

CINE Y BIOGRAFÍAS NOVELADAS: LA VIDA COMO VERDAD HISTÓRICA

JORGE LATORRE IZQUIERDO
Universidad de Navarra

Resumen:

Siguiendo las ideas de Robert Rosenstone (*History on Films/Film on History*), esta comunicación analiza dos películas exitosas sobre personajes históricos que han sido previamente novelados, para establecer comparaciones entre ellas, y reflexionar sobre la posibilidad de narrar la historia con un cine conscientemente poético. Los ejemplos seleccionados son Enrique V de Kenneth Branagh (1989) y Cyrano de Bergerac de Jean Paul Rappeneau (1988). Estas películas entrarían dentro de la categoría de lo que Rosenstone llama “Dramatic feature film”, pero con la característica peculiar de haber sufrido un proceso de adaptación literario anterior al cinematográfico. La hipótesis de partida es que, cuando el cine cuenta con una obra de arte previa, puede alcanzar los mayores logros en la recuperación de la historia para el presente, como algo poéticamente vivo. Pues, como afirmaba Aristóteles en la *Poética* “la poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sólo sobre lo particular” (*Poética*, VI, 1449 b 24, 1450 a 4).

Palabras clave: Adaptaciones e interpretaciones de cine histórico, historia y relato, teatro y cine, Robert Rosenstone, Rostand-Rapeneau, Shakespeare-Branagh

Abstract:

Following the ideas of Robert Rosenstone (*History on Films / Film on History*), this paper analyzes two successful films about historical figures who have previously been fictionalized in literature, and share the possibility of telling the story from a consciously poetic cinema viewpoint. The selected examples are Kenneth Branagh's “Henry V” (1989) and “Cyrano de Bergerac” by Jean Paul Rappeneau (1988). Despite the fact of having already adapted in a fictional written art form, these movies are not merely “Costumes dramas”, but they fall under the category of what Rosenstone calls “Dramatic feature film”. That distinction implies a sort of historical consciousness, independently of the narrative resources used by the author in order to convey the past to the present. The hypothesis is that, when a film is inspired by a work of art it can be far more successful than other kinds of historical films at representing the past as something real, because it is presented poetically alive. For, as Aristoteles said in his *Poetry*, “Poetry is more philosophical and better than history, because poetry expresses better the universal, while history refers only to the particular”.

Keywords: Film adaptation and interpretation, history and story, theater and cinema, Robert Rosenstone, Rostand-Rapeneau, Shakespeare-Branagh.

CINE E HISTORIA

Sólo recientemente se han superado los conflictos ancestrales entre cine e historia, y congresos como el que nos convoca aquí son una prueba fehaciente de la fecundidad que esa alianza puede tener para ambas disciplinas. Robert Rosenstone ha estudiado detalladamente el tradicional desapego de la Academia de historiadores por el cine como medio de narrar la historia; un desdén que fue proverbial al menos hasta finales de los años 60, cuando comienzan a romperse las fronteras entre la alta y la baja culturas, y lo popular pasa a ser un ámbito de interés científico también para los historiadores. El pensamiento posmoderno ha intensificado estos estudios y tratado de demostrar que, para bien o para mal, son las películas la fuente de documentación histórica más importante de nuestro tiempo. La aspiración de mostrar el pasado como pasado (según la famosa frase de Natalie Davis en *Slaves on Screen*) se ve desde la posmodernidad como una utopía moderna más, pues también la metodología histórica tradicional, con recursos y lenguaje académico, trata de recuperar ese pasado para el presente¹.

De hecho, la autobiografía histórica adquiere importancia capital entre los historiadores actuales². Al encarar un texto escrito en primera persona se es al menos consciente de los condicionantes intrahistóricos que existen siempre en toda aproximación a la gran historia; y también se puede alcanzar así una cierta objetividad desde la autocrítica, como defiende la teoría del falsacionismo de Karl Popper en relación con las ciencias humanísticas y aplicadas. Lo mismo podría decirse de las obras de arte que toman la historia como materia prima: pueden ser más históricas cuanto más conscientes son de las diferencias que se dan siempre entre el pasado que hay que recuperar para el presente y las formas de narrativa y recepción actual.

¹ Aunque todo esto es muy conocido, Marc Ferro (*Cinema et Histoire*, 1977) y Pierre Sorlin (*The Film in History*, 1980) son pioneros investigadores del cine como herramienta al servicio de la historia, cuya estela ha seguido Robert Rosenstone, fundador de la prestigiosa revista *Rethinking History*. Comentando el famoso libro *Slaves on Screen* de Natalie Davis (la autora de *The Return of Martin Guerre* que asesoró también en la película homónima), Robert Rosenstone concluye de este modo: “Historical film should let the past be the past’, Davis says on the last page of the book. But this is certainly one thing we historians never do. It is our task precisely not to let the past be the past but to hold the past up for use (moral, political, contemplative) in the present. One is tempted to respond to Davis: ‘Let historical film be films’. Which is to say that, rather than assuming that the world on film should somehow adhere to the standards of written history, why not let it create its own standards, appropriate to possibilities and practices of the medium (Is this not what happens when one kind of history upstages another?)”. ROSENSTONE, Robert, *History on Films/Film on History*, Harlow-New York: Longman/Pearson, 2006, pp. 29 y 30.

² WEINTRAU, Karl Joachim: *La formación de la individualidad: autobiografía e historia*, Madrid, Megazul-Endymion, 1993. Sobre la función histórica de la autobiografía y su papel como historia no convencional. AURELL, Jaume: *Autobiography as Unconventional History: Constructing the Author*, *Rethinking History: Journal of Theory and Practice*, 10 (2006), pp. 433-449.

