

Hamlet en el cine: breve catálogo de métodos varios para una locura

Alfredo Michel Modenessi

Though this be madness, yet there is method in't

Hamlet, acto 2, escena 2a.

I. EDADES Y NECEDADES

Hamlet ha cumplido 400 años, si bien Hamlet, su personaje central, supónese de 30.¹ Hace cuatro, Michael Almereyda dirigió una versión ambientada en Nueva York cuyo protagonista, el insomnicida Ethan Hawke, era un veinteañero tardío con aspiraciones de cineasta, enfundado en el uniforme reglamentario de la “generación X”. Amén de reiterar predecibles lugares comunes sobre Shakespeare, durante la promoción del filme —presumo que para subrayar lo que él suponía una virtud— Almereyda afirmó que en el cine no ha existido un *Hamlet* actuado por alguien menor de 30 años: “Ethan es el primero”.

Como tantas cosas que a la gente de pronto se le antoja decir o hacer respecto de Shakespeare, eso huele a mucha pompa con poca circunstancia. Que a Hamlet lo haga un tipo mayor o menor de 30 años depende del conocimiento o desconocimiento que se tenga, de la importancia y el uso que se le dé al asunto, y del concepto y diseño de producción consecuentes. Para infortunio de Almereyda, y por citar sólo un caso, los gemelos Anthony y David Meyer tenían 29 cuando hicieron el doble papel de Hamlet/Laertes en la sobresaliente versión de Celestino Coronado (1976).² Ahora bien, ¿cuánto importa eso en relación con lo que logró la cinta de Coronado? A la postre, la “primicia” de Almereyda

no significó mucho: fue un ingrediente más del solemne naturalismo que con crasa obviedad subyacía su visión de Hamlet: un peque pasmado y monótono en busca del padre que se le perdió en una máquina de Pepsi. Importa menos aún si se sabe que el ubicuo drama del eterno (y facundo) príncipe ha sido vertida a medios filmicos o electrónicos al menos unas cincuenta veces, varias mucho más sustanciosas que lo de Almereyda. Desde luego: *Hamlet* es la obra más filmada del escritor más filmado en la todavía corta vida del cinematógrafo.

Si se tratara de primicias, el texto de *Hamlet* sería el mayor obstáculo. Dada la inexistencia de manuscritos de Shakespeare, así como las muy diferentes nociones y condiciones que regían la escritura y su difusión en su tiempo, fundamentalmente existen tres textos de *Hamlet*, mismos que por lo general se combinan para darnos ediciones modernas con diversos grados de divergencia.³ Más aún, esos textos, amén de ser, como casi todo Shakespeare, derivados, provienen no sólo de una crónica o cuento anterior, sino quizá de *otra* obra de teatro, hoy extraviada. Por una parte, pues, *Hamlet* es el mayor testimonio de una larga cadena de asimiliación de un fenómeno cultural a los deseos o las carencias de múltiples personas, sociedades y épocas: el fenómeno Shakespeare. Por ende, sin embargo, ni la obra en sí ni su generador son o pueden ser la monstruosa singularidad que algunos los desearían. *Hamlet* es tan eterno como efímero; tanta verdad como vanidad; tanta sombra como sustancia. Llevar al cine el texto dramático más citado y a la vez menos dominado es siempre aventurarse. La variedad de su vida cinematográfica lo confirma.

2. VERDADES Y VARIEDADES

Para disgusto de sus fans, *Hamlet* no fue la primera obra shakespeariana en llegar al cine. El amorío entre Shakespeare y la pantalla comenzó en 1899, con la filmación de algunos mudos segundos de *El Rey Juan*. El siguiente film, empero, sí cabe en la categoría de “*Hamlet*, favorito universal”. En 1900, durante la Exposición de París, Clément Maurice exhibió una versión del duelo entre Hamlet y Laertes con Sarah Bernhardt en el papel principal. En adelante, la obra ha gozado y sufrido versiones más o menos numerables, así como innumerables alusiones y usos. El denominador común a casi todas ha sido el afán de traducir los pesares de *Hamlet* (y de Hamlet) a los medios y miedos favoritos de sus realizadores —quienes por lo general poco tienen en común.

