

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Shakespeare segun Zeffirelli. Un sentimiento de música

Autor/es:

La Torre, José Ma

Citar como:

La Torre, JM. (1992). Shakespeare segun Zeffirelli. Un sentimiento de música.  
Nosferatu. Revista de cine. (8):48-55.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40809>

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**

Richard Burton  
en el rodaje de  
*La fierecilla domada*  
(*The Taming*  
*of the Shrew*, 1966)



SHAKESPEARE

## Shakespeare según Zeffirelli

### Un sentimiento de música

José María Latorre

**R**esulta fácil detestar a Franco Zeffirelli. Él mismo ayuda a ello. Este antiguo ayudante de Luchino Visconti, desafortunado polemista, director teatral, operístico y cinematográfico, melómano empedernido, suele exhibir una imagen narcisista y un pensamiento conservador que poco o nada favorecen a su nombre. No son pocos los comentaristas que

lo descalifican en el nombre de sus desdichadas declaraciones, las cuales hacen de él un islote con luz propia en el turbulento océano de la represión de la libertad de expresión (baste recordar ahora su feroz ataque contra el, por otra parte mediocre, film de Scorsese **La última tentación de Cristo**, o la polémica entablada con Federico Fellini a propósito de las interrupcio-

nes publicitarias en la emisión televisiva de películas). Para colmo de males, en su filmografía, irregular donde las haya, se dan cita películas tan insoportables como **Hermano sol, hermana luna** (*Fratello sole, sorella luna*, 1972), **Jesús de Nazareth** (*Jesus of Nazareth*, 1977), **Campeón** (*The Champ*, 1979), **Amor sin fin** (*Endless Love*, 1981) o **El joven Toscanini** (*Young*

*Toscanini*, 1989). Sin embargo, hay algo que cualquier interesado por Shakespeare y por la ópera no puede ignorar: Zeffirelli es un excelente conocedor de ambos terrenos, en los que sabe desenvolverse con habilidad y, a veces, incluso con ingenio; es decir, Zeffirelli sabe mucho más sobre Shakespeare (y sobre ópera) que sus críticos.

I

Cuando, tras una tímida y olvidada tentativa de realizar una comedia costumbrista (**Camping**, 1958, de acentuada misoginia, a lo Bolognini), el florentino Franco Zeffirelli incorpora definitivamente el cine al ámbito de sus actividades culturales, arrastra consigo una labor de más de diez años de dedicación al teatro. Su esforzado trabajo en este campo, repartido entre decoraciones, diseño de vestuario y puestas en escena (con predominio de montajes operísticos y shakespearianos), condiciona su aproximación al cine, al que intenta utilizar desde el principio como complemento cultural (como complemento de su personalidad cultural); sus películas están marcadas también por su amor a la música y a la pintura.

La trayectoria cinematográfica de Zeffirelli resulta desconcertante: un hombre que ha demostrado ser capaz de filmar buenas películas bajo el signo de la ópera y del teatro de Shakespeare, ha dejado languidecer gran parte de su obra jugando a la hagiografía post-conciliar (**Hermano sol, hermana luna**), al melodrama de raíz norteamericana que le es ajeno por naturaleza (**Campeón**, *remake* de un viejo film de King Vidor), al cursi ensalzamiento de ardo-

res juveniles (**Amor sin fin**). Y, lo que es peor, no lo ha hecho por afán de experimentar nuevos caminos ni por ampliar su horizonte como realizador. Por otro lado, ha demostrado ser un brillante operista con su versión de **La Traviata**, pero mucho menos brillante con su desaguisado cometido contra **Otelo**. Incluso su aproximación a la figura de Arturo Toscanini, el primero de una línea de modernos directores de orquesta empeñados en demostrar que el estilo de una obra está definido por su grafía musical, se caracteriza por su blandura, por su hueco esteticismo y por su inoperancia. Si no fuera por la existencia de dos excelentes películas filmadas a partir de Shakespeare, **La mujer indomable** (*The Taming of the Shrew*, 1966) y **Romeo y Julieta** (*Romeo and Juliet*, 1968), su obra cinematográfica podría tildarse de cursi, apagada y mediocre; sin embargo, estos dos films (y, en menor medida, su reciente versión de **Hamlet**) poseen un poderoso atractivo,

reforzado en **La mujer indomable** por importaciones provenientes de la *commedia dell'arte* y en **Romeo y Julieta** por una sólida estructura operística (ambos, también, deben no poco estéticamente a la pintura renacentista). Zeffirelli, pues, efectúa una aproximación a Shakespeare a partir de unas elecciones culturales bien precisas, adaptadas luego con bastante frescura (y nervio dramático) al lenguaje cinematográfico. Es decir, por encima de unas premisas culturales que Zeffirelli considera básicas a la hora de interpretar a Shakespeare, existen unas propiedades visuales que sabe extraer del cine:

- Las posibilidades de componer pictóricamente cada encuadre.
- La fuerza expresiva del montaje, con el que efectúa encadenados musicales de sensual atractivo.
- El hecho incuestionable de que, en cine, la acción debe



*Romeo y Julieta*  
(*Romeo and Juliet*, 1968)

Elizabeth Taylor en  
*La fierecilla domada*  
(*The Taming*  
*of the Shrew*, 1966)



ser tan importante como la palabra.

