



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

TESIS

De La Tempestad a Los libros de Próspero.

Discurso, intertextualidad y multimedia como medios para interpretar un texto dramático en un producto cinematográfico.

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Teatrales

Presenta:
Adán Zapotitla Fuentes

Asesor:
Mtro. Carlos Gayón Díaz Caneja

Toluca, Estado de México, 2020.

ÍNDICE

CAPITULO I La interpretación del texto dramático <i>La Tempestad</i> de William Shakespeare.....	1
I.I La estructura del texto	7
I.II El texto dramático y su desplazamiento en el lenguaje cinematográfico.....	8
CAPITULO II Análisis filmológico y filmográfico de <i>Los libros de Próspero</i> de Peter Greenaway 12	
a) Introducción a los códigos de una proyección cinematográfica	12
b) Del texto dramático al hecho escénico	15
II.I La apreciación visual.....	16
II.II La apreciación sonora.....	47
II.III EL CONJUNTO DE AMBOS ELEMENTOS: SONIDO E IMAGEN COMO PARTE DEL DISCURSO ARTÍSTICO EN LA OBRA CINEMATográfica.....	52
CAPITULO III INTERTEXTUALIDAD.....	56
CAPITULO IV MULTIMEDIA.....	80
La multimedia como recurso técnico aplicado en la teatralidad y a <i>Los libros de Próspero</i>	80
IV.I Análisis y reflexión del recurso multimedia en el largometraje.	84
CONCLUSIONES	103
GLOSARIO.....	112
Bibliografía:	114
Hemerografía:	114
Mesografía:	115
Videografía:	116

“Con vuestra indulgencia obtendré la absolución”

“Estamos hechos de la misma materia que los sueños”

(William Shakespeare)

Prólogo

William Shakespeare es por excelencia una figura emblemática de la literatura universal y la teatralidad, cuyo aporte ha quedado registrado gráficamente a través de sus obras en manuscritos y reproducciones de las mismas, al grado de ser en la actualidad uno de los autores más accesibles para distintos contextos en el mundo. La obra *La Tempestad* es un texto escrito por este icónico dramaturgo y estrenado en 1611; en 1991 (trescientos ochenta años después) Peter Greenaway, un cineasta británico, realizó una versión cinematográfica, imprimiéndole un estilo propio, cuya estética resulta impactante a nivel visual y sonoro.

La propuesta diseñada por el cineasta conjuga las bellas artes en la plasticidad de sus planos, encuadres y movimientos de cámara que dan la sensación de un entorno enigmático (reconstruyendo la concepción espacial que propone Shakespeare, al situar el desarrollo de la trama en una isla, pero apuntalado hacia el discurso y visión que Greenaway posee como sello estético particular donde emplea elementos simbólicos) e inclusive surrealista. Hace uso de distintas herramientas interdisciplinarias, donde predominan recursos teatrales, tales como los elementos tonales de entorno, esto es escenografía y utilería, de igual modo se hacen presentes los vestuarios y sus colores en relación al signo.

La actoralidad es concebida desde un plano ritual, debido al gran valor simbólico que los histriones ejercen en sus acciones; esto se observa en la dinámica entre los elementos que aparecen durante toda la ficción, como las danzas y movimientos corpóreos de los entes que deambulan en la isla; todo este hecho visible se puede percibir durante todo el largometraje, puesto que es la concepción cinematográfica y, por tanto, la construcción audiovisual de la misma.

El teatro es un fenómeno vivo que nace, se desarrolla y muere frente a un público al instante, a diferencia del cine, cuya particularidad es que por tratarse de un hecho video grabado es reproducible a voluntad de su espectador, y no

totalmente efímero como el hecho teatral pues ha quedado un registro de un modo similar al de Shakespeare con sus manuscritos.

Ahora bien, es cierto que existe una enorme relación entre el hecho teatral, como fenómeno artístico (pese a ser vivo y finito), con la cinematografía que se constituye a partir de una síntesis de la realidad, para representar una historia, también existe una enorme subjetividad en la relación de los cuatro elementos fundamentales del drama según *La poética* de Aristóteles, puesto que el personaje, el tiempo y el espacio, en el cine no interactúa con el espectador, sino que se hace a través de la reproducción tecnológica en un monitor, pantalla o ventana multimedia, es decir, hay un intermediario.

