

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
La tentación de Shakespeare

Autor/es:
Aldarondo, Ricardo

Citar como:
Aldarondo, R. (1992). La tentación de Shakespeare. Nosferatu. Revista de cine.
(8):20-27.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40805>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

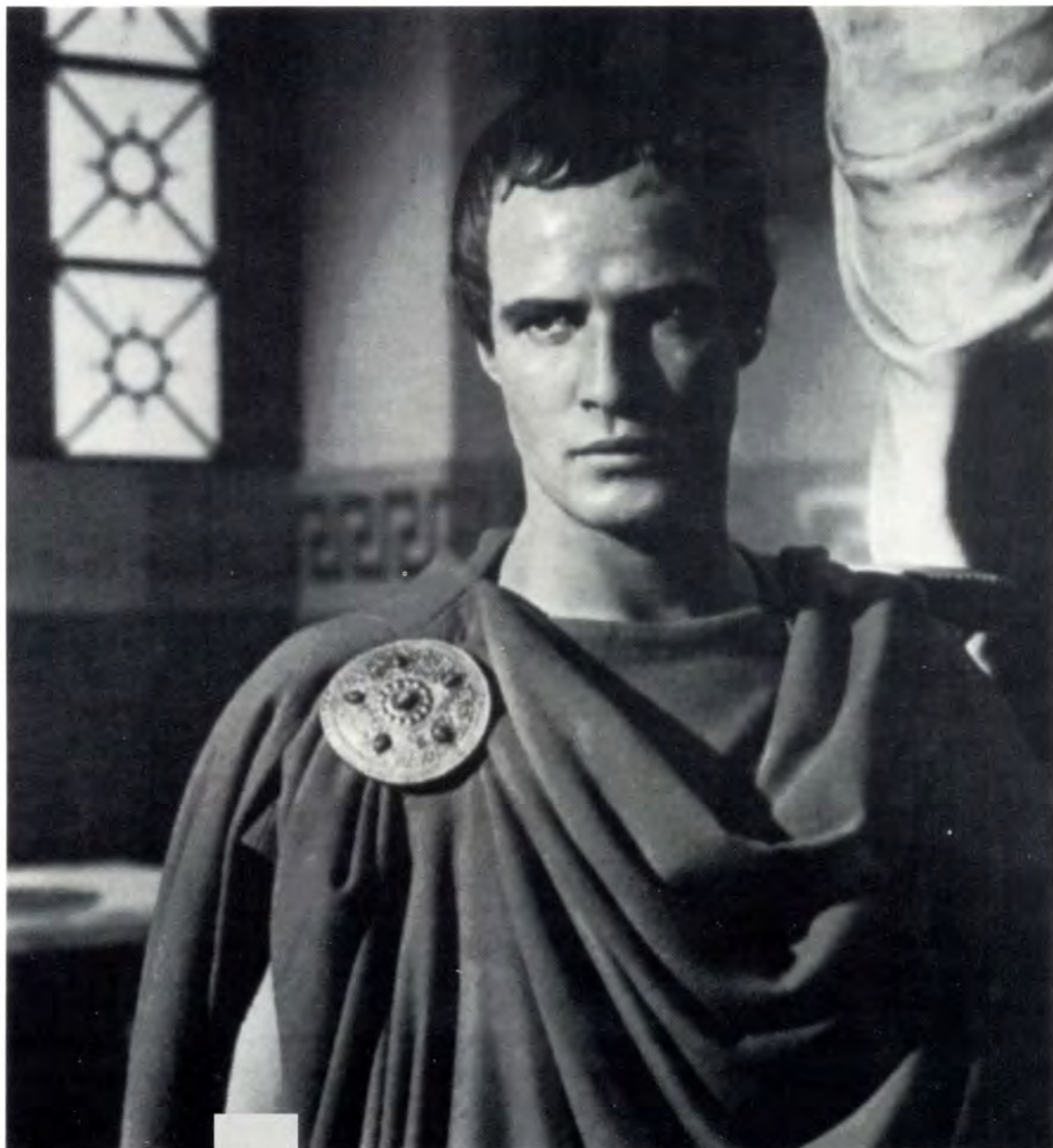
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código 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

Marlon Brando
en **Julio César**
(*Julius Caesar*, 1953),
de Joseph L. Mankiewicz



