

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**Lectura, Adaptación y *Performance*: *Korol Lir*, la propuesta
cinematográfica de Grigori Kozintsev basada en la obra *King Lear* de
William Shakespeare.**

**Tesina para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literatura Modernas Inglesas**

Presenta

Adriana Bellamy Ortiz

Asesor: Dr. Alfredo Michel Modenessi



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi abuelo C. Bellamy

AGRADECIMIENTOS:

A Alfredo por tu generosidad y paciencia, gracias por compartir tus conocimientos e inmensa pasión por el mundo shakespeariano, mi más profunda admiración.

A Irene Artigas, Luz Aurora Pimentel, Ana Elena González y Susana González Aktories por su comprensión, ayuda e invaluable acotaciones.

A mi familia.

A mis dos Gracias, Mamá y Clara: por ser mi fuerza y aire, las amo.

A mi Papá, por tu sensibilidad y tu canción.

A mis amigos, en especial a Jorge y sobre todo a Aurora, thanks for always being there, te quiero mucho amiga.

A Santiago, yo también te cuento entre mis maravillas, gracias por creer en mí, te amo slhd.

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
2. Capítulo I	
2.1 Grigori Kozintsev.....	13
2.2 Relaciones textuales y fílmicas.....	21
3. Capítulo II	
3.1 La Tierra: primera secuencia.....	31
3.2 La Locura.....	40
3.3 La Tormenta.....	60
4. Capítulo III	
4.1 Trama Secundaria.....	66
4.2 Lear y Cordelia.....	72
4.3 Secuencia Final.....	75
5. Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	89

Introducción

El objetivo de este ensayo es explorar algunos de los elementos que permiten considerar la película *Korol Lir* (*El Rey Lear*, 1969) de Grigori Kozintsev como una lectura crítica de la obra *King Lear* de William Shakespeare. Dentro de la producción de Shakespeare, ésta es una de las obras más versátiles y multifacéticas debido a la riqueza de su lenguaje e imágenes, los personajes y escenarios, y sus reflexiones poéticas y filosóficas sobre el ser humano. Es un texto que ha generado una infinidad de lecturas, independientemente de la época o el contexto socio-cultural en que se hayan producido y, por lo mismo, ha sido el objeto de un vasto horizonte interpretativo. Muestra de ello son las diversas adaptaciones producidas para el cine o la televisión. Los nuevos estudios sobre la problemática adaptativa no sólo reestablecen los lazos esenciales entre interpretaciones y texto; también, al aproximarse a una obra cinematográfica determinada, subrayan su importancia dentro del panorama cultural.

La película de Kozintsev es poco conocida en México, no es posible encontrarla en ninguno de los principales centros de acceso a filmes y, con alguna excepción, no ha vuelto a ser proyectada desde su estreno en la Muestra Internacional de Cine de 1972 de la Cineteca Nacional. Por ello, uno de los propósitos de este trabajo es hacer una recuperación de la película, rescatarla de cierto olvido dentro de la cultura cinematográfica de nuestro país al escribir sobre ella y resaltar varias de sus características y aportaciones estéticas, tanto desde una perspectiva cinematográfica como en su relación con el texto. Por otro lado, se espera contribuir a la curiosidad e interés de los lectores posibles de este ensayo en su primer acercamiento a esta obra.

La historia de las adaptaciones artísticas tiene una larga tradición. Los estudios del proceso por el que una obra estética deviene otra han permeado la teoría y la crítica del arte; sin embargo, es la relación cine y literatura la que, particularmente, ha llamado la

atención en el tardío siglo XX. Debido a que existen múltiples relaciones en la adaptación de obras literarias al cine, para el presente ensayo me interesa abordar en particular las distintas transformaciones que se dan en el paso de un medio de expresión artística a otro; con esto me refiero, sobre todo, “al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto de aquel en que fue creada originariamente”. (Noriega 2000: 47) En el caso del cine, el proceso adaptativo implica la búsqueda y, posteriormente, la aplicación de medios específicamente cinematográficos para la construcción de un texto fílmico a partir de un texto literario; por lo tanto, se le puede considerar dentro de las variantes de “lectura” de un texto y en este sentido se trata de una experiencia interpretativa distinta de la obra literaria.

El estudio de las adaptaciones cinematográficas requiere aclarar varios términos; entre los cuales, los más pertinentes para este caso son los de “adaptación”, “lectura”, “apropiación” y “representación”. Para ello, es preciso hacer entrar en diálogo las ideas de la autoridad y de la fidelidad entre un “original” y su “adaptación”, pues existe una confrontación histórica entre cine y literatura basada en un supuesto no cuestionado de una supremacía de la segunda, que se sustenta en su mayor prestigio artístico y cultural (Noriega 2000: 48)

Para los propósitos de este trabajo, me parece oportuno relacionar la noción de “*performance*” (tal cual se le presenta en el estudio de W.B. Worthen *Shakespeare and the authority of performance*¹) con la idea de adaptación cinematográfica.² Este autor describe algunas de las características involucradas en el concepto de *performance* en

1 Aunque Worthen aborda el fenómeno *performance* desde la perspectiva de la puesta en escena teatral shakespeariana, le interesa, más que dar una definición teórica específica de este término, considerar las condiciones, actitudes y suposiciones que rodean la producción y recepción en la relación *text-performances*.

² Es importante señalar que el concepto de adaptación cinematográfica utilizado en este trabajo implica la transposición o traslación de un texto literario a uno fílmico. De tal forma, se enlaza al *performance* de Worthen al considerar la “adaptación” como un proceso de transformación de un sistema semiótico a otro, cuestión que se ha abordado anteriormente desde distintas aproximaciones teóricas: subject matter/register, discurso literario de partida / discurso fílmico de llegada, hipotexto/ hipertexto, etc. (Ver Stam 2001).

los textos shakespearianos y analiza la división entre el texto escrito y sus formas de representación específicas: cómo se han constituido en referencias de autoridad, hegemonía y valores canónicos. Desde luego, la traducción al español del término “*performance*” es problemática pues la palabra en inglés implica no sólo la idea de representación sino la de evento interpretativo y producciones del texto, con lo cual se enlaza tanto a las artes escénicas (teatro, ópera, ballet) como al cine y a la lectura misma. Es posible asociar la idea de representación con la de evento interpretativo pues los medios artísticos mencionados comprenden una experiencia determinada por sus condiciones de recepción y las características de sus espacios textuales respectivos se establecen a través de las convenciones del género representativo. Así, en el caso del cine, la sala de proyección, el contrato de lectura en la “impresión de realidad” y la continuidad de la imagen fílmica,³ por mencionar algunos, requieren de la complicidad del espectador para crear el efecto de “ilusión parcial” sobre el que se apoya el funcionamiento del aparato cinematográfico.

Los problemas implícitos en el concepto de autoridad se acentúan cuando la figura del autor se eleva al estatus de institución, con lo que se privilegian ciertas formas de representación y se invalidan otras, de donde se desprende la compulsión de autenticar la representación como reproducción directa del texto, predominante en la modernidad. La figura del autor se utiliza, así, como justificación de los significados “autorizados” por el texto para sus representaciones y/o lecturas. En el caso de Shakespeare existe una doble canonicidad, la literaria y la teatral, de lo cual podemos deducir que también hay una regulación establecida de las prácticas cinematográficas en cuanto a adaptación se refiere. Al igual que con las prácticas teatrales, en la representación cinematográfica

³ Todos estos elementos juegan un papel crucial en la reacción del espectador ante la imagen fílmica, así la anonimidad del espectador en la sala cinematográfica, “la impresión de realidad” en la ilusión del movimiento y profundidad de la imagen, etc., permiten reconocer la analogía entre la realidad y lo representado. (Aumont 1989: 227-247)

shakespeariana se presenta la controversia que rodea a los denominados textos ‘clásicos’ o ‘sagrados’, “pues debido a su suerte crítica se presenta la problemática de significados ‘correctos’ o apegados al sentido secreto del texto en relación con la búsqueda de la autoría.” (Eco 1992: 103-104). De tal forma, tanto en teatro como en cine, el concepto más conservador de Shakespeare, es decir, el Shakespeare concebido como institución y tradición inmutables, excluye y oculta lo dinámico del cambio cultural detrás de una máscara de permanencia, pues se instituye como determinante de las prácticas adaptativas. Luego entonces: “Fidelity to Shakespeare clearly marks the theatre’s participation in the reproduction of hegemony: the theatre’s strategies producing Shakespeare’s plays are inflected by the necessity of producing visibly ‘shakespearean’ meanings.” (Worthen 1997: 55).

La obra literaria se encuentra inscrita en una ideología de autoridad que forma parte de la contingencia de su transmisión. Las obras shakespearianas han sido producidas como artefactos culturales y su proceso de producción se constituye e inscribe en la obra misma, pues se instauro en las prácticas representativas reconocidas dentro de un sistema cultural determinado. La idea de autenticidad se establece en los espacios institucionales que regulan la producción de sentido. En el caso de las adaptaciones al cine se evidencian los vínculos entre dos formas de expresión artística, dos formas de apropiación; sin embargo, las instituciones culturales han empleado a la literatura como un agente de sacralización.

De tal modo, en la historia de las interpretaciones de un texto es frecuente que la obra fílmica no se entienda ni estudie como interpretación, pues se juzga la adaptación como “simplificación, vulgarización, edulcoración, mutilación de los aspectos más importantes o repetición innecesaria.” (Noriega 2000: 53). La importancia del texto escrito en relación con otras formas de representación se funda en la creencia de que se

puede proceder con “fidelidad” a la obra original sin considerar que el producto derivativo constituye una obra nueva, basada en un texto previo pero construido a partir de otros sistemas de significación. Es importante entender, entonces, que texto y representación pertenecen a diferentes sistemas semióticos. Se parte de un texto para las condiciones propias de la representación y se reconfigura en otro texto no verbal, en este caso fílmico.

En toda representación shakespeariana se produce, necesariamente, una nueva experiencia del texto literario, que entra en diálogo con un grupo de textos críticos y una gama de representaciones teatrales y cinematográficas. Así, el *performance* shakespeariano se define a partir de sus condiciones de producción y recepción, no es una repetición o reiteración del texto sino una versión generada a partir de una experiencia específica de la obra. “A reading of the text is not the text itself but a new production of the work.” (Worthen 1997: 56). Esta forma de representar indica que la adaptación es rica en posibilidades y propuestas de sentido.

La idea de *texto* utilizada por Worthen es la barthesiana: campo de actividad plurisignificativa de contingencia interpretativa y multiplicidad intertextual, espacio de apropiación donde los significados se hacen. Esta definición de texto se relaciona con el concepto de obra y con el enfrentamiento entre texto y representaciones, o texto y lecturas. Para Barthes, el texto es la producción de una versión específica de la obra en la cual una variedad de posibilidades intertextuales se materializan y se produce una diversidad de formas para comprenderla (ver Barthes 1987: 73-82). Estas “prácticas” transforman el texto en una nueva producción y determinan las relaciones entre obra, texto, y representación. Para Worthen la representación (o *performance*) es definitiva en el proceso de negociación cultural a través de la cual las obras tienen una existencia continua, negociación que se da entre las prácticas dramáticas, la organización del texto

escrito y el discurso material de la puesta en escena (teatral o cinematográfica). La representación no se rige por los significados “internos” del texto pues se determina como un espacio donde se obtienen diversos significados a través de sus modos de producción concreta. La fuerza reveladora de la representación se da como reconstitución de los significados del texto en su propio discurso, produciendo sus propios e inesperados significantes.

Por lo anterior, podemos considerar que la *adaptación cinematográfica* está fundada en un material previo y en ella se realiza una transposición en el orden significativo. Se transforma en una obra nueva pues se trata del pasaje de un lenguaje a otro y, finalmente, a otros códigos y convenciones. La adaptación, luego entonces, se define como una *lectura crítica*, lectura activa (creativa) a partir de la cual se consolida un proyecto estético propio pues la relación establecida entre lector y texto abre las posibilidades de la interpretación. Umberto Eco entiende la lectura como interpretación o cooperación con la obra literaria; la labor del lector convertido en coautor consiste en transformar lo leído y asociarlo con su horizonte experimental. Los textos quedan sometidos a las tácticas del lector, tácticas que inevitablemente obedecen a una lógica instrumental, discursiva, que reside más allá del texto (ver Eco 1992). La adaptación es una actividad polimorfa que sugiere interrogantes acerca del trabajo del espectador; así, en cierta medida el adaptador, al igual que el dramaturgo y el director, ejerce una función que lo inserta culturalmente como enunciatario, generador de significados y transmisor.

La adaptación cinematográfica se da, entonces, como relectura cuyo punto de partida es la transformación y modificación interactiva de un texto anterior y, lejos de considerarla dentro de un marco de oposiciones binarias, se constituye como campo de producción de significados en un discurso material específico, distinto al del texto

previo. El estudio de la adaptación se debe concebir en términos de fertilidad y no de fidelidad, ya que es un texto abierto que permite una reescritura al plasmar en cine las cualidades dramáticas de la obra. Por lo tanto, las adaptaciones funcionan como representaciones del texto, en diálogo constante con el presente, creando significados en lugar de reiterarlos. Las adaptaciones permiten representar a Shakespeare por medio del discurso contemporáneo y descubren distintos sentidos en los potenciales artísticos del texto fílmico. Las adaptaciones cinematográficas son, finalmente, una forma de iluminar la historicidad textual, pues amplían el horizonte interpretativo de los textos shakespearianos.

En *Korol Lir* de Kozintsev distintas influencias políticas, sociales y culturales encuentran expresión a través de Shakespeare. Kozintsev hace una lectura interpretativa de la obra, lectura que deviene representación intercultural, cuyos cambios de forma y expresión son agentes mediadores entre la propia cultura y la extranjera. Kozintsev crea un texto fílmico autónomo al proyectar su mundo propio y lleva a cabo una exégesis cuyo resultado es una nueva obra que enriquece la escrita. Con enriquecer no me refiero, desde luego, a una trascendencia o superación de la obra shakespeariana, sino a un enriquecimiento interpretativo, es decir, una apertura hermenéutica del texto literario.

Enriquecimiento del texto a partir de esta aproximación (Apertura hermenéutica)

El contexto histórico, social y cultural en el cual se desarrolló la trayectoria de Grigori Kozintsev son fundamentales para aproximarse tanto a la interpretación que hace del texto shakespeariano como a la elaboración de una forma autoral de adaptación. Además de las perspectivas mencionadas, que forman parte del proceso adaptativo, se debe recalcar que el problema del paso de un medio expresivo a otro es un problema digno de análisis. Literatura y cine tienen distintas formas de aproximación

al material narrativo y los elementos de su discurso varían según el lenguaje / medio de expresión y el código que se emplee.⁴ En este sentido, una de las características más notables de *Korol Lir* es que no sólo traslada la obra a un medio expresivo distinto, sino también efectúa una transcodificación cultural.⁵ Esta película se realizó a partir de un guión basado en una traducción del texto original hecha por Boris Pasternak. En esta película la transcodificación implica un triple reto, en el paso del texto al teatro y a la pantalla, que aumenta las posibilidades en la producción de significados. La adaptación de Kozintsev tiene una conexión no sólo con el texto literario sino con una puesta en escena teatral que precede a la cinematográfica. Así, literatura, teatro y cine son sistemas narrativos que funcionan como horizontes de referencia recíprocos.

Por otro lado, la traducción a un lenguaje extranjero de la obra original es un elemento que complica este entramado. No solamente se realiza una traducción de medios expresivos, sino se presenta una transcodificación de significados textuales, artísticos y culturales. Esta película se concibe como el intercambio, entre el texto fuente y el texto adaptativo, de distintas formas de representación, de dos lenguas y culturas, independientemente de las divergencias en sus orígenes históricos, sociales, etc. A diferencia de las adaptaciones de los textos shakespearianos realizados en la misma lengua que la del texto escrito, aunque en épocas distintas pero en un contexto cultural semejante, la adaptación de Kozintsev evidencia este triple proceso pues traslada la obra no sólo a un contexto cultural distinto sino a otra lengua. La traducción de Pasternak se entiende entonces, no como mecanismo de producción de equivalencia

⁴ Para Aumont las tres instancias del texto literario (relato, narración e historia o diégesis) pueden funcionar como elementos de análisis del cine narrativo, sin embargo es necesario establecer varias distinciones, por ejemplo, entre el relato literario cuyo enunciado material está “formado únicamente por la lengua, y el cine que comprende imágenes, palabras, menciones escritas ruidos y música, lo que hace que la organización del relato fílmico sea más compleja” (Aumont 1989: 106)

⁵ Retomo la idea de transcodificación cultural presentada en el libro de Scolnicov (2003), recopilación de ensayos donde se analizan las relaciones entre la obra y su multiplicidad de adaptaciones, sobre todo en el traslado de una obra de una cultura a otra.

semántica tomada automáticamente del texto fuente sino como apropiación cultural de un texto que desemboca en una adaptación-lectura cinematográfica. Más allá de una traducción lingüística, se realiza una traducción en el nivel de la puesta en escena, como recreación de una obra en otra cultura y en otro lenguaje. Asimismo, resultará muy importante precisar cuál fue la génesis artística de Kozintsev, porque en *Korol Lir* se proyecta un mundo particular. De este modo, es posible considerar esta película a partir de la noción de *performance* presentada anteriormente, pues se concibe como una nueva experiencia del texto y se vincula con una idea específica de adaptación, una representación y puesta en escena concreta, productora de significados. En ella, Kozintsev revela que no sólo “participa en la historicidad de la obra sino en la historicidad de su lectura.” (*Shakespeare* 1994: 47). En este caso, la barrera del lenguaje es superada en la reinterpretación visual, sobre todo en un medio como el filme, pues la imagen cinematográfica deviene signo icónico cuya capacidad significativa se demuestra no sólo en lo que se exhibe visualmente sino por la forma que toma lo representado. Dadas las condiciones dinámicas del cine y sus cualidades expresivas, Kozintsev se vale de las posibilidades representativas del medio cinematográfico para crear su propia versión de *King Lear*.

Una de las marcas distintivas de esta transcodificación es el vínculo literatura-teatro-cine entre el director y la obra que desea filmar. Es posible observar que algunas de las mejores películas de Shakespeare provienen, generalmente, de la producción teatral anterior de un director. En el caso de *King Lear*, las producciones prácticamente contemporáneas de Peter Brook y de Kozintsev, por ejemplo, permiten identificar un trabajo minucioso de la puesta en escena cinematográfica cuyo antecedente inmediato es la puesta en escena teatral.⁶ En la realización de *Korol Lir* se observa no sólo un

⁶ Curiosamente, Brook y Kozintsev filmaron sus respectivas versiones de *King Lear* en el mismo año, incluso se escribían con frecuencia e intercambiaban experiencias e ideas surgidas durante el rodaje.

dominio del medio fílmico sino también un conocimiento profundo de las prácticas teatrales. Kozintsev comenzó el rodaje una vez que había trabajado sobre las ideas de una producción teatral dirigida en 1941. Había logrado valorar las respuestas del elenco elegido, la crítica y el público, algo que de otro modo habría sido imposible si hubiera empezado a trabajar directamente en la producción del guión cinematográfico. Así, se relacionan y definen tanto las condiciones de la producción dramática como las de la construcción fílmica. La formación de Kozintsev es determinante principalmente como autor dramaturgo-cineasta, creador indistintamente en el teatro y el cine.

Ahora bien, las características anteriores son claves para la consideración estética de esta película, pues es interesante observar cómo logra Kozintsev trascender las fronteras del lenguaje y establecer una conexión con el texto y con Shakespeare. Antes de adentrarse en esto, enfatizamos que en un medio de expresión como el cinematográfico se encuentra un código heterogéneo que combina cinco materias diversas. Dos se encuentran en la banda de imagen: las imágenes fotográficas en movimiento y las notaciones gráficas (títulos de crédito, intertítulos, materiales escritos en el plano, subtítulos). Por otra parte, en la banda sonora se incorporan tres materias de expresión: el sonido fonético grabado, o voz, los ruidos o sonido analógico y el sonido musical.⁷ El cine se concibe como un lenguaje no sólo en sentido metafórico sino que se define por las condiciones específicas y los procesos de organización de su materia de expresión. Es posible, entonces, reconocer una visión de autor en el sentido de principio ordenador, de unidad y/o coherencia estética de una obra cinematográfica, reflejada en la utilización de los recursos pertenecientes a este medio específico de representación. El director, sobre todo Kozintsev en este caso, tiene una función

⁷ Esta clasificación, realizada por Christian Metz, enfatiza la importancia en la combinatoria del discurso cinematográfico de al menos las cinco pistas o canales distintos. Por ello el cine se convierte en un receptáculo abierto a diversas formas de simbolismo pictórico y literario. (Ver Stam 2001)

ideológica en la puesta en escena y es el responsable último de la articulación del conjunto.

De tal forma, la dirección consiste específicamente en coordinar el trabajo de los distintos técnicos que participan en la realización de la película, dirigir a los actores, marcar los movimientos de cámara y emplazamientos, determinar la duración de cada toma, dirigir la edición; en fin, responsabilizarse por el resultado final.⁸ Es ésta una de las claves en la denominación de “autor” cinematográfico, pues el autor-director, en este sentido, es el que consigue que, bajo un determinado sistema de producción, un guión determinado se transforme en película. En el caso de Kozintsev, el director también es responsable del proceso anterior a la producción de la película, es decir, de la elección del texto del cual surgió tanto el guión como la propuesta para su realización en cine. Así, esta parte de la génesis del proyecto cinematográfico proporciona una variedad de elementos que amplían la complejidad del proceso adaptativo.