No es el objeto de la presente comunicación participar en este debate todavía abierto, pero sí que me gustaría señalar que los historiadores posmodernos buscan experimentar con nuevos modos de narrar el pasado, en los que el cine y las nuevas tecnologías de la representación de la realidad cobrar un enorme protagonismo. Y junto a esta mirada nueva al cine como fuente de documentación histórica, la reciente metodología histórica legitima también un tipo de cine de autor que permite un acceso a la historia bastante objetivo, e incluso a veces más –por su carácter de obra abierta- que el de los propios historiadores. Marc Ferro encontraba esta objetividad en el cine de algunos directores como Andrei Tarkovsky (Rusia), Ousmane Sembene (Senegal), Hans Jurgén Syberberg (Alemania), Luchino Visconti, (Italia) o Andrej Wajda (Polonia), pues la ponderada visión histórica que constituye el trasfondo de sus películas es una original contribución a la reflexión sobre el pasado y sus conexiones con el presente, que nos permite trascender las fuerzas ideológicas y distintas tradiciones históricas³. A esta lista podríamos añadir otros directores que parten del contexto histórico de sus respectivos países de origen para inspirarse poéticamente en él, sin necesidad de que su opción sea política o de crítica social: Yasujiro Ozu, Zhang Yimou, Carl Dreyer, Sergei Paradjanov, Abbas Kiarostami, Manoel de Oliveira, o Víctor Erice para el caso español⁴.

Lo mismo que decimos de algunos autores en relación con sus respectivos contextos históricos, se puede afirmar también de películas aisladas. Sirva como ejemplo el caso de *Before the Rain* (Milko Manchevsky, 1994) en relación con la Guerra de los Balcanes, y cómo este conflicto influye en la trama ficticia de tres historias de amor imposible al estilo de Romeo y Julieta. Es tan verídica su aproximación al contexto histórico, que la película fue escogida como trabajo de campo en un Simposio internacional de historiadores con el título *One Story, many Histories*; y la revista

³ FERRO, Marc : *Film et histoire*, Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1984, pp. 158-164.

⁴ EHRLICH, Linda C.: *An Open Window: the Cinema of Victor Erice*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, London, 2000, p. 24. He estudiado este aspecto con más profundidad el libro: LATORRE, Jorge: *Tres décadas de El espíritu de la colmena*, Eunsa, Pamplona, 2007.

Rethinking History le dedicó un número monográfico⁵. La contribución de Ian Christie resumía de este modo las conclusiones del simposio:

- El proceso por el cual las películas crean “mundos” puede ser comparado eficazmente con el modo con el que los historiadores –entre otros escritores- construyen sus perspectivas.
- Un tipo de cine autoconsciente, reflexivo o experimental puede seguir un proceso narrativo, de representación y caracterización, que muestra a los propios historiadores caminos de autocrítica para la historiografía tradicional.
- El cine puede crear formas de discurso que no le están permitidas a la historia escrita, y son especialmente adecuadas para mostrar determinados fenómenos y conceptos de carácter psicológico y social.
- Son películas que se refieren más a la diferencia que a la similitud existente entre el pasado y el presente. La forma o literalidad realista importa menos en este tipo de cine que los valores, perspectiva-contexto y “autenticidad” de la mirada⁶.

Se esté o no de acuerdo con estas conclusiones, es evidente que el cine tiene sus propios medios de narrar la historia, distinto de los patrones académicos que siguen los historiadores. Hay que reducir las acciones narrativas a un lenguaje de gestos y de planos visuales, según un modo de decir que busca resucitar el pasado y ponerlo enfrente del espectador en menos de dos horas, sin que pierda interés al servicio del drama. Esto exige algunas licencias de tipo narrativo, como la comprensión y después condensación de diferentes historias y caracteres en uno sólo o en unos pocos, que

⁵ ROSENSTONE, Robert: *Rethinking History*, prólogo. Vol. 4, nº 2, 2000. En el prólogo a ese número, Robert Rosenstone afirma que puede ser más objetiva esta mirada poética al pasado que un acceso presuntamente “científico”, basado sólo en el método, pero carente de la certeza del hecho mismo de ser testigo de esos acontecimientos. ROSENSTONE, Robert: *A History o What Has Not Yet Happened (Before the Rain)*, *Rethinking History*. Vol. 4, nº 2, 2000, p. 192. He analizado esta película con la metodología hermenéutica de Paul Ricoeur en *La verdad poética al servicio de la historia: una hermenéutica de Before the Rain (Milcho Manchevski)*”, *Comunicación y Sociedad*, V. XXI, 2. Diciembre 2007, pp. 87-109.

⁶ CHRISTIE, Ian: *Rethinking History*, *Landscape and Location: Reading Filmic Space Historically*. Vol. 4, nº 2, 2000, p. 165.

constituyen el hilo argumental; los desplazamientos de eventos según el interés narrativo, las alteraciones del espacio histórico narrado, con inclusión de diálogos y caracteres ficticios, etc. que permitan una adaptación al contexto temporal de los espectadores, que por lo general son públicos masivos y no especializados.

No hay una fórmula fija para hacer bien todas estas operaciones, pero la diferencia de los que las hacen bien o mal tiene mucho que ver generalmente con que la historia narrada sea verdadera y no solamente verosímil; o con palabras de Don Quijote de la Mancha, en una irónica referencia a la versión de Avellaneda que encuentra en la imprenta de Barcelona: “las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables, cuanto se llegan á la verdad ó á la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores, cuanto son más verdaderas”⁷. Sabemos que Don Quijote estaba loco, pero no tanto; y en esa frase queda también bastante claro lo difícil que es establecer límites entre ficción y documento, pero a la vez, la posibilidad de hacerlo.

Es cierto que la mayor parte de las películas se quedan en ser meros –con palabras de Rosenstone- “costume dramas” (o dramas de capa y espada), en los que se cuentan las mismas historias de amor y aventuras de cualquier serial actual, pero ambientadas en el pasado. Pero al mismo tiempo, ya desde muy temprano se desarrolló una tradición cinematográfica que utiliza la historia para proponer serias interpretaciones del pasado y reflexionar sobre el significado de su pervivencia en el presente. Este es el tipo de cine que nos interesa especialmente, que a su vez podemos subdividir en tres diferentes grupos:

- El género más dominante es el que Rosenstone llama *dramatic feature film*, en el que se intenta reconstruir la historia para dar más realismo a un drama humano concreto contextualizado en el pasado, pero a la vez incluye una cierta reflexión sobre la historia misma que se recupera para el presente filmico⁸.

⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, J. Pérez del Hoyo, Madrid, 1966, p. 928.

⁸ “The dramatic featured film. From Griffith to Gandhi, Born of the Fourth of July, Schindler’s List, Underground, etc. (...) Everywhere in the world, movies mean dram feat film, with the documentary consigned to a marginal status and the innovative film hardly recognized at all, except among small circles of devotees”. ROSENSTONE, Robert, op. cit. p. 15.

- Más marginales desde el punto de vista de las audiencias, pero no menos importantes desde el punto de vista de la influencia en la historia del cine, serían los cines históricos innovadores o de oposición al estilo dramático dominante⁹.
- Por último, estarían también los cines de género documental, con todas sus variantes, que van desde el uso de material de época hasta su reconstrucción aparentemente verídica, etc. Un tipo de cine que, como el anterior grupo, tiende a ser también minoritario más que de gran audiencia.

La selección que voy a estudiar a continuación encaja dentro del primer grupo, el *dramatic feature film*, puesto que ambos filmes se basan en personajes históricos y buscan fidelidad al contexto histórico que documentan. Son dos películas que pretenden tanto rescatar una figura histórica como entretener y educar al público, porque ambas se inspiran en obras de teatro destinadas a la gran audiencia. Pero a la vez, por su peculiar adaptación, invitan también a reflexionar sobre el estilo dramático más adecuado a la hora de recuperar la historia para el presente; primero, en la escena teatral, y luego en la pantalla. Este doble proceso de transformación (o triple, si añadimos la esquematización histórica previa del personaje para adaptarlo a un guión), es el que quisiera analizar a continuación con más detalle.

TEATRO Y CINE

Comencemos por la película Enrique V (*Kenneth Branagh*), una película británica de 1989, dirigida y protagonizada por el entonces director de la Royal Shakespeare Company, que hizo sus primeros experimentos cinematográficos con esta versión de la famosa obra homónima de teatro. Fue galardonada con varios premios cinematográficos internacionales, entre los que se incluye el Oscar de 1990 al mejor diseño de vestuario (Phyllis Dalton). Se trata de una película que en general busca la fidelidad a la obra de teatro de William Shakespeare, y por eso mantiene la figura introductoria del coro y otros recursos específicos del teatro. También lo hizo así Laurence Olivier en su famosa versión de 1944, que sacaba a sus personajes del escenario del famoso teatro londinense

⁹ Ibidem. Ejemplos de “opposition or innovative historical film” que cita Rosenstone son Eisenstein, Rossellini (9 historical films), *Far From Poland* (1984), *Jill Godmilow; Hitler, a Film from Germany* (1977) by Sybergerg, *Oliver Stone*”.

The Globe a las praderas de Agincourt para volver otra vez a los decorados interiores, y terminar en el Globo, como empezaba.



La gran diferencia entre estas dos versiones está en que Oliver busca acercar al espectador cinematográfico de su tiempo al momento histórico de Shakespeare, con fidelidad al lenguaje y las formas del teatro de la época. Por el contrario, Branagh pretende acercar a Shakespeare al espectador de los 90 y, para eso, adapta no sólo el teatro al cine sino también las convenciones teatrales de la época de Shakespeare a las del teatro contemporáneo. Por esta causa no tiene inconveniente en retocar algunos diálogos y cambiar la figura del Coro-narrador para asimilarlo al *stage-manager* brechtiano¹⁰. Otro asunto a destacar como diferencia con respecto a la versión de Oliver, es que Branagh dota a la personalidad del rey Enrique V de una áurea psicológica moderna, que no está tan presente en la obra de Shakespeare.

En todo caso, tanto porque encaja con una visión moderna del teatro como porque permite el homenaje a Shakespeare, Branagh muestra con su película la misma voluntad de no esconder la tramoya sino manifestarla abiertamente que caracterizaba a la versión de Laurens Oliver. Y esta decisión le permite establecer un constante diálogo entre el mundo teatral y el cinematográfico, tanto en interiores como al aire libre. Por ejemplo, tiene enorme fuerza dramática la escena rodada en los acantilados, en la que

¹⁰ Junto a la obra de Shakespeare, Branagh se inspira en algunas interpretaciones teatrales modernas, especialmente la versión de Noble de 1984. Agradezco esta información a Marta Frago, que ha trabajado en profundidad el guión de ambas versiones filmicas de Enrique V.

escuchamos en labios del narrador la historia de la conjura y sólo vemos allí a los conjurados, sacados de contexto y también del escenario teatral.

Con esta salida al aire libre, en las mismas costas de Inglaterra, se anuncia visualmente que ni el mar ni los hombres serían obstáculo para la conquista de Francia. Otros recursos cinematográficos que hacen de la obra una novedad narrativa son los famosos *travelling*, tanto en el momento de la arenga, con ese exaltador punto de vista en contrapicado de Enrique V en plano-contraplano con los rostros que van llenándose de entusiasmo, como al final de la batalla, mientras suena el *Non Nobis*. Este cántico, que comienza siendo intradieético y termina con un gran coro de voces e instrumentos, es otro de los momentos en los que se remarca la contribución de la banda sonora cinematográfica al terreno de las emociones, lo que en el caso del teatro es irrealizable.

Surge aquí la primera pregunta que la comparativa con *Cyrano* ayudará después a responder. ¿Es menos histórico este cine por el hecho de mostrar constantemente la estructura y el atrezzo teatral, incluyendo la figura del coro-narrador, de la que el *Cyrano* de Rostand prescinde ya?

Adelanto que son dos obras literarias distantes en el tiempo, y por tanto con diferentes formas de narrar, más “realista” en el caso de Rostand; pero que también la película de Rappeneau ha sabido introducir mediante la mirada mítica de un niño la necesaria distancia que ha de darse entre la historia y la narrativa legendaria. De este modo, se establece una frontera que marca la diferencia entre la historia y la leyenda -por eso su recurso a una perspectiva mítica o patriótica- pero que permite a la vez reflexionar sobre la misma historia de los personajes y su perdurabilidad gracias a la memoria, pues tanto a Shakespeare como a Rostand les interesaba respetar en lo posible el contexto histórico que buscaban recuperar para su propio tiempo. Pero antes de avanzar en la comparación, es preciso analizar brevemente las raíces históricas de la obra de teatro de William Shakespeare, que justifican también la historicidad de la versión de Branagh.