Aun así se respeta el hecho de ejercer la conjunción de un discurso para dialogar con el espectador y en consecuencia se genera el suceso expresivo artístico; es en ese sentido donde basaremos la primera parte de este análisis para descubrir cómo se conjunta el escrito del dramaturgo (perteneciente al contexto isabelino, y del cual se realiza una breve descripción durante el primer capítulo, con el afán de introducción en lo que respecta a la obra literaria, hablando de su contexto, lo que refiere al argumento y a los personajes), en relación al de la visión de un director de escena video grabada (contexto británico más actual, con su reinterpretación de un hipotexto), y pese a no ahondar en la recepción de éste con el espectador, sí se ejercerá una descripción de los signos y sus significados en la obra, como parte de la apreciación propia de un hacedor de teatro, familiarizado con el fenómeno dramático. Ahora bien, además del discurso, en cuanto a la reinterpretación de Peter Greenaway, se desarrolla un análisis filmológico que contiene una deconstrucción de los principales signos del contenido de la película, en cuanto a su composición visual y sonora, pues en conjunto forman el producto final que es nuestro objeto de estudio, y que genera una lectura individual de la obra literario-dramática. Al tener claridad sobre esta pieza filmográfica como objeto estético independiente, se procede a desarrollar una lectura de la intertextualidad detectada en la misma con relación al texto *La Tempestad*. Esto en cuanto a las alusiones temáticas e imágenes, así como a la línea argumentativa ficcional como base de ambos textos.

Por otra parte, es de gran importancia hacer una reflexión sobre el uso de recursos de producción a los que el cine tiene acceso y que pocas veces se logran implementar en el fenómeno teatral, tal como la multimedia, que, bajo el

planteamiento hipotético, ayuda a generar experiencias sensibles distintas (auditivas, visuales, táctiles, olfativas o hasta gustativas) y transformar por tanto la apreciación visual que el espectador tiene en relación con la obra. Defendiendo la postura al reconocer que esta ha sido una constante discusión, pues en última instancia, la escena, sea dramática o fílmica, concretiza y organiza los signos en una composición fija (aunque esto no necesariamente sucede en el hecho teatral y se explicará en su respectivo capítulo), no como en la literatura donde la imagen es generada subjetivamente por el receptor. De este modo, el cine logra una concretización y/o actualización de acotaciones que trabajan en favor de su discurso, y un mayor efecto sensorial ante el espectador actual, cuya demanda tiende cada vez más hacia la experiencia sensible.

No obstante, nuestro objeto de estudio resulta poco concesivo con el espectador, a pesar de la supuesta facilidad de asimilación que este recurso resultaría para el público consumidor, lo que sobreviene en una paradoja, y esa es una de las principales razones por las que se eligió tal producto como punto de partida en lo que a la investigación de la materia refiere, y que se desarrolla a lo largo del capítulo correspondiente. Es en este sentido que se tiene como hipótesis de la investigación: a partir del ángulo de percepción al que habrá de darse significado ante la descripción de la acción dramática, y composiciones estéticas dentro de las secuencias que se nos presentan, para descifrar aquello que se expresa.

Por último, se realiza un apartado dedicado a las conclusiones del estudio a partir de la hipótesis descrita en este prólogo. En este sentido, lo que el lector podrá encontrar en la presente publicación es un análisis del discurso del filme relativamente moderno, basado en un texto clásico, así como la decodificación de los signos del contenido del filme *Los libros de Próspero*, su relación con el texto base, y la redefinición del hipotexto con los recursos multimedia. Además del desarrollo de la postura hipotética mencionada en esta breve introducción del trabajo de investigación, se buscará demostrar la mayor amplitud de impacto que se logra a través del uso de recursos técnicos, los cuales afectan directamente la parte sensitiva del receptor, cautivando en mayor grado y atrayendo el interés de éste, la concretización de un hecho u objeto que puede modificar la propia recepción e interpretación del lector, y cómo se traduce esto en el discurso empleado por el dramaturgo, así como el que propone el

director de una época y contexto distinto sin perder el efecto esencial artístico expresivo, comunicativo y lingüístico.