## II

Antes de la filmación de **La mujer indomable**, Zeffirelli ya había montado en el Old Vic "Romeo y Julieta", "Hamlet" (con Giorgio Albertazzi) y "Much Ado about Nothing" (con los actores del British National Theatre encabezados por Albert Finney) y "Otelo" en Stratford-upon-Avon (con John Gielgud como protagonista). Para su primer film personal, Zeffirelli recurrió al hombre que más había contribuido a cimentar su prestigio escénico: William Shakespeare. Y considerando que, como apuntaba el polaco Jan Kott, no hay Shakespeare sin grandes actores, el realizador apostó en él por un magnífico grupo de comediantes, encabezados por un Richard Bur-

ton en su mejor momento y por Elizabeth Taylor (menos cargante que otras veces), y en el que figuran actores secundarios tan excelentes como Cyril Cusack (sin duda el mejor intérprete de la función), Michael Hordern y Victor Spinetti. Zeffirelli también tuvo en cuenta que (siempre en palabras de Kott) uno de los caminos para reproducir la visión shakespeariana podría ser la gran pintura del renacimiento y del barroco, "*como punto de partida para el gesto, para la composición de un encuadre, para el vestuario*" (formalismo pictórico que dominará las composiciones visuales de la posterior **Romeo y Julieta**).

Ya en su primera película shakespeariana Zeffirelli evita la tentación de la solemnidad, rehuendo los aspectos recitativos del texto. Lo que carac-

teriza sus tres adaptaciones cinematográficas es el sentido del movimiento y el realismo de la aproximación: calles y mansiones no son nunca simples decorados escénicos (de ellas se desprende la sensación de lo auténtico); risas, llantos, gestos, peleas, cabalgadas, no son en ningún momento acciones teatrales sino cinematográficas (de hecho, Zeffirelli es el único realizador que, al aproximarse al teatro de Shakespeare, imprime a la violencia un carácter realista, físico: las espadas se sienten realmente como espadas; sangre, calor, tierra, polvo, armonizan con los sentimientos de los personajes, del mismo modo que las grandes pasiones -grandes amores, grandes odios- son más que palabras heredadas de los textos).

El inicio de **La mujer indomable** es ya, en ese sentido,

modélico: contando con la inapreciable ayuda de Nino Rota (música), Oswald Morris (fotografía) y Danilo Donati (vestuario), la admirada llegada de Lucentio y su criado Tranio a la ciudad de Padua se convierte en una orgía visual y sonora de irresistible fuerza y belleza: el ambiente callejero es espeso y realista, sin dejar por ello de remitir a la pintura renacentista; y se describen simultáneamente, con gran sentido del ritmo, consiguiendo que cada cosa parezca consecuencia de otra, la fiesta estudiantil, la algarabía popular, las costumbres ciudadanas, una galería de tipos secundarios, los personajes de Lucentio y Tranio, los de Blanca, Hortensio y Gremio, así como la situación central de la comedia: la necesidad de encontrar un marido para la fiera Katharina antes de pensar en el matrimonio de la dulce Blanca. Todo ello con una maravillosa mezcla de un himno estudiantil, una hermosa música incidental, una pavana, un madrigal y tres pasacalles. Un detalle sirve para demostrar que Zeffirelli, cuando quiere,

sabe plantearse las cosas pensando en términos cinematográficos: la primera aparición de Katharina es un primer plano parcial de ésta (ojos y nariz) mirando por la ventana; poco después, cuando la aparentemente dulce Blanca mira también por la ventana, Zeffirelli la muestra mediante otro primer plano parcial (ojo derecho y nariz): la mirada de Katharina expresa malhumor, la de Blanca hipocresía; de ese modo, se sugiere que la conducta de Blanca es falsa y que tras su dulzura se oculta un temperamento dominante y despótico.