SHAKESPEARE

La tentación de Shakespeare

Ricardo Aldarondo

Cualquier intento de glosar en unos cuantos folios la forma en que el cine ha utilizado el vasto universo de William Shakespeare se topa con el problema de querer acotar lo inabarcable. Las obras del escritor ya tuvieron un reflejo en

la pantalla antes de que se iniciara el siglo XX, y noventa años más tarde se estrena **Hamlet** (1990) de Zeffirelli, Peter Greenaway utiliza "La tempestad" para uno de sus ejercicios de barroquismo visual en **Prospero's Book** (1991), Kenneth Brannagh

anuncia su intención de hacer una versión de "Otelo" con Gérard Depardieu... la fuente inagotable. Pero el peso de Shakespeare en el cine no está solamente en las adaptaciones directas de sus obras. Un material tantas veces utilizado, reconvertido y aludi-

do, sin desgastarse por ahora, no puede sino ir adquiriendo las más diversas formas, desdibujándose y renaciendo continuamente, hasta perder a menudo su figura y, en el peor de los casos, su esencia. Y así, los recortes y aportes personales del adaptador de turno, las reuniones de elementos y personajes de diversas obras de Shakespeare en una misma película, la utilización del esqueleto dramático de alguna de sus obras más populares para crear una historia completamente diferente, o la simple utilización de un fragmento significativo para elaborar o apoyar alguna escena, crean diferentes compartimentos, cada vez más amplios e inaprensibles, en la tarea de seguir a Shakespeare a través del cine.

Y es que, como dicen los más rendidos admiradores del autor de "Romeo y Julieta", en Shakespeare está todo. Sus obras han adquirido tal universalidad, los esquemas narrativos que creó son tan válidos para elaborar todo tipo de variaciones, que su influencia en el cine, como en otro tipo de obras y artes, resulta indefinible. Por eso lo que viene a continuación es un recorrido sin intento de exhaustividad, una mirada desde distintos puntos de vista al conjunto de ocasiones en que el cine ha considerado a Shakespeare el guionista más fecundo.

Quedan fuera de este repaso las obras de cuatro de los directores más significativos en la filmación de Shakespeare: Akira Kurosawa, Laurence Olivier, Orson Welles y Franco Zeffirelli tienen su espacio particular en otros lugares de esta misma publicación, aunque otros apellidos como Kozintsev o Mankiewicz tienen parecido peso en la empresa.

Shakespeare mudo

La urgencia de los primeros días del cine para impresionar en película los hechos cotidianos, y la visión primeriza que se tenía del espacio dibujado por los límites del objetivo, similar al espacio escénico del teatro, derivó en una lógica presencia de lo teatral en el cine. Igual que las primeras cámaras apuntaron a las acciones que se producían a su alrededor, se dirigieron rápidamente a los escenarios para impresionar el documento imperecedero: los grandes actores del momento se convertían en inmortales, y su talento podía por primera vez llegar a otros lugares, a otras generaciones. No es de extrañar, por lo tanto, que muchos intérpretes quisieran dejar impresionadas sus artes, aunque fuera solamente durante unos minutos. Y qué mejor para poder rodear de prestigio y trascendencia al momento, que declamar algún fragmento de Shakespeare.

En esas circunstancias debió registrarse **King John** (1899), de Sir Herbert Beerbohm Tree, la que suele considerarse como primera plasmación de la obra de Shakespeare en

el cine, a cargo de uno de los actores británicos más apreciados del momento, que luego se animó con **Duel Scene From Macbeth** (1905), **The Tempest** (1905) y otras, hasta que fue contratado por Will Barker, el constructor de los estudios Ealing, para actuar en un sólo día de rodaje en **Henry VIII** (1911), una versión de más de una hora de duración. Sarah Bernhardt, disfrazada de Hamlet, hizo una de sus primeras apariciones cinematográficas en **Le duel de Hamlet** (1900), de Clément Maurice, otra de esas escenas fundamentales rodada como documento. Pronto el incansable Georges Méliès encontró en Shakespeare un buen filón para poner argumento a sus fantasías e hizo **Le diable géant** (1901), según "Romeo y Julieta", **El mercader de Venecia** (1902) y un **Hamlet** (1907) que él mismo interpretó.

