

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*Dos caras de Lear: adaptación y performance shakespeariano.
Los casos de Korol Lir, de Grigori Kozintsev (1969) y King Lear, de Peter Brook (1970)*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA

Adriana Bellamy Ortiz

Asesor: Dr. Alfredo Michel Modenessi

Mayo, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ÍNDICE

Introducción	2
I. Brook y Kozintsev: Dos tradiciones filmicas en torno a <i>King Lear</i>	
I.1 Peter Brook y la reinención del espacio	20
I.2 Grigori Kozintsev y el excentricismo	24
II. El <i>King Lear</i> de Peter Brook	
II.1 Principales influencias: la RSC, Brecht, Artaud, Beckett y Kott.....	30
II.2 Relación de Brook con el texto shakespeareano: puesta en escena cinematográfica	39
III. <i>Korol Lir</i> de Grigori Kozintsev	
III.1 Principales influencias: formalismo ruso, FEKS, la tradición cinematográfica soviética	69
III.2 Aproximación estética al texto shakespeareano: la narrativa visual de Kozintsev	77
IV. Análisis comparativo: relaciones textuales y filmicas	
IV. 1 Dos visiones de lo imaginario: del espacio vacío al espacio de la tragedia	112
Conclusiones	131
Bibliografía	139
Filmografías	146

Introducción

La historia crítica de Shakespeare y sus representaciones (teatrales o filmicas, por mencionar algunas) es vasta y compleja. Sin embargo, es precisamente a través de las conexiones entre el texto dramático-literario y sus representaciones, donde las obras shakespearneas encuentran su punto más alto de apertura hermenéutica. Dada la multiplicidad de adaptaciones de la obra de este autor en diferentes medios, en la presente investigación me interesa reflexionar sobre las nociones de *performance*, adaptación y autoría en relación con la transposición de una obra literaria a un medio artístico distinto (en este caso cinematográfico). Asimismo, deseo observar de qué manera funcionan estos términos como punto de partida para el análisis de casos específicos. Con esta finalidad, quisiera abordar dos importantes adaptaciones cinematográficas: las de Grigori Kozintsev y Peter Brook, sobre un mismo texto shakespearneo: *King Lear*, pues ambas son representativas tanto de la manera en que los textos shakespearneos encuentran expresión en distintos discursos de la cultura contemporánea como del “hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto de aquel en que fue creada originariamente” (Noriega, 2000: 47). En principio, realizaré un breve recorrido por algunas de las propuestas teóricas más interesantes que definen estos conceptos para, posteriormente, ahondar en el análisis de cada una de las adaptaciones mencionadas y en las relaciones interpretativas que establecen con el texto de Shakespeare.

En los últimos años las perspectivas críticas del *performance criticism* se han dirigido hacia un cuestionamiento del estatus canónico de la figura de “Shakespeare”, en un intento por conciliar y enriquecer el panorama de los estudios teóricos sobre su obra. Si bien el texto de J. L. Styan sobre la “revolución” shakespearnea influyó en gran parte de la crítica

posterior,¹ es a partir de estudios como los de Stephen Orgel, Dennis Kennedy, Barbara Hodgdon o W. B. Worthen (por mencionar algunos²) que el *performance criticism* ha replanteado y problematizado la idea de *performance*³ como fenómeno cultural y parte fundamental del horizonte interpretativo de la obra de Shakespeare:

How has theory redrawn the boundaries of performance criticism? Above all, it has challenged traditional assumptions about textual authority and the production of meaning. It has interrogated the nature of the evidence we use to reconstruct performances and to assess audience response. It has raised questions about representation, made problematic the status of the actor's body, and alerted us to ways in which performances of Shakespeare may reproduce established aesthetic and political formations or serve as sites of cultural contestation. It has even forced us to come to terms with a "Shakespeare" who can exist without his language (Bulman, 1996: 9).

Como puede observarse, la dicotomía entre texto y *performance* ha sido significativa en el marco de los estudios sobre Shakespeare. Esta conflictiva división es intrínseca a todo texto dramático, el cual bien puede ser pensado y creado como texto literario, sobre todo en la era propiamente moderna, mas siempre lo será como libreto, es decir como insumo para una representación y, por lo tanto, nunca constituye un producto autocontenido. Empero, en el texto shakespeariano esta problemática se acentúa cuando se utiliza la idea de autor como referencia de autoridad y autenticidad interpretativas. Así, en las reflexiones en torno al *performance* como fenómeno interpretativo podemos observar hasta qué punto las

¹ Aunque el texto de Styan (1977a) es significativo para los cambios de perspectiva en los estudios sobre performance, no hay que olvidar que las dicotomías entre texto y puesta en escena o entre drama, teatro y performance ya habían sido planteadas por Richard Schechner en su libro *Performance Theory* unos cuantos años antes.

² Véase Bulman, 1996.

³ 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. Para Shannon Jackson la conformación del campo de estudios sobre el *performance* parte de una historia institucional discontinua, difícil de fijar epistemológicamente. Por eso, para explorar la multiplicidad de perspectivas en esta disciplina ella propone que debe abordarse desde tres posibilidades de aproximación basadas en el uso del concepto *performance*: el enfoque etimológico, las connotaciones derivadas de los distintos códigos y registros artísticos del objeto performativo a estudiar (teatro, danza, cine, entre otros) y, finalmente, el empleo del término localizado dentro de una historia filosófica y teórica determinada (Jackson, 2004:13-15).

adaptaciones (teatrales y cinematográficas) de las obras shakespearianas se han convertido en un referente imprescindible en la historia de su recepción.

Entre los planteamientos más interesantes del *performance criticism* se encuentran los textos de W. B. Worthen (1997 y 2003). Precisamente, en *Shakespeare and The Authority of Performance*, este concepto es entendido por Worthen como lectura y actualización (o reconsideración) del texto shakespeariano, vinculado con el proceso filmico-creativo de adaptaciones como la de Kozintsev o Brook. Para Worthen, el texto dramático shakespeariano más que proporcionar una serie de instrucciones para su representación invita a una lectura participativa y a un intercambio dialéctico en el que se refleja la multiplicidad de significados performativos posibles. En este sentido, la propuesta de Worthen es característica de los estudios sobre la problemática texto-*performance*, puesto que en ellos se establece la diferencia entre el *performance*, como puesta en escena, y el guión teatral o cinematográfico (basado en el texto literario), considerando a este último como uno de los tantos elementos que conforman el fenómeno de la representación:

The staging of a play as presented in the script, then, cannot represent a misguided scholarly desire for order imposing itself on the free play of theatrical imagination in performance, since it is rather a control or limit imposed by the author and editors on the dramatic text as literature (Kidnie, 2000: 458).

De tal forma, y como se propone en esta tesis, texto dramático y *performance* deben abordarse más allá de cualquier oposición binaria o consideración jerárquica, es decir, en su especificidad misma.

Con el concepto de *performance* Worthen considera tanto la división entre texto escrito y representación como las dificultades que implica el uso de la figura del autor para justificar o legitimar ciertas lecturas y/o representaciones de la obra shakespeariana e invalidar otras. Así, desde este punto de vista se debate la posición ortodoxa de jerarquizar un texto sobre

otro y se replantea la importancia del *performance* como interpretación (Worthen, 1997: 55). Entendido de este modo, el *performance* se encuentra dentro de las variantes de “lectura” de un texto y, por eso, se trata de una experiencia interpretativa distinta de la obra literaria. Así, este término abarca tanto la expresión de una serie de prácticas discursivas— y convenciones según el medio artístico de representación al que se traslade la obra, ya sea cine, teatro, ópera, etcétera— como el diálogo con el texto al descubrir nuevos sentidos en su realización.

Para Worthen, entonces, el *performance* es una forma interminable de producción de significados que no se limita a la puesta en escena teatral o cinematográfica de un texto, sino a todo un rango de posibilidades interpretativas (activas): “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” (Worthen, 1997: 168). Por ello, el *performance* nunca es una acción que cita el texto y no puede abordarse desde una teoría literaria basada en la “autoridad” textual: “Textual theory has taken the insistence on a single reproducible identity characteristic of print ideology to conceal divergent potentialities, both the multiplicity of the printed work and the multiplicity of its uses, its performance in a variety of practical literacies” (Worthen, 1997: 170). La necesidad de concebir la representación como reproducción directa del texto ha desembocado en una “ideología de autoridad”, que utiliza la figura del autor como institución reguladora tanto de las prácticas representativas (o adaptativas) de la obra shakespeariana como de su horizonte interpretativo.

En este punto, quisiera vincular el análisis de Worthen con el de Stephen Orgel en *The Authentic Shakespeare*. Orgel realiza una extensa revisión de algunos de los postulados

teóricos más frecuentes, sustentados en la hegemonía y valores canónicos del texto shakespeariano. Es importante señalar que el concepto de autoridad en Shakespeare, concebido como fuente de los significados “correctos”, “apegados” al texto, ha constituido la línea crítica más ortodoxa de los estudios shakespearianos. Según Orgel, esta idea de textualidad fija, disponible e inalterable proviene de un supuesto de la crítica moderna —principalmente a partir de los siglos XVIII y XIX— sobre la función del autor en el Renacimiento. Es innegable que durante esta época, sobre todo desde el surgimiento de la imprenta, la imagen del creador como fuente individual e identificable de la obra formó parte de los cambios culturales y económicos, cuyo efecto más notable fue el derecho de propiedad, así como un creciente monopolio sobre el conocimiento. A pesar de que estas características dieron solución a los conflictos constantes provocados por acusaciones de plagio y dificultades para el reconocimiento de la propiedad intelectual, la idea de texto y autoría no estaba en modo alguno asociada a las ideas de “genio”, originalidad, autoridad o legitimidad del discurso, entendidas desde la perspectiva crítica moderna (y, si se quiere, posromántica) (Orgel, 2002: 1-20).

Precisamente, para Orgel el texto concebido como unidad de sentido y significado, arcón de la voluntad última de un autor con completo control sobre su obra, es desmentido por las propias prácticas de creación de la época, sobre todo en relación con el texto dramático (performativo):

The text thus produced was a working model, which the company then revised as seemed appropriate. The author had little or no say in these revisions: the text belonged to the company, and the authority represented by the text—I am talking now about the performing text—is that of the company, the owners, not that of the playwright, the author. This means that if it is a performing text we are dealing with, it is a mistake to think that in our editorial work what we are doing is getting back to an author’s original manuscript: the very notion of “the author’s original manuscript” is in such cases a figment (Orgel, 2002: 2).

Esto no significa, especialmente en el caso de Shakespeare, que el autor no tuviera intervención o dominio alguno sobre sus textos, sin embargo la noción de un texto unívoco, hermético, que legitima su existencia y “autenticidad” a través de la publicación (sin ninguna posibilidad de transformación) es para Orgel una aproximación anacrónica al texto renacentista: “The text in flux, the text as a process, was precisely what Renaissance printing practice —whether for economical o political reasons— preserved” (2002: 15). Por ello, el estudio realizado por Orgel muestra la multiplicidad de elementos que hacen del texto una entidad en cambio constante. Entre esos elementos se encuentran las condiciones de representación (en el caso del texto dramático), la injerencia directa del mecenas en las condiciones de creación y determinación de la obra, así como la libre acción del editor en el proceso de impresión o publicación del texto. A través de los diversos ensayos que componen su libro, Orgel cuestiona cuál es la idea de autenticidad y de qué manera se ha constituido en elemento de autoridad para la legitimación textual, la regulación de la interpretación y las prácticas de representación del texto shakespeareano. Asimismo, subraya la función que ha desempeñado esta autoridad en la lectura canónica de la obra de Shakespeare, vinculada más con ciertos elementos del discurso político o doctrinal que con cierta esperanza de objetividad científica (2002: 235).

Quisiera detenerme en dos puntos importantes de esta sucinta revisión del estudio de Orgel con respecto al tema que nos ocupa: el primero es la distinción fundamental entre el texto escrito y su representación; el segundo, el cómo debe entenderse entonces la figura del autor a partir de las consideraciones anteriores. En el primer caso, las diferencias entre texto y *performance* son epítome de las preocupaciones del *performance criticism*, así como frecuentes, por ejemplo, en autores como Worthen, para quien la idea de autoridad ha

determinado a gran parte de la crítica del siglo XX sobre la representación de las obras shakespearianas. En el caso de Orgel, el texto performativo implica siempre una subversión del texto escrito, pues ofrece infinidad de posibilidades representativas evidenciadas desde la concepción misma de la obra shakespeariana, es decir, desde el origen mismo de un proceso donde la producción textual estaba unida a la acción colaboradora de una compañía teatral que intervenía en la realización e interpretación de las obras. De esta manera, no existe una relación fija entre los significados del texto y los que surgen en la representación, pues la historicidad surge en los diferentes registros del *performance*.

El segundo punto vincula estas propuestas, que desde luego no son las únicas, de los teóricos del *performance* como Orgel y Worthen, con la crítica del autor realizada por algunos de los teóricos franceses del siglo XX como Roland Barthes, Michel Foucault, Jean-François Lyotard y Jacques Derrida. Para ello quisiera enfatizar la profunda versatilidad implícita en la noción de *performance* como posibilidad de comprender y actualizar a través de múltiples versiones o lecturas la potencia significativa del texto literario. Así, la figura del autor funciona de otra manera en la práctica textual performativa:

A Shakespeare play on the stage has always involved other intentions than the author's, and it really does not need to be argued that, despite editorial claims for textual authenticity, editions of the plays, from the earliest quartos on, embody nonauthorial intentions as well. These are performances too, concerned with fixing the text, in both senses, in the interests of particular interpretations. The history of realizations of the text, that is, is the history of the text (Orgel, 2002: 246).

En consecuencia, la puesta en juego de los sentidos de un texto a partir del cuestionamiento de la figura del autor ha sido uno de los puntos más importantes en el desarrollo de los estudios sobre *performance*, que se enlaza directamente con las propuestas de la crítica francesa, especialmente las de los autores señalados.

Desde esta perspectiva, la posición privilegiada del autor como determinante absoluto en la interpretación de la obra se analiza y deconstruye, situación que influye significativamente en las corrientes teóricas de la segunda mitad del siglo XX. Es interesante señalar que estos planteamientos no sólo tuvieron un papel fundamental en la conformación de disciplinas como la teoría literaria, sino que permitieron también explorar otros campos de la investigación artística, tales como los estudios dramáticos o cinematográficos. Por tal razón, estas corrientes del pensamiento influyen de modo crucial en los estudios sobre la obra shakespeariana y se vinculan de manera directa con lo expuesto anteriormente por la crítica del *performance* en voz de Orgel o Worthen. Los cambios en los paradigmas teóricos permiten lecturas diversas de las obras en el campo literario y, en el caso de Shakespeare, otras configuraciones sobre la adaptación y recepción de sus textos. Enunciaré brevemente algunos de los principios en torno a los cuales gira la crítica del autor para, posteriormente, ver de qué forma se enlazan con una perspectiva de estudios como la del *performance criticism*.

En “La muerte del autor”, Barthes subraya que la concepción del texto moderno ya no se basa en su relación con el autor sino en la primacía del lector y la escritura misma, es decir, en la recepción y el horizonte interpretativo como multiplicidad de sentidos de una obra. El texto se convierte, entonces, en el espacio contingente donde confluyen diversas escrituras y no se remite a ningún origen. La crítica de Barthes señala la tiranía del autor, preservada también mediante el discurso del crítico, y considera que la escritura, más que designar un registro fijo, permanente, se vuelve performativa, ya que “el lenguaje habla, actúa” y no el autor. Desde este punto de vista, el texto se convierte en acto de escritura, un tejido de discursos que encuentra en el lector su realización y actualización constantes. De esta manera, podemos identificar que la noción de *performance* de Worthen se basa,

principalmente, en la concepción barthesiana del texto, y también por qué esta propuesta de Barthes resulta tan atractiva y rica para los estudios sobre el *performance* shakespeariano.

La crítica de Foucault del autor como función del discurso es también significativa, sobre todo respecto de autores que forman parte de la literatura canónica, como Shakespeare. En “¿Qué es un autor?”, Foucault trata el problema del autor mediante cuatro premisas principales: de qué forma funciona la posición y el nombre del autor, así como las relaciones de apropiación y atribución en el texto. Foucault revisa no sólo el concepto de autor, sino de obra y escritura, pues, para él, estos términos perpetúan una idea de unidad inmutable y refuerzan, en última instancia, la figura del autor. En consecuencia, a través de prácticas discursivas específicas la función de autor se ha legitimado de diversas maneras, ya sea como nivel constante de valor, campo de coherencia conceptual o teórica, unidad estilística, momento histórico definido o punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos (Foucault, 1984: 1-2).

Esta función del autor supone una concepción del texto “inerte”, es decir del texto como estructura fija a partir de la cual se pueden extraer los contenidos que, finalmente, revelarán a un autor-creador que precede al texto. En este sentido, la crítica foucaultiana se vincula con el planteamiento de Barthes sobre la supuesta linealidad temporal del texto que involucra a una figura de autor como “causa” única del mismo, creando así cierto sesgo interpretativo e ignorando tanto al lector como a la multiplicidad significativa de la obra literaria:

La escritura se despliega como un juego que infaliblemente va siempre más allá de sus reglas, y de este modo pasa al exterior. En la escritura, no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer (Foucault, 1984: 4).

Para Foucault, el autor no sólo es objeto de apropiación y unidad de escritura, sino que se instaure como fuente originaria, reguladora de las interpretaciones y, por ende, desempeña un papel determinado en el sistema social. Es por eso que el análisis foucaultiano va más allá del terreno literario para plantearse de qué manera se emplean los discursos de poder en la posmodernidad. No ahondaré en este tema aquí; baste mencionar que en la crítica del autor de Foucault se encuentra implícita la desarticulación de la noción de sujeto⁴.

La caracterización de la escritura como *performance* y juego de lenguaje se encuentra también en *La condición posmoderna* de Lyotard, quien realiza una reflexión sobre el saber en la sociedad contemporánea. Al igual que la de Foucault, su crítica tiene como trasfondo la concepción metafísica moderna, presente desde el planteamiento dualista cartesiano. Para Lyotard, en la posmodernidad la división entre el saber positivista y el crítico o hermeneuta se sustituye por la descomposición de los grandes relatos de legitimación del saber (el especulativo y el de emancipación⁵) en microrrelatos, reconociendo en ellos los juegos del lenguaje —red de mensajes en la que el ser humano ya se encuentra siempre y que se da de manera agonística. Aunque Lyotard, al contrario de Barthes o Foucault, no se centra específicamente en la crítica del autor, su perspectiva cuestiona los criterios de “verdad” en el campo del saber y, por ello, también desarticula la idea de autoridad en el discurso. Como señala Lyotard, en nombre de “la verdad” se han descartado formas de conocimiento que no son estrictamente científicas que, sin embargo, también han conformado el devenir de la sociedad moderna. Así, el saber narrativo es uno de los puntos cruciales en relación

⁴ Es necesario recordar que la crítica del autor es posible sólo a partir de la desarticulación de la idea de sujeto de la metafísica trascendental cuyo momento representativo en el pensamiento moderno es la filosofía de Descartes (Cfr. Vattimo, 1992).

⁵ El relato de emancipación surge de las transformaciones en el pensamiento desde la Revolución Francesa simbolizada en la conformación del Estado, a diferencia del relato especulativo que se consolida durante el siglo XIX en Alemania con la resignificación de la Universidad y su configuración desde el pensamiento científico (Véase Lyotard, 1993: 51-78).

con la figura del autor, pues para Lyotard es en este saber donde los papeles de destinador y destinatario pueden acceder a la misma autoridad en diversos momentos del discurso. De tal forma, el acento, como en Barthes o Foucault, recae en la recepción y en la pluralidad de significados del lenguaje y la escritura:

Todavía se imagina menos que pueda atribuir a un incomprensible motivo de la narración la autoridad de los relatos. Éstos tienen por sí mismos autoridad. El pueblo es, en un sentido, quien los actualiza, y lo hace no sólo al contarlos, sino también al escucharlos y al hacerse contar por ellos, es decir, al “interpretarlos” en sus instituciones: por tanto, presentándose tanto en el puesto de “narratario” y de la diégesis como en el de narrador (Lyotard, 1993: 50).

Quisiera finalizar esta parte mencionando, de manera sucinta, los principales puntos de otra propuesta crucial en el horizonte de la crítica del autor, la de Jacques Derrida. En el caso de Derrida, la desarticulación del sujeto se convierte también en uno de los ejes más importantes de su argumento, pues a partir de ésta desarma a su vez la noción de estructura del texto. A través del concepto *différance* —derivado de la lingüística de Ferdinand De Saussure⁶ en relación con la constitución del significado— Derrida pone en juego tanto la supuesta estabilidad de la estructura como la del significado del texto. Precisamente, el sentido es algo que se caracteriza por el desplazamiento, que distingue pero también pospone, pues remite siempre a otros significados, por ende —y en este punto se vincula con todos los planteamientos revisados hasta ahora— el lenguaje no se conforma como algo fijo, dado, sino que opera a modo de redes interpretativas en constante movimiento.

Por otro lado, al reformular la noción de lenguaje en *De la gramatología*, Derrida también problematiza la figura del autor como autoridad del discurso. Para él, la idea de un orden determinado en la lengua se enlaza con la historia del pensamiento occidental,

⁶ Cfr. De Saussure, 1988.

representada por la tradición metafísica⁷. Desde esta perspectiva, Derrida cuestiona el dominio que ha ejercido el habla sobre una escritura cuyo movimiento va de lo fonético a lo alfabético: “ ... Y la convención primera, la que se vincularía inmediatamente con el orden de la significación natural y universal, se produciría como lenguaje hablado. El lenguaje escrito fijaría convenciones que ligan entre sí otras convenciones” (Derrida, 1971: 17). Este supuesto de una condición originaria y única del lenguaje, de fundamento onto-teológico, es, precisamente, lo que deconstruye Derrida al proponer otra noción de escritura, más cercana a la huella que al concepto o al signo. El pensamiento de Derrida es muy complejo y, como su propio desarrollo reflexivo apunta, conduce a varias referencias que por cuestiones de espacio no trataré aquí. Sólo mencionaré que esta idea de escritura implica también liberarse del discurso de un autor-dios que designa e impone los significados últimos de una obra.

Por lo anterior, podemos pensar que las aportaciones de la crítica del autor con respecto a la obra literaria permiten reconfigurar tanto las nociones de textualidad y escritura como, de particular importancia en el caso que nos ocupa, las de *performance* y adaptación. Ahora bien, lo que me interesa resaltar de las teorías sobre el autor es la crítica de éste como figura de autoridad en el discurso. Sin embargo, esto no significa asumir una posición relativista que niegue completamente o descarte toda huella del autor en la interpretación de una obra. Como puede observarse, a partir de la crítica del autor tanto los textos como su recepción han adquirido otras formas de significación como paradigmas alternos de interpretación dentro de la teoría literaria; con ello, se ha enriquecido el espectro hermenéutico de los

⁷ Según Derrida la metafísica logocéntrica proviene de la metafísica griega que determina al ser como presencia. Así, en la historia del pensamiento metafísico —regulado por el *logos* como razón absoluta, identidad y representación natural de las cosas del mundo— se ha privilegiado la idea de un lenguaje como totalidad. En este sentido, podemos identificar que la deconstrucción derrideana de la metafísica y del lenguaje tiene como principales influencias a Nietzsche, Heidegger y Gadamer.

textos, especialmente cuando se trata de fenómenos donde la recepción desempeña un papel fundamental, así en el caso de las obras dramáticas y sus respectivas adaptaciones o puestas en escena.

Por tales razones, al relacionar las obras shakespearneas con el concepto de *performance* y adaptación, la idea de autor se comprende de manera dialógica⁸. Es decir, al desarticular al autor como autoridad, es posible concebir su función en otros sentidos, como una de las múltiples voces que conforman el tejido hermenéutico de un texto, ampliando así su potencial intertextual. Esta distinción es de particular interés en la definición de adaptación, pues (y en este punto regreso a Lyotard) en la diversidad de los juegos del lenguaje, el saber ya no se concibe a partir de criterios únicos de verdad sino como una trama de discursos en los cuales la posición de autoridad varía según la perspectiva y momento interpretativos; como ya mencioné anteriormente, en otros órdenes del saber, los conceptos de destinador y destinatario, de narrador y receptor, pueden ser intercambiables. Este enfoque confiere a la adaptación la posibilidad de ir más allá de los esquemas binarios, jerárquicos, en los cuales el texto fuente, por ser antecedente, se designa automáticamente como originario, autorizado o superior.

Para definir algunos elementos importantes del concepto de adaptación quiero proceder de igual forma que en las observaciones sobre *performance*. A través de propuestas críticas que debaten las cuestiones de autoridad y poder en nociones como obra, autor o lectura es posible reconocer la dificultad que enfrentan los estudios literarios para abarcar tanto la diversidad de alternativas en que una obra literaria se relaciona con otros discursos —no

⁸ La concepción de Mijaíl Bajtín del dialogismo, donde se considera al autor y personaje como multidiscursivos, resistentes a la unificación, serán la base de la intertextualidad propuesta por Julia Kristeva. Ambos planteamientos transformaron la teoría y estudios literarios así como otras disciplinas, entre ellas, la teoría del cine, relacionada con fenómenos como la adaptación (Stam, 2009: 25-28).

sólo literarios (intertextualidad) sino también de otros medios artísticos, como en el caso de la adaptación (intermedialidad⁹)— como el problema teórico que implica la comprensión de esa interacción. Por eso, me parece pertinente vincular la definición utilizada por Linda Hutcheon¹⁰ para el concepto de adaptación. Aunque para Hutcheon la adaptación tiene una evidente relación intertextual, ésta debe entenderse no desde una dialéctica de superioridad de un texto principal sobre otro secundario, sino como un proceso diferenciado por una triple determinación. En primer lugar, es necesario entender el texto adaptativo como transposición de una obra u obras reconocidas con anterioridad. En segundo, se concibe como un acto creativo e interpretativo de apropiación¹¹ y recuperación de otro texto. Finalmente, se identifica como un compromiso intertextual implícito con la obra adaptada. (Hutcheon, 2006: 8)

Encuentro aquí también varios elementos que se inscriben en el panorama de la crítica del autor como autoridad, y así contribuyen a ampliar la idea de *performance* desarrollada al principio de esta introducción. Hutcheon considera la adaptación como producto y proceso, pues, generalmente, involucra tanto la transposición intersemiótica de un medio artístico a otro como una creación e interpretación del adaptador a través de la lectura y apropiación de una obra concreta. Por otro lado, Hutcheon también entiende el horizonte receptivo e intertextual de la obra como adaptación, punto que desarrollaré más adelante en los capítulos donde analizo los filmes de Kozintsev y Brook. Así, la concepción del texto

⁹ En este sentido, recupero la idea de intertextualidad de Michael Riffaterre e intermedialidad de Heinrich Platt analizados en el artículo de Valerie Robillard sobre la *ecfrasis*, que a su vez se basan en el dialogismo bajtiniano (Robillard, 1998).

¹⁰ Entre los teóricos representativos de la teoría posclásica de la adaptación a la que pertenece Hutcheon, se encuentra también Robert Stam, cuyos términos de análisis interrogan los presupuestos clásicos de fidelidad, superioridad y demás de los que se ha hablado con anterioridad (Véase Stam, 2009).

¹¹ Por apropiación me refiero a una lectura en la cual se filtran los sentidos y perspectivas de un adaptador, pues éste interactúa con la obra adaptada a través de sucesivas transformaciones en su estructura. De tal forma, apropiación es entendida, al igual que la noción de autor, de manera dialógica.

adaptado como lectura, proyecto de creación e interpretación se asemeja a la idea de *performance* planteada por Worthen y Orgel, lo que para los propósitos de esta investigación resulta de particular importancia.

En consecuencia, tanto la crítica francesa de la figura del autor como los estudios sobre *performance* y adaptación proponen otro enfoque de la obra de Shakespeare, con lo cual generan distintas reflexiones sobre la multiplicidad de sentido en sus textos dramáticos, así como sobre su intercambio hermenéutico con otros textos y medios artísticos. De igual modo, al desarticular el discurso de autoridad que ha caracterizado a cierta vertiente ortodoxa de los estudios shakespearianos, es posible considerar al autor como una de las tantas posibilidades interpretativas de la obra literaria. En lo que se refiere a la adaptación, este concepto de autor permite negociar las prácticas discursivas-performativas presentes en los textos dramáticos, así como vincularse con ellos de manera dialógica, al concebir el proceso adaptativo como lectura, interpretación y creación. De tal modo, la adaptación, el *performance* y el texto dramático-literario forman parte de redes significativas donde no sólo convergen los sentidos e interpretaciones de una obra, sino también las visiones del mundo implícitas en la labor creativa tanto del autor, reflejadas en la escritura del texto literario (en este caso, más bien una obra dramática), como las del lector y, posteriormente, autor-adaptador de los respectivos *performances* o adaptaciones.

Los filmes de Brook y Kozintsev revelan este entramado, pues los distintos contextos históricos y culturales intervienen en la lectura y posterior puesta en escena (teatral y filmica) del texto shakespeariano, convirtiéndose en parte constitutiva de las adaptaciones. A través de formas específicas de creación de sentido, que tienen que ver con el medio artístico elegido para la transposición semiótica de la obra literaria —lenguaje cinematográfico, tiempo y narración filmicas, condiciones materiales y de recepción— se

evidencia el intercambio discursivo entre las nociones de texto, adaptación, *performance* y autoría. Por ello, antes de iniciar el análisis creo necesario subrayar la cuestión de la “lingüística” del filme. En un medio de expresión como el cinematográfico es posible reconocer un código heterogéneo que combina cinco materias diversas y que da origen a dos grandes tipos de significantes: visuales y sonoros. Los primeros 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). Los segundos se incorporan en la banda de sonido: el sonido fonético grabado, o voz, los ruidos o sonido analógico, y el sonido musical¹². De esta manera, el cine se concibe como un lenguaje no sólo en sentido metafórico sino que se define por condiciones determinadas y procesos de organización de su materia de expresión.

Entonces, es posible reconocer la visión de autor a través del manejo y conducción de los diversos recursos artísticos de este medio de representación para crear una obra cinematográfica. En el caso de Brook y Kozintsev, el director interviene en la puesta en escena y tiene a su cargo una serie de actividades como 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, establecer la duración de cada toma, dirigir la edición; en fin, responsabilizarse por el resultado final¹³. Éste es uno de los puntos más significativos para comprender la idea de autoría y creación en el cine, pues también en este caso, el director es quien consigue que, bajo un determinado proceso de producción, un

¹² La división en cinco materias de la expresión la realiza Christian Metz en 1971, quien durante los años sesenta reabrió el debate sobre la idea de lenguaje cinematográfico en “Le cinéma: langue ou langage?” (Véase Stam, 2001 y Cassetti, 2007).

¹³ Sin embargo, y de forma similar a lo que sucede con el texto teatral, en 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. Una vez más me refiero a la idea de autoría en un sentido dialógico, hermenéutico, creativo y no como autoridad de discurso.

guión específico se transforme en película. Además, en los filmes que nos ocupan, el guión y la propuesta de su realización en cine surgen de la elección de un texto literario en particular, lo cual evidencia la complejidad del proceso adaptativo.

La adaptación cinematográfica remite, en varios sentidos, a un diálogo entre texto literario y texto filmico; a las interrelaciones entre lectura, adaptación, creación y autoría y al enriquecimiento de una obra a través de varias experiencias en la historia de su recepción. Por eso, tanto en el filme de Brook como en el de Kozintsev, la noción de autoría cinematográfica involucra distintos tipos de transposición del texto escrito al cine, en relación con la historia, las acciones y los personajes. De tal manera, la experiencia de lectura de una obra literaria desemboca en la oportunidad de formular en el cine lo representado en el texto de un modo diferente.

Precisamente, en el análisis de estas adaptaciones podemos encontrar una lectura crítica del texto shakespeareano que muestra al adaptador como enunciador, transmisor de una cultura y mundo particulares. De tal forma, el aparato crítico permite abordar tanto el dialogismo intertextual como las posibilidades de re-interpretación y puesta en escena reflejadas en discursos culturales y sociales tan heterogéneos como los de Brook y Kozintsev. El *performance* y la adaptación, entendidos de este modo, albergan no sólo el diálogo con la obra de Shakespeare, sino la oportunidad de mantenerla presente a través de su contacto con otras voces, culturas y formas de representación.

En la primera parte de esta tesis me centraré en algunas características generales del contexto de ambos directores, para después abordar los elementos estético-formales de cada película y su relación con la obra literaria. Se examinará primero la película de Peter Brook y después la de Grigori Kozintsev, ya que me parece importante comenzar por el filme más cercano al contexto cultural de la obra, lo cual detallaré más adelante. Finalmente, me

enfocaré en el análisis comparativo de las dos películas y su aportación hermenéutica al texto shakespeareano.

I. Brook y Kozintsev: Dos tradiciones filmicas en torno a *King Lear*

Como mencioné en la introducción, el campo de estudios sobre el *performance* (tanto teatral como cinematográfico) refleja la problemática presente en las prácticas críticas textuales acerca de la obra de Shakespeare. De igual modo, nociones como “autoridad”, “canon”, “fidelidad”, “autenticidad del texto”, “originalidad”, “intención del autor”, etcétera, funcionan de distintas maneras en el panorama de los estudios sobre adaptación de la obra shakespeareana. En este caso, las adaptaciones cinematográficas de *King Lear* realizadas por Kozintsev y Brook muestran de qué manera las prácticas representativas de la obra shakespeareana enriquecen y amplían el espectro interpretativo de sus textos.

King Lear no es una obra sencilla y se ha abordado desde varias perspectivas en múltiples estudios críticos. El presente trabajo se enfocará en la relación adaptación, *performance* y texto literario en ambas películas. Dadas las condiciones de espacio no tocaré el problema textual y de edición de la obra literaria, indico solamente que, para los fines comparativos de este estudio, me basaré en la clase de edición denominada “conflated edition” (que combina los textos del *Quarto* y el *Folio* de la obra)¹⁴. Antes de comenzar con el análisis cinematográfico, creo necesario realizar las semblanzas biográficas de estos directores, tanto para establecer la importancia que tienen estas adaptaciones en sus

¹⁴ La problemática textual que se inserta dentro del marco interpretativo de los estudios sobre Shakespeare encuentra en *King Lear* uno de los ejemplos más evidentes de las dificultades de aceptar una versión “original” o “definitiva” de las obras, hasta el punto de considerar el *Quarto* de 1608 y el *Folio* de 1623 como dos textos distintos que deberían publicarse por separado (Cfr. Taylor, 1983 y De Grazia, 1993).

respectivas trayectorias, como para identificar el lugar que ocupan dentro del horizonte de los estudios sobre cine shakespeariano.

I.1 Peter Brook y la reinención del espacio

La trayectoria artística de Peter Brook está marcada por diversas influencias y momentos específicos de la historia del siglo XX. Su formación y el desarrollo de su obra no sólo reflejan la crisis de la modernidad y la de una sociedad de posguerra, sino también los profundos cambios artísticos y culturales que se originaron en esa época. Nacido en Londres en 1925, de padres judíos rusos, Brook estudió en Oxford, donde fundó la *Oxford University Film Society*. Como hijo de su tiempo, Brook se interesa desde temprana edad en diversas artes, principalmente el cine, el teatro y la ópera. Su carrera como director en estos rubros tuvo inicio en 1943, mediante varias puestas en escena en Stratford y Londres. Autor prolífico y polémico, Brook concentra en estas disciplinas la mayor parte de su obra artística (más de ochenta producciones).