CAPITULO I

La interpretación del texto dramático *La Tempestad* de William Shakespeare

García Barrientos define al texto dramático como un documento fundamental para el estudio del drama, y a su vez a la obra dramática como la codificación literaria del texto dramático. En este sentido, y en favor de la presente investigación, el documento corresponde a *La Tempestad* de William Shakespeare, y la codificación se centra en el filme (el guion cinematográfico en calidad de documento) *Los libros de Próspero* de Peter Greenaway.

La presente investigación parte de un análisis general sobre el texto dramático *La tempestad* de William Shakespeare (1611), donde se localizan algunas alusiones temáticas e imágenes empleadas en éste, que después se compararán con los recursos utilizados en el largometraje *Los libros de Próspero* del cineasta Peter Greenaway, pues este último es la resultante (como producto) del hipotexto, pese a no existir una dependencia discursiva de ambos.

Para tal efecto se ha tomado como base la recopilación de información que brinda el estadounidense Harold Bloom en su libro *Shakespeare. La invención de lo humano*, en el capítulo 33 titulado *La Tempestad*, donde define a este texto dramático como una comedia escénica localmente experimental, según la conjetura de Bloom, provocada por el *Doctor Fausto* de Marlowe, pese a que existen diversas versiones sobre el origen de *La Tempestad*, algunas de las más famosas aseguran que existen textos antecesores en los que se basó Shakespeare para escribir su última obra teatral de mayor envergadura.

Esta afirmación que el autor sostiene, se basa en la significación de Próspero, el protagonista, en torno a quien gira la trama - cuyo motivo retoma Peter Greenaway para titular su obra cinematográfica *Los libros de Próspero*. - Dicho nombre, afirma Bloom, es la traducción italiana del apodo "el favorecido" adjudicado a Fausto, y que por tanto coloca a Próspero como el anti-Fausto, recordando también que existe una estrecha relación de ambos personajes en torno a su habilidad para contactar con seres del plano espiritual, así como el goce de sabiduría adquirida por medio de sus estudios sobre las Artes Liberales y sobrenaturales (esotéricas).

Para comprender la trayectoria de Próspero, es necesario remontarse al diálogo donde éste narra su pasado (Shakespeare, 2005. A I, esc. II) el texto dramático describe la traición a la que fue sometido por su propio hermano, despojándolo como príncipe y duque de Milán, al desterrarlo junto a su hija Miranda, y enviarlo a una lejana isla (cuyo destino se relaciona con la travesía de Europa a África), por ello, según la temporalidad establecida en la trama al iniciar la obra, han transcurrido doce años desde este acontecimiento, tiempo en que ambos han aprendido a vivir en dicho lugar, y por su parte Próspero ha hecho uso de sus habilidades para aprovechar los recursos con que cuenta en esa extraña tierra, mismos que adquiere gracias a sus libros, elementos que son el puente que conecta nuestros dos objetos de estudio del apartado.

Sin duda, Próspero es el eje central de *La Tempestad*, cuyo enigma se desarrolla a partir de su historia personal de vida, marcada por la traición y el deseo de justicia, delineado por el legendario dramaturgo de quien se sospecha, plasma en dicho personaje su alter ego, pues existen determinados rasgos de carácter que le instalan como un director o figura de autoridad teatral que dispone el trazo de la obra y la relación con el resto de los personajes; interpretado así al propio Shakespeare a cargo de la puesta en escena y comisionando a cada uno de los actores, el papel y el modo en que deben desempeñar en esta comedia.

El texto se sitúa en el periodo isabelino, la interrogante sería ¿Cuál es la importancia de un personaje como Próspero dentro de los tipos¹ determinados por el contexto? Y la respuesta quizá sea propia de lo que expresa Bloom en el primer capítulo de su libro *Shakespeare: La invención de lo humano*; titulado El universalismo de Shakespeare donde explica un factor determinante, pues menciona que antes del legado literario de Shakespeare es la creación de personajes, hombres y mujeres con personalidades individuales, quienes tenían conciencia para tomar decisiones. Por ello debemos tomar en cuenta que se hace presencia de la condición humana, misma que trasciende a pesar del contexto y sus transformaciones.

1 Personaje tipo es el modelo cuyas características están determinadas por el ideal social del contexto en que fue escrita la obra literaria a la que pertenece.