Cuando las películas comenzaron a adquirir una estructura dramática y el saqueo a la literatura empezó a ser habitual, Shakespeare era el punto de mira constante de los buscadores de historias atractivas para el cinematógrafo. Las



Asta Nielsen en *Hamlet* (1920), de Sven Gade

Forbes Robertson en
Hamlet (1913),
de E. Hay Plumb



dosis de amor, violencia, tragedia, ingenio y comicidad de sus obras eran materia perfecta para las películas. Además, muchas de esas historias resultaban familiares para el gran público a través de la literatura o el teatro, y era un modo de engancharle al nuevo medio. Otros factores influyeron para que se diera el saqueo incesante: recoger el legado de Shakespeare daba un prestigio, un aura artística al cine, que aún no tenía, y además no había que pagar derechos de autor, lo cual abarataba el producto. Así, no es de extrañar que en la época del cine mudo se filmaran unas 400 películas que contenían a Shakespeare.

Otras barreras aparentemente más insalvables se superaron con facilidad: si Shakespeare

es fundamentalmente el teatro de la palabra y el lenguaje, tratar de hacer una adaptación para un medio sin sonido parece una empresa de locos. Claro, que esas adaptaciones habitualmente se reducían a la utilización del esqueleto narrativo, y en menos de media hora se daban por finalizadas las densas y ricas obras, extractadas a través de las escenas fundamentales.

El emprendedor J. Stuart Blackton pronto encontró el filón para su recién fundada Vitagraph, y firmó como director más de una docena de adaptaciones entre **Antonio y Cleopatra** (1908) y **Cleopatra** (1913). Frank Benson fue otro actor/director que recurrió a Shakespeare repetidamente, destacando su **Ricardo III** (1911), con una serie

de cuadros móviles que representaban los escenarios principales. Griffith también hizo su aportación con **The Taming of the Shrew** (1908), pero la más destacable de las adaptaciones de estos años fue **Hamlet** (1913), dirigida por E. Hay Plumb, según un montaje de Sir Johnston Forbes-Robertson, una producción rodada en estudio y en escenarios naturales, que reducía el original con bastante habilidad a hora y media.

Cuando Italia comenzó a ser el escenario de una serie de películas históricas, a partir de 1908, cimentando lo que sería la primera época de esplendor del cine italiano, Shakespeare fue también fuente de numerosos títulos, alrededor de cincuenta. Una de las primeras fue **Re Lear** (1910), de Giuseppe di Liguoro, con Francesca Bertini en el papel de Cordelia. Enrico Guazzoni, que se hizo célebre con **Quo Vadis** (1913), emprendió diversas adaptaciones como **Marcoantonio e Cleopatra** (1913), **Julius Caesar** (1914), con una notable interpretación de Amleto Novelli. En Inglaterra, una estrella del momento, Matheson Long encarnó a un exagerado Shylock en **The Merchant of Venice** (1916), una curiosa versión en la que se veía al actor negociando su contrato. Una de las aportaciones más personales de la época muda fue la de Sven Gade y Heinz Schall, que en **Hamlet** (1920) escogieron a una actriz, Asta Nielsen, para encarnar el célebre papel, siguiendo la teoría de que Hamlet era en realidad una mujer, hecho mantenido en secreto para que pudiera acceder al trono.

Las dos adaptaciones firmadas por Lubitsch, que se comentarán más adelante, la utilización del personaje de Otelo en la

danesa en **Skuespillers Kaerlighed eller Othello** (1916), de Martinius Nielsen, para establecer un paralelismo entre la vida ficticia y la real de un actor -como hizo más tarde George Cukor en **Doble vida** (*A Double Life*, 1948)-, la concepción moderna y rigurosa a un tiempo de **Der Kaufman von Venedig** (1923), de Peter Paul Felner, o la convincente interpretación de Emil Jannings en **Othello** (1921-22), de Dimitri Buchowetzki, marcan algunos de los puntos álgidos en los "Shakespeares mudos", hasta la llegada de la primera adaptación sonora, **La fierecilla domada** (*The Taming of the Shrew*, 1929), de Sam Taylor.