De igual modo, ha escrito varios libros que recogen su experiencia como director y sus puntos de vista como creador en múltiples escenarios. Quisiera centrarme en dos de estos textos, *The Empty Space* y *The Shifting Point*, los cuales, a mi parecer, son representativos de los conceptos artísticos de Brook en campos heterogéneos, así como de su relación específica con la puesta en escena teatral y cinematográfica de la obra shakespeariana. En el primer libro, uno de los más conocidos y difundidos, Brook propone y explora la existencia de cuatro tipos distintos de teatro, división que plantea para abordar tanto la tradición teatral que le antecede como las nuevas propuestas contemporáneas. El segundo libro abarca sus reflexiones en diversos momentos de su carrera, como creador en el teatro, cine y ópera desde 1946 a 1986.

De 1947 a 1950, Brook fue director de la Royal Opera House. Es importante subrayar que desde sus primeros proyectos (entre ellos *King John* y *Love's Labour's Lost*, por mencionar algunos), la puesta en escena de la obra de Shakespeare ha sido una constante en la carrera de Brook. Después de trabajar en varias producciones en Europa y Estados Unidos, en 1962 regresó a Stratford para formar parte de la Royal Shakespeare Company (RSC), bajo la dirección de Peter Hall¹⁵. Precisamente al año siguiente, se origina la puesta en escena de *King Lear* protagonizada por Paul Scofield, que se convertirá en antecedente fundamental del filme.

En 1970, bajo el patrocinio de la Royal Shakespeare Company (RSC), Brook, junto a Charles Marowitz, creó un grupo experimental de teatro basado en el “Teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, del cual toma su nombre. Durante esta etapa, Brook comienza una exploración profunda del trabajo con el actor y de las posibilidades artísticas de la puesta en escena a través de un diálogo con otras tradiciones culturales, como la asiática. El vínculo con Artaud sugiere varios temas interesantes, sobre todo en relación con la antes mencionada puesta en escena de *King Lear*, pero esto lo abordaré con detalle en el análisis de la película.

El año de 1970 también es significativo para la carrera de Brook en tanto se muda a París y funda el *International Centre of Theatre Research*, organismo a través del cual continuará sus investigaciones en el campo teatral. En 1972, este grupo, creado en Francia, recorrió África durante varios meses y, en ese período, la carrera de Brook tomó nuevos giros mediante la experimentación con otro tipo de públicos y distintas técnicas de actuación. El trabajo con la improvisación, las barreras del lenguaje, la comparación entre

¹⁵ Recordemos que es a partir de Peter Hall cuando la Royal Shakespeare Company sufre una transformación importante en sus prácticas escénicas, lo cual se reflejó tanto en sus producciones como en las de sus sucesores: Trevor Nunn, Terry Hands, Adrian Noble y Michael Boyd (Chambers, 2004).

distintas formas de expresión encontradas en su contacto con otra sociedad y cultura, le permiten a Brook replantear sus conceptos y reflexiones artísticas en torno a su propia tradición y al teatro en general. Elementos como el mito, lo real, lo sagrado, entre otros, serán puntos de partida para reconfigurar sus prácticas teatrales y lograr variantes reflejadas ya desde la puesta en escena *The Ik*, en 1975, (en la cual invirtió año y medio de trabajo de investigación).

Después de tres años de intenso trabajo y experimentación, Brook descubrió un teatro al lado de la Gare du Nord en París: *Les Bouffes du Nord*. Este espacio, un teatro antiguo de más de 150 años que seguía en pie después de un incendio, se convertiría en su lugar de trabajo hasta la actualidad¹⁶. Brook descubrió nuevos métodos de creación y comunión con varios grupos de actores en este escenario, representativo de sus etapas posteriores como director. De ese momento hasta ahora surgen varias producciones importantes: *Measure for Measure* (1978) *The Conference of Birds* (1979), *The Cherry Orchard* (1981), *El Mahabharata* (1989), por mencionar unas cuantas; entre las más recientes se hallan *Le Costume* (1999), *The Tragedy of Hamlet* (2002) y *Fragments* (2008). Asimismo, Brook ha dirigido varias óperas en este teatro, entre las que se cuentan *La tragédie de Carmen* (1981) de Bizet.

Como puede observarse, la formación teatral de Brook será fundamental para comprender su creación en cine. La mayor parte de su obra fílmica se considera en estrecha relación con su trayectoria en el teatro, sin embargo, y como él mismo confiesa, es justamente su interés en el cine el que lo acercó a la experiencia teatral (1987: 8-14). Desde temprana edad, Brook mostró un gran interés por el incipiente medio cinematográfico, y, aunque su producción en cine no es tan extensa como en el teatro, en ella se revelan los

¹⁶ La compañía de Brook es el *Centre international des créations théâtrales* (CICT).

principales rasgos de su concepción artística. Cabe destacar una de entre las constantes en toda su obra filmica: la adaptación. De hecho, todos los filmes de Brook reflejan el proceso de interpretación, transposición y creación involucrados en la relación texto y *performance* (teatral y cinematográfico). Por lo tanto, ésta será una de las claves para abordar críticamente su *King Lear*, pues el desarrollo y manejo de los recursos del lenguaje filmico que emplea tienen por constante la intermedialidad. En este punto, Brook y Kozintsev presentan sus mayores semejanzas y diferencias, a las que me referiré más adelante.

Ahora bien, como mencioné al principio, el contexto artístico-teatral en el que se inscribe Brook, a partir del cual desarrolla las líneas fundamentales de su obra, involucra varios momentos: un comienzo creativo desde cierta tradición; la lectura crítica y posterior ruptura con ese discurso, que abreva de las propuestas contemporáneas; y su relación con culturas distintas a la de Occidente, con otras visiones del mundo.

El horizonte teatral del siglo XX fue un campo de experimentación y búsqueda en el que surgieron distintos enfoques en un intento por definir o establecer las condiciones de posibilidad del fenómeno dramático. Por un lado, a lo largo del siglo, las reflexiones procedieron en contra de una realidad escénica constituida desde una idea de teatro institucional, con formas codificadas de la experiencia estética y dirigidas a cierta sociedad de manera uniforme. Por otro, se recuperaron varias dimensiones olvidadas de la experiencia teatral, como la técnica actoral o la pertinencia del orden ético en la transmisión o comunicabilidad del fenómeno escénico. En el siglo anterior, el dominio de un teatro centrado en la palabra, considerada desde el poder de la razón¹⁷, segmentó de manera

¹⁷ Me refiero a la idea de razón positivista, afirmada desde un racionalismo científico que se consolida en este siglo y permea todos los campos del conocimiento y la cultura.

radical la noción de *Theatrum mundi*¹⁸. En los albores del siglo siguiente, la crisis daría paso a las reflexiones más diversas e incluso contradictorias, reflejo no sólo de la problemática teatral o de las artes sino del pensamiento en general. Así, comenzaron a generarse otras visiones del fenómeno teatral, que incluyen: el contacto del teatro con otras artes y medios de expresión; el surgimiento de nuevas funciones en la dinámica de la dramaturgia, ya sea la del director como autor o diversos usos del espacio escénico-arquitectónico hasta entonces no pensados; la figura central del actor y el desarrollo de una teoría basada en el trabajo con él; etcétera. De tal forma, es posible advertir de qué manera los trabajos de importantes dramaturgos, teóricos y creadores de la puesta en escena teatral como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Samuel Beckett y Gordon Craig, por mencionar algunos, se convirtieron en ejes del proceso creativo de Brook, quien los asimiló y transformó en una voz y arte propios (Berardinelli, 1997: 171-7 y Huxley, 1996: 1-13).

I.2 Grigori Kozintsev y el excentricismo

El origen y desarrollo artísticos de Grigori Kozintsev están marcados, al igual que los de Brook, por los diversos acontecimientos y profundas transformaciones que surgen durante el siglo XX. Sin embargo, la perspectiva y línea creativa de Kozintsev se distinguen de manera radical de las del creador inglés por varias razones. En primer lugar, la tradición y cultura de las que Kozintsev proviene —aunque desde luego, bajo la influencia de varios sucesos relacionados con el resto de Europa— se vinculan con tres períodos cruciales de la

¹⁸ El teatro del mundo, presente desde la Edad Media, se vuelve uno de los elementos más significativos en ciertos períodos de la historia del teatro, como el isabelino, y, aunque retomado por los románticos, será una noción totalmente desdeñada por el iluminismo y la racionalidad modernas. Es interesante subrayar que este concepto será replanteado en el siglo XX a través de ciertas corrientes como el Teatro del Absurdo.

historia de la Unión Soviética: el triunfo de la Revolución de octubre en 1917, el período estalinista y la época del “Deshielo”, iniciada con el ascenso de Nikita Krushchev al poder. Estos acontecimientos no sólo coincidieron cronológicamente con varias etapas de su vida personal sino que determinaron y modificaron de múltiples maneras la perspectiva de su obra.

Nacido en Kiev en 1905, Kozintsev se acercó a las artes desde muy joven, especialmente a la pintura, el teatro y la literatura. A los 15 años realizó sus primeras producciones, después de formar un pequeño grupo de teatro. En la Academia de Bellas Artes de Petrogrado conoce a L. Trauberg y S. Yutkevich; juntos fundan la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) en 1921 y, tres años más tarde, realizan su primera película: *Pochozdenya Oktjabriny* (Las aventuras de Oktabrina, 1925). Este grupo estuvo profundamente influido por otros movimientos de las vanguardias europeas del siglo XX como el futurismo, el expresionismo y, especialmente, el constructivismo, de donde se derivó la experiencia de laboratorio de Meyerhold y la obra de Maiakovski. De manera similar a otras corrientes de vanguardia, la FEKS publicó un manifiesto que planteaba su postura tanto ante el cine como frente a otras artes. En él, abogaban por: “un cine cuyo bagaje cultural y artístico provenía del futurismo, la novela policíaca, la comedia estadounidense (el circo, music hall) y el desarrollo tecnológico” (Rapisarda, 1997: 11). La FEKS realizó más de quince largometrajes y, después de 1945, Kozintsev se separa de este grupo para seguir con su filmografía personal.

El período de Kozintsev en la FEKS se diferencia de sus últimas películas tanto de manera temática como estética, especialmente en los casos de *Don Kikhot* (Don Quijote, 1957), *Gamlet* (Hamlet, 1964) y *Korol Lir* (El rey Lear, 1969-71). Dadas las condiciones políticas y sociales de la Unión Soviética, Kozintsev tuvo que adecuar su línea creativa a

las exigencias artísticas de la época. Así, encontramos que durante el período estalinista realizó, junto con Trauberg, una de las obras más importantes del denominado realismo socialista: la *Trilogía de Máximo* (1935-1938). De igual modo, en la etapa del “Deshielo”, las adaptaciones cinematográficas de obras literarias le permitieron seguir reflexionando sobre la situación política de la URSS, logrando escapar de la censura. Por tal razón, su obra no debe reducirse a las categorías empleadas para aproximarse al cine de ese momento —“marxista-leninista”, “post-Deshielo”— pues en Kozintsev se distingue la exploración y el desarrollo de una trayectoria artística personal.

De manera similar a Brook, en Kozintsev también confluyeron diversos antecedentes del ámbito teatral de la primera mitad del siglo XX, como los de Meyerhold o Stanislavski; sin embargo, su trayectoria estuvo profundamente determinada por el contexto cinematográfico soviético. Durante su transición del teatro al cine y la creación de la FEKS, Kozintsev se inscribió dentro de una etapa fundamental en la historia del cine. No sólo formó parte de una generación de autores e innovadores del cine —S. Eisenstein, V.I. Pudovkin, Dziga Vertov y L.V. Kulechov, entre otros— sino que su concepción artística se fundó en la preocupación de producir una teoría de cine en su país. Así, las reflexiones sobre el lenguaje cinematográfico propuestas tanto por los cineastas-creadores como por movimientos de la teoría literaria, especialmente el formalismo ruso, marcaron el pensamiento de Kozintsev como creador en este nuevo medio de expresión artística.

Las teorías de los formalistas rusos abordaron el cine desde el marco de sus reflexiones sobre el fenómeno literario. Así, su interés principal se centró en las posibilidades semióticas del medio cinematográfico y en la formulación conceptual de su lenguaje¹⁹. Los

¹⁹ Los tres grupos fundamentales de este movimiento fueron el Círculo lingüístico de Moscú (1914-1915) entre los que destacan Roman Jakobson, Petr Bogaritev y G.O. Vinokur; la Sociedad para el Estudio del

lazos entre lenguaje verbal, escrito y cinematográfico se convertirían en la base y punto de partida tanto del cine soviético como de la teoría cinematográfica en general. El texto más importante de este movimiento, que influyó de manera definitiva en la concepción artística de Kozintsev como director de cine, fue la *Poética Kino* de B. Eikenbaum, publicada en 1927. De los planteamientos de Eikenbaum, Kozintsev retomó para su trabajo en cine el vínculo entre discurso interior y espectador, conforme al cual el espectador se vuelve la instancia receptora y el centro de la enunciación cinematográfica. El caso de Kozintsev no era aislado, pues como ya señalé, formó parte de toda una generación que fue profundamente marcada por los diversos movimientos artísticos. De manera significativa, sus contemporáneos, como Eisenstein o Pudovkin, también fueron influidos por las propuestas formalistas sobre cine²⁰.

Kozintsev tenía un interés especial en las adaptaciones al cine, elemento predominante en la última parte de su obra. Sin embargo, esta preferencia estaba presente desde los inicios; por ejemplo, en el período de la FEKS, cuando realiza *Shinel* (El capote) de N. Gogol, en 1926. La influencia fundamental de Gogol, Dostoievski y Shakespeare se convirtieron en elementos principales de su obra filmica. Incluso, entre sus proyectos posteriores a *Korol Lir* se encontraban una adaptación de *La Tempestad* y su ambiciosa

Lenguaje Poético (OPOYAZ) (1917) fundada en San Petersburgo-Leningrado e integrada por Lev Jakubinski, Sergei Bernstein, V. Sklovski, B. Eikenbaum, Y. Tynianov y A. Piotrovski; ese mismo año también surge en San Petersburgo el Instituto Nacional de Historia del Arte, con un departamento de Historia Literaria dirigido por Viktor Zirmunski en 1920 y, posteriormente, por Shklovski y Eichenbaum. Estas tres instituciones son representativas de las tres vertientes teóricas que conforman la perspectiva crítica del formalismo: el enfoque lingüístico (Círculo de Moscú), el enfoque poético (OPOYAZ) y el enfoque histórico (Instituto Nacional de Historia del Arte) (Véase Viñas Piquer, 2002: 353-373).

²⁰ Entre las contribuciones más significativas de estos creadores al lenguaje cinematográfico se encuentran: el uso de la composición y el montaje de Kulechov; S. Eisenstein, con su teoría sobre el montaje de atracciones o la utilización de la música como contrapunto; Dziga Vertov y su *Kino-Pravda* (Cine-Verdad) y *Kino-Glantz* (Cine-Ojo); o V. Pudovkin y sus estudios sobre la vocación de la técnica actoral en el cine.

Gogoliana, donde Kozintsev pretendía llevar la obra completa de este autor a la pantalla²¹.

No obstante, el proyecto no pudo concluirse debido a su muerte en 1973.

Es posible, entonces, situar a Kozintsev dentro de un contexto muy específico y observar diversos elementos que caracterizaron su vena creativa. Tanto las vanguardias soviéticas como los movimientos teóricos sobre diversos fenómenos del arte determinaron su obra, especialmente en dos aspectos principales. El primero, la exaltación de lo épico y nostálgico en relación con la tradición literaria rusa y como rasgo fundamental de las vanguardias de la era prerrevolucionaria. El segundo, al igual que con Brook, la intermedialidad, la exploración creativa con diversos medios de expresión artística, principalmente en la literatura, el teatro y el cine.

Como señalé, Kozintsev fue autodidacta, y aunque sus estudios iniciales se centraron en la pintura, su primer encuentro con la adaptación shakespeareana fue a través de la puesta en escena teatral. No obstante, con la aparición del medio cinematográfico, Kozintsev se interesó tanto en la experimentación del nuevo arte como en la transición del teatro a la pantalla. En su obra convergen, en principio, las preocupaciones formalistas sobre las posibilidades estéticas y semánticas del filme en cuanto lenguaje. Conjuntamente, la incursión de Kozintsev como creador cinematográfico refleja la preocupación e interés de una generación que participa en un debate estético muy importante en la historia del cine, cuyo tema es el potencial significativo y artístico de la imagen.

El filme *Korol Lir* contribuye de varias maneras al panorama interpretativo sobre el *performance* shakespeareano. Por un lado, Kozintsev demuestra un profundo conocimiento

²¹ 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).

de la obra de Shakespeare y de la cultura inglesa en general, en dos publicaciones sobre su experiencia con la adaptación shakespeareana (Kozintsev, 1967 y 1977). Por otro, además de su relación con estos textos, su obra filmica es reflejo de diversas corrientes artísticas que transformaron radicalmente la puesta en escena teatral y cinematográfica del siglo XX. En definitiva, la apertura hermenéutica que implica aproximarse a otras culturas, como lo hizo Kozintsev, permite entender la riqueza y multiplicidad textual de la obra shakespeareana en su relación con otras visiones del mundo, estableciendo así un diálogo a través del tiempo y la historia.

II. El *King Lear* de Peter Brook

II.1 Principales influencias: la RSC, Brecht, Artaud, Beckett y Kott

La puesta en escena cinematográfica de *King Lear* por Peter Brook tiene varios antecedentes que intervienen en la relación texto, adaptación, y *performance*. En primer lugar, se encuentra la producción teatral de la Royal Shakespeare Company (RSC) en 1962, de la que conserva algunos elementos en su traslado a la pantalla, como parte del elenco original y ciertas concepciones estéticas. Asimismo, en 1953 Brook había dirigido una versión de *King Lear* para la televisión, protagonizada por Orson Welles.

Quisiera ahondar un poco en estas dos producciones para después relacionarlas con el texto cinematográfico que me ocupa. El período creativo de la Royal Shakespeare Company es substancial para entender las decisiones tomadas por Brook en la transposición texto-teatro-cine de *King Lear*. En esa época, la RSC realizaba una búsqueda e investigación de sus propias prácticas teatrales, tratando de encontrar una dialéctica entre libertad creadora e institucionalidad²². Brook tenía ya tiempo trabajando con los textos y puesta en escena shakespearianos (*Measure for Measure*, *The Winter's Tale*, *Titus Andronicus*, *The Tempest*). En su desarrollo como director fue descubriendo cuál era la mejor manera de acercarse a las obras de Shakespeare desde la perspectiva contemporánea. Esto implicaba regresar a una de las características del período isabelino: la unión de elementos aparentemente contradictorios, como lo privado y lo público, lo aristocrático y lo popular, el espíritu y la carne, etcétera. (Brook, 1987: 40-1) De tal forma, el proyecto de Brook dentro de esta compañía tenía como objetivo que la recepción de las obras

²² La RSC surge en 1960, momento de la expansión británica en respuesta al período de declive imperial que siguió después de la segunda guerra mundial, lo cual significó un importante despertar político (Chambers, 2004).

shakespeareanas implicara un nuevo tipo de conciencia sobre los textos y su creador, lo cual, desde luego, iba encaminado en contra de una determinada corriente crítica sobre Shakespeare. Desde el siglo anterior había surgido una polémica sobre la legitimidad de las obras shakespeareanas en relación con su autoría, principalmente con la figura histórica del autor, cuestión que tendría diversos efectos en los estudios realizados a lo largo del siglo XX (Schoenbaum, 1991: 385-579). En ese momento, la crítica se ocupaba, sobre todo, de cuestiones relativas a la autenticidad de las obras shakespeareanas, por lo que varios estudios teóricos abordaban la problemática textual específica de cada una de las obras en sus distintas versiones impresas, así en el caso de *King Lear*²³. Por eso, una parte importante de la labor de Brook en el teatro fue crear controversia en algunos círculos de la crítica y la academia, ya que los parámetros empleados hasta ese momento en cuestiones como la autoría, creación e interpretación de la obra shakespeareana tenían que ser replanteados y re-pensados, particularmente respecto de su vínculo con el público, en la recepción de los textos a través del *performance*:

When you consider a major achievement of writing such as a play by Shakespeare, you are continually reinterpreting it. This object is there and it's like a sputnik, it turns round, and over the years different portions of it are nearer to you, different bits further away. It's rushing past and you are peeling off these meanings. In that way the text is dynamic. The whole question of what Shakespeare intended doesn't arise, because what he has written not only carries more meanings than he consciously intended, but those meanings are altering in a mysterious way as the text moves through the centuries. If you dig into it you may find some new aspect, and yet you never seize the thing itself (Brook, citado en Manvell, 1979: 134).

Por otro lado, la elección de Paul Scofield como Lear se basa en una historia de colaboración entre este actor y Brook desde sus primeras producciones: *King John* (1945), *Love's Labour's Lost* (1946), *Romeo and Juliet* (1947), *Hamlet* (1955). La selección del reparto y las etapas de trabajo con un actor específico eran parte importante de la

²³ Para una retrospectiva del horizonte crítico de *King Lear* en el siglo XX, véase los estudios de Hibbard, 1982 y Ryan, 1993.

exploración teatral por parte de este director, lo cual puede observarse, por ejemplo, en su relación con el legendario actor John Gielgud (Brook, 1987: 80). Así, la adaptación de Brook puede entenderse, primero, desde su labor en el teatro y el cine, que parte de una tradición de crítica, lectura y puesta en escena de la obra shakespeariana²⁴, y en segundo lugar, como reflejo del cambio en los paradigmas teóricos que, en la búsqueda de nuevos espectros interpretativos sobre Shakespeare, surgieron dentro de esa misma crítica y cultura inglesas.

Según Kenneth Rothwell, la versión televisiva de *King Lear* realizada por Brook en Estados Unidos, con Welles como protagonista, es una referencia poco mencionada o estudiada en relación con su película posterior. Sin embargo, la realización tiene varios elementos que determinaron algunos aspectos del montaje teatral de 1962 y de la versión cinematográfica que derivó de él. Tanto el trabajo de Welles como el contexto artístico en el que se desarrolló esta producción²⁵ condujeron a Brook hacia una perspectiva más sombría de la obra. Para Rothwell, el estilo y las técnicas cinematográficas de Welles, su trabajo actoral y el predominio en el Reino Unido de otros autores representativos del cine de ese momento (como Alfred Hitchcock) fueron fundamentales en la concepción de la puesta en escena de 1962. Aunque la versión de 1953 tuvo algunas fallas, debido a las exigencias que implicaba la transmisión televisiva en vivo, es posible distinguir ciertas

²⁴ Esta tradición tiene varios momentos importantes dentro de la historia literaria inglesa desde los comentarios sobre Shakespeare de contemporáneos isabelinos como Ben Jonson, hasta las reflexiones en torno a la obra shakespeariana de figuras fundamentales de la crítica en el siglo XVIII y XIX—Samuel Taylor Coleridge, Charles Lamb, Samuel Johnson u Oscar Wilde por mencionar unos cuantos. Desde luego, en el siglo XX el panorama crítico sobre Shakespeare es igualmente complejo y extenso —sin contar además los múltiples estudios específicos sobre performance y adaptación shakespearianos— baste mencionar sólo algunos nombres como E.K. Chambers, Dover Wilson o Granville Barker. (Véase McDonald, 2004; Schoenbaum, 1991 y Vickers, 1993, entre otros)

²⁵ La producción formaba parte de la serie televisiva norteamericana *Ómnibus* transmitida en vivo los domingos por la tarde de 1952 a 1961 y, en cierto sentido, parecida a las series de televisión educativa realizadas por la BBC. *King Lear* fue el tercer episodio de la segunda temporada en octubre de 1953.

características que prefiguran tanto el posterior *performance* teatral como el cinematográfico.

Esa adaptación del texto shakespeariano, que tuvo apenas poco más de una hora de duración, gira en torno de la actuación de Welles y revela la influencia que su estética tendría en la trayectoria de Brook. La figura de Lear se exalta mediante los acercamientos de cámara, el contrapicado y la iluminación, basada en el contraste —así en las escenas pertenecientes al tercer acto del texto dramático, la de la tormenta y del refugio en la choza, convertida aquí en un desolado y quijotesco molino—. El uso de la escenografía, compuesta por puertas de hierro levadizas, amplias escaleras, pasillos oscuros e instrumentos de tortura —que nos remite directamente a algunas de las adaptaciones shakespearianas más célebres realizadas por Welles, como *Othello* (1952)— proporciona distintos niveles al escenario y refuerza las oposiciones del claroscuro. En este punto, podemos identificar también la influencia de Hitchcock, quien simbolizaba con los elementos de la puesta en escena filmica (por ejemplo, mediante los emplazamientos de cámara, la creación del punto de vista y la dirección de actores) la humillación del ser humano, su paso de un estado de sabiduría a otro de ignorancia, de la inocencia a la culpabilidad (*39 Escalones*, *Extraños en un Tren*, *La sospecha*, *Encadenados*, etcétera). Los ángulos de cámara, el claroscuro welliesiano, el acento en la interpretación de los actores, la degradación humana como centro de atención, proveniente del cine de Hitchcock, son algunos de los aspectos que Brook incluiría en sus puestas en escena posteriores, entre ellas *King Lear*.

Quisiera mencionar un último antecedente de la versión de Brook: el *King Lear* silente de 1916 producido por Edwin Thanhouser y protagonizado por Frederick B. Warde. Aunque en este filme el estilo de la producción, la caracterización de los personajes y la

interpretación de los actores son reflejo de las prácticas teatrales del siglo XIX, es interesante subrayar cómo ya desde sus primeros momentos el reciente medio cinematográfico comienza a explorar sus propias posibilidades de expresión artística (Guneratne, 2008: 110-114). No realizaré aquí un análisis copioso de este filme; sólo quisiera concentrarme en su parte final donde se presenta la muerte de Lear cayendo, fuera del encuadre, imagen que —como apuntan ciertos críticos (Rothwell, 1994: 216 y Parker, 1991: 77-8)— se asemeja bastante al cierre del *King Lear* de Brook, si bien con otras características que abordaré en detalle más adelante.

Como señalé en la semblanza biográfica, la concepción cinematográfica de Brook tiene influencias significativas que forman parte de los cambios en el ámbito teatral del siglo XX. Puesto que el horizonte de propuestas sobre el fenómeno teatral en este período es muy extenso, quiero centrarme únicamente en tres autores principales que fueron determinantes en la adaptación cinematográfica que nos ocupa: Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Samuel Beckett.

Precisamente, la noción de espacio es uno de los temas recurrentes en la puesta en escena de Brook; para él un espacio vacío es todo lo que se necesita para el fenómeno teatral y a partir de éste crear mundos. Al reflexionar sobre los distintos tipos de teatro que distingue en su libro *El espacio vacío* (“Deadly”, “Holy”, “Rough”, “Immediate”), Brook explora la diversidad de formas y tradiciones dramáticas para encontrar cuáles son las condiciones de posibilidad de la experiencia teatral: “In the theatre, every form once born is mortal; every form must be reconceived, and its new conception will bear the marks of all the influences that surround it. In this sense the theatre is relativity. Yet a great theatre is not a fashion louse” (1968: 16). Este proyecto artístico demuestra hasta qué punto Brook se descubre como hijo de su tiempo, pues la desarticulación del fenómeno teatral como un discurso

establecido, fijo y transmisible que regula las prácticas generales de la puesta en escena, será una constante en varios de los planteamientos sobre el teatro a lo largo del siglo XX.

El interés de Brook por el uso del espacio en el teatro incorpora el concepto del “Teatro de la crueldad” que propone Antonin Artaud (1896-1948), un nuevo tipo de teatro más cercano al espectador e imbricado en un horizonte de experiencias capaz de transformar la sociedad. En este punto las reflexiones de Artaud revelan uno de los aspectos particulares del teatro del siglo XX, la introducción de un elemento decididamente ético:

Ante todo el manifiesto del *Teatro de la crueldad*: el teatro no puede seguir siendo para actores y espectadores un acontecimiento inocuo y mundanamente placentero, debe replantearse su propia necesidad a través de un acontecimiento peligroso que ponga en discusión las tranquilas certezas de quien participa en él con complacencia de costumbre. Debe, pues, hacer renacer, cruelmente una real comunicación, con todo el riesgo que ella implica (Berardinelli, 1997: 197).

Artaud rechazaba el teatro de tipo psicologista, de razón y lógica, en favor de un teatro total capaz de involucrar al espectador a través de un proceso que lo desafiara física, mental y moralmente. En la búsqueda del impulso vital, instintivo, del hombre, Artaud abandona la idea del teatro naturalista con un espacio y lenguaje artificiales para crear un nuevo orden, otra experiencia de vida. Aunque Brook no conocía el trabajo de Artaud, a partir de un comentario de un espectador sobre la influencia de éste en su concepción artística, se familiarizó con su obra y en 1970 creó el grupo de teatro experimental “Theatre of Cruelty” en homenaje a las propuestas del autor de *El teatro y su doble* (Brook, 1987: 40-1). Según Brook, el tipo de teatro al que pertenece la propuesta de Artaud es “Holy”: un teatro sagrado, un lugar cuyas condiciones permiten el reencuentro con una realidad invisible que en ese momento, único e inesperado, se muestra. Para Artaud el teatro surge desde una base religiosa y una significación metafísica, y su función consiste en revelar una realidad originaria perteneciente al dominio de lo sagrado. La crueldad se relaciona con la vida, la

naturaleza y la violencia originaria del mundo, por eso “no es *ella misma* sino en el hombre y no adquiere toda su profundidad ética más que en él” (Dumoulié, 1996: 25). Así, encontramos que en los escritos de Artaud, el teatro de la crueldad determina en varios sentidos la concepción que Brook tendrá sobre el mundo de Lear, tanto en la puesta teatral como en la cinematográfica:

Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est, beaucoup plus loin que cela, pour manifester et ancrer inoubliablement en nous l'idée d'un conflit perpétuel et d'un spasme où la vie est tranchée à chaque minute, où tout dans la création s'élève et s'exerce contre notre état d'êtres constitués, c'est pour perpétuer d'une manière concrète et actuelle les idées métaphysiques de quelques Fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels (Artaud, 1964 : 140-141).

La influencia de Bertolt Brecht (1898-1956) también es notable en una serie de referentes en la trayectoria de Brook. Para la elaboración de sus planteamientos dramáticos, actorales y escénicos, Brecht, basado en Meyerhold²⁶, se centra en la necesidad de observación, el distanciamiento entre actor-personaje y la capacidad de crear una “máscara social”²⁷. Como con Artaud, el planteamiento brechtiano tiene también un dispositivo ético esencial. Según Brook, la propuesta de Brecht pertenece al “Rough theatre”, un teatro realista, directo, práctico que se ocupa de las acciones de los hombres (1968: 71-5). En el proyecto de Brecht las innovaciones técnicas de la puesta en escena tenían como fin crear una conciencia en el espectador, que el teatro formara parte de la remodelación de las instituciones y el cambio social. Mediante los recursos escénicos y mecánicos, es decir con el efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffect*), se trataba de sorprender al espectador y

²⁶ Vsevolod Meyerhold (1874-1940), colega de Stanislavski, trabajó en el Teatro de Arte de Moscú y en otros grupos de creación. Los proyectos y experimentos de Meyerhold, entre ellos la Biomecánica, redefinieron las posibilidades del lenguaje teatral en el siglo XX. Abordaré con más detalle a este autor entre las influencias principales de Kozintsev.

²⁷ En este punto Brecht coincide con Edward Gordon Craig (1872-1966), uno de los primeros directores ingleses en escribir un libro sobre teoría del teatro. Sus reflexiones sobre este fenómeno artístico se centraban en el afán pedagógico, la experimentación mecánica con fines anti ilusionistas y la introducción de los objetos como parte del extrañamiento, e.g. la marioneta o la máscara (Cfr. “The Actor and the Über-Marionette” en Huxley, 1996: 142-151.)

enseñarle a ver las cosas de otro modo, “con nuevos ojos”. Este rasgo principal del teatro brechtiano, no sólo tuvo una repercusión estética en el teatro sino también influyó en varios teóricos de cine y cineastas de todo el mundo (Stam, 2001: 175-81). Entre ellos J. L. Godard²⁸ fue una figura clave en la adaptación de *King Lear*, pues Brook veía en la técnica de Godard un recurso cinematográfico parecido al de la técnica de extrañamiento brechtiano en el teatro²⁹. Godard confrontaba al espectador con la “impresión de realidad” implícita en la convención de lectura del séptimo arte, sobre todo en el cuestionamiento de que la toma es la unidad mínima de significado del filme³⁰. Retomando a Godard, mediante cortes súbitos y violentos movimientos de la cámara, Brook consolida la expresión dramática y fragmenta la narración mediante la edición en *King Lear*. Por lo tanto, este director convertirá la imagen y el lenguaje cinematográficos —especialmente como marcadores de la disociación entre imagen, sonido y continuidad— en una de las cuestiones esenciales de su adaptación:

Mobility of thought, which the silent film had, is only now being recaptured in post-Godard techniques. In experiment (if not in actual subject matter) Godard is the most important director today. Continually he liberates the picture from its own consistency. At one moment, you are genuinely looking at a photograph of two people in a bar, then you are half alienated, then you are three-quarters alienated, then you are looking at it as a film-maker, then you are reminded that it is made by actors, and then you are thrown right back into believing it. This relates to alienation in the theatre and directly

²⁸ Jean Luc Godard (1930) estudió en Suiza y en la Sorbona, donde frecuentaba la Cinemateca y conoció a los futuros miembros de la *Nouvelle Vague* francesa: François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol y Eric Rohmer. A todos ellos les interesaba el cine y después de conocer a Henri Langlois, director de la cinemateca, ese grupo de jóvenes comenzó a escribir en *Cahiers du Cinema* (revista fundada por André Bazin). Godard desarrolla la nueva tendencia, comenzada en los años cincuenta, de un cine más espontáneo: cámara en mano, saltos de eje y rodajes sin iluminación especial. En sus películas, (e.g. *À bout de souffle*, *Le Mépris*, *Alphaville*, entre otras) innovadoras desde el punto de vista formal, llegó a consolidar un estilo realmente personal y vanguardista que mezclaba la ficción con partes casi documentales, intertítulos o comentarios del autor. Es importante mencionar que entre su filmografía se encuentra una adaptación de *King Lear* (1987).

²⁹ Además, en un primer momento de la producción del filme, Brook le pidió al poeta Ted Hughes que realizara una traducción de *King Lear* como si fuera una obra escrita en otra lengua, en un lenguaje que se adecuara más a la expresión poética contemporánea. Una vez terminada, Brook regresó a la obra original; para él este proceso de “extrañamiento” le permitió encontrar varios de los significados del texto que, posteriormente, adaptaría en su transposición a la pantalla (Véase Brook, 1987: 189-206).