La adaptación cinematográfica es una experiencia específica de la obra literaria, pues se refiere a las interrelaciones entre un discurso literario de partida y un discurso fílmico de llegada, basado en un variado conjunto de códigos visuales, sonoros y fotográficos en intercambio e interacción. Por eso, el filme de Kozintsev no sólo ofrece una versión de la obra que representa, sino que la enriquece en tanto posibilita una apertura hermenéutica, pues en la visión del autor cinematográfico se presentan distintos tipos de transposición del texto escrito en el nivel de la historia, las acciones y los personajes. Kozintsev, al formular lo representado en el cine de un modo diferente al brindado por el texto, se inserta dentro de la diversidad de formas para su comprensión, así:

⁸ Sin embargo, es necesario señalar que en el cine es imposible hablar de una producción absolutamente individual pues, por razones evidentes, es un medio de expresión donde se depende de la colaboración y trabajo de un grupo de personas para la realización de una película.

La estética de la recepción se apropia del principio hermenéutico de que la obra se enriquece a lo largo de los siglos con las interpretaciones que se dan de ella, tiene presente la relación entre efecto social de la obra y el horizonte de expectativas de los destinatarios históricamente situados. (Eco 1992: 132)

Por lo tanto, para poder analizar las dimensiones del filme en cuanto apertura del texto, se debe subrayar la importancia de las circunstancias históricas y culturales que definieron su creación y su posición dentro de los estudios sobre cine shakespeariano.

El presente ensayo mencionará algunas de las características fundamentales en el ámbito contextual, pero se enfocará más en los elementos principales que constituyen la estructura estético-formal de la película. Para abordar estos aspectos es necesario notar también algunas de las relaciones fundamentales de la película con el texto y de qué manera se da esta apertura. La primera parte de esta tesina se ocupará del contexto y la segunda parte de los elementos cinematográficos de la cinta en cuestión, aproximándose a su relación con la obra textual. Dadas las condiciones de extensión y estructura se espera que éste sea un trabajo inicial que propicie exploraciones ulteriores.

Capítulo I

GRIGORI KOZINTSEV (Semblanza biográfica)

Los orígenes culturales, históricos y sociales de Grigori Kozintsev reflejan un momento importante de la historia del cine. Nacido en Kiev en 1905, tuvo un temprano interés por las artes, la pintura, el teatro y la literatura; creó un pequeño grupo de teatro y realizó sus primeras producciones a los 15 años de edad. Durante su estancia en la Academia de Bellas Artes de Petrogrado conoció a L. Trauberg y S. Yutkevich, con quienes fundó la FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico) en 1921; tres años más tarde realizaron su primera película *Pochozdenya Oktjabriny* (Las aventuras de Oktabrina, 1925). Las relaciones entre este movimiento, el Expresionismo y el Futurismo, por mencionar algunos, son claramente identificables sobre todo porque derivó de la experiencia de laboratorio de Meyerhold y la influencia de Maiakovski. La FEKS publicó un manifiesto en el que proponía “un cine cuyo bagaje cultural y artístico provenía del futurismo, la novela policiaca, la comedia estadounidense (el circo, music hall) y el desarrollo tecnológico.” (Rapisarda 1997: 11) Kozintsev trabajó con Trauberg hasta 1944, año en el que inició su filmografía personal.

La trayectoria cinematográfica y teatral de este director, como muchas otras, pasó por notables transformaciones, reflejos de su búsqueda artística. Es así como el período de la FEKS difiere de sus últimas películas, en concepciones tanto temáticas como estéticas, especialmente en los casos de *Don Kixot* (Don Quijote, 1957), *Gamlet* (Hamlet, 1964) y *Korol Lir* (El Rey Lear, 1969). Empero, también, se debe considerar que la vida de Kozintsev coincidió cronológicamente con tres períodos cruciales de la historia de la URSS: el triunfo de la Revolución de Octubre en 1917, el período estalinista y la época del “Deshielo” iniciada con el ascenso de Nikita Krushev al poder. Desde luego, esto produjo ciertas características que modificaron la perspectiva

de su obra. Así, encontramos que en la época de Stalin, durante el período del cine sonoro, Kozintsev y Trauberg desarrollaron su línea creativa al compás de las nuevas exigencias artísticas y realizaron una de las obras más significativas del realismo socialista: la *Trilogía de Máximo* (1935-1938), que reflejaba la situación del cine soviético, pues sus temas principales abordaban la Revolución y la guerra civil.¹ Asimismo, sus últimas tres películas fueron realizadas en un momento de estancamiento de la cinematografía soviética, en el cual la mayoría de los directores optaron por utilizar las adaptaciones de textos literarios como una vía de reflexión sobre la realidad de su tiempo, tratando de escapar de la censura y el control político. Sin embargo, es aventurado reducir la obra de Kozintsev, en general o específicamente, como perteneciente a un período “marxista-leninista” o al de las películas “post-‘Deshielo’”. Si bien hubo una influencia importante de estos acontecimientos también hubo otra parte significativa de creación y desarrollo artístico que estableció el sello personal de este director. Así, tanto en el período de la FEKS (reflejo de las inquietudes artísticas propias de las vanguardias europeas de principios del siglo XX) como en su trayectoria posterior, Kozintsev revela una constante en su búsqueda cinematográfica: la de considerar al cine como un medio especial de expresión capaz de comunicar la “dimensión trágica” del ser humano.

Contemporáneo de S. Eisenstein, V.I. Pudovkin, Dziga Vertov y L.V. Kulechov, por mencionar algunos, la gestación cinematográfica de Kozintsev se dio en un ambiente de intensos cambios sociales y políticos así como de búsquedas artísticas, especialmente la cinematográfica, pues se presentó la posibilidad de formar una teoría

⁹ Durante la “Revolución cultural” el partido bolchevique consideraba al filme como un elemento propagandístico fundamental. El Realismo Socialista derivado en parte del realismo del siglo XIX sostenía que los artistas debían reflejar en sus obras formulaciones ideológicas precisas conocidas como el espíritu del partido (*partiignost*), política instaurada en todas las artes a través de la cual se constituía la representación histórica de la realidad en su desarrollo revolucionario, propaganda de los ideales políticos del socialismo. Una de las señales del “Deshielo” fue el cambio en la definición de este movimiento.

del cine soviético. Por ello, diversos movimientos teórico-literarios, principalmente el formalismo, dejaron una huella profunda en su concepción estética y, finalmente, lo llevaron a interesarse en el funcionamiento de este nuevo lenguaje y en sus poderes de expresión. En sus inicios las teorías formalistas acerca del cine tenían un marco de aproximación específica pues distinguían la interpretación de la imagen cinematográfica como un lenguaje interno y tenían una conciencia teórica sobre el mismo. Las investigaciones formalistas constituyeron un punto de partida en el descubrimiento de las posibilidades semióticas del nuevo “texto” cinematográfico. Es así como las primeras conexiones entre lenguaje verbal, lenguaje escrito y lenguaje cinematográfico, tanto en la cinematografía soviética como para la teoría del cine en general, se derivan de las propuestas ideológicas formalistas. Por ello, como creador y crítico, una parte importante de las reflexiones de Kozintsev sobre la naturaleza del cine comienza con los primeros trabajos de este movimiento.

Los dos grupos fundamentales que contribuyeron a la aparición de la poética como disciplina teórica fueron: la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (OPOYAZ) y el Círculo lingüístico de Moscú. V. Sklovski, B. Eikenbaum, Y. Tynianov y A. Piotrovski son sólo algunos de los nombres cuyas aportaciones transformaron y definieron el curso de las investigaciones futuras sobre la teoría cinematográfica. El texto clave en la aproximación formalista del cine es la *Poetica Kino* de Eikenbaum publicada en 1927. El cine como un nuevo elemento artístico cuestionó y transformó los procedimientos semánticos de las otras artes, y también se vinculó con ellas. Otro elemento determinante de las aportaciones formalistas que moldearon el pensamiento cinematográfico de Kozintsev fue la propuesta, procedente también de Eikenbaum, sobre el discurso interior y el espectador, conforme al cual el espectador se vuelve la instancia receptora y el centro de la enunciación cinematográfica. Naturalmente, todas

estas ideas fueron madurando y cambiando durante el trayecto artístico de Kozintsev; sin embargo, se puede observar que la mayor parte perduró en su obra y en sus preocupaciones generales sobre el cine. Esta relación también la podemos encontrar en otros directores: en las innovaciones de la composición y el montaje de Kulechov; en S. Eisenstein, con su teoría sobre el montaje o la utilización de la música como contrapunto; en Dziga Vertov y su *Kino-Pravda* (Cine verdad) y *Kino-Glantz* (Cine Ojo); o en V. Pudovkin y sus estudios sobre la vocación de la técnica actoral en el cine.

La preferencia de Kozintsev por las adaptaciones aparece desde sus primeras películas con la FEKS; muestra de ello fue la propuesta cinematográfica de “El Capote” de N. Gogol. Para él, los autores que más influyeron en su carrera fueron Dostoievski, Gogol y, desde luego, Shakespeare. Sus proyectos posteriores a *Korol Lir* incluían una adaptación de *La Tempestad* y su conocida *Gogoliana* (en la cual Kozintsev planeaba plasmar el universo literario de este autor en la pantalla) mas quedaron inconclusos por la muerte del director en 1973. El trágico grotesco gogoliano es uno de los temas principales que inspiraron a Kozintsev mientras trabajaba en *Korol Lir*: “Gogol and Dostoyevsky showed the power of combining history with ordinary everyday life, horror with vulgarity, and laughter with despair” (Kozintsev 1977: 92).

A pesar de las diferencias de sus primeras películas con las últimas, sus rasgos distintivos se fueron forjando desde el periodo de la FEKS. Así, es posible advertir uno de los ejes fundamentales en toda su obra, presente en la mayoría de las vanguardias rusas, sobre todo en la época prerrevolucionaria: la exaltación de un rostro épico y nostálgico, “Nostalgia por un mundo puro otra vez, por la palabra íntegra, el mítico vitalismo destructivo y regenerador, cuyas raíces en verdades ancestrales provenía de la tradición literaria rusa.” (Rapisarda 1997: 135) Esta característica, con la que se inserta

históricamente dentro de la experiencia multiforme del cine soviético, se convertiría en uno de los elementos sobresalientes de su filmografía.

Kozintsev fue un autodidacta (sus estudios iniciales se centraron en la pintura y el dibujo) y tuvo un lazo esencial con sus raíces teatrales, pues a través de la puesta en escena teatral tuvo su primer contacto con la adaptación shakespeariana. No obstante, desde la aparición del cine los intereses de Kozintsev se centraron tanto en la vanguardia y la experimentación con el nuevo medio de expresión, como en la transición del teatro al cine. Pero su fascinación por el reciente medio cinematográfico no era cuestión única; tanto en sus estudios anteriores como en su dedicación al teatro era un hombre resuelto, perfeccionista, experimentador, que tuvo la misma devoción y compromiso en todas sus obras. Profundo conocedor de la obra de Shakespeare, así como de la cultura inglesa en general, Kozintsev publicó dos libros relacionados con su experiencia en la dirección y adaptación de los textos shakespearianos (Ver Kozintsev 1967, 1977).

La concepción cinematográfica de Kozintsev tiene por un lado, una raíz evidente en las consideraciones formalistas sobre el cine,² y por otro se vincula a la idea de cinematograficidad, es decir, a las posibilidades estéticas del cine como medio específico de expresión artística y como lenguaje. De tal modo, las vanguardias soviéticas en el cine se inscribieron dentro de un debate estético muy preciso que determinó la veta temática de sus creaciones. Existía una necesidad colectiva que llegó a convertirse en emblema de un espíritu inquieto e introspectivo en los albores de nuevas formas artísticas. Por lo tanto, la situación en que se origina y desarrolla la visión de este director es la de un espacio textual centrado en el carácter plurisignificativo de la imagen. A través de su obra Kozintsev contribuye a un enriquecimiento del panorama

² Existen tres elementos cruciales en el enfoque formalista del cine: “el cine es considerado desde la literatura, en cuanto adapta textos literarios [...] el cine es considerado ‘como tal’, inducen a reconocer la ‘cinematograficidad’ en la imagen misma [...] se reconoce, entonces, la ‘palabra o el lenguaje verbal como sistema subyacente al funcionamiento semántico del filme...” (Albèra 1998: 67).

interpretativo de la adaptación cinematográfica, pues tanto en sus inicios como en los últimos proyectos se produce un replanteamiento del texto escrito que hace posible la relación y/o confrontación tanto con otras representaciones cinematográficas o teatrales como con el texto mismo.

Kozintsev y los estudios sobre cine shakespeariano

Dentro del marco crítico de los estudios shakespearianos, la problemática de la adaptación cinematográfica ha tenido un amplio espectro interpretativo. No sólo se han realizado extensos análisis de la historia de Shakespeare en el cine (ver Rothwell, 1999) sino que se han abordado, desde distintas perspectivas, filmes específicos. En el caso de las adaptaciones de *King Lear* me centraré en cuatro textos principales que se han ocupado de la película de Kozintsev.

En el caso de Rothwell (1994, 1997) se plantean varias de las cuestiones sobre el problema adaptativo, y las relaciones entre texto, teatro y cine como instancias representativas de la obra shakespeariana. Este autor se concentra en varios filmes significativos en la historia de las adaptaciones de *King Lear*, desde la época del cine silente hasta la década de los ochenta. En este recorrido la película de Kozintsev es abordada como *mise-en-scène*, a diferencia de la versión de Brook, a la cual distingue por el uso del montaje; sin embargo, según el autor, ambos filmes son capaces de transmitir la riqueza de la tragedia shakespeariana. Además de resaltar varias de las características visuales de *Korol Lir*, Rothwell reconoce la importancia de Kozintsev no sólo como autor cinematográfico sino como una voz digna de escucharse en el ámbito de los estudios sobre Shakespeare: “Probably its genius, its status as one of the great works of this century, has never been properly acknowledged.” (1994: 224)

R.B. Parker (1991) maneja una perspectiva parecida a la de Rothwell en relación con la puesta en escena cinematográfica. Para mostrar algunas de las posibilidades en el empleo de este concepto en cine, Parker se centra en una tríada cinematográfica por demás interesante: Brook, Kozintsev y Kurosawa. Como bien señala este autor, tanto los filmes como sus directores están relacionados de diversas formas (influencias directas o indirectas, conocimiento de sus respectivas obras cinematográficas e incluso, en el caso de Brook y Kozintsev, una correspondencia escrita). Parker contempla la función simbólica de las imágenes en *Korol Lir*, haciendo referencia, al igual que Rothwell, a la profunda visión humanística de Kozintsev: “Kozintsev stands somewhere between them including part of both his colleagues’ concerns but focusing uniquely on Lear’s link with the common people of his realm, which the other two scenographies ignore completely”. (77)

En su clasificación sobre las representaciones cinematográficas shakespearianas Jack J. Jorgens (1998) revisa los vínculos entre teatro y cine (modo teatral, realista y fílmico) y, paralelamente, los tipos de aproximación al texto original (presentación, interpretación y adaptación). Jorgens privilegia al modo fílmico y la interpretación tanto por la transformación creativa que involucran como por la presencia de un autor fílmico (‘film poet’). Sin embargo, él asume que estas categorías no pueden aplicarse de manera absoluta o, incluso, que puedan abarcar la multiplicidad de los filmes shakespearianos. Para Jorgens el filme de Kozintsev implica modificar la idea de traducción (y transposición) del texto a la pantalla, y obliga a preguntarse sobre los significados de las técnicas fílmicas:

We must gauge the truth of the actors’ performances and the power of the director’s aural and visual images, which often must be thought of as free translations, cinematic equivalents, or re-creations rather than attempts at transparent presentations of Shakespeare’s poetic and theatrical images.
(39)

Peter Holland (1994) parte del análisis realizado por Jorgens para abordar, al igual que los otros textos, algunas versiones fílmicas de *King Lear*. Entre éstas, el filme de Kozintsev revela las posibilidades entre una categoría y otra: “[...] itself a most humane and humanist representation of the play, describes the movement of the play from fiction into realism” (55) . Para Holland la definición de ficción propuesta por Kozintsev incluye también cierta teatralidad, y lo ejemplifica con el uso de la máscara utilizada por Lear en la película. A diferencia de Parker, este autor considera que tanto Kurosawa como Kozintsev comparten la visión de un contacto entre Lear y la gente.

Un elemento interesante de estos textos es que dan cuenta de la importancia de esta película y de Kozintsev, en relación con otros autores fílmicos de su tiempo. Por ello los cuatro autores consideran a *Korol Lir* no sólo como un filme a incluir dentro del registro de las adaptaciones shakespearianas, sino como una obra imprescindible del espectro interpretativo de esta tragedia en particular.

RELACIONES TEXTUALES Y FÍLMICAS

En lo general, para trasladar la obra de Shakespeare al medio cinematográfico se pueden presentar varios cambios en la estructura —por ejemplo, en la enunciación, disposición, secuencialidad y orden temporal—, en el contenido narrativo y la puesta en escena en imágenes —*e.g.*, en el desarrollo, descripciones visuales, diálogos, división en episodios, uniones, eliminaciones, añadidos, o sustituciones— y así sucesivamente. (Noriega 2000: 47)

Hagamos un breve recuento de cuáles son estas posibilidades en el *performance* cinematográfico de Kozintsev. En principio, encontramos las cualidades de la puesta en escena, es decir, la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre fílmico. El diseño global de producción, el tamaño, el formato, la iluminación, la tonalidad, los escenarios, el reparto, la constitución de un espacio y un tiempo determinados, etc., todos estos componentes que aparecen en pantalla son parte esencial de la propuesta de sentido del filme. Uno de los rasgos más importantes es el uso de los distintos planos cuya duración está condicionada, desde luego, por el tamaño de la imagen, en este caso, Cinemascope. En primer lugar, Kozintsev eligió mostrar el mundo de Lear en un formato que durante un tiempo fue utilizado para los grandes relatos épicos. Es evidente que la calidad de la imagen depende de esta elección, pues cambiarán su nitidez, definición y el campo de visión debido al tamaño.³ Por otro lado, decidió filmar la película en una locación de la región báltica, principalmente en la aldea estonia de Ivangorod, a orillas del río Narva, aunque el rodaje estuvo previsto también en Georgia y en Armenia durante dos años. En el libro *King Lear: The Space of Tragedy*, Kozintsev relata, entre otras cosas, las difíciles condiciones para filmar en estos lugares así como los diversos obstáculos que intervinieron en el proceso de

³ Sin embargo, como se verá más adelante uno de los propósitos del director era alejarse de la artificialidad y acartonamiento de las “películas históricas”.

producción y realización de la película. La topografía se convierte, así, en instrumento fundamental para el entramado simbólico de la película, donde se encuentran insertadas varias tomas del paisaje inhóspito y blanco de Siberia. El mundo de la ficción que recibe al espectador es un paisaje de aridez y esterilidad, que, sin embargo, se encuentra al lado del mar. Al igual que en *Gamlet* el agua tendrá un papel cardinal en la creación de los personajes, tanto en su función metafórica dentro del relato cinematográfico como en los contrastes del paisaje en general: “I see Shakespeare’s text not only as a dialogue but as a landscape [...] I am trying to find a visual Lear. Nature in this context would have to become something like the chorus of a Greek Tragedy” (1977: 26)

Como mencioné anteriormente, el cine es un medio cuya fuerza expresiva se construye a través de la imagen y sus grados de iconicidad, por eso la comunicación visual es tan importante. La elección del tamaño y el formato afectan extraordinariamente la percepción de lo que la imagen contiene, pues a mayor tamaño mayor es la profundidad de campo, entendido éste como “la porción de espacio imaginario donde se disponen todos los objetos visibles dentro de los márgenes de la pantalla.”(Carmona 1991: 82) Esta característica hace no sólo que la composición sea dinámica, pues ofrece alternancias para el encuadre por medio de la asimetría y el conflicto, sino que en la variedad de la escala de planos se puede dar, también, un uso expresivo de la profundidad de campo.⁴ Esto encuentra refuerzo en el ritmo y la organización de las secuencias, determinadas a su vez por la edición. En el caso de *Korol Lir* el modo privilegiado de transición narrativa en la película es el corte, no la disolvencia ni el fundido encadenado. Los cortes se ajustan a una sintaxis específica,

⁴ También podemos incluir aquí que el uso del campo y del espacio virtual *fuera* de campo son asimismo significativos, pues al elegir un fragmento del espacio se dejan otras partes fuera del campo de visión del espectador, a quien se le supone consciente de la aceptación de un espacio “real” estable, exterior al encuadre. Esto permite crear la ilusión de un espacio homogéneo de representación (Carmona 1991).

son signos de puntuación que en esta película no constituyen transiciones abruptas sino que le dan fluidez a su organización estructural (marcas formales de enunciación).

