

Shakespeare y el cine: un largo siglo de historia

José Ramón Díaz Fernández

DESDE UNA PERSPECTIVA ACTUAL nos podrá parecer que la popularidad de las adaptaciones cinematográficas de las obras de William Shakespeare constituye un fenómeno relativamente reciente. No obstante, la historia de Shakespeare en la pantalla es casi tan larga y dilatada como la del cine, ya que corre pareja con el desarrollo del séptimo arte como nuevo medio de expresión artística. Aunque hoy nos resulte sorprendente y un tanto paradójico, en la época del cine mudo se rodaron más de cuatrocientos títulos que recreaban con mayor o menor grado de fidelidad el universo del dramaturgo isabelino, si bien la mayoría de estas películas se han perdido irremisiblemente.

La primera adaptación concebida para la pantalla data de 1899, cuando el invento de los hermanos Lumière aún no contaba cinco años de existencia, y llama la atención por tratarse de una de las obras históricas menos conocidas: *El rey Juan*, dirigida por William Kennedy L. Dickson. Más que una película nos hallamos ante el anuncio de un montaje escénico de esta obra que a la sazón se representaba en un teatro de Londres. De los cuatro minutos originales que duraba esta breve versión se conserva sólo un minuto en el que puede verse al actor Herbert Beerbohm-Tree en el papel del monarca que agoniza mientras gesticula de forma harto grandilocuente e histriónica.

La relación entre cine y teatro fue una constante de las primeras adaptaciones, y grandes nombres de la escena como Sarah Bernhardt no dudaron en ponerse ante las cámaras para representar e incluso declamar extensos pasajes de las obras shakespearianas. En contra de lo que pueda pensarse, el denominado cine mudo nunca fue tal ya que en los primeros cinematógrafos las películas solían

tener acompañamiento musical o se grababa el diálogo de las escenas en los primitivos fonógrafos o en cilindros de cera. En el caso que nos ocupa, era frecuente que actores situados junto a la pantalla recitasen ante el público los conocidos pasajes que interpretaban las personalidades de la escena de fines del siglo XIX.

En sus comienzos el cine recurrió a Shakespeare por motivaciones tanto culturales como económicas. Por un lado, el llevar los clásicos a la pantalla confería un aura de respetabilidad a un nuevo medio de expresión que para muchos no era más que un espectáculo de feria. Por otra parte, los autores clásicos y la Biblia proporcionaban multitud de historias a los estudios de cine sin tener que pagar derechos de autor, lo cual era también un argumento digno de tenerse en cuenta. Las adaptaciones shakespearianas del periodo mudo se convierten, pues, en un fenómeno mucho más internacional de lo que pudiera pensarse ya que, al no haber problemas de doblaje, lo único que había que hacer para exportar una película era traducir los intertítulos. No sólo se ruedan adaptaciones en Estados Unidos e Inglaterra sino también en Francia, Italia y Alemania, y su difusión va más allá de las fronteras del propio país.

A modo de ejemplo, la versión alemana de *Hamlet* interpretada por la actriz danesa Asta Nielsen en 1920 fue considerada como una de las mejores películas del año por el *New York Times*. Surgen incluso estudios de cine que se especializan en las adaptaciones de los clásicos como Film d'Art (Francia), Film d'Arte (Italia), Vitagraph y Thanhouser (Estados Unidos) y que ruedan desde cintas de unos cuantos minutos de duración a películas de más de dos horas. En muy pocos años la cámara fija y la teatralidad

de los decorados y la actuación serán progresivamente sustituidos por técnicas plenamente cinematográficas. De entre las producciones de esta época que están disponibles en formato de video o DVD podemos destacar *Richard III* (Inglaterra, 1911), *The Life and Death of Richard III* (Estados Unidos, 1912), *Hamlet* (Alemania, 1920) y *Othello* (Alemania, 1922).