³⁰ Este enfoque fue fundamental en las primeras teorías sobre la significación del lenguaje cinematográfico planteadas por los formalistas rusos y desarrolladas más adelante por la semiótica. (Véase Stam, 2001: 55-72)

with the free theatre-free cinema that the original Elizabethan Shakespeare must have been (Brook, 1966:119).

De tal forma, para Brook la dicotomía entre presencia-distancia en la experiencia teatral se logra a través de los diversos recursos del lenguaje cinematográfico, como la gradación que brindan los distintos planos de la cámara. La imagen cinematográfica difiere así de la imagen teatral, pues esta última tiene un componente situacional-espacial de distinto orden, en el que el peso de la evocación a través de la palabra y la dialéctica mostración-ocultamiento producen otras construcciones de sentido. No obstante, Brook también consideraba que dada la importancia otorgada a la proximidad mimética con “la realidad” en la imagen cinematográfica reside tanto el poder como la limitante de este medio artístico (1987: 15-16).

En último lugar, mencionaré la vena temática vinculada al teatro de Samuel Beckett (1906-1938), desde la perspectiva del crítico polaco Jan Kott. Para la puesta en escena de la RSC en 1962 Brook se inspiró en el ensayo de Kott, quien en *Shakespeare Our Contemporary* explora las relaciones entre *King Lear* y *Endgame* de Beckett. Para Brook el mundo de Lear tenía que reflejar un estado de absoluta descomposición, por ello el escenario, similar al escenario despojado de Beckett, debía funcionar con pocos elementos, no ser vistoso ni apuntar a un período histórico específico: “Apart from the rust, the leather and the old wood, there is nothing but space—giant white flats opening onto a blank cyclorama” (Manvell, 1979: 135). Beckett se convertirá en uno de los dramaturgos preferidos de Brook porque, según su perspectiva, es uno de los autores más cercanos a la concepción shakespeareana del mundo. En este punto, concuerda con la re-interpretación que Kott realiza sobre *King Lear* desde el horizonte del teatro moderno. Para Kott, la condición de lo grotesco es uno de los aspectos característicos que encuentra en *King Lear*,

especialmente en los personajes del Bufón, Edgar, Gloucester y el propio Lear. Lo trágico, entonces, adquiere otro aspecto, pues a partir de la paradoja y el absurdo se dará nacimiento a lo cómico. Para Kott, en este cambio de lo trágico a lo grotesco se sustenta la diferencia de relación del hombre con lo divino. El mundo trágico es, en tal caso, la valoración del destino humano y la medida del absoluto, situación que en el grotesco se torna en crítica aguda al evidenciar la frágil condición humana en su contingencia. Así, la mirada de Kott sobre *King Lear* bajo el espejo de Beckett, tendrá varios puntos de encuentro con la puesta en escena de Brook, especialmente en la parte del suicidio fallido de Gloucester que abordaré más adelante.

Quisiera concluir este preámbulo, señalando la habilidad de Brook para interpretar una obra que, por las circunstancias mencionadas en la introducción, se considera canónica. Aunque este director recibió severas críticas por la gran cantidad de texto suprimido tanto en el performance teatral como en el filmico (Davies, 1988: 143), debe resaltarse lo complicado de la representación, y posterior adaptación al cine, de una obra como *King Lear*. Así, mediante el análisis cinematográfico de algunas secuencias observaremos de qué manera Brook afronta las dificultades de estos tres dominios discursivos (literatura, teatro, cine) en varios sentidos: restringiendo, y en algunos casos alterando, el texto al máximo, conservando las líneas argumentales más expresivas para el desarrollo de la acción y los personajes; utilizando los intertítulos para resolver cuestiones de tiempo y adaptación, así como para mantener el ritmo narrativo cinematográfico. A tal punto que, para algunos críticos como Peter Holland (1994: 58), las decisiones textuales en la transposición cinematográfica de Brook evidencian la tenue frontera entre interpretación y adaptación (Jorgens, 1998: 18-21). Todos estos elementos, que detallaré en seguida, convierten este

filme en una de las aportaciones más notables al espectro interpretativo y performativo de la obra literaria.

II.2 Relación de Brook con el texto shakespeariano: puesta en escena cinematográfica

Antes de iniciar el análisis, mencionaré los rasgos tecnológicos de base que determinaron el proyecto general del filme. En primer lugar, el formato utilizado para la película es de 35 mm panorámico (1:1,66), de mayor amplitud que el estándar³¹. La elección del formato crea diversas dinámicas de imagen y define la relación que se tendrá con la realidad representada en la película, como veremos más adelante (Casetti, 2007: 69-72). En varias secuencias los márgenes del cuadro serán utilizados por el director para articular de manera específica la puesta en escena y delimitar las relaciones entre los elementos del encuadre. En segundo lugar, la preferencia por el blanco y negro en esta adaptación cinematográfica permite resaltar, a través de la iluminación, el contraste y la tonalidad, varios momentos dramáticos de la obra.

King Lear fue filmada en 1969 en Jutlandia septentrional, Dinamarca: una zona inhóspita de piedra, nieve y fango. Para Brook era importante sustraer la puesta en escena de Lear de cualquier contexto histórico específico y no crear una versión estilizada, basada en pormenores de escenografía o una elaborada dirección de arte. Desde la producción teatral se trató de evitar cualquier asociación directa con la época isabelina o con las recreaciones románticas sobre el período. No obstante, Brook tampoco creía que la representación debía estar aislada de toda referencia temporal. De tal forma, para este director el mundo de Lear

³¹ Las diferencias de formato estriban, generalmente, en la relación estándar entre altura y longitud: 1:1.33 formato clásico, 1:1.66 panorámico y 1:2.55 el cinemascope. Éste será uno de los puntos de divergencia que abordaré en el análisis comparativo entre Brook y Kozintsev, ya que en *Korol Lir* se utiliza un formato soviético semejante al cinemascope (sovscope).

implica una contradicción: por un lado, retrata una organización primitiva, precristiana; por el otro, remite al mismo tiempo, y a través del uso del lenguaje, a una sociedad más refinada. Este esquema se traslada a la puesta en escena fílmica, subrayando un tercer elemento que en la película tendrá una serie de significaciones cruciales para el análisis comparativo: el énfasis en la crueldad y el absurdo. Como se señaló en la primera parte, este rasgo tiene como referente directo tanto la lectura de Jan Kott como la experimentación artística-teatral de Beckett y Artaud:

So Lear is barbaric and Renaissance: it's those two contradictory periods.

Then we come back to the modern, the timeless school. It is not that the issue of the play is about a king and a fool and cruel daughters. In a way it is so much loftier than any historical setting that the only thing one can equate it to is a modern play such as Beckett might write. Who knows the period of *Waiting for Godot*? It is happening today and yet it has its own period in reality. That is also essential to Lear because Lear for me is the prime example of the Theatre of the Absurd, from which everything in good modern drama has been drawn (Brook, 1987: 89).

Brook decide, entonces, realizar el rodaje en Dinamarca y manejar, para los escenarios interiores, el mínimo de elementos que muestren el instinto de supervivencia de una sociedad enfrentada a duras condiciones climáticas y a una organización que genera en su seno la crueldad, hostilidad entre sus integrantes. Piedra, madera, hierro y pieles serán fundamentales en la construcción del mundo simbólico representado en la película.

Dadas las condiciones de espacio será imposible estudiar con detalle el filme completo. Por tal razón, sólo examinaré las secuencias del inicio, la escena de la división del reino, la parte de la tormenta, el falso suicidio de Gloucester, el encuentro de éste con Lear y el final de la obra. No obstante, me referiré a otras partes de la película tanto para cuestiones interpretativas, de estilo y estética general del filme, como para fines comparativos con la versión realizada, casi simultáneamente, por Kozintsev.

SECUENCIA INICIAL

Esta secuencia es un índice muy importante de la ficción cinematográfica en Brook. La primera imagen consiste en un panorámica descriptiva (*establishing shot*)³² de un gran salón colmado por los cien caballeros en espera del rey; mediante un acercamiento, la cámara va registrando cada uno de estos rostros en un movimiento de derecha a izquierda. Por un lado, todos los hombres se encuentran muy cerca uno del otro, lo cual genera una sensación de hacinamiento reforzada por la distribución escalonada de las figuras en el encuadre. Por otro lado, la gravedad y actitud solemne del grupo es subrayada por la mirada perdida de los caballeros. En general, su dirección de la mirada es hacia abajo, sin embargo la posición que ocupa cada uno de estos hombres en el espacio —organizados en filas, algunos de frente, otros de espalda, uno frente a otro— hace que las miradas al fuera de campo sean dirigidas hacia la izquierda o derecha del encuadre. Asimismo, la completa inmovilidad de los cuerpos y rostros en silencio crea la impresión de una imagen congelada. En esta parte podemos identificar la destreza de Brook en el empleo de distintos recursos expresivos, pues conjunta un *freeze* teatral con el manejo de la cámara y la perspectiva cinematográfica por la profundidad de foco³³.

Este largo primer movimiento de la cámara será interrumpido por un corte con el título del filme sobre un fondo negro para retomar, en el plano siguiente, el mismo recorrido pero en sentido inverso. Es decir, se volverá sobre los semblantes de los caballeros pero de izquierda a derecha, enfatizando el cambio de dirección con la mirada y el rostro de cada

³² Las diferencias entre los diversos términos técnicos y elementos cinematográficos se pueden encontrar en los textos de análisis y estética filmicas referidos al final de este trabajo.

³³ El congelamiento de la acción en momentos de especial intensidad dramática es un recurso teatral copiado de los cuadros vivos (*tableaux vivants*) del siglo XIX, posteriormente sería adoptado por el cine de los orígenes como solución mostrativa. (Véase Burch, 1987: 153). Por otro lado es importante distinguir entre el *freeze* teatral y el *freeze frame* cinematográfico, ya que éste último consiste en la impresión continuada de un solo cuadro o fotograma para producir el efecto de una imagen congelada.

uno orientados hacia un sólo punto del fuera de campo, ubicado a la derecha del encuadre. La secuencia termina con un largo paneo oblicuo de algunos rostros del grupo en primeros planos. Esta secuencia es importante narrativamente por varias razones. En primer lugar, sirve de fondo a los créditos de la película e introduce al espectador en la narración, a un mundo de total silencio y expectación. En segundo lugar, la mirada al fuera de campo remite al espectador a algo que sucede en otro espacio, vinculándonos directamente con la escena siguiente, la de la división del reino. Por eso tiene una relación estructural con el resto de la película: el largo paneo de estos caballeros sustituye la conversación inicial entre Gloucester y Kent, presente en la escena primera del texto literario. Esto implica también que la introducción al contexto de la obra enunciada por Gloucester sobre la división del reino será omitida y entraremos inesperadamente en la acción dramática después de esta secuencia. En tercer lugar, resalta una de las claves interpretativas de esta adaptación: el mundo de Lear se constituye a partir de un silencio total. Brook consideraba que el entorno particular de esta obra no podía ser representado con música, elección procedente de la producción teatral anterior:

I don't think there is any place for music in Lear at all. As regards sound effects, the storm is the key problem. If you try to stage it realistically, you have to go the full Reinhardt way. Yet if you go to the other extreme, which is to have the storm taking place in the audience's imagination, it cannot work because the essence of drama is conflict and the drama of the storm is Lear's conflict with it (Brook, 1987: 90).

La ausencia de música será imprescindible en la concepción de este director y marcará de manera particular ciertas partes de su lectura de la obra shakespeariana.

DIVISIÓN DEL REINO

La escena de la división del reino contiene varios elementos que revelan la forma en que se configura el mundo de Lear en esta adaptación. Como se muestra desde la primera

secuencia se ofrece el marco de una sociedad con al menos dos clases distintas, la de los caballeros y la de la corte, algo de cierta manera similar a lo representado por el texto shakespeariano³⁴. Esta diferenciación jerárquica está marcada en el filme con el cambio de espacio, pues pasamos de la sala donde los caballeros permanecen en un estado de incertidumbre, a la estancia donde espera la corte a que Lear pronuncie su discurso.

Funcionando aún de fondo a la parte final de los créditos, de la primera toma (*establishing shot*) se corta a un plano general con la cámara fija situada desde atrás, donde se observa otro amplio salón con la corte entera sentada, distribuida a izquierda y derecha del trono de Lear situado al centro del encuadre. El trono tiene la forma de un menhir — para algunos críticos como Rothwell, símbolo fálico del sistema patriarcal del que Lear forma parte (1997: 136)— cuyos materiales (madera, piedra y hierro) serán parte constitutiva de la ambientación, escenarios y tipo de sociedad representados en la película. El ojo de la cámara brinda al espectador una vista general: la sala, que se extiende hacia arriba en forma hexagonal, con el trono como eje y el cierre de una puerta a la derecha del encuadre, que indica el comienzo de la escena. En la elección de las locaciones exteriores y de los escenarios interiores, Brook muestra con el mínimo de elementos el instinto de supervivencia de una sociedad enfrentada a duras condiciones climáticas y a una organización que genera en su seno la crueldad entre sus integrantes. Por eso, tanto la vestimenta de los caballeros de la secuencia inicial como la de la corte es de pieles y

³⁴ Algunos estudios críticos se refieren a la figura de Lear como representativa de un orden feudal con un estructura social e ideológica determinada: “Lear is there, every inch a king, disposing of his kingdom. Essentially one has to see him as a feudal king, but in saying this I refer less to the social and economic relations of feudalism than to its characteristic ideology. The point, and also its significance, becomes clear, when we remember that within Lear’s kingdom there are, inside the ruling class, two tendencies or camps, which are not simply or primarily a matter of conflicting generations or social status. On the one hand are those who accept the old order (Lear, Gloucester, Kent, Albany) which has to be seen as, broadly speaking, the feudal order; on the other hand are the new people, the individualists (Goneril, Regan, Edmund, Cornwall) who have the characteristic outlook of the bourgeoisie” (Arnold Kettle “The Humanity of ‘King Lear’” en Ryan, 1993: 17).

ropajes de invierno. De tal forma, piedra, madera, hierro y pieles serán fundamentales en la construcción del mundo ficcional en la película.

Después del corte indicado por la puerta, la siguiente imagen nos muestra un primer plano del rostro de Lear rodeado de una gran capa de piel oscura, contraste resaltado justamente por el blanco y negro del filme. Desde el inicio se construye la caracterización del personaje —derivada del trabajo y la estrecha colaboración entre actor y director, mencionada al principio—; vemos a un Lear altivo, en silencio, asociado a través de su vestido y aspecto a un tiempo arcaico. Para Brook, este manto de pieles alude al poder real de Lear y lo distingue del resto de la corte como figura de autoridad (1987: 86-91). Como en la obra dramática, en la película la metáfora del vestido significará la pérdida de esta posición, el despojo sufrido por Lear, que alcanza su punto máximo en la escena de la tormenta. En esta imagen, de cámara fija en primer plano, se crea la impresión de Lear como un animal salvaje, reforzada por la oquedad del trono en el que se encuentra, el cual simula una especie de guarida o caverna. Así, las palabras iniciales de Lear (“Know, that we have divided... 1.1.36”)³⁵ parecen un gruñido que anticipa un estado de violencia intestina presente en la sociedad y en el ser humano.

Una vez que Lear enuncia los motivos de su renuncia al trono, se cambia al plano general anterior que abre esta escena (la cámara desde atrás del trono) para regresar al primer plano del rey cuando interpela a sus hijas para que expresen públicamente el afecto que tienen por él. Aunque Brook no ahonda demasiado en los decorados o escenarios, en este momento de la narración utiliza un objeto que exalta de forma precisa la sociedad jerarquizada de Lear. Vemos un plano de detalle, explicativo, de una esfera o cetro que Kent lleva en las manos para entregarlo a Goneril antes de que pronuncie su discurso. Este objeto —uno de los

³⁵ Todas las citas de *King Lear* provienen de la edición anotada de Arden (Shakespeare, 1984).

pocos elementos que Brook mantiene desde la producción teatral (Leggatt, 2004: 106)— es parte de la iconografía de poder y autoridad que remite claramente a las referencias contradictorias ya indicadas: tanto a una sociedad primitiva, como a una cristiana y a la propia época isabelina. La alternancia del cetro entre cada una de las hijas simboliza tanto el derecho a la palabra como la formalidad política de la ceremonia³⁶.

Por medio de la frontalidad del plano y el foco, Brook maneja los grados de tensión en esta escena y la diferencia entre los discursos de las tres hijas. En primer lugar, tenemos un plano medio de Goneril mientras sostiene el cetro durante su discurso, con Cordelia, empequeñecida, en el *background* hacia la derecha en el encuadre. Después observamos en un plano de conjunto que Gloucester, sentado al lado del rey, se levanta y descubre un mapa de piedra cubierto también por pieles³⁷ donde Lear indica la parte otorgada a Goneril. Finalmente, se pasa a un plano de detalle y observamos las manos de unos escribas que documentan la acción en un pergamino. Cuando toca el turno a Regan se presenta la misma convención del cetro y, de igual modo, la vemos en un plano medio de acercamiento, sosteniendo el objeto durante su discurso. De tal forma, el orbe, el mapa, los escribas, tienen la función de consolidar el mundo representado en el filme. Estos elementos resaltan la gravedad de la ceremonia, haciendo evidente lo que implicará políticamente la respuesta de Cordelia. Así, en el momento que le corresponde hablar, encontramos una de las claves interpretativas del filme. Los planos medios anteriores de las dos hijas contrastan con la figura de Cordelia al centro de la imagen, de cuerpo completo y totalmente sola, subrayando la exclusión y el abandono que sufrirá por la actitud de Lear.

³⁶ Las imágenes del círculo o la rueda en *King Lear* han sido un punto de partida para varios estudios sobre los patrones circulares y la estructura simbólica de la obra (Véase Elton, 1988).

³⁷ Varias de las adaptaciones cinematográficas más importantes de *King Lear* han utilizado el mapa como uno de los elementos principales de la representación de esta parte de la obra (Véase Rothwell, 1997). Más adelante abordaré de qué manera el mapa se inscribe en el simbolismo particular del filme de Kozintsev y cómo se diferencia de la concepción de Brook.

Mediante una cámara fija desde atrás del cetro, observamos a Cordelia acercarse y tomar este objeto en sus manos antes de pronunciar el célebre “Nothing, my lord” (1.1-87), en discrepancia con los halagos interesados del discurso de sus hermanas. Con esta misma imagen escuchamos la respuesta inicial de Lear fuera de campo, alternada con un plano medio de Kent observando a Cordelia. Después la cámara se sitúa detrás de Cordelia en primer término del encuadre, con el trono de Lear al fondo, fuera de foco. A partir de este momento (“Nothing will come of nothing. Speak again.” 1.1.90) Brook alternará entre campo/ contracampo y el primer plano del rostro de Cordelia en el enfrentamiento dramático entre ella y su padre. Hacia el final del discurso de Lear (“And as a stranger to my heart and me/ Hold thee from this for ever.” 1.1.116-7) el rey literalmente sale del trono, que asemeja un capullo, un cascarón o una concha de roca, y se acerca hacia la cámara. Éste es, justamente, el momento donde visualmente se asocia la ira de Lear con la de un animal que sale de su guarida cuando se le molesta o desafía. Kent, quien se mueve hacia la derecha del encuadre con Cordelia al fondo de la imagen, increpa al rey. En el plano siguiente observamos a un Lear de movimientos lentos y pesados, provocados por la capa de pieles, que toma las cintas del mapa, localizado en el piso, e indica la parte de Cordelia para repartirla entre sus dos hijas. A través de estas imágenes también se sugiere el doble significado que anuncia este ataque de ira (la animalidad y la pérdida de la razón) en relación con los acontecimientos de la obra: Lear juzgará erróneamente el comportamiento de sus hijas y tomará una decisión de consecuencias insospechadas que lo llevará a una fragmentación física y mental.

Una vez que Lear declara las condiciones de su renuncia al poder, Kent se enfrenta al rey, pugna expresada con sus rostros opuestos en el encuadre. Brook restringe al mínimo los movimientos de la cámara y se concentra más en la distribución, posiciones y

expresividad de los personajes dentro del campo. De tal forma, vemos la misma estructura de antagonismo presentada segundos antes con Kent, pero ahora entre Lear y Cordelia, con el rey de Francia fuera de foco detrás de ellos al centro de la imagen. En este empleo de la cámara y la distribución de las figuras en campo encontramos una repetición estructural de la imagen que expresa los cambios en la acción dramática y los personajes. En la siguiente toma (después del discurso del rey de Francia), la cámara se mueve ligeramente con Lear al fondo y Cordelia de perfil en primer término del encuadre. Cuando ésta voltea Lear dirige sus palabras finales y abandona la estancia. El rey sale por la misma puerta indicada al inicio de la secuencia, vemos su figura en el umbral y, al fondo, el salón contiguo con los caballeros observándolo. La secuencia termina cuando Kent sale también por la misma puerta pero se dirige hacia el grupo (*travelling* hacia adelante), pasando entre las filas escalonadas de los caballeros. En esta parte inicial del filme observamos cómo Brook destaca tanto en la dirección de actores como en la articulación visual-verbal del lenguaje shakespeariano manteniendo una dinámica entre teatro y cine —el énfasis en la acción dramática y las diferencias visuales de la imagen mediante el foco, la distancia, puesta en escena, etcétera—. La sociedad representada en el filme, sobria y con un orden aparente, alberga en su interior la bestialidad, resaltada en esta secuencia en la figura de Lear, cuya violencia alcanzará a todos los demás personajes.

Quisiera referirme brevemente al plano siguiente, pues en él se introducen las primeras oposiciones entre las escenas interiores-exteriores y el entramado simbólico de la película. En un plano general se observa a tres hombres a caballo, Kent es escoltado por dos hombres con lanzas. La cámara registra su movimiento mientras se alejan por un paraje blanco, frío y solitario cuya imagen se refuerza mediante sus ropajes invernales, el sonido del viento y un primer plano del rostro de Kent, enfrentado a las inclemencias del tiempo. A

través de páramos de nieve completamente desiertos, excepto por las enormes fortalezas de piedra donde se desarrollará la acción en interiores, se nos revela la topografía del paisaje habitado por esta sociedad: un mundo gélido que ha forjado el carácter de los hombres. Después de un plano general del paraje cubierto de nieve, se pasa a un acercamiento medio de Goneril y Regan en el interior de un carruaje hablando sobre la actitud irracional de su padre. Las tomas exteriores, como la de Kent, se contraponen así a las escenas de los interiores en los carruajes o los castillos, donde siempre encontramos el elemento del fuego, cierto amparo del exterior e intimidad. Sin embargo, también en estos lugares cerrados ocurren las maquinaciones que revelarán la verdadera naturaleza despiadada de personajes como Goneril, Regan y Edmund.

En declaraciones sobre la realización del filme, Brook describe cómo los elementos utilizados para crear el mundo representado en la película se basaron en la vida de los esquimales y el pueblo lapón o sami, pues estos grupos configuraban su realidad desde condiciones naturales básicas, sobre todo a partir de la oposición entre frío y calor:

We decided to start with the idea that the basic element of life in the society in which Lear lived was the contrast between heat and cold. One real element that emerges from the plot is the notion of nature as something hostile, dangerous, against which man has to battle. The play is centered around the storm, but what counts from a psychological point of view is the contrast between the safe, enclosed places and the wild, unprotected places. Which leads you to two denominators of security: fire and fur (Brook, 1987: 204).

Como lector cuidadoso de la obra shakespeariana, en su adaptación Brook desarrollará la carga simbólica de estas oposiciones que constituyen uno de los principales núcleos temáticos del texto literario: la dicotomía entre verdad y apariencia, palabras y actos.

LA TORMENTA

La escena de la tormenta es una de las partes fundamentales en la estructura de *King Lear*, representativa tanto de las significaciones de la obra literaria (Halio, 2001) como de la

adaptación cinematográfica. Desde el punto de vista de Brook, esta escena implicaba uno de los mayores desafíos en el tránsito del texto a la pantalla. Antes de comenzar, es necesario remitirnos al momento anterior, cuando Lear se enfrenta a Regan y Goneril en el castillo de Gloucester, pues aquí encontramos una serie de elementos narrativo-filmicos que introducen el comienzo de la locura en Lear, elemento clave del símbolo de la tormenta en el texto literario y en la narrativa del filme (ruptura interna y externa del mundo en Lear). Recordemos que en el desarrollo de la historia se ha mostrado la descomposición paulatina del mundo de Lear³⁸, no sólo en la actitud de Goneril y Regan sino a través de los sucesos de la trama secundaria³⁹ (el complot de Edmund contra su hermano y el cambio de identidad de Edgar, entre otros).

Lear llega al castillo de Gloucester esperando encontrar consuelo en Regan después de la disputa con Goneril. Una vez que Regan y Cornwall abren las puertas y deciden recibir a Lear, toda la escena se desarrollará entre el tránsito del exterior y el interior del salón de entrada del castillo, alternando entre planos de conjunto y acercamientos a los personajes principales. La crisis inicial de identidad de Lear se marca, en el filme, con un gran *close-up* de la mirada de Lear en el momento que Goneril llega al castillo (“O heavens! If you do love old men, ... / Send down, and take my part! 2.2.378-81). Cuando Lear se percata de las verdaderas intenciones de sus hijas al negarle las prerrogativas reales —representadas en el

³⁸ Entre las tomas anteriores importantes para la ficción cinematográfica en relación con estas significaciones del texto literario encontramos: la introducción del bufón en la escena dentro del castillo de Goneril, en la cual Brook emplea el plano/ contraplano para sugerir que el bufón es el espejo y la conciencia del rey; la transformación de Edgar en mendigo cuando se cubre el rostro con tierra y nieve, donde se acentúa la fuerza del paisaje por medio del claroscuro así como la alternancia entre los planos generales y los acercamientos al personaje. La reacción de los soldados al encontrarse con Edgar como Poor Tom, cuando le arrojan piedras, se relaciona con la escena siguiente en el castillo de Gloucester cuando Kent es puesto en los cepos y Oswald lo despoja de sus botas; estas acciones constituyen la imagen de degradación social en el filme. La crueldad y el absurdo de este mundo serán parte integral del programa narrativo de Brook en la película.

³⁹ La trama secundaria ha sido abordada desde distintas perspectivas en varios estudios sobre la obra literaria (Véase Halio, 2001), los paralelismos entre ambas historias son una de las modificaciones más notables que Shakespeare realiza a las fuentes originales en las que se basa la tragedia (*Cfr.* Howard Felperin “Plays within Plays” en Ryan, 1993: 30-52).

regateo por la reducción de los caballeros que conforman su séquito— Brook expresará los primeros visos de la locura en Lear mediante el punto de vista del personaje (toma subjetiva).

Lear sale de la estancia al exterior y cuando profiere “Man’s life is cheap as beast’s” (2.2.456), Brook regresa al primerísimo plano fuera de foco del personaje. A partir de ese momento, la cámara y el personaje se moverán constantemente y tendremos a Lear a la mitad del encuadre o fuera de él, hasta el momento en que llama al bufón. Éste entra a cuadro justo enfrente de la cámara; y se pasa, nuevamente, a un primerísimo plano del rostro de Lear fuera de foco, susurrándole al bufón (“... I shall go mad.” 2.2.475). Vemos a las dos figuras, completamente desenfocadas, alejarse. De tal forma, las posiciones bruscas de la cámara, el *jump-cut* y el fuera de foco revelan los recursos de la narrativa del cine moderno— representativo, por ejemplo, de la estética de Godard— que tanto atraen a Brook y que serán un componente decisivo para transmitir la descomposición de la conciencia de Lear por las acciones de sus hijas.

Durante toda la película, se ha establecido el contraste simbólico entre los exteriores inhóspitos y la aparente seguridad y comodidad brindada por los espacios interiores. Esta oposición se subraya con la toma inmediatamente anterior a la tormenta, con Goneril y Regan en el interior del castillo resguardadas de las inclemencias del tiempo. Como mencioné, los interiores son espacios de encubrimiento y conspiración, donde se llevan a cabo las intrigas principales de la obra. De tal modo, la dicotomía interior-exterior es una de las vías interpretativas de Brook en la expresión del núcleo temático verdad-apariencia, ceguera-visión del texto shakespeariano. Los hijos se confabulan contra sus padres en estos espacios, generadores de la brutalidad oculta en el marco de una sociedad manejada bajo

los supuestos de orden y normatividad. Lear y Gloucester son representativos de ese microcosmos que engendra su propia destrucción como resultado de su ceguera espiritual.

Antes de salir del castillo de Gloucester, observamos en planos medios a Lear, con un gesto de desconcierto, entre los caballos de su escolta, igualmente inquietos por el inicio de la tormenta. El rey abandona el castillo, conduciendo un carruaje con el bufón dentro, con su séquito detrás. Tenemos un acercamiento de Lear de frente dirigiendo erráticamente el carruaje. Durante su recorrido hay una alternancia de cortes abruptos del montaje y planos generales del extenso paisaje cubierto de niebla; de planos medios y primeros planos de Lear y el bufón; así como de acercamientos de detalle al carruaje, para expresar el caos imperante en su recorrido.

Lear se detiene, abre la puerta del carruaje al bufón, y continúa a caballo. A partir de este momento la cámara estará completamente fuera de foco en los distintos planos y las imágenes se encontrarán distorsionadas por el correr del agua en el lente de la cámara. Lear cae del caballo y sigue a pie, con el bufón detrás. Brook alterna entre tomas de acercamiento con una cámara en mano inestable y grandes planos generales del paisaje blanco con viento, niebla y lluvia. Estas imágenes refuerzan el contraste directo de las dos figuras oscuras del bufón y Lear perdidos en la extensión espacial, avanzando de manera errática por el páramo. Se observa que el mundo representado en el filme es de constante desplazamiento, el exilio interior, sufrido por Lear y otros personajes como Gloucester y Edgar, se expresará, principalmente, en la proyección de estas figuras en el espacio.

En este momento del filme, se marca un corte de pantalla a negro total con el sonido del trueno y la voz de Lear, que fuera de campo pronuncia el crucial soliloquio “Blow winds and crack your cheeks” (3.2.1). Se introduce entonces un sonido grave de un instrumento de cuerdas que no pertenece a los efectos sonoros de la ambientación. Este sonido será una

de las excepciones en la concepción general del filme de evitar cualquier intervención musical, pues se emplean elementos musicales o paramusicales para sustituir algunos ruidos. La primera imagen que tendremos será un plano de detalle de un torrente de agua, seguido de un fuera de foco del cuerpo de Lear, recostado en el suelo, con la lluvia cayendo sobre él. Brook juega constantemente con las distancias focales de la cámara para expresar visualmente la desintegración gradual de la percepción de Lear. Aquí se emplea el corte brusco entre negros en pantalla y primeros planos del rostro de Lear, en foco y fuera de él, en sincronía con los truenos de la tormenta. Brook alterna entre los detalles del suelo y algunas plantas, con acercamientos del rostro de Lear y el bufón, distorsionados por el agua y en distintos tonos de luz (en intensidad y en completa oscuridad). La violencia de la tormenta, el caos y la ruptura que corresponden a la brecha interna de Lear en la obra literaria se representan mediante líneas de fuga constantes en las imágenes del filme.

Cuando Lear se enfrenta a los elementos (“Nor rain, wind, thunder, fire are my daughters;” 3.2.15) la cámara y el personaje varían sutilmente sus posiciones de un plano medio a un plano americano de Lear en contrapicado. La siguiente toma, realizada desde arriba, nos revela el rostro de Lear en un gran acercamiento, increpando al cielo (“Here I stand your slave;” 3.2.19). Así, a través del ángulo de cámara, los ruidos y la imagen deformada del personaje por la lluvia, se expresa el cambio de situación que ha sufrido Lear en este punto de la historia. Los distintos ángulos cambian la perspectiva de la figura de Lear, grande y pequeño a la vez, el mundo abreviado del hombre enfrentado al macrocosmos. La toma cierra con el verso “O ho! ‘tis foul” (3.2.24) y un *zoom-out* de la tierra completamente anegada. Después de un plano de conjunto del bufón recostado sobre esta misma tierra, se regresa al movimiento de cámara semejante al anterior, plano americano y plano medio, hacia Lear, cuya figura y rostro en este punto de la imagen

adquieren una distorsión extrema. Justamente, el desbordamiento de la tormenta y de la conciencia intranquila de Lear, la perturbación de las dos naturalezas, se expresa en una incesante movilidad de la imagen.

Las siguientes imágenes son especialmente significativas en la fragmentación emocional y física de Lear durante la tormenta. El bufón responde al llamado de Kent y del primer plano del bufón (“A wise man and a fool” 3.2.40-1) pasamos a un plano medio y difuso de Lear de frente a la cámara. En seguida, un primer plano de Lear de perfil introduce su discurso (“Let the great gods/ That keep this dreadful pudder o’er our heads/ Find out their enemies now” 3.2.49). A partir de este momento, Brook utiliza una serie de planos en campo/ contracampo del rostro de Lear de perfil durante el resto de este monólogo. De tal forma, la continuidad o *raccord* esperado cuando se utiliza este recurso representativo de la narrativa tradicional en cine (entre dos personajes que se dirigen uno a otro) se utiliza para expresar el desdoblamiento interno del personaje. Lear se enfrenta y cuestiona a sí mismo (“Tremble, thou wretch,” 3.2.51), pues sus acciones han hecho que se percate de su falta moral y de la realidad del mundo. La escena concluye con un *close-up* de Lear a la mitad del encuadre en “My wits begin to turn” (3.2.67) cuando Kent finalmente se acerca y los conduce hacia la choza para que se resguarden de la tormenta.

Aunque desde el inicio del filme Brook emplea el fuera de foco —sobre todo en las tomas donde interactúan tres o más personajes que ocupan diferentes lugares en el encuadre como en la secuencia de la división del reino—, este recurso alcanza su punto climático en la escena de la tormenta. La crisis de identidad sufrida por Lear se crea a través de las estrategias cinematográficas. Es en este sentido que el estilo de Brook se ha denominado como metacinematográfico (Rothwell, 1994: 139-45), ya que la adaptación no sólo implica la problemática texto-teatro-cine sino involucra la reflexión sobre las propias posibilidades

artísticas y narrativas del medio filmico. De esta forma, se hace consciente al espectador de la transición brusca entre un plano y otro, así como de la disociación entre texto e imagen, continuidad espacial y narrativa. Brook no mantiene un sentido de distanciamiento de la realidad representada, sino que configura la convulsión de la naturaleza y la perturbación de la conciencia de Lear a través de la subjetividad.

