

NOTICIA TEATRAL: DOS MONTAJES ESPAÑOLES DE SHAKESPEARE

Mercedes Salvador Bello

Universidad de Sevilla

Las obras de William Shakespeare, especialmente las tragedias más famosas y algunas de sus comedias, han sido y siguen siendo representadas con frecuencia en nuestro país, donde el dramaturgo inglés goza de gran prestigio. En efecto, se trata no sólo del “autor extranjero más escenificado, sino que, después de Lorca y Valle-Inclán, es también el más popular” (Portillo 89). En la temporada teatral 1999-2000 se han podido ver, entre otros, un *Hamlet* de Lluís Homar-Teatre Lliure, y un *Romeo y Julieta* de Francisco Suárez. Han sido dos proyectos muy diferentes, tanto en su concepción escénica como literaria, pero del análisis de ambos se pueden extraer conclusiones válidas sobre la actividad teatral de nuestro país, la imagen que tenemos de Shakespeare y, sobre todo, la recepción de su obra en España.

Hamlet, se estrenó en julio de 1999 durante el Festival del Teatre Grec de Barcelona, en versión catalana de Joan Sallent. Unos meses más tarde se llevó de gira por toda España y, para ello, se utilizó el texto español de Ángel-Luis Pujante. En ambos casos, Lluís Homar daba vida al protagonista, además de dirigir una puesta en escena hasta cierto punto “de época”. En general, fue bien acogida, tanto por parte del público como de la crítica. En enero de 2000 llegó al Teatro Central de Sevilla donde se dieron tres funciones a lleno diario, si bien hay que destacar que la mayoría de los espectadores eran alumnos de secundaria y universidad.

En cuanto al segundo montaje, *Romeo y Julieta*, se basaba en un texto español, en verso libre, de Pablo Neruda, a su vez retocado y “adaptado” libremente por Francisco Suárez, quien además dirigía la puesta en escena. Tras su estreno en Madrid, hizo la consabida gira por provincias, recalando en el Teatro Lope de Vega de Sevilla en mayo de 2000. Esta vez fueron 7 funciones, a pesar de lo cual se registró lleno casi a diario debido, una vez más, a la presencia masiva de universitarios y alumnos de secundaria; parece en efecto que, al menos en España, el sambenito académico de Shakespeare resulta ineludible. En líneas generales, el público, tal vez debido a su juventud, o por la lentitud escénica, siguió la representación con interés desigual, aunque aplaudió de forma unánime al final.

El *Hamlet* de Homar se concebía de forma mucho menos ambiciosa, con mayor economía de medios que el que estrenara José Carlos Plaza con el Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero de Madrid) y traducción de Vicente Molina Foix en 1989. Homar había eliminado, por ejemplo, los embajadores (Voltemand y

ATLANTIS

Vol. XXII Núm. 2 (Diciembre 2000): 215-18.

ISSN 0210-6124

Cornelius) y sus respectivos parlamentos (1.2.40 y 2.2.60-80), que aquí estaban a cargo de Polonio. Por otra parte, la escena exhibía un solo decorado —una gigantesca escalinata— que se adaptaba para sugerir los distintos lugares de la acción, si bien no resultó adecuada para proporcionar un escondite a Polonio en la famosa “closet scene” (3.4). Además, sólo 11 intérpretes (9 hombres y 2 mujeres) se bastaban para dar vida a los numerosos personajes de la pieza; naturalmente, 4 de ellos tenían que hacer doblete.¹ Contrastaba aquí la juventud de la mayoría de los intérpretes con la veteranía y fama de los de José Carlos Plaza.² Pese a todo, Homar consiguió transmitir de forma mucho más convincente que Plaza el complejo texto shakespeariano, sin duda gracias a la acertada versión castellana de Pujante (más cercana al original que la de Molina Foix). Llamaba sin embargo la atención el contraste entre la madurez física de Lluís Homar y la juventud de Carme Sansa y Pep Planas (Gertrudis y Claudio, respectivamente), de modo que el Príncipe parecía el padre de sus progenitores.

