

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
SHAKESPEARE: REPRESENTACIÓN E IMAGEN

Autor/es:
Sara Torres

Citar como:
Sara Torres (2003). SHAKESPEARE: REPRESENTACIÓN E IMAGEN. Nosferatu.
Revista de cine. (44).

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41341>

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

Shakespeare: representación e imagen

Sara Torres

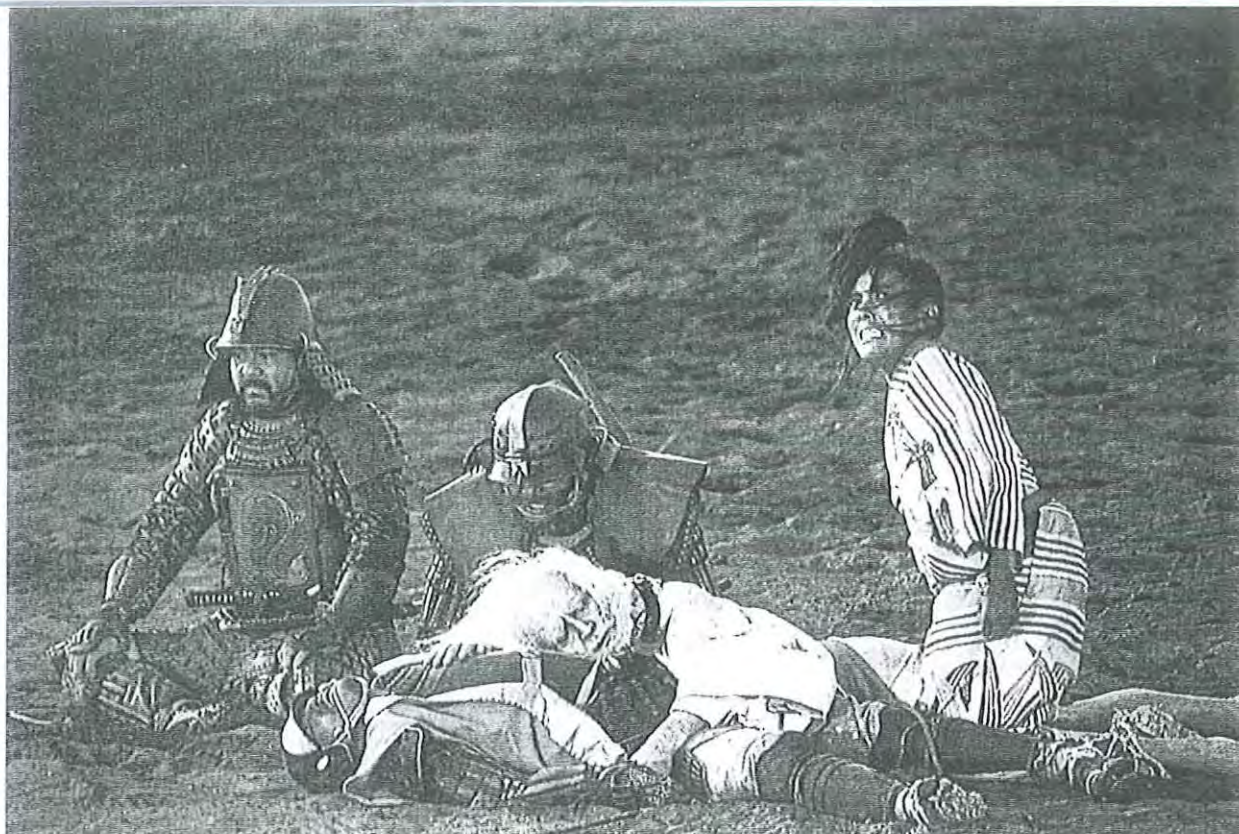
Badira sortzaile batzuk elkar ulertzeraz kondentatuta daudenak, mendetako distantziak eraginida elkarrengandik urrun egon airen. Horixe da Shakespeareren eta Kurosawaren kasua. Batak gizakia bere dramen erdian kokatzea lortu zuen; besteak, Shakespeareren gizakia bere pelikuletara eramatea.



