

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Las películas del ciclo

Autor/es:  
Aldarondo; Riambau; Mugiro; Angulo; Muñoz

Citar como:  
Aldarondo; Riambau; Mugiro; Angulo; Muñoz (1992). Las películas del ciclo.  
Nosferatu. Revista de cine. (8):56-73.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40810>

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**

PELICULAS DEL CICLO



# LAS PELÍCULAS DEL CICLO

# Las hijas del cervecero

(Kohlhiesels Töchter.  
Ernst Lubitsch, 1920)



Alemania. **Dirección:** Ernst Lubitsch. **Guión:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch (según la obra de William Shakespeare "La fierecilla domada"). **Fotografía:** Theodor Sparkhul. **Música:** Dr. Bechstein. **Decorados:** Jack Winter. **Vestuario:** Jan Baluschek. **Intérpretes:** Henny Porten, Emil Jannings, Gustav von Wangenheim, Jacob Tiedtke, Willi Prager. **Duración:** 41m.

# Romeo y Julia en la nieve

(Romeo und Julia im Schnee.  
Ernst Lubitsch, 1920)



Alemania. **Dirección:** Ernst Lubitsch. **Guión:** Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, según la obra "Romeo y Julieta" de William Shakespeare. **Fotografía:** Theodor Sparkhul. **Decorados:** Kurt Richter. **Intérpretes:** Jacob Tiedtke, Marga Köhler, Lotte Neumann, Ernst Rückert, Josefine Dora. **Duración:** 45m.

**L**as hijas del cervecero cuenta la historia de dos amigos que cruzan una apuesta para tratar de enamorar a las dos hijas del dueño de una cervecería, en las montañas de Baviera. Uno se casará con la más dócil y hogareña, mientras el otro trata de aplacar el carácter de la más rebelde a base de diversas estrategias y trucos.

Romeo y Julia en la nieve es el clásico drama de Shakespeare, convertido en una comedia ambientada en las montañas nevadas de Baviera.

Las hijas del cervecero y Romeo y Julia en la nieve son dos de las más desconocidas comedias de Ernst Lubitsch, estrenadas en 1920 sin mucha repercusión y apenas citadas en algunas de las biografías dedicadas al director. Especialmente la segunda de ellas, parece una película de la que nadie más ha querido acordarse después de su estreno. El propio Lubitsch y su habitual colaborador en la confección de guiones, Hanns Kräly, pasan por alto la adaptación del drama de los amantes de Verona, al hacer un repaso a las películas del período mudo.

Estos pequeños filmes tienen algunos puntos en común. Fueron estrenados con pocos días de diferencia en el mes de marzo de 1920. Ambos están basados en obras de William Shakespeare, aunque no figure así en las fichas técnicas. Lubitsch había trabajado en varias obras de teatro como actor, entre ellas varias de las clásicas de Shakespeare, pero la razón de poner en imágenes esos argumentos no parece un deseo de popularizar la creación de un autor admirado. Más bien 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. Los guiones de ambos estaban firmados por Ernst Lubitsch y Hans Kräly, y fueron filmados en poco espacio de tiempo, con fotografía de Theodor Sparkhul y algunos actores comunes, como Jacob Tiedtke y Gustav von Wangenheim.

Las hijas del cervecero fue un notable éxito en el momento, hasta el punto de que se hicieron dos versiones sonoras en 1930 y 1943. También figuraba Emil Jannings, que hasta entonces no había tenido otra ocasión cinematográfica importante que la de encarnar a Luis XV en una aplaudida actuación para **Madame Dubarry**, uno de los grandes logros del primer Lubitsch. Jannings hizo de campesino sin muchas luces,

cerveceros bávaro padre de las dos hijas que desencadenaban el enredo, dos papeles interpretados por una misma actriz, Henny Porten, un rostro muy popular en el momento, que logró en esta película su gran oportunidad. Dejando a un lado la sofisticación de algunas de sus películas precedentes, Lubitsch se movió en un ambiente campechano, sacando chispas al costumbrismo bávaro, encendiendo como él sabía hacer las dobles intenciones con carga sexual, y parodiando el patriotismo y la heroicidad de unos habitantes colocados en situaciones y actitudes excéntricas.

**Romeo y Julia en la nieve** era mucho más modesta y estuvo perseguida por la mala suerte. A los pocos días de su estreno se declaró en Berlín un estado de excepción y la huelga posterior acabó con la posibilidad de que el público la viera y la prensa se hiciera eco de ella. Una rareza que despierta curiosidad ante la supuesta parodia de Lubitsch de unos amantes "de Verona" deslizándose por la nieve.

Ricardo Aldarondo

## El sueño de una noche de verano

(Sen Noci Svatojánské.  
Jirí Trnka, 1957-9)

Checoslovaquia. **Dirección:** Jirí Trnka. **Producción:** Cartoon and Puppet Film. **Fotografía:** Jirí Vojta. **Música:** Václav Trojan, con la Czech Philharmonic Orchestra, dirigida por Karel Ancerl y cantada por el Kühn Children's Choir. **Guión, diseño:** Jirí Trnka, según la obra de William Shakespeare. **Animación:** Bohuslav Srámek, Stanislav Látal, Bretislav Pojar, Jan Karpas, Jan Adam, Vlasta Jurajdová. **Duración:** 75 m.

**E**l tejedor Bottom y algunos artesanos atenienses ensayan una obra teatral en el bosque, para celebrar las bodas del duque de Atenas y la reina de las Amazonas. Allí van a parar también Lisandro y Hermia, que se aman y huyen de Atenas porque el padre de ella pretende casarle con Demetrio. Este les persigue, perseguido a su vez por una joven enamorada de él. Oberon, rey de las hadas y Puck, el duendecillo que le acompa-



ña, se divertirán provocando encantamientos y enamoramientos entre los diferentes personajes.

Una de las más originales, insólitas y conseguidas adaptaciones de obras de Shakespeare al cine es esta versión de "El sueño de una noche de verano" realizada por el checo Jirí Trnka, con una paciente e imaginativa labor de filmación de marionetas en movimiento. Más que marionetas, las construcciones que Trnka realizaba eran muñecos sin gran capacidad de movimiento, que alcanzaban su gran poder comunicador y su humanidad al formar parte del estudiado diseño de la película en su conjunto.

Jirí Trnka es uno de los más notables nombres del cine de animación, que llevó al cine la tradición de un país en el desarrollo de las marionetas, pero sin limitarse a utilizar el medio audiovisual como campo de muestra de sus criaturas. Al contrario, el valor de sus películas, y especialmente de **El sueño de una noche de verano**, es su concepción vivamente cinematográfica de la puesta en escena, dando más importancia al encuadre, al movimiento de cámara y al uso del color, que a la perfección técnica de los movimientos de los muñecos; que por otra parte adquieren una agilidad sorprendente en el conjunto.

Shakespeare era una de las debilidades de Trnka. Tenía la intención de haber realizado su propia versión de "La Tempestad", pero su prematura muerte en 1969 se lo impidió. En **El sueño de una noche de verano** ya dejó patente su habilidad para combinar la adaptación del original con lógicos recortes en el texto (convertido en una narración en voz en *off*, procurando que hablen las imágenes), con una exaltación de la fantasía de la obra, a base de innumerables recursos visuales. Vista hoy sigue resultando sorprendente su técnica, pero aún pesa más el lirismo extremo de unas escenas válidas

para un público infantil, pero sin caer nunca en la ñoñería o la simpleza. La acción se combina continuamente con la fantasía más desbordante, minuciosamente construida a base de imágenes superpuestas y escenarios repletos de detalles, en los que los personajes se mueven con toda libertad.

Los elementos cinematográficos utilizados por Trnka con fluidez son fuente de continuas sorpresas: la profundidad de campo posibilita escenas simultáneas, los movimientos de cámara son ajustados y versátiles (el *travelling* que acompaña la carrera del asno supera los límites en que se suele mover el cine de animación), y la continua utilización de sobreimpresiones y cambios de luz y color provoca imágenes de enorme belleza. El duelo entre los hombres enamorados, uno con espada y el otro con una flauta, las parejas que bailan dando vueltas sobre sí mismas rodeadas continuamente por la cámara, y la gran cantidad de trucos y fantasías a que da pie la obra, son piezas del sugestivo mundo construido por las manos de Jirí Trnka.

Ricardo Aldarondo

## Macbeth

(Macbeth.  
Orson Welles, 1947-8)

Estados Unidos, 1947-8. **Director:** Orson Welles. **Producción:** Una producción Mercury por Orson Welles para Republic Pictures. **Guión:** Orson Welles, según la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** John L. Russell. **Montaje:** Louis Lindsay. **Música:** Jacques Ibert. **Decorados:** Fred Ritter. **Interpretes:** Orson Welles, Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy, Edgar Barrier, Roddy McDowall, Erskine Sanford. **Duración:** 107m.