Directores reincidentes

Por mucho que el cine se deslagara en poco tiempo del teatro y comenzara a elaborar su propio lenguaje, el teatro accede al cine. Cualquier actor que haya seguido los pasos tradicionales se ha encontrado, aunque sea en una función de colegio, interpretando algún personaje de Shakespeare. Cuando esos actores se han afianzado en el cine, o se han convertido también en directores, han buscado la ocasión de adaptar a Shakespeare ya fuera por pura vocación (Welles, Olivier), por una visión teatral del cine (Cukor), o por considerar a Shakespeare, como Mankiewicz, "la mente más grande, el creador más grande, y de lejos, de todos los escritores" (1). De una u otra manera, muchísimos directores han tenido la tentación de "cumplir" con la devoción a Shakespeare, o han querido dotar a su filmografía de un toque de distinción, hasta el punto, por ejemplo de empujar a Charlton Heston a ejercer por primera vez de director en **Marcoantonio y Cleopatra**

(*Antony and Cleopatra*, 1971). Algunos, además de Kurosawa, Welles, Olivier y Zeffirelli, necesitaron más de una ocasión.

Ernst Lubitsch

Aunque **Las hijas del cervecero** (*Kohlhiesels Töchter*, 1920) sea una de las tres comedias que Lubitsch apreciaba más, de las que hizo en Alemania, no parece que esa película y **Romeo y Julia** (*Romeo und Julia im Schnee*, 1920) obedecieran a un cimentado interés del director por la obra de Shakespeare. El hecho de que en unas semanas adaptara al cine "La fierecilla domada" y "Romeo y Julieta" se revela más bien como una simple excusa para utilizar dos argumentos que le venían como anillo al dedo para buscar la sátira, la doble intención y el sexo solapado, en las parejas retratadas, elementos que formaban parte de las comedias cortas que

hacía en esa época. La primera tuvo un notable éxito, en parte por la alabada interpretación de Henny Porten. Traslada la acción a la campesina Baviera, con personajes extravagantes y una cierta tendencia a ridiculizar los sentimientos patrióticos. El escenario nevado de **Romeo y Julia** no tenía tampoco más razón de ser que la de convertir la tragedia en comedia. Son dos películas muy poco conocidas, que se estrenaron con sólo tres días de diferencia. Años más tarde, **Ser o no ser** (*To Be Or Not to Be*, 1942) relacionaba de nuevo a escritor y director. El comienzo del monólogo de Hamlet repetido por un actor en diversos momentos de la trama, con distintos fines, era más que una cita: la representación de la humanidad frente a la barbarie nazi, el hilo conductor de una broma genial y despiadada. Una frase inspirada creó algún malentendido. El general nazi comentaba al actor tras su recitado: "Lo



Leslie Howard y Norma Shearer en **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, 1936), de George Cukor

Elizabeth Taylor
en *Cleopatra* (1963),
de Joseph L. Mankiewicz



que usted ha hecho con Shakespeare, es lo que nosotros estamos haciendo ahora con Polonia”.

George Cukor

Teniendo en cuenta que Cukor concebía el cine como una extensión del arte dramático no es de extrañar que cuando su cine se encontró con Shakespeare, la cámara no fuera más allá de la teatralidad original. Tampoco **Romeo y Julieta** (1936) podía dar mucho más de sí, tal y como estaba planteada: una producción elegante y sin aristas de Irving Thalberg, para dar un toque de exquisitez a la MGM, con dos actores demasiado mayores para hacer creíbles los personajes de los adolescentes amantes, Leslie Howard y Norma Shearer. En **Doble vida** (*A Double Life*, 1948) la propuesta era más interesante, a través de un guión de Ruth Gordon y Garson Kanin: un

actor que está representando continuamente "Otelo" en los escenarios, es víctima de una obsesión de celos en su vida real. El hecho de que la narración hiciera confluir las situaciones de ficción y realidad hasta repetirse en una y otra debió empujar a Cukor a remarcar el carácter teatral de las escenas originales, siempre mostrando el borde de la escena o los espectadores, para marcar la diferencia con los pasajes de la vida real del actor, buscando en la trama de Shakespeare más una excusa para diseñar la figura de un psicópata, que una verdadera introspección en el personaje original.