Antes de seguir con la escena de la tormenta, Brook alterna con una imagen específica para resaltar las significaciones del exterior e interior (*heat and cold*) tanto en el texto literario como en el filmico. Lear se dirige al bufón y, mientras éste entona una de sus canciones, ambos se alejan por el páramo, junto con Kent, hacia la choza. En la imagen siguiente, tenemos un paneo de Goneril, Regan, Cornwall, Gloucester y Edmund, cenando frente al fuego en un gran salón, con los ruidos en *off* de la tormenta y el canto del bufón. Por contraste, estas imágenes subrayan la oposición entre la hostilidad de los espacios externos y la comodidad de las áreas domésticas. La interpretación de Brook también muestra las contradicciones entre verdad y mentira, advertidas por Lear en una escena anterior. La discrepancia más profunda la ha encontrado el rey en sus hijas, durante su encuentro en el castillo de Gloucester, donde en lo cercano y familiar ha descubierto la verdadera hostilidad, la crueldad del mundo. De esta manera, la lectura de Brook, al oponer los escenarios del interior y las locaciones naturales; el espacio *in* y el *off*, ofrece otra perspectiva de la idea de Naturaleza, de la temática verdad-apariencia que se desarrolla en la obra literaria. Lear se enfrenta al reconocimiento de lo terrible del mundo natural (la Naturaleza exterior), pero también a la naturaleza interior del hombre que revela su verdadero rostro, como en el cambio de actitud de sus propias hijas: “The world of appearances is based on artificial and unreal distinctions— ‘Robes and furr’d gowns hide all’. Strip them off and you find what Lear found in the storm” (Knights, 1966: 88-9).

En la parte siguiente, la figura de Lear vuelve a dividirse a través del acercamiento y el fuera de cuadro cuando habla con Kent. Vemos al rey, de cuerpo completo, junto a la pared de la choza, luego un primer plano del bufón ya recostado dentro del lugar y, antes de entrar, Lear se dirige a Kent (“I’ll pray, and then I’ll sleep” 3.4.27). La siguiente toma inicia con un sonido agudo de cuerdas y un paneo horizontal en detalle de varias ratas ahogadas por la tormenta. Después de un primerísimo plano del perfil de Lear en la parte izquierda del encuadre, se regresa a un plano de detalle de estos animales, con la voz en off de Lear diciendo los versos “Poor naked wretches” (3.4.28-36). El ritmo de la escena está regulado por los mismos cortes violentos entre planos, característicos del filme: acercamientos de las manos y el rostro de Lear, así como de los cuerpos sin vida de las ratas cubiertas por el agua, todas las imágenes difusas por la lluvia.

La alusión visual en esta secuencia a la fragilidad del ser humano, reducido a un estado animal, que continuará durante todo el diálogo en la escena siguiente dentro de la choza entre Lear y Edgar como Poor Tom, revelan un mundo terrible donde la vida del ser humano ha dejado de tener sentido⁴⁰. Enloquecido en medio de la tormenta, Lear proyecta su conflicto interior en esta imagen de la precariedad y la orfandad. La reducción del hombre a nada, encarnada en la figura de Edgar como mendigo, también se expresa en las ratas muertas en la tormenta. Justamente, Brook elige representar *King Lear* tanto en teatro como en cine por la cercanía de las temáticas de esta tragedia con la situación de la Europa de la posguerra. La degradación, la tortura física y mental, el desamparo existencial y la

⁴⁰ También el lenguaje visual utilizado por Brook en el monólogo de Edgar cuando se encuentra con Lear dentro de la choza —por medio del montaje subjetivo de dos tomas distintas de Edgar (en primer plano difuso y plano americano en foco) en la misma serie narrativa— subraya la crisis de identidad tanto planteada en la obra como vinculada a la condición del hombre en la sociedad posmoderna, después de la pérdida de los grandes relatos, del sentido y del fundamento (Véase Lyotard, 1993).

naturaleza despiadada del hombre presentes en la obra shakespeareana, se vinculan directamente a la experiencia del ser humano en el siglo XX.

Antes de finalizar su discurso, observamos a Lear en posición de plegaria, mientras la cámara realiza lentamente un *tilt up* al techo de la choza. El encuentro con Poor Tom se anuncia por medio de un *iris*, en alusión directa a las técnicas del cine mudo, que revela la figura de Edgar en campo mientras se aproxima a la choza. Éste es uno de los segmentos de la película que evidencian el contexto cultural e histórico desde donde proviene la lectura de Brook. Pues, en el momento en el cual surge esta adaptación, la pregunta de Lear “Is man no more than this?” (3.4.101) —captada en la película en un gran *close-up* de Lear fuera de foco y un largo *tilt down* del rostro y cuerpo semidesnudo de Edgar— adquiere un matiz distinto. A partir de estos elementos en el filme se hace referencia directa a la pérdida de identidad y el valor de la vida del hombre, mostrando una comunidad donde los valores culturales son el desequilibrio, la inequidad y el autoritarismo:

The accumulation of events of the last few years, the assassinations, schisms, downfall, uprisings and the local wars have had an increasingly demystifying effect. When the theatre comes closest to reflecting a truth in society, it now reflects more the wish for change... Certainly the role of the individual in the society, his duties and his needs, the issues of what belongs to him and what belongs to the state, are in question again. Again, as in Elizabethan times, man is asking why he has a life and against what he can measure it (Brook, 1968: 84).

Para Brook, entonces, una parte fundamental de las significaciones generadas por la obra shakespeareana sólo es posible cuando el texto dice algo sobre el presente, no en su apreciación como documento histórico o una voz del pasado, sino en el momento en que cobra vida en el *performance* y se re-significa en su contacto con los espectadores contemporáneos.

GLOUCESTER

King Lear contiene una de las tramas secundarias más completas dentro de la obra general de Shakespeare. La historia de Lear y la de Gloucester muestran las disyuntivas que ambos personajes tienen en la confrontación de su destino. Entre los diversos paralelismos que encontramos entre estas historias, uno de los más sobresalientes es la falta de visión de los padres con respecto a las intenciones de sus hijos al inicio de la obra. La ceguera espiritual de Lear será reflejada en la tortuosa ceguera física de Gloucester cuando pierde los ojos a manos de Cornwall. La ceguera será uno de los componentes principales del filme durante la escena del suicidio fallido de Gloucester (4.6) que abordaré a continuación.

En principio, observamos dos figuras completamente fuera de foco que se acercan a la cámara mientras se escuchan sus pisadas. Luego, tenemos un plano general del cielo, con el sol en el centro visto a través de las nubes y el viento, imagen acompañada de la voz en *off* de Gloucester. Su voz continúa hasta la siguiente toma con un primer plano del rostro de Edgar, cuando Gloucester le indica que debe dirigirlo al punto más alto del risco. En las primeras tomas de esta secuencia se elige el plano medio y primer plano para recrear el trayecto de los dos personajes. Vemos primero, en un acercamiento, las piernas de Edgar y Gloucester corriendo, luego caminando lentamente, y finalmente, en plano medio, a Edgar llevando a Gloucester de la mano. En este momento, la toma se abre y vemos a los personajes caminando sobre la playa desierta cuando Gloucester exclama: “Methinks the ground is even” (4.6.3). Aquí podemos identificar de qué manera Brook delimita el punto de vista a partir de cierto emplazamiento de la cámara. Al igual que Gloucester, el espectador no sabe con claridad por dónde lo lleva Edgar hasta que el campo de visión se amplía. La incertidumbre y futilidad de la experiencia del personaje serán construidas espacialmente.

Después del plano general en la playa, la imagen se concentra en un plano medio de Edgar, quien carga a su padre. Edgar da varias vueltas sobre su eje antes de bajar a Gloucester y colocarlo en el lugar acordado. La cámara se va acercando lentamente a los rostros de Edgar, de perfil completo a la izquierda del encuadre mientras describe el paisaje a su padre, y de Gloucester, de quien sólo vemos una parte de su perfil. Una vez más los personajes están descontextualizados del resto del entorno y se crea cinematográficamente la dimensión imaginativa de la ficción —creada por las descripciones gráficas de Edgar para hacer creer a su padre que se halla en el acantilado— que en la obra literaria se expresa mediante el lenguaje shakespeariano. De igual modo, el escenario percibido por la mente de Gloucester encuentra distintos referentes en la cualidad mostrativa cinematográfica tanto de la cantidad de espacio representado como de la distancia de los objetos filmados.

Edgar se aleja a la par que la cámara retrocede ligeramente. Una toma del cielo seguida de un *close-up* del rostro de Gloucester, nos brinda el mismo juego de perspectiva creada por el foco: Gloucester enfocado en primer término del encuadre y Edgar difuso. Edgar vuelve a tomar a su padre de las manos (plano de detalle) y le anuncia que se encuentra ya al borde del precipicio, Brook mantiene el acercamiento a las manos y rostros de ambos personajes. Durante el monólogo de Gloucester, en primer plano (“Oh you mighty Gods, this world I do renounce...” 4.6.34-40), la cámara se irá alejando lentamente hasta tomarlo en un plano medio con un sutil contrapicado. Antes de arrojarse, Gloucester bendice a su hijo y la toma nos ofrece un acercamiento del perfil de Edgar. Para enfatizar lo grotesco de la situación cuando Gloucester cae de la supuesta cima, la toma abre por segunda vez en un plano general cenital (*top-shot*) y lo vemos desplomarse en el suelo mientras Edgar se acerca para ayudarlo. Al igual que con Lear en las imágenes de la tormenta, la

insignificancia de la existencia humana como experiencia de ser en el mundo se resalta en la inmensidad del espacio, en el contraste entre figura y fondo, lo nítido y lo borroso.

Precisamente, en la configuración de esta escena se advierte la influencia del texto de Jan Kott, quien consideraba esta parte del texto dramático como emblemático de la crueldad filosófica de la obra shakespeariana. Para Kott, el suicidio fallido de Gloucester muestra la característica principal de cierto tipo de teatro: la pantomima. Este autor también apunta cómo en *King Lear* se fragmentan varios órdenes dentro de un marco escatológico, convirtiendo la obra en una parábola sobre el destino humano y relacionándola con la crisis de la sociedad en el siglo XX. Desde este enfoque, la figura de Gloucester es representativa del payaso en el teatro del absurdo lo cual nos recuerda uno de los significados asociados con el bufón, en la obra literaria y en la adaptación:

The blind Gloucester falls over on the empty stage. His suicidal leap is tragic. Gloucester has reached the depths of human misery; so has Edgar, who pretends to be mad Tom in order to save his father. But the pantomime performed by actors on the stage is grotesque, and has something of a circus about it. The blind Gloucester who has climbed a non-existent height and fallen over on flat boards, is a clown. A philosophical buffoonery of the sort found in modern theatre has been performed (Kott, 1988: 181-2).

De tal forma en *King Lear* no sólo se muestra la decadencia y ruina del mundo sino también se exhibe, por medio del suicidio fallido de Gloucester, una de sus crueldades más profundas, la muerte.

Consideremos que en el *performance* teatral, el escenario y el paisaje de esta escena se crean a través de la evocación en el lenguaje⁴¹ y una determinada aplicación del espacio.

⁴¹ A linguistic utterance is not simply a product of the phonological, syntactic and semantic rules of the language. . . . contextual constraints and the kinds of language related behaviour accompanying the utterance are essential to its correct interpretation by the addressee. Intimately related to the speaker's parakinesic 'orchestrating' of his discourse [= accompanying movements or gestures] are those vocalic characteristics with which he endows it over and above its phonemic and syntactic structure — e.g. such factors as pitch, loudness, tempo, timbre and nonverbal sounds — and which have come to be known as *paralinguistic* . . . features (Elam, 1980: 79).

Sin embargo, en el cine es posible construirla a partir de las demarcaciones establecidas por la cámara y el montaje. En esta adaptación se incluyen las dos perspectivas: por un lado, Brook delimita el punto de vista del espectador —durante la descripción del paisaje que hace Edgar a Gloucester la toma se centra en un primer plano de sus rostros y de sus manos— para re-crear el espejismo del risco de manera perceptiva; y por el otro, se establece una concepción distinta del espacio, posibilitada por el medio filmico en la mostración de lugares extensos (planos generales), para acrecentar la burla trágica expuesta en esta parte de la obra. Según Kott, llevar el suicidio de Gloucester a la pantalla sería imposible a menos que se tratara de una producción de teatro filmado⁴². Justamente, la formación de Brook como creador en teatro y cine, le permite explotar tanto la acción dramática de esta escena como las cualidades del lenguaje cinematográfico para crear un tipo de extrañamiento en el espectador:

Putting the Gloucester suicide on film would seem to me to involve the use of alienation. Alienation provides infinite possibilities, and is the only device which leads us back to the possibilities of blank verse. The verse image repeatedly puts objects and ideas into fresh perspective, and so does alienation (Brook, 1996: 121).

GLOUCESTER Y LEAR

Como se subrayó desde la secuencia anterior, *King Lear* es un texto donde se desarrollan plenamente dos series de acciones paralelas que se complementan una con otra. Abordaré la secuencia donde coinciden Edgar, Gloucester y, posteriormente, Lear (4.6), pues en ella se consolidan varios elementos tanto del texto dramático como del filme. En esta parte de la obra, tanto Lear como Gloucester han perdido las prerrogativas del poder; la penuria y el

⁴² Véase el texto de Jorgens para el uso de este término como parte de la clasificación sobre las formas de filmar una adaptación (1998: 18-43).

desposeimiento —representativas de la figura que adquiere Edgar como Poor Tom— les han permitido alcanzar una perspicacia moral y espiritual.

La primera imagen es un plano detallado de la concavidad de un tronco. En seguida, se amplía el campo de visión con un *zoom-out* de la cámara y distinguimos a Gloucester recargado sobre un extremo de este pedazo de madera, mientras escuchamos la voz en *off* de Edgar. De este modo, Brook alude visualmente a la ceguera de Gloucester, a las cuencas vacías de sus ojos, como uno de los elementos temáticos que encontramos en la obra literaria. Edgar se acerca a su padre y lo levanta. Durante el diálogo de estos personajes Brook mantiene una cámara con pocos movimientos, principalmente en planos medios y de conjunto. Antes de encontrarse con Lear el director nos presentará un primer plano del rostro de Gloucester, un re-encuadre de la misma toma mediante una disolvencia y finalmente un acercamiento medio de Edgar a la derecha del encuadre. El enfoque en el rostro de Gloucester manifiesta que la pérdida de sus ojos le ha permitido percibir lo que antes no veía. Es importante destacar que durante toda la escena, la acción dramática estará acompañada por el sonido constante del mar, lo cual aumenta la desolación del espacio representado.

La introducción de Lear se realiza cuando, detrás de la figura de Edgar, en primer término de la imagen, vemos la sombra del rey proyectada sobre la arena clara, seguido de un gran *close-up* de su mirada al pronunciar “Give the word” (4-6.92). Lear se aproxima a Edgar y mediante un plano/ contraplano se percata de Gloucester, a quien vemos sentado en la arena. A continuación, el discurso de Lear sobre las apariencias y la verdad será transmitido en plano medio con una cámara casi fija. Gloucester y Lear han tenido un error de juicio, simbolizado en la falta de visión, y ambos adquieren un discernimiento particular después de un momento crítico. Justamente, en toda esta secuencia Brook se concentra en la

intensidad interpretativa de los actores, pero también pone en juego las valencias simbólicas de la historia. Después de que Gloucester se levanta del suelo y se arrodilla ante Lear, se sientan uno al lado del otro. Su encuentro representa la relación entre las dos historias (trama principal y secundaria), la comunión de la experiencia del sufrimiento en un mundo en decadencia. Así, el peregrinaje de Lear y Gloucester les ha permitido obtener otro tipo de entendimiento y de relación con su realidad.

Esta nueva visión comienza con el famoso diálogo entre Lear y Gloucester sobre la justicia (4.6.95-183). Durante toda la escena el director mantendrá la cámara en planos de acercamiento (medio, medio corto y *close-up*) sobre el fondo blanco de la arena, salvo en tres ocasiones. La primera cuando Gloucester pronuncia “O ruined piece of nature, this great world / Shall so wear out to naught” (4.6.130) mientras Edgar observa desde lejos a su padre y a Lear, mediante un gran plano general con grúa de la playa desierta. Aquí se acentúa la pequeñez de las figuras filmadas al contrastarlas con el paisaje: el mar, el vasto horizonte, frente a la posición de los personajes en el espacio, que se ofrece abiertamente a la mirada. Luego, tenemos dos alejamientos: cuando Gloucester pregunta al rey si lo conoce y Lear, durante sus reflexiones acerca de la lujuria, se aproxima a Edgar, a quien vemos en un plano de conjunto y luego en medio corto. Finalmente, cuando Lear concluye su disertación y pide a Gloucester que le quite las botas, la cámara vuelve a alejarse y pone de relieve la majestuosidad del paisaje frente a las figuras. Gloucester y Lear han sufrido procesos de cambio semejantes que los acercan espiritualmente. En los discursos y preocupaciones del rey, se revela una sociedad a merced de la hipocresía y maldad humanas. Por eso se reúne visualmente a Edgar, Gloucester y Lear, pues son representativos de los desamparados, enfrentados a una civilización que ha abandonado su propia humanidad.

A pesar de que en esta secuencia el desarrollo dramático de los personajes es el principal foco de atención, mediante estos tres movimientos de cámara Brook hace variar los enfoques y la espacialidad de manera distinta al teatro. Así, en el filme esta idea de espacio es uno de los ejes de la adaptación, pues Brook decide emplear los recursos propios del medio cinematográfico para exaltar la insignificancia del ser humano enfrentado a la infinidad e indiferencia de una naturaleza inhóspita, resaltada en la elección de las locaciones frente al mar. En la austeridad impresionista de las imágenes se subraya la desolación y agonía sufrida por Lear y Gloucester durante su transformación progresiva. Pareciera que el mundo es un lugar imponente e inmenso en donde el destino del hombre sólo tiene sentido desde el absurdo y la vacuidad existencial.

SECUENCIA FINAL

El último acto de *King Lear*, considerado como representativo de las ambigüedades e inconsistencias del texto shakespeariano, es uno de los más problemáticos en la historia crítica de esta obra⁴³. Sin embargo, esta parte refleja la dialéctica entre inconsistencia y equilibrio que compone su estructura general, pues, aunque en varias ocasiones se haya juzgado como absurda e innecesaria⁴⁴, la muerte de Cordelia tiene una función dramática específica tanto en la tragedia como en la caracterización de Lear. Baste mencionar una de las líneas temáticas más importantes, que Edgar identifica en la penúltima escena del texto literario al decir “Ripeness is all” (5.2.11). Precisamente, pareciera que tanto Lear como el público tendrán que lograr una lucidez y preparación particular para los sucesos con los que concluye la obra. El enfrentamiento de un mundo en crisis será la condición de posibilidad

⁴³ Incluso durante siglo y medio las representaciones de la obra se basaron en los cambios realizados por Nahum Tate en 1681, entre los cuales se encontraba el final (Véase Shakespeare, 1984: 12).

⁴⁴ Recordemos, por ejemplo, el célebre ensayo de Samuel Johnson, representativo de la recepción de *King Lear* en el siglo XVIII.

de un nuevo tipo de percepción, el desvelamiento del caos. En la interpretación de Brook, este estado de precariedad absoluta del ser humano será acentuado de diversas formas en la última secuencia.

El duelo entre Edgar y Edmund se crea en tres planos (general, de conjunto y medio), el manejo del claroscuro distinguirá la posición de los hermanos, de perfil en lados opuestos del encuadre, rodeados por la destrucción de la batalla. Después de que Edgar vence a Edmund, comienzan a cerrarse los círculos de la acción dramática y Brook realiza un cambio a la obra literaria en la representación de la muerte de Goneril y Regan. Albany enfrenta a Goneril cuando Regan le ha entregado la carta escrita a Edmund⁴⁵. El enfrentamiento entre las hermanas se maneja nuevamente en primeros planos, con sus figuras de perfil cortado, en lados opuestos del encuadre. Podemos observar que estas repeticiones con variantes forman parte constitutiva de la estilización del encuadre por parte del director.

A continuación, Brook decide mostrar la muerte de las tres hermanas mediante una articulación rítmica de imágenes. En una aproximación brutal vemos a Regan acercarse lentamente a Goneril, quien súbitamente sujeta a Regan arrojándola a las piedras. Después tenemos un *close-up* del rostro de Goneril, mientras Regan yace en el suelo y Albany

⁴⁵ Éste es otro de los cambios directos al texto literario por parte de Brook, pues en la obra, la carta que Goneril envía con Oswald es encontrada por Edgar quien, finalmente, la entrega a Albany. Entre las modificaciones adaptativas de Brook se encuentran numerosos cortes de texto, cambios en el orden de las escenas o la aparición de algunos personajes, intercambio de versos de un personaje a otro distinto de los designados por la obra dramática. Uno de los más relevantes, en los que no ahondaré por falta de espacio, es la eliminación del monólogo de Edmund sobre la naturaleza y su bastardía (1.2.1-22), lo cual indica la postura interpretativa de Brook en relación con los contrastes de carácter entre los dos hermanos. Los versos escépticos de Edmund son dichos por Edgar y transforma la percepción que se tiene de este personaje: “The role of Edgar was central to Brook’s reading of *King Lear* and that the textual liberties which he took in constructing Edgar’s character and role were integral to the subtextual, imaginative processes leading to the film’s composition...In the draft shooting-scripts a textual and subtextual portrait of Edgar emerges as a young man eager to impress his more worldly brother and the sharing of 'libels' forms a part of the relationship. They show Edgar (the great role-player) playing at being a sophisticated young cynic” (Véase Saunders, 1996: 317-326).

observa la escena. La secuencia contiene varias tomas de detalle a las manos de Goneril estrujando la parte inferior de su vestimenta; luego la vemos, en plano medio y primer plano, sentada dando vueltas sobre sí misma, hasta que finalmente lanza su cabeza contra una gran piedra. En seguida, tenemos un corte hacia un primer plano de Cordelia ahorcada. Así, observamos que Brook emplea el ritmo visual en la edición, los distintos tamaños y acercamientos de la cámara, así como la composición de estas imágenes para enfatizar la decadencia social y las consecuencias del caos desencadenado por Lear en la obra. Al representar la muerte de las hermanas de una manera distinta al texto dramático —pues en él, Goneril envenena a Regan y la muerte de ambas se da fuera de escena— Brook brinda una visión dura, sin concesiones o sentimentalismos, que manifiesta un estado de corrupción e infinita crueldad en el mundo.

En la parte siguiente de la secuencia, tenemos un plano medio de Kent con un grito de Lear en *off*, seguido de varias tomas de Lear, al centro del encuadre en un gran plano general, con Cordelia en sus brazos. La cámara lo irá siguiendo en su recorrido por el descampado con distintos acercamientos hasta colocarse detrás de él cuando se arrodilla y deposita el cuerpo de Cordelia sobre la tierra (plano de conjunto). Durante el discurso de Lear “Oh you are men of stone!” (5.3.255) el director conserva, una vez más, la tensión dramática, el énfasis en los diálogos y la interpretación de Scofield a través del acercamiento y la posición frontal de la cámara. En la pregunta de Kent “Is this the promised end?” (5.3.261), Brook continúa la dialéctica de oposiciones en el encuadre (Albany, Edgar de lado derecho y Kent del opuesto), alternando con planos americanos de Lear dirigiéndose a la cámara o al fuera de campo hacia la derecha del encuadre. Como en

otras ocasiones⁴⁶, los recursos del filme se emplearán para transmitir la subjetividad del personaje; en este caso la disociación entre planos, encuadre y continuidad narrativa reflejan, de manera similar a la escena de la tormenta, la perturbación mental de Lear.

Lear se dirige a Cordelia, a quien vemos en la imagen, junto a él, en un plano de conjunto. Después de un corte, vemos a Lear hablar con Kent y una vez más Cordelia aparece en cuadro, a la izquierda de Lear cuando éste pronuncia “And my poor fool is hang’d” (5.3.304), seguido de un re-encuadre ya sin la figura de Cordelia. El cambio de planos se da sin continuidad espacial, lo que provoca una ruptura evidente en las imágenes y muestra cómo se presentan las cosas a los ojos de Lear. Nuevamente, la confusión perceptiva de Lear sobre la verdad de los sucesos, en este caso la muerte de su hija, se realiza mediante una intervención directa del espectador con el punto de vista subjetivo.

Después de un último plano general del rey arrodillado al pronunciar los versos finales de la escena (“Do you see this? Look on her: look, her lips, / Look there, look there! 5.9.309-10) Brook nos presenta la imagen inclinada de Lear en acercamiento apuntando hacia la cámara. El cierre de la secuencia comienza con una toma en la que Lear se deja caer hacia atrás, lentamente. Brook alterna esta imagen con un largo paneo de los rostros de Albany, Kent y Edgar, a la par que cada uno de ellos dice sus versos correspondientes. Este movimiento termina con las palabras finales de Edgar “We that are young shall never see so much, nor live so long” (5.3.324-5) con su rostro, en primer plano, que se vuelve hacia la izquierda del encuadre. La última imagen del filme, en cámara fija, nos muestra cómo Lear cae paulatinamente fuera de campo, en silencio absoluto, hasta que la pantalla queda

⁴⁶ Aparte de la escena del juicio falso de Lear con sus hijas cuando éste se encuentra en la choza (3.6), donde el director inserta en distintos momentos las imágenes de Goneril, Regan y Cordelia, uno de los ejemplos más notables de la expresión subjetiva del personaje por medio de la cámara ocurre después de que a Gloucester le sacan los ojos y el director nos lleva al negro total en pantalla, recurso que transmite la desesperación del personaje y su imposibilidad de visión.

completamente en blanco. En este punto, es posible identificar las semejanzas con el final del filme de Thanouser, mencionado en la parte introductoria de este análisis, con Lear como el centro de la acción, elemento principal del encuadre final y su progresiva desaparición de la imagen. Así, esta secuencia muestra el recorrido de la oscuridad a la luz⁴⁷ (Rothwell, 1994: 83), que lejos de ser una luminosidad redentora se manifiesta como un regresar hacia la nada, la insignificancia del sufrimiento y la muerte del ser humano, la desesperanza de una nada expresada en el blanco total del encuadre último.

Mediante este final, Brook también reitera la imposibilidad de conclusión que algunos críticos (Booth, 1983 y Ryan, 2001) han señalado como característica principal de esta tragedia shakespeariana. En este sentido, es posible identificar por qué la lectura de Brook de *King Lear* se inscribe dentro del contexto de crisis característico del siglo XX, pues las nociones mismas de sociedad, poder, sistema y humanidad han sido cuestionadas a partir de la descomposición de las instituciones sociales en momentos decisivos de la historia contemporánea. Como mensajero de tiempos oscuros, Brook nos entrega una versión dura, lacónica e inmediata donde el valor de ser otorgado a la nada es el estado originario del hombre. En este diálogo con la obra shakespeariana, Brook muestra la historia de un Lear que se vincula con la experiencia del ser humano en la posmodernidad, un ser que se descubre desde la finitud y la angustia:

A Polish critic, Andrzej Falkiewicz, has observed this process of maiming and mutilating man, not in Shakespeare, but in modern literature and drama. He compares it to the peeling of an onion... Man and nothing but man. A nobody, who suffers, tries to give his suffering a meaning or nobility, who revolts or accepts his suffering, and who must die... This is the cruel and mocking "peeling of an onion", Shakespearean and modern alike. The onion is peeled to the very last, to the suffering "nothing". This is the theme of the fall. The concept of man has been reduced and all situations have shrunk to the one ultimate, total and concentrated human fate (Kott, 1988: 186-7).

⁴⁷ Aquí también se encuentra cierta similitud con la versión, antes mencionada, de Welles (Rothwell, 1994: 220).

III. *Korol Lir* de Grigori Kozintsev

III.1 Principales influencias: formalismo ruso, FEKS, la tradición cinematográfica soviética

La adaptación de *King Lear* de Grigori Kozintsev surge desde un marco social, político y cultural específico. Como se señaló en la semblanza biográfica, Kozintsev fue contemporáneo de una generación muy importante en la historia del cine (Pudovkin, Eisenstein, Vertov, Dovzchenko, por mencionar algunos) y tuvo una interesante trayectoria artística en las artes plásticas, el teatro y el cine. Formó, junto con L. Trauberg y S. Yutkevich, el grupo vanguardista de la FEKS (Fábrica del actor excéntrico) y filmó más de 17 largometrajes. *Korol Lir* (*El rey Lear*, 1969-71) fue su última película. De manera similar a Brook, Kozintsev comenzó el rodaje de la película a partir de las ideas elaboradas durante la puesta en escena teatral antecedente, realizada en 1941. Así, el recorrido interpretativo estuvo determinado por una experiencia anterior, en la cual había sido posible considerar tanto las respuestas de la crítica como las del público. Las decisiones tomadas para la puesta en escena dramática sentaron las bases para la construcción del filme, por lo cual Kozintsev se define como un autor-creador tanto en teatro como en cine.

La estética de Kozintsev gira en torno del carácter plurisignificativo de la imagen. Por eso, quisiera examinar algunas de las influencias más importantes del contexto histórico-cultural en el que se desarrollaron sus primeros intereses artísticos, en particular tres momentos que se relacionan con la concepción final del filme. En principio, consideraré de qué manera las propuestas del formalismo ruso determinaron las ideas de Kozintsev sobre el lenguaje y la narración cinematográficas. Después, vincularé estos planteamientos con el momento artístico de las vanguardias de principios del siglo XX, donde se ubica el grupo

de la FEKS, para finalmente abordar las condiciones específicas del ámbito cultural en el que se realizó la película.

Existen tres elementos cruciales en el enfoque formalista del cine: (1) “el cine es considerado desde la literatura, en cuanto adapta textos literarios [...] (2) el cine es considerado ‘como tal’, lo cual induce a reconocer la ‘cinematograficidad’ en la imagen misma [...] se reconoce, entonces, (3) la ‘palabra o el lenguaje verbal como sistema subyacente al funcionamiento semántico del filme...” (Albèra, 1998: 67). Podemos observar que en la estética de Kozintsev confluyen, de cierta manera, estas características, entre las que destaca también la importancia del espectador como instancia receptora, proveniente de la enunciación cinematográfica, según B. Eikenbaum. De igual modo, es posible relacionar el interés de Kozintsev en el binomio cine-literatura con el proyecto inicial de los estudios de Shklovski⁴⁸, que se concentraron en la posibilidad de estructurar narrativamente, a la manera literaria, los acontecimientos ocurridos ante el ojo de la cámara⁴⁹.

En estas primeras investigaciones se propone un marco equivalente al de la metodología formalista en relación con la literatura, para abordar el fenómeno cinematográfico, y se interroga, a partir de esas bases teóricas, sobre las cuestiones prácticas nacidas del cine soviético. De tal forma, es posible establecer una correspondencia entre la definición de las propiedades del discurso literario y la elaboración de una poética propia del filme, cuyo objetivo principal era precisar la “cinematograficidad” o “naturaleza del cine”. Se puede observar, entonces, que las investigaciones formalistas ya giraban en torno de un nuevo

⁴⁸ Además de la *Poetica Kino* (1927) de Eikenbaum, uno de los primeros en dedicar un lugar considerable a las reflexiones en torno al cine y la literatura es Shklovski en dos capítulos del texto *Cine y lenguaje*: el primero, “Literatura y cine”, publicado en Berlín en 1923 y, el segundo, “La poesía y la prosa en el cine”, publicado en Moscú en 1927.

⁴⁹ Incluso, Shklovski llega a denominar el lenguaje del filme como una “cinematografización” de la literatura, sobre todo en los casos en que se refiere a las transformaciones de los argumentos literarios: “la poética del cine es la poética del puro ‘argumento’, connatural al propio carácter de la toma cinematográfica” (Shklovski, 1971: 50).

proyecto de interdisciplinaria o relación significativa entre diversas artes. Por eso, estos planteamientos no sólo cuestionaron profundamente la relación del cine con otras artes y disciplinas, también se convirtieron en punto de partida para las reflexiones de toda una generación de artistas, creadores y cineastas que intentaban producir una teoría cinematográfica propia. Así, la aparición del cine implicó una transformación de la cultura que se reflejó en el diálogo entre varios movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, como el futurismo o el expresionismo, y el nuevo medio de expresión.

Alrededor de 1910, en el contexto de la Rusia prerrevolucionaria surge el futurismo⁵⁰. Las propuestas futuristas se interesaban en la yuxtaposición estridente de varios elementos. De tal forma, su estética marcó una etapa inicial en la búsqueda de los principios de la técnica del montaje. Una vez iniciada la revolución de octubre de 1917, los artistas que conformaban la vanguardia rusa se pusieron a disposición del nuevo régimen oficial. Muchos de ellos participaron en distintas actividades, vincularon la revolución política con la artística y continuaron experimentando con el montaje, tanto en la poesía y la música como en la pintura y el cine. Sin embargo, los propósitos iniciales del futurismo, que importaban un evidente desdén por las masas, se oponían a las metas de la sociedad soviética y fueron severamente criticados por el régimen. Por tal razón, el grupo se dividió: una facción, dirigida por el escultor V. Tatlin, consideraba que el arte debía utilizar materiales industriales y ser accesible a todos. Un segundo círculo, encabezado por K. Malevich, se centró en un arte que no fuera objetivo ni ideológico. De la influencia de Tatlin surge un nuevo movimiento: el constructivismo. Esta corriente floreció alrededor de

⁵⁰ Influidos por el cubismo francés y el futurismo italiano, este movimiento, que abogaba por un nuevo arte, más apropiado para la vida moderna, concentró sus actividades principalmente en la pintura y la literatura. Entre sus integrantes se encontraban los pintores M. Larionov, N. Goncharova, K. Malevich y V. Y. Tatlin, así como el poeta Vladimir Maiakovski.

1922 y tuvo un desarrollo notable, innovando en varios campos de la cultura y el arte, como el teatro, la pintura, la literatura y el cine.

Kozintsev tuvo contacto con este determinante grupo desde sus primeras incursiones en el ámbito artístico. El constructivismo se consolidó con el establecimiento de la revista LEF (Frente de izquierda de las artes) creada por Maiakovski⁵¹, en torno a quien se congregaron escritores, fotógrafos, cineastas, filólogos. Tenían como finalidad primera fundar, a partir de las propuestas futuristas, un movimiento que respondiera a las necesidades y a la nueva organización de la sociedad soviética⁵². Así, los constructivistas eran igualmente experimentales en la estética como lo fueron los futuristas. No obstante, consideraban al artista como un creador capaz de aportar productos útiles a la sociedad revolucionaria más que como miembro de una élite.

En el teatro, la figura principal de este movimiento fue Vsevolod Meyerhold (1874-1940), quien influyó profundamente en la trayectoria de Kozintsev (1977: 109-10). Algunas de las propuestas experimentales de Meyerhold partían de nuevos métodos de la puesta en escena, en la creación de un teatro antirrealista, intensamente dinámico, abstracto y no representativo. Aunque todas estas características formaban parte de otros movimientos de la vanguardia, Meyerhold consolidó un enfoque personal, transformando de manera contundente la teoría teatral y la dirección de escena de su tiempo. Meyerhold abogaba por una “cinematografización” del teatro, a través de técnicas como el montaje. Una de sus aportaciones clave a la dramaturgia fue la *Biomecánica*, en la cual se exploraban los

⁵¹ “Within a year, the most radical Constructivists had clustered around Mayakovsky's avant-garde LEF group. The LEFists included the artists Rodchenko and Stepanova, the philologists Brik and Shklovsky, the poets Krouchonykh and Pasternak, the theatre directors Meyerhold and Eisenstein, and the film-maker Vertov” (Bordwell, 1972:13).