UN ENRIQUE V PARA LA ETERNIDAD

En el *Enrique V* de William Shakespeare el narrador es, después del rol titular, el personaje con el papel más amplio (223 versos), y se supone que, en las primeras representaciones fue el propio Shakespeare quien asumió este papel, pues al principio del epílogo dice “Hasta aquí, con tosca e incapaz pluma, /nuestro autor que hace una reverencia (*our bending author*) ha seguido la historia”. Obviamente, la figura del introductor era muy oportuna para el tipo de público al que la obra de teatro iba dirigida, un público inglés, que quiere conocer sus propias gestas históricas. Por un lado, el drama histórico está destinado a exaltar las glorias de Inglaterra, pero por otro lado, busca mostrar a la vez los desastres de la guerra, y por eso los expertos opinan unánimemente que la obra no es belicista, y puede ser interpretada incluso como antibelicista¹¹. Por eso, con la importancia otorgada al Coro, Shakespeare recupera la visión histórica con todos sus matices, pues ofrece puntos de vista contradictorios del mismo personaje, que puede mostrarse a la vez magnánimo con los enemigos y cruel con sus antiguos amigos. La propia batalla de Agincourt fue ganada por los ingleses en inferioridad de condiciones, con resultados muy distintos de bajas en ambos frentes. Si bien las cifras no son dignas de tenerse en cuenta (en ninguna crónica de época se toman al pie de la letra), Shakespeare muestra una gran honestidad histórica. Están bien estudiadas las fuente históricas más importantes a las que acude Shakespeare para ambientar la historia de Enrique V, como por ejemplo las *Chronicles of England*, de

¹¹ Cf. por ejemplo, SPENSER, Janet M.: *Princes, Pirates, and Pigs: Criminalizing Wars of Conquest in Henry V*. *Shakespeare Quarterly* 47, 1996. RABKIN, Norman: *Shakespeare and the Problem of Meaning*, Chicago (University of Chicago Press), 1981: 62.

Raphael Holinshed, cuya segunda edición apareció 1586-87, o la obra nónima *The Famous Victories of Henry V*¹².

Branagh se aprovecha de esta visión compleja, que expresa muy bien tanto la época en la que se estrenó la obra de Shakespeare como la actual. Es el clero, que en tiempos de Isabel I había sido sometido a la autoridad del rey y exonerado de sus posesiones y privilegios, el que “aconseja” a Enrique que invada Francia. Pero, aunque le apoye la legalidad histórica, el rey se encuentra apesadumbrado por esa decisión que sabe le puede reportar una incierta fama histórica. Junto con la caricaturización del clero (que se justifica tras supuestos intereses por mantener sus privilegios), otra forma de justificar al Rey en su difícil obligación del cargo, y cargar esta responsabilidad sobre los antagonistas, es la aparición en el primer momento del drama de los emisarios franceses, que ofenden gravemente al rey inglés (con el regalo de unas pelotas de tenis enviadas por el Delfín para que apague con el deporte su joven fogosidad, en claro desafío burlesco a las aspiraciones de Enrique V de recuperar sus derechos a la corona de Francia). Antes de embarcar hacia Francia es descubierta una terrible traición, con lo que el hecho mismo de la guerra justifica hasta las decisiones más impugnables de la biografía del monarca, como fue el ajusticiamiento de Ricardo de Conisburgh, tercer conde de Cambridge y otros dos que se conjuraron para supuestamente intentar asesinarlo en Southampton; y también, después de la batalla de Agincourt, la matanza de los prisioneros no rentables para el cobro de rescates, que la obra de teatro justifica con la muerte de la ruptura de las leyes de la guerra por parte de los franceses, que asesinaron a los abanderados y peones indefensos¹³.

¹² En la obra anónima *The Famous Victories of Henry V*, escrita antes de 1588, por lo que pudo inspirar a Shakespeare, aparece la escena de las pelotas de tenis (I, 2); la petición de gracia de un prisionero francés (IV, 4); y la escena del cortejo (V,2). Para preparar sus dramas romanos, Shakespeare usaba, además de su fuente principal (la traducción de Plutarco hecha por sir Thomas North), los *Anales* de Tácito, traducidos en 1598 por Richard Grenewey. La famosa escena nocturna (IV, 1), en la que el rey Enrique se disfraza para vagar entre sus tropas, apunta claramente a la descripción de Tácito de cómo Germánico se disfrazaba y se metía entre las tropas para comprobar su moral antes del combate.

¹³ Hubo un ataque francés al campamento inglés después de la batalla. Bien fuera por esta actuación, bien porque eran tantos que no los podían custodiar, el rey Enrique ordenó matar a la mayoría de los prisioneros franceses. Esta acción, reprochada al rey posteriormente, sólo aparece de pasada, al final de la escena 6 del Acto IV: “...que cada cual mate a sus prisioneros”. No se saben exactamente las cifras de soldados y las bajas que sufrieron. No obstante, se calcula que murieron entre 5.000 y 8.000 soldados franceses y se tomaron 1.000 prisioneros, mientras que los ingleses tuvieron que lamentar sólo aproximadamente 400 bajas. El alto precio pagado por la aristocracia debilitó a Francia de forma duradera. Enrique V pudo ocupar amplias regiones del norte de Francia y asegurar sus derechos al trono francés a través del Tratado de Troyes (1420), casándose con Catalina de Valois, hija del rey Carlos VI.

Ya en la escena primera del Acto I, el joven rey aparece hablando de teología, derecho y política con tanta sabiduría que parece que no hubiera hecho otra cosa en su vida. Se presenta a través de esa conversación a un héroe que confirma las expectativas sugeridas por los obispos de Canterbury y Ely, pero dejando siempre abierta la lectura de si este camino emprendido era el mejor. Enrique sabe que la decisión final, aunque condicionada por sus consejeros y el contexto que le ha tocado vivir, le corresponde en último término a él, y por eso muestra sus preocupaciones por las consecuencias que tendrá la decisión de retomar la guerra. Finalmente, pese a todas estas dudas iniciales, Enrique, gracias a su gran fortaleza moral, y justificado desde el punto de vista legal, triunfa en sus aspiraciones, por lo que personifica victoriosamente el ideal del buen gobernante, también en los duros tiempos que le ha tocado vivir.