Grigori Kozintsev

Para algunos, el mejor adaptador de obras de Shakespeare al cine, aunque también el menos divulgado. Como reflejo de su profundo conocimiento de Shakespeare y el concepto de tragedia, que le

llevó a publicar algunos libros al respecto, Kozintsev buscó el equilibrio entre la más exacta fidelidad al original, con especial dedicación a la ambientación y el vestuario y una personal puesta en escena e interpretación de los personajes. **Hamlet** (*Gamlet*, 1964) tiene vocación de superproducción, pero cuida al máximo los detalles. Según Ado Kyrou, es una magistral lección de puesta en escena, llena de brutalidad y furor, bañada de una atmósfera erótica. "Su belleza resulta poco habitual. Belleza hecha de largos movimientos y de encuadres amorosamente compuestos, hecha de gestos complejos y miradas alusivas" (2). También **El rey Lear** (*Korol Lear*, 1971) despierta pasiones, aunque a menudo ha sido tachado de academicista. Para Jean-Louis Bory, "Kozintsev crea un drama que inspira temor es decir, formidable (...). Crea el interés a través de la solemnidad (...). El drama está claramente contado. Las relaciones entre los personajes son transparentes; y transparente es la construcción del conjunto, en particular el paralelismo entre los dos martirios paternos" (3). La música de Dimitri Shostakovich apoya la grandiosidad definida por las panorámicas y los travelling épicos.

Joseph L. Mankiewicz

Al filmar **Julio César** (*Julius Caesar*, 1953), Mankiewicz se planteó un riguroso respeto al drama original. Y sin embargo consiguió una versión considerablemente personal, emotiva y llena de fuerza, la mejor puesta en imágenes de esa obra de Shakespeare. La dirección de actores con nombres *a priori* tan poco apropiados como Marlon Brando, Edmond O'Brien o Deborah

Kerr, extrajo toda la sensibilidad necesaria a los recitados. Los cuidados encuadres (esa distribución de rostros en primer plano durante la conspiración, esa diagonal formada por la primera fila de espectadores, frente a la soledad de Marco Antonio, esa alternancia de planos lejanos del pueblo en en el discurso de Bruto con los rostros cercanos que anuncian la entrega de los romanos ante las palabras de Marco Antonio) superponen el concepto cinematográfico sobre la teatralidad, que por otra parte se mantiene intacta, como en la escena de la batalla. La austeridad del blanco y negro y la pantalla cuadrada primaron sobre la posible espectacularidad en este drama sobre "el destino aliado con la traición". Exactamente al contrario que en **Cleopatra** (*Cleopatra*, 1961-63), en la que la necesidad impuesta de crear colosalismo apagaron el espíritu shakespeariano, que por otra parte convivía en el guión con inspiraciones en obras de Plutarco, Suetonio, Apiano, Franzero y Bernard Shaw. Sin embargo algunas secuencias intimistas conseguían acercarse al interior de los personajes, a veces diluidos por la complejidad y precipitación de la historia contada. Mankiewicz tuvo intención de adaptar otras obras de Shakespeare que no han llegado a materializarse: "Noche de epifanía", "El sueño de una noche de verano" y "Macbeth".

Kenneth Brannagh

De momento sólo ha filmado una obra de Shakespeare, **Enrique V** (*Henry V*, 1989), con la que debutó como director, pero la calidad de ésta, su intención de llevar al cine "Otelo", y el hecho de que en Inglaterra se le haya saludado como el continuador de Orson Welles y Laurence Olivier, por

su rigurosa y renovada visión de **Enrique V** son suficientes. Un rey lleno de barro y sangre que, sin decirlo, expresa con su ambigüedad moral el horror de la guerra. Una interpretación esmerada y honda. Una verdadera introducción del teatro al cine (incluso físicamente), con alusiones y respeto a Olivier, pero con un dramatismo personal, apoyado en momentos tan impactantes como el recitado de Brannagh en contrapicado ante las murallas de Harfleur, el recorrido nocturno del rey entre sus soldados, o el larguísimo travelling que sigue al cansado monarca, portando un cuerpo, por el campo lleno de heridos y muertos.

Grandes personajes, obras principales

Una y otra vez, el cine vuelve sobre los grandes personajes y las principales obras de Shakespeare, con cada uno de los autores tratando de buscar un nuevo enfoque o un tratamiento visual personal de unas creaciones que parecen inagotables. En realidad casi todos los títulos shakespearianos han pasado a la pantalla, incluso los menos populares: además de las reduccionistas versiones de principios de siglo, "A vuestro gusto" dió lugar a **Como gustéis** (*As You Like It*, 1936), de Paul Czinner; "Mucho ruido y pocas nueces" a **Wet Paint** (1936), de Arthur Rosson y **Mnogo Schuma Is Nitschvo** (1956), de L. Samkowoi; "Medida por medida" a **Zweirlie Mass** (1963), de Paul Verhoeven y **Dente per dente** (1942), de Marco Elter; "La comedia de