⁵² Recordemos brevemente los tres períodos significativos de la historia de la URSS que abarcan la trayectoria de Kozintsev: la Revolución de 1917, el período estalinista y la época de Nikita Krushev, denominada como “el Deshielo”.

potenciales físicos y emocionales del actor. El redescubrimiento simbólico de dispositivos primordiales en el teatro, tales como el proscenio o la máscara, encontraría una profundidad particular en los métodos de experimentación de Meyerhold. Estos elementos serían considerados por Kozintsev y Trauberg en la creación de la FEKS, por ejemplo, dado el peso otorgado a los objetos en su relación con el espacio en la escena y, sobre todo, con la interpretación del actor. Esta correspondencia entre el actor y los objetos será uno de los acentos en la adaptación de Kozintsev de la obra shakespeariana.

También podemos observar hasta qué punto la filosofía del espacio trágico creada por Meyerhold, que trataba de destruir las fronteras que separaban el arte de la vida, influyó en la perspectiva estética de Kozintsev. El teatro de Meyerhold promulgaba un tipo de arte que no fuera considerado como copia sino como una realidad de esencias concentradas, el corazón de las cosas del mundo. Justamente, las posibilidades brindadas por el medio cinematográfico permitían, según Kozintsev, la unión completa del arte con el mundo real; planteamiento que encuentra eco en la relectura que Kozintsev hace de *King Lear*: “There should be no boundaries between *Lear* and contemporary life. I could distinctly hear the direct speech with which Shakespeare addresses his audience...Shakespeare’s truth lies first and foremost in his freedom from illusory lights, his stepping beyond the line of footlights” (1977: 94).

Por otro lado, Meyerhold percibía en la noción de montaje un eje que reunía varias de las disciplinas que formaban parte del constructivismo, puesto que sus principios fundamentales podían ser empleados en cualquiera de los diversos medios artísticos: la conjunción de lo heterogéneo, la yuxtaposición de fragmentos distintos, la posibilidad de dirigir a la audiencia en la creación de asociaciones conceptuales, etcétera (Bordwell, 1972: 15). Sin embargo, el empleo de este recurso en el campo cinematográfico es justamente lo

que distinguió el espíritu de toda una generación y constituyó uno de los estilos y teorías más importantes en la historia crítica del cine. Entre sus exponentes principales encontramos a L. Kulechov, V. Pudovkin, D. Vertov y S. Eisenstein quienes sostenían que el significado del filme estribaba en el ensamblaje de diversas tomas, cuyo resultado final era una síntesis narrativa basada en la yuxtaposición⁵³. Aunque cada uno de estos creadores se concentró en diversas facetas y usos del lenguaje cinematográfico, sus inquietudes sobre el cine giraron en torno al proyecto formalista de una conciencia sobre la imagen cinematográfica, el cual consistía en reconocer un lenguaje interno en el nuevo medio de expresión⁵⁴. Estos momentos históricos de intensa producción y reflexión artísticas determinaron e impulsaron, de diversas maneras, la formación de Kozintsev, quien a lo largo de su trayectoria se interesó en las cualidades expresivas del medio cinematográfico, entre ellas, como veremos en el análisis de su película, el uso del montaje.

En su fundación la FEKS, como otros movimientos de la época, combinaba varios elementos además del cine: el circo, el vodevil, los manifiestos vanguardistas en torno a la plástica y su interrelación con la sociedad, así como la experimentación teatral con recursos como el extrañamiento, proveniente de los planteamientos de Meyerhold. Este horizonte fue la base inicial de exploración artística de Kozintsev, que desembocaría en un estilo personal, aunque con algunas diferencias en relación con su producción artística posterior⁵⁵.

⁵³ Según Bordwell se debe considerar las propuestas de estos directores en dos grupos diferentes: “Kuleshov's films, and most of Pudovkin's, use montage solely for rhythmic and narrative ends; the juxtaposition of shots becomes a way to bring out the shape and nuances of a story. Eisenstein's and Vertov's films, though, constantly go beyond narrative editing to make metaphorical and rhetorical statements by means of montage.” (1972:10)

⁵⁴ Así, por ejemplo S. Eisenstein uno de los personajes más significativos, tanto en la historia del cine en general como en el contexto soviético, cuyo planteamiento principal consistía en la idea de concebir al cine como un discurso articulado más que como representación, se vincula a las exploraciones realizadas en el seno de las investigaciones formalistas. Eisenstein puso en práctica el funcionamiento del montaje en la narrativa filmica y sus asociaciones simbólicas (montaje de atracciones).

⁵⁵ 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

De este momento de su trayectoria, sobre todo en sus tres últimos filmes, se desprende un gusto particular por la adaptación literaria y la dimensión épica del arte. Inclinación determinada no sólo por el contexto social, un momento de intenso control político, sino por el enfoque humanista que tomó la obra de Kozintsev en su último período creativo. Por un lado, la elección de adaptaciones literarias le permitió realizar una crítica al orden establecido y seguir creando sin ser censurado. Por otro, le brindó la oportunidad de reflexionar tanto sobre la comunidad soviética, como sobre la sociedad convulsa de la posguerra en el resto de Europa. Para Kozintsev, el cine se convirtió en el medio artístico por excelencia, capaz de expresar la condición trágica del ser humano en tiempos de penuria.

Este poder trágico de la historia, inherente al pesar cotidiano en la vida del hombre y tema presente en la poética de algunos autores como Dostoievski y Gogol, sería recuperado tanto por las vanguardias prerrevolucionarias como por los nuevos creadores en el ámbito cinematográfico. Uno de los principales elementos representativos era 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 provenían de la tradición literaria rusa” (Rapisarda, 1997: 135). Esta vena temática definió la experiencia multiforme del cine soviético y se convirtió en uno de los ejes interpretativos de la adaptación de Kozintsev. El retrato del hombre en su insignificancia individual frente a la masa en Dostoievski y la concepción del trágico grotesco gogoliano, irrumpían en la realidad de un siglo de vida e historia rusas y fueron, precisamente, los temas que inspiraron a Kozintsev mientras trabajaba en *Korol Lir*:

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.

Great discoveries in art influence not only the future but also the past. One discovers new things in old books from reading a contemporary book. The ‘fantastic realism’ which Dostoyevsky talked of so much (and which began with Gogol) was not only responsible for and forestalled much in contemporary art, but opened up new aspects of the classics (and perhaps Shakespeare first and foremost) which no one had paid any attention to before (1977: 90).

Quisiera finalizar esta parte enfatizando la forma en que este marco histórico y cultural converge en la adaptación que nos ocupa, pues el contexto de relación entre varias disciplinas artísticas, como ya lo observamos en el capítulo anterior, es de crucial importancia en los cambios de perspectiva del fenómeno adaptativo. En este caso y, de manera similar a Brook, el filme de Kozintsev refleja la problemática del paso de un medio artístico a otro. No sólo intervienen en el producto final las variaciones en el lenguaje y medio de expresión según se trate de la literatura o el cine sino que, además, se cuenta con una producción teatral anterior que amplía las posibilidades de significación. Por tanto, en la película de Kozintsev encontramos una interrelación de horizontes interpretativos entre literatura, teatro y cine como sistemas narrativos. Sin embargo, una de las diferencias más notables con Brook, que complica y enriquece este entramado de relaciones, es que no sólo se traslada el texto literario a la pantalla sino también se realiza una transcodificación cultural⁵⁶. El guión de *Korol Lir* parte de una traducción del texto literario hecha por Boris Pasternak, de tal forma no sólo la obra original se traduce a un lenguaje extranjero sino también hay una transcodificación de sentidos textuales, artísticos y culturales. El proceso adaptativo del filme de Kozintsev implica, entonces, un intercambio entre el texto literario y la adaptación, distintas formas de representación, así como el diálogo entre dos culturas y lenguajes diferentes. La traducción de Pasternak funciona, de tal manera, no como

⁵⁶ Retomo la idea de transcodificación cultural presentada en el libro de Scolnicov y Holland (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.

equivalencia semántica sino como apropiación cultural cuyo resultado final contiene, además, la traducción en el nivel de la puesta en escena realizada por Kozintsev. Es decir, se recrea el texto shakespeareano en otra cultura y otro lenguaje, lo cual propicia una nueva experiencia del texto, en un sentido distinto al que se exhibe en una adaptación realizada en la misma lengua y cultura, como en el caso de Brook. Por lo tanto, la importancia otorgada a la imagen en la adaptación de Kozintsev será fundamental para franquear la barrera del lenguaje en la reinterpretación visual.

III.2 Aproximación estética al texto shakespeareano: la narrativa visual de Kozintsev

Antes de analizar, como con la película de Brook, algunas secuencias en detalle, es necesario especificar varios elementos del diseño global de producción. Kozintsev decidió filmar el texto shakespeareano en un formato soviético de 35 mm parecido al cinemascope (1:2,55), el sovscope (1:2,35), utilizado alguna vez para los grandes relatos épicos. Esta elección, preferida por el director en su última etapa creativa, determina la calidad y el tamaño de la imagen, así como las posibilidades del uso de los distintos planos. Por otro lado, la filmación se llevó a cabo 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.

La topografía es parte crucial del entramado simbólico de la película, que alterna entre imágenes del paisaje siberiano y páramos de tierra áridos e inhóspitos los cuales, sin embargo, se encuentran junto al mar⁵⁷. La elección del formato también tiene una función

⁵⁷ El agua tendrá un significado particular en la interpretación de Kozintsev sobre todo en relación con los personajes de la película, como lo tuvo en la concepción final de su primera adaptación shakespeareana, *Gamlet*: “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).

significativa, pues el tamaño determina la profundidad de campo. La composición del encuadre, entonces, estará determinada por este manejo de la perspectiva, donde predomina el contraste de las imágenes y se da una alternancia entre la asimetría y el conflicto, figura y fondo. Kozintsev define el ritmo y la organización de las secuencias mediante un uso expresivo del montaje, es decir, se privilegia el corte y no el fundido encadenado o la disolvencia por ejemplo, para construir la transición narrativa. Sin embargo, el corte no es empleado de manera abrupta, sino como un elemento que le da fluidez a la organización estructural del filme.

Como en *Gamlet* (1964), su primera adaptación shakespeariana, este director retoma el uso del blanco y negro que, aunado a la iluminación, constituye las tonalidades de la imagen consolidando el discurso temático y formal de la película. Quisiera mencionar dos elementos más que abordaré en detalle en secuencias específicas. El primero es el uso de la cámara, la cual Kozintsev empleará tanto descriptiva como dramáticamente. La posición y el ángulo se emplean en la presentación de los personajes y los espacios de la historia, así como en el relieve dramático de un personaje determinado o algún otro elemento de la acción. En segundo lugar, el manejo de la banda sonora como una de las indicaciones principales de la transposición cultural realizada en *Korol Lir*. La partitura, compuesta por Dmitri Shostakovich en 1963-64, se escribió específicamente para la 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. Shostakovich trabajó con Kozintsev y Trauberg en varias películas del período de la FEKS (*La nueva Babilonia*) así como en los filmes de Kozintsev solo (*Gamlet*). Además de los otros sonidos del filme (voz y ruidos), la música se convierte en parte fundamental de la construcción dramática en la narración.

Al igual que con la película de Brook, examinaré de manera general algunas de las secuencias principales de *Korol Lir*— el inicio de la película, la escena de la división del reino, la tormenta, el encuentro de Gloucester con Lear y el final de la obra— para, posteriormente, realizar el análisis comparativo de ambos filmes. Asimismo, me referiré, brevemente, a otros momentos de la película para establecer las líneas estéticas de la visión cinematográfica de Kozintsev.

SECUENCIA INICIAL

La secuencia inicial del filme es un prólogo a la primera escena del texto shakespeariano, por eso tiene una función enunciativa específica. La obra dramática, como se señaló en el análisis del filme de Brook, comienza con la conversación de Gloucester y Kent; en la película de Kozintsev esa conversación se presenta después de la secuencia inicial, la cual es un largo preámbulo que introduce al espectador al mundo representado en el filme y destaca uno de los núcleos temáticos de la narrativa de Kozintsev: la tierra. La película inicia con una semejanza entre la textura del fondo⁵⁸ sobre la que se presentan los créditos y la primera imagen que veremos en pantalla. Es importante subrayar el sonido fuera de campo en este momento, pues durante los créditos escuchamos una música de flauta, seguida de un canto y el sonido de pasos, estos últimos como elementos representativos de la figura del pueblo. La música de flauta es característica, como se verá más adelante, del personaje del bufón y con esta misma música Kozintsev concluye la película, con lo cual cierra de manera circular el desarrollo dramático. Tanto el bufón como la multitud son una presencia constante y parte esencial de la historia y de los personajes, por eso tienen un

⁵⁸ Para lograr esta textura en la imagen Kozintsev utilizó una de las telas rugosas y deslavadas que formaban parte del vestuario de los personajes de la multitud (1977: 56).

predominio visual y narrativo desde el inicio. Abordaré la aparición del bufón en escena en detalle en la secuencia siguiente.

La primera imagen es un plano detallado de la tierra, durante el cual seguimos escuchando, en *off*, las pisadas de gente que se acerca y un canto. A continuación la cámara enfoca los pies de la gente, que entran en campo por la derecha del encuadre, hasta que vemos el cuerpo completo de los personajes mientras avanzan. Esta fragmentación inicial de las figuras en el encuadre —es decir se juega visualmente con la parte del cuerpo que aparece en campo y la que está en el espacio *off*— le dará mayor presencia a estos personajes en la narrativa. De tal forma, pasaremos de algunos planos de conjunto de pequeños grupos de personas, a quienes la cámara seguirá durante su peregrinaje al castillo de Lear, a los planos generales de la multitud en su totalidad. Mediante el plano general es posible distinguir el paisaje completo: una tierra árida, rocosa y hostil. Aunque la vestimenta y caracterización de la gente —con ropa gastada y rota, lo cual revela que en su mayoría son campesinos, aldeanos y mendigos— no remite a un tiempo histórico particular, exalta una serie de significados simbólicos del filme. La finalidad de Kozintsev era acercar la historia de Lear a la vida real, que reflejara la experiencia del ser humano, de ahí su elección del blanco y negro, así como la austeridad de efectos visuales, decorados y vestuario. Sin embargo, podríamos considerar que el mundo de Lear es una mezcla, un espacio entre una era antigua con ecos de la modernidad de la posguerra.

La presencia constante de la multitud es uno de los puntos clave en la concepción kozintseana de *King Lear*. El mundo en *Korol Lir* se encuentra siempre poblado, la gente no sólo encarna la situación crítica del reino sino que se convierte en reflejo de Lear mismo. Ésta es una de las características más sobresalientes de la apropiación cultural de

Kozintsev del texto shakespeariano: el pueblo como símbolo de la desesperanza, la fragmentación física y espiritual de un reino y un rey en declive.

Mediante los diversos planos de conjunto, observamos cómo el grupo se dirige al castillo por un camino lleno de dólmenes con inscripciones y dibujos. La variación de planos de acompañamiento lateral mediante un *travelling* horizontal, a los de acercamiento en planos americanos y medios a varios personajes entre la multitud —entre los que destacan un hombre-niño llevado en una carreta y algunos ancianos— y, posteriormente, a tomas desde atrás de la gente en *travellings* verticales, crean la impresión de su deambular por el reino. Entre los planos de acercamiento individuales se privilegia el plano medio de un hombre con un cuerno —el cual aparecerá un par de veces más durante el desarrollo de la película— que hace un llamado a la gente que se encamina al castillo a escuchar el mensaje de Lear. La alternancia de planos no sólo tiene una función sinecdóquica de la multitud, al pasar de la masa a los tipos, sino también brinda un vínculo constante entre la gente, sus pisadas y la tierra. Las imágenes de la tierra, las rocas, las personas y los rostros individuales se articulan rítmicamente. La carreta que observamos desde las primeras imágenes nunca se pierde de vista durante el recorrido, pues se inscribe entre los planos de detalle a varios elementos del encuadre (rostros, vestuario, tierra, rocas). De tal forma, la cámara realiza una labor descriptiva que introduce al espectador en la historia y refuerza los elementos simbólicos del filme, como el personaje de la multitud. Así, después de los planos generales y de seguir a la gente en su caminar por medio de *travelling* laterales, llegamos al final del recorrido marcado con un movimiento de grúa que hace ascender lentamente la cámara para tener una toma completa desde atrás de la multitud dividida en dos colinas que rodean el castillo de Lear al fondo de la imagen. El relieve sonoro será un punto clave en la construcción de esta secuencia, pues a medida que la cámara va siguiendo

a la gente y enfoca sus rostros, la música acompaña y acrecienta la impresión de las imágenes culminando en el gran plano general, seguido de un plano/ contraplano de la multitud que la retrata en su totalidad.

El espacio dramático y la fuerza de esta secuencia se conforman, entonces, de tres elementos principales. En primer lugar, se privilegia el uso del *travelling* o acompañamiento y los planos de acercamiento para describir y presentar el paisaje, personajes y ciertos objetos dentro del encuadre. En este caso, el desplazamiento de la cámara sobre cualquier plataforma lisa permite seguir al personaje silencioso en su movimiento. Este tipo de toma, conocida como *tracking-shot* es una de las piezas centrales para crear la fuerza de esta secuencia y de algunas posteriores. En segundo lugar, tenemos el empleo de la música como reguladora de la tensión dramática, así como el contraste visual proporcionado por la iluminación y la tonalidad en blanco y negro. El vasto panorama se define por una claridad confrontada con los semblantes duros, grises, y el ropaje oscuro y deslucido de los peregrinos. Finalmente, el ritmo de toda la secuencia está determinado por el empleo del montaje, en el cual el director muestra preferencia por el corte y realiza una serie de elipsis significativas que le dan fuerza representativa al recorrido de la gente por el paisaje. La elección de esta serie de imágenes causa un efecto determinado por el orden y la manera en que se presentan. Kozintsev realiza una alternancia entre los acercamientos a los objetos y las personas (relación espacial entre dos elementos en campo), así como 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 el acento y duración de las tomas se encuentra, principalmente, en el montaje. Es decir, en la combinación de los

elementos del registro cinematográfico (visual y sonoro) con los elementos característicos de la edición: el tiempo y su desarrollo discontinuo.

Ahora bien, el elemento simbólico de la tierra tiene una serie de connotaciones en la obra que son interpretadas por Kozintsev de forma característica. La tierra remite directamente a la idea de poseer tierra, uno de los conflictos principales en la obra, pero también se convierte en una metáfora de la propia identidad. La soberbia y tiranía de Lear no sólo se muestran en las condiciones de su reino y su gente, sino en su eventual destrucción. Árida e inhóspita, erosionada por el hambre y la pobreza, la tierra es el alma del pueblo, imagen de su sufrimiento. De tal forma, el desconsuelo progresivo del rey en el filme no es único e individual sino compartido por el pueblo entero: “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). La afinidad de la tierra con las piedras (y con la textura presentada durante los créditos iniciales) enfatiza la idea de un tiempo arcaico, de costumbres antiguas (jerarquía feudal) y evidencia la condición del reino, su aridez y esterilidad. El final de esta secuencia —con un plano general de los soldados y el contraplano de los integrantes de la corte, en silencio total— introduce la división, acentuada en la escena siguiente, entre el mundo de la corte de Lear y el mundo exterior, representado por la multitud. Este momento en la narración es anunciado por el sonido de unas campanadas fuera de campo, donde se vuelve a observar el uso estructural de los espacios *off* en la película.

Antes de pasar a la escena de la división del reino quisiera resaltar los vínculos de Kozintsev con una tradición específica reflejados en esta primera secuencia. Tanto el uso del montaje como parte fundamental de la narración, como el empleo del acompañamiento

tonal, dramático de la música de Shostakovich, revela la influencia de la tradición soviética cinematográfica de principios del siglo XX, señalada anteriormente⁵⁹. Como observamos, una parte fundamental de la narrativa en *Korol Lir* es la introducción de la multitud, silenciosa y omnipresente, en el mundo representado en la película. Para Kozintsev estas primeras imágenes tenían la finalidad de darle un rostro al sufrimiento. Por este motivo, Shostakovich puso especial cuidado 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 dramática in *crescendo*, termina la toma en completo silencio con el plano de los soldados y la corte, antes de escuchar el sonido de las campanas.

De igual modo, la masa como representación del pueblo tiene un antecedente importante en las primeras películas realizadas durante el periodo leninista y posteriormente, con Stalin. Baste mencionar dos ejemplos de secuencias emblemáticas en la construcción de esta imagen dentro de la cinematografía soviética: *El acorazado Potemkin* de Eisenstein y *La madre* de Pudovkin⁶⁰. Aunque en la primera etapa de la filmografía de Kozintsev encontramos semejanzas con este tipo de representación, sobre todo en filmes como *La nueva Babilonia* o *La trilogía de Máximo*, en su última película esta figura tiene una función distinta. Así, una de las diferencias y aportaciones más importantes de Kozintsev es que la multitud en *Korol Lir* no es amenazadora en el sentido activo de la masa

⁵⁹ La relación entre música y cine formaba parte de las preocupaciones estéticas de la vanguardia soviética cinematográfica. Véase, por ejemplo, la idea contrapuntística de la música en el montaje polifónico de Eisenstein (2000: 52-80).

⁶⁰ 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 Maiakovski con su *Misterio bufo*” (Rapisarda, 1978: 58).

revolucionaria, más bien, evidencia el estado de cosas del mundo de Lear y se convierte en uno de los generadores principales de su conflicto interior.

Por tanto, la dimensión trágica de la historia es determinante en el filme, pues el paisaje adquiere un valor histórico y geográfico global. La visión de Kozintsev se acerca al panorama trágico presentado en obras como las de Gogol y Dostoievski, autores fundamentales en la estética de este director. De tal forma, el entorno no sólo se configura como un espacio significativo para los personajes y sus acciones sino que consolida el entramado simbólico de la historia. El desfile agónico de la multitud en *Korol Lir* retrata un mundo sombrío, donde el hambre, la pobreza y la indigencia desvelan el rostro auténtico del hombre sin comodidades.

Así, es posible identificar de qué manera los recursos visuales y sonoros, vinculados a una temática y estética determinadas, permiten enriquecer el texto shakespeariano con distintos sentidos. Como se verá a continuación, la escena de la división del reino, representativa de la interpretación de Kozintsev de la obra literaria, también se relaciona con la imagen de la multitud y la figura de Lear.

DIVISIÓN DEL REINO

Las dicotomías entre tierra/pueblo y castillo/corte sugeridas desde las tomas finales de la secuencia anterior —mediante la imagen de los soldados, el contraplano de la corte y la conversación entre Gloucester y Kent— se acentúan a través de la construcción visual y espacial de la corte. Aunque se establece un contraste entre los espacios limitados, sombríos, opresivos del castillo y la luminosidad, extensión y apertura del paisaje en la secuencia de la multitud, es posible identificar tanto en la corte como en el pueblo el uso del vestuario oscuro, reforzado por la iluminación y la textura del blanco y negro en el

filme. Kozintsev quería establecer claramente las diferencias entre la clase que detenta el poder y la gente que no posee derecho alguno.

En la escena de la repartición del reino se utiliza de nuevo el contraste para distinguir a los personajes de la corte. La primera imagen dentro del castillo es un plano de conjunto en contrapicado de Cordelia quien baja de unas escaleras y la seguimos con un *travelling* lateral cuando se une a sus hermanas; en ese momento las tres avanzan hacia delante. Cordelia se detiene y ocupa un lugar en medio del salón, mientras cada una de sus hermanas se une a su séquito localizado a cada lado de este espacio. Kozintsev nos ofrece una presentación visual de los integrantes de la corte mediante un *tableaux* cinematográfico⁶¹: plano de conjunto de la corte, con Goneril y su escolta de un lado, y en contracampo, a Regan y sus acompañantes en la misma posición. A continuación el director nos muestra en oposición un plano americano de Cordelia, quien con un vestuario claro, dirige una sonrisa de ternura hacia Goneril y Regan. A su lado, una mujer mayor le recuerda mantener su seriedad y entonces Cordelia da un paso al frente, hacia la luz. La expresión facial de este personaje se revela en el plano medio siguiente y contrasta con los rasgos de dureza y frialdad de sus hermanas. Además de la alternancia de planos (general, de conjunto, medio, americano, primer plano) y la iluminación, Kozintsev emplea también los silencios y miradas de los personajes para determinar el ritmo y la tensión dramática de esta escena.

La presencia de Lear se anuncia con una risa fuera de campo y la cámara enfoca una puerta por la que el rey saldrá. La línea de la mirada de los personajes de la corte en los acercamientos (primeros planos de Gloucester, Kent que observan el espacio *off* a la

⁶¹ En esta parte y, de manera similar al filme de Brook, observamos la formación inicial de Kozintsev en las técnicas del cine mudo, al utilizar en la presentación de los personajes los famosos “cuadros vivos” del cine mudo (Burch, 1987: 1953).

derecha del encuadre), especialmente en un primer plano a la mirada de Regan, indica la expectación de todos y la importancia de este momento. La aparición de Lear en escena, quien porta una máscara y una capa con pieles, revela un ambiente hostil en el cual existe la posibilidad de que el hombre se reduzca a la animalidad y el instinto. Después de quitarse la máscara, observamos el comportamiento juguetón de Lear con el bufón quien se encuentra detrás de él. Personificado por Yuri Jarvet (un actor de estatura pequeña, ojos grandes y expresivos⁶²) Lear tiene una apariencia de duende, con cabello blanco y orejas peculiares que, no obstante, transformará su actitud al ocupar su lugar en la corte⁶³. Los objetos como la máscara⁶⁴ se convierten en la película en parte fundamental tanto de la narrativa como de la caracterización.

Con esta imagen se da expresión al mundo de Lear: una realidad que se muestra en un principio y otra subyacente que cambiará el orden de las cosas y a los personajes. Podemos añadir que la máscara, además de simbolizar la transformación de Lear y las dos realidades, representa la condición del hombre cuando se le despoja de la investidura real en la escena de la tormenta que abordaré más adelante⁶⁵. Otro aspecto importante de los objetos en la película es su relación con la profundidad de campo. Una vez que Lear sale por la puerta inicial, entra al salón principal y, de nuevo mediante un *travelling*, seguimos su recorrido

⁶² La elección final de Jarvet como Lear por parte del director fue, justamente, por su fisonomía y la profundidad expresiva de su mirada. Como este actor era estonio no sólo tuvo que aprender ruso sino trabajar arduamente con la traducción en verso de Pasternak (1977: 74-7).

⁶³ En la interpretación de Kozintsev sobre Lear se refleja la vena creativa de sus primeras producciones con la FEKS, pues en esta escena se refiere al personaje como “the old eccentric”, imagen que en la película se refuerza con el sonido del cascabel del bufón (1977: 119).

⁶⁴ El empleo de la máscara en la película proviene del teatro Noh japonés (Rothwell, 1999:189). Aunque las primeras ideas de Kozintsev sobre la concepción cinematográfica de *King Lear* surgieron durante un viaje a Japón, su adaptación estuvo también influida por otras tradiciones artísticas de Oriente como el teatro Kabuki (Kozintsev, 1977: 2-20). De igual forma, como se mencionó al principio, la importancia de este objeto fue retomada del método teatral de Meyerhold.

⁶⁵ La metáfora del vestido y la desnudez, así como las diferencias entre la apariencia y la verdad presentes en el texto shakespeariano encuentran una significación visual en la película a través de los objetos y su relación con los personajes. Por ello, estos paralelismos evidencian la lectura cuidadosa que hizo Kozintsev de la obra dramática y el seguimiento realizado en su adaptación al cine.

hasta que se sienta en un banco pequeño, junto al fuego. Durante su discurso, la toma incluye al frente un heraldo que lee el mandato del monarca de un documento y en el trasfondo la corte que escucha atentamente, por lo tanto se refuerza la profundidad de campo en estos planos. Simultáneamente, la cámara se dirige hacia Lear, que calienta sus manos frente al fuego. Otras manos, las del bufón, salen debajo del ropaje del rey, con lo cual el director señala la importancia visual y simbólica de este personaje. Además de la risa de Lear, el otro sonido que escuchamos antes de que ambos personajes entren en escena es el sonido de un cascabel, éste será el único rasgo de la profesión del bufón a la que alude Kozintsev en la película. La caracterización del bufón, cuya figura completa aparece en la escena del castillo de Goneril (1.4), tiene un nexo inmediato con la secuencia inicial y el personaje 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 de las primeras imágenes del filme. Podemos observar que la figura del bufón se vincula también con la dimensión simbólica de la historia representada mediante la máscara. Pues tanto en el texto literario como en el filme, el bufón cuestiona constantemente, a través de sus retruécanos, la identidad y acciones de Lear. El bufón descubrirá lo que hay detrás de la máscara del rey (“Lear’s shadow”) y denunciará el estado de cosas en el mundo de Lear⁶⁶. 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.

Antes de que el heraldo termine de leer el discurso, Lear retoma la palabra enfatizando la parte “...that future strife may be prevented now” (1.1.43-4). En el momento siguiente,

⁶⁶ En una escena más adelante cuando Lear se encuentra en el castillo de Goneril, el bufón hablará por primera vez en el filme. Al recitar las desventajas de la condición del rey, el bufón se acerca a Lear y le dice que le enseñe a mentir. En este momento sus manos salen de un chaleco con pieles y las coloca sobre su rostro llevándolas hacia abajo. La función simbólica de este acto, como con la máscara, evidencia las diferencias entre apariencia y realidad, verdad y mentira, presentes en la obra shakespeariana y en el filme.

durante el juicio de prueba, la toma se realiza desde el fuego hacia Lear y al fondo, entre el humo, se observa a sus tres hijas. La toma realizada a través del humo (“the shroud of time” según Kozintsev, 1977: 120) revela la llama patriarcal que después será emblema de un mundo destruido. El emplazamiento de la cámara, con Lear en primer término, concede una posición de ventaja sobre sus hijas, pues se ve más grande que el resto de los personajes en el encuadre. Durante la escena de repartición del reino, otros objetos cumplen con una función similar a la de la máscara en la caracterización de Lear. El rey designa las porciones que dará a cada hija sobre un gran mapa extendido a lo largo del salón. Tanto en el empleo del mapa como cuando Lear se sienta en su trono, los objetos crean un efecto de contraste físico en relación con la figura del personaje en el encuadre⁶⁷.

Durante las declaraciones de amor a Lear, Kozintsev maneja la tensión dramática a través del plano y contraplano en acercamiento. Las diferencias entre el comportamiento de las dos hermanas mayores y el de Cordelia se subrayan mediante un primer plano y la voz en *off* de esta última: “What shall Cordelia speak? Love and be silent” [1.1.62]. Después de la exposición de Regan, la cámara toma el lugar del mapa y vemos a Lear en un plano frontal, señalando los pedazos concedidos. Nuevamente, el rey aumenta de tamaño en relación con otros objetos del encuadre. Es importante destacar que después de los discursos de las dos hermanas, cuando Lear les otorga las partes del reino prometidas, escuchamos el sonido de unas campanas en *off*, lo cual subraya la formalidad de la escena. 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. Más adelante, cuando Kent

⁶⁷ 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).

enfrenta a Lear, los contrastes entre estos dos personajes en campo se hacen evidentes. A continuación, la toma se centra en un rey empequeñecido, sentado en un trono que lo rebasa en tamaño, su figura contrasta también con el personaje de Kent, en el extremo derecho del encuadre (efecto acentuado por el ángulo de la cámara). Sin embargo —y en este punto el director juega de manera visual con la idea de las apariencias en el texto literario—, Lear se transformará en un hombre capaz de desencadenar una furia incontrolable.

Quisiera abordar dos momentos importantes en esta escena que reflejan la interpretación visual que Kozintsev hace del texto literario. El primero es cuando Lear pide a Cordelia que hable (1.187-108). Con un paneo en picado, vemos a Cordelia en un círculo de personas que se abre cuando el rey se dirige a ella. Una luz vertical alumbra su rostro, lo que concede un contenido simbólico a la iluminación. Podemos observar que tanto en el inicio de la escena como en esta parte la luz cumple una función importante de caracterización del personaje⁶⁸. Con la posición de la cámara en un plano de conjunto, observamos a Cordelia avanzar hacia delante, mientras dirige sus palabras a su padre (*travelling* hacia atrás), pasando en medio de sus hermanas (una a cada extremo del encuadre), para llegar, finalmente, hasta donde Lear se encuentra, rodeado también por un grupo de personas. Cuando ella termina de hablar el director propicia una sincronía entre sonido e imagen: el círculo de Lear se aparta de él y la cámara, con un movimiento de grúa, asciende junto con las voces de asombro de todos los presentes.

En el momento siguiente, Lear muestra su rabia cuando, al escuchar las palabras de Cordelia, rompe el mapa. Una vez más, el rey contrasta en tamaño con este objeto, que

⁶⁸ Para Robert Stam éste es uno de los procedimientos cinematográficos importantes en la creación visual del personaje cuando se analiza el fenómeno de la adaptación: “La iluminación, la música y el ángulo pueden ser vistos como elementos que adjetivan a los personajes bajo cierta luz o viéndolos desde cierto ángulo” (2009: 108).

abarca la mitad del campo en relación con el personaje. Con Cordelia a la derecha del encuadre, la toma en picado muestra a Lear, quien reclama la actitud de su hija. En este momento, Kozintsev alterna con un plano impactante del bufón, desolado, en un rincón del salón cerca del fuego, quien abandona la escena por una puerta localizada a la izquierda del encuadre. Como en otras partes del filme, se resalta la figura del bufón en relación directa con las acciones de Lear. Así, en esta escena, a pesar de la estatura del rey, resaltada en ciertas tomas por la posición y ángulo de la cámara, Lear nunca pierde su eficacia como emblema de autoridad y mandato frente a una corte completamente aturdida. Entre los recursos más utilizados por el director para transmitir la fuerza del personaje serán los acercamientos, especialmente de plano medio corto y primer plano, de la mirada de Jarvet. Para Kozintsev, ésta era una de las virtudes fundamentales del medio cinematográfico en comparación con el medio teatral, sobre todo 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).

Después de que Lear estipula la prerrogativa de su séquito, de nuevo frente al fuego en un plano de conjunto, y tras el enfrentamiento con Kent, anteriormente descrito, la tensión dramática de los presentes se maneja mediante los acercamientos y alejamientos de la cámara. La entrega de Cordelia al rey de Francia y su salida del salón se muestra mediante un plano frontal y un *travelling* hacia atrás que los sigue en su movimiento; la célebre frase de este personaje “Time shall unfold what plighted cunning hides” (1.1.282) se pronuncia en voz en *off* y se subraya mediante el acompañamiento musical. Una vez concluida la ceremonia, la cámara acompaña a un Lear colérico que se dirige a conformar su escolta de cien caballeros mientras se alterna con imágenes de varias especies de animales (perros, halcones, caballos) que formarán parte de su comitiva. El ritmo de la puesta en escena de

esta parte se logra por medio de los movimientos de cámara y el montaje: planos de detalle a los animales, especialmente de acercamiento a los perros, y planos de conjunto de Lear que señala con el dedo a cuáles elegirá. De tal forma se conjunta el movimiento de la cámara durante el recorrido de Lear por diversos espacios de su castillo (*travelling*), el corte entre las distintas imágenes y la composición musical. Furioso, Lear atraviesa varios lugares del castillo hasta subir por la misma escalera de la segunda secuencia, por donde bajan, conversando, Gloucester y Kent.

