

adaptando a shakespeare

EL cine, casi desde su nacimiento, ha echado mano de obras procedentes de otros campos narrativos. No siempre por falta de imaginación, sino muchas veces en busca de un prestigio que creía no poder lograr con sus propias obras. El teatro, más aún que la novela, ha prestado con abundancia sus temas. Y, naturalmente, Shakespeare ha saltado una y otra vez a la pantalla, sobre todo cuando se trataba de la referida carrera por el prestigio. Obras de diversas épocas, adaptadas con mayor o menor rigor, se han ido convirtiendo en películas. Una vez se ha tratado de simple teatro filmado, otras de mera divulgación, otras, las menos, de auténtica recreación. En este sentido, la labor de Welles ha sido ejemplar. Con "Macbeth", "Othello", "Falstaff", Orson Welles ha hecho películas absolutamente shakespearianas, al tiempo que absolutamente wellesianas, suyas. Bien es verdad que las personalidades del poeta elisabethiano y del cineasta de nuestros días se corresponden en más de un punto. Ambas son igualmente "enormes", desmesuradas. Ambas están impregnadas de un romanticismo —aunque el concepto pueda parecer anacrónico referido a Shakespeare— desentrenado...

Al marqués de Welles, varios realizadores de desigual talento, cinematográficos de los países más dispares —hasta en España rodó Antonio Román una "Florencia domada" con Carmen Sevilla y Alberto Closas—, han vuelto una y otra vez a la misma fuente. En el campo de la ilustración a gran espectáculo, quizá siga siendo "El sueño de una noche de verano", de William Dieterle y Max Reinhardt (1935), el ejemplo más válido. En el de la simple vulgarización, el "Romeo y Julieta", de George Cukor, del año siguiente. En otros campos, hay que destacar el "Enrique V" de Laurence Olivier (1945), intento no sólo de dar una imaginaria de la época y de investigar en las características de la representación teatral tal como se practicaba en aquellas épocas, sino de dar una dimensión histórica, una proyección mejor dicha, a la amistad anglo-francesa en las postrimerias de la II guerra mundial; el "Romeo y Julieta" de Castellani, eminentemente plástica, e inspirada en las tablas del Renacimiento; el "Hamlet" de Oliver...

"Hamlet" ha sido, en efecto, una de las piezas que con más frecuencia han atraído a los realizadores cinematográficos. La versión que ahora acaba de estrenarse, producida en la U. R. S. S. —el segundo film soviético que se proyecta en pantallas nacionales desde la terminación de la guerra— es la octava según la filmografía del tema establecida por Georges Sadoul, en la que, por otra parte, no se incluye "El resto es silencio", de Helmut Kautner, transposición casi literal del tema a la Alemania del "milagro" económico. La primera de ellas, que data de 1900, estaba interpretada por Sarah Bernhardt, que encarnaba al protagonista en "travesti", como más tarde lo hiciera Asta Nielsen y entre nosotros, en el teatro, Nuria Espert. Pero de todas las versiones, indudablemente, son la de Olivier y la de Kozintsev las más interesantes y aquellas sobre las que, sin duda, se establece la comparación.

El film de Olivier —que obtuvo el León de Oro de Venecia en 1948— era una adaptación tradicional, desde la vertiente de la interpretación freudiana, del célebre drama, en el que el cine servía para destacar los valores teatrales de la obra, para subrayar momentos y gestos más que intenciones. Una concepción esteticista, unas imágenes extraordinariamente bellas y una gran interpretación no sólo del protagonista sino de cuantos intervenían en el reparto, no bastaban para hacer una auténtica recreación del tema, aunque se tratara, eso sí, de un honestísimo intento de hacer llegar "Hamlet" a un público amplio que normalmente no tiene acceso a las representaciones teatrales medianamente dignas.