Ran

El teatro clásico griego y romano produjo una galería de extraordinarios e inolvidables "personajes" dramáticos, llenos de complejidad y fuerza, unas veces terribles y otras veces burlescos, que parecen ejemplificar todas las pasiones, fatalidades y formas de ridículo de que somos capaces los humanos. Entonces, ¿cuál fue la tarea de Shakespeare? ¿Acaso aportar nuevos personajes o poner al día, modernizados, los perso-

najes de la tragedia y la comedia clásicas? No: la tarea genial de Shakespeare fue convertir en el escenario los personajes en "personas". Sus protagonistas (y aún más sus figuras secundarias) pierden los coturnos estereotipados que los alzaban antaño por encima de la estatura humana y quedan a nuestro mismo nivel, mirándonos a los ojos por decirlo así. Se cargan no sólo de contradicciones o matices paradójicos en su motivación, sino de una pluralidad de



identidades que a veces provocan y otras veces son provocadas por las peripecias de la acción dramática.

¿Cuál es la diferencia -teatralmente hablando- entre un "personaje" y una "persona"? Pues que dentro de cada persona hay siempre diversos personajes, que pugnan entre sí, se superponen y a veces forman mestizajes alarmantes. Cada personaje tiene su desarrollo dramático, pero dentro de la persona los personajes se enfrentan y polemizan unos con otros. Pasar del personaje a la persona es "interiorizar" el teatro: no subir al escenario el espíritu, sino convertir el espíritu en escenario. Aunque abunden las acciones y los sucesos dramáticos en Shakespeare, siempre da la impresión de que la mayor actividad sucede en el interior de sus protagonistas. Por eso el teatro clásico nos admira e impresiona, pero el teatro de Shakespeare se nos mete "dentro" y nos obliga a identificarnos no con tal o cual personaje, sino con esas personas llenas de personajes que vemos y escuchamos en la representación. Todos somos así teatros y llamamos "alma" al foro íntimo en que se representan las tragedias o comedias que vivimos. Allí resuena, incansable, la voz poética que dialoga consigo misma, que se burla, se amenaza o se previene... que a veces no se escucha a sí misma hasta que ya es demasiado tarde.

Por supuesto, el "truco" de Shakespeare -si no resulta demasiado irreverente denominarlo así, y que Harold Bloom me perdone en caso contrario- es combinar la avidez materialista de los paganos por

el goce y el poder con el invento cristiano que constituye la especialidad de la casa: la conciencia. Los héroes y antihéroes shakesperianos se preocupan muy poco de la religión y sus dogmas, pero practican el examen de conciencia como si en ello les fuera su salvación eterna. Los autores griegos y después los romanos que les imitaron hablaban del destino, así como del carácter que constituye el destino concreto de cada uno de los personajes dramáticos. Por su parte, san Agustín, inventor en sus *Confesiones* del examen de conciencia y de los múltiples "yoes" que hay dentro de cada yo, habló de nuestro *cor irrequietum*, el corazón inquieto al que nada contenta y que se debate sin cesar en este mundo. Las criaturas de Shakespeare padecen juntamente la fatalidad pagana y el corazón que se mira permanentemente a sí mismo, desdoblándose en imágenes diversas y antagónicas sin encontrar sosiego. La fatalidad de la ambición arrastra a Macbeth, pero es su corazón lo que no le permite dormir tras su crimen. Desde luego el cristianismo de Shakespeare no es religioso sino "cultural": lo aprendió de Montaigne, a quien leyó en la traducción de John Florio (en su ejemplar de los *Ensayos* está una de las pocas firmas que se conservan del dramaturgo). Montaigne, el cristiano escéptico, que se convirtió a sí mismo -a sus diversos "yoes"- en la materia de sus reflexiones y dijo que él no podía describirse como algo fijo, estable, sino como una realidad ondulante y diversa: no un "ser" sino un "pasar"... siempre pendiente de intentar describir la inquietud del corazón sin reposo.

El novelista inglés Anthony Burgess solía contar una significativa anécdota de sus tiempos de profesor de literatura en extremo oriente. Dice que a sus alumnos de esas latitudes les resultaban incomprensibles cosas como el famoso verso de Eliot "*abril es el mes más cruel*", porque ellos no veneraban a ningún profeta que hubiese sido crucificado en esa fecha; en cambio se apasionaban con la tragedia de Macbeth como cualquiera de nosotros. Y es que la revelación shakesperiana fundamental -que cada persona alberga identidades contradictorias, que nuestro destino mortal está acompañado de una incesante exploración de la diversidad de nuestros motivos y nuestros anhelos- no es exclusiva de una cultura determinada, sino que de inmediato suscita la "adhesión" perturbadora de cualquier persona humana. En este sentido merece Shakespeare la hiperbólica calificación que le otorga Harold Bloom, la de "*inventor de lo humano*". Y por ello no debe extrañarnos que un cineasta japonés como Akira Kurosawa haya realizado algunas de las mejores versiones filmadas de obras de Shakespeare -**Trono de sangre** (1957),

Ran (1985)- y siempre muchas otras de sus películas de conflictos, situaciones y expresiones que nos recuerdan inevitablemente la huella del dramaturgo isabelino, como en **Los canallas duermen en paz** (1960) o **Vivir** (1952).