Pese a ser una respuesta general del parte aguas que se vuelve el dramaturgo a nivel universal, podemos deducir que es Próspero quien representa, no solo una figura arquetípica, sino un prototipo de hombre inglés de su tiempo.

Las habilidades de Próspero, mago y Duque de Milán, tienen que ver con el conocimiento de las Artes Liberales y las Artes Ocultas²; las primeras nacen para servir a la sociedad en la Edad Media (Del siglo V al S. XV), y se divide en dos, constando la primera de tres vías o caminos (trivium) que son: la gramática, la retórica y la dialéctica. Mientras la segunda (quadrivium) de cuatro caminos: la astronomía, la música, la aritmética y la geometría, enseñadas en las escuelas Paulatinas durante el periodo de Carlomagno.

Por su parte, las Artes Ocultas (que quizá en determinado momento podrían justificar el destierro de Próspero) tienen que ver con lo esotérico, con el orden sobre el caos y el conocimiento de los elementos: según la heráldica (cuya información es extraída del libro *El gran grimorio del papa Honorio*³) el aire es dominado por los silfos y el fuego por la mandrágora; sin embargo, en esta obra en específico, ambos elementos se rigen por un espíritu aéreo cuya característica le otorga su nombre, Ariel, mientras que la tierra es dominada por los duendes y el agua por las nereidas, pero en el texto de Shakespeare son adquiridas por Calibán, un ser mitad hombre y mitad pez, hijo de bruja y demonio marino que habita en la isla. Antes de abordar un análisis más cercano con estas figuras fantásticas, retomaré a Próspero como punto de partida, de quien Harold Bloom manifiesta en el capítulo 2, del apartado 33 de su libro, lo siguiente:

Próspero parece encarnar un quinto elemento, similar al de los sufíes, del mismo modo que él descendía de los antiguos herméticos. El arte de Próspero controla la naturaleza, por lo menos en el sentido exterior.

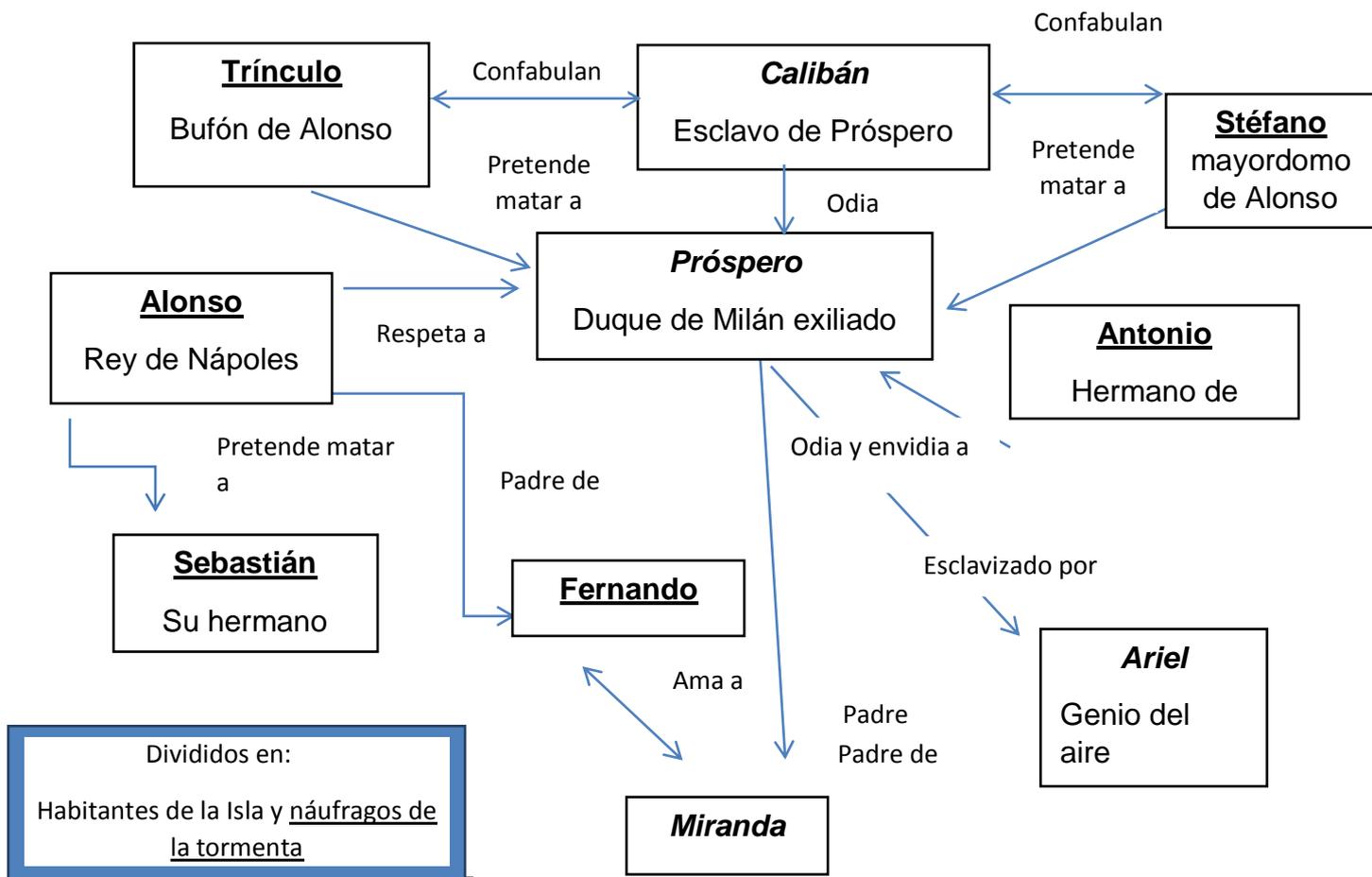
Aunque su arte debería enseñar también a Próspero un absoluto control sobre sí mismo, es claro que no lo ha alcanzado ni siquiera cuando la obra concluye. (Bloom, 2005:770).