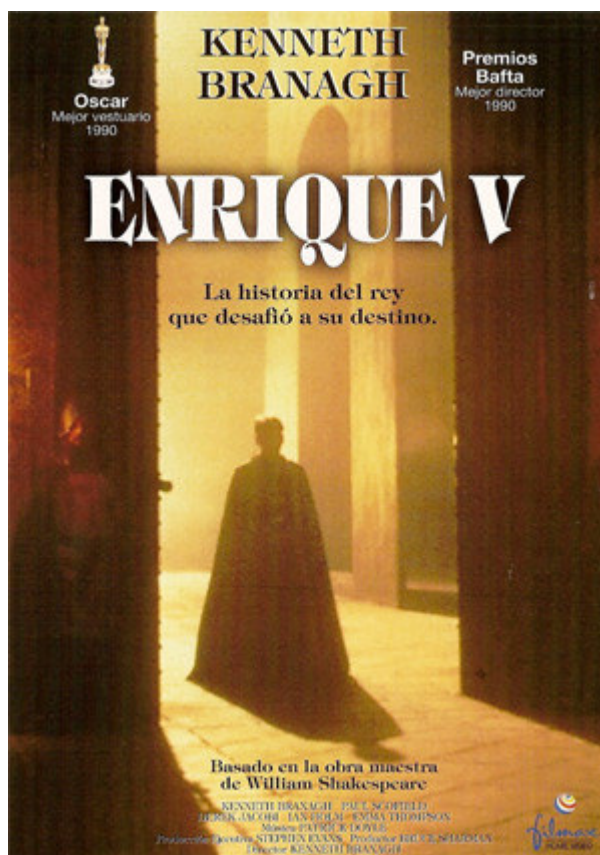
No es nada infrecuente que en toda crónica o recuperación histórica se escondan o justifiquen las acciones más controvertidas del protagonista. En esta costumbre Shakespeare no es diferente a los demás. Pero lo que hace de Shakespeare un autor moderno es además la inclusión de una reflexión sobre grandes temas humanos como la justicia y la misericordia, o la misma justificación de la guerra, junto a la responsabilidad que tiene el monarca (protagonista del relato) en una decisión que provocará muertes de inocentes. Esta ambigüedad de la obra de Shakespeare, que deja gran libertad al espectador, ha llevado a diversas interpretaciones académicas, que se materializan también en las versiones cinematográficas: El filme de 1944 de Laurence Olivier, realizado durante la segunda guerra mundial, enfatiza el lado patriótico. En cambio, la película de Kenneth Branagh apunta más claramente a los horrores de la guerra, sin llegar, por la fidelidad buscada al drama Shakespeariano, a la versión libre de la producción de 2003 que tuvo lugar en el Real Teatro Nacional, y que representó a Enrique como un general moderno, para ridiculizar la invasión de Iraq¹⁴.

La película de Branagh, pese a las distancias que establece con el texto de Shakespeare, consigue mostrar muy bien la problemática complejamente abierta del original *Enrique*

El delfín, Carlos VII, fue ignorado. Sólo la intervención carismática de Juana de Arco (1412-1431) pudo cambiar el curso de la guerra e inclinar la balanza a favor de Francia.

¹⁴ NEWSTOK, Scott: *Step aside, I'll show thee a president: George W as Henry V?*, PopPolitics.com, 1 de mayo de 2003. De hecho, el presidente George W. Bush ha sido comparado a un príncipe Hal reformado por expertos políticos.

V, especialmente a través de los diálogos nocturnos del monarca con su tropa o en los monólogos reflexivos que preceden a la batalla. Este mismo hecho de que la película pretenda ser fiel al espíritu del drama teatral implica que aparezcan personajes que pueden despistar del tema central, si el espectador no está muy versado en la obra de Shakespeare. Es el caso de los caracteres populares que aparecían en otras obras shakespearianas anteriores, como *Enrique IV*, pues acompañaban al joven rey en las juergas de su loca juventud. Y también el de los diferentes soldados que personifican tipos nacionales de las islas británicas, que para un público poco versado en estas diferencias locales, puede resultar demasiado circunstancial. Pero estos personajes secundarios le sirven a Branagh para expresar lo que constituye el meollo de la obra de Shakespeare: evidenciar a través de sus gestas que el joven rey ha cambiado con la muerte de su padre, y se ha convertido en un buen gobernante y dejado atrás su vida disipada, incluso a pesar de sus propios sentimientos. El ahorcamiento de Baldorf, su antiguo amigo, para cumplir las leyes que él mismo debe legitimar, es un momento de enorme fuerza dramática, resuelto con un bien traído *flash back*.



Esta evolución del joven monarca se insinúa en la película ya desde el momento mismo de su aparición solemne en contraluz, que impresiona y provoca la admiración de sus súbditos, que no reconocen ya en él al juerguista que -se nos anuncia en susurros- ha sido Enrique antes de ser coronado como rey de Inglaterra. La batalla de Agincourt es el punto neurálgico tanto de la obra de teatro como de la película, que en este caso se resuelve de modo bastante admirable para los recursos económicos invertidos. Más dramatismo tiene todavía el *Non Nobis* que pone final a esta escena, con la inclusión del famoso y largo *travelling*, un espectáculo audiovisual en el que sobran las palabras. Es una bella recapitulación de todos los personajes que habían aparecido en escena vistos desde la posición dominante en altura del propio rey, mientras camina con el cadáver del niño escudero en brazos. Este despliegue panóptico de caracteres en una escena dinámica pero unitaria es algo que el teatro, por su fijeza, no puede nunca llegar a hacer. Gracias a la cámara, el ojo del espectador recorre el campo de batalla ensangrentado y embarrado; acompaña a los personajes en su peripecia histórica de un modo en el que la actualidad de la historia viva adquiere su máxima expresión.