La composición fílmica de *Korol Lir* se define por el uso expresivo del encuadre, que sobresale además por la elección del blanco y negro. Las imágenes de la película están determinadas por esta tonalidad, preferida por Kozintsev para abordar las adaptaciones shakespearianas. Después de *Don Kixot*, Kozintsev regresa a sus inicios y, al igual que en *Gamlet*, retoma el uso del blanco y negro. Desde la normalización del color como consecuencia de la evolución en las técnicas cinematográficas, el blanco y negro indica una elección significativa que se vincula al discurso figurativo y simbólico del autor cinematográfico. Esta decisión determina las diferencias de tonalidad en la película pues, aunada a las técnicas de iluminación, transforma no sólo la textura de la imagen en un poderoso estímulo visual sino también refuerza su función dramática en el desarrollo del filme. Como con el paisaje, la finalidad de Kozintsev en la organización de estos y otros elementos que presentaré posteriormente es lograr una composición compleja, dinámica, caracterizada principalmente por el contraste. *Korol Lir* tiene texturas, tonos, luces y sombras que constituyen el ambiente, forman parte de la continuidad temática y perceptiva del filme, lo cual está ligado al discurso figurativo de Kozintsev como autor.

Existe también otro elemento fundamental de la composición y la complejidad del encuadre: el uso de la cámara. La angulación, posición o emplazamiento de la cámara con respecto al sujeto es uno de los rasgos que definen el estilo de un director. Los movimientos de cámara en la película son de dos tipos: descriptivos y dramáticos. El primer tipo puede acompañar a un personaje u objeto en movimiento; también se encarga de la descripción de un espacio o una acción con sentido dramático particular. Es posible identificar este tipo de movimiento sobre todo en las secuencias iniciales

cuando se presenta no sólo a cada uno de los personajes sino también el paisaje y los espacios principales en los que se desarrollará la historia, por ejemplo: la imagen de la multitud, la escena en la corte cuando Lear aparece, las vastas extensiones de tierra, el castillo, etc. El segundo tipo de movimiento se encarga de la definición de las relaciones espaciales entre dos elementos de la acción; también del relieve dramático de un personaje u objeto importante, de la expresión subjetiva del punto de vista o de la tensión mental de un personaje.⁵ Este uso de la cámara lo encontramos en la relación del castillo / la corte con el exterior/ la tierra, la gente; también en la caracterización de Lear en su relación con los objetos, o en la posición de Lear con respecto a otros personajes en el encuadre. Una de las escenas donde se observa la función dramática de la cámara es en la de la tormenta, sobre todo al principio, cuando vemos a Lear empequeñecido; posteriormente, durante su confrontación interna en la escena de la choza, esta función vuelve a manifestarse. Asimismo, es frecuente el uso del *travelling*, es decir, el desplazamiento de la cámara sobre cualquier plataforma lisa, que en este caso permite seguir al personaje en su movimiento. Este tipo de toma, conocida como *tracking-shot* es una de las piezas centrales para crear la fuerza de la primera secuencia, así como de otras posteriores.

Otra parte importante de los componentes fílmicos que, entre otras cosas, definen el significado del plano es el uso de la banda sonora. Conviene recordar que los códigos sonoros fílmicos son la voz, los ruidos y la música. Hay muchas distinciones básicas relativas al sonido cinematográfico —como las de campo/ fuera de campo, diatéctico /no diatéctico, sincrónico /no sincrónico entre otras— pero por las condiciones de extensión del presente trabajo sólo abordaré las más importantes en *Korol Lir*. En la película los sonidos cumplen una función semántica, sobre todo la música que, compuesta

⁵ Existen muchas fuentes de consulta para los modelos de análisis cinematográfico. Aparte del libro de Carmona, véanse los dos títulos de Jaques Aumont referidos al final de este trabajo.

especialmente para el filme, se convierte en un elemento fundamental para tratar la relación espacio/tiempo en las secuencias. La partitura, compuesta por Shostakovich, se escribió específicamente para esta película y Kozintsev participó en la creación de la misma pues, como en trabajos anteriores, estableció una colaboración tanto cercana como rigurosa con el compositor.⁶ Es por ello que en *Korol Lir* la música no tiene un papel de fondo o de ambientación sino que es una parte fundamental en la construcción de la acción dramática. Para Shostakovich, el camino a seguir en la relación música-cine era la composición de una música especial:

La importancia del material musical hace que la música conserve un tono ininterrumpido, sinfónico. La finalidad fundamental de la música consiste en estar en sintonía con las cadencias y el ritmo del film, de aumentar su fuerza de impacto (Rapisarda 1978: 152).

La música de Shostakovich tiene así distintas propuestas en la articulación conceptual del filme: ofrece una complementación entre imagen y sonido; cumple también una serie de funciones reiterativas con respecto a los elementos visuales, como la música del bufón; finalmente, se utiliza de manera contrapuntística, para jugar con la divergencia entre imagen y sonido, como en la secuencia de Goneril y Lear. De igual forma, los ruidos o el sonido analógico y el uso de la voz humana permiten manejar de maneras diversas el campo y fuera de campo; por ejemplo, en la primera imagen de la película, después de los créditos. Estas modalidades sonoras tienen también una función expresiva, como en las secuencias de monólogo interior con la alternancia de voz en off. Kozintsev emplea el sonido no sólo como parte fundamental del desarrollo dramático del filme, sino también como signo principal de su concepción formal cinematográfica.

Ahora bien, todos los elementos anteriores tienen que ver propiamente con la puesta en escena pero hay otro factor importante en la producción final del filme: el

⁶ Shostakovich trabajó con Kozintsev y Trauberg en varias películas del período de la FEKS (*La Nueva Babilonia*) así cómo en los filmes de Kozintsev solo (*Gamlet*).

montaje. Este concepto es bastante complejo no sólo por las múltiples definiciones que existen de él sino también por su uso como concepto para fundamentar una teoría del cine.⁷ El montaje combina los elementos del registro cinematográfico (visuales y sonoros) con los elementos propios de la edición: el tiempo y su desarrollo discontinuo. El montaje es narrativo y expresivo, es decir, no sólo regula el ritmo fílmico (en la combinación de ritmos temporales y plásticos), también tiene una función sintáctica y es uno de los elementos esenciales en la producción de sentidos del filme. Podemos distinguir tres efectos esenciales del valor dramático del montaje: el primero consiste en utilizar la cámara como un ojo que considere las cosas del mundo de cerca y lejos, variando entre los diversos planos; el segundo, seguir a un personaje en sus desplazamientos por espacios y decorados diferentes; y el tercero, hacer alternar episodios que se desarrollan en lugares distintos pero que convergen hacia un mismo fin (Ver Carmona 1991). Por ello, es posible reconocer un uso del montaje en la construcción cinematográfica de Kozintsev, pues realiza una organización específica de las secuencias en la aproximación al mundo de la ficción (marco espacio-temporal), a los personajes y a las acciones (en la modificación del orden, disponiendo cuáles escenas pueden ser utilizadas y cuales no).

Por otro lado, la idea de montaje desde la perspectiva cinematográfica soviética dejó, desde luego, huellas en la concepción cinematográfica de Kozintsev, sobre todo a partir de sus primeros proyectos con la FEKS.⁸ El montaje, en este caso, es utilizado

⁷ Existen dos tendencias relacionadas con este término que han definido dos grandes ideologías del montaje así como dos concepciones radicalmente distintas sobre el cine. La primera tendencia se enfoca en una valorización significativa del montaje como principio dinámico del cine, concebido como un discurso articulado, postulado ideológico representado por S. M. Eisenstein. La segunda se funda en una desvalorización del montaje como tal y la sumisión de sus efectos a la instancia narrativa o representación realista del mundo. Esta tendencia, relacionada también con la idea de 'transparencia' en el discurso fílmico, se encuentra representada por André Bazin. (Aumont 1989: 53-88)

⁸ "En la búsqueda de una definición del lenguaje del espectáculo se reflejaba la aspiración a un nuevo sistema de relaciones comunicantes tanto en el teatro como en el cine, que encontraban eco en el expresionismo alemán, en las investigaciones de Meyerhold o en el 'montaje de las atracciones' eisensteniano." (Rapisarda 1978: 67)

como principio ordenador del conjunto fílmico, es la concatenación final de secuencias que reflejan la lectura hecha por Kozintsev: “Editing provides an excellent means of following the poetic structure of the play. The action is fragmented, each movement can be inspected separately, linked with other, continued or broken off.” (1977: 251) De tal manera, este elemento fundamental del filme no es sólo un procedimiento técnico de edición, sino una forma de construir la percepción y la visión. La articulación espacio-temporal elegida por Kozintsev puede vincularse así con la noción de autoría, pues a través del montaje produce una serie de lazos y relaciones narrativas entre diferentes líneas de acción y personajes. Sin embargo, las imágenes presentadas en la película tienen un índice, una base, y esa es la obra de Shakespeare. Por ello, la apuesta de Kozintsev es aún más arriesgada, pues no sólo involucra la creación de un discurso fílmico propio con todas las posibilidades que ofrece un medio de expresión como el cinematográfico sino que obliga a un replanteamiento de los lazos con el texto literario:

Directing is defined by quite a few tasks, among them to create an honest representation of the author’s figures, and to unite people in their various work by a single conception. But there is still another aspect of this profession; it’s like the work of test pilots: they risk everything in one determined attempt. (Kozintsev 1967: 238).

Ahora bien, al utilizar un título semejante al de la obra literaria, a Kozintsev le interesaba establecer un contrato de lectura asociado con el horizonte de expectativas canónicas tanto en la demarcación genérica, pues se trata de una tragedia y de su puesta en escena cinematográfica, como con el prestigio e influencia cultural del autor literario. Para Kozintsev es importante que el espectador tenga presente el vínculo con Shakespeare pues el título, más allá de la relación con el texto escrito, alude a los subtextos alegóricos y míticos que son parte fundamental de la película. Esto quiere decir que en la estrategia interpretativa que este director aplica al texto shakespeariano

implica también a los espectadores y apela a su competencia como lectores. Kozintsev concebía el lenguaje cinematográfico en términos esencialmente humanísticos, capaz de expresar la vida y el ser del hombre.

La historia del rey que divide su reino entre sus hijas era ya conocida en la época isabelina, formaba parte de la cultura. Recordemos que Shakespeare creaba sus textos de diversas fuentes y en este caso utilizó varias, como las crónicas históricas de Holinshed e incluso obras dramáticas anteriores sobre el mismo personaje. No obstante, en la recreación de un mito se podría afirmar que éste ya no forma parte del autor sino del acervo común de la cultura. Podríamos considerar que esta historia ha sido transmitida a través del tiempo en distintas culturas, de varias maneras; pero el medio cinematográfico, debido a su particularidad expresiva, le da un nuevo giro a sus posibilidades de recepción y representación. Kozintsev se vale de este texto para crear su propia interpretación, en la cual se mostrarán sus preocupaciones y reflexiones personales. Como se señaló en la sección anterior de este trabajo, la dimensión épica de éste y otros filmes de Kozintsev, más allá de su innegable contacto con la literatura, coincide con una de las características primordiales de la cinematografía soviética. En el cine es posible reproducir sistemas de representación o articulación social, y se podría decir que ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos, especialmente en esta época dónde el papel de la imagen ha cobrado tanta y tan renovada importancia. Es éste uno de los significados que el director aporta en su interpretación del texto shakespeariano, al traducir el aspecto mítico del texto dramático en una narrativa visual para reflexionar sobre la condición del ser humano en su propio tiempo y realidad. Desde luego, esto se vincula a las características de la obra misma pues *King Lear* no se ubica en un tiempo particular, lo que le permite adecuarse a cualquier época y relacionarse tanto con la época de Shakespeare como con el mundo moderno. Sin

embargo, Kozintsev, a partir de las posibilidades que el texto sugiere, transforma su experiencia de la tragedia en una obra cinematográfica. Para la elaboración de *Korol Lir*, Kozintsev hizo una extensa investigación, conocía muy bien los elementos de la tragedia shakespeariana y realizó una profunda meditación de la puesta en escena teatral y cinematográfica. Durante varios años de trabajo en la definición del concepto final del filme, Kozintsev tomó conciencia de los sucesos históricos de su propio tiempo:

[...] the year in which I was working in *Lear*: there was war first at one end of the world then at the other, every day without fail people were killed [...] whole districts were burnt down; grenades of tear gas flew about; students revolted [...] Martin Luther King was murdered—the fighter against violence. What century is this? (1977: 124)

Es precisamente este mundo el que comulga con la tragedia de Shakespeare: pensemos en las palabras de Gloucester sobre los tiempos que se viven en el reino después de las decisiones tomadas por Lear:

These late eclipses in the sun and moon portend no good to us. Though the wisdom of Nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide: in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason; and the bond cracked 'twixt son and father... We have seen the best of our time. Machinations, hollowness, treachery and all ruinous disorders follow us disquietly to our graves... (1.2.103-116)⁹

Por lo tanto, una de las piezas centrales de la película es la recreación de ese mundo en decadencia resultado del descuido del rey. Es éste uno de los aspectos más interesantes que Kozintsev incluye en su interpretación del texto shakespeariano, y para lograrlo empleó una minuciosa selección en la presentación del filme. Debido a las condiciones de estructura y extensión de la tesina no realizaré un análisis minucioso y detallado de cada secuencia de la película sino me limitaré a abordar algunos de los elementos centrales que permiten reconocer la concepción estética de este director en su relación con el texto literario.

⁹ El sistema utilizado para las citas de *King Lear* se basa en la edición de Arden, cuya referencia completa se encuentra al final en la bibliografía.

Comenzaremos con una de las secuencias más importantes en la narrativa kozintseana de esta película y, podríamos decir, una de las más memorables en la historia del cine.

Capítulo II

LA TIERRA

La multitud: primera secuencia

Esta secuencia es una de las principales interacciones creativas de Kozintsev con el texto shakespeariano. En ella, el director utilizará al máximo los recursos expresivos del medio cinematográfico para constituir su propio *King Lear*. Esta parte es un largo prólogo a la primera escena de la obra que tiene una función enunciativa en la narrativa cinematográfica pues el texto teatral comienza, a diferencia del fílmico, durante la conversación de Gloucester y Kent. Por eso es una modificación en la estructura de la adaptación que articula uno de los principales núcleos temáticos de la película.¹

En principio, esta secuencia presenta uno de los elementos significativos en el filme: la tierra. Antes de que veamos cualquier escena en la pantalla, se introduce la semejanza entre la textura del fondo sobre el que se presentan los créditos y la primera imagen del filme.² La música de flauta será lo primero que escuchemos y más adelante ese sonido será característico de uno de los personajes principales tanto de la tragedia como de la película, el bufón (*fool*). Es importante subrayar que con esta misma música Kozintsev termina la película, y con ello le dará una forma circular y precisa al desarrollo dramático. Después se escucha un canto, las voces de sufrimiento del pueblo y el sonido de sus pasos. El campo sonoro está definido en estas imágenes por las voces y ruidos fuera de campo que acrecienta el interés del espectador e influye en la impresión que se tendrá de la primera imagen de la película.

¹ Luego entonces, “el análisis del principio es entendido como ‘matriz’ del film” (Aumont 1990: 119) pues en él se engendran las posibilidades representativas y narrativas con respecto a la totalidad de la película.

² Esta asociación supone dos posiciones distintas del espectador, pues al establecer una semejanza entre el fondo de los títulos de crédito y el filme se sitúa al espectador primero como “lector de títulos de crédito y luego como lector de ficción.” (Aumont 1990: 163)

Al inicio, Kozintsev nos presenta un plano de detalle de la tierra y las pisadas de gente que se acerca. Inicialmente, la cámara en posición fija enfoca sus pies, pero la toma se va abriendo hasta ofrecernos un plano general de una multitud; a partir de ahí la cámara está en constante movimiento y se convierte en testigo del peregrinaje. Una vez que la toma se ha abierto y podemos apreciar el paisaje completo, observamos una tierra árida, rocosa y un tanto hostil. El vestuario de los personajes cumple una función específica como elemento articulador de significado. En este caso la vestimenta de tono oscuro, gastada y rota, nos remite a la ocupación de estas personas, en su mayoría, quizás, campesinos y aldeanos. Sin embargo, para Kozintsev era fundamental mantener el vestuario lo más sencillo posible es decir, que no indicara un tiempo histórico específico, pero que denotara una serie de significados ligados al contenido simbólico del texto. El director tenía la finalidad de acercar la historia de Lear a la vida real, que reflejara la experiencia del ser humano, por ello tanto en la elección del blanco y negro, del vestuario como del paisaje, no quiso centrarse en efectos visuales muy vistosos, decorados o vestimenta elaborados.

El director está consciente de la fuerza que tendrá esta primera secuencia en relación con el resto del filme, pues se encarga de la descripción de este personaje silencioso, cuya presencia constante en la película es otra de las características en la transposición que Kozintsev hace del texto shakespeariano. La gente es una parte fundamental del entramado simbólico de la película, para Kozintsev el mundo de *Korol Lir* se encuentra siempre poblado y la multitud no sólo representa la situación crítica del reino sino es reflejo de Lear mismo, de su abandono y negligencia. Por ello, era imposible retratar la vida de Lear en la película sin mostrar la vida de su pueblo. Esta característica muestra la apropiación cultural que hace Kozintsev de la obra: para él, el

pueblo es símbolo principal de la desesperación, del resquebrajamiento físico y espiritual de un reino y un rey en decadencia.

A este director le interesaba profundamente captar la imagen del dolor y la desesperanza, de la miserable condición del hombre en circunstancias extremas. La pobreza y la indigencia serán la base de esta concepción, por eso es decisiva la preferencia de Kozintsev por el plano medio y primer plano, es decir, el acercamiento a las personas y a sus rostros, respectivamente, y será también uno de los puntos clave en la construcción de los personajes: “The advantage of the cinema over theatre is not that you can even have horses, but that you can stare closer into a man’s eyes;” (Kozintsev 1977: 55). En un primer momento vemos el desfile agónico de seres en condiciones deplorables, incapacitados, en harapos, en la búsqueda de un futuro incierto que depende de las decisiones de su rey. La cámara variará entre los planos de acompañamiento lateral, los de acercamiento y la posición en la cual la toma será desde atrás de los personajes, para dar la impresión de seguimiento en su deambular por el reino.³ El director, en planos de conjunto, le da prioridad representativa a varios personajes entre la multitud (algunos ancianos con bastón, un hombre-niño llevado en una carreta), pero el primer plano medio de acercamiento es a un hombre con un cuerno que aparecerá un par de veces más durante el desarrollo de la película. La acortación del plano le otorga una mayor implicación dramática a este personaje, quien hace un llamado a la gente que se dirige a escuchar el mensaje del rey. El cuerno que toca el hombre dos o tres veces tiene así una singular carga expresiva en la película señalada con el uso del plano y el sonido (composición audiovisual); se pasa de la masa a los tipos —es decir del grupo al movimiento— hasta las figuras individuales, sinecdóquicas de la muchedumbre. Para Kozintsev hay una conexión incesante entre la gente, sus

³ Las diferencias entre los diversos términos técnicos y elementos cinematográficos se pueden encontrar en los textos de análisis y estética fílmicas referidos al final de este trabajo .

pisadas y la tierra. Esto es posible gracias a la alternancia de tomas; por ejemplo, durante el recorrido de la cámara por la multitud hay una relación constante entre el enfoque a la tierra, las rocas, los grupos de personas y los rostros individuales. Así, encontramos que la carreta nunca se pierde de vista durante el peregrinaje de la gente sino que se alterna entre los acercamientos a varios elementos del encuadre (rostros, vestuario, y decorado o paisaje) en un ámbito de detalle, estableciendo tanto el marco espacio-temporal del filme como la dimensión narrativa. La tarea realizada por la cámara en la descripción de estos personajes con sus rasgos particulares u otros elementos de la imagen que tienen una función iterativa como la carreta, no sólo introducen al espectador en la historia, también propician un cuestionamiento sobre lo sucedido a esas personas: por qué se encuentran en esas condiciones y qué pasara con ellas.

La gente se dirige al castillo a través de un camino rodeado de dólmenes con inscripciones y dibujos. Se debe señalar que el efecto visual del espacio dramático en la película se resalta sobre todo por una iluminación intensa que define claramente la oposición de luces y sombras aunada a la tonalidad del blanco y negro, lo cual permite realizar una serie de contrastes entre el paisaje y la gente. El vasto panorama se caracteriza por una claridad confrontada con los rostros duros, grises, y el ropaje oscuro y desgastado de los peregrinos. De igual forma uno de los elementos que enriquece estas primeras tomas es la elección del *travelling*. La cámara se sitúa sobre un lugar donde puede deslizarse para realizar no sólo movimientos fluidos en los diversos planos sino también hacer uso de la tensión dramática la cual Kozintsev maneja también a través de la música. En esta secuencia encontramos, entonces, una alternancia entre los acercamientos a los objetos y las personas, y el uso de tres principales *travellings* laterales de izquierda a derecha que describen las diferentes etapas en el camino hacia el

castillo. Sin embargo, el factor principal que le da ritmo a toda esta secuencia y determina su percepción es el montaje, es decir, Kozintsev nos ofrece una serie de imágenes (sucesión) que causan un efecto determinado por el orden y la manera en que se presentan. El acento en la duración y ritmo de las tomas está puesto, como mencioné al principio, en la variación de la escala de planos y la preferencia por el corte.

Para Kozintsev la dimensión trágica de la historia contaba más que cualquier otro factor artístico o estético, el paisaje tenía un valor como ambiente histórico y geográfico global. Así, la afinidad de la tierra con las piedras constituye otro componente significativo del relato cinematográfico, ya que desde el inicio del filme tiene una relación de semejanza, son metáfora de un tiempo antiguo, de ancianas costumbres (jerarquía feudal) y evidencian la condición del reino, la aridez y esterilidad de la tierra. El paisaje no sólo se configura como un espacio determinante para los personajes y sus acciones, sino que intensifica la dimensión simbólica de la historia. Es éste un mundo gris, donde el hambre y la pobreza muestran la verdadera cara del hombre sin comodidades.

