

# ¿Nos permite filmarlo, señor Shakespeare?

Federico Patán

EL TEMA, AL PARECER, no presenta dificultades: escribir sobre la puesta en cine de autores clásicos. Para allanar el camino lo aconsejable es preguntarnos qué se define con esas dos palabras, de apariencia sencilla: autores clásicos. Hay una respuesta cínica, nada infrecuente de escuchar: clásico es un autor que todos mencionan sin haber leído. Guarda mucho de verdad en su cinismo. Mas procuro otra definición: se trata de escritores que han superado la posibilidad del olvido. Es de cederle aquí la palabra a Italo Calvino: “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”. Esto es posible de aplicar a cada lector pero también a cada época sucesiva. Cada lector descubre algo nuevo en toda relectura de un autor o un texto clásico, pero cada época descubre en él algo sólo descubierto por esa época, que se suma a lo que le han extraído lecturas anteriores. Por tanto, no hay manera de eludir la presencia de los clásicos.

Esto lo descubrió pronto el cine. Cuando los Lumière proponen al mundo esa nueva técnica narrativa mediante una cámara, la literatura lleva siglos de existencia. Fue natural que llegado el momento de proponerse divertir contando historias los cineastas recurrieran en abundante medida a las ya existentes. No es de sorprender, por tanto, hallar en la filmografía de Georges Méliès (1896-1936) su indispensable *Viaje a la Luna* (1902), basado por igual en Julio Verne y en H. G. Wells, ambos autores clásicos en su género. Pero también encontramos, el mismo año, *El viaje de Gulliver a Lilliput y a la tierra de los gigantes* y *Las aventuras de Robinson Crusoe*. En 1899 había filmado una versión de *She*, una de las novelas más destacadas de Rider Haggard. Pronto, entonces, los directores de filmes

buscaron fuentes argumentales en la literatura ya consagrada. Allí estaba, complaciente aportadora de tramas cuya eficacia se había probado en los lectores.

Si examinamos las cuatro películas de Méliès mencionadas notaremos en ellas el rasgo común de ser cintas de movimiento, no de indagación psicológica. Incluso cuando Sarah Bernhardt (1844-1923) se anima a filmar, en 1900, un fragmento de *Hamlet*, dicho fragmento se llama *El duelo de Hamlet* (dirigida por Clément Maurice), clara referencia a la parte más movida del acto final de esa tragedia. El cine no tarda, sin embargo, en preocuparse de reflejar las partes de carga psicológica de los textos clásicos dados a las disquisiciones filosóficas. Si examinamos algunas de las 55 versiones de *Hamlet* llevadas al cine veremos que de 1910 es una adaptación italiana, dirigida por Mario Caserini, donde, aseguran los pocos datos existentes, ya hay tal intento de hondura psicológica. No entraré en detalles, pero menciono que se sabe de una versión india dirigida en 1935 por Sohrab Modi, otra soviética de 1989 puesta en pantalla por Gleb Panfilov y, en 2004, la polaca de Lucas Barczyk.

¿Qué consecuencias sacar de esto? Primera, desde 1900 no ha cesado el interés por llevar al cine esta tragedia de William Shakespeare. Segunda, las culturas más variadas se han preocupado de ello. Pregunta entonces: ¿qué hallan los cineastas en esa obra, o en otras igualmente clásicas, que los impele a su filmación? No hay respuesta única ni sencilla. Empiezo por suponer que todo autor clásico es un reto artístico. Ahí está, amparado por siglos de prestancia que lo han convertido en un icono cultural. ¿Cómo no acercarse a él, estudiarlo y ver de traducirlo al lenguaje

cinematográfico? ¿Cómo no atreverse a medir la capacidad propia con aquella otorgada a un clásico? Desde luego, los resultados varían de acuerdo con la relación que se dé entre libro y versión fílmica. Aquí podríamos hablar de tres aproximaciones: la meramente ilustradora del texto, la que sin modificarle sus señales de época hace una lectura de él contemporánea al director y lo que llamaré *versión*, que modifica esas señales de época. Entonces, me atrevo a proponer el *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli como ejemplo de lo primero, el de Laurence Olivier (1948) de lo segundo y el de Kenneth Branagh (1996) de lo tercero. Los resultados son diferentes, desde luego. Zeffirelli propone una puesta en pantalla que ilustra las vicisitudes de la tragedia, dándonos en Mel Gibson un Hamlet de profundidad dudosa; Olivier hace una lectura que llamaré psicoanalítica del personaje, y Branagh lo vuelve digerible para un público general, trátase de la versión corta o aquella larga de la cinta.