Zeffirelli tiene la habilidad de saber plantear a fondo las situaciones sin aparente esfuerzo: con una secillez y un sentido de lo inmediato que sólo puede ser fruto del buen conocimiento de las obras adaptadas. Y posee la habilidad, como experto shakespeariano, de saber ser al mismo tiempo irónico y apasionado, vitalista y grotesco, intimista, espectacular y me-

tafórico, apoyándose siempre en la excelente caracterización de los actores (de los que sabe extraer recursos que parecen inagotables), los cuales, como Zeffirelli mismo, juegan a la vez con la implicación y con la distancia: la actuación de Cyril Cusack, basada en la mímica y en el movimiento musical, casi de danza continua, denota dominio de las formas de la *commedia dell'arte*, las voces y la algarabía provenientes del interior del palacio de Bautista advierten de la pelea que mantiene la temperamental Katharina: Grumio gesticula, avisando a su señor Petruccio, y éste se prepara para entrar, listo para el combate, mientras el lírico tema musical adquiere la forma de una burlesca marcha militar; Hortensio, disfrazado de preceptor para intentar conseguir el amor de su adorada Blanca, se estira ante Petruccio la goma de su barba postiza; el vehemente y anciano Gremio habla a escupitajos y Petruccio se ve obligado a volver la cara; las secuencias festivas



Elizabeth Taylor  
y Richard Burton en  
*La fierecilla domada*  
(*The Taming of the Shrew*, 1966)



(boda de Petruccio y Katharina/fiesta de esponsales de Blanca y Lucentio), de densa puesta en escena, están apoyadas tanto sobre la música como sobre el color, el movimiento y la mímica, ofreciendo simultáneamente la representación y la reflexión sobre lo representado. El realizador procura ser fiel al texto shakespeariano, extrayéndolo, empero, del territorio de la fácil solemnidad para conferirle un ritmo vivaz y, sobre todo, una realidad física que hasta entonces estaban ausentes de las adaptaciones cinematográficas de las obras del dramaturgo.

También hay una cuestión de elegancia formal. **La mujer indomable** cuenta con la adopción de modos viscontianos fácilmente reconocibles (me refiero al excelente Visconti de **El Gatopardo** y **Rocco y sus hermanos**, no al mediocre director de **Muerte en Venecia**, **Ludwig** o **La caída de los dioses**): movimiento descendente de grúa que recoge la furiosa y gesticulante entrada de Katharina en la iglesia donde va a celebrarse el matrimonio; panorá-

mica desde el coro hasta Petruccio y Katharina arrodillados ante el altar; la pasmosa coordinación de gestos, movimientos, música, vestuario y decorado en la larga secuencia desarrollada entre Petruccio, Katharina, Grumio y los sastres: tres de los momentos en que Zeffirelli convierte volúmenes y espacios teatrales en elementos cinematográficos. Por otra parte, **La mujer indomable** posee la particularidad de que Zeffirelli no parecía tan preocupado como otras veces (**Romeo y Julieta**, **Hamlet**) por establecer analogías con el mundo moderno o por equiparar los retratos de los personajes shakespearianos con tipos actuales (y en ese sentido acusa menos el paso del tiempo: es espectáculo puro, y de gran altura).

### III

En "El mundo vivo de Shakespeare", John Wain resume así **Romeo y Julieta**: "Dos jóvenes, ciudadanos de la misma urbe, sometidos a la misma ley, pertenecientes a la misma casta, se enamoran; y este amor desem-

boca en la tragedia debido a una absurda enemistad entre sus familias. No hay ninguna razón para que, aparte de la pura estupidez y el orgullo cruel, los Montescos y los Capuletos se tiren al cuello entre sí. Que lo hagan y que lo vinieran haciendo desde hacía mucho tiempo es aceptado simplemente por todo el mundo como un hecho natural, como el tiempo atmosférico. Es decir, no se exploran las raíces de la trágica situación. Estamos sencillamente ante un caso de mala suerte. Cuando Romeo y Julieta consiguen engañar a sus familias, cuando están a punto de escapar y comenzar una vida nueva en algún otro sitio, la mala suerte interviene otra vez. Una carta no llega a tiempo, un plan se derrumba y este amor termina con el doble suicidio en la cripta". Y tras reconocer que las premisas psicológicas de la obra son las de las primeras comedias de Shakespeare bajo la forma, esta vez, de "un minué frustrado", Wain ve en **Romeo y Julieta** un anuncio de futuras obras del autor: "La figura de la nodriza es un esbozo de Falstaff; Romeo es un esbozo de Hamlet. En el carácter del joven hay una veta morbosa y de gusto por el sufrimiento que marca el nacimiento del interés de Shakespeare por personajes de este tipo. Tras haber matado impulsivamente a Teobaldo, Romeo da rienda suelta a la desesperación y al deseo de suicidio e intenta clavarse un puñal en presencia de fray Lorenzo. Esta ardorosa impulsividad recuerda a Hamlet cuando mata a Polonio o cuando salta a la sepultura con Laertes. Y el fraile le detiene con una vehemente reprimenda que prefigura algunos de los re-

*proches de Hamlet contra sí mismo*".