El "Hamlet" de Kozintsev se sitúa en otra vertiente. Plásticamente menos bello que el de Olivier, es más interesante en cuanto adaptación de un tema superconocido a una mentalidad de nuestros días. Hamlet no es aquí "el príncipe de la duda", sino un hombre absolutamente lúcido que intenta oponerse, fingiéndose perturbado, a la corrupción que ve a su alrededor. Está un poco en la línea de la versión de Buero Vallejo interpretada por Marsillach en el Español hace unos años, aunque la desgraciada representación de que fue objeto la obra diera al traste con sus posibles buenas intenciones. En la película, además de esta interpretación del personaje, hay un esfuerzo no sólo de acercarle al pueblo sino también de proyectar determinados temas a una realidad de hoy. Estilísticamente, el film se sitúa en la línea tradicional del cine soviético, y más ampliamente en la del espectáculo ruso. Una concepción operística lo preside todo, en el mismo sentido en que pueden calificarse de operísticos los últimos films de Eisenstein, "Alejandro Nevski" e "Ivan el Terrible". La música de Sostakovich tiene un poco la misma función que la de Prokofiev en aquellas películas. Es, más que una música "de cine", uno de los elementos del espectáculo considerado como algo total. A partir de esta concepción operística están estructurados los movimientos de personajes y de masas, los decorados. El contrapunto como procedimiento musical está jugado también como elemento cinematográfico. Contrapunto entre el Hamlet reflexivo y el activo, entre el príncipe y la corte, entre los reyes y el pueblo. Todo ello jugado, si se quiere, de un modo clásico —la película no es, evidentemente, moderna en lo que se refiere al lenguaje, tal como se entiende la modernidad en Occidente— pero de un modo absolutamente válido, sin pretender, por otra parte, ser otra cosa que lo que es. A esta escuela me parece un producto logrado, "terminado", sin fallos, en el que hay que destacar, por último, la excelente interpretación de Innokentio Smoktunovskiy, en un Hamlet totalmente diverso, por lo compacto, del personaje frágil, blanco, lindante con la histeria, que estamos acostumbrados a ver.

CESAR SANTOS FONTENLA

palma de mallorca:
aula de teatro

TRIENTA semanas. Treinta conferencias. Treinta debates sobre teatro castellano y teatro catalán y balear. Cada martes, en la Casa de Cataluña, de Palma, un público numeroso asiste a esta especie de enciclopedia oral redactada por más de veinte hombres de teatro. En la mesa de los conferenciantes, Jaime Vidal, Jordi Carbonell, Antonio Comas, Ricardo Salvat, Joan Oliver, Baltasar Porell, Ricardo Domenech, Carlos Muñoz, José María Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Alfonso Sastre, Antonio Serra, Fernando Arrabal y otros. Con los temas encadenados entre sí hasta integrar una panorámica general del teatro español —castellano, catalán y balear— en sus diversos órdenes estéticos y sociológicos.

El esfuerzo, sin subvención oficial alguna, y llevado adelante incluso con la indiferencia del periódico más fuerte de la ciudad, muestra, una vez más, las contradicciones latentes en la vida cultural de nuestras capitales de provincia. Se diría, en efecto, viendo la lánguida trayectoria del Teatro Principal de la ciudad, que en Palma no hay nada que potenciar, que el teatro es una manifestación decididamente agénica entre los dedos de la burguesía palmesana.

Uno llega a la hermosa capital mallorquina. Lee los periódicos. Mira y oye más allá de las conversaciones con los dos o tres amigos inmediatos. Temas a nuestro alrededor: turismo; especulación de terrenos; nuevos hoteles; nuevos precios; nuevas costumbres; y la historia de un pintor americano que tenía una mujer muy guapa y se suicidó, o la de un mallorquín que compró un solar a plazos, contrató la construcción de un hotel (también a plazos, y han acabado por meterle en la cárcel. Cosas como éstas son las que cruzan por la superficie de la vida de Palma.