**T**res brujas se aparecen a Macbeth y Banquo para profetizarles que el primero será rey pero que también los hijos del segundo algún día llegarán al trono. Instigado por su mujer, Macbeth acelera su destino asesinando al rey Duncan mientras éste se hospeda en su castillo. La fiebre del poder le pide más sangre y mata a su amigo Banquo para asegurarse que nadie le arrebatará la corona. Pero finalmente él mismo es asesinado por Macduff, cumpliéndose así el vaticinio de las hechiceras.

Resulta imposible acceder al **Macbeth** cinematográfico de Orson Welles sin recordar sus circunstancias de producción. La confrontación del cineasta con Harry Cohn a raíz del montaje de **La dama de Shangai** dio al traste con su intento de disipar la pésima reputación que se había creado entre los productores de Hollywood. Para ello recurrió a Shakespeare y convenció a Herbert Yates, presidente de la modesta Republic Pictures, para que le permitiera rodar una versión de "Macbeth" en sólo tres semanas y con un exiguo presupuesto.

Welles ya había montado la misma obra en teatro y por la radio pero, para esta ocasión, recurrió a un punto de vista radicalmente ascético. Inicialmente había previsto contar con Agnes Moorehead y Erskine Sanford -dos sólidos componentes del Mercury Theatre- para los respectivos papeles de Lady Macbeth y Banquo. También pretendía efectuar el rodaje en *play back* sobre un texto pregrabado y la construcción de los decorados se ceñía al espacio del mayor plató del estudio.

Sin embargo, de esas tres previsiones sólo pudo cumplir la última. Jeanette Nolan -procedente de **March of Time**- fue quien encarnó a la protagonista, mientras Sanford se contentaba con el papel de Duncan. Por otra parte, el uso del *play back* fue desechado y Welles confió, una vez más, en sus proverbiales habilidades para el montaje sonoro. En cuanto a la escenografía, el cineasta dividió el estudio en ocho grandes bloques en los que la actuación conjunta de hasta tres equipos de rodaje hacían preveer el estricto cumplimiento de los plazos previstos.

Mediante un extraordinario alarde de economía de medios, Welles finalizó el rodaje dentro de los límites establecidos. Pero tal proeza no comportó que la película estuviese lista para su exhibición. Una vez más, el cineasta se desentendió de su obra antes de terminarla por completo

y, en este caso, el conflicto desembocó en la existencia de varias versiones. La más cercana al original es aquella en que los personajes hablan un cerrado escocés incluso difícilmente asequible para angloparlantes pero absolutamente coherente con las intenciones de Welles para rodear el film de una primitiva atmósfera que también tiene su correspondencia en el vestuario que culmina en su propio personaje, comparado por la revista "Les Lettres Françaises", a las "gesticulaciones de un orangután coronado por una caja de galletas y prisionero del carión piedra del zoo de Vincennes".

Ciertamente, **Macbeth** no figura entre las grandes obras maestras de Welles y su versión cinematográfica resulta probablemente inferior al innovador montaje teatral que había llevado a cabo en Harlem con actores negros. No obstante, la tragedia del ambicioso noble que no duda en pagar cualquier precio para hacerse con el trono no sólo resulta coherente con la reflexión que, sobre el ejercicio del poder, tendría una continuidad a lo largo de toda su obra, sino que constituyó una elocuente metáfora sobre la trayectoria del propio Welles. El otrora "niño prodigio" de Hollywood se veía obligado a demostrar su sumisión al método de producción de un modesto estudio antes de ser desposeído de su corona y verse obligado a emprender un largo exilio profesional.

Esteve Riambau

## Otelo

(Othello.  
Orson Welles, 1949-52)

Marruecos, 1949-52. **Director:** Orson Welles. **Producción:** Una producción Mercury por Orson Welles, según la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Anchise Brizzi, G. R. Aldo, George Fanto, con la colaboración de Obadan Troiani y Alberto Fusi. **Montaje:** Jean Sacha, asistido por John Shepridge, Renzo Lucidi y William Morton. **Música:** Francesco Lavagnino y Alberto Barberis. **Decorados:** Alexandre Trauner. **Intérpretes:** Orson Welles, Micheál MacLiammóir, Suzanne Cloutier, Michael Lawrence, Robert Coote, Hilton Edwards. **Duración:** 95m.

**O**telo, un general moro que lucha al servicio de los intereses de la república

de Venecia, despierta el apasionado amor de Desdémona. Pero Yago, uno de los alférces de Otelo, se siente humillado por el desdén de la muchacha y planea su venganza tratando de provocar los celos de Otelo, a quien hace creer que su esposa le es infiel con el alférez Casio, uno de sus más leales oficiales. Finalmente, Otelo ahoga a Desdémona en su propio lecho. Pero poco después, persuadido de que ha sido víctima de un engaño, decide quitarse la vida.



Fracasados los proyectos que le habían llevado a Europa en busca de una alternativa a su trayectoria norteamericana, Orson Welles volvió a refugiarse en una nueva adaptación shakespeariana. En este caso hay que volver a referirse a sus medios de producción para entender la configuración definitiva del film, ya que si inicialmente partió de la proposición de un productor italiano, poco después el proyecto volvió a las manos -y, sobre todo, al bolsillo- de Welles. Y ese no lo pudo concluir más que después de cuatro años de invertir en él el dinero que obtenía de sus intervenciones como actor en films de dudosa reputación artística.

El inicio del rodaje del film estaba previsto que tuviera lugar en el sur de Francia, pero pronto se trasladó a los escenarios venecianos donde transcurre la acción real de la trama. Eso sucedía en 1949 y Welles contaba entonces con Lea Padovani para el papel de Desdémona y un actor italiano para el de Yago. Pero los resultados obtenidos fueron poco satisfactorios y reclamó entonces el concurso de Micheál MacLiammóir y Hilton Edwards, sus viejos mentores del Gate Theatre de Dublín a quienes había conocido en su adolescencia. Cecile Aubry fue una nueva Desdémona, pero sólo duró tres días.

Welles reanudó el rodaje en Marruecos, gracias al dinero obtenido por su interpretación en el film **The Black Rose**. De él obtuvo también parte de sus decorados, y, gracias a la inestima-

ble ayuda de Alexandre Trauner, Welles encontró soluciones estéticas admirables para resolver los problemas de *raccord* de un film en cuyos títulos de crédito constan tres directores de fotografía, dos montadores y dos directores de producción. En una escena, Yago pasa desde el portal de una iglesia situada en la veneciana isla de Torcello a una cisterna portuguesa situada en la costa africana. Como afirmó Welles, "ha atravesado el mundo y pasado de un continente a otro en el tiempo de pronunciar una frase".

Debido a esos condicionantes, Welles se vio obligado a trabajar con planos cortos pero, en ellos, sigue apreciándose su extraordinaria capacidad visual para jugar con la profundidad de campo y una composición milimétrica en la que cada personaje se integra en el decorado hasta formar una simbiosis que logra distraer al espectador más atento de las importantes modificaciones perpetradas sobre el texto shakespeariano. Una vez más, Welles volvía a hablar de la relación entre el poder establecido y un joven ambicioso dispuesto a erosionarlo a cualquier precio. Pero, en este caso, la ruin conducta de Yago no poseía atenuantes y por eso Welles estableció una estructura circular a partir de las primeras imágenes que ya muestran el entierro de Otelu y Desdémona para, mediante un *flash-back*, explicitar las razones que han conducido a esa situación.

Esteve Riambau

## Campanadas a medianoche

(Chimes at Midnight.  
Orson Welles, 1964)



España-Suiza, 1964. **Director:** Orson Welles.  
**Producción:** Emiliano Piedra y Angel Escolano

para Internacional Films Española y Alpine Productions. **Guión:** Orson Welles, según las obras de William Shakespeare "Richard II", "Henry IV", "Henry V" y "The Merry Wives of Windsor". **Fotografía:** Edmond Richard. **Montaje:** Fritz Müller y Elena Jaumandreu. **Música:** Alberto Lavagnino. **Decorados:** José Antonio de la Guerra. **Intérpretes:** Orson Welles, Keith Baxter, Marina Vlady. **Duración:** 115m.

**S**ir Jack Falstaff, aristócrata amante de la buena mesa y de las bellas mujeres, ocasional salteador de caminos e impenitente mentiroso, pasa su vida en perpetua francachela sentando sus reales en casa de Mistress Quickly, mitad bodega, mitad prostíbulo. Su compañero de fatigas es el príncipe Hal, heredero de una corona que su padre, Henry V, ha usurpado. Preocupado por el futuro de su vástago, el monarca debe enfrentarse a las conspiraciones de un sector de la nobleza, que conspira y le reta. Hal y Falstaff luchan en las filas del rey que, a su muerte, deja el trono al primero. Una vez en el poder, Hal ignora a Falstaff y le produce tal herida en su corazón que muere poco después.