Las grandes extensiones de tierra retoman la importancia de su significación en la obra shakespeariana, pues, tanto en ésta como en *Korol Lir* la tierra tiene un doble sentido que radica no sólo en la idea de poseer tierras sino en el reconocimiento de la propia identidad, especialmente en el personaje de Lear. La tierra se relaciona con todos los personajes de la obra; por el dominio de ésta surge el conflicto principal de consecuencias terribles. No obstante, en la película la tierra tiene una conexión especial con la imagen de la gente. En decadencia, inhóspita, erosionada por la miseria, la tierra es el alma misma del pueblo, evidencia de su sufrimiento. Ambos forman parte de un mundo que se convierte en espejo de Lear, pues su negligencia ha transformado la tierra y su tiranía finalmente conduce a la destrucción. Por lo tanto, el sufrimiento de Lear en

Korol Lir no es único e individual sino compartido por el pueblo entero. La reflexión sobre el valor del hombre respecto de lo que posee, así como el papel de un gobierno relacionado con la gente, son partes fundamentales de la visión del mundo propuesta por Kozintsev: “People and earth make a complex unity; the scenery of Lear changes before one’s very eyes. The earth of history has a peculiar natural quality which is not easy to define; it is the stamp of time by which the material world is marked out.” (1977: 80).

En la obra de Shakespeare hay una sociedad con diferencias entre los rangos políticos de la realeza; sin embargo, en la película de Kozintsev encontramos una división más acentuada pues existe el mundo de la corte de Lear y el mundo exterior, su pueblo representado por esta multitud. El mundo que nos presenta Kozintsev no tiene una ubicación histórica precisa: es una mezcla, un espacio liminar entre una era antigua con ecos de la modernidad en la posguerra. Efectivamente, el final de esta primera secuencia se da con un plano general de los soldados y el contraplano de los integrantes de la corte; es decir, se establecen desde el inicio los límites y diferencias del pueblo con respecto a la jerarquía social y política del reino. Por eso la película podría ubicarse en un tiempo feudal, pues la idea de vasallaje y la división de dos mundos —uno interior, cultivado y privilegiado, y otro exterior, rudimentario, miserable y despojado— se encuentra claramente definida. Sin embargo, la estética de la película está determinada por la visión de la segunda posguerra del siglo XX, la de una sociedad desintegrada y en crisis. Aunque no está ubicada en un tiempo específico, en *Korol Lir* hay un constante sentido histórico; por ello puede relacionarse de diversas maneras no sólo con el texto shakespeariano sino también con el fenómeno de la recepción, tanto de la obra literaria como de la cinematográfica.

En esta parte de la adaptación es posible identificar hasta qué punto las relaciones entre distintos medios artísticos pueden adoptar múltiples perspectivas de semejanza y diferencia en la representación. Por ejemplo, se podría argumentar que durante el acto tercero de *King Lear*, cuando el protagonista se refugia de la tormenta, se presenta también a la clase más desfavorecida del reino, los “poor naked wretches” que hacen tomar conciencia al rey de la fragilidad y el desamparo del hombre. Kozintsev retoma este vínculo de Lear con su reino pero realiza una aportación interpretativa del texto cuando muestra al pueblo no sólo como símbolo de privación y miseria sino como un personaje más de la historia. Tanto los escenarios como la multitud asumen un papel narrativo, tienen una presencia significativa en el desarrollo dramático del filme. Debido a esta característica es posible ubicar a Kozintsev dentro del contexto cultural e histórico mencionado en la primera parte de este trabajo, es decir tanto el de la vanguardia soviética de principios del siglo XX como las búsquedas artísticas posteriores determinadas por las circunstancias de la etapa estalinista y el “Deshielo”.

La representación de las masas en el cine soviético se remonta a las primeras películas realizadas durante el período leninista y, posteriormente, con Stalin: recordemos secuencias emblemáticas como las de *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein, o *La Madre* de Pudovkin.⁴ El carácter masivo, el carácter popular del arte como lo llamaba Mijail Rom (ver Eisenstein 1985: 68), se manifestaba en diversos elementos distintivos de la cinematografía soviética y uno de los principales era la construcción de una imagen del pueblo. En el propio Kozintsev se encuentra esta preocupación, sobre todo en filmes como *La Nueva Babilonia* o *La Trilogía de Máximo*. Es por ello que se suele identificar a su última película como muestra de un cine

⁴ Un antecedente importante de las primeras representaciones de la masa en el cine soviético se encuentra a partir de 1918, en San Petersburgo “donde tuvieron lugar impresionantes experiencias de espectáculos de masa, como *La Toma del Palacio de Invierno*, reconstruida en el lugar de los hechos en presencia de una enorme multitud. Estos espectáculos ampliaron la tradición inaugurada por Maiakovsky con su *Misterio Bufo*.” (Rapisarda 1978: 58).

“marxista-leninista”. Pero la masa en *Korol Lir* es distinta de la multitud poderosa y revolucionaria, pues se encuentra en condiciones deplorables, en un lugar abatido por la pobreza y supeditada a la inestabilidad de su rey. Es un pueblo entre guerras, azotado por el hambre y la desgracia, como consecuencia de una crisis política. Por ello, la multitud nunca es amenazadora en un sentido activo, a diferencia de la masa representada en el cine del realismo socialista, por ejemplo. Sin embargo este pueblo será uno de los detonadores del conflicto interno de Lear.

Dentro de las características de la construcción de la puesta en escena, podemos hacer resaltar cómo en esta primera secuencia la fuerza de las imágenes se obtiene también a partir de la banda sonora. A medida que la cámara va siguiendo a la gente y enfoca sus rostros, la música acompaña y acrecienta la impresión que se tiene del plano general de la multitud cuyo fondo es el castillo de Lear, es decir, le da una continuidad al plano. Esta toma es decisiva pues introduce a esta masa silenciosa y omnipresente como parte esencial de la narrativa del filme. Podemos entonces identificar el recorrido que hace Kozintsev en esta secuencia: al inicio la cámara reúne a la gente en planos generales y los sigue en su caminar por medio del *travelling* hasta que un movimiento de grúa hace ascender lentamente la cámara para tener una toma completa a la altura del castillo. Es en esta parte donde la importancia del formato elegido para la película encuentra uno de sus momentos más afortunados, pues es posible apreciar todo el panorama, el paisaje completo y el impacto visual de cientos de personas a la espera del rey. De igual modo, en este momento final de la secuencia se realiza una parte considerable de los acercamientos a la expresión facial de varias personas entre la multitud. Kozintsev completa el propósito de sus primeras imágenes, el de darle un rostro al sufrimiento. Para ello contó con la ayuda de Shostakovich, quien puso especial atención en la creación de ese sonido característico, tanto en el principio, cuando

escuchamos cantos que parecen lamentos, como en la culminación de esta secuencia, donde después de la música, termina la toma en completo silencio con el plano de los soldados y la corte. Posteriormente, el sonido analógico (o ruidos) representado por unas campanadas provoca un determinado efecto en la percepción del espectador.

Se debe subrayar que la relación entre música y cine formaba parte de las preocupaciones estéticas de la vanguardia soviética cinematográfica. Baste introducir como ejemplo la idea contrapuntística de la música en el montaje polifónico de Eisenstein. (ver Eisenstein 2000: 52-80) En este sentido la narrativa cinematográfica de *Korol Lir* no sólo se constituye a través de la tonalidad de la imagen sino también de una estructura tonal de la música. Como se señaló antes, uno de los propósitos del director en el uso de la música es el reforzamiento de la acción dramática: podríamos afirmar que en este énfasis en la acción Kozintsev se vincula a Eisenstein. Sin embargo existe una gran diferencia, pues en *Korol Lir* la música no sólo tiene esta función sino que forma parte del entramado simbólico de la película. De tal forma, esta primera secuencia es representativa de la vena estilística de este director; en ella se observa el manejo de recursos visuales y sonoros que permiten concebir el texto literario de otra manera.

LA LOCURA

Otro de los aspectos interesantes en la transposición del texto literario *King Lear* al cinematográfico *Korol Lir* es la locura, imagen medular del texto shakespeariano que también forma parte de la multitud en el de Kozintsev. Para abordarlo, es necesario analizar antes cómo se realiza la construcción cinematográfica del personaje de Lear, pieza central de la tragedia, y del bufón, como dos partes significativas de la locura en la obra. La tercera le corresponde a Edgar (o Tom), pero la fuerza de la representación fílmica de Kozintsev recae en los dos primeros personajes. La caracterización es uno de los componentes donde más se observa la labor interpretativa del director y también cómo la traducción de la obra afecta la percepción de un personaje. Por ello, es importante identificar los rasgos principales de Lear en su relación con el entramado simbólico de la película.

1. Lear: Dos realidades

En una de las escenas posteriores a la primera secuencia, encontramos otra de las modificaciones fundamentales en la interpretación fílmica del texto de Shakespeare vinculada a la imagen de la multitud y de Lear. Como se señaló en la parte anterior, el término de la secuencia inicial se marca con la imagen de los soldados, el contraplano de la corte y posteriormente con la conversación entre Gloucester y Kent. Éste es uno de los primeros elementos que establecen las divergencias entre tierra/pueblo y corte/castillo, pues una vez concluido el retrato del pueblo la cámara nos presenta las características del espacio y los personajes de la corte. Kozintsev quería establecer claramente las diferencias entre la clase que detenta el poder y la gente que no posee derecho alguno.

En esta secuencia podemos observar el contraste de tonalidades en la oposición entre un ambiente pesado, sórdido, cerrado, de matiz sombrío, en el castillo, en comparación con la luminosidad de la secuencia de la multitud en grandes espacios. Sin embargo, una constante tanto en los integrantes del pueblo como de la corte es el uso del vestuario oscuro, resultado de la distribución en la iluminación y el gradiente de textura determinado por el blanco y negro de la película. La alternancia entre distintos planos (general, de conjunto, medio, primer plano) se convertirá en una de las pautas que marquen el ritmo de la escena de la repartición del reino. En el castillo, una de las tomas más contrastantes es la de las posiciones de los personajes una vez que las tres hermanas se encuentran en el salón principal y se colocan a la espera del rey.

La primera toma dentro del castillo muestra a Cordelia bajando unas escaleras con la cámara en contrapicado. Después, Kozintsev crea un tableau cinematográfico de los integrantes de la corte (plano de conjunto); de un lado se hallan Goneril y su escolta, con su respectivo contracampo en Regan y la oposición del plano de Cordelia. Ésta muestra en su semblante una sonrisa de ternura hacia sus hermanas, y una vez que una mujer mayor le recuerda mantener su seriedad, da un paso al frente, hacia la luz. Debido a las condiciones específicas del medio cinematográfico, las tomas de los rostros de los intérpretes son parte integral de su caracterización. La expresión facial de Cordelia (Valentina Shendrikova) está reforzada, entonces, por los acercamientos de cámara y por la iluminación. En un plano medio, Cordelia revela en su mirada las diferencias de su rostro con el duro e implacable gesto de sus hermanas. La cámara tiene, entonces, una función descriptiva y dramática después de establecer los contrastes entre el pueblo en la secuencia del principio y, posteriormente, en la corte. De igual modo, el uso de los silencios incrementará la tensión dramática de esta escena donde todos aguardan el anuncio del rey.

En esta parte de la película el director vuelve a utilizar el sonido para atrapar al espectador: se escucha una risa y el ruido de unos cascabeles que indican la presencia cercana de Lear, a quien no vemos en la imagen pero quien deducimos saldrá por la puerta que enfoca la cámara. Es fundamental el dinamismo en las tomas de los rostros de los personajes de la corte cuando atienden a estos sonidos, sobre todo el plano de acercamiento a Regan un momento antes de que aparezca Lear. La línea de la mirada de los personajes designa “un recorrido perceptivo en nuestro acceso a los objetos representados en el filme.”⁵ (Carmona 1991: 161)

Para empezar, la personificación de Lear está a cargo de Yuri Jarvet, un actor de ojos grandes y expresivos, y estatura pequeña. Su maquillaje anguloso y contrastante acentuará sus actitudes. Lear entra al salón principal riéndose; lleva una máscara y un ropaje que incluye una capa con pieles. El vestuario remite a una época determinada, una era de hierro, donde el hombre se enfrenta con condiciones difíciles en un ambiente hostil con la posibilidad de reducirse a la animalidad y el instinto. Una vez que se ha quitado la máscara, la fisonomía de Lear, con cabello blanco y orejas peculiares, le da un aspecto de duende, y junto con los elementos anteriores, crea una apariencia juguetona que, sin embargo, se transforma inmediatamente al asumir su papel en la corte.⁶ Como podemos observar, los objetos tienen una función específica en el filme en cuanto a la caracterización de Lear se refiere. Entre los primeros a tratar (siendo esto una de las aportaciones de Kozintsev al personaje) está la máscara que emplea el rey al entrar en la corte. Se apuntó anteriormente que una de las cualidades más importantes de la narrativa cinematográfica es la comunicación visual, y con esta imagen el director nos ofrece, desde el inicio, otra de las expresiones figurativas de la realidad del mundo

⁵ De tal forma, “las miradas de los personajes representados en la imagen se subdividen en las miradas internas de un plano determinado, y las miradas hacia el fuera de campo.” (Aumont 1990: 156)

⁶ En la interpretación de Kozintsev sobre Lear se refleja la vena creativa de sus primeras producciones con la FEKS, pues se refería a este personaje como “the old eccentric” imagen que en la película el director refuerza con el sonido del cascabel del bufón. (1977)

de Lear. Es decir, nos da una realidad que se muestra al principio y una subyacente que transformará el orden de las cosas y a los personajes. Como bien menciona Kenneth Rothwell, el uso de la máscara en Kozintsev es una clara influencia del teatro Noh japonés:⁷ “The mask, a talisman of Kozintsev’s interest in Japanese drama, foreshadows the unmasking of the king’s pretensions to power and authority, as he progresses in Aristotelian terms from a self-deceived *alazon* to a painfully aware *eiron*.”⁸ (1999: 189)

Pero la máscara no es sólo una señal de esta evolución en Lear o de dos realidades, sino también podría considerarse como una metáfora de la confrontación que sufre durante la tormenta. Justamente, Lear se enfrenta a la realidad del hombre cuando es despojado de su majestad, representada en la investidura real. La máscara, como sus ropas, lo distinguía del resto de la gente, lo colocaba en una posición superior, y para Kozintsev nada separa más a Lear de la vida real que esta ceguera social. Para él, el héroe shakesperiano se encuentra separado de la realidad por un gran muro, representado en la película por el castillo de Lear; con esta imagen se exhibe al rey, al gobernante, protegido del mundo en su castillo amurallado, desde donde el verdadero orden de las cosas le es ajeno.

En *King Lear* la metáfora del vestido y la desnudez, las diferencias entre la apariencia y la verdad tienen una variedad de significaciones dentro de las imágenes poéticas de Shakespeare. Al renunciar tanto a su vestidura real como al trono, Lear sufre una degradación progresiva que culminará en una dolorosa toma de conciencia. La vestimenta es, también, una máscara que simboliza el contraste entre las palabras y las verdaderas intenciones, entre discurso y acción. El ropaje de Lear devela los cambios

⁷ Las primeras ideas de Kozintsev sobre la concepción cinematográfica de *King Lear* surgieron durante un viaje a Japón; sin embargo, no sólo hubo una influencia del teatro Noh sino también de otras expresiones artísticas de Oriente como el teatro Kabuki; Kozintsev asistió a una de sus representaciones durante una gira en Moscú. (1977).

⁸ *Eiron* y *Alazon* son términos utilizados por Aristóteles en la *Poética y Ética a Nicómaco*, el primero implica una revelación de la verdad a través de la ironía, y el segundo significa aquél que carece de auto-conocimiento.

que sufre como rey y como padre, cuando se percató de la hipocresía y de la crueldad de sus dos hijas. Es así como el valor de los objetos en el cine toma sentido particular pues, como parte de la articulación de las imágenes, desde una perspectiva tanto técnica como dramática, los objetos constituyen el estilo narrativo de un director. De igual modo, muestran la lectura profunda que hizo Kozintsev de la obra y cómo realizó una transposición del texto al cine estableciendo ciertos paralelismos entre uno y otro. Para Kozintsev los objetos en el filme tenían una significación especial desde sus primeros proyectos con la FEKS; a partir de entonces uno de los propósitos en la organización del actor era que éste expresara la emoción no sólo a través del cuerpo o los gestos sino que recurriera también a su incidencia sobre los objetos.⁹

La importancia de los objetos se vincula con otro de los aspectos más atractivos de la imagen cinematográfica en esta película: el uso de la profundidad de campo. En la secuencia de la repartición del reino, Lear entra al salón principal y se sienta en un pequeño banco junto al fuego. Durante su discurso decisivo con respecto a la situación del reino nunca se pierde de vista el trasfondo de la corte; es decir, tenemos en primera instancia a un heraldo que lee el mandato del monarca y atrás la gente que escucha. Al mismo tiempo la atención del espectador es conducida hacia el plano de Lear, quien calienta sus manos frente al fuego. Kozintsev elige en este momento mostrar otras manos que salen debajo de la capa del rey, indicando la significación visual y simbólica del bufón, como se verá más adelante. Otro manejo de la perspectiva ocurre cuando Lear realiza el juicio de prueba en la corte; la toma se realiza desde el fuego hacia Lear y al fondo, entre el humo, vemos a sus tres hijas. En esta escena Lear, a pesar de estar sentado en una posición de desventaja con el resto de los personajes en cuadro, se ve

⁹ En el proyecto de la FEKS se buscaba expresar la emoción recurriendo a nuevos medios para su representación plástica, en este caso no sólo del trabajo del actor que transmite el acento de la emoción a los objetos, sino también a través de los medios técnicos cinematográficos como la iluminación o el montaje. (Rapisarda 1978: 131)

más grande que sus hijas pues se encuentra en primer plano, en el primer término de la imagen. Se puede identificar aquí el propósito visual del director, pues es en este instante cuando Lear se encuentra en el apogeo de su poder y superioridad no sólo frente a sus hijas sino frente a la corte en general.¹⁰

La relación del personaje de Lear con los objetos tiene otra referencia importante en esta parte de la película, sobre todo en esta primera escena, durante la repartición del reino, cuando el rey designa las porciones que dará a cada una de sus hijas sobre un gran mapa extendido a lo largo del salón. El uso del mapa en las representaciones de esta obra en particular tiene diversas variantes; por ejemplo, baste recordar la conocida versión para televisión de Michael Elliot con Laurence Olivier como Lear (Rothwell 1999: 70).¹¹ Sin embargo, en *Korol Lir* tanto en el manejo del mapa como cuando Lear se sienta en su trono, observamos de nuevo el efecto del contraste en la composición de Kozintsev. En primer lugar, la tensión dramática de la escena es conducida a través de la sucesión de planos y contraplanos; por ejemplo, durante las declaraciones de amor a su padre de las dos hermanas mayores se resaltan las diferencias entre su comportamiento y el de Cordelia con un primer plano y su voz en off: (What shall Cordelia speak? Love and be silent [1.1.62]). Después de la exposición de Regan, la cámara toma el lugar del mapa en un plano frontal de Lear, quien señala los pedazos correspondientes; de nuevo el rey aumenta en tamaño con respecto a los otros elementos de la imagen. Así, el aspecto físico de Lear es resaltado por el director no sólo a través de su relación con los objetos sino también por la disposición de los elementos en el interior del encuadre. A diferencia de la toma anterior del mapa, en otro perfil, durante su discusión con Kent, se nos presenta a un hombre pequeño sobre un trono que lo

¹⁰ Más adelante, en el análisis de Lear y los elementos abordaré la significación del fuego en la película, sobre todo en relación con el personaje de Lear.

¹¹ En esta versión la acción se desarrolla en un decorado que representa a Stonehenge como reflejo de una tradición y tiempo antiguos; en este marco, durante la división del reino, un mapa gigante y rugoso es desplegado ante un Lear de barba blanca.

rebasa en tamaño (efecto acentuado por el emplazamiento de cámara) y, sin embargo, a la vez es un hombre capaz de desatar una furia incontrolable. De tal forma, la caracterización del rey, hombrecillo de apariencia juguetona y, contrario a varios Lears anteriores, sin barba,¹² sorprende por su capacidad y fuerza expresivas.

Encontramos dos momentos en esta parte de la historia que denotan las transformaciones en la interpretación visual del texto. El primero es en la misma escena, el célebre momento en que Lear le pide a Cordelia que hable (1.1.87-108). Aquí, la cámara hace un paneo en picado, vemos alrededor de Cordelia un círculo de personas que se abre cuando el rey se dirige a ella y una luz vertical cae desde arriba sobre su rostro. Como en otros momentos de la narrativa fílmica de *Korol Lir*, la luz tiene un fuerte contenido simbólico. El movimiento de Cordelia será hacia adelante, sobre una posición de cámara fija durante todo su discurso, para acercarse pasando en medio de sus hermanas (una en cada extremo del encuadre) hacia donde, al igual que ella, Lear está rodeado por un grupo de gente. Cuando Cordelia termina de hablar hay una sincronía de sonido y cámara: el círculo junto a Lear se aparta de él y la cámara asciende súbitamente en conjunción con las voces de asombro de los presentes.