El mayor logro del montaje de Homar fue el ritmo fluido que impuso a la acción a pesar de las casi tres horas de representación de esta puesta en escena. A ello contribuyó en gran medida la escalinata, que daba pie a que los intérpretes se movieran libremente mientras recitaban los parlamentos; no en vano la mayoría de los actores jóvenes de este país se han educado en el método de la “expresión corporal”.

Otro aspecto a destacar es la presencia física del Espectro del padre de Hamlet que, pese a ser el elemento desencadenante del conflicto —un fantasma suele figurar en casi todas las tragedias inglesas de venganza—, se ha venido eliminando sistemáticamente de los montajes españoles.³ Sin embargo y debido a la propia concepción escenográfica de Homar, las incongruencias con respecto a dicho personaje fueron notables. Por ejemplo, aunque Horacio —siguiendo el texto de Pujante— describía al Espectro en 1.2 como una figura “armada de pies a cabeza” (74) y con “la visera ... en alto” (75), en la representación no llevaba armadura y tampoco casco, ni visera. Más sorprendente aún resultaba el parlamento de Hamlet en 1.5 cuando decía “Vamos, ya oís al del sótano. Prestaos a jurar” (Pujante 91), ya que el fantasma acababa de hacer mutis subiendo por la escalinata.

De entre los aspectos singulares del montaje cabría destacar, en primer lugar, la forma en que se escenificó la locura de Ofelia, con fondo de música estridente que apenas permitía oír las canciones (4.5). Resultaba original la caracterización de Rosencrantz y Guildenstern a modo de payasos gemelos, cuya actuación recordaba en cierto modo a los famosos Hernández y Fernández de Tintín. La escena del cementerio (5.1), sin embargo, deslucía, pues no se llegaba a producir verdadera

¹ A modo de ejemplo, Jordi Martínez hacía de Marcelo, Luciano, Capitán, enterrador y Osric (ver programa de mano).

² José Luis Gómez hizo de Príncipe Hamlet, Alberto Closas de Claudio, y Ana Belén de Ofelia.

³ En el *Hamlet* de José Carlos Plaza, por ejemplo, sólo se oía la voz del fantasma, mientras se iluminaba la escena con luz rojiza y caía agua del techo a modo de cascada.

sensación de camposanto: para empezar, sólo había un sepulturero, con lo que desaparecía el diálogo cómico; tampoco se veía fosa alguna, por lo que el único sepulturero entraba en escena con un saco lleno de huesos, que luego desparramaba por el suelo para dar a ocasión a que el protagonista dijera el famoso parlamento de Yorick.

Lo más negativo fue sin duda la escena de teatro en el teatro (3.2), pues los cómicos hablaban de forma engolada y artificiosa, como tartamudeando, claramente desobedeciendo las instrucciones que minutos antes les había dado el protagonista. De esa forma se impedía que el público oyera los comentarios de los personajes-espectadores, que aquí parecían estar fuera de lugar. De ese modo, y en aras de una supuesta originalidad, se sacrificaba una escena clave para el proceso de venganza, pues si ni el rey ni los demás cortesanos oían lo que se decía en *The Mousetrap*, ésta dejaba de ser la prueba definitiva para la culpabilidad de Claudio.

Entre los aspectos más logrados de este *Hamlet* habría que mencionar la caracterización verdaderamente histriónica de Polonio (a cargo de Pep Sais), la presencia de personajes como Osric y Fortinbras —con frecuencia omitidos en otros montajes— y, sobre todo, el duelo a esgrima de la escena final, realizada con gran profesionalidad y sin máscara ni protección alguna. Mucho menos satisfactorio fue el resultado obtenido por Francisco Suárez con su *Romeo y Julieta* que, sin ser realmente “de época”, mezclaba estilos y estéticas sin patrón alguno aparente. Ante todo, y tal vez para recalcar el lado “trágico” del argumento, el director se tomó la libertad de sacar a escena al fantasma de Tebaldo (*sic*, ver programa de mano), que aparecía de forma recurrente, cubierta la cabeza con velo negro, incluso antes de su muerte. Ese fantasma participaba activamente en varias escenas (se le veía como sombra premonitoria en el encuentro amoroso en la alcoba de Julieta, al extraviarse la carta de Fray Lorenzo, cuando Romeo compraba el veneno, etc.), y abría y cerraba la representación.