**Campanadas a medianoche** es la más compleja y también la más fascinante aproximación cinematográfica que Welles consiguió realizar al mundo de Shakespeare. Precedido por tres versiones teatrales previas, el film es una amalgama de textos procedentes de diversas obras bajo el denominador común del personaje de Jack Falstaff. El dramaturgo británico lo incluyó por primera vez en la primera parte de "Enrique IV" como simple contrapunto cómico, pero su éxito fue tal que, por encargo expreso de la reina Elizabeth de Inglaterra, lo convirtió en el protagonista absoluto de "Las alegres comadres de Windsor".

Lo que a Welles le interesa de él es, sobre todo, su carácter antagónico del joven príncipe Hal. Falstaff posee una concepción de la vida -alegre, placentera y determinada por la apreciación del sentido de la amistad- similar a la del cineasta y, de hecho, nunca como en este caso Welles se identificó con tanta fuerza con ninguno de sus personajes. Una vez más, de la confrontación entre el poder y la nobleza surge la dialéctica welliesiana. Pero en **Campanadas a medianoche** es el joven aspirante quien, al hacerse con la corona, traiciona a su maestro. La corrupción no es un problema ligado a la edad sino al poder.

Si en **Luces de la ciudad**, el personaje de Chaplin sólo compartía la amistad de un millonario cuando éste se hallaba bajo los efectos del alcohol, Hal es feliz únicamente cuando prescinde de su condición social y comparte la dulzura de vivir con Falstaff. Su futuro no se halla, sin embargo, en ninguna revolución sino en una corona que trastornará su personalidad y provocará la muerte de Falstaff, un padre putativo en la línea de otros personajes wellesianos. Como Eugene Morgan en relación a George Minnafer Amberson en **El cuarto mandamiento** o como los diversos mentores que el cineasta tuvo a lo largo de su vida, desde el Dr. Maurice Bernstein hasta el productor teatral John Houseman.

Lejos de una simple transposición de la obra original a la versión cinematográfica, en palabras del crítico norteamericano Joseph McBride, *“para Shakespeare, Falstaff es esencialmente una figura cómica porque, en su completa inocencia, es destructor del poder real y debe ser sacrificado sin paliativos frente a la demanda de un orden superior. Para Welles, el mayor orden es Falstaff y Hal sacrifica tanto a Falstaff como a sí mismo como sumisión a su propia voluntad. Hal es tan destructor de la inocencia como Falstaff lo es del reino”*.

Rodeado de grandes actores internacionales -a los que debe oírse en la versión original inglesa- Welles acabó rodando **Campanadas a medianoche** en tierras españolas. Una vez más solucionó graves limitaciones presupuestarias con derroches imaginativos y admiró con sus recursos de viejo maestro a los técnicos españoles que participaron en el rodaje. Con esta operación asoció también dos de sus grandes pasiones: Shakespeare y el país que ya había visitado en su adolescencia y en el que, años después, serían depositadas sus cenizas.

Esteve Riambau

## Macbeth

(Macbeth.  
Roman Polanski, 1971)

Gran Bretaña. **Dirección:** Roman Polanski. **Guión:** Roman Polanski, Kenneth Tynan, según la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Gil Taylor. **Sonido:** Nolan Roberts, Simon Kayne. **Montaje:** Alistair MacIntyre. **Música:** The Third Ear Band. **Decorados:** Wilfrid Shingleton. **Vestuario:** Jackie Breed, Phil Pickford. **Interpretes:** John Finch, Francesca Annis, Martin

Shaw, Nicholas Selby, John Stride, Stephen Chase. **Duración:** 139m.



**R**oman Polanski sigue con bastante fidelidad, aunque con extraordinaria espectacularidad, el texto de Shakespeare. Cuenta la historia de Macbeth, monarca que no duda en convertirse en un criminal con tal de no perder el trono. Finalmente será asesinado, tal como le fue vaticinado.

*“¡ No puedo olvidar que esos seres vivían, que eran para mí lo más querido!... ¿El cielo lo ha contemplado sin tomar parte?”*. Las palabras de Macduff tras conocer el asesinato de su mujer y de sus hijos a manos de los sicarios de Macbeth debieron resonar en la mente de Polanski cuando decidió adaptar la obra de Shakespeare. **Macbeth** fue su primera película después del asesinato de su mujer, Sharon Tate, que estaba embarazada, en su finca de Los Angeles.

Veinte años después de su estreno casi nada es lo mismo en la carrera profesional de Polanski. Y aunque **Macbeth** no fue el punto de inflexión de su trayectoria cinematográfica, plagada, por otra parte, de continuos y despistados esquinazos, sí que fue un acontecimiento importante en su vida como director. En aquella época existía un compromiso casi satánico entre la vida del realizador polaco y sus películas, y, quién más quien menos, sentía interés por tal grado de compromiso cinematográfico e, incluso, por la



coherencia de su, todavía corta, filmografía. Polanski era, entonces, un director en el que, no ya se podía, sino que se quería confiar.

Polanski se enfrentó con la obra de Shakespeare apenas diez años después de dirigir su primer largometraje. Se había diplomado en la escuela de cine de Lodz en 1959 y en diez años, después de recorrer Europa meteóricamente, Polanski ya había conseguido su nunca disimulado deseo de llegar a Hollywood. La empresa de adaptar **Macbeth** no parecía, pues, desproporcionada e inalcanzable. Lo llamativo fue que, de nuevo, aunque quizá por última vez, Polanski entrelazara su vida y sus películas de forma tan poco pudorosa. En realidad, **Macbeth** fue la historia truculenta y sanguinaria y, a la vez, el relato más personal que guionista alguno podría haber escrito para Polanski en aquella época. Una historia que enlazaba sus obsesiones anteriores con la tragedia presente. Un simple cuento sobre el Mal, pues él tenía la certeza de que existía.

Polanski, pues, despojó a los personajes de la tragedia de la humanidad que, a pesar de sus atrocidades, Shakespeare les había otorgado. No le atrajeron tanto la originaria reflexión sobre la ambición cegadora o sobre la imposibilidad del arrepentimiento como los problemas que acarrea una apariencia bajo la cual subyace la maldad. Le interesó mucho más la inseguridad del hombre o el acecho de peligros por todos lados. Y así, a la hora de planificar su película, quedó visualmente cautivo de las apariciones misteriosas, del bosque de Birnam en movimiento o de los múltiples asesinatos que Shakespeare, en su obra, cometía fuera del escenario. De alguna forma, Polanski coloca la cámara en el hombro de Macbeth, con lo que podemos ver la sangre y las alucinaciones de las que él mismo fue testigo e instigador. Posibilidad ésta que no siempre prefirió Shakespeare.

**Macbeth** no fue bien recibida cuando se estrenó, a comienzos de 1973, precisamente por las "concesiones" a la espectacularidad y por su despreocupación narrativa, que evidenciaba la voz en *off* que introdujo su director. Efectivamente, casi veinte años después, nada es lo mismo; pero quizá por eso, por el preocupante descenso del interés de su cine, **Macbeth** figura entre los filmes más aplaudidos de Polanski. Y curiosamente por los mismos elementos (la atmósfera, la narración), que, en su día, se creyeron defectos.

Carlos Mugiro

## El sueño de una noche de verano

(A Midsummer Night's Dream.  
Max Reinhardt,  
William Dieterle, 1935)

EE.UU., 1935. **Dirección:** Max Reinhardt y William Dieterle. **Producción:** Hall Wallis. **Guión:** M. Reinhardt, Charles Kenyon y Mary MacCall, basado en la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Hal Mohr. **Efectos especiales:** Byron Haskin, Fred Jackman y H. P. Koenekamp. **Música:** Félix Mendelssohn, con arreglos de Erich Wolfgang Korngold. **Decorados:** Antón Grot. **Coreografía:** Bronislava Nijinska. **Montaje:** Ralph Dawson. **Intérpretes:** James Cagney, Joe E. Brown, Mickey Rooney, Ian Hunter, Dick Powell, Olivia de Havilland, Hugh Herbert, Verree Teasdale, Grant Mitchell, Victor Jory, Ross Alexander, Anita Louise y Kenneth Anger. **Duración:** 132m.



**N**oche de San Juan, solsticio de verano. Mientras Teseo, duque de Atenas, intenta solucionar los problemas de amores que enredan a cuatro de sus jóvenes súbditos, en un bosque cercano a la ciudad Oberon y Titania, rey y reina de las hadas, se disputan a un principito indio al que ambos quieren a su servicio. Al mismo tiempo una compañía de actores aficionados ensaya en el bosque la obra que representará para la boda de Teseo con Hipólita, reina de las amazonas. Ayudado por Puck y sus filtros amorosos, Oberon organizará un auténtico lío en

esta ya de por sí liosa historia.