LA HISTORICIDAD DE CYRANO DE BERGERAC

Hemos visto que la diferencia fundamental del Cyrano de Rappeneau con respecto al Enrique V de Branagh es que ya toda referencia teatral ha desaparecido, y este elemento favorece mucho más que en la versión de Enrique V la popularidad de la película, que sigue teniendo éxito entre la gran audiencia. Una popularidad que ha trascendido al hecho mismo de que la obra sea en verso (el público lo acepta como algo propio de la época barroca que viven los personajes). Ayuda también bastante el que, aunque la obra cinematográfica respeta en esencia el texto de Edmon Rostand, éste está recortado considerablemente y adaptado a las necesidades del formato, pues el guionista Jean-Claude Carrière escribió unos cien alejandrinos nuevos al modo de Rostand. Los derechos del Cyrano, publicado en 1897, habían pasado al dominio público, por lo que el productor pudo invertir el dinero en los cuarenta decorados que aparecen, rodados tanto en Francia como en Hungría, con una enorme verosimilitud histórica que le valió el César de los césares entre otros muchos premios.

Pero antes de comparar la versión teatral y la cinematográfica, conviene conocer algo sobre la realidad histórica del protagonista, ya que Rostand se documentó exhaustivamente y afirmaba sobre la obra que “no hay ni una sola licencia histórica de

la que se me acuse que yo desconozca”¹⁵. Savinien de Cyrano, señor de Bergerac, nació en 1619 en Paris, y no en Bergerac. Su padre, pescatero, compró tierras en Bergerac para poder tener un título. Aventurero libertino, cuando su padre le dejó sin dinero, se alistó en el ejército, donde participó en varias batallas famosas, incluido el sitio de Arrás, que sale documentado en la obra de Rostand y constituye el punto de clímax y cambio narrativo en la película. Después de dejar la carrera de las armas se dedicó al estudio de la filosofía con el provenzal Pierre Gassendi, matemático y filósofo, crítico de Descartes y seguidor de Epicuro. Desde 1645, pobre y enfermo de sífilis, se dedicó a escribir, pero no por libre, sino que, al menos desde 1649, se vendió políticamente al cardenal Mazarino, valido del rey y árbitro entonces de la política francesa. Fue ateo, materialista y muy poco romántico; sólo superficialmente ingenioso, osado en sus ideas y liberal en sus actos; y por eso mismo, por no tener más principios fijos que los de sus intereses, fue muy corrupto al servicio del poder¹⁶.

Este es el aspecto más importante en que la dramatización del personaje no es fiel a la realidad histórica. Por lo demás, sí que era notable espadachín y parece también que no aceptaba que nadie se burlase de su nariz, que debía ser muy prominente (llegó incluso a matar a un mono famoso, Fagotín, por ir disfrazado de un narigudo). Sin duda alguna, Cyrano hubiera sido un escritor marginal, conocido sólo por escasas referencias que hace de su obra Moliere, si Rostand no lo hubiera resucitado para su tiempo y Rappeneau para el nuestro, sin desdeñar versiones fílmicas anteriores.

El Cyrano de Bergerac de Edmon Rostand es un drama poético de capa y espada, realista y a la vez romántico, que hace una magnífica pintura de la vida del París del siglo XVII, bajo Luis XIII; un ambiente de espadachines violentos y lánguidas preciosas ridículas, que Rostand conocía muy bien (pues sigue la herencia de Víctor Hugo). Es, al mismo tiempo, una obra curiosamente moderna para 1900 (puesto que era un género extinguido ya, en un momento de triunfo del teatro de realismo social). Pero la Francia del *Fin de Siecle* necesitaba un mito. Y lo encontró en este Cyrano de 1998.

Se trata de una fecha emblemática para España, pero también Francia estaba viviendo su crisis cultural y política, humillada por la Alemania unificada y la Inglaterra Victoriana.

¹⁵ CAMPMANY, Jaime: *Cyrano de Bergerac*, prólogo, Madrid, Espasa-Calpe, 2009, p. 7.

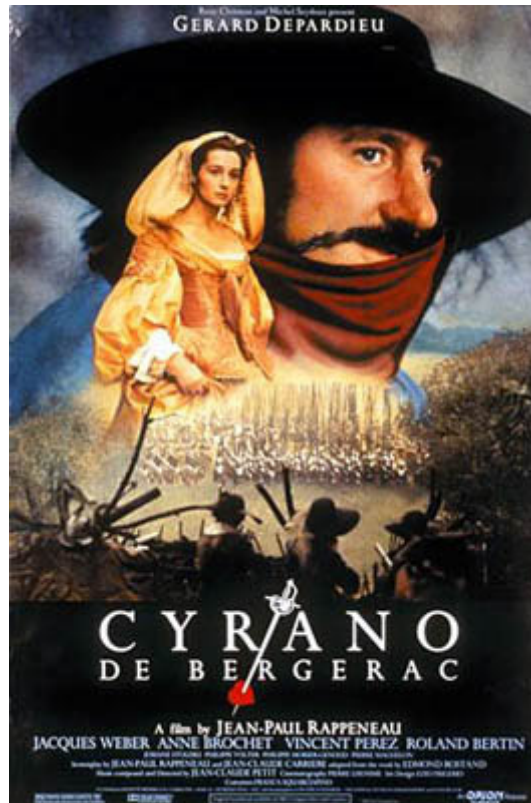
¹⁶ Ibidem.

No olvidemos que la obra está ambientada en el momento en el que Francia toma el relevo de la primacía mundial a costa de España, justo antes de la Paz de los Pirineos. Contribuyó esta ambientación sin duda a que fuera muy bien recibida en su patria, lo que propició la concesión inmediata de la Legión de Honor a su autor, que ya no podría liberarse del sello de ese éxito, que acabaría siendo algo odioso para él, pues ninguna otra obra suya alcanzó después una altura artística y popularidad como *Cyrano*. También en España triunfó desde su primer estreno en 1899, con una traducción fiel al original pero no muy poética, como dijo Rubén Darío en su momento¹⁷.