El segundo momento es cuando Lear despliega su rabia al escuchar la respuesta de Cordelia. Una vez más el rey contrasta con el mapa que rompe, el cual abarca la mitad de la pantalla con respecto a su figura. La toma en un ligero picado nos muestra a Lear reclamando a Cordelia su actitud; ella se encuentra a la derecha del encuadre. Durante la reacción de Lear el trono, al fondo de la imagen, nunca se pierde de vista. Aunque debido a su estatura (resaltada en algunos momentos por los movimientos de cámara), Lear se ve más pequeño que los otros personajes, nunca deja de mostrarse con una autoridad imponente frente a una corte desconcertada en su totalidad. La

¹² Entre algunos de los intérpretes que cumplen con esta descripción, aparte de la versión Olivier de 1983, se encuentran Paul Scofield en la película de Peter Brook (1971) e Ian Holm en la versión para televisión de la BBC dirigida por Richard Eyre en 1997 (Ver Rothwell 1999).

profundidad de la mirada de Jarvet es otro elemento que el director aprovechará en esta escena, sobre todo en tomas de primer plano y plano medio.

A través de los objetos Kozintsev consigue un instrumento de visión que permite mostrar las cosas con otra intensidad y con distintas significaciones. Una vez concluida la ceremonia de repartición del reino, después del estallido de furia de Lear, Cordelia abandona el castillo. Lear elige hombres para conformar su séquito de cien caballeros y, en forma paralela, distintas especies de animales; estas imágenes servirán para exaltar su poderío, pues si bien ya ha renunciado al trono, se demuestra que aún conserva la autoridad y el mando. La variación entre los planos de acercamiento a los animales (plano de detalle) y a Lear señalando con el dedo a cuáles elegirá —es decir, el movimiento de la cámara durante el recorrido de Lear por diversos espacios de su castillo— así como el uso del corte entre las imágenes y la composición musical, proporcionan un ritmo visual y sonoro muy importante para esta parte de la película.

La cámara sigue a un Lear furioso, déspota, que muestra la misma arbitrariedad y obstinación que han causado el deterioro del reino. Después de la elección de su cortejo la cámara continúa en constante movimiento y vemos a Lear subir por la misma escalera de la segunda secuencia por donde bajan Gloucester y Kent. Las asociaciones sensoriales que el espectador tiene en esta parte del filme son provocadas no sólo por el ritmo de las tomas sino por un seguimiento sincrónico de la música de Shostakovich durante el recorrido de Lear. El primer enfrentamiento entre las dos realidades de Lear se establece al final de esta secuencia cuando el rey, una vez que ha alcanzado la parte más alta de su castillo, en una impresionante toma general en contrapicado, exaltada por campo sonoro, le comunica al pueblo el repudio de su hija.

La posición de la cámara (panorámica descriptiva) es fundamental para la construcción de uno de los núcleos temáticos más importantes de la historia: se aprecia

la figura empequeñecida de Lear, furioso, entre las antorchas, en la punta de la inmensa muralla de su castillo. Esta escena contrastará la posición privilegiada de Lear con su posterior degradación: “ He must fall from the heavens to the very depth not even of human but of animal existence.” (Kozintsev: 1977, p. 57). Una vez que tenemos la imagen de Lear, a través de un *travelling*, usado de nuevo para captar a la gente como en la secuencia del principio, se logra el efecto visual, pues una grúa hace ascender la cámara precipitadamente hasta llegar al impresionante plano general de una multitud expectante que se arrodilla ante el rey.

La música va en *crescendo* desde el inicio del recorrido de Lear hasta lograr su punto más alto en esta última parte de la secuencia, donde el coro de voces cobra una fuerza extraordinaria. Es en este momento que el retrato del pueblo y su relación simbólica con Lear encuentra uno de los puntos de mayor impacto visual. Para Kozintsev los dos mundos de Lear aparecen desde el inicio de la película y podemos observar cómo la cámara se convierte en un instrumento creativo de gran poder. Mediante la elección de lo que se muestra y cómo se muestra, se ofrece la posibilidad de sugerir por medio del binomio imagen-sonido un sinnúmero de matices que afectan de manera sorprendente la percepción de la historia y personajes, de la obra literaria en general.

2. Los elementos y Lear

Kozintsev privilegia en su proyecto visual la correspondencia de Lear con los diversos elementos como un rasgo principal de su caracterización, planteando un paralelismo entre el uso simbólico del fuego, aire, tierra, agua y la evolución dramática de Lear. El fuego funciona como antesala a la transformación de un orden aparentemente establecido; el aire es presagio de la crisis central del personaje principal; la tierra funge

como prueba desde un inicio, el cruce del umbral interno que Lear habrá de realizar al percatarse de sus faltas; y finalmente, el agua sugiere la posibilidad de regreso, el rescate en la figura de Cordelia.

Kozintsev conocía bien el mundo que generó los textos shakespearianos y en la adaptación de *King Lear* desarrolla el recorrido de su propia lectura. En el libro *Shakespeare: Time and Conscience*, sobre su experiencia en la filmación de *Hamlet* (*Gamlet*, 1964), Kozintsev describe varios de los pensamientos e impresiones que influyeron en el concepto final de la película. Entre ellos, destaca la posibilidad de encontrar en la naturaleza un medio de expresión ideal para las imágenes poéticas shakespearianas. Ésta es una de las piezas claves para acercarse a algunos de los aspectos de la propuesta estética de este director, pues para él cada uno de los elementos en la naturaleza podía tener un desarrollo temático dentro de la narrativa general del filme.

Así, a través de las imágenes visuales en la naturaleza las palabras de Shakespeare lograban renacer en lo que Kozintsev denominaba “poesía cinematográfica”. Por ejemplo, entre los objetivos a seguir en la concepción cinematográfica de *Gamlet* estaba la definición del desarrollo visual y narrativo en su relación con varios elementos como piedra, hierro, fuego, tierra y mar. Este proyecto se asemeja al camino seguido en *Korol Lir* en la conformación del entramado simbólico del filme mediante cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire, a su vez conectados con piedra, mar y hierro. Se debe subrayar que los elementos desempeñaban un papel crucial en la concepción del mundo isabelino,¹³ y en la obra completa de Shakespeare encontramos varias muestras de ello.

King Lear no es la excepción: recordemos las veces que Lear menciona a los elementos

¹³ En la época isabelina se consideraba el orden cósmico a partir de tres aspectos: como una cadena, un grupo de correspondencias y una danza. Dentro de esta concepción los elementos, los planetas, las especies, todo tenía una conexión, un lugar, un sentido y esto determinaba las nociones que se tenían sobre el mundo y el hombre (Ver Tylliard 1963).

de la naturaleza como potencia incontrolable frente a la cual se siente pequeño e indefenso. Otros personajes, como Gloucester, hacen alusión al influjo de estas fuerzas en la vida del hombre, especialmente en su escena con Edmund en el primer acto, cuyo discurso se ha citado en páginas anteriores. De igual forma, las diferencias en la personalidad y carácter del hombre, así como sus enfermedades, entre otras cuestiones, se determinaban a partir de los elementos. En la obra, acciones y personajes están vinculados de diversas maneras a la visión de un orden cósmico en el cual los elementos eran sólo una parte del espectro dentro del juego de correspondencias. Así, el caos del universo implicaba el caos en el mundo, uno de los grandes temores durante la época isabelina. De tal modo, Kozintsev consigue, en la transposición del texto literario, darle expresión cinematográfica a esta cualidad particular de las imágenes poéticas shakespearianas.

Mencionemos algunos momentos del filme que reflejan la relación de Lear con estos elementos. La tierra, como ya se analizó, es una parte significativa en la división de las dos realidades de Lear, su lazo con el pueblo y origen de su gradual transformación. En relación con el siguiente elemento, durante su primera aparición en la corte, el rey se sienta frente al fuego en un momento clave del desarrollo narrativo tanto del texto literario como cinematográfico. El fuego, al igual que la tierra, representa la autoridad y el dominio de Lear; ambos son también un reflejo de su personalidad. Por un lado, muestran su arbitrariedad y ceguera en las decisiones políticas del reino; por otro, los rasgos de un poder, una fuerza destinada al declive. También son un indicio, especialmente en esta escena de la ceremonia real, de un rasgo predominante en su carácter, pues a partir de ese instante, sobre todo durante el estallido de furia por la actitud de Cordelia, Lear realizará una serie de juicios sobre el valor del hombre a partir de sus palabras. Por otro lado, en esta misma escena, como mencioné anteriormente, la

toma realizada del fuego hacia Lear a través del humo (“the shroud of time” según Kozintsev 1977: 120) revela la llama patriarcal que después será emblema de un mundo destruido. Es decir, el fuego representa dos momentos de la historia, un movimiento de las condiciones aparentemente sólidas del reino a una tierra en llamas consumida por la guerra.

En la escena anterior a la tormenta, cuando el rey se enfrenta a su situación, el viento anuncia la verdadera naturaleza de sus hijas y se percata del inicio de su división interior. Durante la discusión entre Lear y Regan, el emplazamiento de la cámara hace que éste se vea más pequeño que ella debido a la angulación. Posteriormente, en esta misma escena, la disminución de la autoridad de Lear como rey y padre tiene un corolario visual cuando Oswald cierra la puerta dejándolo fuera del castillo como expresión medular de su alienación. Kozintsev decide utilizar esta imagen dos veces, pues cuando Lear sale del castillo con el bufón hacia la tormenta también se cierra la puerta principal. Así, el cielo luminoso se oscurece presagiando la furia de una violencia en sí mismo y en la naturaleza, un conflicto de dualidades: la pugna entre el hombre y una fuerza superior representada en los elementos. El agua está relacionada con el personaje de Cordelia, pues representa la pureza, la posibilidad de alivio y solaz para Lear una vez que lo ha perdido todo. Como en *Gamlet*, el mar es una fuerza antagónica de la tierra, expresión de un cambio probable y de las contradicciones latentes tanto en el reino como en Lear. Por eso, a pesar de las condiciones en las que se encuentra, este lugar tiene agua alrededor y para Kozintsev es una de las señales de esperanza para ese mundo.

No obstante, esta relación simbólica entre Lear y los elementos de la naturaleza encuentra su punto más álgido durante la escena de la tormenta, cuando el rey se enfrenta a todos los elementos reunidos en un solo momento, reflejo de su crisis

interior. El mundo espiritual de Lear ya no está aislado, pues a través del choque con el ambiente que lo rodea se muestra el conflicto que opone su psicología a los elementos de un mundo que le es extraño. Kozintsev nos muestra uno de los temas recurrentes tanto en ésta como en otras obras de Shakespeare: la lucha del hombre y su mundo simbolizada en la dicotomía entre micro y macrocosmos. El problema de las relaciones recíprocas del hombre con determinadas condiciones exteriores revela las contradicciones implícitas en un viejo orden, así como una crisis de identidad. Para Kozintsev, el enloquecimiento de Lear durante la tormenta representa el inicio de una relación absolutamente nueva entre éste y la naturaleza.

3. El Bufón

La caracterización del bufón en el relato cinematográfico tiene diversos elementos. Para Kozintsev tanto el bufón como la multitud son una presencia constante y una parte esencial de la historia y de los personajes. En la película la masa y el bufón tienen una predominancia visual y narrativa desde el inicio, ya que ambos inciden en el aspecto simbólico de la interpretación de Kozintsev. Este papel es interpretado por Oleg Dahl, actor, al igual que Jarvet, de estatura pequeña, con una expresión facial y corporal particulares. El bufón, de rasgos angulosos, ademán travieso y con cierta agilidad, representa la figura de un hombre-niño e incluso nos remite al individuo de la carreta al principio de la película. Asimismo, en su caracterización este personaje tiene otra referencia visual inmediata con la primera secuencia de la multitud: un hombre frágil y delgado, rapado cual si hubiera salido de un campo de prisioneros; su ropa muestra la escasez y miseria evidenciadas al principio. Un subtexto posible en la descripción de esta figura es el contexto de la modernidad en la posguerra, pues su apariencia es la memoria viva del desamparo, de un mundo erosionado por el conflicto humano

violento. Otra conexión innegable con el inicio del filme, que ya hemos subrayado, es la música, pues no sólo es el tema de identificación de este personaje, sino que la película abre y concluye con este sonido.

La primera aparición del bufón se da, significativamente, al mismo tiempo que la de Lear, cuando entran al salón donde se realizará la repartición del reino. Al igual que con la risa de Lear, el campo sonoro antecede a la imagen pues escuchamos el cascabel de este personaje antes de su presencia en escena. Este sonido es el único rasgo de su profesión que no interfiere con la concepción de Kozintsev pues, para él, este personaje no debía tener ningún atributo del bufón convencional. El bufón se encuentra, en un principio, detrás de un Lear risueño y juguetón que porta una máscara. En el texto de Shakespeare este personaje cuestiona constantemente, a través de ingeniosos argumentos y juegos de palabras, la identidad y acciones de Lear. En la lectura de Kozintsev, la relación entre estos personajes se intensifica con los elementos de la puesta en escena, por ello la representación cinematográfica del bufón refuerza la dimensión simbólica de la historia: Lear se exhibe con una máscara, que el bufón descubrirá. Este personaje será el lazo constante entre las dos realidades de Lear, y su presencia, por medio de los rasgos físicos del actor, el lenguaje corporal o las connotaciones en el uso del vestuario, resulta un recuerdo constante de la relación entre el gobernante y su pueblo. Asimismo, en esta primera escena se revela la idea que Kozintsev tenía del desarrollo de la figura de Lear desde el comienzo de la obra hasta su confrontación durante la tormenta:

At first, there is moral infancy, spiritual self-gratification. The regular historical development of such phantasmal harmonies is dissipated by the very first onslaught of reality. There is no iron railing that can protect awareness from actuality... (1967: 64).

Luego entonces, es posible identificar esta primera infancia de Lear en la relación con el bufón y con otros componentes visuales de la historia, como la máscara o el

trono. La perspectiva del filme se refleja tanto en el juego visual con el tamaño de Lear respecto a la distribución de los objetos en el espacio, como con su actitud de juego con el bufón, e incluso cuando delega la función de anunciar su decisión de la división del reino y su renuncia a un heraldo que lee su discurso. Por ello, el bufón tiene una prioridad simbólica y representativa en el filme de Kozintsev. Así, en la repartición del reino donde Lear le otorga todo a sus dos hijas en un ataque de furia, tenemos en la imagen al rey que se acerca al fuego (plano de conjunto) y atrás el bufón quien al ver la reacción de Lear baja la cabeza y lentamente se retira del lugar. Como en otras partes, Kozintsev utilizará la perspectiva para resaltar ciertos elementos cruciales de su narrativa cinematográfica.

La primera vez que este personaje habla es en la escena de Lear en el castillo de Goneril. Hay un empleo de la fuente sonora, pues escuchamos, como en otras partes de la película, el cascabel del bufón antes de que éste aparezca en el encuadre en un rincón junto a una pared adornada con dibujos. Como en la obra de Shakespeare, el bufón recita cantando las desventajas de las actuales condiciones del rey. Cuando este personaje se acerca a Lear y le dice que le enseñe a mentir, sus manos salen de un chaleco con pieles, las pone sobre su rostro y las lleva hacia abajo. La función simbólica de este acto es, como con la máscara, evidenciar las diferencias entre apariencia y realidad, verdad y mentira. El acercamiento sirve para subrayar el paso del bufón como un mero elemento del fondo a uno de mayor importancia. El bufón es la representación del arte en tiempos aciagos de tiranía y corrupción (ver Kozintsev 1977: 72).

Durante la conversación de Lear con Goneril, sentados en un largo comedor, sensación generada por la profundidad de campo, la música de divertimento exalta por oposición la violencia contenida en los diálogos de esta escena y la tensión es causada por el contraste dramático, de tal forma en esta parte de la película la música funciona

de manera contrapuntística. Por un lado, el tono picaresco introducido por el bufón estará presente en la mayor parte de esta escena, pero también aquí Lear evidenciará señales de su crisis interna. La cámara se acerca cuando Lear, después de los agravios de Goneril, comienza a cuestionar su identidad y coloca su mano sobre la cabeza del bufón, quien se encuentra debajo del rey. El bufón, aunque de la misma estatura del rey, estará siempre en una posición más baja, su aguda voz indica las verdades sobre el mundo de Lear y enfatiza el lazo simbólico mostrado desde el principio del filme. Para el director, este personaje es parte del doloroso reconocimiento de la humanidad de Lear, sobre todo en la escena de la tormenta, que analizaré más adelante.

El bufón conserva los elementos de la imaginería medieval alegórica encontrados en el texto literario, y reconocidos por el propio Kozintsev. Como podemos deducir de las relaciones visuales con la imagen de la multitud, el bufón proviene del pueblo y será la voz del mismo; su aparente insignificancia contiene, en realidad, la verdad y sabiduría sobre la ignorancia de Lear: “He [the fool] has been taken from the manor peasantry, and his wisdom has the bitter stuff of poverty-ridden people.” (Kozintsev 1967: 80). Pero también, a través de la figura del bufón, sobre todo por la caracterización y su función dentro de la historia, Kozintsev manifiesta la filosofía trágica del hombre en la posguerra, la oscuridad de los nuevos tiempos. La humanidad representada en *Korol Lir* se encuentra inmersa en un mundo donde la historia, el poder y la sociedad no sólo abarcan el destino de un hombre sino el destino de muchos.

Otra de las decisiones creativas que hace Kozintsev a partir de su interpretación del texto es la relación visual entre Cordelia y el bufón. En la obra de Shakespeare estos personajes nunca aparecen juntos en la misma escena,¹⁴ ya que en el texto literario el bufón desaparece completamente después de la penúltima escena del tercer acto y

¹⁴ En algunos estudios se ha contemplado la posibilidad de que en la época isabelina durante las representaciones de la obra, la razón por la cual Cordelia y el bufón no estuvieran en el escenario al mismo tiempo era porque un solo actor interpretaba los dos papeles. (ver Shakespeare 1984: 132-7)

Cordelia regresa a escena sólo hasta el acto cuarto, después de su salida en el acto primero. Sin embargo, en la película estos personajes se encuentran en diversos momentos dentro del mismo espacio cinematográfico. En *Korol Lir*, el bufón es testigo y acompañante de Lear todo el tiempo, incluso en el reencuentro con su hija. Durante la toma que sigue a la comitiva de Lear, después de la escena de la boda de Cordelia con el rey de Francia, el bufón voltea hacia donde ella se encuentra, estableciendo un lazo visual y simbólico dentro del relato. Kozintsev no sólo alude a esta conexión con el uso cinematográfico de campo / contracampo y fuera de campo sino que por medio del bufón, caracterizado con una soga al cuello, se retoma la figura del pueblo y las terribles condiciones del reino de Lear.

La última aparición del bufón es la más significativa como lectura e interpretación, pues con ella Kozintsev concluye el filme. Al igual que el ruido del cascabel, el sonido de la flauta, signo propio de este personaje, está ligado a la reiteración del tema musical del inicio y le da continuidad y circularidad a la narrativa fílmica de Kozintsev. Para él, tanto la gente como el bufón son emblema de un lugar devastado y, después de la guerra, son ellos quienes sobreviven y quedan atrás, los únicos con posibilidades de reconstruir un mundo nuevo desde las cenizas. La descripción más detallada de esta secuencia la abordaré en la parte final de este trabajo.

4. Edgar

La locura tiene otro componente temático en relación con la multitud: los locos y mendigos. Aunque forman parte de esta masa, son un grupo en particular que se encuentra en mayor grado de marginación y se vincula con otro personaje importante: Edgar. Al igual que Lear, Edgar no sólo se percata de la fragilidad y el desamparo del pueblo, se hace parte del mismo al ocultarse entre ellos para huir de su situación. Es por

eso que en varias escenas de la película, donde se introduce a la multitud como parte crucial de la historia, se revela la preocupación del director por la humanidad puesta a prueba, por la capacidad de supervivencia del hombre en una realidad cruenta. Así, la pregunta de Lear “Is man no more than this?” (3.4.101) toma un nuevo sentido en la película de Kozintsev.

La multitud es reflejo de Lear pues su escisión es resultado del enfrentamiento con la realidad del declive y la degradación humana. En cambio, Edgar halla un refugio entre los despojados y gracias a ellos es posible el reencuentro con su padre. Sin embargo, tanto Lear como Edgar se percatan de la devastación del reino a través de su contacto con la gente y esta experiencia los hace cuestionar su propia identidad. Así, desde el inicio el espectador es consciente de la condición del hombre, reducido a su animalidad, despojo de un mundo en ruinas. Es por ello que la primera secuencia es tan importante pues se vincula con la visión del director y por ende con su particular contexto histórico y cultural. La realidad de Kozintsev era, por un lado, la de la posguerra y por otro, la de una sociedad devastada por los conflictos internos sociales, políticos y culturales, la realidad de una nación fragmentada. Para él, el trágico grotesco gogoliano penetraba en la realidad de un siglo de vida e historia rusas y fueron precisamente los temas gogolianos¹⁵ los que inspiraron a Kozintsev mientras trabajaba en *Korol Lir*:

un clima general de caos destinado a destruir de una manera decididamente hostil al hombre y a cada uno de sus sentimientos auténticos, de caos que azota la ciudad de Pedro, mientras en las clínicas psiquiátricas, desde sus celdas, los locos y marginados lanzan sus aullidos en la noche su desesperada protesta e imploración... (Rapisarda 1978: 268)

¹⁵ Entre las características más sobresalientes de la estética gogoliana se encuentran la mezcla del elemento fantástico con la sátira social y la eficacia en el retrato de los personajes; de tal forma, para Kozintsev tanto en Gogol como en Dostoievski se descubre la posibilidad de combinar la risa con la desesperación, la realidad histórica con la cotidianidad.