Parece que fue el propio Dieterle el que propuso a la Warner que se embarcase en el proyecto de llevar a la pantalla una de las más insólitas obras de Shakespeare, "El sueño de una noche de verano", que en aquella época se representaba en el Hollywood Bowl de Los Angeles. Y nadie mejor para dirigirla que Max Reinhardt, el autor de dicho montaje. Aunque Reinhardt había realizado tres filmes en Alemania entre 1913 y 1914, su gigantesca figura destacaba por ser el hombre que revolucionó la escena alemana de principios de siglo. Su importancia en el cine alemán había sido ante todo teórica, siendo el padre espiritual de movimientos como el Expresionismo y el *Kammerspielfilm*. La lista de realizadores fuertemente influenciados por él sería interminable: Murnau, Lubitsch, Wegener, Paul Muni, Preminger, Dieterle... La productora aceptó la propuesta pero, ante la inexperiencia de Reinhardt en el cine americano puso a su lado al propio Dieterle quien, desde los años treinta, se había convertido en un experimentado realizador "todo terreno" del cine de Hollywood. Dieterle formaba parte, al igual que Reinhardt, de la extensa nómina de cineastas alemanes que acabó antes o después recalando en Estados Unidos. La combinación entre los dos se presentaba como perfecta. Pocos hombres como Reinhardt conocían el teatro clásico, y a Shakespeare en particular. En cuanto a Dieterle, también provenía del teatro e ingresó en 1920 en la compañía de Reinhardt, con la que en 1921 interpretó incluso el papel de Demetrius en un montaje de "El sueño de una noche de verano" y había debutado como realizador cinematográfico en 1923, en Alemania, con *Der Mensch am Wege*, con Marlene Dietrich como protagonista. Desde entonces había realizado más de treinta largometrajes, entre Alemania y USA.

**El sueño de una noche de verano** fue concebida como una superproducción, con todos los medios imaginables a su disposición. La película costó la entonces exorbitante cifra de 1.300.000 dólares. El bosque que sirve de escenario a la mayor parte del filme fue construido en dos grandes platós, con una pintura de aluminio que acentuaba el aspecto de irrealidad que, desde un principio, Reinhardt quiso destacar en su adaptación. La coreografía, de la hermana del mítico Nijinski, entonces directora de los ballets de la Opera de París, contaba con más de cien bailarines. El exquisito Byron Haskin estuvo al frente de los efectos especiales. Para el reparto se contó con algunos de los nombres

más cotizados de la Warner: James Cagney, un joven Mickey Rooney, Olivia de Havilland, Dick Powell... Pese a todo, la película fue un fracaso comercial y de crítica. Ni el público conectó con una película que escapaba de los esquemas argumentales clásicos, ni los críticos perdonaron la falta de fidelidad de la película al texto original. Alguno de estos últimos la ha calificado de "pastel kitsch de dudoso gusto".

Reinhardt veía la obra de Shakespeare como una historia abierta, subjetiva y surreal. Es esto lo que quiso destacar apoyado en los hallazgos técnicos de Dieterle, al que consideraba el auténtico director de la película. Aparte de los elaborados decorados y de la citada coreografía, para la inevitable partitura de Mendelssohn, los dos realizadores se sirvieron de la búsqueda de efectos visuales de Hal Mohr, que consiguió el Oscar a la mejor fotografía por su acertado uso del claroscuro y la difuminación de la imagen en las secuencias del bosque, que subraya el carácter mágico de las mismas. Un carácter éste que es sin duda lo más acertado de la película, al recrear ese batiburrillo de hadas, duendes y demás espíritus juguetones, en plena noche de San Juan, en la que se cruzan encantamientos, filtros amorosos, bailes, canciones, persecuciones... Con el tiempo la película se ha convertido casi en un filme de culto y, sin duda, en una de las más curiosas versiones cinematográficas nunca realizadas a partir de una obra de Shakespeare.

Jesús Angulo

## El trono de sangre

(Kumonosu-Djo.  
Akira Kurosawa, 1957)

Japón. **Dirección:** Akira Kurosawa. **Guión:** Akira Kurosawa, Oguni Hideo, Hashimoto Shindou, Ki Kushima Ryuzo según la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Nakai Asakazu. **Música:** Satō Masaru. **Decorados:** Muraki Yoshiro. **Intérpretes:** Toshiro Mifune, Yamada Ysuzu, Shimura Takashi, Chiaki Minoru, Kubo Akira, Sasaki Takamaru. **Duración:** 110m.

**K**urosawa se basó en *Macbeth* para realizar *El Trono de Sangre*. Aunque llevó al Japón medieval la historia que Shakespeare había localizado en Escocia, si-

que siendo, de todas maneras, la tragedia a la que condujo una ambición sin límites ni reparos. La última escena, la de la muerte de Taketoki Washizu (el personaje de Macbeth extraordinariamente interpretado por Toshiro Mifune), de una fuerza extraordinaria, serviría ella sola para inscribir esta película entre las joyas de la historia del cine.



La cita fue en un castillo medieval construido para aquella ocasión en las faldas del Fujiyama. Era 1957 cuando Kurosawa se encontró con Shakespeare. Una reunión que hoy nos parece natural, inevitable y quién sabe si predicha siglos atrás por las brujas de "Macbeth". **El Trono de Sangre** o, si se quiere, el "Macbeth" de Akira Kurosawa, realizado en el ecuador de la época de oro del cine japonés, no nació de la búsqueda vital de la poesía de Shakespeare por parte del director de **Rashômon**. Ni tampoco de un compromiso fraguado en la juventud del director japonés con la lectura de las obras de Shakespeare. Fue, más bien, un encuentro. Un encuentro en los parajes de expresividad poética y del dramatismo humano que uno y otro recorrían con frecuencia.

En realidad, la vida de Kurosawa está plagada de encuentros caprichosos. Algunos oníricos y repetitivos hasta el punto de constituirse en auténticos flujos inspiradores de sus filmes. Otros, como la coincidencia en la escuela primaria con Uekusa Keinosuke (colaborador en muchos de sus guiones), o con el actor Toshiro Mifune en **El ángel borracho**, simplemente capitales para la existencia material de sus obras. ¿Por qué no imaginar que **El Trono de Sangre** fue también uno de esos privilegiados encuentros?

Welles y Olivier no sólo estudiaron apasionadamente a Shakespeare desde su formación clásica, sino que se creyeron depositarios del espíritu shakespeariano (autoridad otorgada por la crítica pero que ellos aceptaron sin rubor), y protectores de la letra del dramaturgo inglés ante las ansias devoradoras del cine. Kurosawa

y Shakespeare coincidieron, sin embargo, en lo que sus artes respectivas, dramaturgia y cine, trabajadas con total sinceridad, tenían de revelación. Creadores con tal capacidad de asombro por los resortes del alma humana y con tal confianza en el arte que cada uno de ellos dominaba ("*Kurosawa menos cine, igual a cero*" lo dice el propio director de **Ran**), tarde o temprano tenían que encontrarse. En el terreno de los genios o, simplemente, en el espacio común a todas las artes.

Hubo, sin embargo, una circunstancia que ayudó a que el encuentro no fuera traumático. Porque el dramaturgo inglés encontró en Japón un género, profundamente arraigado en la cinematografía nipona y en los gustos del público, para el que parecía que había estado escribiendo guiones cuatrocientos años antes. El *Jidaigeki* o representaciones de época, era una de las dos principales líneas creativas y comerciales que organizaban la producción cinematográfica japonesa. Un género que Kurosawa asimiló, cultivó y reorientó hasta convertirlo, en **El Trono de Sangre**, en una cómoda hospedería para el dramaturgo inglés.

La crítica nunca ha cuestionado en **El Trono de Sangre** su eficacia dramática, cualidad ésta que era, según Bazin, la carencia principal de las películas basadas en las obras clásicas. Y ello porque Kurosawa encontró a Shakespeare en su propio arte, el cine, a través de la depuración que el teatro no aportó a su película. **El Trono de Sangre** redescubrió toda la violencia y el lirismo del drama shakespeariano, enmascarados, en algunas películas, por el academicismo de las adaptaciones y, en otras, por el ansia barroquizante. Y lo hizo a través de una estilización cercana a la abstracción. El propio director llegó a afirmar que "*podríamos analizar la película plano a plano siguiendo las normas del Nô*". Nadie, pues, buscó a nadie; fue la Tragedia, como género universal, la que les reunió.