El que la primera huella de *Hamlet* en un filme sea francesa habla de la variedad que caracteriza la etapa muda del cine shakespearista (valga señalar que en ella se cuentan más de 400 cintas). Antes de la primera versión inglesa, en 1910, dirigida por William G. Barker, hay otras seis “foráneas”: dos francesas —incluida la de Clément— tres italianas y, no podía faltar, una danesa (1910, dir. August Blom). Luego siguieron predominando las cintas no angloparlantes, sobre todo italianas, aunque destacó otra inglesa, de 1913, dirigida por E. Hay Plumb. En la etapa sonora, el interés “extranjero” no disminuyó, si bien las producciones de habla inglesa aumentaron abrumadoramente. Aun así, al parecer la primera versión sonora de *Hamlet* es una película de la India: *Khoon Ka Khoon*, 1935, de Sohrab Modi; y habrá otra: *Hamlet*, de Kishore Sahu, en 1954. En el grueso paquete posterior hay filmes de casi toda Europa,⁴ además de versiones de Ghana (*Tongo Hamlet*, 1964, de Terry Bishop) y Brasil (*A Herança*, 1970, de Ozualdo Ribeiro Candeias). A menudo la distancia lingüística que separa a los realizadores no angloparlantes de sus contrapartes se traduce en una saludable oblicuidad. Los mejores *Hamlets* ajenos al entorno de la lengua inglesa ilustran cómo el príncipe se ha acomodado a una gran variedad de humores, con grados de libertad que van de lo curioso a lo insospechado.

En 1921 Sven Gade filmó en Alemania una versión muda con elocuente subtítulo: *Hamlet, el drama de la venganza*. La cinta es memorable no sólo por su espléndida deuda con el expresionismo —y por haber compartido la lista de “las diez mejores del año” del *New York Times* con *El gabinete del doctor Caligari*— sino por su estimulante, aunque en cierto grado involuntaria, subversión del texto



tal cual entonces se le veneraba. Gade tuvo a la diva danesa Asta Nielsen por protagonista en una actuación travesti mas no transgenérica. Como lo explica una gran secuencia inicial, en esta película Hamlet no nace príncipe sino princesa pero su madre oculta el hecho “por razones de estado”. Sólo en la soberbia secuencia de cierre Horacio descubrirá por qué la melancolía del príncipe siempre le ha sugerido algo más que dolor por la partida del rey. Al abrazar al amigo muerto, Horacio palpa los senos ocultos bajo el negro ropaje, signos que en sincronía perfecta y por entero cinematográfica son por igual disfraz y evidencia del corazón y cuerpo que lo amaban con desesperanza y ahora yacen inertes, junto con la mente que secretamente los reprimía y los impulsaba. Pocas veces el discurso final de Horacio ha dicho tanto —sea muda o no la cinta.

Para sus atrevidos sesgos, Gade usó los escritos de un académico de Filadelfia, un tal Edward P. Vining, cuyo reclamo era haber hallado, tras sesudas investigaciones, “la verdad sobre la máxima tragedia universal”. Según el decimonónico Vining, Shakespeare había concebido la obra del modo arriba descrito antes de que las restricciones de su tiempo lo obligaran a darle la forma que finalmente adquirió. Pese a la seriedad con que postulaba sus especulaciones, es claro

que el crítico de marras no pudo hallar mejor cuadratura para ventilar sus ansiedades sobre el homoerotismo que la obra exuda. Por suerte, el filme subraya y da complejidad al amor de Hamlet por Horacio por encima de tan boba conclusión. Más importante, sin embargo, es que, en ausencia del recurso verbal, la cinta es un portento de lenguaje fílmico, apoyada en la enérgica y extrema manipulación de la trama. La década que va del *Ricardo III* de M.B. Dudley (1912) al *Hamlet* de Gade volvió a Shakespeare asunto enteramente cinematográfico.

3. CALIDADES Y VANIDADES

Como para hacer justicia a la libertad creativa que el cine ha abrazado para bien o mal, pero siempre en su derecho, buena parte de las mejores películas que involucran a *Hamlet* han sido adaptaciones o derivados, frecuentemente en clave de alta comedia. *Ser o no ser* de Ernst Lubitsch (1942) es uno de los mejores ejemplos: redondo no sólo por su capacidad para hacernos reír sino porque no nos permite dejar de pensar. En Polonia, durante la segunda guerra mundial, una compañía teatral busca sobrevivir bajo el nazismo. Cada función, el mediocre actor principal, Jack Benny, al hacer el manido monólogo del príncipe, sin saberlo da la señal al amante de su mujer para que se reúna con ella tras bambalinas. Llegada la hora, tendrá que ser héroe para salvar a los judíos que lo acompañan e incluso a la infiel y su amante. Las torceduras burlescas sobre Hitler y una secuencia coronada con muerte en el escenario son un banquete. En vena coincidente —en cuanto ambas exploran con agudeza la fricción entre ser y desear, ser y parecer— destaca *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1990), dirigida y adaptada por Tom Stoppard tras décadas de haberla escrito para el teatro. La película lleva a Gary Oldman y Tim Roth de las delicias del diálogo a la genialidad de la premisa: un *Hamlet* donde dos personajes secundarios ocupan el centro para ver cómo la obra les pasa por un lado, por abajo, y al final por encima, sin que jamás entiendan nada —salvo que invariablemente serán ejecutados. A pesar de cierta pedantería, contiene el mejor “Gonzago” de la historia fílmica.