Pudo influir en este paradójico éxito (pues describe la decadencia del Imperio español), la perduración de los modos románticos en el teatro español de la época (que se resistía a ibsenismos, naturalismos y otros ateismos, con palabras de la crítica del momento), sino sobre todo porque los críticos veían un contexto histórico enraizado en el Siglo de Oro español (el parecido de *Cyrano* con Quevedo, afilado poeta y espadachín, era evidente); y, sobre todo, veían en *Cyrano* a un “Don Quijote del Mediodía francés”¹⁸. El *Cyrano* de Rostand es, efectivamente, un Quijote tardo-romántico, no sólo por su amor platónico por Roxana, su Dulcinea, sino también por su idealismo en plena época de pragmatismo y luchas de poder; un idealismo utópico que le lleva a un fracaso vital sólo en apariencia, pues su ejemplo perdura como algo digno de admiración para las futuras generaciones. Entre esas generaciones futuras se encuentran también las del fin de siglo XX, época considerada neorromántica, en muchos aspectos.

¹⁷ COTS, Montserrat. *La versión española del Cyrano de Bergerac*, Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas. Lafarga, F. (ed.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 287-295.

¹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 294.



Contamos por tanto con un libro basado en un personaje histórico y una película fiel al libro, con algunas libertades mínimas, como la muerte del Vizconde de Valvert, que no aparece en el libro, pero que sirve en el contexto de la película para dar más dramatismo al combate, y también como disculpa para que los personajes deban escapar del lugar rápidamente, y poder cambiar de escenario. Son tres los elementos a analizar que explican la clave de su éxito tanto a fin de siglo XIX como del XX:

- En primer lugar, porque se percibe como un episodio histórico concreto del Barroco, época en la que alguien liberal como Cyrano, que no se vende a los Estamentos del poder, va a contracorriente y por eso es digno de admiración tanto en el siglo XIX como en el XXI. Pero especialmente en momentos de transición: Eugenio D'Ors hablaba del Barroco como un *eón* que aflora en épocas diversas, sobre todo en los finales de siglo. No olvidemos que Edmond Rostand estrena su obra en 1898, cuando ya se vivían los nuevos aires decadentistas y neorrománticos del *Fin de Siecle*, como reacción a los naturalismos. Y también el fin de siglo XX, cuando se estrena la película de Rappenu, es una época considerada

posmoderna, de nuevo barroquismo romántico frente a todo exceso realista y social.

- En segundo lugar, porque a pesar de la defensa de unos ideales que parecen de otro tiempo, todo ello se nos presenta de modo muy realista, con un análisis complejo de los caracteres psicológicos de cada uno de los personajes, que se adecua muy bien a la presentación cinematográfica, emocionalmente viva gracias a la música.
- Y por último, por la certera ambientación de época, ya que Rappeneau se ha documentado meticulosamente sobre el terreno histórico. La mayor parte del film transcurre al final del reinado de Luis XIII, bajo el gobierno de Richelieu y sus *créatures*. Justamente una de estas criaturas podría ser el altivo conde de Guiche (Jacques Weber), personaje principal del relato filmico (aunque no fuera sobrino del Cardenal).

Como ha estudiado Fernando Sánchez Marcos, Catedrático de Historia Moderna, el film de Rappeneau nos reconstituye con gran fidelidad, mediante un experto asesoramiento, no solamente las artes de la espada (la tecnología militar y el hambre de la guerra, en los dos sentidos de la expresión), sino también diversos aspectos de las artes de la paz, tan magníficamente retratada en la representación parisina en la que se produce el encuentro abigarrado y bullicioso de actores, aristócratas vistosos, pueblo propenso a la chanza y académicos vigilantes de las buenas costumbres: “Ante nuestros ojos (y no únicamente en esta magnífica escena), Rappeneau despliega toda una suntuosa cultura de las apariencias, del poder y de la sumisión, contra la que lucha, en cierto modo, Cyrano”¹⁹.

¹⁹ SÁNCHEZ MARCOS, Fernando: *Cyrano de Bergerac*, Film-Historia, 1992, vol. 2, no. 1, pp. 73-74.



El tema de la memoria histórica es algo fundamental, y no sólo por la necesaria recreación del contexto sino también porque es una idea clave de la trama, y constituye el meollo de toda la película, presente ya desde el comienzo, pero sobre todo en la escena final, con el largo monólogo del personaje protagonista. Recapitulemos este episodio del último acto, lleno de tristeza, tras los otros episodios más alegres en los que se narran las peripecias de amor cortés y las escenas épicas de la guerra. Transcurre quince años más tarde de la batalla de Arrás, cuando Luis XIV inicia su reinado y España experimenta sus primeras derrotas en Flandes, que serán preludio de la paz de los Pirineos. Lo deducimos por las noticias que Cyrano, poco antes de morir, comunica a su prima Roxana (Anne Brochet), en su poético y tardío encuentro amoroso. En ese encuentro ella, ya viuda, descubre que las inflamadas cartas de su bello Christian (Vincent Pérez) habían sido escritas por Cyrano.

Aunque el tema recuerda a la *Commedia dell'arte* (tres hombres buscan los favores de la bella Roxana; uno de ellos tiene poder, otro tiene talento literario y el último cuenta con la belleza), la complejidad psicológica de los personajes permite reflexiones de gran calado, pues todos fracasan finalmente. El propio Christian, que dudaba de si Roxana le amaba de verdad, o sólo amaba a su belleza física, muere engañado por Cyrano, pero feliz con ese engaño, que no sabemos realmente si lo es o no (pues el personaje más contradictorio de todos es sin duda Roxana, enamorada de dos personas al mismo tiempo, y engañada también por ambos). El Conde Guiche ha evolucionado y se ha ganado la amistad de su amada Roxana, pero reconoce que envidia la libertad de Cyrano

que él mismo, por sus servidumbres del poder, nunca ha disfrutado, aunque haya llegado a ser Mariscal de Francia. Y Cyrano, cuando se enfrenta a la verdad de su amor por Roxana delante de la propia amada sabedora de este amor, es herido de muerte.