La llegada del sonoro significó un retroceso en el proceso de traslación de Shakespeare a la pantalla. En contraposición al alto número de títulos del periodo anterior, sólo se rodaron cuatro adaptaciones en Inglaterra y Estados Unidos entre 1928 y 1944, al considerar los magnates del cine que el nombre del dramaturgo isabelino equivalía a una reducción de los ingresos en taquilla. Sam Taylor dirigió en 1929 una versión de *La fierecilla domada* interpretada por Mary Pickford y Douglas Fairbanks que constituyó el canto del cisne de la carrera de este famoso matrimonio de la época del cine mudo. Resultados similares obtuvieron *Romeo y Julieta* de George Cukor y *Como gustéis* de Paul Czinner, ambas de 1936. Tras su participación en esta última película, un joven actor llamado Laurence Olivier llegó a expresar públicamente que Shakespeare y el cine eran incompatibles, un juicio que afortunadamente cambió con el paso de los años.

La cuarta película de este periodo tampoco fue un gran éxito de taquilla, pero su valoración crítica ha ido aumentando con el tiempo: *Sueño de una noche de verano*, dirigida en 1935 por William Dieterle y Max Reinhardt. Una de las producciones más espectaculares del Hollywood de la época, dicha adaptación combina el universo de esta comedia shakespeariana con números musicales a lo Busby Berkeley y la influencia del expresionismo alemán. Su reparto incluía a Olivia de Havilland, James Cagney y a un jovencísimo Mickey Rooney en el papel del duendecillo Puck (Reinhardt había pensado inicialmente en Fred Astaire para interpretar este personaje). Esta película se ha convertido en un punto de partida ineludible a la hora de concebir cualquier otra adaptación de la comedia, como bien puede constatar en la reciente versión dirigida en 1999 por Michael Hoffman y en la que encontramos una puesta en escena igual de espectacular y un reparto integrado por nombres tan famosos como Michelle Pfeiffer, Kevin Kline y Calista Flockhart, cuya interpretación convierte a Helena en una Ally McBeal de fines del siglo XIX.

Pocos años después, en los meses anteriores al desembarco en Normandía, Laurence Olivier dirige una adaptación de *Enrique V* con el apoyo del Ministerio de Propaganda

británico. Al tratarse de una obra en la que se narra la invasión de Francia por parte del ejército inglés durante la Guerra de los Cien Años, el público de 1944 vio un claro paralelismo con el enfrentamiento entre los aliados y las tropas del Tercer Reich. En aras de conseguir un mayor entusiasmo patriótico, Olivier eliminó las escenas más violentas de la obra y aquellas en las que se cuestionaba la empresa del rey. Ello, no obstante, no fue óbice para que su adaptación llegase a ser un gran éxito de taquilla y de crítica.

Cuatro años más tarde su *Hamlet* (1948) se convirtió en la interpretación fílmica por antonomasia de la tragedia danesa, aun a pesar de que su versión elimina numerosas escenas e incluso personajes de la obra. Convertida en un *thriller* psicológico con tintes freudianos muy del gusto de la época, la película enfureció a los críticos en su momento al insertar un título en el que podía leerse “Esta es la tragedia de un hombre que no podía decidirse”. Por otra parte, al igual que en *El ciudadano Kane* (1941), la cámara en movimiento se convierte en la protagonista de la acción con el uso de planos secuencia y la profundidad de campo. En su tercera adaptación, *Ricardo III* (1955), la cámara volvería a ser un elemento fundamental al establecer la complicidad entre el malvado monarca y el público que contempla sus intrigas criminales. La caracterización de Olivier en este papel ha sido imitada y parodiada por un buen número de actores, entre los que se incluyen Vincent Price y Peter Sellers, y su manifestación más reciente la tenemos en la figura de lord Farquaad, el perverso gobernante de Duloc en *Shrek* (2001).