Carlos Mugiro

## Otelo

(Othello.  
Dimitri Buchowetzki, 1921-22)

Alemania, 1922. **Dirección:** Dimitri Buchowetzki. **Guión:** D. Buchowetzki y Carl Hagen, basado en el drama de William Shakespeare. **Fotografía:** Karl Fritz Kraenke. **Intérpretes:**

Emil Jannings, Ica von Lenkeffy, Werner Krauss, Theodor Loos, Lya de Putti, Friedrich Kühne y Ferdinand von Alten. **Duración:** 95m.

**Y**ago, despedido por no haber sido nombrado por Otelo su lugarteniente, utiliza todo tipo de maquinaciones para que su general crea que Casio (que ha ocupado el lugar al que él aspiraba) es el amante de su esposa Desdémona. Los celos se apoderan gradualmente de Otelo hasta que éste no ve otra salida que la muerte de la infiel Desdémona.

Lotte Eisner (1) sitúa las llamadas *Kostümfilmes* (películas de trajes) entre 1919 y 1923-24. En Alemania son los años, entre otros filmes, de **El gabinete del Doctor Caligari** (R. Wiene, 1919), **Las tres luces** (F. Lang, 1921), **Nosferatu** (F. W. Murnau, 1922), **Dr. Mabuse der Spieler** (F. Lang, 1922), **Los Nibelungos** (F. Lang, 1923), **La calle** (K. Grune, 1923) o **El último** (F.W. Murnau, 1924). En palabras de la propia Eisner este género efímero "tan sólo es la expresión de la necesidad de evasión en la suntuosidad de un pueblo empobrecido y decepcionado, y al que, además, le ha gustado siempre el esplendor de las paradas". Se trata de una serie de películas en las que la recreación de temas más o menos históricos es una excusa para mostrar grandes decorados, ambientaciones exquisitas y vestuarios deslumbrantes, que hacen pensar en posibles paralelismos con el cine colosalista, entronizado desde 1914 con **Cabiria**, que se daba en Italia, país cuya trayectoria política en aquellos años guarda claras concomitancias con la Alemania pre-nazi. Si el gran realizador de las *Kostümfilmes* es Ernst Lubitsch (**Madame Dubarry**, **Sumurun**, **Ana Bolena**), otro de los protagonistas de este cine es el realizador de origen ruso Dimitri Buchowetzki. Director ya de **Danton** (1920), una cuestionable -históricamente- recreación de los primeros años de la Revolución Francesa, con **Otelo** (1922) se plantea una fiel versión del drama de Shakespeare. Una fidelidad cuestionada por R.H. Ball, que la califica de "una distorsión radical del espíritu de la obra original", mientras que para Eisner "el ritmo de un destino trágico está entrecortado por escenas torpemente recargadas de subtítulos ingenuos". Sin embargo ante la crítica norteamericana la película fue un éxito, calificada por Louella Parsons, del Morning Telegraph, como "una obra potente y eficaz que sobresale por el resultado de su forma filmica". A su buen trabajo en el montaje final y su habilidad para dirigir las escenas de acción, Buchowetzki añade la inesti-

mable ayuda de dos grandes actores en los papeles de Otelo y Yago: Emil Jannings (**El último, Varieté, Fausto, El ángel azul...**) y Werner Krauss (**El gabinete del Dr. Caligari, Raíles, El hombre de las figuras de cera...**). El resultado de este cruce entre el gran espectáculo y las claras influencias expresionistas hacen de este **Otelo** una versión más que curiosa.

Jesús Angulo

## El rey Lear

(Korol Lear.  
Grigori Kozintsev, 1970)

URSS, 1971. **Director:** Grigori Kozintsev. **Guión:** Grigori Kozintsev, basado en el drama de William Shakespeare. **Fotografía:** Jonas Gritsus. **Música:** Dimitri Shostakovitch. **Decorados:** Evgeni Ienei. **Vestuario:** Vsevolod Oulitko. **Intérpretes:** Yuri Yarret, Carl Sebris, Vladimir Iemelianov, Elza Radzine, Galina Voltchek y Valentina Chendrikova. **Duración:** 124m.

**E**l anciano rey Lear decide repartir su reino entre sus tres hijas. Confundiendo la falsa adulación de las dos mayores (Gonerila y Regania) con auténtico amor filial y la sinceridad de la pequeña (Cordelia) con deslealtad, deshereda a ésta y reparte sus tierras entre aquéllas. Cordelia parte para casarse con el rey de Francia. Mientras tanto el conde de Kent, que ha intentado hacer entrar en razón al rey, es desterrado. Sin embargo, es muy poco el tiempo necesario para que Lear comprenda que sus hijas tan sólo ambicionaban su reino y se vea abandonado por ambas.

La larga trayectoria de Kozintsev como director (1924-1971) hace que su obra cinematográfica se mueva paralela a la propia historia del cine soviético. Cuando sólo tenía dieciocho años fundó, con los también jovencísimos Leonid Trauberg y Serguei Yutkevich, el grupo FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico), movimiento conectado con las vanguardias teatrales de su tiempo, que intentaba introducir en el cine elementos del teatro, el cabaret y el circo. Era 1922 y las vanguardias cinematográficas soviéticas contaban con nombres como Eisenstein, Pudovkin, Vertov y tantos otros. En 1924 realizó junto a Trauberg, con el que trabajó conjun-

tamente hasta 1945, **Las aventuras de Octobrina**, primer filme adscrito al citado grupo. En 1929 ambos dirigían **La nueva Babilonia**, la obra más representativa del FEKS, que recreaba los tiempos de la Comuna de París y para la que contaban por primera vez con el músico Dimitri Shostakovitch. En los años treinta se adherían plenamente al Realismo Soviético con su trilogía de Máximo (**La juventud de Máximo -1934-**, **El retorno de Máximo -1937-** y **La barriada de Viborg -1939-**), la epopeya de un obrero que va tomando conciencia en los años de la Revolución y acaba siendo comisario político. Durante el estalinismo sufre la censura oficial de su película **Gentes sencillas** (1945), última colaboración con Trauberg, que fue acusada de poco ortodoxa. Sus esporádicas realizaciones posteriores, ya en solitario, intentan burlar la censura con adaptaciones de grandes clásicos, que suponen un sutil cuestionamiento del orden oficial. Con su inteligente versión de **El Quijote** (1957) cuestiona el sometimiento a la realidad que le rodea. En **Hamlet** (1964) resalta la rebelión del príncipe de Dinamarca frente a la injusticia y la tiranía. En **El rey Lear** (1971), realizada dos años antes de su muerte, la diana de sus dardos es la frenética lucha por el poder.

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, con la filmación de una procesión en la que se amontonan personajes raídos, tullidos y enfermos, 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. Casi medio siglo después de haber lanzado sus tesis vanguardistas hace del clasicismo su principal instrumento, al tiempo que subraya los momentos de mayor clima dramático, apoyado en gran medida en la partitura de su viejo colaborador Shostakovich. 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.

Jesus Angulo

## Viaje a Melonia

(Resan Till Melonia.  
Per Ahlin, 1989)



Suecia. **Dirección:** Per Ahlin. **Producción:** Svenska Filminstitutet/Sandrew Film & Theatre AB/Svenska Ord/Sveriges Television AB, TV2/Skrivstugan AB/Läskonsten AB/AB Filmteknik/Norsk Film. **Guión:** Per Ahlin, Karl Rasmussen, según "La Tempestad" de William Shakespeare. **Fotografía:** Per Svenson, Piotr Jaworski. **Montaje:** Per Ahlin. **Música:** Björn Isfält, Morts Nörklit. **Duración:** 104m.

**B** arku bat, kolpetik sortu den ekaitza saiheska hartu nahiean. Kapitain txiki, herren, jenio biziko bat, alferrikako gidari. Alferrikako agindu horiek hitzez-hitz betetzen dituen marinel zintzo bat. Ez du lema begiz inoiz galtzen, ez da inoiz bere onetik ateratzen. Sukaldaria ere badute, bere kapitain ttikia kosta ahala kosta zainduko duen emakume bihotz handikoa. Kasu, beraien ahots esaktoei.

**Bi bidaiari daramatzate, eta beraien asmo makurrak eta beraien ondasun ugariak. Erraz suntsituko lituzke ekaitzak. Barku bat, ekaitz gero eta izugarriagoaren mendeko.**

**Tximist ortotsa eta sua, arestian bare eta urdin zegoen itsasoan. Hegazti miragarri bat, ekaitza xaxatzen, ustez boteretsu ziren itsaslariak botere gorenago batez zapuzten, txikitu eta hondoratzen. Ariel da jenio miragarri hori. Berak emango du gertatu behar zuen legez gertatutakoaren berri. Bai eta jakinez, barkuan, kaxa handi batean izkutaturik, mutiko izutu bat datorrela. Pozik entzuten dio Prospero izeneko aztiak bere mirabe zoragarriari.**

**Aztiaren alaba ttikiak ordea, larri eta estu, guztia bere aita onberatsuaren borondatez gertatu dela jakitean, itsasgizonen bizitzaz erruki dadin eskatzen dio. Isla apartatu batean bizi da Miranda esaten dioten neska ttiki hori, bere aitaz eta Kaliban mirabe zar-pailaz aparte, gizakirik ezagutu gabean.**

Ez daki oraindik, bere aita Prospero, aspaldiko makurkeria bat ari dela mendekatzen. Ez daki oraindik, itsasgaltze latz horrek errotik aldatuko duela bere eta bere inguruko bizitza. Ez daki, bere istorioa idatzia dagoela jadanik, ia larehun urte lehenagotik, eta "Ekaitza" deitu ziola bere asmatzaileak, William Shakespearek, 1611ean argitara eman zuenean.