Así la tríada que expresa el tema de la locura y el caos de las relaciones sociales tanto en la obra como en la película está conformada por Lear, Edgar y, desde luego, el bufón.

La primera aparición de Edgar, a diferencia del texto shakespeariano, se da en la secuencia de Gloucester y Kent, justo antes de pasar al interior del castillo. Edgar se aproxima después de los comentarios de Gloucester en la presentación de Edmund a Kent, por ello es importante la relación visual de Edmund con Edgar en este momento. El acercamiento al rostro de Edmund en un plano medio será una de las primeras señales que revelen su inconformidad y rencor por esta situación. En la interpretación visual de Kozintsev existe cierta concordancia en el parecido físico de los hermanos, y éste representa, precisamente, el conflicto central entre estos personajes. Aparentemente son iguales, es decir, los dos son hijos del mismo padre y por lo tanto tienen parecido. No obstante, la singularidad de ambos es que, en realidad, no comparten el mismo reconocimiento ni los mismos derechos, por ello su vestuario también tendrá, en algunas escenas, un contraste entre las tonalidades clara y oscura.

En las escenas donde aparece Edgar lo vemos en el pueblo, pues desde el inicio tendrá contacto con el entorno del reino. Durante la persecución ocasionada por la intriga de Edmund, Edgar, huyendo desesperadamente de los hombres de Gloucester, pasa por las mismas piedras y el vasto páramo por donde caminaba la multitud del principio. Al igual que en esa secuencia la elección de movimiento de cámara será el *travelling* lateral. Una vez que Edgar se ha disfrazado de Tom (enlodando su cuerpo con la tierra para asimilarse al grupo) y se une a las personas que pasan, volvemos a escuchar el sonido del cuerno, que conduce a una relación simbólica con la secuencia de la tierra. La repetición de este sonido (“The call of life” según Kozintsev 1977:242), así como las imágenes, asocian de tal manera dos secuencias parecidas pero con ciertas

variaciones, pues sólo después de que Edgar se une al grupo de mendigos se percata realmente de las verdaderas condiciones del pueblo de Lear.

En Shakespeare el caos es construido a través del lenguaje, y uno de sus respaldos principales se da por medio de las oposiciones binarias. Si volvemos a considerar las diferencias entre apariencia y realidad —emblemáticas, por ejemplo, de la metáfora del vestido en la obra— son precisamente Edgar y el bufón quienes divulgan lo que hay en realidad detrás de las apariencias. Ambos revelan los peligros de valorar al hombre por su aspecto exterior, y también forman parte de la toma de conciencia de Lear sobre sí mismo y su actitud como gobernante. Por eso, para Kozintsev, los tres están unidos desde el principio a la imagen del pueblo y son figuras constitutivas de la experiencia trágica de Lear:

With Edgar's transformation, the whole expanse of grief is introduced into the poetry, in all its breath, revealing the geography of the country of poverty, endless and boundless disaster—pathetic hovels, devastated villages, trampled field: the homeless and debased are everywhere (1977: 118).

LA TORMENTA

Una de las características destacadas en la estructura general de *Korol Lir* con respecto de la obra shakespeariana es que Kozintsev divide la película en dos episodios y su elección depende, desde luego, del enfoque que le da a su lectura del texto. Para él hay una división importante entre el antes y después de la tormenta. Sin embargo, Kozintsev sabía que esta parte era crucial en el desarrollo dramático de la obra y también por qué Shakespeare había dispuesto la escena en el tercer acto, a la mitad de la tragedia. La tormenta, como tantas veces se ha analizado y mencionado en varios estudios,¹⁶ es un símbolo de la escisión de Lear, el lazo entre la tormenta de la naturaleza y la que surge

¹⁶ Aparte de algunos títulos incluidos en la bibliografía de este trabajo, el estudio de Jay L. Halio (2001) ofrece una introducción a la estructura general de la obra y una aproximación a su historia crítica.

en su mente. En ese momento culmina la fragmentación espiritual de este personaje que comienza durante el enfrentamiento con sus hijas. De nuevo, Kozintsev utiliza las posibilidades expresivas del medio cinematográfico para crear una poderosa imagen. La construcción formal de esta secuencia es esencial para la visión del autor cinematográfico, pues en ella se formula el discurso clave para aproximarse a esta adaptación. Es aquí donde la elección del paisaje es un recurso fundamental que el director explota al máximo.

La primera escena de este episodio tiene una disminución de luz que definirá el ambiente, por lo tanto la tonalidad será bastante oscura, sobre todo al inicio. El sonido analógico en campo, es decir los ruidos de los animales (como aullidos y gruñidos), refuerza la intranquilidad revelada por la imágenes de un bosque poblado de osos, jabalíes y lobos. El siguiente plano general nos muestra una manada inquieta de caballos salvajes. Todos estos elementos de la puesta en escena cinematográfica son el prelude a la tempestad en *Korol Lir*. En el plano siguiente la cámara se aleja y vemos una pequeña figura en un inmenso páramo persiguiendo a Lear. Después de un ligero acercamiento nos percatamos del bufón y Lear expuestos a la intemperie, enfrentándose al viento. Un rayo los ilumina, la imagen nos brinda una toma panorámica del cielo con nubes negras y con un trueno comienza la tormenta.

Como en otras partes de la película, para Kozintsev tanto el cielo como la tierra y el mar, aunque en segundo plano, forman parte de los núcleos temáticos de la historia y se insertan dentro de los diversos elementos de importancia simbólica. Así, en esta parte la problemática de Lear se acentúa y sus palabras toman una nueva significación en la dialéctica del micro y el macrocosmos. A merced de un cielo amenazador, el ser humano, en contraste con un espacio inmenso, se enfrenta a una naturaleza inquieta e inhóspita, no sólo a través de sus elementos, como bien menciona Lear, sino en los

animales, pues en *Korol Lir* éstos representan la inestabilidad, la fragilidad de la racionalidad y el surgimiento de una furia incontrolable. Esta división se percibe desde la discusión con Goneril cuando Lear por primera vez piensa en la locura (“O let me not be mad, not mad, sweet heaven! I would not be mad” [1.5.43-45]); tal escena revela la importancia simbólica contenida en la sucesividad de las imágenes: después de un primer plano del rostro y la mirada de Jarvet, la toma siguiente es un plano de detalle de los canes que se encuentran en la comitiva del rey. Esta secuencia consolida uno de los ejes temáticos en este segundo episodio de la película, donde Kozintsev resalta que la parte animal del hombre emergerá de la tormenta y en ella Lear tendrá una transformación radical. Enfrentando las inclemencias de la naturaleza, el rey se percata finalmente de que sus acciones lo han despojado de todo y posteriormente, en su entrada a la choza, de lo poco que se preocupó no sólo de los necesitados sino de su pueblo en general.

Además de la música, el sonido analógico o los ruidos tienen una gran importancia en los componentes estilísticos de la imagen. No sólo los sonidos propios de la tormenta (truenos, viento, lluvia) o de los animales, sino también la potencia de las exclamaciones de Lear, en contraste con el inmenso espacio, aumentan la tensión dramática de esta parte del filme. Por ello encontramos un relieve sonoro en esta parte: las voces de Lear y el bufón se presentan en primer término, en tanto los ruidos y la música lo hacen en segundo, lo que proporciona valor dramático a la imagen. Acentuando la topografía de la región báltica, las tomas tienen mayor fuerza gracias al alejamiento de la cámara en grandes planos generales, donde vemos a Lear y al bufón empequeñecidos, perdidos en una vasta extensión de tierra agrietada y seca. Esto se logra con el uso de una grúa que permite abarcar en el encuadre distintas perspectivas de los personajes así como manejar la profundidad de las locaciones con grandes

espacios. Al ser percibidas de lejos y de cerca, las figuras amplían la imagen, perdidas en el paisaje y a un tiempo como partes centrales de él.

La cámara se moverá constantemente durante la primera parte de la tormenta, pero realizará un acercamiento concluyente (plano de conjunto) de Kent, Lear y el bufón para indicar el momento precedente a la escena en el refugio de la tormenta. Ahí se encuentra Edgar, de quien tenemos un acercamiento antes de que los otros tres personajes entren a la choza. Como se mencionó anteriormente, el papel de Edgar con respecto a Lear es fundamental, pues ambos se vinculan con la imagen del pueblo presentada en la primera secuencia. Una vez más, en esta parte la cámara otorga un lugar preponderante a la gente, que se identifica también con el bufón, como uno de los valores figurativos más importantes de la narrativa fílmica. La función de la multitud desde el inicio del filme es reflejar el sufrimiento imperante del mundo de Lear:

Suffering occupies a large part of this play, sometimes is evoked by physical torture, sometimes by mental torture [...] Suffering passes over the whole world like a spasm [...] It is an unfriendly, distorted world, nowhere to shelter, a mean, cruel, heartless nature. Step by step we discovered the land of tragedy. (Kozintsev 1977: 66).

Por este motivo el plano medio del bufón que extiende sus manos para tomar agua de una gota que cae del techo evidencia los tiempos de escasez y crisis, tanto política y externa como espiritual e interna, que el rey enfrenta.

En la tormenta Lear se despoja de su máscara, tanto simbólica como material, pues ya no lleva el vestuario real que nos remite a su primera aparición en la corte. El rey es consciente de su propia humanidad, en principio a través del bufón y, después, en su contacto con los mendigos refugiados en la choza. El espectador sigue las direcciones presentadas desde el inicio de la película: un espacio repleto de cuerpos en un estado deplorable, el patetismo en los profundos ojos de Lear acentuados por el acercamiento de la cámara y el manejo de la luz son algunos de los recursos que ofrecen diversos

matices a la dimensión narrativa del texto shakespeariano. La profundidad de campo es utilizada de tal forma que la toma es realizada desde la perspectiva de Lear, quien se encuentra en la parte izquierda del encuadre: la cámara se coloca detrás de él mientras contempla el grupo de cuerpos empalmados unos con otros. En el primer plano al rostro de Lear, que destaca sus ojos cuando se percata de su negligencia como gobernante, se manifiesta el hilo conductor con la primera parte de la película:

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your looped and windowed raggedness, defend you
From seasons such as these? O, I have ta'en
Too little care of this. Take physic, pomp,
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them
And show the heavens more just. (3.4.28-36)

En esta escena se hace patente la gradual transformación de Lear, asociada sobre todo con las secuencias de la multitud, donde se exhibe a un Lear déspota y furioso en respuesta a la actitud de Cordelia. En la interpretación de Jarvet, sobre todo en su expresión facial y su mirada, se observa el trabajo de Kozintsev en la dirección de actores. Para él, en Lear recae la fuerza poética de héroes legendarios y esto hace que sea igualmente vulnerable frente al engaño y a la toma de conciencia. En el contacto con su propio pueblo, Lear percibe el peligro detrás de las apariencias, reconoce la animalidad y fragilidad del hombre. Por eso el pobre Tom es epítome de la situación de Lear, pues despojado de todo ha sido apartado del contexto social y político, es la representación del hombre sin comodidades.

Edgar se funde con la multitud, se esconde entre la paja y al ser descubierto por el bufón la luz cambiará, especialmente cuando Lear se percata de Tom. Protegido en su castillo Lear se había mantenido alejado de la desintegración social del reino, la tormenta lo confronta con sus ilusiones y lo obliga a ver la verdad de la injusticia que

impera en el mundo, cuyo signo inminente es su propio gobierno. En un plano medio, los rostros desencajados de Lear, Kent y el bufón tienen un lugar significativo en el desarrollo de esta secuencia; de igual modo, las tomas generan una sensación de aplastamiento debido a que el techo de la choza queda incluido dentro del encuadre, con lo cual provoca una reducción visual del espacio. La desnudez y el desamparo son el resultado de la bestialidad en los actos de los hombres, por ello las imágenes remiten a la prolongación del sufrimiento evidenciado al principio, a través del enfoque de los cuerpos y rostros desdichados de las personas en la choza. Sin embargo, Kozintsev hace que Edgar destaque en la imagen. Mientras Tom (quien se encuentra en la parte inferior derecha del encuadre) habla con Lear, la cámara se emplaza detrás de sus piernas y apunta hacia el bufón y el rey. En Tom, Lear ve su propia degradación y éste es el punto de reunión entre sus dos mundos o realidades.

Lear se encuentra en medio de la imagen, rodeado de cuerpos a media luz que comienzan a inquietarse cuando el rey trata de romper sus ropajes. La escena del juicio falso, aunque modificada para la película,¹⁷ se distingue por la alternancia de planos entre Lear, Kent, el bufón y Edgar. El viento abre súbitamente la puerta de la choza y un plano de acercamiento al bufón junto con su grito intensifican la dimensión trágica del proceso de transformación que sufre Lear. Para el director, Lear se rebela en esta escena pues, aunque carezca de derechos y nadie lo escuche, el rey exige un juicio y clama contra la injusticia. La tormenta enuncia la caída del viejo orden, y para Kozintsev, la fuerza poética de la obra está estructurada alrededor de esta imagen que ha obscurecido al mundo (Kozintsev 1967: 88). Por eso, esta parte de la obra shakespeariana sobre la

¹⁷ Algunas de las modificaciones del texto literario al fílmico son: el prólogo a la primera escena, la aparición del bufón al final, la imagen de Gloucester cuando reconoce a Edgar, la omisión del suicidio de Gloucester, la reducción de los diálogos del juicio durante la tormenta, la seducción visual de Edmund por parte de Regan, la omisión del discurso final de Edgar, la aparición de Edgar en las primeras escenas, la omisión del diálogo entre Kent y un caballero, la omisión de las últimas palabras de Regan.

experiencia del hombre universal es aplicable, según Kozintsev, a la experiencia de fractura de la posmodernidad:

Nothing unites people anymore, nothing—not family, not creed, not country. This is the realm of Dame Avarice... A storm rumbles over the world. The diminutive figure of the exiled king summons all the forces of his little human world to argue with the violence of the forces of destruction which have just broken free (1967: 68).

Capítulo III

TRAMA SECUNDARIA

1. La ceguera.

King Lear es un texto complejo, de estructura problemática, con una carga dramática y poética que genera múltiples perspectivas. En él encontramos una de las tramas secundarias más completas dentro de la obra general de Shakespeare; es decir, en *King Lear* se desarrollan plenamente dos series de acciones paralelas que se complementan una con otra. Esta segunda historia se relaciona con la primera al mostrar las diferentes posibilidades que un hombre como Lear o Gloucester tiene en la confrontación de su destino, por ello tiene un propósito dramático y una significación temática en la estructura de la obra. Dentro de las relaciones que se dan en la transposición del texto literario al cinematográfico una de las marcas estilísticas de la dirección de Kozintsev es la organización de ciertas secuencias y subordinación de algunos acontecimientos a una narrativa específica, en este caso la trama secundaria.

La obra shakespeariana proporciona una serie de simetrías entre la trama principal y secundaria, lo cual en el relato cinematográfico encuentra diversas opciones de formulación diferentes de lo ofrecido por el texto literario. Así, uno de los primeros signos en la interpretación visual de Kozintsev respecto de la relación de Gloucester con Lear se realiza durante el estallido de furia de Lear, cuando Kent es desterrado por el rey y sale de la corte, mediante un acercamiento al rostro de Gloucester, quien desvía su mirada, temeroso de la respuesta de Lear. Su comportamiento se inserta dentro de la dimensión simbólica de la historia pues contrasta con la reacción de Kent, el único que se enfrenta al rey en esta escena y cuestiona su decisión. Unas escenas antes, durante el juicio de prueba en la corte, cuando Cordelia responde a la pregunta de Lear, Gloucester, colocado en el extremo derecho del encuadre, extiende su mano, tratando de

evitar que ella continúe hablando. La mirada de indiferencia y orgullo de Cordelia muestran la oposición entre un comportamiento obsequioso y sometido, y la fuerza de una actitud valiente y comprometida, aunque políticamente imprudente. Así, la ceguera espiritual de Gloucester, reflejo a su vez de la de Lear, terminará convirtiéndose en una tortuosa ceguera física; de tal forma, la agonía espiritual de Lear es análoga a la física de Gloucester.

Por otra parte, en una de las primeras escenas en el castillo de Gloucester, éste, al igual que Lear, se sienta frente al fuego patriarcal en un momento que desviará el curso de las acciones en la obra. Justo después de escuchar las revelaciones de Edmund sobre Edgar, Gloucester enuncia que lo sucedido con Lear es un mal presagio, prueba no sólo de la alteración del reino sino del estado general de las cosas, supeditadas a un designio superior. Como en la escena de la repartición del reino, este fuego, representación de un poder y una clase específica, cambiará de dueño y generará una destrucción irreversible. Así, en la duplicación visual de dos escenas distintas Kozintsev presenta una de las interpretaciones posibles de los paralelismos entre trama principal y secundaria de la obra shakespeariana.

Hay otra secuencia notable tanto desde la perspectiva simbólica como por su significación en la obra literaria. Durante el acto cuarto, cuando coinciden Edgar y Gloucester, y posteriormente Lear, se observan otras correspondencias y distinciones interpretativas en la adaptación de Kozintsev con respecto de la trama secundaria. Así, en el encuentro de Edgar con su padre vemos de nuevo la función significativa del espacio en la puesta en escena: grandes páramos de tierra seca y un grupo de mendigos que se aproxima a estos tres personajes. La gente, la tierra y sus pisadas son una vez más testigos del trágico destino de los personajes principales de la obra, así como de la conexión y confrontación entre las historias paralelas de Lear y Gloucester. Sin

embargo, esta gente no es un testigo apartado, pues ha sufrido las consecuencias de todas las decisiones tomadas tanto por su rey como por la jerarquía social de la cual depende, situación resaltada durante las escenas de guerra. Por ello la gente en *Korol Lir* participa todo el tiempo de los giros de la historia, así como de las transformaciones de los personajes principales.

El monólogo de Edgar cuando ve a su padre ciego queda subrayado, como en otras partes de la película, por la voz en off y la variación en el plano de acercamiento a su rostro. Cuando Gloucester confiesa que la pérdida de sus ojos le ha devuelto la visión, la trama principal y secundaria encuentran su principal eje temático. Tanto Lear como Gloucester, a cambio de perder ventajas materiales, ganan perspicacia moral: ambos han tocado las profundidades de la penuria y el desposeimiento. Estas significaciones adquieren un sentido distinto en la película, porque el escenario de fondo es la figura del pueblo. La figura de Edgar disfrazado de Tom se convierte en una de las últimas imágenes que Gloucester recuerda después de perder la vista. Al igual que Lear en la escena de la tormenta, Gloucester ve en Tom la expresión de su ceguera moral y de las consecuencias sociales de un gobierno del cual ha formado parte. Kozintsev enfatiza a través de los detalles visuales de las secuencias anteriores la complicidad de Gloucester tanto en el gobierno que ha sumido al pueblo en la miseria como en los sucesos causantes de la destrucción total del reino. Gloucester, incapacitado, se acerca a su hijo como un niño pequeño que se ayuda de una cerca casi destruida. La cámara ligeramente inclinada retrata la reunión entre padre e hijo; sin embargo, el fondo de sus acciones la mayor parte del tiempo será la tierra inhóspita.

De tal forma, el reconocimiento de Gloucester sobre su falta de visión lo lleva a reencontrarse no sólo con su hijo sino con el pueblo mismo; por eso, cuando Edgar y Gloucester se unen al resto de la multitud, volvemos a escuchar el sonido del cuerno.

En una de las secuencias anteriores al final, Kozintsev comparte su interpretación visual del momento que en el texto literario es sólo descrito por Edgar (V.3.181-197). En un plano general vemos a Edgar y Gloucester completamente solos en medio del páramo, hasta que Gloucester cae desfallecido. En un plano de acercamiento el espectador observa cómo Edgar es reconocido por su padre antes de morir cuando Gloucester coloca sus manos sobre el rostro de su hijo.

2. “Reason in madness”

La presencia de Lear en la escena resalta las características del lazo existente entre las dos tramas. El personaje de Edgar como el hombre desposeído, privado de comodidades, reúne a Lear y a Gloucester en su conciencia moral. El rey ha perdido la razón como Gloucester sus ojos, pues ambos fueron engañados por la adulación y las apariencias. Por ello esta parte de la trama secundaria revela otro aspecto del tema de la locura en la obra y en la película. Después de la tormenta, Lear en su locura finalmente ha logrado distinguir entre la verdad y la ilusión, entre palabra y acción, y se percata de sus fallas.

En un primer momento, vemos a Lear arrastrándose sobre un pastizal, recolectando hierbas. Como en otras partes de la película, la cámara se emplaza de abajo hacia arriba, de tal forma que, tras enfocar la parte inferior del encuadre, la toma se va abriendo hasta tener completa la figura de Lear contrastada con el panorama. Después el rey se incorpora y trata de introducir las hierbas que recogió de la tierra en su ropa. Al igual que en la tormenta, Lear se funde con el paisaje y la naturaleza. Esta escena remite tanto visual como simbólicamente al momento en que Edgar se transforma en Tom, pues también incorpora a la tierra como parte de su persona. En el plano siguiente el rey llama a Edgar y se acerca a la gente que se mantiene todo el tiempo en el fondo de la imagen. Lear se agacha, busca y recolecta al igual que las otras personas: después del

encuentro con la miseria en la choza, el rey participa por vez primera de las mismas acciones de su pueblo, es parte de la tierra como ellos. Por lo tanto, estas imágenes tienen un fuerte contenido simbólico, nos remiten por contraste al momento en que Lear está más alejado de su gente en el punto más alto de su muralla durante su ataque de furia.

