

“HAMLET”, EN EL TEATRO ESPAÑOL

Por ALFREDO MARQUERIE

CUANDO se presenta por primera vez una obra escénica o cuando se repone en el tablado una producción desconocida u olvidada, la reacción del público y de la crítica tiene mucha menos importancia que cuando lo que se somete a revisión es una pieza universal y consagrada. Porque en este último caso interviene fatalmente un elemento comparativo tan arriesgado como peligroso. El espectador y el técnico de la escena no van sólo al teatro para estimar o desestimar determinados valores. Van también, y sobre todo, para confrontar recuerdos, y el recuerdo es un elemento espiritual tan complejo y delicado, que todo enfrentamiento con él tiene categoría de aventura.

Esto viene a cuento de un acontecimiento escénico que nos atrevemos a calificar de excepcional: el estreno en el Teatro Español de Madrid de la versión libre de la inmortal

obra de Shakespeare *Hamlet*, realizada por nuestro gran autor y poeta José María Pemán. Un eco elogioso de comentaristas ha escoltado a tan noble empeño, y el público madrileño ha sabido responder y corresponder al esfuerzo realizado acudiendo a nuestra primera sala oficial y prestando a las sucesivas representaciones de dicha obra el mismo calor y entusiasmo con que fué acogida en la noche de su estreno.

Pero las jornadas teatrales memorables han de ser debidamente subrayadas, y sobre la versión del *Hamlet* hecha por Pemán y sobre la presentación escénica lograda por el director del Español, Cayetano Luca de Tena, y sus inteligentes y eficaces colaboradores, quedan y quedarán todavía muchas cosas que decir.

En primer lugar, pensemos que *Hamlet* ha sido traducido al castellano más de veinte veces. El 4 de octubre de 1772 se estrenó en el madrileño Teatro del Príncipe *Hamleto, rey de Dinamarca*, traducción, en cinco actos y en verso, que don Ramón de la Cruz hacía de la tragedia *Hamlet*, del francés Juan Francisco Ducis, que a su vez la había «infitado del inglés». A esta «versión de segunda mano» sucedieron otras tan poco escrupulosas como la citada: el *Hamlet* de Luis Fernández de Moratín, en 1798; el de Carnerero, en 1825; el de Leandro Fernández de Moratín, en 1826; el de Avecilla, en 1856; el de Martínez Artabeytia, en 1872; el de Carlos Coello (para Vico), en 1872... Siguiendo la traza inicial de Shakespeare, estas versiones realizaban una interpretación literaria y teatral tan libre como caprichosa. Unas eran simples imitaciones francesas; otras querían acomodarse a la técnica y al lenguaje de nuestros clásicos, sin poder evitar que en el curso de las escenas se evidenciara su endeble condición de «pastiche».

El aliento shakespiriano se empieza a conocer de verdad en nuestra patria con las traducciones que podríamos llamar «para leer»: la de Clark, la de Mac Pherson, la de Pompeyo Gener... Así hasta llegar a la de Astrana Marín (1922), que aun careciendo de aquellas condiciones que estimamos esenciales en el lenguaje teatral, donde muchas veces hay que sacrificar la fidelidad a la expresividad, constituye, por su respeto al texto original y por el valor de su erudición, un trabajo realmente magistral.

Pemán ha confesado lealmente en su autocrítica que ha tenido a la vista para realizar su versión del *Hamlet* la mayoría de los libros antes mencionados. Lo que en ellos había de útil y aprovechable lo ha conservado. Pero, sin embargo, su adaptación es absolutamente original y nueva, no sólo por los versos, donde el espíritu de Shakespeare y su intención brillan y esplenden a la máxima altura, sino también porque en el orden de la disposición escénica ha seguido un criterio contrario al que venía predominando en nuestros tablados y entre nuestros directores, que suprimían escenas y episodios considerados torpemente como accidentales, cuando en realidad eran el contrapunto esencial de la tragedia.

Un *Hamlet* completo no podría representarse normalmente, porque la duración del espectáculo excedería del tiempo asignado habitualmente a esta clase de funciones. Pero, dentro de los cortes obligados por esa razón de cronometraje, sí podemos y debemos decir que la versión de Pemán es la que, sin vana palabrería, más se aproxima a la comprensión total de la impresionante tragedia.

Cotejando el original shakespiriano y la adaptación de nuestro poeta, se advierte cómo no ha dejado fuera ni ha desdeñado los conceptos esenciales, no sólo de acción, sino

también de diálogo. Y que para traducir la prosa rítmica y el verso de Shakespeare, Pemán ha utilizado los mejores y más puros recursos de nuestra métrica, eligiendo las sílabas y los acentos, y las rimas y los versos libres, con atención al tono y situaciones de cada uno de los momentos y fases de la obra.