Antzerkiaren majiarenganako konfidantza harroa zuen orduko idazleak eta ekaitzak, aztikeriak, suzko izpiritu harrigarriak erabili nahi izan zituen mendekuak, bekaizkeriak eta amodioak kontatzeko. Lau mende geroago, zer marrazki bizidunak baino hobegorik, fantasiaz gogoeta eta imajinaziozko izaki miragarriez giza auzien kontakizuna egitekotan? Antzerkitik zinera, ordutik hona, irudi errealetik marrazkietara aldatu behar izan dute Per Ahlin-ek eta Karl Rasmussen-ek Shakespeareren obra, landare bat edota arbola bat lur berrian loratu dadin aldatu egiten den antzera.

Boterearen lejitimidadea, ekologi arazoa bihurtu dute. Bi isla asmatu dituzte elkarren parean, bata makinek irentsi eta pozoindua, neska mutilen izerdi eta odolak xurgatuz aberastasun egarri asekaitez batek gobernatua, eta isla berde, loretsu eta eder bat bestea, Melonia, etsai makinazaleek hustiatu eta pozoindu nahi luketena. Natura garbiaren erresuma bakan horren oparotasuna elixir miragarri batek ziurtatzen du.

Aldaketa horren ondorioz, gaizkileen maltzurkeria sufritzen dutenei leku egin zaie. Horrela, antzerki obran ez bezala, ikustera emango zaizkigu makinez pozoindu duten lur gaiztotua eta, batez ere, esplotazio basatian bizi diren haurrak. Poetaren hitzak entzunez, ordurarte debekatua zuten antzoki batean egingo dute askatasunerako bidaia. Ekaitzik gabeko itsaso barean.

Mezuari aldakuntzarik handienak hortik datozkio, esangura berri bat erantsiaz. Baina antzerkilar hori zinean hain bizi, hain egoki eta hain gustagarri egiten duena alboko pertsonaien traera da. Dagokien funtzio narratibo apalagoatik, oinarriko obrarekiko fideltasuna ez bait dago bere gain, askatasun handiagoaz joka lezake berregileak. Ahlin eta Rasmussen-ek

Ariel izpiritua gauzatzeko sortu duten hegaztia paregabea da. Kaliban arrenkuratsuari barazkizko gorputza asmatu diote. Alboko pertsonaien zerrenda luzea laburtu egin dute, edo hobe esan, berrantolatu. "Ekaitza"n, nagusien arteko gatazka eta menpekoen artekoa bereiz ematen ziren, honi auzi printzipalaren ispilu zatar eta barregarriagoa izatea zegoenez. Filmean, ordea, Kaliban-ek harreman zuzenak izango ditu Plutonia, isla gaiztotu hartako nagusiekin. Pertsonaien berezko trakeskeriak dakarkie barregarritasuna. Miranda eta Ferdinand-en maitasunak ere irrizko oihartzuna izango du, sukaldariak bere kapitainari dion maitasunean. Eta lehen bufoi miserable zen pertsonaia orain poeta bihurtu da, William du izena eta hitzez esan ezineko itxura eta ibilera. Ariel-en kide zuhur eta zoroa, mezu naturazaleak eta askatasunaren deiak proklamatzeko berari dagokio. Eta batez ere, benetako egile zaharraren oihartzuna gauzatzea, obra berrian obra zaharrari omenaldi eginaz.

Ahlin-en lana ezinegokiagoa da marrazki bizidunetan musikak, mugimenduaren erritmoak, soinu eta ahotsak duten ezinbesteko garrantziaz jabetzeko. Elementu horiek mundu erakarkor eta lilugarria sortzeko duten ahalmenaz. Merzi du benetan bertsio orijinala entzuteak. Bikoizketak nekez zehaztuko luke hain zorrotz panpinen nortasun bakana.

Elixir miragarria makinaren aurrez-aurre, natura industriaren basatikeriaren garaile, horiek, mezu sakon izan behar luketenak, erraz ahantz litezke topikoaren amnesia. Marrazkizko itsaso hori oldartzen ikusteak ordea, Ariel suzko hegaztia nola aieratzen den gogoratzeak, antzokiaren nabigazio zorientsuak, xehetasun eta nabardurarekiko kezka arduratsuak dira marrazkiaren majiarenganako konfidantza harrotzen digutenak.

Joxean Muñoz

## Viaje a Melonia

**Un barco, tratando de sortear la tempestad que se ha desencadenado inesperadamente. Un capitán pequeño, cojo, irascible, incapaz de gobernar el barco. Un marinero obediente, cumpliendo a rajatabla las inútiles órdenes de su capitán. Jamás perderá de vista el timón, no se saldrá nunca de sus casillas. Hay también una cocinera, una mujer de gran corazón que cuidará de su pequeño capitán cueste lo que cueste. Atención, a sus voces exactas. Llevan a bordo dos viajeros,**

**sus aviesas intenciones y sus abundantes riquezas. Fácil presa para la tempestad. Un barco, a merced de una tempestad cada vez más terrible.**

**Rayos, truenos y fuego, en un mar hasta hace poco azul y en calma. Un ave prodigiosa, azuzando la tempestad y con un poder superior intimidando a los navegantes supuestamente invencibles, empequeñeciéndolos, hundiéndolos. Ese genio prodigioso se llama Ariel. Será él quien comunique que lo que debía ocurrir ha ocurrido. Y dará cuenta también de que en el barco hay un niño asustado, escondido en una gran caja. El mago Prospero escucha con satisfacción a su portentoso servidor.**

**Pero la pequeña hija del mago, apurada y angustiada, al enterarse de que todo ha ocurrido por voluntad de su bondadoso padre, le ruega que se apiade de las vidas de los marinos. Esta niña llamada Miranda vive en una isla apartada, lejos de todo ser humano que no sea su padre y Caliban, el andrajoso criado.**

Aún no sabe que Prospero, su padre, pretende vengarse de una antigua afrenta. Aún no sabe que ese terrible naufragio cambiará sustancialmente su vida y la de los suyos. No sabe que su historia ya está escrita, hace casi cuatrocientos años, y que su creador, William Shakespeare, la llamó "La Tempestad" cuando se publicó en 1611.

El dramaturgo demostraba con orgullo su fe ciega en la magia del teatro al utilizar tempestades, sortilegios, extraños espíritus de fuego para contar venganzas, envidias y amores. Cuatro siglos más tarde, nada mejor que la fantasía de los dibujos animados para reflexionar por medio de prodigiosos seres imaginarios sobre la condición humana.

Per Ahlin y Karl Rasmussen han tenido que adaptar la obra de Shakespeare del teatro al cine, de aquella época a la nuestra, de imágenes reales a dibujos, traduciéndola y transformándola.

La legitimidad del poder se ha transformado ahora en un problema ecológico. Dos islas frente a frente, una devorada y envenenada por las máquinas, gobernada por una insaciable ambición de riquezas que chupa el sudor y la sangre de los niños, y la otra verde, florida y bella, Melonia, que el enemigo pretende explotar y envenenar. La fecundidad de ese excepcional

reino de naturaleza virgen es garantizada por un elixir prodigioso.

Como consecuencia de esta transformación las víctimas de la depredación y la crueldad adquieren protagonismo. Al contrario que en la obra teatral, se nos muestra la tierra árida contaminada por las máquinas y, sobre todo, los niños que sufren una explotación salvaje. Las palabras del poeta propiciarán su viaje a la libertad a bordo de un teatro hasta entonces prohibido para ellos. En una mar calmada y sin tempestad.

Todos estos cambios sugieren un nuevo significado. Pero lo que hace que la obra teatral resulte tan viva y actual es el tratamiento de los personajes secundarios. Al ser su función narrativa más humilde, ya que la fidelidad al original no recae en ellos, el adaptador dispone de mayor libertad. Para encarnar el espíritu Ariel, Ahlin y Rasmussen han creado un ave magnífica. Para Caliban han ideado un cuerpo vegetal.