2 Información referente sobre estos estudios que después retomará Peter Greenaway en las secuencias que dividen el filme a través de los libros, y de lo cual se hablará en un capítulo posterior.

3 La fuente de consulta pertenece al esoterismo debido a la necesidad de tener un sustento del cual partir para comprender el uso de los recursos visuales utilizados en la película *Los libros de Próspero*, puesto que la constante es la aparición de los elementos.

Para comprender esta cita es necesario aclarar que el sufismo proviene del árabe, y la Real Academia de la Lengua Española lo define como una doctrina mística, pues bien, en alguno de los textos de Próspero, es él mismo quien alude a la búsqueda de la elevación de su espíritu a través del estudio, y es precisamente dicha sublimación la que debería persuadirle de otorgar el perdón a sus semejantes, y actuar bajo las normas de la razón, el entendimiento y por tanto el deber ser, colocando así a Próspero como la figura virtuosa que busca la justicia, más allá de una simple venganza a la traición de que fue víctima, dejando en duda si cambió de postura o no, en su trayectoria de personaje, al culminar la obra.

Entonces surge la interrogante ¿Quién es realmente Próspero? ¿El mago? ¿El príncipe y duque de Milán? Si enfocamos estas cuestiones hacia un sentido contextual, podría referirse a Próspero como el colonizador, tal como se afirma en el *Libro de Shakespeare*⁴ donde lo señala como un precursor del colono europeo al esclavizar a Ariel y Calibán, los habitantes de la isla, representando así la explotación del pueblo nativo por los dominadores europeos y por lo tanto dejando al descubierto una visión del personaje como encarnación imperialista.



4 Información extraída del *Libro de Shakespeare* de DK PUBLISHING, Editorial Altea, año 2015.

Este diagrama titulado “Relaciones tempestuosas”, aparece en dicho el Libro de Shakespeare, para explicar gráficamente cómo se relacionan los personajes partícipes de esta obra entre sí, y gracias a este se reafirma que Próspero es efectivamente el eje central de dicha comedia, mismo pretexto que Greenaway retoma para su discurso cinematográfico.

Ahora bien, si partimos desde la perspectiva de Próspero como factor determinante de este análisis, podremos establecer las relaciones que se entablan con el resto de los personajes.

Ubersfeld menciona en *La semiótica teatral*, capítulo III titulado “El modelo actancial en el teatro” que dentro de los relatos (dramático en este caso) se tejen una serie de relaciones que van más allá de los personajes y sus acciones.