Entonces, los clásicos como un reto. ¿De qué manera te pongo en pantalla sin que pierdas cualidades literarias y, a la vez, sin que se pierdan cualidades cinematográficas? ¿Cómo te traduzco? Aquí, todo se relaciona con la capacidad artística del director. Si carece de un talento equivalente al del escritor su versión quedará deficiente, tal como un director más talentoso que el autor elegido lo mejora en su puesta en cine. Por ejemplo, Richard Brooks lleva a la pantalla, en 1958, *Los hermanos Karamazov*. Viendo su filmografía, se comprueba que no escasea en adaptaciones literarias. Van éstas de autores clásicos (F. Scott Fitzgerald, Tennessee Williams, Sinclair Lewis, Truman Capote) a escritores de best sellers (Evan Hunter y el olvidado Robert C. Ruark). No hay aquí la dedicación obsesiva a un solo autor (Olivier y Branagh) o a un género específico (James Ivory), sino la atención puesta en diversos y muy diferentes escritores. Sin duda ocurre que Brooks fue un artesano muy talentoso y los otros lo que la Nueva Ola llamó “autores”.

Por tanto, Brooks cae, en *Los hermanos Karamazov*, en una trampa ya antigua y no necesariamente ineludible: filmar el argumento de la novela pero no sus imbricaciones filosóficas. La crítica hecha al filme subraya que es una obra competente en su aspecto narrativo, pero débil en reflejar la visión existencial contenida en la obra de Dostoievski. Lo cual nos lleva a otro aspecto del asunto: ¿quién decide cuándo y por qué filmar un clásico? En cuanto a Olivier y Branagh, no hay duda: su relación personal con Shakespeare. Pero si penetramos en el mundo de las grandes productoras, las razones son de orden económico: ¿cuánto vas a darme en taquilla? Por tanto, se inquiere del director:

¿qué tipo de adaptación buscas proponerme? Esto pertenece al mundo interno de los acuerdos cinematográficos, al que rara vez tiene acceso el espectador, excepto cuando algún desencuentro en la filmación se transforma en noticia mediática. El espectador decide tras enfrentarse a la oferta puesta en pantalla.

Así, las razones para filmar un clásico tienen distinto origen. Hay obras que se diría indispensable visitar cada cierto número de años. Doy como ejemplo *Los tres mosqueteros*, uno de los clásicos de la novela de aventuras. Los fondos de datos mencionan veintiséis adaptaciones, con una primera, de director desconocido, fechada en 1903 en Francia. Cada versión representa bien la lectura hecha en el momento de la filmación, sin duda influida por las normas culturales de la época, bien las tendencias del estudio productor, a su vez influido por las normas de cultura popular de la época. Mi primera experiencia cinematográfica con esta obra se dio en la adolescencia, cuando vi la propuesta de George Sidney hecha para la Metro en 1948. Confieso que me encantó y sigo conservando por ella una relación de cariño acaso inexcusable. Mas opino que se daba entre esa cinta y el texto original un buen *raport*. No había desdén por las coreografías ideadas para los duelos con espada, pero tampoco lo había por la trama política y sentimental derivada de la novela. Lo cual me lleva a la disneyana versión de Stephen Derek en 1993, tan obsesionada por los efectos especiales y el movimiento físico que se olvidó de darle peso a los aspectos psicológicos. La cinta fue mal concebida y naufragó en mero texto para adolescentes. En otra dimensión, se dio el mismo fenómeno que en el caso de Brooks. Por ello vale la pena detenerse en Richard Lester, quien en 1973 ofrece la mejor versión de esta obra de Dumas. Hay buen ritmo narrativo, buena elección de actores, buen manejo de la problemática psicológica.

Un clásico, sobre todo cuando no pertenece al género de la aventura, plantea el problema narrativo de sus momentos de introspección psicológica. Cómo se los resuelva depende en gran medida del talento del director. Los monólogos de Hamlet plantean un problema de traducción muy difícil. Hay ocho de ellos en la obra de Shakespeare. ¿Cabría la posibilidad de transmitirlos únicamente por medio de imágenes? Las versiones existentes parecen negarlo. Olivier opta por un Hamlet silencioso, que desde una torre observa el mar mientras su voz, en *off*, cumple con uno de los monólogos. La solución funciona bien. Pero ¿y cuando una novela parece toda ella introspección? *A la busca del tiempo perdido*, digamos. No ha sido pródigo el cine en llevarla a la

pantalla, en parte porque su extensión obliga a filmar este o aquel tomo de la misma. Aun así, Raoul Ruiz arriesga en 1999 abordar la entrega última de la extensa novela. De producción francesa, fue llamado *un tour de force*. Lo es. Con una duración de dos horas y media, resume bien *Tiempo recuperado*. Lo resume bien para un cierto tipo de espectador, dispuesto a no tener prisa y dispuesto a que la acción física se limite a lo mínimo. Como suele ocurrir en estos casos, el apoyo en los diálogos es fundamental, lo cual lleva a preguntarse cuál es el papel de éstos en las adaptaciones cinematográficas de los clásicos. Mencioné ya el caso de *Hamlet*.