La larga lista de personajes secundarios ha sido acortada, o mejor dicho, reestructurada. En "La Tempestad" el conflicto de los súbditos se daba aparte del de los amos, ya que le correspondía ser un espejo tosco y grotesco del drama principal. Pero en la película, Caliban tendrá una relación directa con los amos de Plutonia, la isla envenenada. Y es en la torpeza natural de los personajes donde radica su hilaridad. También el amor de Miranda y Ferdinand tiene su réplica humorística en el amor de la cocinera por su capitán. Y el personaje del miserable bufón ha sido transformado en poeta, se llama William y su aspecto y su caminar son indescriptibles. Compañero juicioso y alocado de Ariel, le corresponde a él proclamar mensajes ecologistas y llamadas a la libertad. Y le corresponde, sobre todo, encarnar la figura del escritor original, homenajear la vieja obra desde el interior de la nueva versión.

La obra de Ahlin viene como anillo al dedo para apreciar la importancia imprescindible de la música, del ritmo del movimiento, del sonido y la voz en los dibujos animados, su capacidad para crear un mundo atractivo y fascinante. Merece la pena escuchar la versión original. El doblaje difícilmente podría definir con tanta precisión la peculiaridad de cada personaje.

Elixires mágicos frente a máquinas, la naturaleza venciendo a la industria, todo aquello que debería constituir un mensaje profundo, puede olvidarse con facilidad en la amnesia del tópico.

Sin embargo la visión de ese mar de dibujos en-crespándose, el recuerdo de cómo Ariel el pájaro de fuego emprende el vuelo, la feliz navegación del teatro, el exquisito cuidado en los detalles y los matices, son los que renuevan nuestra fe en la magia del dibujo.

Traductor: Ion Muñoz

## Romeo y Julieta

(Romeo and Juliet.  
Franco Zeffirelli, 1968)

Italia-Gran Bretaña. **Dirección:** Franco Zeffirelli. **Guión:** Franco Brusati y F. Zeffirelli, basado en el drama de William Shakespeare. **Fotografía:** Pasquale De Santis. **Decorado:** Christine Edzard y Luciano Puccini. **Música:** Nino Rota. **Montaje:** Reginald Mills. **Producción:** Dino de Laurentiis. **Intérpretes:** Olivia Hussey, Leonard Whiting, John McEnery, Michael York, Pat Heywood, Milo O'Shea, Robert Stephens. **Duración:** 130m.



**V**erona, hacia 1450. El joven Romeo se lamenta por un amor imposible. Sus amigos le llevan, para hacerle olvidar sus penas, a un baile de disfraces donde se enamora fulminantemente de la bella Julieta. Esta es presa de idéntica pasión. Sin embargo entre ellos se interpone el odio secular que enfrenta a sus dos familias, los Montesco y los Capuleto.

Hablar del cine de Zeffirelli lleva inevitablemente consigo una serie de adjetivos tópicos y adversos que el realizador italiano, es cierto, se

ha ido ganando a pulso película tras película. El preciosismo hueco, el mensaje reaccionario, la búsqueda de la lágrima fácil y una profunda sensación de que lo que ocurre ahí enfrente, en la pantalla, sabe a falso, todo ello ha sido alimentado con paciencia y fervor, sin desaliento, con reflexiones pseudomodernas sobre el hecho religioso (**Hermano sol, hermana luna; Jesús de Nazareth**), tostonazos almibarados (**Campeón, Amor sin fin**) o penosas traslaciones del mundo de la música al celuloide (**La Traviata, Otelo, El joven Toscanini**). Esto último es especialmente grave si se tiene en cuenta que en el haber de Zeffirelli figura su incuestionable maestría en el montaje teatral y operístico. Sin embargo hubo un tiempo en el que el joven Zeffirelli se acercó al cine con muchas cosas que decir y es, sin duda, **Romeo y Julieta** (1968) la película que mejor refleja a ese buen cineasta perdido. Junto a **La mujer indomable** (versión libre de "La fierecilla domada", también de Shakespeare, con Elizabeth Taylor y Richard Burton como protagonistas), **Romeo y Julieta** es la consecuencia lógica de una carrera teatral que comenzó, como técnico, en 1949 con la escenografía creada para "Troilo y Crésida" (otra vez Shakespeare), en una versión dirigida por Visconti, para el que construyó un monumental decorado que recreaba la mítica ciudad de Troya, y que continuó con un sinfín de montajes de autores clásicos y de óperas. Por otro lado también sus primeros contactos con el cine los llevó a cabo de la mano de Visconti. Fue su ayudante de dirección en **La terra trema** (1948), **Bellissima** (1951) y **Senso** (1954) y de él aprendió a ser exigente, riguroso y perfeccionista.

La misma película que ahora comentamos está inspirada en un anterior montaje teatral del propio Zeffirelli. Desde el primer momento el realizador se decidió por la fidelidad al texto shakespeariano. Colocó al frente del reparto a dos jovencísimos actores (Olivia Hussey y Leonard Whiting) con prácticamente la misma edad que a los protagonistas asigna la obra: recobró por ello, frente a versiones cinematográficas anteriores, el carácter juvenil de su desgraciado amor; acentuó la pasión irracional de Romeo y Julieta; no escatimó el humor e incluso el tono soez (ahí están los personajes de Mercucio - magistralmente interpretado por John McEnery- y la vieja nodriza) y recreó una época, la obra está ambientada a mediados del siglo XV, dura y violenta. Como el propio Zeffirelli afirma, "la sociedad inglesa de aquellos momentos era muy viva, violenta, sexual, de grandes senti-



mientos, de gran escándalo, de gran libertad humana y social" (1). La sangre corre por las venas de sus personajes con la misma rapidez y facilidad con la que escapa de ellas. Nunca ha conseguido Zeffirelli detenerse siempre, en cada secuencia, al borde del exceso como en **Romeo y Julieta**. Esto se extiende a su dirección de actores a los que consigue en ocasiones colocar en el límite mismo de la sobreactuación. A menudo se ha hablado del tono operístico de esta película y es que realmente Zeffirelli combina magistralmente las escenas más dramáticas con las bufonadas más divertidas y las secuencias más románticas, al igual que si la explosión de un coro fuese contrapunteada por una suave melodía que discurriese poco a poco hacia la fuerza vertiginosa de una apasionada aria. La excelente música de Nino Rota se mueve por esta historia como pez en el agua, recuperando el carácter musical del texto original, salpicado todo él de canciones populares. La luminosidad conseguida por la fotografía de Pasquale De Santis es sencillamente perfecta. Es esa sabia mezcla de drama y humor, de pasión e inocencia, de violencia y fragilidad, lo que hace de **Romeo y Julieta** una de las más estimulantes versiones cinematográficas de la obra de Shakespeare.

Jesús Angulo

(1) Entrevista concedida por el realizador a Antonio CASTRO. DIRIGIDO POR... nº 68.

## Hamlet

(Hamlet.  
Celestino Coronado, 1976)

Gran Bretaña. **Dirección:** Celestino Coronado. **Producción:** Brian Bilgorri, Francis Dobs, para Celestino Coronado y The Royal College of Art. **Guión:** Celestino Coronado, según la obra de William Shakespeare. **Fotografía:** Robina Rose, Dick Perrin, A. Humphreys, Richard Melling, Derek Wallbank. **Mezclas de vídeo:** Liz Letman. **Sonido:** Carlos Miranda. **Vestuario:** Mircea Morisín, Natasha Korniloff. **Intérpretes:** Anthony y David Mayer, Helen Mirren, Quentin Crisp. **Duración:** 65m.

**E**nfant terrible del cine español, amante de las vanguardias y los métodos inclassificables, irreductible cultivador de la poesía visual, provocador nato y fustigador de todo lo convencional, Celestino Coronado ha desarrollado una carrera cinematográfica, videográfica

y televisiva, tan anárquica como difícil de seguir. Nacido en España, pero residente en Londres desde 1967, se unió a la compañía de Lindsay Kemp, con quien desarrolló una estética teatral muy especial, dirigiendo con Kemp espectáculos como "Flowers", "Salomé", "Las criadas", "Nijinsky", etc.

Ya había dirigido dos cortometrajes (**The Lindsay Kemp Circus** y **Miroirs**) y un mediodía (Le bel indifférent) cuando en 1976 eligió el aún incipiente vídeo para realizar una primera aproximación a Shakespeare con todas las reservas, filtros y reinventiones propias de la imaginativa mente de Coronado. *"Hamlet no es un ejercicio sobre cómo utilizar el vídeo", declaró un par de años más tarde a Eugeni Bonet, Joan Bufill y Manel Huerga, "ni un manifiesto sobre sus posibilidades. Me he servido de él de una forma apasionada, utilizando unos medios que servían para lo que yo quería hacer, de la misma forma que he escogido unos decorados, una coreografía y unos determinados movimientos. Pero no existen escenas creadas exclusivamente para la explotación de las técnicas del vídeo"*.