Anita Louise en **El sueño de una noche de verano** (*A Midsummer Night's Dream*, 1935), de W. Dieterle y M. Reinhardt

los errores" a **Muchachos de Siracusa** (*The Boys From Syracuse*, 1940), de Edward Sutherland; "Noche de Epifanía" a **Was ihr wolt** (1962), de Franz Peter Wierth; y sobre la obra poética, **Les sonnets de Shakespeare** (1990), de Gérard Mordillat.

Una historia tan rotundamente universal como **Romeo y Julieta** se puede encontrar en su esencia en cualquier película. Pero además de las versiones de Lubitsch, Zeffirelli y Cukor, conviene señalar **Romeo und Julia auf dem Dorfe** (1941), de Valérien Schimidely y Hans Trommer "la obra maestra en materia de psicología del erotismo juvenil y del suicidio" (4), **Romeo, Julieta y las tinieblas** (*Romeo, Juli a Tma*, 1959), de Jiri Weiss, ambientada en la Praga ocupada por los nazis; **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, 1954), de Renato Castellani, refinada versión inglesa rodada en Italia; **Les amants de Vérone** (1949), de André Cayatte, de vocación "artística"; dejando a un lado parodias como **Romeo y Julieta** (1943), de Miguel M. Delgado, **Romanoff y Julieta** (*Romanoff and Juliet*, 1961), de Peter Ustinov o **No somos ni Romeo ni Julieta** (1968), de Alfonso Paso.

"La fierecilla domada" también está más o menos disfrazada en innumerables películas. Su esencia de lucha de sexos, atracciones disimuladas y equívocos continuos está, por ejemplo en **La fiera de mi niña** (*Bringing Up Baby*, 1938), de Howard Hawks. Pero son versiones más claras **La fierecilla domada** (*The Taming of the Shrew*, 1929), de Sam Taylor, **You Made Me Love You** (1933), de Monty Banks, **El charro y la dama** (1949), de

Fernando Cortés, **La fierecilla domada** (1955), de Antonio Román, con Alberto Closas y Carmen Sevilla o **La mujer indomable** (*The Taming of the Shrew*, 1967), de Franco Zeffirelli.

Junto a las curiosas ocasiones en que Hamlet ha sido interpretado en el cine por una mujer (Sarah Bernhardt o Asta Nielsen), el príncipe de Dinamarca ha tenido muchísimas encarnaciones, además de la de Olivier y las ya comentadas: **Der Rest ist Schweigen** (1959), de Helmut Käutner, con la acción trasladada a la posguerra y las familias industriales del Ruhr; **Hamlet** (1969), de Tony Richardson, puro teatro filmado, con Anthony Hopkins como Claudio y Marianne Faithfull como Ofelia; **Hamlet** (1954), de Kishore Sahu, fiel versión hindú; o el personalísimo **Hamlet** (1976) de Celestino Coronado, utilizando técnicas de video.

"Macbeth" fue espléndidamente adaptado por Orson Welles en **Macbeth** (1947) y Akira Kurosawa en **El trono de sangre** (*Kumonosu-jo*, 1957). Pero también son perdurables el **Macbeth** (*Macbeth*, 1947) de Roman Polanski, por su extremada violencia, **Sibirska Ledi Macbeth** (1961), de Andrej Wajda, con una Lady Macbeth situada en Siberia; o **Macbeth** (1987), de Paula Pentti, con la acción trasladada al Helsinki contemporáneo.

De "Otelo" ya se han señalado algunas versiones, pero también están **Otello** (1965), de Stuart Burge, con Laurence Olivier esta vez sin dirigir; **Otello** (1955), de Serguéi Youtkévitch, riguro-

sa y reconfortante versión soviética; **Noche de pesadilla** (*All Night Long*, 1962), de Basil Dearden, en clave de jazz; y el descabellado producto hispano **Otello, el comando negro** (1982), de Max H. Boulois.