Si las adaptaciones de Olivier han optado por mantener un equilibrio entre el elemento teatral y el cinematográfico, las realizadas por el cineasta norteamericano Orson Welles son plenamente fílmicas y para ello el director no dudó en recomponer el texto shakespeariano a su antojo. Procedente del medio teatral y radiofónico, su primera adaptación para la pantalla fue *Macbeth* (1948), rodada en Hollywood en sólo tres semanas con un presupuesto exiguo y unos decorados de cartón piedra. Su siguiente película, *Otelo* (1952), filmada en escenarios de Italia y Marruecos a lo largo de cuatro años, durante los que Welles tuvo frecuentemente que interrumpir el rodaje para conseguir fondos haciendo de actor en otras películas, es una obra maestra del montaje en la que los planos y contraplanos han sido a menudo rodados en países distintos con meses e incluso años de diferencia. Concebida, al igual que *El ciudadano Kane*, como un *flashback* que comienza con el entierro de Otelo y Desdémona, la película muestra de forma claustrofóbica

el laberinto en el que Iago ha apresado a su señor con sus maquinaciones.

A mediados de los sesenta Welles dirigiría en España una refundición de la segunda tetralogía con el título de *Campanadas a medianoche* (1966), una de las obras maestras del género. Rodada en exteriores en Madrid (la batalla de Shrewsbury se rodó en la Casa de Campo), Ávila, Calatañazor y Cardona, en la película Welles interpretaría el papel de Falstaff, el amigo del príncipe Hal que es traicionado por éste al ser coronado rey, a modo de semblanza autobiográfica tras una dilatada trayectoria en la que pasó de ser uno de los niños mimados de los estudios de Hollywood a convertirse en un director exiliado en busca de productores que quisieran financiar sus múltiples proyectos. Con posterioridad filmaría una versión de *El mercader de Venecia* (1969) que nunca llegó a exhibirse por haber sido sustraídos dos de los rollos de la película. En los últimos años de su vida expresó su interés por llevar *El rey Lear* al cine en una adaptación en la que sólo se utilizasen primeros planos, a semejanza de *La pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer (1928), pero no encontró a nadie dispuesto a invertir en tal empeño.

La larga década que transcurre desde fines de los cincuenta hasta el comienzo de los setenta constituye otro de los periodos más fecundos en la historia de la adaptación de Shakespeare a la pantalla. En primer lugar, habría que destacar la proliferación de adaptaciones realizadas en países cuyo idioma no es el inglés y que se sitúan en contextos histórico-culturales muy distintos de la época isabelina. En 1943 Miguel M. Delgado había dirigido en México una “versión festiva” de *Romeo y Julieta* (con Mario Moreno *Cantinflas* de protagonista) de gran éxito en su momento y en 1949 Fernando Cortés había adaptado *La fierecilla domada* al entorno mexicano con el título de *El charro y la dama*.

En España, con guión de Alfonso Paso, Antonio Román rodó en 1955 una versión de esta misma obra protagonizada por Carmen Sevilla y Alberto Closas, la cual trasladaba la acción de la comedia a la zona de Gandía. Otros países de tradiciones culturales tan diversas como Italia, Alemania, Francia, Turquía, Grecia, Ghana, Brasil, Egipto y la India han adaptado varias de las tragedias y las comedias. Especial interés revisten las versiones realizadas por Akira Kurosawa en Japón, quien adaptó *Macbeth* con el título de *Trono de sangre* (1957) y *El rey Lear* como *Ran (Caos)* (1985). En ambos casos se sitúa la acción en el marco de la sociedad feudal japonesa de fines de la Edad Media y comienzos del Renacimiento.