En esta secuencia se observa también la visión esperanzadora de Kozintsev, sobre todo en la toma de un Lear que recoge plantas de un terreno aparentemente estéril que, a pesar de todo, aún tiene vida, y que toma agua de la misma tierra que creía devastada. Una vez que Lear ha cuestionado la idealización de su propia identidad puede encontrar la verdad de su pequeño mundo, la razón en la locura. Por fin, el valor del ser humano ha cobrado un nuevo sentido, ofreciéndole la posibilidad del reconocimiento en su propia tierra y pueblo.

Antes de que Gloucester le hable al rey, vemos a Lear primero hincado sobre el suelo, comiendo lo que recoge de la tierra; después se acerca a beber agua de unas piedras. A través del juicio que hace de Gloucester, Lear es capaz de reconocer sus debilidades, y cuando su antiguo súbdito le pide su mano para besarla, el rey es consciente de su propia mortalidad, y entonces el cuerno vuelve a sonar. Cuando tenemos en la imagen a Lear, Gloucester y Edgar reunidos, el director utiliza el mismo juego de perspectiva: estos tres personajes en primer término (con la cámara fija) y las personas del fondo en movimiento. El hombre del cuerno anuncia, entonces, la partida de la gente que la cámara seguirá en su travesía, como en momentos anteriores, a través del *travelling*.

La gente, que nunca ha dejado de ser telón de fondo, permite una conjunción entre la trama individual de los personajes, pues Lear, Gloucester y Edgar se unen a la acción de la multitud, caminan con ellos. El rey habla de cómo marchan las cosas en el mundo

y la injusticia del ser humano. Nuevamente, el director realiza en otro plano un acercamiento a varios de los rostros en la procesión: “What, art mad? A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears. See how yon justice rails upon yon simple thief. Hark in thine ear: change places and handy-dandy, which is the justice, which is the thief?”(4.6.146-150). Durante todo el diálogo entre Lear y Gloucester, Kozintsev tiene especial cuidado en la composición visual; la emoción no sólo se transmite por medio de los movimientos o el rostro de los actores en el encuadre, sino también por la selección de detalles específicos.

Con la ayuda de Gloucester, Lear se detiene a descansar sobre una roca; en este instante la cámara los deja atrás y se concentra en la gente que mira hacia otro lado. Esta imagen se acentúa con el contraplano medio de Edgar (travelling de retroceso) en la misma actitud. La siguiente toma será una de las más eficaces dentro de la narrativa fílmica de Kozintsev: nos ofrece un plano general en ligero contrapicado con una multitud que baja desde una colina, lo cual se resalta con el sonido de unas campanadas y varias expresiones de lamento. La cámara se acerca y vemos a toda la gente del principio de la película en condiciones deplorables huyendo de la guerra. Una vez más dentro del relieve sonoro (como elemento reiterativo) tendremos las voces de sufrimiento de Shostakovich: “The cry of grief, bursting through the dumbness of the ages, through the deafness of time must be heard. We made the film with the very purpose that it should be heard” (Kozintsev 1977: 251). El cambio de plano resaltará uno de los manejos más importantes de la profundidad de campo en la película: la cámara en posición frontal presenta el rostro de Lear y Gloucester, luego la toma se acorta de plano medio a plano medio corto, y a lo lejos se observa la gente (empequeñecida) que desciende la colina.

De tal forma, dos magnitudes escalares coexisten en el interior del encuadre. En ese instante, Lear expresa una de las frases más significativas del texto, tanto por la multiplicidad de perspectivas que tiene en la obra de Shakespeare como por la fuerza relacionada con el subtexto de la película: “When we are born we cry that we are come/ to this great stage of fools...”(4.6.176-7) Lear se da cuenta de su insensatez y presagia que con su ruina ha generado la caída de su propio pueblo, su crisis central revela la hipocresía y maldad humanas en el mundo, las faltas cometidas por su ceguera espiritual. La locura es, de tal modo, la consecuencia del enfrentamiento con la realidad y la no realidad. La naturaleza y el tiempo son parte de su conflicto; por eso, el despliegue visual de las imágenes de Kozintsev refleja los hechos caóticos y violentos de un tiempo que por sus características se asemeja al nuestro. Así, la expulsión de Gloucester, Edgar y Lear, al lado de la multitud, representa la vejez y la pobreza sin cabida en el mundo moderno.

LEAR Y CORDELIA

El tema de Cordelia y su función simbólica, tanto en el texto literario como en la película, es crucial para el desarrollo del personaje de Lear. Por el mar entran las tropas de Francia, que de cierta manera representan la fortaleza de Cordelia como agente restaurador del orden. En esta parte (anterior a la escena de Gloucester, Edgar y Lear) las imágenes, cuyo fondo es el agua, se definen por los planos de acercamiento al rostro y figura de Cordelia así como mediante una toma del mar con las palomas blancas.

Para Kozintsev en *King Lear*, como en otras obras de Shakespeare, el camino del héroe no es un vagar en círculos sin sentido alguno sino una jornada de regreso a sus raíces, con un fin noble. Por esta razón, la composición visual del encuentro entre Lear

y Cordelia es rica en detalles en cuanto puesta en escena. En principio, este suceso ocurre junto al mar, cuyo contenido simbólico se antepone a la tierra representada por Lear. Cordelia le devuelve a Lear el significado de su título e investidura; ella es la posibilidad de recobrar su humanidad. Una vez más, Kozintsev hace variar las funciones del plano, la luz, y el sonido para determinar el ritmo de esta escena. En primer lugar, nos ofrece un plano medio de la expresión de Cordelia, con una mirada de ternura hacia su padre cuando pone su mano sobre su rostro. En el siguiente corte vemos a Lear sobre una camilla cuando es trasladado al campamento de Cordelia junto al mar; aquí el plano completo del agua será lo que divida esta escena de la siguiente; la música enaltece ese instante con el sonido de unas trompetas. En la película la imagen del agua y la paloma se utilizan como atributos característicos de Cordelia no sólo en el aspecto simbólico, sino además como signos de su presencia en el espacio cinematográfico.

En el texto literario la música es uno de los elementos que hacen despertar a Lear. En la película Kozintsev decide, como ya mencionamos, no sólo que el bufón permanezca en escena sino que el sonido de su flauta sea el preámbulo de la reacción de Lear frente a Cordelia. Un soldado le pide al bufón que se acerque con su música, y su espigada figura se mueve (con la cámara en posición fija) desde el centro hasta la parte izquierda del encuadre. La siguiente toma será un plano de conjunto con Lear en primer término, Cordelia atrás de él y en la parte posterior lejana el bufón, hasta que la cámara se acerca a Cordelia cuando besa la mano de su padre. Un punto clave de la caracterización de Cordelia es la expresividad de su rostro angelical, cuyos rasgos son refinados por la potencia de la luz, así como el tono claro de su vestimenta, que refleja la alegría, sencillez o esperanza. El despertar de Lear, encima de una gran carreta, y su conversación inicial con Cordelia se dan en primeros planos, intercalado con un plano medio del bufón. Una vez que Lear baja, la cámara retoma el plano de conjunto que

vuelve más eficaz la escena cuando Cordelia postrada ante él une sus manos pidiendo su bendición. La dirección de la mirada es crucial para la construcción del pathos dramático en esta escena, de tal forma que a través de las miradas de los actores tenemos una selección progresiva de puntos de vista. Cuando el bufón ve a Lear bajar de la carreta y arrodillarse ante su hija, se recuesta con su flauta y coloca su rostro sobre la tierra.

Efectivamente, durante la reunión de estos personajes la presencia del bufón tiene un lazo significativo con el tipo de mundo que Kozintsev nos ha detallado, y al igual que en el resto del filme, la escena está poblada de gente, aunque esta vez una parte considerable está conformada por soldados. Por ello, en la secuencia siguiente, cuando padre e hija, una vez reconciliados, huyen de la guerra, el telón de fondo todo el tiempo es la multitud, cuya miseria y desamparo se resaltan en el acercamiento al rostro de Lear y Cordelia, quienes ven su reino en llamas y destrozado.

La armonía de la tempestad de la pasión humana y la furia de los elementos son una poderosa imagen tanto en el texto como en el filme. El sufrimiento de Lear alcanza un momento crítico; ha tolerado más de lo que podía soportar (“Thou art a soul in bliss, but I am bound/ Upon a wheel of fire...” [4.7.46-47]) y con Cordelia la idea de resolución del conflicto adquiere otras dimensiones. Cordelia, como el agua, es el cambio, la música y la bondad que le devuelven la vida a Lear. Por ello, para Kozintsev éste es un momento que expresa no sólo la lucha de los valores con respecto del amor filial, sino de los valores humanos en general, del hombre contra la injusticia y la crueldad (ver Kozintsev 1967: 100-1). Lear se arrodilla y prueba las lágrimas de Cordelia, en una señal de reconciliación mutua y de unión. Así, el acercamiento de la cámara y la caracterización son parte indiscutible del poder visual cinematográfico, donde la estructura poética y la imagen se funden en una sola:

Two magnificent human beings find one another; human nobility is here expressed, ... [their love] is an illustration of wisdom. ...The optimism of *King Lear* does not only lie in the idea that evil men either are punished or kill one another; it lies mainly in the feeling of victory of the worthy over the unworthy, even though their moral victory be a factual defeat at the same time...No matter how much more time he has to live, Lear spends these few moments as a wise man. (Kozintsev 1967: 102)

SECUENCIA FINAL

Abordemos ahora la última secuencia de la película cuya fuerza e importancia es equiparable a la del inicio. La organización del final reafirma los elementos formales e interpretativos de toda la narrativa cinematográfica de Kozintsev. El último acto de *King Lear* ha sido uno de los más problemáticos en la historia crítica del texto literario, e incluso ha sido tomado como ejemplo de ambigüedades e incongruencias en la obra shakespeariana.¹ No obstante, el efecto de esta escena depende de la dialéctica entre inconsistencia y equilibrio en relación con la estructura general de la obra, pues aunque en muchas ocasiones se ha juzgado como absurda o innecesaria, la muerte de Cordelia no es casual, sin propósito alguno, sino que tiene una función dramática específica tanto en la tragedia como en la caracterización de Lear, por lo cual se relaciona con las semejanzas y diferencias que esto tiene en el filme. Por un lado, la muerte de Cordelia refleja el profundo cambio de orden de las cosas, resultado de las acciones de Lear y le da un sentido de inconclusividad y prolongación a su sufrimiento. Kozintsev veía expresada la agonía de Lear y su mundo en el soneto 66 de Shakespeare, que vale la pena citar:

Tired with all these for restful death I cry:
As to behold desert a beggar born,

¹ Baste mencionar que incluso durante siglo y medio las representaciones de la obra estaban basadas en los cambios realizados por Nahum Tate en 1681, entre los cuales se encontraba el final (ver Shakespeare 1984: 12).

And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tired with all these, from these would I be gone,
Save to die I leave my love alone.²

La desesperación y hastío de este soneto se enlazan a la perspectiva de Lear quien cansado de la corrupción y crueldad de su tiempo ansía la muerte. En efecto, lo único que le impide a Lear perder la esperanza es Cordelia, por eso, cuando ella muere las condiciones del reino de Lear, presentadas desde el inicio de la película se acentúan; en ese mundo sólo queda violencia y desamparo. Un lugar en el que hombres como Edmund pueden acceder al poder por medio de la traición, el derramamiento de sangre, y el oportunismo. Para Kozintsev este personaje es símbolo de la dureza y brutalidad en tiempos de guerra, dominada por hombres con corazones de piedra (“stone hearts”, Kozintsev 1967: 385). En la parte donde se refiere a *King Lear* en el libro citado a continuación, Kozintsev considera a Edmund como una figura distintiva, la cual compara con Ricardo III o Iago, preparado a hacer cualquier cosa para obtener el éxito personal. Efectivamente, Edmund en una de las primeras secuencias arroja una piedra al cielo al maldecir su estrella y el espacio se oscurece, evidenciando que éste es un tiempo de mercenarios:

The world of stone hearts is frightening. Wherever their domain extends, there can be no love; affection seems silly, friendship absurd. Life loses the warmth of human relations. Unbearably cold, its frost constricts the heart. (1967: 385)

² En *Shakespeare's Sonnets*, p. 243. Utilizo la edición realizada por Duncan-Jones, véase referencia completa al final.

Como puede observarse Kozintsev realizó una lectura meticulosa del texto shakespeariano y por ello puso especial énfasis en la construcción cinematográfica de la última secuencia de *Korol Lir*. El movimiento de cámara está marcado como en otras ocasiones por una angulación hacia abajo: toma primeramente el rostro de Edmund (“[...]to the castle, for my writ/ Is on the life of Lear and on Cordelia;” [5.3.242-3]) y luego sube hacia Albany y los soldados que se apresuran, por órdenes de Albany, para impedir la muerte de Lear y Cordelia. Con el uso de una panorámica de acompañamiento se sigue el grito de Lear: la cámara recorre los mismos espacios del castillo que en el principio de la película hasta llegar en contrapicado hacia Lear, en el extremo izquierdo del encuadre, con Cordelia colgada frente a él. Como podemos observar, los cambios de lugar y tiempo son realizados a través del corte. Con ello se establece una continuidad narrativa del espacio fílmico, se muestran momentos diferentes de la historia y se disponen los diversos elementos que tendrán una función dramática en la narrativa del filme.

Una vez más el mayor estímulo para el espectador en esta secuencia proviene del manejo sonido-imagen, pues el lamento de Lear se acrecienta por la intensidad de su eco en el espacio presentado. Por otro lado, la elección significativa de cómo mostrar este momento se relaciona con el discurso figurativo tanto del director como de la puesta en escena. La culminación del grito de dolor de Lear se da en el plano frontal de Cordelia colgada en un arco de piedra cuyo fondo es el mar, junto a la misma muralla donde Lear la repudia en el inicio. En este momento, observamos la relación ideológica y temática con el resto del filme, especialmente con las primeras secuencias. La cámara se encuentra atrás de Lear cuando le habla nuevamente a la gente pero esta vez enfatizando la crueldad y el absurdo de la muerte de Cordelia. La palabra ‘piedra’ toma otro importante sentido al final, pues revela que el estado actual del mundo es salvaje y

mercenario. Es ésta una era de hierro, donde imperan la bajeza y la crueldad unidas en nombre del beneficio y las aspiraciones personales:

Life loses the warmth of human relations. How is man to be warmed? People are not strong enough to endure the cold of the Iron Age... Is there any sense in existing when injustice reigns and the worst men are in power, when virtue is trampled in the mud? (Kozintsev 1967: 96).

Así, la integración formal y conceptual de la película tiene una resolución en esta secuencia final. Lear desciende por las mismas escaleras por las cuales se accede a la gran muralla, junto con los soldados, que cargan el cuerpo de Cordelia. Después de un plano medio, con Albany, Edgar y Kent observando (“Is this the promise end?” [5.3.261]), el dolor de Lear se manifiesta cuando toma a Cordelia en sus brazos: el acercamiento del plano forma parte de la estrategia visual. Lear se encuentra en medio de la imagen, sin perder al interior del encuadre las inmensas murallas de su castillo en ruinas; el sonido de la palabra *Never* es enfatizado, como el grito de Lear al principio de esta secuencia, por el eco, y en el plano siguiente la toma del lugar donde estaba Cordelia colgada se destaca por el sonido e imagen del mar. Cuando el rey se debilita y cae es cubierto por Edgar y Kent y un grupo de soldados espectadores (en un plano de conjunto) y se intercala el primer plano del rostro sin vida de Cordelia. A continuación la cámara se coloca frente a Albany, Edgar y Kent, quien se adelanta y sale de cuadro.

Con la cámara situada desde arriba, se inicia una marcha fúnebre, con los soldados transportando los cuerpos de Lear y Cordelia en una misma camilla, seguidos de Regan y Goneril en camastros separados. En esta escena, el énfasis recae de nuevo en la gente (siempre considerada por Kozintsev en su manejo de la profundidad de campo) que se aproxima desde el fondo a presenciar los acontecimientos. La multitud en los planos generales del reino en ruinas vuelve a ser testigo, como lo ha sido durante toda la historia, de la total destrucción y resquebrajamiento de su gobierno, anunciados desde antes de la caída de Lear.

En un panorámica vertical de arriba hacia abajo, la cámara desciende hasta el bufón, quien está sentado en el suelo, llorando. Cuando uno de los soldados que carga el cuerpo de Lear patea al bufón durante su paso, se comprueba hasta qué grado el mundo ha sido transformado en un lugar desolador. En este momento comienza a tocar su flauta mientras la cámara se mueve sobre el espacio. Edgar se encuentra al fondo de esta imagen, observando lo que queda del reino a su alrededor. Así, Kozintsev decide incluir tanto al bufón como al tema musical que lo representa en la toma final, y darle una resolución narrativa y formal a su visión cinematográfica.

De igual modo, en los últimos momentos del filme interviene la visión de Kozintsev durante el monólogo concluyente de Edgar, donde música e imagen proporcionan una apertura interesante del final. La perspectiva de un mundo en ruinas, a través de los planos generales, muestra la posibilidad de restablecimiento del orden; la gente a pesar de todo subsiste, apaga el fuego y recoge los pedazos. Posteriormente, la cámara nos muestra en plano medio el rostro de Edgar en silencio recargado sobre uno de los escombros. Él mira de frente a la cámara, luego hacia abajo y su mirada se dirige fuera del encuadre; mientras avanza hacia adelante, hasta salir de cuadro por el extremo derecho. Una vez cerrado el círculo, expresado por la música del bufón, y con la omisión del discurso final de Edgar, la última imagen (con la cámara emplazada en la misma posición y lugar de la toma a Edgar) es de la gente, el pueblo que después de la devastación se encuentra levantando los restos. El espacio y la acción toman así un sentido dramático particular: es éste un mundo donde, a pesar de todo, todavía existen posibilidades de vida, de renovación y expectativa. El sufrimiento en *Korol Lir*, como encontró Kozintsev en el texto shakespeariano, es un camino noble, de grandeza, donde la esperanza aún aguarda al ser humano. La conclusión al filme es la prueba de la profunda fe de Kozintsev en la humanidad, en el resurgimiento a pesar de las

circunstancias. Al identificar su propia concepción del mundo con la de Gogol, este director pone en evidencia, en sus propias palabras “la profunda necesidad de justicia que anima a todo artista que lo sea de verdad” (en Rapisarda 1978: 265) y su creencia en la bondad substancial de la naturaleza humana. De tal modo, Kozintsev, después de una lectura minuciosa, logra trasladar al cine la fuerza del lenguaje shakespeariano, pues nos propone una aproximación que enriquece y encuentra sus propios significados en el texto:

The movie must be clear and within everyone’s reach. This is a human story; it deals with life. [...]And each man has the opportunity to think the tragedy out in his own way, to look for his own meaning of it. (Kozintsev 1967: 232)

I do not believe there is one single correct interpretation of Lear. The more deeply you study the text the less clear the essence of the tragic, the secret of its influence becomes. (Kozintsev 1977: 52)

Conclusiones

A través de este breve análisis se ha podido observar algunas de las características que definen la concepción estética de Grigori Kozintsev mediante su adaptación de *King Lear* de Shakespeare. Las posibilidades expresivas del medio cinematográfico, como se mencionó al inicio, permiten concebir la obra literaria, el texto escrito, como otra obra y otro texto (ahora fílmico) que, sin embargo, funciona de esta manera por la interrelación entre dos sistemas semióticos distintos. Es decir, que la adaptación cinematográfica no puede considerarse de manera independiente del texto fuente, pues su particularidad como fenómeno artístico se da precisamente por compartir también una naturaleza artística y ficcional que permite la transposición del medio escrito (y en este caso también teatral) al cinematográfico. Por ello, esta forma de representación específica del texto escrito ofrece a la literatura distintas alternativas de interpretación que interactúan con la escritura y, al añadir la fuerza de la imagen y el sonido, multiplica sus cualidades significantes.

Como se estableció desde el inicio esta idea de adaptación evidencia que las características del espacio fílmico (códigos, convenciones) determinan, por los recursos que utiliza como 'práctica' discursiva, la producción de sentido. De igual forma se distinguieron las interrelaciones entre adaptación y lectura crítica-creativa que deviene apertura hermenéutica del texto escrito. Desde esta perspectiva la lectura realizada por Kozintsev implica no sólo un trabajo de interpretación, e incluso de exégesis, del texto shakespeariano, sino que parte del espacio textual para construir otro orden, otro sistema relacional, aportando una dinámica de nuevos significantes a la obra literaria.

De esta forma, la noción de *performance* utilizada por Worthen, así como en este trabajo, es un factor importante a considerar dentro el marco de teorías y estudios sobre la adaptación, especialmente porque se relaciona con las condiciones específicas de la

representación shakespeariana, donde diversos significados se logran a través de modos de producción concreta, como el de la puesta en escena teatral o la cinematográfica. En el caso que nos ocupa, la adaptación realizada por Kozintsev enriquece (en el sentido de apertura hermenéutica) el texto shakespeariano pues reconstituye los significados del mismo en su propio discurso. Esta película engendra nuevas posibilidades de lectura dentro del espectro interpretativo de la obra, también explora y ofrece distintas propuestas de la puesta en escena cinematográfica, creando así un estilo particular vinculado a la noción de autor en el cine. Esta idea no sólo se refiere a una determinada coherencia visual y significativa, o a una unidad estética, sino también a la figura del director cinematográfico como autor.