"El sueño de una noche de verano" tuvo sus particularidades: Max Reinhardt y William Dieterle utilizaron a Mickey Rooney como Puck, Jiri Trnka hizo un espectáculo fantástico con marionetas y Peter Hall ilustró un texto simplemente didáctico. El **Richard III** (1986), de Raul Ruiz está en las antipodas de Olivier, porque los personajes y las acciones están revolucionados, reinventados. Lo mismo ocurre con **King Lear** (1987), de Jean-Luc Godard, donde un descendiente de Shakespeare va buscando las palabras del escritor. Más ortodoxo fue el **King Lear** (1970) de Peter Brook. Después de **Otello**, Stuart Burge lo intentó de nuevo con **El asesinato de Julio Cesar** (*Julius Caesar*, 1971), pero la reunión de estrellas (Charlon Heston, John Gielgud, Richard Chamberlain, Christopher Lee...) fue un fracaso. De "La tempestad" destacan dos versiones que mantengan el título original: la de Derek Jarman de 1979, sólo toma lo esencial de la trama y se hunde en los personales sueños del director; la de Paul Mazursky, de 1982, traslada a la actualidad el drama interpretado por John Cassavettes y Gena Rowlands.

Alusiones, reinversiones, aproximaciones

El cine estadounidense, con su capacidad uniformadora, ha convertido algunos de los argumentos de Shakespeare a los más clásicos géneros cinematográficos: "Romeo y Julieta"

se convierte al musical en **West Side Story** (1961), de Jerome Robbins y Robert Wise; "El rey Lear" llegó al western a través de **Lanza rota** (*Broken Lance*, 1954), de Edward Dmytryk; otro musical, **Kiss me, Kate** (1953), de George Sidney tenía sus raíces en "La fierecilla domada"; la película de terror **La torre de Londres** (*Tower of London*, 1939), de Rowland W. Lee no era sino una reconversión de "Ricardo III"; y uno de los títulos míticos de la ciencia-ficción, **Planeta prohibido** (*Forbidden Planet*, 1956), de Fred McLeod Wilcox, partía de "La tempestad". Y ya en el terreno del musical hispano **Los Tarantos** (1963), de Francisco Rovira Beleta y **Montoyas y Tarantos** (1989), de Vicente Escrivá trasladaban el amor imposible de Romeo y Julieta a la raza gitana.

Otra variante de adaptación shakespeariana es la reunión de elementos de varias obras, sólo conseguida plenamente por Orson Welles en **Campañadas a medianoche** (1965). **The World's a Stage**, (1953), de Charles Deane reúne fragmentos dispersos de "Julio Cé-

sar", "Otelo", "Cuento de invierno", etc.

Entre las curiosidades personales están el relato de una compañía teatral que lleva a la India la obra del dramaturgo en **Shakespeare Wallah** (1965), de James Ivory, un corto de Carl Th. Dreyer sobre el castillo donde transcurre la acción de "Hamlet", **Shakespeare y Kroneborg** (1954), y otro corto de Jacques Tourneur **Master Will Shakespeare** (1936), que ofrece vida y obra del maestro en sólo diez minutos.

Los recitados de Shakespeare metidos como una cuña en otro contexto argumental son habituales, de **Toby Dammitt** (1968) de Fellini a **Un rey en Nueva York** (1957), de Charles Chaplin. Pero ninguno como el de **Pasión de los fuertes** (*My darling Clementine*, 1946), de John Ford, donde un actor borrachuzo trata de mostrar su arte en el exaltado ambiente de una taberna. La tragedia, la reflexión y el silencio invaden de pronto el lugar, creando un momento

mágico gracias a las palabras de Shakespeare y la habilidad de Ford.

Otros tratamientos peculiares de material shakespeariano son **Joe Macbeth** (1955), de John Hughes, que conserva el esqueleto argumental, pero aplicándole un tratamiento de cine negro, y **Rosencrantz and Guildenstern are Dead** (1990), de Tom Stoppard, que inventa toda una historia a partir de dos personajes secundarios de "Hamlet"

Notas.

(1) Michel Climent. *"Billy & Joe"*. Plot Ediciones. Madrid, 1988. pag. 83.

(2) Ado Kyrou. *Positif* nº 67-68.

(3) Jean Louis Boury. *Le Nouvel Observateur*. 18 de marzo de 1974.

(4) Martin Schlappner, Martin Schaub: *"Cinéma suisse: Regards Critiques 1896-1987"*. Centre Suisse du Cinéma.



West Side Story (1961), de Robert Wise y Jerome Robbins