En la última etapa del recorrido, en una imponente toma general en contrapicado, el rey alcanza la parte más alta del castillo, desde donde comunica al pueblo el repudio de Cordelia. La cámara funciona de manera descriptiva en tres movimientos: el picado de Lear, que lo hace ver empequeñecido entre las antorchas de la muralla, se articula con un *travelling* para indicar la presencia de la gente, como en la secuencia inicial y, finalmente, el ascenso de la cámara en grúa que muestra un gran plano general de la multitud arrodillada frente al rey. Durante el recorrido de Lear, las tomas tienen un seguimiento sincrónico del sonido, la música de Shostakovich va en *crescendo* hasta lograr su punto más alto en esta parte final de la secuencia, en la cual el coro de voces adquiere una fuerza inusitada.

De tal manera, en esta serie de imágenes se establece el primer enfrentamiento entre los dos mundos de Lear —mediante los movimientos de cámara que hacen converger visualmente dos espacios distintos— presentados desde el inicio del filme. A través de la imagen y el sonido Kozintsev logra transmitir la relación simbólica entre Lear y su pueblo, así como la posición privilegiada del rey que más adelante se convertirá en una degradación total: “He must fall from the heavens to the very depth not even of human but of animal existence” (Kozintsev, 1977: 57). Para Kozintsev, el héroe shakespeariano se encuentra

apartado de la realidad por un gran muro, representado en la película por el castillo de Lear; con esta imagen se resalta la efigie del gobernante, resguardado del mundo en su fortaleza, desde donde el verdadero orden de las cosas le es ajeno.

LA TORMENTA

La tormenta es uno de los temas más analizados en los estudios sobre *King Lear*⁶⁹, ya que esta parte de la obra simboliza el punto culminante de la escisión en Lear, iniciada desde el enfrentamiento con sus hijas. Asimismo, se ha abordado, desde múltiples perspectivas, el vínculo entre la tormenta de la naturaleza y la que se origina en la mente del rey. Para Kozintsev, este momento es tan importante que decidió dividir el filme en dos episodios, un antes y un después de la tormenta.

La elección del paisaje será aprovechada al máximo por el director, tanto por las posibilidades que le brinda el formato de la película como por la iluminación. La escena inicial tiene una disminución de luz y un predominio de tonalidad oscura. Mediante ruidos de animales (aullidos y gruñidos) y de ramas secas que se quiebran, se acentúa la sensación de intranquilidad expuesta en una serie de planos de conjunto de un bosque habitado por osos, jabalíes, lobos. A continuación tenemos un plano general y de conjunto de varios caballos salvajes. Todas estas tomas se convierten en el preludio a la tempestad en el filme. La cámara se aleja en el siguiente plano y percibimos una figura pequeña que persigue a Lear en un inmenso páramo. A través de un acercamiento observamos al bufón y a Lear expuestos a la intemperie y a los vientos. Un rayo ilumina a estos personajes en un gran

⁶⁹ Aparte de algunos títulos incluidos en la bibliografía de este trabajo, el estudio de Halio (2001) ofrece una introducción a la estructura general de la obra y una aproximación a su historia crítica. Véase también el texto de Heilman (1963), sobre los patrones de imágenes poéticas a partir de los cuales se articula la estructura dramática del texto literario.

plano general, seguido de una gran panorámica del cielo con nubes negras, con el sonido de un trueno que marca el comienzo de la tormenta.

Tanto en la obra dramática como en el filme la escena de la tormenta resalta la problemática de Lear, cuyas palabras adquieren diversas significaciones en la dialéctica del micro y macrocosmos. En un espacio majestuoso, el ser humano se enfrenta a una naturaleza inhóspita y amenazadora, no sólo a causa de los elementos⁷⁰ sino, como señala Lear, por los animales, representantes de la fragilidad racional, el instinto y la furia incontrolable⁷¹. Enfrentado a la naturaleza (exterior e interior), Lear descubre que sus acciones lo han despojado de todo a él y a su pueblo, de lo cual se percatará en su entrada a la choza.

Entre los elementos que destacan en esta secuencia se encuentra el sonido; pues, además de la música sincrónica de Shostakovich, los sonidos propios de la tormenta (truenos, viento, lluvia) o de los animales, la tensión dramática se exalta por la fuerza de la reverberación de las exclamaciones de Lear perdido en la inmensidad del paisaje. Así, encontramos en esta secuencia cómo se utilizan los diversos niveles del plano sonoro de manera estructural: en primer término, las voces de Lear y el bufón; en segundo, los ruidos y la música, lo cual crea distintos relieves en la relación sonido-imagen. Además, a través del uso de una grúa, el director puede abarcar distintas perspectivas en el encuadre, tanto de

⁷⁰ Como en otras partes del filme, los elementos del fuego, aire, tierra y agua forman parte de los núcleos temáticos de la historia y componen el entramado simbólico de la narración. Para Kozintsev las imágenes visuales de la naturaleza eran el medio de expresión ideal para las imágenes poéticas de Shakespeare; este traslado del texto a la pantalla lo denomina como “poesía cinematográfica”. Dadas las condiciones de espacio no trataré a profundidad el desarrollo temático de los elementos en la narrativa general de la película, sólo me referiré a ellos de manera sucinta en relación con algunas de las secuencias analizadas.

⁷¹ El eje temático de la tormenta está anunciado desde la escena de la discusión con Goneril cuando Lear se refiere a su locura por primera vez (“O let me not be mad, not mad, sweet heaven! I would not be mad” 1.5.43-45). En el filme esta conexión se subraya en la construcción simbólica de las imágenes: después de un primer plano del rostro y mirada de Jarvet, tenemos un plano de detalle de los canes en la comitiva del rey. Como en la parte que sigue a la división del reino, el director resalta que la parte animal del hombre surgirá de la tormenta y en ella Lear se transformará radicalmente.

los personajes como de las locaciones. Los grandes planos generales de Lear y el bufón empequeñecidos en una vasta extensión de tierra seca y agrietada, se alternan con los acercamientos a sus rostros. Esto permite apreciar a los personajes de lejos y de cerca, perdidos en la inmensa topografía de la región báltica y al mismo tiempo como elementos esenciales de ella.

Durante la primera parte de la secuencia la cámara estará en movimiento constante, y la fragmentación de la conciencia en Lear se expresará, principalmente, mediante los primeros planos del rostro de Jarvet. Una vez que Kent se acerca a Lear y al bufón, apreciamos las tres figuras en un gran plano general, para concluir con un acercamiento de estos personajes justo antes de la escena en que se refugian de la tormenta. A continuación, en un plano medio se muestra a Edgar recostado en la choza. Cuando Lear, Kent y el bufón entran a la choza, la encuentran llena de gente (imagen reforzada mediante la saturación de las figuras en campo, amontonadas en la parte inferior del encuadre). Edgar, de manera similar al bufón, se vincula con la imagen del pueblo presentada al inicio, y por tal razón, su relación con Lear es fundamental. Una vez más, la cámara otorga a la gente un lugar importante, como uno de los valores simbólico-figurativos centrales en la narrativa de Kozintsev. Como señalé, la función principal de la multitud desde la primera secuencia del filme es reflejar el sufrimiento de Lear y su mundo⁷².

Cuando el bufón, en plano medio, extiende sus manos para tomar agua de una gota que cae del techo, se advierten los tiempos de escasez, crisis política y externa, espiritual e interna, que el rey enfrenta. Las líneas temáticas presentadas desde la primera secuencia del

⁷² “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).

filme se consolidan en esta parte y brindan otra configuración del texto shakespeariano. La choza se encuentra repleta de cuerpos en una condición lamentable, enfatizada por el acercamiento de la cámara a los ojos conmovidos de Lear. La profundidad de campo y el manejo de la luz, aunado a la posición de la cámara, aumentan el patetismo de esta escena. El rey se encuentra en la parte izquierda del encuadre y la cámara se coloca detrás de él, mientras contempla el cúmulo de cuerpos hacinados. Esta toma se realiza desde el punto de vista de Lear, lo cual se confirma cuando mediante el plano de acercamiento siguiente, se revela la emoción en su rostro cuando se percata de su indolencia como gobernante. Justamente, en su relación con el bufón y con los mendigos refugiados en la choza, Lear es consciente de su propia humanidad, expresada visualmente mediante un primer plano que resalta su mirada durante los versos:

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 the
And show the heavens more just (3.4.28-36).

En este momento del filme podemos identificar la figura de Edgar —convertido ya en el pobre Tom— como espejo de la gradual transformación de Lear, quien desposeído y alienado del contexto social y político, simboliza al hombre sin comodidades. Podemos percibir el trabajo de Kozintsev en la dirección de actores a través de la interpretación de Jarvet, especialmente en su expresión facial y su mirada. Como parte de la multitud, Edgar se esconde entre la paja, y cuando el bufón lo descubre, la luz cambia, principalmente en el momento en que Lear distingue la figura de Tom. Durante la tormenta, el rey se percata de la verdad detrás de las apariencias y percibe la animalidad y fragilidad del hombre. Lear,

quien permanecía en su castillo alejado de la desintegración social del reino, reconoce en su situación presente la injusticia imperante en un mundo del cual su gobierno es signo inequívoco. La fuerza de la escena se construye con un plano medio de los rostros demacrados de Lear, Edgar y el bufón, seguidas de la toma siguiente, donde se incluye el techo de la choza en el encuadre; así, el espacio se reduce y genera una sensación opresiva. La desnudez y el desamparo, presentados desde la secuencia inicial, se intensifican en los planos de conjunto de los cuerpos y rostros desdichados de los marginados en la choza. Por esta razón Kozintsev decide que Edgar predomine visualmente en la escena, pues tanto éste como Lear, a través de su contacto con la gente, cuestionan su propia identidad. Cuando Tom (en la parte inferior derecha del encuadre) habla con Lear, la cámara se coloca detrás de sus piernas, y apunta hacia el bufón y el rey. Justamente, la figura de Tom se resalta al cortar su cuerpo en el encuadre, pues al sólo ver sus piernas aumenta su presencia en el campo fílmico que nos remite también al espacio *off*. Lear reconoce en Tom su propia degradación así como la conjunción de sus dos realidades.

En el centro del encuadre, rodeado de cuerpos inquietos a media luz, el rey intenta despojarse de sus ropajes. A continuación, durante el juicio falso, escena modificada para la película⁷³, se alternan planos de Lear, Kent, el bufón y Edgar. El primer plano del bufón, quien grita cuando el viento abre intempestivamente la puerta de la choza, manifiesta el punto trágico de la transformación en Lear. Aquí se definen los rasgos en la caracterización del Lear de Kozintsev, pues aunque nadie lo escuche y no tenga derecho alguno, el rey

⁷³ Entre las modificaciones más significativas del texto literario al fílmico se encuentran: el prólogo a la primera escena, la aparición del bufón al final, la imagen de Gloucester cuando reconoce a Edgar, 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.

exige un juicio, rebelándose en contra de la injusticia. Se observa, entonces, el interés del director por el tema de la humanidad puesta a prueba, la capacidad de supervivencia del hombre enfrentado a una realidad cruenta. De tal forma, la pregunta de Lear “Is man no more than this?” (3.4.101) toma un nuevo sentido en el filme.

La tormenta simboliza la caída del viejo orden. Para el director, la obra esta estructurada en torno a esta imagen representativa de la oscuridad acaecida sobre el mundo de Lear. Por tal razón, Kozintsev creía que la obra shakespeareana sobre la experiencia del hombre universal se relacionaba con 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).

GLOUCESTER Y LEAR

La relación entre Lear y Gloucester, como señalé durante el análisis del filme de Brook, tiene un propósito dramático y una significación temática en la estructura de la obra shakespeareana. El entramado simbólico de ambas historias encuentra distintas formas de representación en la transposición del texto literario al cinematográfico en *Korol Lir*. Después de la escena en la que Cornwall ciega a Gloucester, vemos el encuentro entre éste y Edgar en una toma donde el espacio se convierte, una vez más, en eje fundamental de la puesta en escena.

Como en otras partes de la película, el monólogo se resuelve con la voz en *off* y un primer plano del rostro del personaje⁷⁴, en este caso Edgar, cuando ve a su padre ciego. La trama principal y secundaria encuentran en este filme otros sentidos porque el escenario de fondo

⁷⁴ Recordemos, por ejemplo, la secuencia de la división del reino donde los pensamientos de Cordelia se transmiten mediante los mismos recursos.

es la figura del pueblo. Edgar, disfrazado de Tom, será una de las últimas imágenes que Gloucester recuerde después de perder la vista y, como Lear, verá en este “hombre sin comodidades” la expresión misma de su ceguera moral, de las consecuencias sociales de un gobierno que ha sumido al pueblo en la miseria. La cámara, ligeramente inclinada, capta en un plano de conjunto al incapacitado Gloucester que se acerca a su hijo como un niño pequeño, ayudándose de una cerca casi destruida. Al aceptar que la pérdida de sus ojos le ha devuelto la visión, Gloucester no sólo se reencuentra con su hijo sino con el pueblo mismo. Por eso, cuando ambos personajes se unen al resto de la multitud, se vuelve a escuchar el sonido del cuerno, remitiéndonos a la secuencia inicial. Aunque Kozintsev decide omitir la escena del falso suicidio de Gloucester en su adaptación, incluye la interpretación visual del final de este encuentro sólo descrito por Edgar en el texto literario (5:3.181-197). En un plano general, completamente solos en medio de un páramo, Edgar y Gloucester caminan hasta que éste último cae desfallecido. Con un acercamiento de cámara, Edgar es reconocido por su padre antes de morir cuando Gloucester coloca sus manos sobre el rostro de su hijo.

Al igual que Gloucester, Lear, en su identificación con los desposeídos, simbolizados por Edgar, ha adquirido una conciencia moral. Después de la tormenta, el rey en su locura ha logrado distinguir entre verdad e ilusión, palabra y acción. Su encuentro con Gloucester y Edgar resalta el vínculo entre las dos tramas tanto en el texto literario como en el filme. En la primera imagen, Lear aparece en escena, arrastrándose sobre un pastizal y recolectando hierbas. La cámara se coloca en un ángulo de abajo hacia arriba; así, una vez enfocada la parte inferior del encuadre, la toma se va abriendo hasta abarcar la figura completa de Lear

en contraste con el panorama. El rey se incorpora e introduce las hierbas dentro de su ropa. Al igual que en la tormenta, Lear se funde con el paisaje y la naturaleza⁷⁵.

En planos generales de grandes extensiones de tierra seca, se observa un grupo de mendigos que se aproximan a los tres personajes. Como en la secuencia inicial, la gente, la tierra y sus pisadas serán testigos del destino trágico de los personajes principales de la obra, así como de la conexión y confrontación entre las historias paralelas. No obstante, el pueblo no es simplemente un observador, ya que ha sufrido las consecuencias de las decisiones tomadas por Lear y la jerarquía social de la que depende (situación cuyo punto álgido se resalta en las escenas de guerra). Así, el pueblo de Lear, representado en la película por la multitud y los mendigos, será partícipe durante toda la historia de los diversos acontecimientos y transformaciones de los personajes.

En la toma siguiente, Lear llama a Edgar y se aproxima hacia la gente, todo el tiempo en el fondo de la imagen. Lear se inclina, busca, recolecta como el resto de las personas; por primera vez, después del encuentro con los despojados de la choza, el rey realiza las mismas acciones que su pueblo, forma parte de la tierra como ellos. Esta imagen tiene un lazo simbólico importante con la secuencia de la división del reino en la que Lear, en un ataque de furia, se encuentra más alejado de la gente en el punto más alto de la muralla del castillo.

Lear recolecta plantas de un lugar en apariencia estéril y toma agua de la tierra que creía arruinada. A través del cuestionamiento de su propia identidad, el rey encuentra la verdad en su pequeño mundo, la razón en la locura. Así, en *Korol Lir* el valor del ser humano ha cobrado sentido a partir de la posibilidad de reconocerse en su propia tierra y pueblo. Esta

⁷⁵ 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.

interpretación revela la visión de esperanza en la lectura de Kozintsev. Hincado en el suelo, el rey come lo que recoge de la tierra y se acerca a beber agua de unas piedras. Después Gloucester le habla al rey, quien realiza un juicio sobre sus acciones. Durante su conversación con Gloucester, sobre todo cuando éste le pide la mano al rey para besarla, Lear se percata de sus debilidades, de su propia mortalidad; en ese momento el cuerno vuelve a sonar. En la imagen, Kozintsev utiliza la perspectiva y la cámara emplazada de la misma manera que en secuencias anteriores: Lear, Gloucester y Edgar reunidos en primer término y las personas al fondo en movimiento. Entonces, el hombre del cuerno anuncia la partida del grupo y, una vez más, seguiremos su trayecto mediante el *travelling* de la cámara. La presencia constante de la gente durante la escena se convierte en un vínculo entre la trama individual de Lear, Gloucester y Edgar, sobre todo cuando se unen a la multitud y caminan con ella.

Durante uno de los diálogos más importantes entre Lear y Gloucester, cuando el rey reflexiona sobre el acontecer en el mundo y la injusticia del ser humano, Kozintsev tiene especial cuidado en la composición visual. Así, se alternan varios planos de acercamiento a los rostros de la procesión cuando Lear dice: “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).

Una vez que Lear, con la ayuda de Gloucester, se detiene a descansar sobre una roca, la cámara los deja atrás y enfoca a la gente que mira hacia otro lado. La alusión al fuera de campo se subraya con el contraplano medio de Edgar (*travelling* de retroceso) en la misma actitud. La toma siguiente será una de las más significativas en la narrativa fílmica de Kozintsev. En un plano general (en ligero contrapicado) vemos a la multitud en expresión

de lamento, mientras baja desde una colina y escuchamos el sonido de unas campanadas. Mediante un acercamiento, la cámara nos muestra a toda la gente de la secuencia inicial de la película en situación deplorable, huyendo de la guerra. Las voces de sufrimiento de Shostakovich enriquecen los relieves de la imagen: “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). A continuación, en el cambio de plano, el director nos brinda uno de los usos más importantes de la profundidad de campo en la película: en posición frontal, la cámara nos muestra el rostro de Lear y Gloucester, luego se pasa de un plano medio a uno medio corto: en la lejanía, la gente, empedañada, desciende de la colina. De tal forma, dos magnitudes escalares coexisten en el interior del encuadre.

La secuencia concluye cuando Lear expresa una de las frases cruciales tanto en la obra de Shakespeare como en la película: “When we are born we cry that we are come/ to this great stage of fools...” (4.6.176-7). En su insensatez, Lear ha provocado el desastre del reino y de su propio pueblo. A través de su crisis moral, física y espiritual, Lear devela la hipocresía y maldad humanas en el mundo y, en este sentido, la locura implica un enfrentamiento con la realidad y la falsedad. La naturaleza y el tiempo son también ejes fundamentales de este conflicto; por eso las imágenes de Kozintsev reflejan el caos y la violencia de un tiempo que por sus características se asemeja al nuestro. En el exilio de Gloucester, Edgar y Lear, al lado de la multitud, este director representa la vejez, la pobreza y la fragilidad sin cabida en el mundo moderno.

SECUENCIA FINAL

La importancia de esta secuencia es similar a la del inicio del filme, pues su organización reúne los elementos formales e interpretativos de la narrativa cinematográfica de Kozintsev presentados desde el principio. Como se mencionó en el capítulo anterior, el último acto de la obra ha generado un abanico de perspectivas e interpretaciones en diversos estudios. De acuerdo con 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 tal razón, para este director el encuentro de Lear con Cordelia en el acto anterior, tanto en el texto literario como en el filme, implicaba la posibilidad de victoria de los valores humanos contra la crueldad y la injusticia.

Así, la muerte de Cordelia tiene una función simbólica tanto en la historia como en el personaje de Lear. Este suceso evidencia el cambio de orden en el mundo como resultado de las acciones de Lear y le da un sentido de inconclusividad y prolongación a su sufrimiento. Para Kozintsev la agonía de Lear y la decadencia del mundo encontraban expresión en el soneto 66:

Tired with all these for restful death I cry:
As to behold desert a beggar born,
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 that to die I leave my love alone. (Shakespeare, 1997: 243)⁷⁶

⁷⁶ Utilizo la edición realizada por Duncan Jones.

La monotonía, desesperanza y hastío de la voz poética en un mundo donde reina el caos y donde las cosas no son lo que deberían ser, se vinculan a la visión de Lear quien, cansado de la corrupción y crueldad de su tiempo, ansía la muerte. Como el sujeto abatido del soneto, lo único que impide a Lear perder la esperanza es Cordelia. Pero cuando ella muere, las condiciones del reino se recrudecen y Lear queda a merced de un mundo donde sólo restan la violencia y el desamparo. Este mundo, regido por hombres con corazones de piedra como Edmund, es el de la dureza, la brutalidad de los tiempos de guerra: “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).

Para Kozintsev el soneto 66 es representativo de lo que sucede en el reino de Lear y lo relaciona también con un momento determinado del tercer acto en una escena en la que el bufón aparecerá por última vez en la obra dramática. Al igual que en el soneto, en esta parte el bufón realiza una enumeración pero en un tono distinto y de manera inversa. En *Shakespeare: Time and Conscience*, Kozintsev aborda la relación entre el soneto 66 y el discurso del bufón en *King Lear* con la idea del mundo al revés. Así, el bufón es símbolo de lo que Kozintsev denomina “Mother Folly” en uno de los apartados de su ensayo sobre Lear, la locura distintiva en la alegoría medieval. Para él, los pareados del bufón parecen la inversión cómica precisa de cada una de las enumeraciones del soneto. El bufón es, entonces, la encarnación de la *Moría* erasmiana, es decir, la locura humanista y cristiana que muestra la verdad de un mundo en decadencia a través de la ironía y la sátira. Por razones de espacio no ahondaré más en este aspecto de la locura vinculado al bufón y a Lear. Baste mencionar que esta lectura meticulosa del texto shakespeariano realizada por

Kozintsev establece algunas de las pautas para la construcción cinematográfica de la última secuencia de *Korol Lir*.

En la primera imagen, la tensión dramática recae en el movimiento de cámara, con un contrapicado durante la toma del rostro de Edmund (“[...] to the castle, for my writ/ Is on the life of Lear and on Cordelia” [5.3.242-3]). Luego, la toma sube hacia Albany y a los soldados que se apresuran, bajo sus órdenes, para impedir la muerte de Lear y Cordelia. A través de una panorámica de acompañamiento seguimos el grito de Lear; la cámara abarca los mismos espacios del castillo presentados al inicio del filme, para culminar con un contrapicado de Lear, en el extremo izquierdo del encuadre, con Cordelia colgada frente a él. Como puede observarse, Kozintsev establece la continuidad narrativa y dramática del filme así como los cambios de lugar y tiempo mediante el corte.

Esta característica consolida el binomio sonido-imagen de esta secuencia, cuando el lamento de Lear se acrecienta por la intensidad de su eco en el espacio representado. De tal forma tenemos una oposición entre el alejamiento del tema visual y la proximidad del tema sonoro que produce un resultado impactante. A continuación, el punto crítico del grito de dolor de Lear sucede con un plano fijo medio de Cordelia colgada de un arco de piedra con el mar al fondo, cerca de la misma muralla donde Lear la desconoció en un principio. Justo en esta parte se entretajan las relaciones ideológicas y temáticas con el resto de la película, sobre todo con las secuencias iniciales. La siguiente toma se realiza con Lear, quien de espaldas se dirige de nuevo a la multitud, aunque esta vez denunciando la brutalidad y el absurdo de la muerte de Cordelia. La palabra “piedra” (“Oh, you are men of stones!” 5.3.255) enfatiza otro sentido importante del final, pues exhibe el estado actual de un mundo mercenario, una era de hierro donde imperan la bajeza y la crueldad justificadas en nombre del beneficio y las aspiraciones personales.

Lear desciende por las mismas escaleras por las que accedió a la gran muralla durante la secuencia de la división del reino, a la par de los soldados que cargan el cuerpo de Cordelia, y en este momento se integran los elementos formales y conceptuales del filme. Seguido de un plano medio en el que Albany, Edgar y Kent observan la escena (“Is this the promise end?” 5.3.261), el dolor de Lear alcanza su apoteosis en un acercamiento cuando toma a Cordelia en sus brazos. Lear se encuentra en medio de la imagen, y la profundidad de campo nos revela las imponentes murallas de su castillo en ruinas. De manera similar al énfasis que el director le concede al grito de Lear al principio de esta secuencia, el sonido de la palabra Nunca (*vaviék*) se magnifica mediante el eco. De manera sincrónica, el plano siguiente, la toma del lugar donde Cordelia estaba colgada, ahora en campo vacío, se destaca por el sonido y la imagen del mar con las palomas blancas volando sobre el océano. En este punto, la figura de Cordelia encuentra diversas significaciones en el texto literario, que se presentan de diversas maneras en la película. Por el mar, entran las tropas de Francia, que de cierto modo representan la fortaleza de Cordelia como agente restaurador del orden. En *Korol Lir* 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.

Lear desfallece y cae; Edgar, Kent y un grupo de soldados espectadores se aproximan y lo cubren, mientras se corta a un primer plano del rostro sin vida de Cordelia. En la toma siguiente el director nos presenta un plano de conjunto de Albany, Edgar y Kent, quien da un paso al frente y sale del encuadre. Se inicia una marcha fúnebre (con un plano cenital), encabezada por los soldados que transportan los cuerpos de Lear y Cordelia en una misma camilla, seguidos de Regan y Goneril en lechos separados. Una vez más, el enfoque principal en esta escena se encuentra en la gente —siempre considerada por Kozintsev en

su manejo de la profundidad de campo— que se acerca desde atrás para presenciar los acontecimientos. La multitud, como lo ha sido durante toda la historia, se convierte en testigo de la destrucción total del gobierno de Lear, anunciado desde el comienzo.

En panorámica vertical de arriba abajo, la cámara desciende hasta el bufón, sentado en el suelo, llorando. Uno de los soldados que sostiene el lecho de Lear patea al bufón durante su paso y, en ese momento, observamos hasta qué punto el mundo se ha transformado en un lugar despiadado. El bufón comienza a tocar su flauta mientras la cámara registra distintos puntos del espacio visual. Encontramos a Edgar al fondo de la imagen, contemplando los restos del reino a su alrededor. De tal forma, Kozintsev incluye al bufón y el tema que lo caracteriza en la toma final (a diferencia del texto literario), afianzando el programa narrativo y formal de su adaptación cinematográfica. Una de las intervenciones más significativas se observa durante el monólogo concluyente de Edgar, donde música e imagen brindan una apertura interesante del final. Los planos generales de un mundo en ruinas contienen también la oportunidad de reintegrar el orden: a pesar de todo lo ocurrido, la gente sobrevive, disipa el fuego y recoge los pedazos de lo que ha sido derribado. En seguida, tenemos un primer plano del rostro de Edgar en silencio, recargado sobre uno de los pilares entre los escombros. Mira de frente a la cámara, luego hacia abajo y dirige su mirada fuera de campo, mientras se mueve hacia delante, hasta salir del encuadre por el extremo derecho.

El círculo presentado al inicio del filme se cierra con la música del bufón y con la omisión del discurso final de Edgar. La cámara, en la misma posición y espacio de la toma de Edgar, nos ofrece como última imagen a la gente que, después de la devastación, construye de nuevo a partir las ruinas. De tal modo, se consolida el sentido dramático del espacio y la acción en esta secuencia: el mundo de Lear, a pesar de todo, tiene todavía

posibilidades de vida, de transformación y expectativa. Tal como lo encontró Kozintsev en su lectura del texto shakespeareano, el sufrimiento de Lear es una travesía noble, de grandeza, donde el ser humano aún abriga esperanza. La conclusión de *Korol Lir* demuestra la fe profunda de Kozintsev en la humanidad, concepción que comparte con uno de sus autores favoritos: Gogol. Por eso, para Kozintsev la creencia en la bondad sustancial de la naturaleza humana podía expresarse en el arte y revela “la profunda necesidad de justicia que anima a todo artista que lo sea de verdad” (Rapisarda, 1978: 265). De esta manera, tanto en su lectura como en su puesta en escena cinematográfica, Kozintsev consigue trasladar al cine la fuerza del lenguaje shakespeareano, formulando sus propios y diversos significados del texto literario y desvelando las implicaciones de la labor adaptativa:

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).

IV. Análisis comparativo: relaciones textuales y filmicas

En lo general, mediante los análisis cinematográficos hemos podido identificar las estrategias que tanto Brook como Kozintsev eligieron para trasladar la obra shakespeariana al cine. El análisis filmico es una labor de integración de todos los elementos que aparecen en pantalla, que permite relacionarlos con un conjunto y determinar su especificidad. Así, en estas adaptaciones se observan, entre otras modificaciones, cambios en la estructura — por ejemplo, en la enunciación, disposición, secuencialidad y orden temporal— o 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 (Noriega, 2000: 47).

En ambas películas encontramos estrategias de reescritura en el traslado del texto a la pantalla. En el caso de Kozintsev, mediante la adaptación a la pantalla a partir de la traducción de Pasternak, realizada para otra cultura y en una lengua distinta a la de la obra original. Curiosamente, la versión de Brook —aunque el proceso adaptativo se encuentre, hasta cierto punto, dentro del mismo horizonte lingüístico-cultural— se distancia aún más de las lecturas tradicionales de la obra y del texto mismo⁷⁷. Estas transgresiones se evidencian en la compresión de los versos mediante paráfrasis, la reorganización del orden de las escenas y las transferencias de los parlamentos de algunos personajes a otros.

Se ha enfatizado ya que la obra de Shakespeare es un texto de estructura compleja, compuesto por una relación entre dos tramas paralelas así como por subtextos míticos, alegóricos e históricos. Tanto Brook como Kozintsev mantienen la línea narrativa general y los principales ejes temáticos de la obra literaria. Sin embargo, realizan ciertas

⁷⁷ En la parte del análisis filmico de *King Lear* se mencionó el experimento de reescritura de la obra que empleó Brook con Ted Hughes antes de tener el guión final para la filmación.

modificaciones que se vinculan directamente a la concepción artística de los filmes. Algunas escenas son convertidas en pequeños episodios, distribuidas en forma distinta a la del texto literario, incluso algunas veces con una estructura propia. Baste mencionar como ejemplo la secuencia inicial de ambas películas. En *Korol Lir* se introduce al personaje-símbolo de la multitud, una de las aportaciones principales de Kozintsev al texto shakespeariano. Brook también cambia el comienzo de la obra, eliminando la conversación de Gloucester y Kent y centrando la atención de la cámara en el *freeze* de los caballeros. Anteriormente, señalé que las primeras secuencias conducen al espectador al entramado simbólico de cada película. Brook nos introduce directamente en la acción, al establecer algunas pautas de lectura en la composición de la imagen y resaltar la significación del silencio como eje de la puesta en escena. Kozintsev nos presenta a la multitud, vinculada al elemento de la tierra y a la figura de Lear. Asimismo, el inicio contiene uno de los mecanismos principales de su narrativa fílmica: la música de Shostakovich. En este punto, Kozintsev se aparta radicalmente del proyecto de Brook marcado por una ausencia total de banda sonora musical.

Antes de continuar, quisiera distinguir dentro de las propiedades tecnológicas de soporte fílmico, las diferencias en la elección del formato, pues se parte de este elemento para la construcción global de la narrativa en cada película. Como se subrayó en los segmentos previos, el formato determina la percepción que el espectador tiene del mundo representado en pantalla. En el filme de Kozintsev se decidió utilizar un tipo de cinemascope, lo cual resalta todavía más “el principio de organización plástica de la mayoría de los *raccords* fundados en una permutación constante de un plano a otro entre los numerosos personajes que se encuentran y el procedimiento de selección de los objetos que aparecen en campo” (Burch, 1970: 49). De tal forma, aunque en las dos películas la profundidad de campo

forma parte de la composición de la imagen, sólo en *Korol Lir* el formato adquiere dimensiones épicas y el uso del espacio presenta magnitudes escalares distintas a las del filme de Brook. Esta característica es una pieza fundamental del entramado simbólico del filme de Kozintsev, pues mediante el sovscope se consolidan los efectos dramáticos de ciertas secuencias y personajes. Esto sucede, por ejemplo, como ya se consideró en la parte del análisis, en la introducción de la multitud en la narración; en la escena de la tormenta dentro de la choza; durante la transformación de la conciencia en Lear, en los momentos de las grandes batallas, y en la impresionante secuencia final. Por otro lado, también pudimos reconocer la trascendencia que la concepción épica del espacio, implícita en el manejo de este formato, tuvo para la tradición cultural de las vanguardias rusas en el contexto de la primera mitad del siglo XX. Este formato también es idóneo para el uso sincrónico de la música de Shostakovich en la narrativa del filme, que se inserta de manera singular en la historia de la cinematografía soviética.

El formato utilizado por Brook para su *King Lear* es un formato panorámico (1:1,66) de mayor amplitud que el estándar (1:1,33) que, sin embargo, no alcanza las dimensiones del cinemascope. Por tal razón, el acento visual en el filme de Brook recae principalmente en la relación entre los elementos del encuadre (puesta en escena) y la dialéctica continuidad-ruptura de los distintos planos que componen el filme. De igual modo, estas dimensiones crean la sensación de un grano más grueso en la textura fotográfica de las imágenes, característica que el director explotará de manera particular, sobre todo en los contrastes de tonalidad. Brook privilegia la distribución de los personajes en cuadro, su movimiento en la acción dramática y, aunque sí hay una distinción entre los grandes escenarios exteriores e interiores, la presencia del paisaje no tendrá la fuerza representativa que se percibe en

Korol Lir. Veamos ahora de qué manera estas cualidades filmicas de base influyen en la construcción de la narrativa shakespeareana en cada película.

IV. 1 Dos visiones de lo imaginario: del espacio vacío al espacio de la tragedia

Paradójicamente, Brook y Kozintsev deciden construir el mundo de Lear desde perspectivas afines y disímiles a la vez. Entre las características de equivalencia más evidentes se encuentra la elección del blanco y negro, que brinda a la imagen una cualidad expresiva distinta al color y establece una serie de connotaciones visuales en relación con la dimensión trágica de la obra. Además, a partir de los testimonios escritos de ambos directores, se ha podido cotejar la cercanía entre concepciones parecidas sobre la representación del mundo de Lear: un escenario con una combinación de referencias, ecos de un tiempo antiguo y a la vez contemporáneo (vestuario, decorado) pero que no tiene una definición histórica precisa. Finalmente, y esto lo detallaré a continuación, encontramos una similitud en la elección de las locaciones exteriores de los dos filmes: paisajes inhóspitos, de duras condiciones climáticas y de difícil acceso, situación que influyó directamente tanto en cuestiones de rodaje y presupuesto, como en la textura alegórica de la narrativa de cada película. Como ya se realizó un análisis detallado de las principales secuencias de ambas películas, me enfocaré en las líneas generales que permiten deducir el tipo de representación del espacio filmico y la lectura específica de la obra por parte de cada director. Aunado al formato encontramos una serie de elementos expresivos visuales y sonoros que distinguen estéticamente cada película.