En la Unión Soviética Grigori Kozintsev dirigió magistrales adaptaciones de *Hamlet* (1964) y *El rey Lear* (1970) en las que el texto se transformaba en espléndidas metáforas visuales acompañadas por los acordes de la música compuesta por Dmitri Shostakovich. Sus películas no sólo ahondaban en la interpretación de los principales temas de estas tragedias sino que también realizaban una reflexión sobre el devenir político en el seno de la sociedad soviética. Aunque pueda parecer paradójico, al haber prescindido por completo del texto original se registra un absoluto consenso por parte de la crítica según el cual las películas de Kurosawa y Kozintsev se encuentran entre las más brillantes aportaciones de la historia a este género.

En lo que se refiere a los filmes rodados en inglés durante esta larga década, habría que destacar las adaptaciones de *La fierecilla domada* (distribuida en España como *La mujer indomable*) y *Romeo y Julieta* realizadas por el italiano Franco Zeffirelli en 1966 y 1968, respectivamente. Director de teatro y ópera antes de dedicarse al cine, Zeffirelli ofrece en sus películas una versión muy recortada del texto junto con una espectacular recreación histórica; en repetidas entrevistas se ha definido a sí mismo como “un popularizador de Shakespeare”. Su *Romeo y Julieta* fue una de las películas más famosas de fines de los sesenta al interpretar actores adolescentes por primera vez en la pantalla a los protagonistas del drama, al igual que haría Baz Luhrmann con Claire Danes y Leonardo DiCaprio treinta años más tarde. En 1990 Zeffirelli dirigiría una adaptación de *Hamlet* en la que el príncipe danés, interpretado por Mel Gibson, sufriría una profunda atracción edípica por su madre (al igual que Olivier), a la vez que resultaba bastante más impulsivo y menos reflexivo a la hora de tomar venganza.

Otras películas de esta década incluirían el experimental *Sueño de una noche de verano* dirigido por Peter Hall (1968), *El rey Lear* de Peter Brook (1971), el violento *Macbeth* de Roman Polanski del mismo año y un *Marco Antonio y Cleopatra* rodado por Charlton Heston en Almería en 1972, adaptación que, además de su elenco inglés y norteamericano, cuenta con la presencia de nombres tan conocidos como Fernando Rey, Carmen Sevilla y Juan Luis Galiardo.

No obstante, tras un periodo tan fructífero, parecía que el cine había dejado repentinamente de interesarse por los argumentos del autor inglés ya que, con la excepción de unos cuantos títulos de carácter experimental como *La tempestad* de Derek Jarman (1979), apenas se rodaron películas shakespearneas entre 1973 y 1989. Para muchos críticos

se hablaba del final de una época y se consideraba que el talento creativo se había desplazado al medio televisivo.

La situación cambió a fines de 1989 cuando un joven actor británico llamado Kenneth Branagh presentó su primera película como director, una nueva versión del *Enrique V*. Lejos del patriotismo y la visión heroica que había caracterizado la versión de Olivier, Branagh incidió en los aspectos más pesimistas y sombríos de una campaña iniciada por un rey cuya legitimidad es bastante cuestionable. El éxito de crítica y público volvió a repetirse en 1993 con el estreno de una de las comedias menos conocidas, *Mucho ruido y pocas nueces*.

En sus películas se combina la interpretación del texto shakespeareano con la apropiación de escenas de películas relacionadas con la cultura popular, lo cual las hace más accesibles a un público más amplio: la aparición del rey entre tinieblas nos recuerda a la figura de Darth Vader en la trilogía de *La guerra de las galaxias* (1977-83); el uso de la cámara lenta en las escenas de violencia enlaza con películas como *La pandilla salvaje* (1969) o *La huida* (1971) de Sam Peckinpah; la llegada de los jinetes al comienzo de *Mucho ruido y pocas nueces* es un homenaje a *Los siete magníficos* (1961); al descubrir su amor por Beatrice, Benedick chapotea en una fuente como Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* (1952).