Los lazos del poder con la corrupción y la avaricia presentes en *Hamlet* también han sugerido enfoques derivados. En 1987, Aki Kaürismaki realizó *Hamlet en el negocio*, con Pirkka-Pekka Petelius como un príncipe-rufián de tercera obsesionado, al igual que el propio director, con

una sosa, rolliza e inexplicable Ofelia. Con todo cinismo, Kaürismaki admitió haberse decidido a filmar su oblicuo *Hamlet* no tras haber leído la obra, sino porque había visto películas basadas en ella. Del mismo modo, prefirió no incluir equivalente alguno del manido “To be or not...”, por hallarlo tedioso. El filme traslada el asunto danés escrito por un inglés a un Helsinki contemporáneo lleno de hampones de medio pelo, excelentes tiempos muertos, jetas horrendas y música fascinantemente sórdida. Aquí todo apesta a muerto antes de cualquier deceso: entre otras linduras, en esta cinta Hamlet es quien mata a su padre. El uso del idioma finlandés “de libro” (útil para la comunicación nacional pero ajeno a la cotidiana) es apenas uno de los múltiples detalles de alerta irreverente que se disfrutan en este filme “negro” que corroe, divierte, asombra y confunde. La secuencia de créditos, con un perro por protagonista, es más significativa que varios otros *Hamlets* juntos.

Hamlet en el negocio no es el único que ha vestido al príncipe con ropas de oficina. De hecho, el lamentable, aunque reluciente, filme de Almercyda cita con excesiva frecuencia —y quizá plagia— al de Kaürismaki en su afán de ligar la tragedia con el mundo del dinero ... sin éxito, sobre todo por su carencia de humor. Por lo contrario, *Los canallas duermen en paz* de Akira Kurosawa (1960) es caso admirable. Con Toshirô Mifune como protagonista, es la cinta menos conocida de su trilogía shakespeariana. Ambientada en la posguerra como marco justo para negociaciones corruptas entre capital y gobierno, sus nexos con *Hamlet* no se hacen patentes antes de la mitad del filme pero se dibujan al principio en ciertos detalles de la bella secuencia de la boda. Desde ahí y a lo largo de una trama que involucra un asesinato por conveniencia y la ignominia de rebajar la honra a la utilidad, Kurosawa toma a toma encierra a sus personajes entre quicios, esquinas, escritorios y ventanas mediante la geometría inclemente de sus encuadres. Pocos han captado los hiatos entre el ser y la apariencia con tanta precisión. *El ya mencionado Hamlet de Celestino Coronado* navega en el extremo adaptativo. Radical entre radicales, casi desconocida, sólo dura 65 minutos, pero abarca un mundo de locura. Áspera, transferida de video a 16 mm, es desestabilización pura y crítica: incluye dos *Hamlets* que son también dos Laertes; un infatigable fantasma desnudo, y por si fuera poco, Helen Mirren —una joven Helen Mirren— como Gertrudis y Ofelia a la vez. La alucinación de Coronado es para viajar sin apoyo de consumibles ilícitos, pero quizá no para compartir con todas las amistades que uno espera conservar.

Ciertas versiones “directas” han logrado algo aquí y allá sin causar satisfacciones universales. Entre ellas se encuentra el *Hamlet* de Tony Richardson (1969): una subvaluada versión al estilo años sesenta: sincopática, colores crispados en fondos no identificables y una crudeza más decadente y a un tiempo más inocente que anteriores y siguientes. La presencia de Marianne Faithfull como Ofelia puede ser excusa para verla, tal vez como excentricidad. El vapuleado *Hamlet* de Franco Zeffirelli (1990), con Mel Gibson, pone a la mano breves notas de interés y, mirado no como la historia del príncipe sino como la de su madre, extrañamente deja de ser tan despreciable. El *Hamlet* de Kenneth Branagh (1996), con él mismo en el protagónico, vale la pena por tres cosas: los destellos de escenas sueltas; la segunda parte del choque generacional entre Branagh y Olivier (ni ésta ni *Enrique V* se disfrutaban tanto como cuando se comparan las versiones de ambos); y el placer auditivo de los duelos entre dos de las mejores voces para el verso isabelino: Branagh y Derek Jacobi. Pero exige paciencia: la versión de cuatro horas es mejor que la de dos y media.