En principio, podemos diferenciar dos empleos distintos del montaje. Existen varias definiciones de montaje, algunas de las cuales se especificaron durante la parte de análisis cinematográfico. De manera general, el montaje puede encontrarse dentro de la misma

imagen filmica (copresencia de elementos visuales y sonoros) o entre las imágenes, es decir su puesta en serie o sucesión (Cassetti, 2007: 93-96).

En el caso del filme de Kozintsev el uso del montaje se inscribe dentro de una tradición teórico-práctica del cine soviético, derivada de diversos movimientos de vanguardia a principios de siglo XX, como el constructivismo. Ya vimos que en la primera etapa creativa de este director el montaje se considera a partir de una yuxtaposición de acciones escogidas arbitrariamente, pero orientadas según una estructura temática específica, por ejemplo, en algunas de las películas realizadas durante el período de la FEKS. Sin embargo, también durante este período los cineastas se centraron en la importancia de que el montaje tuviera un sentido estructural-ideológico de acuerdo con una composición de planos sucesivos, como lo encontramos en las reflexiones de S. M. Eisenstein o L. Kulechov.

Estas experiencias constituyeron la fuente de una concepción estética y narrativa en *Korol Lir*. Así, podemos distinguir una organización sistemática de los cortes entre las imágenes del filme, en lugar de fundido o disolvencia, como ya se mencionó, lo que mantiene la progresión de los diálogos y su tensión dramática. Justamente, la concatenación sucesiva de los distintos planos garantiza una determinada continuidad (virtual y cronológica) que le da fluidez al relato filmico y que alarga la experiencia imaginaria del espectador, favoreciendo así la “impresión de realidad” (Aumont, 1990). En relación con la adaptación, este uso del montaje de las distintas secuencias establece una serie de paralelos simbólicos entre el texto literario —la idea de naturaleza, la locura, visión-ceguera, verdad-apariencia, etcétera.— y la lectura-adaptación de Kozintsev —la multitud, la tierra, el agua, el fuego— que organizan el desarrollo narrativo de la película. Pensemos, por ejemplo, en la primera secuencia donde se establecen varias semejanzas entre la figura de la multitud, la tierra y el personaje de Lear, o durante el final de la secuencia de la división del reino cuando se

alternan los primeros planos de los perros y otros animales del séquito del rey, que hacen referencia a la brutalidad despiadada del mundo político y social en Lear. Por otro lado, tenemos un uso estructural del sonido musical en el montaje, pues las asociaciones visuales entre los distintos planos se encuentran marcadas también tanto por el uso de los sonidos en y fuera de campo como por la relación dramática y contrapuntística de la partitura de Shostakovich. En este sentido, en *Korol Lir* “la música, en virtud de su función sensorial y lírica a la vez, refuerza el poder de penetración de la imagen” (Martin, 2002: 30). Por lo tanto, en el filme de Kozintsev la función plástica del montaje, la organización rigurosa de los cambios de plano y los parámetros que la definen, se convierte en función poética (Jorgens, 1998: 20-1) al lograr transmitir la fuerza de las imágenes shakespearneas mediante una tensión estructural entre dialécticas visuales y auditivas.

Ahora bien, en el filme de Brook el montaje también tiene una continuidad virtual-narrativa entre las imágenes. Sin embargo, y a diferencia de Kozintsev, Brook alterna entre el desarrollo continuo de la narración, la fluidez representativa del filme y su fragmentación en ciertas partes de la película. Es decir, en algunos momentos la articulación entre plano y plano rompe de manera abrupta el efecto de transparencia, haciendo evidente tanto la función de la cámara como las transiciones entre una imagen y otra. Aunque Brook emplea el corte como puntuación sintáctica principal, también utiliza los intertítulos, el iris o el fundido a negro para indicar los cambios de tiempo o de lugar. En este regreso a las técnicas del cine mudo, Brook se vincula directamente con ciertas prácticas del cine moderno francés (Godard, Resnais, Chabrol, Marker) caracterizadas por la discontinuidad, el rompimiento de la linealidad narrativa y las convenciones del realismo. Por eso, aunque

el montaje en *King Lear* mantiene la continuidad⁷⁸ de la sucesión entre secuencias de forma cronológica, la alterna con violentas disociaciones entre imagen y texto utilizando *jump-cuts* o *cross-cuts*, como en la secuencia de la tormenta. También en Brook encontramos una serie de dialécticas complejas visuales y sonoras, pero distintas a las de Kozintsev, principalmente porque, como ya se apuntó, en la visión de Brook el mundo de Lear es representado por una ausencia total de música. Además, la organización de los cambios de plano no es sistemática sino hasta cierto punto experimental, como si el director se centrara en el surgimiento de la toma. De ahí la intervención abrupta entre la continuidad narrativa y la fragmentación del espacio-tiempo esperado en esa misma continuidad. Finalmente, el montaje en el filme de Brook es vertiginoso; alterna entre cierto estatismo de la imagen con un ritmo visual similar al del teatro (planos fijos) y la articulación espacio-temporal dinámica del cine (cambios de tamaño, de duración del plano, elipsis entre los cambios de imagen, etcétera).

Como puede observarse, estos dos usos del montaje suponen dos concepciones distintas del espacio cinematográfico, determinado también mediante los movimientos de cámara y la puesta en cuadro o puesta en escena. La función de la cámara involucra los diversos tamaños del plano, la angulación de la toma y los movimientos de la cámara (*paneo*, *travelling*, *tilt*, *zooms*); todos estos elementos se encuentran en relación directa con el encuadre. Así, en *Korol Lir*, tenemos desde el inicio del filme una función de cámara rigurosamente planeada y dinámica, que privilegia los diversos usos del *travelling* y de la toma conocida como *tracking-shot* —usos como acompañamiento, descripción, relación

⁷⁸ Desde luego, se entiende que una de las funciones del montaje es la edición del tiempo en el filme y su desarrollo discontinuo. No obstante hago énfasis en la ruptura que realiza Brook en varios de los *raccords* esperados dentro de cierto modo de representación cinematográfica, pues crea cierta “molestia” en la impresión de realidad implícita en la lectura del espectador común de cine (Burch, 1970: 128-141).

espacial entre dos elementos, presentación dramática de un personaje, etcétera (Martin, 1990: 36-40)— para la consolidación del espacio.

El filme presenta una alternancia entre los planos generales (movimientos de cámara con grúa, *top-shots*, panorámicas) y el relieve dramático de los rostros en acercamiento (planos medios, medios cortos y primeros planos) sin que nunca se pierda de vista el manejo de la profundidad de campo, así como las tensiones creadas por el fuera de campo. Por ejemplo, en la secuencia de la división del reino, Kozintsev incrementa la sensación de incertidumbre mediante la alternancia en los tamaños de plano, las miradas de los personajes que articulan los espacios *off* (en espera de que el rey haga su entrada al salón varios rostros miran hacia la misma dirección) o los sonidos que remiten también al fuera de campo (secuencia inicial). En los planos generales los movimientos de cámara funcionan sobre todo para crear diversos contrastes entre figura y fondo: los personajes pueden adquirir una fuerza simbólica, como al inicio con la multitud, o ser reducidos a una silueta minúscula en relación con el inmenso y desolado paisaje, como en la tormenta.

También encontramos una serie de combinaciones entre el uso del espacio y el movimiento de cámara, por ejemplo, cuando se enlazan dos espacios distintos (exterior e interior durante la escena de la división del reino, también durante los distintos lugares de la batalla o en la secuencia final) o cuando se excluye o incluye a un personaje en cuadro (*e.g.* durante la escena de la tormenta vemos en campo sólo las piernas de Poor Tom, lo cual aumenta su presencia en la imagen). Finalmente, Kozintsev emplea el ángulo de la cámara para acentuar ciertas características de los personajes —durante la división del reino los contrastes entre Lear y los objetos mediante el picado (el trono, el mapa) o entre Lear y otros personajes en campo—. Así, en *Korol Lir* encontramos una dialéctica entre la monumentalidad de los grandes espacios exteriores e interiores y el uso expresivo de los

primeros planos que de alguna manera dilatan el tiempo fílmico y aumentan la tensión dramática de los personajes.

Todos estos movimientos determinan la organización de la puesta en cuadro en el filme, caracterizada por una estilización plástica del encuadre. En primer lugar, identificamos un uso específico de la tercera dimensión del espacio fílmico o profundidad de campo que se mantiene justamente por el formato. Podemos distinguir siempre entre el *back*, *middle* y *foreground* del encuadre, pues todos tienen una presencia significativa y clara (en foco) en la película (secuencia inicial, escena primera en el castillo, en la choza durante la tormenta, etcétera). Observamos también la complejidad dramática que tiene el espacio en el filme de Kozintsev, pues todas las secuencias evidencian una organización estructurada del espacio *off* (inclusión y exclusión de lo que vemos o no en la imagen). Asimismo, en esta elección de campo encontramos una función simbólica sobre el mundo representado en el filme (la tierra, el agua, el fuego) así como sobre un detalle o personaje (la máscara, el trono, las imágenes de los animales, el bufón).

Veamos ahora el uso de la cámara en *King Lear* de Brook. Aunque Brook también emplea una distinción entre los exteriores e interiores, las grandes extensiones del paisaje nórdico del filme serán registradas mediante tomas a una gran distancia pero casi fijas, con muy poco movimiento. Encontramos algunos *travellings* muy cortos en las escenas exteriores (por ejemplo, cuando Lear se encuentra cazando con su séquito, antes de llegar al castillo de Goneril), pero en general es mediante una cámara alejada y emplazada como obtenemos la descripción y presentación del espacio. A través de las tomas de grúa en grandes planos generales se incorpora a los personajes en el inhóspito e invernal paisaje de Jutlandia y mediante algunos *top-shots* se empequeñece a los personajes, enfatizando su soledad. Estas sensaciones son reforzadas en escenas como las de la tormenta o las del

encuentro entre Lear y Gloucester frente a un infinito impasible, representado por el mar. A pesar de todas estas características, las locaciones exteriores en Brook no tienen la duración y fuerza representativa, auditiva y visual, que distinguen al paisaje en *Korol Lir*.

Como Kozintsev, Brook emplea los acercamientos para distinguir los escenarios exteriores de los espacios interiores. Justamente en los interiores este director conserva siempre, mediante los planos de conjunto o generales, estructuras de repetición con variaciones: oposiciones en tríada de los personajes en cuadro (escena de la división del reino), el escorzo visual en los distintos salones de los castillos mediante un campo saturado de personajes (secuencia inicial, escena en el castillo de Goneril). En cuanto a los primeros planos, si bien se emplean para expresar un sentido de interioridad y explorar dramáticamente los rostros de los protagonistas, también tendrán otras funciones en el filme.

Los primeros y primerísimos planos tienen una presencia sofocante e invasiva, se utilizan para hacer sobresalir a un personaje (por ejemplo en los *zooms-in* durante el monólogo de Kent en el primer acto de la obra dramática), para acercarnos al campo de su conciencia o a la expresión subjetiva de su punto de vista. Este rasgo es uno de los factores principales a partir del cual se construye la locura en el personaje de Lear. En la escena de la tormenta — e incluso, como ya vimos en el análisis filmico, desde la secuencia anterior— los primeros planos fuera de foco del rostro de Lear son acentuados mediante el montaje de los distintos acercamientos (violentos escorzos visuales que fragmentan el cuerpo de Lear, distorsión de la lente, contrapicados y asincronía del sonido-imagen) que consolidan la disociación psicológica del personaje.

Como podemos observar, Brook alterna entre una cámara fija y los movimientos bruscos que intervienen en la percepción de la imagen y el cambio entre los planos. Aunque en la

parte de la tormenta es donde encontramos la apoteosis de una cámara móvil hasta el punto de vértigo, también identificamos en otras partes de la película diversos manejos abruptos de la cámara, como barridos, ángulos estilizados, fuera de foco. Es en este sentido que la cámara interviene de manera significativa en el encuadre. En el caso de *King Lear*, encontramos una dialéctica visual entre el estatismo potencial del encuadre y su composición arbitraria o poco natural⁷⁹, ya que se alterna entre un encuadre fijo, distinguido por una controlada puesta en escena casi teatral, y un encuadre desordenado, algunas veces inclinado, que se vincula no sólo a una articulación del punto de vista de un personaje, sino a la reflexión propiamente metacinematográfica⁸⁰.

Ahora bien, todos estos elementos intervienen directamente en la configuración del relato cinematográfico. Justamente por eso distinguimos el espacio⁸¹ del que parten tanto Brook como Kozintsev para realizar sus respectivas adaptaciones. Estos dos tipos de espacio tienen un lazo directo con la representación de las imágenes poéticas presentes en el texto shakespeariano. Así, vemos cómo en Brook esta idea del espacio vacío, generador de sentidos, se manifiesta desde la contradicción. El espacio se convierte en un lugar sagrado que expresa las dicotomías entre lo interno y lo externo (Brook, 1968: 130). Por eso, el entorno del filme se basa en las oposiciones ceguera-visión, interior-exterior, frío-calor, apariencia-verdad, entre otros, que encontramos en la obra dramática. Para Brook, la contradicción es un principio dialéctico, a través del cual se despiertan nuevas formas de

⁷⁹ Según Noël Burch, las prácticas del cine posterior a 1911 generan un modo de representación institucional que, basada en una idea de realidad o naturalidad de la imagen, se aparta radicalmente de las técnicas y procedimientos del cine anterior (1987: 15-20).

⁸⁰ Es decir, se hace consciente al espectador del modo transicional entre planos, al hacer evidente el papel de la cámara y el montaje en la construcción del mundo representado (*i.e.* lo profilmico: todos los elementos colocados delante de la cámara que tienen una función en el mundo real y que, después del rodaje, conforman el mundo filmico de cada película).

⁸¹ Por espacio me refiero, como señalo en la nota anterior, a lo profilmico y, desde luego, esto ya lleva implícita la articulación espacio-temporal del medio cinematográfico.

conocimiento. Brook retoma esta idea del drama isabelino, sobre todo de Shakespeare, donde según su percepción, la contradicción no es una fuerza destructora sino regeneradora, capaz de confrontar al espectador, y que posibilita otra comprensión de la realidad (Brook, 1968: 41).

La dialéctica de los opuestos encuentra diversas formas de expresión en el filme. En el análisis cinematográfico de las secuencias vimos de qué manera mediante el vestuario, las locaciones, la iluminación y el elemento sonoro (los ruidos, los silencios), aunados a la articulación espacio-temporal recapitulada en esta parte (movimientos de cámara, encuadre, montaje) se crea una serie de significados en el filme. Aunque ya se señaló la ausencia de música en Brook, es importante reconocer el manejo del silencio en la película, pues recordemos que la narración comienza y termina en completo silencio, un silencio que hará más terrible el destino trágico de los personajes.

Entre las oposiciones tenemos la idea de lo exterior, un frío intenso y constante, donde se sitúa a los personajes en un ambiente hostil —una sociedad primitiva y civilizada exclusivamente creada para la película— que revela en su seno la crueldad de sus integrantes. Los interiores aunque son espacios de refugio del frío exterior, no son hogareños, más bien son lugares de conspiración y ocultamiento. Esta dicotomía se enlaza con la oposición entre ceguera-visión, apariencia-verdad de la obra dramática, pues justamente los lugares protegidos, familiares, entrañan la crueldad del mundo de Lear.

Asimismo, estos espacios están caracterizados por la presencia de las pieles y el fuego, en contraste directo con el frío permanente de la naturaleza, sin embargo, del fuego también procederán la guerra y la destrucción. Tenemos entonces una sociedad que se mantiene en la pura supervivencia frente a una naturaleza impasible y despiadada, reflejo mismo de sus habitantes. La terrible falla de Lear y Gloucester, así como de otros personajes, será la

imposibilidad de percibir estas diferencias: la ceguera moral y espiritual de su comportamiento y el de los demás.

Además de las oposiciones de interioridad-exterioridad del espacio donde se desarrolla la acción, también se articulan visualmente el contraste entre el exterior y el interior subjetivo de personajes como Lear o Gloucester. Así, mediante el lenguaje cinematográfico —cortes abruptos, los bruscos movimientos de cámara, los fundidos en negro, las distorsiones de la imagen— Brook nos brinda la posibilidad de percibir la interioridad del personaje. Pensemos en la secuencia de la tormenta o la del falso suicidio de Gloucester (donde el inicio con pantalla en negro nos transmite la ceguera del personaje). Así, en los mecanismos de construcción del relato cinematográfico Brook pone en marcha el concepto de contradicción como eje fundamental de la puesta en escena fílmica, pues para él la única manera en que el espectador puede transformar su percepción es mediante elementos disruptivos o de conmoción como la discontinuidad (Brook, 1968: 64-65). En la tormenta, por ejemplo, el mundo de Lear se encuentra tan descentrado como su figura en el encuadre y las imágenes mismas del filme. En este punto, podemos identificar la relación entre el concepto de extrañamiento brechtiano y su puesta en práctica en el medio cinematográfico, lo cual según Brook está representado por el cine de Godard, del que ya hemos hablado en la parte del análisis: “El cuerpo de los actores de cine se divide como el plano en imagen y sonido... La separación entre la voz y el cuerpo es una vieja práctica de la Nouvelle Vague” (Guerin, 2004: 61). Entonces, en el caso de *King Lear* la fragmentación visual y sonora de Lear se convierte en reveladora de la psicología del personaje. Las discontinuidades visuales y sonoras producen una serie de sentidos narrativos en el filme que nos permiten re-visitar la obra shakespeareana desde otros horizontes, literalmente.

De esta manera, la visión fílmica de Brook se convierte en la estética de la alusión y el fragmento, reflejo de la decadencia moral y espiritual. Por eso los personajes absorben el espacio y no al revés, como en Kozintsev, donde tenemos un contraste entre paisaje y figura, una serie de interrelaciones simbólicas. En Brook, sin embargo, y de manera similar al teatro, los personajes componen, dinamizan el espacio, como si el mundo exterior pareciera por momentos una expresión mental de Lear o Gloucester. En el filme se acentúa la idea de la transformación individual reflejada en el mundo exterior, por eso la imagen del desierto sin límites, representado por ese inmenso mar inmutable, en el que se encuentran la precariedad y el desamparo del ser humano. La travesía constante hacia el no-lugar, la errancia espiritual y física expresan esa angustia de la existencia frente a la nada. Mediante la convulsión del relato y la sintaxis cinematográficas, Brook reconoce en Lear el conflicto del ser humano en su fragilidad y finitud.

Por tal razón, la película de Brook se vincula a la visión crítica y tortuosa de Kott sobre la obra shakespeariana. En el mundo de Lear no hay en realidad desplazamiento, pues el exilio surge en la verticalidad, en la expresión de un mundo sobrio y estéril que nos elude exponiendo su incertidumbre. La representación visual de esta incertidumbre es realizada por Brook en la construcción de un espacio escénico, que produce una serie de equívocos entre un plano y el siguiente. Así, en el nivel de la figuración (los efectos de realidad) y la representación, el paisaje se transforma en algo abstracto, el reflejo del absurdo de una existencia sin sentido, justamente “la imagen del horror”.

Una última acotación sobre la construcción del espacio en el filme de Brook; aunque está presente la distinción entre exterior e interior, tanto la puesta en escena como los movimientos de cámara convierten el espacio en algo aislado, inerte y opresivo. Esta sensación de claustrofobia, acentuada en algunos momentos mediante los acercamientos

distorsionados de Lear en campo, encuentra otra forma de expresión en la idea de exterioridad. A pesar de que tenemos grandes regiones de nieve y fango, páramos y playas desiertas, Brook crea la impresión de un universo cerrado, sin salida. Ya sea el mar como escenario del encuentro entre Gloucester y Lear o como fondo de la guerra, o los miasmas que le dan rostro a la tormenta, el mundo presentado por Brook se convierte en un vacío espacio desolado. La ausencia y la impavidez del paisaje se vinculan justamente a la última imagen del filme: en esa lenta y dolorosa salida de campo de Lear hacia la pantalla en blanco se regresa a la nada (de igual modo que Gloucester, cuyo regreso está simbolizado mediante su salto al vacío en la escena del falso suicidio). Por eso el silencio desempeña un papel fundamental en la concepción de Brook: ese silencio externo e interno es una especie de penitencia, convierte en visible lo invisible, lo que no se puede nombrar. Así, la última imagen de Lear gravita con el peso de su violencia estática y por medio de una luz que todo lo invade se nos transmite la imposibilidad de estar en el mundo. Tal paradoja, nos remite al inicio del texto shakespeariano con la nada de Lear que, en palabras de Brook, es el centro mismo del que surge el espacio de creación cinematográfica: “everything is a language for something and nothing is a language for everything”⁸² (1968: 119).

Ahora bien, en *Korol Lir* tenemos una configuración del espacio similar y, a la vez, muy distinta de la del filme de Brook. Tenemos una planificación flexible y ligada, llena de movimiento, diferenciada por la duración, tempo, tono y modelo de las secuencias en relación con las resonancias poéticas que evocan en el espectador. Kozintsev organiza el espacio de la tragedia a través de lo que él denominaba poesía cinematográfica. Mediante la

⁸² En este punto la visión de Brook se enlaza con la perspectiva de Eagleton sobre las ambigüedades del lenguaje en la obra shakespeariana: “To say ‘ay’ and ‘no’ to everything is say nothing; Lear has ‘smelt out’ this truth, absorbed it through the stuff of the ambivalently linking, limiting boy whose stringent boundaries the storm has thrown into exposure. To know your own nothingness is to become something, as the Fool is wiser than fools because he knows his own folly and so can see through theirs” (Terry Eagleton “Language and Value in King Lear” en Ryan, 1993: 87).

riqueza del lenguaje filmico transforma los diversos elementos dramáticos y poéticos de la obra shakespeariana en una acústica visual. En este sentido en el filme encontramos una correspondencia intrínseca entre espacio visual y espacio sonoro. La utilización de sonidos y ruidos (como en la secuencia de la muerte de Cordelia con la resonancia del grito de Lear en la inmensidad del paisaje) así como el empleo de la banda musical para la estructuración rítmica de la banda de imágenes determinan de manera esencial el montaje. Uno de los primeros trazos de esta visión kozintseana del texto literario, a diferencia de Brook, es la música de flauta del bufón que abre y cierra el filme. Entre las funciones de esta estructura musical encontramos, por un lado, hacer evidente el programa narrativo de la película y, por otro, establecer una identificación de un sonido específico en la caracterización de un personaje. Como se examinó en profundidad en la parte del análisis secuencial, las imágenes del filme de Kozintsev están organizadas en analogías visuales y sonoras de las imágenes shakespearianas.

Por eso, una de las principales significaciones del espacio en *Korol Lir* es la textura poética y plástica de la narración. Aunque también esta película está marcada por la dicotomía básica entre exteriores e interiores, la división funciona de manera distinta que en el *King Lear* de Brook. Los exteriores forman parte fundamental de la construcción metafórica del montaje así como del contenido simbólico de la narrativa del filme, por eso adquieren una fuerza representativa que no tienen en la adaptación de Brook. Los exteriores son paisajes que adquieren materialidad y presencia en este entramado simbólico-poético. Mostrados en grandes planos generales, distintos *travellings*, tomas aéreas y con grúa, los espacios exteriores son majestuosos, y mediante los movimientos de cámara en sincronía con la música, se afirma esta monumentalidad. Ciertamente, de ahí surge el gran contraste con los acercamientos dramáticos cuando Kozintsev resalta tanto ciertas características del

espacio como la tensión psicológica de los protagonistas (por ejemplo, los primeros planos de la mirada de Jarvet). En esta dialéctica entre la amplitud y el detalle se manifiesta la experiencia creadora del director en el empleo significativo de la figura y el fondo en el encuadre.

En este sentido, los personajes son elementos del paisaje y su interioridad se ve reflejada en el mundo a su alrededor. Así, la vastas extensiones de tierra son inseparables de la figura de la multitud (con la música uniendo piedra, tierra, voces y rostros a un tiempo) y del propio Lear. La dureza de los páramos de la topografía báltica en escenas como la tormenta, acentuada por las integraciones musicales y percusivas de Shostakovich, o durante el encuentro con Gloucester, acentúan las condiciones agónicas de los personajes en su enfrentamiento con un mundo hostil. Mediante los usos simbólicos del espacio, Kozintsev nos transmite la imagen de naturaleza presente en Shakespeare. La naturaleza expresa algo que la trasciende: el ser humano frente a la inmensidad celeste, lo terrible de la tormenta, la infinitud de lo divino, pero también se enfrenta con la dualidad de su propia naturaleza.

Por esa razón, la imagen de la tormenta es crucial en la obra shakespeariana y en *Korol Lir*, pues implica la convulsión de la naturaleza, la subversión de un orden determinado tanto interior (la naturaleza despiadada del hombre) como exterior (el desorden social y político producido por la conspiración, el cambio de valores). Entre las secuencias más impresionantes de la película, que revela esta ambigüedad de la naturaleza, se encuentra el momento en que la cámara acompaña a Lear mientras elige su séquito. Se señaló de qué manera la fuerza de este momento se logra mediante el uso del montaje, pero también con el movimiento de cámara se consigue unir distintos elementos del espacio. De los distintos planos que componen esta secuencia tenemos al menos cinco planos de acercamiento a

varios perros, que alternan con imágenes de Lear, mientras selecciona con el dedo índice a los que llevará consigo. En este instante se establece una alegoría espacial y simbólica, y se crea un vínculo concreto entre dos elementos. Los perros, así como el uso de otras imágenes de animales, destacan la ferocidad potencial en la sociedad de Lear y en su propia familia. De igual modo, se escenifica visual y sonoramente la brutalidad implícita en los actos políticos, asociados con la corrupción del poder. Precisamente, a través de la construcción metafórica de secuencias como la anterior es posible distinguir la experiencia creadora de Kozintsev en los procedimientos expresivos y lingüísticos del cine:

El empleo del símbolo en cine consiste en recurrir a una imagen capaz de sugerirle al espectador más que lo que pueda brindarle la sola percepción del contenido aparente. Respecto de la imagen cinematográfica, podríamos hablar de un contenido aparente y de un contenido latente (o incluso de un contenido explícito y de un contenido implícito): el primero sería inmediata y directamente legible y el segundo (eventual) estaría constituido por el sentido simbólico que el realizador ha querido darle a la imagen o el que el espectador ve en ella por sí solo (Martin, 1990: 101).

Así, a través de los relieves de la imagen, este director nos transmite otros modos de visión del texto shakespeariano y enriquece la historia de sus representaciones cinematográficas.

Además de las analogías espaciales entre dos elementos del encuadre, también se emplea la asociación simbólica entre el paisaje y un personaje, como el bufón y la multitud, sobre los cuales ya tratamos. Otro personaje significativo, que el director caracteriza de este modo, es Cordelia (representada por la vestimenta de color blanco y la luz) en relación con el elemento del agua. Las tomas frente al mar siempre están asociadas con la presencia de Cordelia en campo, incluso, durante el reencuentro con Lear; este elemento se subraya cuando el padre prueba las lágrimas de su hija. De esta manera, el agua (al igual que la paloma blanca, elemento también característico de la figura de Cordelia) es señal de esperanza y alivio, como veremos también en otras partes de la película. Mencionemos entre ellas la escena de la choza, cuando el bufón estira sus manos para recolectar agua; o

bien, la secuencia en el páramo después de la tormenta, donde, una vez que ha perdido la razón, Lear toma agua de una tierra que parecía devastada; o bien en la expectativa que crea la llegada por mar de las tropas de Francia a favor de Lear. Estos elementos acentúan el patetismo de la escena de la muerte de Cordelia, colgada frente a ese mismo mar que la representa. En ese instante el paisaje adquiere otros sentidos justamente por el uso de la sonoridad con los lamentos de Lear desde el espacio *off*: el afuera se convierte en caja de resonancia del adentro, no sólo de la imagen sino del sufrimiento interno del personaje.

Ahora bien, los espacios interiores también tienen una serie de significaciones similares a Brook: son lugares que albergan la conspiración y la naturaleza caprichosa de la sociedad creada en el filme, representada principalmente por Lear. Para Kozintsev estos motivos se exponen en una puesta en escena cuidadosa centrada en la relación de los actores con los objetos. Por eso las locaciones interiores se definen a partir de ciertos detalles como el decorado, el vestuario y la iluminación. Así la máscara, el mapa o el trono se transforman en rasgos constitutivos del personaje de Lear y de otras imágenes presentes en la obra shakespeariana que ya mencionamos (apariencia-verdad, la dualidad de la naturaleza, la ceguera-visión). Lear y Gloucester han sido incapaces de distinguir entre la verdad y las apariencias, los actos y las palabras, mostrando así un error de juicio tanto de sí mismos como de los demás.

Al igual que en Brook, los espacios interiores del mundo de Lear también son determinados por medio del elemento del fuego. Por un lado, este elemento funciona como agente revelador de la relación entre padres e hijos, tanto en la historia de Lear como en la de Gloucester, y confiere a los interiores un sentido hogareño —a diferencia de Brook, donde a pesar de la presencia del fuego los lugares internos nunca expresan una sensación de calidez—. Por otro lado, el fuego, como vimos en Brook, también engendrará la

destrucción y la guerra. Pero añadiremos una tercera significación en Kozintsev. Ésta se observa durante la escena de la división del reino, cuando la toma se realiza desde atrás del fuego con Lear, en primer término, y las hijas al fondo del encuadre. En esta toma a través del humo se indica la evaluación política y calculadora de los afectos de Lear, su imposibilidad de discernir entre verdad-apariencia y la transmisión del poder de la llama patriarcal a los hijos. El fuego implica, de esta manera, el fatal error de juicio de Lear.

Para finalizar, quisiera mencionar otras dos características de la concepción de Kozintsev sobre la obra shakespeareana que contrastan con la versión de Brook. Además de la diferencia representativa de los exteriores —acentuada por la clara visibilidad del campo y la planificación de los exteriores con precisión topográfica—, el paisaje también contiene una dimensión social. Es decir, los personajes no son sólo elementos del entorno, pues el mundo que los rodea es, igualmente, expresión de sus acciones. Por eso, la realidad terrible del mundo de Lear, la fragilidad e indigencia del ser humano se transmiten mediante la incesante circulación de sus habitantes-personajes. La desdicha de Lear, Gloucester o Edgar es compartida por la figura de la multitud que, ya desde la secuencia inicial del filme, es espejo de la descomposición de ese mundo.

Ciertamente, para Kozintsev todo acto individual se convierte en un acto de la colectividad y el espacio en el que se desarrolla la tragedia shakespeareana forma parte de ese enfoque. Por eso la multitud está siempre presente; de ahí la importancia de las distancias focales y la profundidad de campo en otras secuencias, además de la inicial, donde una multitud siempre visible acompaña a los personajes en sus vicisitudes. Kozintsev resalta que las decisiones de Lear siempre tienen un efecto y consecuencias en la sociedad a la que pertenece:

There is no 'desert' in Lear, the world of tragedy is densely populated. And it was just this—a magnetic field humming with reality—which interested me most of all. Lear, the King, in the thick of life, this is what the camera was needed for, this is what cinema could add to what we knew already, to what the theatre had already revealed. The problem began to take on a clear definition: we had not to take away the landscapes but to move the characters forward into life (1977: 82).

Esta perspectiva del destino de los personajes como reflejo de la sociedad se expresa también en las relaciones entre creación y sociedad, el artista y la historia; en esto radica la importancia del papel del bufón y la imagen de la multitud. Por un lado, la caracterización del bufón remite al contexto de la modernidad de la posguerra: un hombre rapado endeble y delgado, cuyo vestuario se asemeja a la miseria de los ropajes de la multitud que ya advertimos anteriormente, imagen de las consecuencias del autoritarismo y la violencia. Por otro lado, el bufón es para Kozintsev la representación del arte en tiempos aciagos de tiranía y corrupción. Recordemos, que la producción de Kozintsev se vincula con el contexto del totalitarismo soviético, así como con el de la primera y segunda posguerras del siglo XX. En esto radica la importancia de que, según Kozintsev —y en este sentido se observa la afinidad con Dostoievski—, el artista esté en completa unidad con el mundo real, como enunciador de la vida, lo que en el filme es simbolizado por la figura del bufón.

Para Kozintsev, entonces, la historia de Lear tenía que reflejar la agonía de la humanidad, manifestar el dolor del mundo. Por eso, es crucial la función estructural de las voces del sufrimiento creadas por Shostakovich en la articulación visual y acústica del mundo de Lear. Precisamente, en este punto, Kozintsev discrepa de manera evidente con Brook. El espacio no sólo es el lugar de la acción, pues hay una equivalencia topológica y semántica entre la tierra, la humanidad y la historia. La decadencia y la crueldad no son únicamente el destino de un pequeño grupo sino de todos los seres humanos. La música del bufón, la multitud y la tierra tienen, por estas razones, una presencia que abre y cierra el relato

cinematográfico. En este sentido, para Kozintsev el espacio de la tragedia, a pesar de la devastación y el desastre, brinda aún posibilidades de sentido y creación. En la imagen final, Kozintsev pone en juego todos estos elementos: el espectador es confrontado por la mirada silenciosa de Edgar sobre el fondo del reino destruido y la flauta del bufón refuerza el espacio visual con el sonoro. Este último e impactante plano, en donde la gente se recupera de la ruina, mientras recoge los pedazos de la historia, se nos revela la posibilidad de reconstrucción y esperanza. Así, Kozintsev, a través de la significación precisa de la imagen cinematográfica, le da forma y figura a ese soplo de vida, “ese instante en que la llama lanza su claridad última, un tanto de otro mundo y que no es más que un instante” (Zambrano, 1988: 8).

Conclusiones

El análisis de dos versiones cinematográficas de *King Lear* de Shakespeare permite apreciar la importancia que tiene el fenómeno adaptativo dentro del espectro hermenéutico de una obra literaria. Por un lado, mediante los estudios críticos sobre las nociones de adaptación y *performance* se subraya de qué manera, en muchas ocasiones, el traslado de un texto escrito a otro medio artístico (sea cine, teatro, ópera, etcétera) no es comprendido en su especificidad. Es decir, con frecuencia no se contempla que las posibilidades lingüísticas y semióticas del arte adaptador son esencialmente distintas del arte al que pertenece el texto adaptado. Por otro lado, se señaló de qué manera esta problemática se vincula directamente al concepto de autoría como una de las categorías reguladoras del fenómeno adaptativo, considerado éste desde la perspectiva jerárquica de fidelidad y autoridad.

Ahora bien, si entendemos la adaptación y el *performance* como obras de creación artística cuya génesis misma sólo es posible desde el fértil campo de la interdisciplinariedad, podremos descubrir nuevas formas de relación y actualización de los textos literarios y la teoría literaria. De igual modo, si concebimos la noción de autor como un elemento más del horizonte interpretativo de un texto y no como único recipiente o productor de los sentidos del mismo, ampliaremos las posibilidades de lectura de cualquier obra artística. En relación con las obras shakespearianas hemos visto que desde la perspectiva del *performance criticism* se estudian los textos y sus puestas en escena no a partir de conceptos como originalidad o apego al autor, sino más bien desde la intertextualidad e incluso hipertextualidad (Cartmell, 2010: 16-17). Así, esta vertiente permite abordar los distintos procesos de creación artística involucrados en el fenómeno adaptativo, en particular el de la adaptación cinematográfica:

Film adaptation or what was often regarded as ‘impure cinema’ can, as Brian McFarlane has remarked over fifty years after Bazin, engage with literature in ways that involve questions of authorship, the present’s relationship to the past and the contemporary relevance of the adapted text (Cartmell, 2010: 34).