Lo más sorprendente fue el texto utilizado, es decir, la versión libérrima de Neruda pues, lejos de traducir el original inglés, lo adapta caprichosamente; por ejemplo, la pieza se inicia con un “soneto” de trece versos al que sigue un “pregón” de mercado (41-43), y el resto del texto incurre en numerosas licencias que poco o nada tienen que ver con la obra del Bardo. Es muy posible que se escogiera esa versión española por el “tirón” publicitario que pueda tener el nombre de Pablo Neruda en un cartel. Pero Suárez introdujo, además, un “coro” de voces del pueblo (¿de Verona?) que parecían reflejar el punto de vista del “proletariado”: hacían burlas de la relación amorosa de Romeo y Julieta y de los planteamientos ideológicos de los personajes principales, al tiempo que, mientras fumaban, hablaban de comida, quejándose del hambre que padecían. Ya explicaba el programa de mano que la historia refleja la lucha de clases y, además, “un discurso ideológico sobre los dos principios que sustentan la convivencia de la sociedad: autoridad y libertad”.

Con todo, el defecto más palpable del espectáculo fue la falta de orientación estética, ya que se mezclaban escenas de vodevil televisivo (la señora Capuleto hacía su primera aparición en paños menores, luciendo moderna lencería negra) con algún

que otro toque expresionista, neorrealismo de los años 60-70, teatro “pobre” y drama isabelino. Sin embargo, algo tan importante como son los diálogos en una obra “de texto” se descuidó por completo, ya que la mayoría de los intérpretes —con la excepción de Vicky Lagos, que hacía de Ama— no tenían experiencia en el arte de la declamación y/o no sabían proyectar la voz; especialmente notorio fue el caso de Raúl Peña en el papel de Romeo. El resultado es que a partir de las primeras filas ya casi no se oía lo que se decía en el escenario.

Pese a que contaban con un decorado tridimensional y adaptable que permitía mutaciones, no le supieron sacar gran partido, quizá porque tanto la iluminación como el sonido estuvieron poco acertados. El efecto sonoro más destacado fue el oleaje marino con que se abría y cerraba la obra, aunque al público se le escapaba su posible sentido metafórico.

Lo más original de este montaje, y quizás su único logro aparente, fue la escena del balcón, que se representó al revés, es decir, Romeo arriba, encima de un muro, y Julieta abajo, dentro de su propia habitación, aguardándolo. Los dos encuentros de los amantes en la alcoba de Julieta, aunque lentos y sin gran dramatismo contaron con el “aliciente” del desnudo integral de ambos, que fue recibido por los sufridos espectadores juveniles con sonoras muestras de entusiasmo.

En definitiva, y como apuntó el crítico local Julio Martínez Velasco, aquí no se encontraban “ni Shakespeare ni Neruda” pero sí un espectáculo híbrido y con poco “gancho” que ciertamente no va a contribuir precisamente a extender entre nosotros la afición por el teatro clásico inglés.

OBRAS CITADAS

- Hamlet*. Programa de mano. Teatro Central (Sevilla, enero 2000).
- Martínez Velasco, Julio 2000: “*Romeo y Julieta*: Ni Shakespeare ni Neruda”. *ABC de Sevilla*, 21 de mayo: 81.
- Molina Foix, Vicente, trad. 1989: *Hamlet*. Madrid: Publicaciones del Centro Dramático Nacional.
- Neruda, Pablo, trad. 1966: *Romeo y Julieta. Otelo*. Buenos Aires: Losada.
- Portillo, Rafael 2000: “El teatro de Shakespeare en España: apuntes para el debate”. *AEDEAN: Select Papers in Language, Literature and Culture*. Ed. Javier Pérez Guerra. Vigo: AEDEAN. 85-92.
- Pujante, Ángel-Luis, trad. y ed. 1984: *Hamlet*. Madrid: Espasa Calpe.
- Romeo y Julieta*. Programa de mano. Teatro Lope de Vega (Sevilla, mayo 2000).
- Shakespeare, William 1987: *Hamlet*. Ed. G.R. Hibbard. Oxford: Oxford University Press.
- 1997: *Romeo and Juliet*. Ed. G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge University Press.