De todos los métodos con que se ha buscado abarcar la locura de *Hamlet* (y de Hamlet), quizá sólo un par obtiene el sello y cédula del gran producto shakespeariano: el que se nos escurre en cuanto lo creemos atrapado y asombra cada vez que se le proyecta. Amén de sugerir, sin conceder, experiencias y temas a puños, ese par de películas comparte el haber sido filmadas en elocuente blanco y negro. Ambas también indican cuán inevitablemente conservador es este mínimo catálogo. El *Hamlet* de Laurence Olivier (1948), con él como protagonista, le debe tanto a malas lecturas de Freud como a las malas lecturas que Freud hizo de Shakespeare. Tres de los mayores “monstruos ingleses” —dramaturgo, personaje y actor— se liaron en riña triple por la exhausta geografía espiritual de Inglaterra a mitad del siglo XX. Elsinore es un inmenso laberinto: tan prisión para cuerpos y almas como mapa de la mente de Hamlet —y espejo oscuro de la torcida vanidad de Olivier, quien cortó de tajo personajes y situaciones para abreviar la ruta hacia el solitario sofoco de su hiperrubio protagonista. Su grandilocuencia sólo se iguala a su malestar con la posguerra, el sexo, la fatiga de las palabras, y el propio cine. Los efectos tortuosos de sus escenarios, ángulos, encuadres y desplazamientos la hacen tan irremediable cuanto indispensable.

El par natural e inseparable, por irreconciliable, del filme de Olivier no puede ser otro que el Hamlet de Grigori Kozintsev (1964). Traducida y adaptada por Pasternak, música de Shostakovitch; arraigada en lo mejor y lo peor de la estética teatral y cinematográfica soviética de principios del siglo XX; representada por un actor —Innokenti Smoktunovsky— que fuera perseguido por los nazis y, desde luego, por Stalin; dirigida por un poeta filmico en la tradición rusa que sobrevivió a las purgas, esta cinta logra que la ansiedad política, artística e individual se fundan de golpe. Su secuencia inicial vale casi toda la filmografía hamletiana posterior; el trabajo visual con texturas rocosas y acuáticas, la mitad de las películas que le preceden; las correlaciones entre el ambiente cortesano y la intensidad del aprisionamiento y desvarío de Hamlet, cualquier precio para verla una y otra vez. Ventaja adicional es que se le exhiba con subtítulos en inglés a cargo del propio Mr. Shakespeare.

Pese a las notables diferencias que los separan, los métodos para esta singular locura —en mayor o menor medida, con mayor o menor mérito— nunca resultan insulsos, tal vez simplemente porque, cada cual a su modo, se basa en *Hamlet* y sigue siendo Hamlet. Pero no tiene el lector por qué coincidir. Mi catálogo presume un viejo problema shakespeariano (específicamente hamletiano): “Más cosas hay en cielo y tierra, Horacio, de las que se sueñan en tu filosofía”. Todos los Hamlets sueñan su sueño —algún sueño— y todos sus intérpretes, el suyo. El destino final es provocar debate. Por fortuna, no hay Shakespeare que carezca de sustancia, ni sustancia que se pueda llamar, inequívocamente, Shakespeare. •

Notas

¹ Quien considere importante determinar la edad de Hamlet exclusivamente a partir del texto, sólo tiene que consultar la escena del enterrador (primera del acto 5).

² David Meyer también hizo Ferdinando en la versión de *La tempestad* dirigida por Derek Jarman (1980).

³ Jesús Tronch ha publicado en Valencia una estupenda edición que permite leer los tres textos a la vez.

⁴ Cosa curiosa: no hay Shakespeare directo en español —no digamos *Hamlet*— sino sólo versiones libres o parodias; el *Romeo y Julieta* con “Cantinflas” (México: 1943, dir. Miguel M. Delgado) es de lo más interesante.

ALFREDO MICHEL MODENESSI es crítico y ensayista.