También es importante añadir que en los casos que nos ocupan, esta red de significaciones se complica pues, como se detalló al inicio de esta tesis, en las películas analizadas convergen tres sistemas semióticos distintos: literatura, teatro y cine. Por tales circunstancias, la idea de intertextualidad e intermedialidad⁸³, mencionada en la introducción, son especialmente útiles para establecer un marco teórico que incluya las distintas maneras de producción de sentido en la relación entre varios medios artísticos⁸⁴.

De tal forma, la complejidad y riqueza de la obra de Shakespeare adquiere nuevas configuraciones en la interrelación con otras formas de creación, lo cual, desde luego, invita a considerar otras voces y visiones del texto. En este sentido, el análisis de dos adaptaciones distintas, pero realizadas en el mismo momento histórico, nos proporciona un retrato de *King Lear* a la luz de un mundo político esencialmente relacionado con las tragedias contemporáneas. Dadas las condiciones que determinaron el rodaje de ambas películas, Brook y Kozintsev revelan la trascendencia de esta obra literaria que deviene obra cinematográfica, dentro del contexto político-social del siglo XX y, podríamos decir, del siglo actual. Por eso, mediante el análisis ha sido posible advertir hasta qué punto es importante incluir en cualquier interpretación sobre una obra filmica todo aquello que

⁸³ Se aclaró anteriormente que estos términos utilizados por Robillard para analizar la *ecfrasis*, además de encontrar su antecedente en Rifattere, también abrevan del dialogismo bajtiniano y la intertextualidad de Kristeva.

⁸⁴ Para Robert Stam son, precisamente, estos cambios los que permiten subvertir tanto los prejuicios en contra de la adaptación como ciertos enfoques analíticos jerárquicos: “Hablando de manera más general, el alejamiento de la noción de ‘obra’ para aproximarse a nociones más difusas, como ‘textualidad’, ‘écriture’ y ‘lo literario’, facilita recorrer las fronteras, lo que permite utilizar categorías más incluyentes, dentro de las que la adaptación se convierte simplemente en una ‘zona’ entre otras, es decir, en un mapa más amplio y variado” (Stam, 2009: 27).

podría denominarse el ámbito documental, intrínseco a toda producción de ficción cinematográfica, del mismo modo que se realiza en el análisis de una obra literaria:

The study of European film needs to be undertaken with regard for similar contexts in other locales and periods. Why not study in detail the relation between German expressionist film makers and theatre workers or between Italian neorealist directors and the neorealist literary movement? And (most speculative but most intriguing of all) we need inquiries which place the history of film-making and film theory in the history of modern art as a whole; the problem is to trace both formal and stylistic similarities and precise historical relationships. In short, the history of film does not exist in pristine isolation from that of the other arts; if we are to write adequate film history, we need to study more than just film (Bordwell, 1972: 17).

Estas intertextualidades forman parte también de la relación texto-lectura-creación en la adaptación cinematográfica, entendida desde la perspectiva hermenéutica que ya señalamos. Por un lado, ya vimos que en *King Lear* de Peter Brook confluyen las distintas voces de las corrientes teatrales de vanguardia del siglo XX, principalmente las de Artaud, Brecht y Beckett. Asimismo, se apuntó la significación del diálogo entre las prácticas del cine mudo de los inicios y el cine moderno en la consolidación de un estilo cinematográfico particular en el filme. Desde la influencia del expresionismo, pasando por Welles y Hitchcock hasta las subversiones de la linealidad narrativa y la sintaxis empleadas por la *Nouvelle Vague*, la puesta en escena filmica de Brook abarca, además de otros elementos, un juego de tensiones entre lo estático, opresivo y el discurso de la locura, simbolizada en el vértigo de la imagen. Por otro lado, en *Korol Lir* de Grigori Kozintsev se manifiesta la trascendencia que tuvo el contexto histórico y cultural (los movimientos de vanguardia como el constructivismo o el futurismo, el período específico en la historia política de Rusia que determinó las condiciones de producción y creación artísticas, el surgimiento de teorías literarias como las del formalismo, etcétera) en la trayectoria artística de diversos creadores soviéticos, en especial durante la primera mitad del siglo XX. Heredero de una gran tradición literaria, teatral y cinematográfica, Kozintsev nos muestra, en éste su último

filme, la formación conceptual y práctica que desemboca en una poética cinematográfica propia. Bajo la égida de Meyerhold, Kozintsev descubre, de manera similar a Eisenstein, los potenciales artísticos del lenguaje cinematográfico. Así, en la minuciosa puesta en cuadro (figura-fondo), la estructura musical del montaje y las funciones plásticas de la cámara este director nos transmite “ese aspecto poético extremo de los seres y las cosas” (Louis Delluc citado en Morin, 1972: 23), fuerza vital que recorre todo el arte ruso.

De esta manera, una vez realizados los análisis por separado de cada filme y las líneas generales de relación comparativa entre texto literario y textos cinematográficos, podemos concluir señalando la diferencia entre dos ejes temáticos en torno a los cuales se desarrolla la narrativa de Brook y de Kozintsev. Aunque las dos películas estructuran de varias maneras las imágenes y subtextos de la obra shakespeariana, la versión de Brook se determina, especialmente, por el uso figurativo y visual de la dicotomía. No sólo encontramos las distintas formas de expresión de la frialdad del mundo de Lear mediante oposiciones (ceguera-visión, frío-calor, vestido-desnudez, interior-exterior) sino también la confrontación entre los momentos de la ficción y la alternancia con el reflejo de la conciencia de Lear. Como mencioné en la parte anterior, toda la puesta en escena está organizada bajo la idea fundamental de la contradicción. Esta característica deriva de la posición interpretativa desde la cual Brook realiza su lectura del texto literario. A partir de las diversas documentaciones sobre su concepción teatral y cinematográfica revisadas con anterioridad, la realidad representada en la película se determina desde la concepción de Artaud del Teatro de la crueldad, así como desde la visión de Kott bajo el influjo beckettiano del absurdo.

La figura retórica del cautiverio explicitada en las deformaciones ópticas por las focales de la cámara, los contrapicados y lo opresivo del espacio, limita y niega la voluntad en el

personaje de Lear. El enfrentamiento de estas oposiciones no tiene respuesta definitiva en Brook, más bien es un espacio imaginario sobre las posibilidades representativas del valor de la nada en Lear. Aunque encontramos juegos del claroscuro en la imagen, la luz en Brook es portadora de la ausencia, como en la secuencia final, donde el blanco absoluto nos transmite la insoportable sensación prolongada de la angustia. Brook nos brinda un mundo severo, de impresión monocromática y atemporal. El espectador, al igual que en la escena del encuentro entre Lear, Gloucester y Edgar no tiene escapatoria de este vasto escenario que les rodea y se extiende infinitamente. De manera similar al texto shakespeariano, se pone en escena la asfixia del mundo, un lugar de aniquilación colectiva y anónima, como la imagen brutal de las ratas durante la tormenta. El mundo en Lear es acotado y extenso a la vez, el espacio beckettiano por excelencia, que podríamos asimilar al infierno de Sartre contenido en las cuatro paredes de una habitación. A través del último plano, el filme manifiesta, en su silencio final, la insignificancia y el vaciamiento de sentido de la existencia humana en el despliegue absurdo de la historia.

Ahora bien, si la puesta en escena de Brook es esencialmente dicotómica, la de Kozintsev se concentra en la noción de poesía cinematográfica. Es decir, en la reinterpretación de las imágenes shakespearianas⁸⁵ y mediante la fuerza metafórica del lenguaje fílmico, este director elabora un modelo poético, visual y auditivo muy preciso. En primer lugar, la duración del plano y el tiempo cinematográficos permiten una impresión poética regulada por el plano sonoro. Esto se articula con el empleo de la luz y la sombra, que tienen sus propias cualidades dramáticas, dadas las condiciones del blanco y negro de

⁸⁵ Según René Clair, éste es uno de los modos posibles de comprender el proceso creativo cuando un director decide realizar un filme a partir de su contacto con un texto literario: “Ce film n’est pas le banal parasite d’une grande œuvre. Ce serait bien mal comprendre le cinéma que se scandaliser des libertés qu’il prend avec l’intrigue du drame. On peut croire que l’auteur, pénétré de l’esprit du texte, a fermé le livre et a pensé uniquement aux images qu’il évoquait. Voilà la seule méthode de l’adaptation. Elle semble, jusqu’à ce jour, assez discrètement employée” (Clair, 1970 : 92).

la imagen. De ahí surgen las correspondencias simbólicas entre la figura de los elementos que componen el escenario en *Korol Lir* (tierra, agua, fuego, aire) y la caracterización de los personajes, los objetos o los núcleos temáticos de la narración. Además, la dimensión épica de las secuencias es reforzada por el uso sistemático de la profundidad de campo, dejando el fondo visible en contrapunto con lo que pasa en primer término de la imagen. En esto radica la importancia de las texturas, sonoridades y multiplicidades significantes del paisaje.

De esta manera, el entorno es expresión del destino de los personajes que vemos en pantalla, el paisaje se transforma en el horizonte social, relacionado tanto con el contexto del filme como con el proyecto artístico de Kozintsev. El mundo en *Korol Lir*, a diferencia del de Brook, está siempre poblado y se plantea desde el inicio (la multitud, la tierra) la aporía de la individualidad como acción colectiva. En *Korol Lir* “no hay ningún filme intimista, pues siempre hay mundo” como bien apuntaba Maurice Pialat. Justamente, dentro de este panorama la figura del bufón representa el arte en los tiempos oscuros de la tiranía e injusticia en la sociedad. Así, para Kozintsev, en una reflexión que abarcaría su propia obra artística, el arte es un llamado a la conciencia. En completa unidad con la realidad, el arte es el último recurso posible para denunciar la barbarie y recobrar la esperanza. Desde la visión kozintseana, el mundo de Lear se transforma, de este modo, en una parábola sobre la vida y el sufrimiento humanos.

En esta tesis se ha planteado un ejercicio de análisis del fenómeno artístico de la adaptación y el *performance*, desde un marco hermenéutico e interdisciplinario, tomando en consideración lo que uno de los teóricos más representativos de la adaptación denomina “continuos procesos amorosos de intercambio de flujos textuales” (Stam, 2009). Así, mediante el conjunto de técnicas cinematográficas, la adaptación filmica multiplica las

posibilidades interpretativas y de recepción de los textos literarios. En el caso de Shakespeare, la adaptación y el *performance* se han convertido, incluso, en una forma particular de visitar las obras y mantenerlas en un diálogo constante con el presente. La obra de *King Lear*, aparte del amplio espectro de estudios críticos que ha generado, ha adquirido una nueva e inusitada importancia desde la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, la realidad representada en ambos filmes alude a las crisis y conflictos violentos en el contexto de una Europa convulsa por las dos posguerras, mencionado tanto por Brook como por Kozintsev en varios de sus escritos sobre el texto shakespeariano. Aunque Kozintsev nos propone al final del filme un camino de regreso, el afán de existir a pesar del desastre, el suyo es un mundo marcado por la violencia, el desboque del combate material y sanguinario. Por eso, en este punto se vincula con la interpretación de Brook, pues en la mirada de ambos directores se da expresión a la prolongación del sufrimiento presente en el texto shakespeariano. Ésta es una de las características más interesantes de la relación entre el cine y los textos literarios. El impacto, simultaneidad y multiplicidad de registros que componen la experiencia fílmica permite concebir el texto literario de otra manera, acercándolo a distintos horizontes históricos y culturales. La figura de Lear en estos filmes es la imagen fundamental de la experiencia fragmentada del ser humano marcado por el terror, el genocidio. Así, en estas visiones contemporáneas la travesía de Lear ya no se percibe sólo como la del héroe trágico sino como la voz del sobreviviente de lo indecible.

Quiero finalizar apuntando que la dolorosa lucidez padecida por Lear se expresa mediante un triple recorrido interpretativo. En principio, la evocación en el texto literario de un mundo en crisis de valores, manifestación misma del caos y la decadencia social que adquiere diversos sentidos en las posibilidades significativas de la escritura shakespeariana. A través de distintos usos de forma y lenguaje, Shakespeare confronta la tradición y

deconstruye las realidades artísticas, conceptuales y filosóficas de su tiempo. En un segundo momento, a partir de la lectura de la obra literaria, Kozintsev y Brook componen una elegía sobre los acontecimientos y atrocidades cometidas a lo largo del siglo XX. En el horizonte de recepción del texto, ambos directores se convierten en mensajeros de la sombra de su propio tiempo. Finalmente, es posible identificar de qué manera la historia de Lear, en este tejido de relaciones literarias y filmicas, se convierte en la historia de la desesperación humana. Se nos invita como lectores y espectadores a una serie de cuestionamientos sobre las ideas mismas de humanidad, sociedad y poder que conforman nuestro horizonte histórico.

El mundo representado, tanto en la obra literaria como en las filmicas, da rostro a la violencia intestina que surge de la unanimidad colectiva, provocada por la ambición individual y la glorificación de la miseria humana. En este sentido, en el intercambio adaptativo y, a través de los potenciales artísticos del medio cinematográfico, estas dos películas son, a mi parecer, reflejo también del siglo actual. En el vacío espiritual de la sociedad a la que pertenecemos, el sacrificio ha adquirido un nuevo rostro: inmolar al hombre por el hombre. Por eso, estas adaptaciones tienen una relación de apertura hermenéutica con la obra literaria, pues mediante la materialidad de la imagen se confronta al espectador con la realidad absoluta representada en la pantalla que le remite, asimismo, a sus propias lecturas de la obra literaria. En este encuentro alucinatorio con la experiencia filmica, cimbran las voces del texto shakespeareano cuando acompañamos a Lear en su afligido transitar por la tierra y, como el bufón, nos lamentamos al ser testigos de la crueldad e injusticia de los tiempos que nos ha tocado presenciar.

BIBLIOGRAFÍA:

Albèra, Francois (ed.) (1998) *Los formalistas rusos y el cine*, Barcelona: Paidós.

Artaud, Antonin (1964) *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard.

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.

----- (1989) *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.

Berardinelli, Alfonso et ál. (1997) *La cultura del 900. Tomo 2: literatura, teatro, lingüística, semiótica*, México: Siglo XXI.

Bevington, David (2002) *Shakespeare. The Seven Ages of Human Experience*, Oxford: Blackwell Publishing.

Bordwell, David (1972) "The Idea of Montage in Soviet Art and Film" en *Cinema Journal*, Vol. 11, No. 2, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, pp. 9-17, Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/1225046>.

----- (1995) *El significado del filme*, Barcelona: Paidós.

----- (1996) *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.

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

Braudy, Leo y Cohen Marshall (eds.) (2004) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford: Oxford 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.

Brook, Peter (1966) "Finding Shakespeare on Film. From an Interview with Peter Brook", en *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1, The MIT Press, Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/1125272>.

----- (1968) *The Empty Space*, Atheneum: New York.

----- (1987) *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987*, Methuen: London.

----- (1991) "Grotowski as a Vehicle", en *TDR (1988-)*, Vol. 35, No. 1, The MIT Press pp. 92-94. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/1146112>.

- Bulman, James C. (1996) *Shakespeare, Theory and Performance*, Londres: Routledge.
- Burch, Noël (1970) *Praxis del cine*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- (1987) *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- Carmona, Ramón (1991) *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid: Cátedra.
- Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan (2010) *Screen Adaptation. Impure Cinema*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (2007) *Cómo analizar un film*, Colección Comunicación Cine, Barcelona: Paidós.
- Cavell , Stanley (1992) ‘The Avoidance of Love: A Reading of King Lear’, en Frank Kermode (ed.) *Shakespeare: King Lear*, Londres: Macmillan.
- (2005) *Cavell on Film*, ed. William Rothman, State University of New York Press: Nueva York.
- Caygill, Howard (2000) “Shakespeare’s Monster of Nothing” en *Philosophical Shakespeares*, Joughin, John J. (ed.), Londres y Nueva York: Routledge, pp. 104-114.
- Chambers, Colin (2004) *Inside the Royal Shakespeare Company, Creativity and the Institution*, Londres: Routledge.
- Clair, René (1970) *Cinéma d’hier, cinéma d’aujourd’hui*, Paris: Gallimard.
- Crowl, Samuel (2008) *Shakespeare and Film: A Norton guide*, Nueva York: W.W Norton and Company.
- Davies, Anthony (1988), *Filming Shakespeare’s Plays: The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, Akira Kurosawa*, Cambridge: Cambridge University Press.
- De Grazia, Margareta y Peter Stallybrass (1993) *The Materiality of the Shakespearean Text*, Shakespeare Quarterly, Vol. 44, No. 3.
- De Saussure, Ferdinand (1988) *Curso de lingüística general*, México: Fontamara.
- Derrida, Jacques (1971) *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Dillon, Janet (1994) “Is There a Performance in this Text?”, en *Shakespeare Quarterly*, Vol. 45, No. 1, Folger Shakespeare Library in association with George Washington University, pp. 74-86. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/2871293>.

Dumoulié, Camille (1996) *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México: Siglo XXI.

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

Eisenstein, Serguei (1974) *El sentido del cine*, México: Siglo XXI.

----- (1986) *La forma del cine*, México: Siglo XXI.

Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres: Methuen.

Elton, William R. (1988) *King Lear and the Gods*, Kentucky: The University Press of Kentucky.

Ewbank, Inga-Stina (1979) 'Shakespeare's Poetry', en Kenneth Muir and S. Schoenbaum (eds.) *A New Companion to Shakespeare*, Londres: Cambridge University Press.

Fortier, Mark (1997) *Theory/Theatre. An Introduction*, Londres: Routledge.

Fortin, René E. (1981) "Desolation and the Better Life: The Two Voices of Shakespearean Tragedy", en *Shakespeare Quarterly*, Vol. 32, No. 1, Folger Shakespeare Library in association with George Washington University, pp. 80-94. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/2870288>.

Fuery, Patrick (2000) *New Developments in Film Theory*, Londres: Macmillan Press.

Foucault, Michel (1984) "¿Qué es un autor?" en *Literatura y conocimiento. Michel Foucault*. Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila (trad.), basada en la traducción de Corina Iturbe. Universidad de Los Andes, pp. 95-125. Versión digital: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf>.

----- (1987) *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.

Guerin, Marie Anne. (2004) *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós.

Guneratne, Anthony R. (2008) *Shakespeare, Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*, Nueva York: Palgrave Macmillan.

Halio, Jay L. (1985) "Finding the Text", en *Shakespeare Quarterly*, Vol. 36, No. 5, Edición especial: Reviewing Shakespeare, Folger Shakespeare Library, pp. 662-669. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/518282>.

----- (2001) *King Lear. A Guide to the Play*, Westport: Greenwood Press.

Heilman, Robert B. (1963) *This Great Stage. Image and Structure in King Lear*, Connecticut: Greenwood Press.

- Helbo, André (1997) *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, Paris: Armand Colin.
- Hibbard, G.I. (1982) "King Lear: A Retrospect, 1939-79" en *Aspects of King Lear: Articles Reprinted from Shakespeare Survey 33*, Stanley Welles y Kenneth Muir (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-12.
- Hill, Stephen P. (1967) "The Soviet Film Today", en *Film Quarterly*, Vol. 20, No. 4, University of California Press, pp. 33-52. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/1210762>.
- Hindle, Maurice (2007) *Studying Shakespeare on Film*, New York: Palgrave Macmillan.
- 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.
- Hutcheon, Linda (2006) *A Theory of Adaptation*, Londres: Routledge.
- Huxley, Michael and Noel Witts (1996) *The Twentieth-Century Performance Reader*, Londres: Routledge.
- Jackson, Russell ed. (2007) *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, 2nd ed., Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, Shannon (2004) *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, 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, pp. 18-43.
- Kermode, Frank (2004) *The Age of Shakespeare*, Londres: Phoenix.
- Kidnie, Margaret J. (2000) "Text, Performance, and the Editors: Staging Shakespeare's Drama" en *Shakespeare Quarterly*, Vol. 51, No. 4, Folger Shakespeare Library in association with George Washington University, pp. 456-473. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/2902339>.
- Kirsch, Arthur (1988) "The Emotional Landscape of King Lear", en *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, No. 2, Folger Shakespeare Library in association with George Washington University, pp. 154-170. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/2870627>.
- Knight, G. Wilson (1986) *The Wheel of Fire, Interpretation of Shakespearean Tragedy*, Londres: Oxford University Press.
- Knights, L. C. (1966) "King Lear" en *Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet*, Stanford: Stanford University Press, pp. 74-112.

- 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.
- Kracauer, Siegfried (1989) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós.
- Leggat, Alexander (2004) *Shakespeare in Performance: King Lear*, Manchester: Manchester University Press.
- Lyotard, Jean (1993) *La condición posmoderna*, Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- Mackinnon Kenneth (1986) *Greek Tragedy into Film*, Sidney: Croom Helm.
- Mack, Maynard (1972) *King Lear in Our Time*, California: University of California Press.
- Manvell, Roger (1979) *Shakespeare and the Film*, Nueva York: A.S Barnes and Company.
- Martin, Marcel (1990) *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa.
- Mitchell, W. J. T. (2005) *What Do Pictures Want? The Life and Loves of Images*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Mc Donald, Russ (ed.) (2004) *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Morin, Edgar (1972) *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Naremore, James (ed.) (2000) *Film Adaptation*, Nueva York: Rutgers University Press.
- Noriega, Sánchez José Luis (2000) *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós.
- Orgel, Stephen (2002) *The Authentic Shakespeare*, Londres: Routledge.
- Parker, R.B. (1991) 'The Use of Mise-en-scène in Three Films of King Lear', en *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.

Ricoeur, Paul (1999) *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI.

Robillard, Valerie (1998) "In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach)", en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Valerie Robillard y Els Jongeneel (eds.), Amsterdam: VU University Press.

Romaguera I Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (eds.) (1989) *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra.

Rothwell, Kenneth, S. (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, pp. 211-233.

----- (1997) 'In Search of Nothing, Mapping King Lear', en Lynda E. Boose y Richard Burt (eds.) *Shakespeare the Movie*, Londres y Nueva York: Routledge, pp. 135-47.

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

Ryan, Kiernan (ed.) (1993) *New Casebooks: King Lear, Contemporary Critical Essays*, Londres: MacMillan.

----- (2002) "King Lear: A Retrospect 1980-2000" en *Shakespeare Survey: Volume 55, King Lear and Its Afterlife: An Annual Survey of Shakespeare Studies and Production*, Peter Holland (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-12.

Saunders, J.G. (1996) "Apparent Perversities: Text and Subtext in the Construction of the Role of Edgar in Brook's Film of King Lear", en *The Review of English Studies, New Series*, Vol. 47, No. 187, Oxford University Press, Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/518282>.

Schoenbaum, S. (1991) *Shakespeare's Lives*, Oxford: Oxford University Press.

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

Shepherd, Simon y Wallis, Mick (2004) *Drama/Theatre/Performance*, Londres: Routledge.

Sklovski, Viktor (1971) *Cine y lenguaje*, Barcelona: Anagrama.

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.

Snyder, Susan (1982) "King Lear and the Psychology of Dying", en *Shakespeare Quarterly*, Vol. 33, No. 4, Folger Shakespeare Library, pp. 449-460. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/2870125>.

Soellner, Rolf (1984) "King Lear and the Magic of the Wheel", en *Shakespeare Quarterly*, Vol. 35, No. 3, Folger Shakespeare Library in association with George Washington University, pp. 274-289. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/2870365>.

Stam, Robert *et ál.* (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós.

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

----- (2009) *Teoría y práctica de la adaptación*, México: UNAM.

Styan, J. L. (1977a) *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.

----- (1977b) "Sight and Space: The Perception of Shakespeare on Stage and Screen", en *Educational Theatre Journal*, Vol. 29, No. 1, The Johns Hopkins University Press, pp. 18-28. Versión digital: <http://www.jstor.org/stable/3206498>.

Taylor, Gary y Michael Warren (1983) *The Division of Kingdoms: Shakespeare's Two Versions of King Lear*, Oxford: Clarendon Press.

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

Vattimo, Gianni (1992) *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona: Paidós.

Vickers, Brian. (1993) *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*, New Haven and London: Yale University Press.

Viñas Piquer, David (2002) *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel.

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.

Zambrano, María (1988) *La agonía de Europa*, Madrid: Mondadori.

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

FILMOGRAFÍAS:

Peter Brook

The Beggar's Opera (Reino Unido, 1953)

Producción: Laurence Olivier, Herbert Wilcox; guión: Christopher Fry y Dennis Cannan, basado en la ópera de John Gay del mismo nombre; fotografía: Guy Green; música: Arthur Bliss; intérpretes: Laurence Olivier, Stuart Burge, Hugh Griffin, Dorothy Tutin.

Moderato Cantabile (Seven Days...Seven Nights) (Francia, 1960)

Producción: Raoul Lévy; guión: Gérard Jarlot, basado en la novela de Marguerite Duras, del mismo nombre; fotografía: Armand Tirad; intérpretes: Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo.

Lord of the Flies (Reino Unido, 1963)

Producción: Lewis M. Allen; guión: Peter Brook, basado en la novela de William Golding del mismo nombre; fotografía: Tom Hollyman; música: Raymond Leppard; intérpretes: James Aubrey, Tom Chapin, Hugh Edwards.

Ride of the Valkyrie (Reino Unido, 1967) (cortometraje)

Producción: Michael Deeley, Oscar Lewenstein; guión: Peter Brook; música: Howard Blake; intérpretes: Julia Foster, Zero Mostel, Frank Thornton.

Marat/Sade (Reino Unido, 1967)

Producción: Michale Birkett; guión: Adrian Mitchell y Geoffrey Skelton, basado en la obra *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representada por el grupo teatral de la casa de salud de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade* de Peter Weiss; fotografía: David Watkin; música original: Richard Peaslee; intérpretes: Patrick Magee, Ian Richardson, Glenda Jackson, Clifford Rose.

Tell Me Lies (Reino Unido/ Estados Unidos, 1968)

Producción: Peter Brook, Peter Sykes; guión: Peter Brook, Michael Kustow, Michael Scott y Denis Cannan; fotografía: Ian Wilson; música: Richard Peaslee; intérpretes: Mark Jones, Pauline Munro, Ian Hogg, Glenda Jackson.

King Lear (Reino Unido, 1971)

Producción: Michael Birkett; guión: Peter Brook, basado en la obra dramática del mismo nombre de William Shakespeare; fotografía: Henning Kristiansen, intérpretes: Paul Scofield, Irene Worth, Susan Engel, Jack MacGowran.

Meetings with Remarkable Men (Reino Unido, 1979)

Producción: Stuart Lyons; guión: Peter Brook y Jeanne de Salszmann, basado en *Meetings with Remarkable Men* de G. I. Gurdjieff; fotografía: Gilbert Taylor; música: Laurence Rosenthal; intérpretes: Dragan Maksimovic, Terence Stamp, Athole Fugard, Tom Fleming, Natasha Parry.

Mesure pour mesure (Francia, 1979)

Guión: Jean-Claude Carrière, basado en la obra dramática *Measure for Measure* de William Shakespeare; intérpretes: François Marthouret, Malick Bowens, Maurice Bénichou, Bruce Myers.

La cerisaie (Francia, 1982) (película para televisión)

Guión: Jean-Claude Carrière, basado en la obra dramática *El jardín de los cerezos* de Antón Chéjov; fotografía: Bernard Girod; intérpretes: Niels Arestrup, Catherine Frot, Robert Murzeau, Natasha Parry.

La tragédie de Carmen (Francia/ Reino Unido/ Alemania/ Estados Unidos, 1983)

Producción: Pierre Jourdan, Micheline Rozan; guión: Peter Brook, Jean-Claude Carrière y Marius Constant, basado en la ópera *Carmen* de Georges Bizet y en la novela de Prosper Mérimée; fotografía: Sven Nykvist; intérpretes: Hélène Delavault, Zehava Gal, Eva Saurova, Howard Hensel, Laurence Dale.

The Mahabharata (Reino Unido/ Francia/ entre otros, 1989) (miniserie para televisión)

Producción: Michael Birkett, Abigail Franklin, Michael Kustow y varios más, guión: Peter Brook, Jean-Claude Carrière y Marie-Hélène Estienne, basado en el texto épico *El Majábharata*; fotografía: William Lubtchansky; música original: Toshi Tsuchitori;

intérpretes: Robert Langdon Lloyd, Bruce Myers, Vittorio Mezzogiorno, Andrzej Seweryn.

The Tragedy of Hamlet (Estados Unidos/ Francia/ Japón, 2002) (película para televisión)
Producción: Yvon Davis, Jane Weiner, Hazel Wright; guión: Peter Brook y Marie-Hélène Estienne, basado en la obra dramática *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* de William Shakespeare; fotografía: Ricardo Aronovich; música: Toshi Tsuchitori; intérpretes: Adrian Lester, Jeffrey Kisson, Natasha Parry, Bruce Myers, Shantala Shivalingappa.

Grigori Kozintsev

Filmes de la FEKS

Pochozdenya Oktjabriny (Las aventuras de Octobrina) (URSS, 1924)

Dirección y guión: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; fotografía: F. Verigo-Dorovsky e I. Frolov; intérpretes: Z. Tarchovskai, E. Kumeiko, E. Kiaksht.

Mishka protiv Youdenica “*Nebyvalyie prikliucenia gazetcika Mishki sredi belogvardeicev*” (Mishka contra Yudenic, “Las aventuras extraordinarias del vendedor de periódicos Mishka con la guardia blanca”) (URSS, 1925)

Dirección: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; guión: G. M. Kozintsev, L. Z. Trauberg e Irina Kunina; fotografía: F. Verigo-Dorovsky; intérpretes: Shura Zavyalov, S. A. Gerasimov, P. Pona, E. Kumeiko.

Cortovo Koleso (La ruta del diablo) o *Moriak S “Avrory”* (El marinero del “Aurora”) (URSS, 1926)

Dirección: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; guión: Adrian Piotrovsky; fotografía: Andrei Moskovin; intérpretes: P. Sobolovskiy, Sergei Gerasimov, L. Semenova, Emil Gal.

Shinel (El capote) (URSS, 1926)

Dirección: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; guión: Y. Tynianov, basado en *El capote* y *La avenida Nevski* de Nikolai Gogol; fotografía: Andrei Moskovin y E. Mijailov; intérpretes: Andrei Kostrickin, Emil Gal, Sergei Gerasimov.

Bratishka (El hermano menor) (URSS, 1927)

Dirección y guión: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; fotografía: Andrei Moskovin; intérpretes: Andrei Kostrickin, P. Sobolevsky, Sergei Gerasimov, T. Guretskaya.

S.V.D. Soyus Velikogo Dela (S.V.D, La unión para la gran causa) (URSS, 1927)

Dirección: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; guión: Yuri Tynianov y Y. Oksman; fotografía: Andrei Moskovin; intérpretes: Sergei Gerasimov, P. Sobolevsky, Andrei Kostrickin, K. Chachlov.

Noviy Vavilon (La nueva Babilonia) (URSS, 1929)

Dirección y guión: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; fotografía: Andrei Moskovin; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Yelena Kuzmina, David Gutman, P. Sobolevsky, Sergei Gerasimov.

Odna (Sola) (URSS, 1931)

Dirección y guión: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; fotografía: Andrei Moskovin; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Yelena Kuzmina, P. Sobolevsky, Sergei Gerasimov, Mariya Babanova.

Iunost Maksima o Bolshevik (La juventud de Máximo) (URSS, 1935)

Dirección y guión: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; fotografía: Andrei Moskovin; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Boris Chirkov, S. Kayukov, Valentina Kibardina, M. Tarchanov.

Vozvrashchenie Maksima (El retorno de Máximo) (URSS, 1937)

Dirección: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; guión: G. M. Kozintsev, L. Z. Trauberg y L. Slavin; fotografía: Andrei Moskovin; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Boris Chirkov, S. Kayukov, Valentina Kibardina, M. Tarchanov, A. Chystiakov.

Vyborgskaia storona (El barrio de Vyborg) (URSS, 1938)

Dirección y guión: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; fotografía: Andrei Moskovin y G. Filatov; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Boris Chirkov, S. Kayukov, Valentina Kibardina, M. Tarchanov, A. Chystiakov.

Boevoi Kinosbornik n° 1: Vstreca s Maksimom (Selección bélica cinematográfica n.º 1: Encuentro con Máximo) (URSS, 1941) (cortometraje)

Dirección: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg.

Boevoi Kinosbornik n° 2: Shlucai na telegrafe (Selección bélica cinematográfica n.º 2: Escucha el telégrafo) (URSS, 1941) (cortometraje)

Dirección: G. M. Kozintsev, L. Z. Trauberg y Lev Arnstam.

Odnazhdy nochyu (Oscura es la noche) (URSS, 1941) (cortometraje)

Dirección: G. M. Kozintsev; Guión: A. Olshansky; fotografía: Andrei Moskovin; música: Gavriil Popov; intérpretes: Nina Petropavlovskaya, Y. Bogolyubov, Mijail Kuznetsov.

Prostie liudi (Gente sencilla) (URSS, 1945)

Dirección: G. M. Kozintsev y L. Z. Trauberg; guión: G. M. Kozintsev; fotografía: Andrei Moskovin y A. Nazarov; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Yuri Tolubeyev, O. Lebzak, Boris Zhukovsky, V. Kolchin.

Filmes de Kozintsev solo

Pirogov (URSS, 1947)

Guión: Yuri German; fotografía: Andrei Moskovin, A. Nazarov y Naum Shifrin; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Konstantin Skorobogatov, V. Chesnokov, Olga Lebzak, S. Yarov.

Belinsky (URSS, 1953)

Guión: G. M. Kozintsev, Yuri German, Yelena Serebrovskaia; fotografía: Andrei Moskovin, M. Magidson, Sergei Ivanov, L. Sokolsky; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Sergei Kurilov, A. Borisov, V. Chesnokov, Yuri Tolubeyev.

Don Kikhot (Don Quijote) (URSS, 1957)

Guión: G. M. Kozintsev y Y. Shvarts, basado en la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra; fotografía: A. Dudko, Andrei Moskovin, Y. Gritzius y E. Rozovksy; música original: Kara Karayev; intérpretes: Nikolai Cherkasov, Yuri Tolubeyev, Ludmila Kasyanova, V. Maksimov.

Gamlet (Hamlet) (URSS, 1964)

Guión: G. M. Kozintsev, basado en la traducción al ruso de Boris Pasternak de *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* de William Shakespeare; fotografía: Yionas Gritzius; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Innokenti Smoktunovsky, M. Nazvanov, Elza Radzina, Y. Tolubeyev, Anastasiya Vertinskaya.

Korol Lir (El rey Lear) (URSS, 1969-1971)

Guión: G. M. Kozintsev, basado en la traducción al ruso de Boris Pasternak de *King Lear* de William Shakespeare; fotografía: Yionas Gritzius; música: Dmitri Shostakovich; intérpretes: Yuri Jarvet, Elza Radzina, Galina Volchek, Valentina Shendrikova, Oleg Dal.