Es entonces cuando Cyrano, consciente de que ya es tarde para recomenzar una nueva vida, afirma que todo en su vida ha sido un fracaso, y no sólo en el amor o en la política sino también en el terreno de la literatura (pues Moliere le roba la fama). Pero, a pesar de todo, le vemos morir como un Quijote romántico, no en el lecho –reconociendo la fatuidad de su locura- sino luchando en su lúcido delirio final contra la ira, el prejuicio, la mentira, la envidia cobarde, la estupidez, la doblez y el engaño: “Todo me lo quitaréis! Todo, El laurel y la rosa, pero quedame una cosa que arrancarme no podréis. El fango del deshonor jamás llegó a salpicarla; y hoy, en el cielo, al dejarla a las plantas del Señor, he de mostrar sin empacho que, ajena a toda vileza, fue dechado de pureza siempre; y es.... el sello de mi grandeza!”.

Estas últimas palabras corresponden a la traducción libre española del francés *penache*, literalmente penacho, utilizado como símbolo de soberbia u orgullo. Este nombre, orgullo, de significado más confuso en castellano, es el que se usó en la versión española de la película de Rappeneau. Quizás sea la única prueba de que la visión del quijotismo a fin de siglo XX ya no es tan romántica como lo era a finales del XIX, y hay que justificar por amor propio lo que en otros tiempos servía como mero amor platónico hacia su prima-Dulcinea²⁰. Pero, en todo caso, el sello de su grandeza está también en la recuperación histórica del personaje que han hecho, en magnífica alianza, Rostand y Rappeneau, por lo que pueden sentirse muy orgullosos. El fracaso histórico que tanto temía Cyrano ha sido sobradamente solventado por la magia del arte.

CONCLUSIÓN

Como siguiendo los ecos de Bertol Brech, el centenario director portugués Manoel de Oliveira dice que estima el teatro por encima del cine, porque es menos engañoso, y por eso prefiere que sus protagonistas actúen de forma teatral para dejar libertad al

²⁰ El Cyrano es esforzado, arrogante, tierno, enamorado... tal como se concebía el mito del Quijote en la Francia de Fin de Siécle, y también en España, según la versión de Turgeniev que Unamuno y otros intelectuales del 98 harán también suya. Este es un tema que investiga el proyecto EL MITO DEL QUIJOTE EN LA CONFIGURACIÓN DE LA NUEVA EUROPA (HUM2007-64546) financiado por el Ministerio de Cultura Español. Cf. www.quijoteste.casadelest.org

espectador, y que en su imaginación “complete la acción que está viendo en la película”²¹. Pero, como afirma Adam Zagajewsky en *La Belleza Ajena* (Pre-Textos, 2003), el cine no necesita ambientar con palabras, sino que pone de modo realista ante el espectador el pasado como algo vivo²².

Efectivamente, el cine, a diferencia del teatro, en el que todas las miradas confluyen en el escenario fijo, trabaja con el movimiento de la imagen (que da nombre y carta de naturaleza a su novedad tecnológica), que no sólo condiciona la mirada sino que, además, puede permitir una enorme variedad de puntos de vista de una misma realidad. Entre estas lecturas posibles se encuentra también la reflexión sobre la propia historia narrada, como ocurre con las películas seleccionadas, que reconocen su origen teatral pero no sacrifican la naturaleza cinematográfico-histórica del producto final²³.

En el caso de una obra cinematográfica que busca mantener en su estructura narrativa la forma teatral de la que procede, este recurso ambientador histórico puede incentivarse mediante el papel del Coro que pone en situación (como ocurre en el Enrique V de Branagh: “¡cómo traer los vastos campos de Francia a este simple escenario!”) o prescindiendo del narrador, pero creando una mirada referente: los ojos del niño que, en la película de Rappeneau, actúan como observador de los hechos; testigo a la vez imparcial y mítico, que sintetiza muy bien la forma en que se forja siempre la memoria del pasado. En definitiva, la reflexión sobre lo que es la memoria y lo que puede traerse al presente desde el pasado tan propia del historiador, y desde luego del historiador posmoderno, está muy presente en las últimas versiones cinematográficas tanto de Cyrano como de Enrique V. Por eso se pueden distinguir perfectamente en ellas los dos

²¹ Cit. en JOHNSON R.: *Manoel de Oliveira*, Illinois, University Illinois Press, 2007, p. 157. Cf. también Oliveira, Manoel de, "Lo que existe es el teatro. El cine fija el teatro". En AA.VV.: *Manoel de Oliveira. Catálogo de la Cinemateca Portuguesa*, Lisboa, Edição da Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 10.

²² Zagajewsky sabe que todo Realismo es igual a esquematismo, pues siempre se trata de que el espectador complete en su imaginación el resto del conjunto que todo escritor sólo deja esbozado. Pero, a diferencia del teatro y la literatura en general, el cine cumple ese propósito de modo directo, sin otros intermediarios que la pura visualidad. Para profundizar sobre estos temas, cf. también VILLANUEVA, Darío: *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, 2004; TORREGROSA, Marta (coord.): *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*, Comunicación Social, Sevilla-Zamora, 2010.

²³ Sobre estos aspectos del cine y el teatro he profundizado en LATORRE, Jorge, *El cine como arte popular: entre Panofsky y Benjamin, Walter Benjamin*. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente, Zaragoza, Antropos, enero 2010, N° 225, pp. 173-187.

saltos en el tiempo que se producen entre la historia de los acontecimientos narrados, el momento en que se dramatizan para el estreno teatral y la adaptación final al cine.

El hecho de que se trate de películas históricas que se inspiran en obras literarias previamente dramatizadas, influye positivamente en un resultado respetuoso tanto con la historia como con la distancia que exige toda recuperación dramatizada del pasado. Pero este respeto tanto a la historia como a las fuentes literarias de inspiración, no implica una complicación o alejamiento de la gran audiencia, sino que los recursos narrativos empleados tanto en *Cyrano* como en *Enrique V* están al servicio de la más idónea (históricamente verdadera y narrativamente verosímil) dramatización de los personajes, que se actualizan de modo poéticamente vivo en el presente.