Para su adaptación cinematográfica, elaborada con la ayuda de los guionistas Franco Brusati y Masolino D'Amico, y apoyada sobre la música del gran Nino Rota, Zeffirelli identifica ideas como tragedia medieval, destino, morbo, desesperación y minué frustrado, con sentimientos absolutos (operísticos) que manifiesta a través de la música y de la composición pictórica de los encuadres (sin que éstos resulten forzados): lo que se demuestra es un proceso continuo en el que todo fluye, en el que todo está en movimiento como si la historia recreada se estuviera escribiendo (con la cámara) por primera vez, o como si fuera la primera ocasión en que el realizador entra en contacto con la obra, construyendo la acción, igual que hacía Shakespeare, a base de tensión y de densidad, suprimiendo mediante el montaje los momentos vacíos.

Zeffirelli sabe aprovechar, mejor todavía que Renato Castellani en su versión, el sentido dramático que cobran las canciones en Shakespeare: la espléndida trova de Rota "What is a Youth" es en esto un completo hallazgo (y lo más reflexivo y consecuente de la película, contribuyendo a dejar un sentimiento final de música). Y trabaja como nunca se había hecho los apuntes grotescos, soeces y críticos del **Romeo y Julieta** shakespeariano, lo que se hace evidente sobre todo en las intervenciones de Mercutio (John McEnery) y en el tratamiento hipercrítico que reciben los personajes del ama (Pat Heywood) y fray Lorenzo (Milo O'Shea), responsables de la tragedia.

En el film de Zeffirelli, el

amor de la joven pareja no desemboca en tragedia "debido a una absurda enemistad entre sus familias" (la propuesta no es tan sencilla), sino que el drama se precipita a consecuencia de las relaciones de dependencia que la pareja mantiene con sus consejeros inmediatos: el ama y fray Lorenzo. A veces, incluso, Zeffirelli insiste demasiado en ello: el príncipe de Verona recita el "All Are Punished" final ante un coro silencioso de rostros sombríos; sus palabras en *off* "todos hemos merecido el castigo" caen, fuertes, pesadas, sobre un primer plano del ama, en tosca insistencia sobre una idea que ha quedado bien expresada a lo largo del film: es un recurso equivalente a algunos rótulos del cine mudo, que sobra en el cine sonoro y que hace

pensar en una falta de confianza del realizador en la efectividad de la puesta en escena. En otras ocasiones, sin embargo, la insistencia logra crear una atmósfera lúgubre y premonitrice: después de que fray Lorenzo le haya dado a Julieta el bebedizo, la muchacha desaparece de la celda y él se queda solo; apaga de un soplo la vela y se queda mirando pensativamente, angustiado (Zeffirelli dirige muy bien a los actores), el humo del pábilo.

La relación de Julieta con la nodriza es todavía la misma de su niñez, y Zeffirelli deja claro que ésta tiene una extraordinaria influencia sobre la reprimida vitalidad de la muchacha. Del ama quedará la ampulosidad de su figura, la grosería de sus comentarios, su soterrado control del



Leonard Whiting  
y Olivia Hussey  
en *Romeo y Julieta*  
(*Romeo and Juliet*, 1968)

Glenn Close y  
Alan Bates en  
*Hamlet* (1990)



resto de los personajes (a los que domina aislada del entorno por Zeffirelli en planos medios), mientras corea con grotescos ademanes y frases serviles las palabras de lady Capuleto o ríe sus propias gracias (y resulta interesante contraponer éstas a las ocurrencias de Mercutio, rodeadas siempre de un halo trágico).

Como Julieta con el ama, Romeo busca en fray Lorenzo la protección, le confiesa su potencial emotivo y le pide consejo en los momentos de inseguridad. Fray Lorenzo, igual que la nodriza, aprovecha la ingenuidad y la entrega del muchacho para dar rienda suelta a sus fantasmas y represiones (resulta especial-

mente destacable la saña con que abofetea a Romeo cuando éste intenta suicidarse clavándose un cuchillo; y hay que destacar en este sentido la importancia que posee el hecho de que la nodriza de Julieta esté presente en esa escena).