De lo anterior se deriva que la puesta en cine de los clásicos depende de factores distintos. Los enumero muy escuetamente. En el renglón superior, cuando un artista de consideración vive la necesidad de rendir tributo a uno de sus autores preferidos o de medirse con él. Aquí se da una relación personal. Sospecho que fue el caso de Orson Welles cuando filmó *El proceso* en 1962, la mejor de dos adaptaciones que conozco. Un segundo caso es el aprovechamiento de un clásico por razones de taquilla, y puse de ejemplo a *Los tres mosqueteros* pero igual pude haber mencionado *Frankenstein* o *Drácula*. Un tercer caso, que toco simplemente de pasada, es la explotación de un personaje cinematográfico perteneciente ya a la imaginación popular. Dos ejemplos basten: Sherlock Holmes y Robin Hood, que han escapado de sus respectivos contenedores literarios para crearse una existencia cinematográfica de libertad y en ocasiones libertinaje absolutos. Mas también se dan los clásicos desatendidos por el cine o de los que éste se muestra temeroso. Ocurre entonces que se los filma ocasionalmente o se los margina del todo.

La lectura de Joyce, sobre todo de sus dos novelas últimas, lleva a preguntarse si todo clásico literario es transmisible a la pantalla. Joyce es de lectura fatigosa pero que mucho recompensa. La mejor puesta en cine de uno de sus textos se la debemos a John Huston en su película posterior: *Los muertos* (1987). Hay en ella una sabia narración cinematográfica que no rehúye la densidad de significado del cuento. En cuanto a *Ulises*, dos versiones se tienen. La de mayor interés se la debemos a Sean Walsh, quien tardó

diez años en conseguir filmar su cinta, ya que los apoyos económicos fueron escasos. Cito una declaración de Walsh: “Intenté equilibrar la originalidad e integridad de la novela con las convenciones estructurales y narrativas del cine”. ¿No se da aquí, veladamente, el espaldarazo a la literatura sobre el cine? Porque se habla de “convenciones” respecto a los procesos narrativos de éste. Pero el cine, en manos de un Bergman o un Tarkovski, ha probado que tal aseveración es, mínimamente, cuestionable.

¿Por qué el cine, es de preguntarse, no se ha interesado en *El hombre sin atributos*, de Robert Musil? Se interesó, sí, en *El joven Törless*, filmada en 1966 por Volker Schlöndorff con buena mano. La inconclusa novela de Musil presenta muchos de los problemas de adaptación mencionados a lo largo de este artículo: su extensión, su desdén por el movimiento físico, su predilección por un modo de contar lleno de meditaciones. Sucede también que hay clásicos pertenecientes, en cuanto a literatura, al mundo, pero no en cuanto a versiones cinematográficas. La obra de Mark Twain es un claro ejemplo: en cuanto cine, Tom Sawyer y Huck Finn pertenecen a la industria estadounidense. O pudiera suceder que existen diversos grados de clasicismo y que las obras del canon han escapado de los límites geográficos de su cultura, siendo que otras, por más recientes tal vez, están en proceso de librarse de tales límites.

Sea como fuere, estrecha ha sido desde sus inicios la relación entre cine y literatura. Los best seller pasan en una ocasión por la pantalla y desaparecen. Los clásicos, en virtud de su hondura, constituyen un reto constante a la capacidad narrativa de los directores cinematográficos, así que seguirán acumulándose versiones de ellos, que siempre constituirán una lectura entre varias o muchas posibles. Pero también en el mundo de la lectura cada abordaje de un clásico es una entre varias o muchas maneras de leerlo. •

FEDERICO PATÁN, poeta, ensayista, traductor y crítico literario, reside en México desde 1939. Maestro en lengua y literatura inglesas, es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1987 obtuvo al lado de Sergio Galindo el Premio Xavier Villaurrutia por la novela *Último exilio* y en 1994 el Premio Universitario a la Creación y la Difusión de la Cultura.