Con posterioridad Branagh rodaría *En lo más crudo del crudo invierno* (1995), una deliciosa comedia en la que un grupo de actores intentan representar *Hamlet* en la iglesia de un pueblo, un *Hamlet* (1996) de cuatro horas y media de duración situado a fines del siglo XIX que cuenta con un amplísimo reparto internacional en el que encontramos nombres tan inusuales como Jack Lemmon, Gérard Depardieu, Billy Crystal y Robin Williams, y una adaptación de la comedia *Trabajos de amor perdidos* (2000) que transcurre en los días anteriores al estallido de la segunda guerra mundial con números musicales típicos del Hollywood de la época. En la escena final, no una sino cuatro parejas se despiden en un aeropuerto mientras el avión calienta motores en lo que constituye un guiño inconfundible a *Casablanca* (1943). Entre sus futuros proyectos se cuentan un *Macbeth* que se desarrollaría en los entresijos de Wall Street, una perfecta analogía para una obra que se centra en la representación de la lucha por el poder, y un *Como gustéis* situado en Japón.

Branagh no es el único responsable de lo que ha dado en llamarse el renacimiento de Shakespeare en el cine. Además del *Hamlet* dirigido por Zeffirelli, otros muchos directores se han acercado a la obra del bardo con diferentes

resultados. Peter Greenaway hizo gala de su cultura enciclopédica en una muy peculiar e idiosincrática adaptación de *La tempestad* titulada *Los libros de Próspero* (1991), una película que no interesará por igual a todos los públicos. En 1995 Oliver Parker dirige una nueva versión de *Otelo* que incluye a un pérfido Kenneth Branagh en el papel de Iago. Richard Loncraine adapta *Ricardo III* para situarlo en el contexto imaginario de una Inglaterra dominada por los fascistas en los años treinta. Al año siguiente, Al Pacino dirige *Looking for Richard*, un pseudo-documental en el que muestra su fascinación por la figura de Shakespeare y su presencia en la sociedad contemporánea.

Otras películas de 1996 son el *Romeo y Julieta* de Baz Luhrmann, número uno incontestable en la taquilla durante varios meses, y la deliciosa *Noche de reyes* dirigida por Trevor Nunn. Producciones más recientes serían *Sueño de una noche de verano* de Michael Hoffman, al que antes nos referimos, el espectacular *Titus* (1999) de Julie Taymor con Anthony Hopkins y Jessica Lange, y la nueva versión de *Hamlet* dirigida por Michael Almercyda en 2000, en la que la tragedia danesa tiene lugar en el seno de la Denmark Corporation en la Nueva York de hoy.

Dado el interés popular y crítico por la obra de Shakespeare que han generado estas películas. Fue casi inevitable su aparición como personaje en *Shakespeare in Love* (1998), una de las producciones más aclamadas de los últimos años. En la actualidad da la impresión de que el ritmo de producción de nuevas películas se ha dilatado un tanto y que más que adaptaciones de las obras con un mayor o menor grado de fidelidad los cineastas se están decantando por rodar derivativos que sitúan las tramas en un periodo histórico o en un contexto social o cultural distinto (piénsese, por ejemplo, en *West Side Story* [1961] como derivativo de *Romeo y Julieta*). Títulos recientes como *Diez razones para odiarte* (1999), en la que la acción de *La fierecilla domada* se traslada a la Padua High School; *The King Is Alive* (2000), donde el texto de *El rey Lear* se convierte en una tabla de salvación para un grupo de turistas perdidos en el desierto, y *My Kingdom* (2002), con una magistral interpretación de Richard Harris como el patriarca de los bajos fondos de Liverpool, nos demuestran que la presencia de Shakespeare en el cine dista mucho de ser una sombra del pasado. •

JOSÉ RAMÓN DÍAZ FERNÁNDEZ es profesor de la Universidad de Málaga; el más destacado biblio-filmógrafo sobre Shakespeare y el cine. Investiga sobre literatura isabelina y novela británica. Ha coordinado seminarios en el Congreso Mundial Shakespeare (2001) y la Conferencia Internacional Shakespeare (2004).