El volcánico **Romeo y Julieta** de Zeffirelli es una explosión de vitalidad, de violencia, de pasión, de colores, de luz y de música: los personajes quedan definidos también por su vestuario; los colores, la luz y la disposición de los cuerpos dentro del encuadre remiten a Piero della Francesca; la música confiere al film una dimensión operística (sin que falte el *concitato drammatico*: véase el impetuoso "yo os desafío, estrellas!" de

Romeo cuando Baltasar le cuenta que ha visto cómo Julieta era enterrada en la cripta de los Capuleto). Y todo ello sin un asomo de trascendencia ni ampulosidad y con un sentido del movimiento muy superior al demostrado por otros reputados adaptadores de Shakespeare (la entrada de Julieta en la fiesta, llevada de las manos por su primo Teobaldo y por el conde Paris es una de las irrupciones escénicas más hermosas que recuerdo): los cuerpos se buscan y se ansían realmente, las peleas se sienten casi físicamente. Zeffirelli rehuye la abstracción y extrae a obra y personajes del museo de la Cultura.

Resumiendo, diría que **Romeo y Julieta** vista por Zeffirelli posee varias propiedades encomiables: el aprovechamiento cinematográfico del poder conductor que tiene la densidad shakespeariana; la facilidad para resumir grandes monólogos en la forma visual del primer plano; el tratamiento crítico de los personajes responsables de la tragedia; mostrar el enfrentamiento entre Capuletos y Montescos como el lado grotesco (casi la apoyatura teatral caricaturizada) de otra tragedia que queda expuesta más en primer término: las funestas consecuencias de unas relaciones de dominio mantenidas sobre dos jóvenes, casi dos adolescentes, por parte de un cura y una nodriza; el hecho de que el montaje, la composición de cada encuadre, el tratamiento del color, el tono de la fotografía, sean la mediatización pictórica entre el texto dramático y la estructura operística del film; el que cada plano esté construido sirviendo a la textura dramática de la obra y al mismo tiempo defina la época a través de la pintura y

ofrezca un testimonio sobre las condiciones de vida características de esa época.

#### IV

En contra de lo que cabía esperar de Zeffirelli, quien no había filmado ni una sola película interesante desde 1968 (su versión de **La Traviata** no pasaba de ser una representación filmada), **Hamlet**, realizada en 1991, muestra de nuevo el buen pulso del florentino en el dominio del teatro shakespeariano. Superado el inconveniente de ver a Mel Gibson (esforzado pero insuficiente) en el papel del príncipe de Dinamarca, el **Hamlet** de Zeffirelli, cuyo acento está puesto principalmente sobre las relaciones entre Hamlet y su madre (una Glenn Close que tampoco acaba de encajar en el papel), es un *espectáculo* dramático con base y con cuerpo caracterizado también, como **La mujer indomable** y **Romeo y Julieta**, por su ficción. Muy cuidada en lo concerniente a ambientación,

fotografía, vestuario e interpretación (menos cuidada en el aspecto musical, encomendado a un compositor tan mediocre como Ennio Morricone), destaca en **Hamlet** que lo desgarrado, lo trágico, lo solemne incluso, no aparece teñido nunca de grandilocuencia: la aproximación es más física que conceptual, aunque el personaje mezcle algo del moralista que no acepta el abrazo del bien y del mal, del intelectual que busca sin éxito razones para actuar, y del filósofo que duda incluso de la existencia del mundo (teñido por Zeffirelli de una mezcla de sarcasmo, pasión y brutalidad características de los años jóvenes). Jan Kott escribió que **Hamlet** puede ser representada de varias maneras: como crónica histórica, como novela policíaca o como drama filosófico; tres obras distintas que, resumidas, ofrecen siempre el mismo guión: la diferencia radicaría en la transformación de la esencia de los personajes.

Zeffirelli se decanta por el drama filosófico teñido por el pensamiento de grandes escritores del siglo veinte, con Camus y Malraux en cabeza de la lista.

El film ofrece, pese a todo, un grave inconveniente: **Hamlet** no ofrece sólo un gran estudio psicológico, sino también una historia llena de sangre, crímenes, suicidios, duelos: un cuento de grandes pasiones y grandes odios, y Zeffirelli lo ofrece con imágenes bellas, combinando bien incluso lo racional y lo irracional (especialmente destacable es la secuencia de Hamlet con el espectro del padre, desarrollada en las almenas del castillo con el fondo de un cielo que no es noche ni día), pero con total ausencia no ya de pasión sino incluso de calor; su frialdad quema como el hielo. Y esa frialdad puede llegar a ser hermosa en ocasiones, pero nunca necesaria: el superdrama shakespeariano carece de pasión.



Mel Gibson en *Hamlet* (1990)