Podemos afirmar que es substancial conocer tanto la obra como la trayectoria histórica y artística de este director para poder relacionarla con este concepto de autoría. Así, en el libro sobre la filmación de *Korol Lir*, Kozintsev relata sus experiencias, la génesis y posteriores vicisitudes de su proyecto adaptativo, asimismo se cuestiona sobre la idea del filme como arte. Este autor veía al cine como un medio de expresión con posibilidades de reflexionar sobre la condición del ser humano y el arte mismo. Este interés en las condiciones del cine como lenguaje encuentra, como hemos visto, uno de sus desarrollos más importantes en las vanguardias soviéticas del siglo XX. Por ello, Kozintsev no sólo es reflejo de una voz y una época sino que se relaciona con una buena parte de la obra artística cinematográfica de su país.

De tal modo, en el empleo de los elementos del discurso cinematográfico es posible reconocer la veta estilística de Kozintsev, tanto por la profunda influencia del contexto social, histórico y cultural en que vivió, como por las condiciones en que se desarrolló su búsqueda artística. Desde sus inicios con la FEKS hasta sus últimas películas, su filmografía abarca un período histórico significativo dentro de la historia del cine, tanto

en lo general como en lo particular. Encontramos así el entusiasmo inicial por las características peculiares del medio fílmico derivado de las preocupaciones formalistas sobre “el lenguaje cinematográfico”; la interrelación entre los diversos movimientos de vanguardia y las primeras exploraciones teóricas, tanto teatrales como cinematográficas, de él y sus contemporáneos; finalmente, en toda su trayectoria se manifiesta la inquietud de expresar la realidad de un tiempo y la condición humana a través de diversos medios artísticos.

Es precisamente esta característica el lazo entre Shakespeare y Kozintsev: la necesidad de apelar a un público, obligarlo a escuchar, a ver y a reconocerse en una historia individual o colectiva y encontrar así la posibilidad de formular su propia historia y transformarse mediante la interpretación. Por ello, Kozintsev veía en la adaptación del texto literario, sobre todo de autores tan complejos como Shakespeare, Gogol o Dostoievsky, infinitas formas de creación, la oportunidad de un enriquecimiento lingüístico, de integración o combinación de códigos heterogéneos que le otorgan una nueva significación a la lectura: “It is because I found in a 16th century play a modern and novel story about life, history and man.” (Kozintsev 1967: 269).

Más que una apuesta radical, en la adaptación Kozintsev juega con las formas de representación, creando un sentido poético e imaginativo del espacio y el tiempo. El descenso espiritual de Lear se desarrolla con el mismo cuidado y precisión con el que se eligieron cada uno de los elementos constitutivos de la película, como la música o la fotografía. Así, la dolorosa evolución y reconocimiento de Lear, poderosamente evocados en la obra de Shakespeare, resurgen en la lectura de Kozintsev y, precisamente porque ésta no se ubica en un tiempo histórico específico, se vincula con el texto escrito en la construcción del espacio representativo: “This is important for the

plastics of Shakespeare: the generalized features of a given time without geographical and historical detail” (Kozintsev 1967: 235).

Por otra parte, al igual que Shakespeare, este director utiliza la imagen como parte fundamental del entramado simbólico; desde luego, lo hace en un medio distinto, pero el acento está puesto sobre la forma y sus elementos significantes. A lo largo del trabajo hemos observado algunas modificaciones al texto original en esta versión, sin embargo sus aportaciones son enriquecedoras. Kozintsev redefine la estructura de la obra, tanto en su designación de los intérpretes para cada uno de los personajes (cada uno plagado de una fuerte carga representativa) como en la utilización del lenguaje cinematográfico. La elección del blanco y negro para recrear el mundo de Lear revela la importancia del contraste en toda la película, el cual se enfatizará con el uso de la iluminación y la cámara. De tal forma, la acción en Kozintsev, y sobre todo en su caso debido al cambio radical de la lengua inglesa a la rusa, no se construye a partir del lenguaje sino principalmente a través de la imagen. La esencia de la puesta en escena se da en la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre fílmico y que constituyen la propuesta de sentido.

Otro de los elementos cruciales en la adaptación del texto shakespeariano es el entramado simbólico de las imágenes de la película. Para Kozintsev era esencial transmitir el sufrimiento del mundo de Lear porque a través de éste era posible revelar la condición del ser humano en relación con su propio tiempo y realidad. Desde luego, esta concepción provenía de sus primeras creaciones teatrales y la influencia profunda de Meyerhold, quien creía en un arte en completa unidad con el mundo real (ver Kozintsev 1977: 93-98). *Korol Lir* refleja así la verdad de la vida después del desastre y la devastación, un lugar donde el hombre se ha convertido en despojo y los desamparados lamentan sus pérdidas.

Es aquí donde encontramos una de las marcas más claras de autor cinematográfico en cuanto a interpretación se refiere. Kozintsev decide mostrar el dolor y la desesperanza del mundo de la segunda posguerra. Podemos reconocer no sólo en la elección del paisaje o la gente, sino en algunos personajes como el bufón la intención de exponer la profunda crisis humanística por la que estaba pasando Occidente en esos momentos. Por ejemplo, el bufón, aparte de las diversas características resaltadas anteriormente, es la representación misma del hombre (y el arte) bajo el yugo de la tiranía y la crueldad. Incluso en su descripción del bufón Kozintsev se vincula directamente a los acontecimientos de su tiempo: “[...] Art in the grip of tyranny [...] He is the boy from Auschwitz whom they forced to play the violin in an orchestra of dead men. He is childlike, tormented eyes.” (1977: 72). Por estas razones, Kozintsev decide emplear el medio cinematográfico no sólo como estrategia interpretativa de la obra shakespeariana sino también como iniciativa para formular su propio discurso. La perspectiva de Worthen es iluminadora a este respecto, pues para él la relación entre texto literario y fílmico ofrece la posibilidad de reconocer cómo se da la historicidad en los diferentes registros de la representación.

Además, en la adaptación de Kozintsev encontramos, a través de la utilización de diversos recursos, el carácter heterogéneo del discurso cinematográfico. Se debe reconocer, entonces, por qué la recepción y comprensión de este filme están indisolublemente unidas a la formación de un razonamiento interior (autor fílmico) que conecta los distintos encuadres entre sí, aunado a la producción de sentido propuesta por un texto fuente, literario, que desembocará en un texto de llegada, fílmico. En el análisis general de la película se ha señalado hasta qué punto las transformaciones de la obra shakespeariana en su paso al cine son una forma de entrar en diálogo con el texto, al proporcionar distintos caminos de aproximación y recomposición del mismo. Al

observar cómo se desarrolla la vena narrativa a través de dos medios fundamentales distintos es posible conocer con mayor profundidad los textos concretos (tanto literario como fílmico), descubriendo nuevas perspectivas. Con ello, podemos determinar que las semejanzas y diferencias en la transposición de un texto literario al cinematográfico—es decir los vínculos interpretativos entre sí—permiten descartar la idea de adaptación como citación del texto.

Por tal motivo, la terminología empleada por Worthen es central para el presente trabajo, pues él considera al proceso de *performance* (teatral o cinematográfico) como una labor analítica, un medio de interpretación crítica de la dinámica interna de un texto. Así, la adaptación como *performance* da cuenta de nuevos lugares, usos y demandas que diversifican y multiplican la obra literaria:

Performance is an individual and indeterminable way of producing meaning, that is nonetheless not entirely undetermined, not merely individual. Acting, spectating, reading, and writing are strikingly different means of producing plays. What they share is that they are modes of production, operating in a given social and historical horizon. (1997: 168).

Por ello podemos hablar de un enriquecimiento de la obra literaria con respecto a esta adaptación y de una apertura hermenéutica del texto al ampliarse las perspectivas del espectro interpretativo. La transposición de un texto literario al fílmico brinda otra manera de pensar los modos del relato, y lo hace a tal grado que se transforman radicalmente las formas de la narración, pues el cine ha sido tanto adaptador de otros medios como adaptado por ellos. De la escritura, a la escena, al cine, la problemática adaptativa presupone una dinámica donde hay correlatos entre distintas prácticas de la narración. Es decir, el paralelo que se da entre los textos involucrados en el proceso adaptativo es en el horizonte del relato, la manera en que cada lenguaje / medio trata el material narrativo en su propio discurso como la enunciación, la construcción espacio-temporal, inicio y clausura del relato, etc.

Por otra parte, este filme tiene también una importancia especial dentro del marco de los estudios sobre cine shakespeariano no sólo por sus aportaciones en el campo adaptativo-interpretativo del texto, sino también por el vínculo de representación que mantiene con el mismo. Como se mencionó en la primera parte de este trabajo, los diversos textos críticos que se han ocupado de *Korol Lir* revelan hasta qué punto este filme ha sido parte importante de las distintas aproximaciones que se han hecho sobre la obra. Como hemos podido observar, Kozintsev hace una lectura crítica del texto que deviene adaptación cinematográfica; no es un lector ingenuo sino está consciente de la historicidad presente tanto en la obra como en las lecturas que se han hecho de ella. El conocimiento de este complicado y polémico proceso interpretativo, así como el profundo interés que tenía en la obra de Shakespeare, hacen que la adaptación de Kozintsev sea una forma de comunión entre los significados del texto y los que surgen en la representación, tomando en cuenta las respectivas convenciones culturales, sociales e históricas: “ It is not a question of the ‘correct’ or the ‘erroneous’ understanding of Shakespeare, but of the possibility for each artist to find his own meaning in the playwright’s art.” (Kozintsev 1967: 32).

Dentro de la vasta obra shakespeariana, *King Lear* es un texto problemático, una obra cuya trama secundaria, compleja estructura y entramado poético-simbólico invitan a una reflexión, una lectura profunda. La mirada cinematográfica de Kozintsev nos hace partícipes de su propia lectura, pues en la construcción del texto fílmico no sólo se significa la obra literaria sino que observamos cómo los sentidos son producidos, negociados, concebidos. Kozintsev se ‘apropia’ de la representación en el sentido de “adaptar una obra con la cual no comparte el mismo momento histórico ni el mismo contexto sociocultural, por esta razón, se encuentra obligado a hacer una lectura contemporánea de la obra.” (Noriega 2000: 66) A través de Kozintsev, *King Lear*

resurge en nuestro tiempo, pues en los potenciales del universo literario shakespeariano se encuentra la posibilidad de transformar el texto y proyectarlo en una obra de excepcional actualidad que refleja un momento importante en la condición y experiencia del hombre del siglo XX: “The air of a director is contemporary life as experienced and thought by himself. It is the history of his century...to rest the tragedy on contemporary reality, the air of our time” (Kozintsev 1967: 238.)

En el cine, la interrelación de elementos consecutivos con un fin determinado son lo que en esencia construye el flujo temporal cinematográfico: permiten “esculpir el tiempo” como bien señalaba Tarkovsky. Y, efectivamente, en Kozintsev hay una dialéctica espacio-tiempo, en su re-creación contemporánea de la obra literaria se proveen distintos caminos de aproximación al metamórfico texto shakespeariano:

The history of Shakespeare in the movies has, after all, been the search for the best available means to replace the verbal with the visual imagination, an inevitable development deplored by some but interpreted by others as not so much a limitation on, as an extension of Shakespeare’s genius into uncharted seas. (Rothwell 1999: 5)

Por ello, esta película entra en diálogo con Shakespeare, pues enuncia no sólo la postura del autor cinematográfico con respecto al texto adaptativo, sino también revela el proceso creativo y de organización de una experiencia / lectura específica de la obra. La representación kozintseana apela a una estrategia interpretativa que invita a replantearse la diversidad expresiva del medio cinematográfico, la posibilidad de concebir al cine como reconstrucción del desenvolvimiento del mundo a los ojos del espectador, y es en este proceso donde el fenómeno Shakespeare nos muestra un nuevo rostro.

BIBLIOGRAFÍA:

- Albèra, Francois (ed.)(1998) *Los Formalistas Rusos y el Cine*, Barcelona: Paidós.
- Aumont, Bergala, *et al.* (1989) *Estética del cine*, Nuria Vidal (trad.), Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques y Michel Marie (1990) *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1987) “De la obra al texto” y “La muerte del autor”, en *El Susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.
- Booth, Stephen (1983) *King Lear, Macbeth: Indefinition and Tragedy*, New Haven: Yale University Press.
- Brode, Douglas (2000) “Sans Everything, King Lear”, en *Shakespeare on the Movies, from Silent Era to Shakespeare in Love*, Nueva York : Oxford University Press.
- Carmona, Ramón (1991) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra.
- Cavell , Stanley (1992) “The Avoidance of Love: A Reading of King Lear”, en Frank Kermode (ed.) *Shakespeare: King Lear*, Londres: Macmillan.
- Eco, Umberto (1992) *Los límites de la interpretación*, Helena Lozano (trad.), México: Lumen.
- Eisenstein, Serguei (2000) *El Sentido del Cine*, México: Siglo XXI.
- , Pudovkin *et al.* (1985) *El Oficio Cinematográfico*, Carlos Agosti (trad.) México: CUEC.
- Ewbank , Inga-Stina (1979) “Shakespeare’s Poetry”, en Kenneth Muir y S. Schoenbaum (eds.) *A New Companion to Shakespeare*, Londres: Cambridge University Press.
- Fortier, Mark (1997) *Theory/Theatre. An Introduction*, Londres: Routledge.
- Freeman, Jane, *Performing the Bodies of King Lear*,
http://www.griseldaonline.it/percorsi/3freeman_print.htm.
- Fuery, Patrick (2000) *New Developments in Film Theory*, Londres: Macmillan Press.
- Gronsky, Daniel, *Shakespeare in Translation: Foreign Film Versions of Shakespeare’s Plays*, <http://www.filmint.nu/netonly/eng/shakespearetranslation.htm>.
- Halio, Jay L. (2001) *King Lear. A guide to the play*, Westport: Greenwood Press.
- Helbo, André (1997) *L’adaptation. Du théâtre au cinema*, Paris:Armand Colin.

Holland, Peter (1994) "Two Dimensional Shakespeare: 'King Lear' on Film", en Anthony Davies y Stanley Wells (eds.) *Shakespeare and the Moving Image* Cambridge: Cambridge University Press.

Jorgens, J. Jack (1998) "Realising Shakespeare on Film", en Robert Shaughnessy (ed.) *Shakespeare on Film*, Nueva York: St. Martin's Press.

Kott, Jan (1988) *Shakespeare Our Contemporary*, Londres: Routledge.

Kozintsev, Grigori (1967) *Shakespeare: Time and Conscience*, Londres: Dobson.

----- (1977) *King Lear: The Space of Tragedy*, Berkley y Los Angeles: University of California Press.

Knight, G. Wilson (1986) *The Wheel of Fire, Interpretations of Shakespearean Tragedy*, Londres: Oxford University Press.

Mackinnon Kenneth (1986) *Greek Tragedy into Film*, Sidney: Croom Helm.

Naremore, James (ed.) (2000) *Film Adaptation*, Nueva York: Rutgers University Press.

Noriega, Sánchez José Luis (2000) *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós.

Parker, R.B. (1991) "The Use of Mise-en-scène in three films of King Lear", *Shakespeare Quarterly* 42: 75-90.

Pudovkin, V.I. (1985) *La técnica del cine y el actor en el film*, Marcela Fernández Violante (trad.), México: CUEC.

Rapisarda, Guisi (ed.) (1978) *Cine y Vanguardia Soviética, La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Barcelona: Gustavo Gili.

Rothwell, Kenneth, S. (1999) *A History of Shakespeare on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press.

----- (1994) "Representing King Lear on Screen: From Meta-theatre to Meta-Cinema", en Anthony Davies y Stanley Wells(eds.) *Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.

----- (1997) "In Search of Nothing, Mapping King Lear" en Lynda E. Boose y Richard Burt (eds.) *Shakespeare the Movie*, Londres y Nueva York: Routledge.

Scolnicov, Hanna y Holland, Peter (eds.) (2003) *La obra de teatro fuera de contexto*, México: Siglo XXI.

Stam, Robert (2001) *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.

Shakespeare, William (1984) *King Lear*, ed. R.A. Foakes, Londres: Arden.

----- (1994) *El Rey Lear*, trad. Ma. Enriqueta González Padilla, México: UNAM.

----- (1997) *Shakespeare's Sonnets*, ed. Katherine Duncan-Jones, Londres: Arden.

Tylliard, E.M.W. (1963) *The Elizabethan World Picture*, Londres: Peregrine Books.

Worthen, W.B. (1997) *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.

----- (2003) *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge: Cambridge University Press

Zavala, Lauro (2003) *Elementos del discurso cinematográfico*, México: UAM Xochimilco.

BIBLIOGRAFÍA:

Albèra, Francois (ed.)(1998) *Los Formalistas Rusos y el Cine*, Barcelona: Paidós.

Aumont, Bergala, et al. (1989) *Estética del cine*, Nuria Vidal (trad.), Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques y Michel Marie (1990) *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (1987) “De la obra al texto” y “La muerte del autor”, en *El Susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.

Booth, Stephen (1983) *King Lear, Macbeth: Indefinition and Tragedy*, New Haven: Yale University Press.

Brode, Douglas (2000) “Sans Everything, King Lear”, en *Shakespeare on the Movies, from Silent Era to Shakespeare in Love*, Nueva York : Oxford University Press.

Carmona, Ramón (1991) *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra.

Cavell , Stanley (1992) “The Avoidance of Love: A Reading of King Lear”, en Frank Kermode (ed.) *Shakespeare: King Lear*, Londres: Macmillan.

Eco, Umberto (1992) *Los límites de la interpretación*, Helena Lozano (trad.), México: Lumen.

Eisenstein, Serguei (2000) *El Sentido del Cine*, México: Siglo XXI.

-----, Pudovkin et al. (1985) *El Oficio Cinematográfico*, Carlos Agosti (trad.) México: CUEC.

- Ewbank , Inga-Stina (1979) “Shakespeare’s Poetry”, en Kenneth Muir y S. Schoenbaum (eds.) *A New Companion to Shakespeare*, Londres: Cambridge University Press.
- Fortier, Mark (1997) *Theory/Theatre. An Introduction*, Londres: Routledge.
- Freeman, Jane, *Performing the Bodies of King Lear*, http://www.griseldaonline.it/percorsi/3freeman_print.htm.
- Fuery, Patrick (2000) *New Developments in Film Theory*, Londres: Macmillan Press.
- Gronsky, Daniel, *Shakespeare in Translation: Foreign Film Versions of Shakespeare’s Plays*, <http://www.filmint.nu/netonly/eng/shakespearetranslation.htm>.
- Halio, Jay L. (2001) *King Lear. A guide to the play*, Westport: Greenwood Press.
- Helbo, André (1997) *L’adaptation. Du théâtre au cinema*, Paris:Armand Colin.
- Holland, Peter (1994) “Two Dimensional Shakespeare: ‘King Lear’ on Film”, en Anthony Davies y Stanley Wells (eds.) *Shakespeare and the Moving Image* Cambridge: Cambridge University Press.
- Jorgens, J. Jack (1998) “Realising Shakespeare on Film”, en Robert Shaughnessy (ed.) *Shakespeare on Film*, Nueva York: St. Martin’s Press.
- Kott, Jan (1988) *Shakespeare Our Contemporary*, Londres: Routledge.
- Kozintsev, Grigori (1967) *Shakespeare: Time and Conscience*, Londres: Dobson.
- (1977) *King Lear: The Space of Tragedy*, Berkley y Los Angeles: University of California Press.
- Knight, G. Wilson (1986) *The Wheel of Fire, Interpretations of Shakespearean Tragedy*, Londres: Oxford University Press.
- Mackinnon Kenneth (1986) *Greek Tragedy into Film*, Sidney: Croom Helm.
- Naremore, James (ed.) (2000) *Film Adaptation*, Nueva York: Rutgers University Press.
- Noriega, Sánchez José Luis (2000) *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós.
- Parker, R.B. (1991) “The Use of Mise-en-scène in three films of King Lear”, *Shakespeare Quarterly* 42: 75-90.
- Pudovkin, V.I. (1985) *La técnica del cine y el actor en el film*, Marcela Fernández Violante (trad.), México: CUEC.

- Rapisarda, Guisi (ed.) (1978) *Cine y Vanguardia Soviética, La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Rothwell, Kenneth, S. (1999) *A History of Shakespeare on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1994) “Representing King Lear on Screen: From Meta-theatre to Meta-Cinema”, en Anthony Davies y Stanley Wells(eds.) *Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1997) “In Search of Nothing, Mapping King Lear” en Lynda E. Boose y Richard Burt (eds.) *Shakespeare the Movie*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Scolnicov, Hanna y Holland, Peter (eds.) (2003) *La obra de teatro fuera de contexto*, México: Siglo XXI.
- Stam, Robert (2001) *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.
- Shakespeare, William (1984) *King Lear*, ed. R.A. Foakes, Londres: Arden.
- (1994) *El Rey Lear*, trad. Ma. Enriqueta González Padilla, México: UNAM.
- (1997) *Shakespeare’s Sonnets*, ed. Katherine Duncan-Jones, Londres: Arden.
- Tylliard, E.M.W. (1963) *The Elizabethan World Picture*, Londres: Peregrine Books.
- Worthen, W.B. (1997) *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2003) *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge: Cambridge University Press
- Zavala, Lauro (2003) *Elementos del discurso cinematográfico*, México: UAM Xochimilco.