Siempre interesado en las imágenes sugerentes, en una especie de poesía visual en la que prime tanto el contenido como la forma, Coronado buscó una textura especial para sus imágenes utilizando gases transparentes, creando una escenografía con la intervención de cinco directores de fotografía. *"La concepción visual de la película responde a mi visión personal del texto: una situación intemporal, un espacio creado por la cámara, el espectador y los actores. Creo que el mayor mérito de la película es haber creado un espacio en el rodaje del que desconoces sus dimensiones y su forma, un espacio construido a base de miradas. La cámara se convierte en el intérprete, es el puente que une a los personajes"*. El gusto por la ambigüedad sexual y los equívocos, habitualmente exhibidos por Coronado, se reveló en el tratamiento de los personajes, con dos actores, Anthony Meyer y David Meyer, interpretando a Hamlet.

El interés por Shakespeare como inspirador de fantasías oníricas y apasionadas relaciones entre personajes, quedó patente en una posterior adaptación de Celestino Coronado, **El sueño de una noche de verano** (1983), en la que intervenía Lindsay Kemp con su ya clásica escenografía, utilizando en el argumento algún fragmento de "Romeo y Julieta".

Ricardo Aldarondo

# La Fierecilla domada

(The Taming of the Shrew.  
Sam Taylor, 1929)



EE.UU. **Dirección:** Sam Taylor. **Guión:** Sam Taylor, según la obra de W. Shakespeare. **Fotografía:** Karl Strauss. **Montaje:** Allen MacNiel. **Sonido:** John Craig, David Forest. **Decorados:** William Cameron Menzies, L. Irving. **Interpretes:** Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Dorothy Jordan, E. Maxwell. **Duración:** 68m.

**P**etruchio, un joven hidalgo de Verona, enamora a Caterina, la caprichosa hija de un señor paduano, para llevar adelante un trato planeado con su amigo Hortensio, y de paso aprovechar la considerable dote de la chica. Mientras consigue que su amigo se case con la hermana de Caterina, Petruchio someterá a su mujer a todo tipo de humillaciones y farsas, en un intento de domar su bravo carácter.

En 1929 el mítico actor del momento Douglas Fairbanks se enfrentaba al problema de incorporarse a las nuevas técnicas del cine sonoro, sin mucha decisión. Sabía que, como muchos otros actores, podía sufrir el rechazo del público a una voz que hasta entonces no había conocido, y no respondía a la presencia viril, aventurera y acrobática del actor. Fue su mujer, la admirada y candorosa actriz Mary Pickford, quien le convenció para tomar parte en una película sonora, **La fierecilla domada**, en la que la pareja más deslumbrante de Hollywood en esos días podía aparecer reunida por primera vez en las pantallas, llevando el *glamour* de su matrimonio al cine.

Ese fue el gran atractivo comercial de la pelícu-

la en el momento de su lanzamiento. La realidad era bien distinta: Douglas y Mary ya habían visto su relación deteriorada, y el rodaje sólo contribuyó a aumentar las tensiones. De hecho, la película fue el comienzo del declive en las carreras de ambos, y el camino directo hacia la separación.

Pero el proyecto tenía un buen atractivo para Fairbanks: podía ofrecer una caracterización un poco distinta a su habitual figura de saltimbamqui valeroso y seductor, encarnando al irónico, perspicaz y ligeramente sádico Petruchio.

Aunque en 1908 D. W. Griffith ya había adaptado "La fierecilla domada" al cine en una precipitada versión, este proyecto que contaba con Sam Taylor como director era la primera adaptación seria de la obra, y el estreno de un Shakespeare en el cine sonoro. Taylor fue un director solvente del cine mudo, académico pero brillante, que ya había trabajado con Mary Pickford y dirigió un buen número de películas para Harold Lloyd, que le apreciaba considerablemente: "*De todos los directores que he tenido, Sam Taylor era el más valioso. Tenía una mente brillante y era una tremenda ayuda para mí*".

La película se diseñó con más voluntad de ofrecer un argumento de comedia doméstica para la pareja, que 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. El acabado era correcto, con el buen hacer de Sam Taylor, la notable fotografía de Karl Strauss y los trabajados decorados de William Cameron Menzies. Pero la recepción tras el estreno fue desigual, entre otras cosas por la voz de Douglas Fairbanks, que no era la más adecuada para recitar a Shakespeare. Mary Pickford, que después declaró "*ese filme fue mi final, perdí mi confianza y nunca más volví a estar cómoda ante una cámara o un micrófono*", consiguió sin embargo los mejores momentos, combinando en su actuación el candor que había mostrado en tantos títulos anteriores, fortalecido por la bravura de su personaje.

Un detalle anecdótico provocó algunos recelos entre el director y la actriz. En los títulos de crédito decía: "*Basada en la obra de William Shakespeare, con diálogos adicionales de Sam Taylor*". Mary Pickford acusó a Taylor de buscar protagonismo, pues la aportación del director a los diálogos debió ser inexistente.

Ricardo Aldarondo

# Enrique V

(Henry V.  
Laurence Olivier, 1944)

Gran Bretaña. **Dirección:** Laurence Olivier. **Guión:** Laurence Olivier, según la obra de W. Shakespeare. **Fotografía:** Robert Krasker. **Montaje:** Reginald Beck. **Música:** William Walton. **Vestuario:** Roger Furse. **Intérpretes:** Laurence Olivier, Robert Newton, Leslie Banks, Renée Asherson, E. Knight. **Duración:** 137m.



**E**l joven rey Enrique V, poco después de su coronación, desea recuperar algunos territorios en poder de Francia. Ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo con el monarca francés, lleva a sus soldados a Agincourt, donde, en una feroz batalla, se impondrá la valentía y la sabiduría del rey inglés.

En el momento de acometer "Enrique V" Laurence Olivier había cambiado ya su inicial concepto sobre el cine, medio que consideraba secundario con respecto al teatro, un modo de seguir en activo cuando no se encontraba sobre el escenario. Quizá por eso su primera adaptación al cine de una obra de Shakespeare adquirió un peculiar equilibrio entre ambos medios, cuya mezcla suele provocar encontradas opiniones y resultados. Esta película es el inicio de la trilogía de obras de Shakespeare que Olivier llevó a cabo como director (como actor hizo alguna más).

Aunque quería contar con William Wyler como director (a quien conocía de su trabajo en **Cumbres borrascosas**), finalmente se decidió a dirigir él mismo la película y así salvaguardar la esencia shakespeariana sin renunciar a su

proyecto de popularizar al autor entre las nuevas generaciones.

Y Olivier inició su película remarcando el origen teatral de la obra. El inicio presenta los momentos precedentes al estreno en 1600 de "Enrique V" en el Globe Theatre, enlazando con la presentación escrita por Shakespeare para el personaje de el Coro, maestro de ceremonias que ejercerá de introductor de las escenas clave, y al mismo tiempo pedirá al espectador que rebase con su imaginación las cuatro paredes del pequeño teatro para sumergirse en los campos de Francia. La cámara, en esa primera parte marcadamente teatral, se acerca al público que aplaude entusiasmado, se interna tras el escenario para mostrar los preparativos de los actores, y se mantiene a cierta distancia de la representación, sin buscar el detalle que el espectador de platea no puede captar. Es decir, se regodea en reafirmar que se está asistiendo a una representación teatral, eso sí, construida con un callado y elegante trabajo de cámara, a base de planos largos y movimientos sinuosos.

Incluso cuando el Coro pida al espectador que desate su fantasía y la cámara abandone el teatro, los grandes espacios no ocultarán su reconstrucción a base de maquetas y pinturas, y Olivier buscará el pequeño escenario en el hueco formado por unas rocas o el espacio que delimitan unos árboles. Y sin embargo las escenas de batalla contienen una grandeza épica, fruto de la variada planificación de Olivier y un color determinante que, a base de azules, rojos y amarillos, compone un conjunto visual muy especial.

Frente a la rigidez interpretativa de la primera parte, Olivier se vuelca en el pasaje más impactante de la obra, aquél en el que el rey recorre el campo durante la noche, mezclándose entre sus soldados sin ser reconocido, para confirmar ante sí mismo su convencimiento de que el rey es un humano más con su conciencia ahogada por las responsabilidades. Para recalcar la voluntad del rey de ocultar su personalidad, en su encuentro con uno de los soldados Olivier evita su propia imagen, que sólo es devuelta por los ojos escrutadores del soldado.

Tras el recorrido por el horror y el honor, la valentía y la pesadumbre, la acción retorna al recinto teatral moderadamente, cerrando en círculo el personal estilo de una de las más remarquables, a pesar de cierta rigidez, traslaciones de Shakespeare al cine.

Ricardo Aldarondo