Es significativo, como ejemplo de esta universalidad, examinar el caso de las filmaciones de *Macbeth*. Sin duda, Macbeth es un caso claro de "persona" shakesperiana: desde luego se porta como uno de los traidores y asesinos más sombríos creados por el autor, pero también es un enamorado que depende casi de modo infantil de su mujer, un caballero valiente que comprende sus obligaciones de lealtad a su rey hasta cuando las conculca, un espíritu romántico "a lo Byron" obsesionado por la muerte y la inanidad de la vida, un primitivo curioso de brujerías y propenso a la sugestión de los espectros, etc. Dentro de él pugnan y se contradicen personajes diversos. Y *Lady Macbeth* es implacable en su ambición y tierna en el amor, femeninamente seductora y virilmente decidida a tareas atroces, capaz de cometer actos horribles pero incapaz de soportar el recuerdo de los horrores cometidos... Como señala Harold Bloom, constituyen paradójicamente la única pareja de amantes realmente bien compenetrados y a su modo felices de toda la obra de Shakespeare. Los dos forman una pareja protagonista inseparable, que se potencia y se explican uno a otro, aunque no siempre los directores cinematográficos hayan mantenido este equilibrio deseado por Shakespeare.

Quizá quien mejor muestra toda la riqueza de *Lady Macbeth* sea Roman Polanski, en su película realizada después de las versiones dirigidas por Orson Welles y Akira Kurosawa. Su *Lady Macbeth* es joven (podemos suponer que tanto ella como su marido debían serlo en la imaginación de Shakespeare también) y utiliza las artes femeninas en toda su extensión (lágrimas, caricias, coquetería... incluso aparece desnuda durante unos momentos terribles), pero cuando corresponde exhibe ferocidad y energía de auténtico guerrero. Por su parte, Kurosawa no le da menos importancia a *Lady Macbeth*, pero la transforma sutilmente de acuerdo con su propia perspectiva cultural, sobre todo a partir de las pautas del teatro *Nô*, presentes en esa figura como en ninguna otra de la filmografía del autor. La *Lady Macbeth* japonesa es el personaje que más habla en la película -tan parca en diálogos por otra parte-, pero no se dedica tanto a alentar la mera ambición de su marido como a recordarle el peligro que corre si su actual señor se entera de que le han profetizado hacerse con la corona. Después de todo, también ese mandatario ha conseguido el poder a base de asesinar a su anterior jefe y bien puede hacer lo mismo con cualquier aspirante a su poder... De modo que la *Lady Macbeth* de Kurosawa incita a su marido no tanto



Trono de sangre



desde el desnudo afán de poder como revistiendo a éste de legítima defensa.

Y además alcanza mayores cuotas de crueldad que en otras versiones de la obra. Tanto en la pieza teatral como en las películas de Welles o Polanski, es el propio Macbeth quien prolonga la cadena de crímenes asesinando a Banquo, a la mujer y los hijos de MacDuff, etc., dejando a su esposa en la ignorancia de esta retahíla perversa que parece no ir a terminar jamás. En cambio en la película de Kurosawa parece ser Macbeth quien desea cortar de una vez con los asesinatos y adoptar (convirtiéndolo en su heredero) al hijo del amigo que ha eliminado, pero es su mujer -que está embarazada, toque insólito en el argumento- la que le incita y casi le obliga a matarlo también, prosiguiendo así la serie fatal hasta sus últimas consecuencias. En una palabra, en las versiones occidentales la mujer desencadena el furor criminal que luego Macbeth prosigue en solitario, hasta el punto de ver el propio suicidio de su esposa como un episodio más de la farsa sangrienta, mientras que en la versión japonesa la mujer se convierte en "*el instrumento de las tinieblas*" (Kurosawa *dixit*) que empuja una y otra vez a su marido al desastre. Es en

esta película en la que la mujer continúa su papel protagonista y fatal hasta más allá de lo que el propio Shakespeare imaginó.

Las culturas ofrecen perspectivas y énfasis diferentes, pero el drama de fondo del corazón desasosegado de lo humano no conoce latitudes ni folclores. Por eso las personas nacidas de Shakespeare vuelven una y otra vez, al escenario o a la pantalla, con diversos ropajes, pero con las mismas angustias y apelando en nosotros los espectadores a la misma complicidad.