Pero y debajo, ¿no hay nada más?, ¿cómo se estructura y manifiesta la literatura mallorquina?, ¿por dónde andan los responsables de las mejores y más limpias iniciativas culturales de la ciudad?, ¿quiénes pelean para sostener el Cine-Club?, ¿quiénes mantienen «Esperando a Godot»? ¿quiénes hicieron el programa de radio en homenaje a Picasso?, ¿quiénes mantuvieron el Aula de Poesía?, ¿quiénes se interesaron por la compañía de mimo «Els joglars», de Barcelona, y están intentando aprender lo que vieron y ofrecer a Mallorca la primera agrupación en la especialidad?, ¿quiénes...? Muchos están aquí, en esta Aula de Teatro, dando testimonio, una vez más, de la existencia de una fuerza, contenida, marginada de la vida más pública de la gran ciudad, empujada hasta este recóncavo rincón de las conferencias para una minoría. ¿Por qué no potenciar al máximo todos estos movimientos?, ¿por qué no buscar aquí el apoyo de una actividad cultural de proyección ciudadana?, ¿por qué no disponen quienes ponen en marcha estas actividades de medios necesarios?, ¿por qué la protección a las iniciativas culturales ha de entenderse como una fiscalización y aprobación total de los términos en que se plantean?

Quizá haya en todas estas preguntas cierta ironía metodológica. Digamos, simplemente, que son las preguntas que se le ocurrirían a cualquier observador más o menos preocupado por la atomía cultural de las ciudades españolas. Si a nuestra vida teatral le falta pasión, claridad, juventud, autenticidad, ¿por qué renunciar a los núcleos que, en cada capital, pueden darnos todo eso?

El Aula de Teatro de Palma, por ejemplo, ha conseguido los fondos necesarios para su existencia gracias a dos capítulos: uno, las aportaciones de la Casa Regional Catalana, el Patronato de Cofradías de Sineu, la Obra Cultural Balear y un particular amasado bajo las iniciales de María T. G. de V. El otro, la subasta de pinturas, esculturas y cerámicas, apertadas por 42 artistas mallorquines. De todo esto ha salido el dinero necesario. ¿Es justo?, ¿qué contradicción hay aquí?, ¿no hemos quedado en que la cultura es un bien público?, ¿por qué hay periódico que no le dedica ni siquiera el espacio consagrado a los equipos de fútbol de tercera división?

El Aula de Teatro ha tomado, además, una interesante iniciativa. Muchos de los conferenciantes, tras su intervención en Palma, se desplazan a alguna otra ciudad de la isla —especialmente a Manacor—, con lo que se amplía el provecho del esfuerzo y son más y menos homogéneos los que están en el público. Citemos algún nombre, porque es justo: Jaime Adrever, criterio, tenacidad y paciencia del Aula, junto a Jaime Vidal, Bienvenido Álvarez y otros colaboradores. Citemos a Antonio Mus, el autor de Manacor...

Yo quisiera, con este comentario, cumplir modestamente diversas finalidades. Primera, antes que nada, testimoniar el esfuerzo de esta Aula de Teatro de Palma. Luego, y sacando una conclusión más general, alentar nuevamente a todos los grupos que, en las diversas capitales de provincia, más o menos marginados, trabajan en nombre de imperativos irrenunciables. Imperativos éticos, humanistas, rebeldes a la mecánica de la coacción económica, la intimidación social, los esquemas del Bien y el Mal y la serie de sumandos que nos cambian de hombres en consumidores de todo tipo de productos.

Angel Fernández Santos, en su penencia del reciente Congreso de Teatro Nuevo, hablaba de esto: nada podrá hacerse en el Teatro Nacional de Cámara, nada podrá hacerse en esa especie de teatro nacional que es Madrid, si, previamente, no tenemos unos buenos cimientos. Cualquier esfuerzo, sea en Madrid o en cualquier parte y orden, valdrá la pena. Pero todo seguirá sin resolver, todo tendrá un aire vagamente hipocrita, mientras los medios para desarrollar la cultura no estén en manos de quienes ahora, sin apenas ayuda, ponen a Valle en Bilbao, a Frisch en Alcoy, a Jarry en Valladolid, a Arrabal o Espriu en Barcelona, a Pinet en Valencia, o levantan una Aula de Teatro de treinta semanas. Mucho o poco, eso es lo más importante que tenemos. Ellos son la esperanza.

JOSE MONLEON