Esta labor escrupulosa, de encaje y de taracea, que ha debido ocupar mucho tiempo al poeta, ha dado como resultado una verdad incuestionable: quien haya leído o haya visto la versión pemániana puede afirmar que conoce el *Hamlet* de Shakespeare aunque no posea noción alguna del idioma inglés. ¡Y pensar que era el alejandrino francés de catorce sílabas, sin relación ninguna ni con el verbo ni con la onda sentimental e ideológica del gran dramaturgo británico, el metro favorito de tantos adaptadores españoles de la tragedia!...

José María Pemán, al lado de su minuciosa y paciente tarea erudita, ha puesto al servicio del noble quehacer teatral de verter en verso castellano la tragedia del Príncipe de Dinamarca, un elemento cordial importantísimo: la inspiración. Hay momentos en que, penetrado del valor de las situaciones, compenetrado e identificado con ellas, deja correr sobre las cuartillas la más romántica y musical melodía, sin que le sirva de trabazón o atadura para el garbo y el brío de la lírica la sumisión fidelísima al pensamiento y al concepto originales. Así, además del halago intelectual que participar en el drama supone, existe también en su representación un halago al sentimiento y al sentido.

Y todo ello se valora con la acertada interpretación que de la difícil figura del protagonista ha hecho Guillermo Marín, discutible en matices—¿qué obra humana no lo es?—,

pero con una honradez y un estudio que están fuera de toda duda. Y también, y principalísimamente, con la sensacional escenografía ideada por Cayetano Luca de Tena. Sobre este extremo nos gustaría dejar sentadas algunas puntualizaciones.

El desarrollo del asunto, la técnica escénica y escenográfica de la obra, se hallan fluctuantes desde hace más de tres siglos y medio. Antes de las tan debatidas ediciones del *Hamlet*, la de 1603 y la de 1604, el personaje teatral existe. Lo citan Nash, en 1587, y Lodge, en 1596. Shakespeare recoge en su tragedia algo más que la inspiración de la Crónica de Saxo Grammaticus o del texto de Belleforest. (Salvando la época y la figura, este problema viene a ser semejante al de nuestras versiones escénicas de *Don Juan*.) Lo importante, pues, en *Hamlet*, no es el continente, sino el contenido. Y lo mismo que hemos dicho del autor podemos decir respecto del director de escena en lo que se refiere a la versión presentada en el Español. Cayetano Luca de Tena ha sabido encontrar un clima de exactitud impresionante—lo ha reconocido autoridad shakespiriana tan solvente como Mr. Starkie—para que ninguna de las esencias metafísicas de la obra se pierdan. Los decorados de Burgos, los figurines de Chausa, la música de fondo de Paradas, han contribuído al magnífico resultado. La belleza de los trajes, el buen combinado de sus colores, se atuvo a una línea de rigor nórdico, que es el que conviene más y mejor a la atmósfera en que la trama se desarrolla y se desenvuelve. El valor arquitectónico conferido a la chácena del escenario ha dado en todo instante sensación de impresionante grandeza, lo mismo que en la luz del castillo de Elsinor y en las apariciones del fantasma.

No podía olvidar Cayetano Luca de Tena, al mostrarnos esta original y audaz concepción escenográfica de *Hamlet*,

que si bien el cine es una técnica nacida en sus primeros tiempos del viejo arte teatral, después, por el alzaprimamiento que dentro de su órbita tienen los planos y las imágenes, hay en el llamado séptimo arte valores aprovechables para la escena. El monólogo del «ser o no ser» ha sido arrebatado de la frontera estricta del marco del escenario y trasladado a un plano primerísimo, donde la luz de foso subraya su carácter de catarsis, de desvelamiento del alma del protagonista. Luego la acción se continúa de un modo gradual y normal; pero ese momento tenía que ser subrayado de un modo especial, que Cayetano Luca de Tena ha encontrado tomando prestado por un instante al cine ese adelantamiento de un rostro a los ojos de los espectadores.

Lirismo y fuerza, realismo y poesía, las dos caras de la inmortal creación shakespiriana, se nos han entregado plenamente en esta invención prodigiosa del Teatro Español de Madrid, que honra la protección oficial que recibe. El angustiado Príncipe, a medio camino entre la razón y la locura, entre el pensamiento y la acción, encarnación de la Fatalidad y del Destino inexorable, condenado a vengar y a no desmayar, a poner lo que él cree su deber por encima de su sentimiento, y, por tanto, entregado a la lucha terrible de la duda, encontró en el Español voz de poeta, almas de intérpretes, marco escenográfico imponente. El triunfo estaba descontado.