Este modelo de redes actanciales según lo propuesto por Ubersfeld, se define no como una forma, sino como una sintaxis que por tanto puede generar infinitas posibilidades textuales.

Y continuando con dicho modelo actancial en el teatro, un actante puede ser:

- Abstracción, colectivo o agrupación
- Un personaje que asuma sucesivamente estas funciones
- Actante ausente

(Ubersfeld, 1989: 48)

Para comprender las relaciones que se entretajan en este universo ficcional se abordan los sectores de mayor relevancia en el desarrollo de la comedia, tales son: sus esclavos (Ariel y Calibán), su hija Miranda en relación al lazo que establece con Fernando y La Corte.

El primero, constituido por dos seres con características totalmente diferentes, se avoca hacia la concepción de obediencia del esclavo, cuya inferioridad ante el dominador o colonizador es sumamente notoria por tratarse del hombre culto, educado y de primer mundo. No obstante, se trata aquí de dos puntos que se contraponen no solo a nivel de rechazo o rebeldía, y sumisión o búsqueda de libertad:

a) **Ariel**: es el espíritu etéreo que obedece fielmente a su amo, y que a pesar de verse tentado a la traición no solo no lo hace, sino que genera un vínculo de

respeto hacia él. Su nombre podría derivar como lo intuye Bloom, de su naturaleza aérea y esto se refuerza gracias a una acotación en el libro *La Tempestad* de la edición bilingüe del Instituto Shakespeare en la editorial Cátedra (2005) bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, que refiere lo siguiente:

El nombre del espíritu que sirve a Próspero daría cuenta de su calidad aérea. En el 'dramatis personae' se le describe como 'ayre spirit'. Kermode señala que en su caracterización se conjugan rasgos propios de un 'daemon' aéreo- espíritu o genio del aire con potestad para levantar tempestades- y de un 'fairy' inspirado en la tradición folklórica inglesa- como Puck y las hadas que aparecen en *A Midsummer Night's Dream*. Nótese que el nombre de Ariel también aparece en un pasaje de la Biblia (Isaías 29 y también probablemente 33) como nombre simbólico de Jerusalén. (Conejero, 2005:126)

b) Su contraposición es la patética figura de **Calibán** (cuyo nombre según diversos autores, entre ellos Bloom, proviene del caníbal y relacionado al Caribe, asociándolo así con la antropofagia y, a su vez, lo salvaje) ser ruin, despreciable y que sirve de mala gana a su amo; mas como Próspero lo dice, no se puede prescindir de él, porque lleva leña, enciende el fuego y les ofrece otros tantos servicios útiles que, si bien él podría hacer, son trabajos denigrantes para el hombre europeo, pues se asocian con la tierra y por tanto con la suciedad.

De este modo se exponen las características simbólicas que sitúan y polarizan a ambos espíritus o seres como salvajes bueno y malo respectivamente, puesto que mientras Ariel es etéreo y obediente, Calibán es terreno y rebelde. Por ello en un punto dentro de la trama ambos simbolizan en sí mismos su estatura espiritual con respecto a Próspero como la figura del colonizador, el conquistador de un mundo nuevo, una isla desconocida que va más allá de Europa. Por otra parte, se encuentran clasificados los demás personajes que destacan como sus semejantes. En primer lugar se encuentra Miranda, la hija de Próspero quien ha sido desplazada del destino que correspondía a alguien de su estirpe, por ello, la relación establecida con Fernando se inclina más a restablecer un orden jerárquico que una simple aparición de los enamorados como fórmula de la plantilla tradicional del teatro isabelino. Y en segundo lugar sus otros semejantes, la corte donde adquiere mayor presencia el Rey de Nápoles y su hermano que le suplantó, Antonio, el ahora duque de Milán, como

alusión a la traición, y por tanto a la justicia y perdón ante la deslealtad que el mismo Próspero logra otorgar bajo su conciencia, misericordia y virtud.

Es así que mediante este apartado quedan establecidos los estratos en que han sido clasificados los personajes que intervienen en la obra dramática, así como las relaciones que están determinadas por la presencia de Próspero en sus historias de vida donde se enmarca la traición, la benevolencia, la venganza, la justicia, la virtud y el amor.

I.I La estructura del texto

Tomando como referencia el método de análisis dramático que propone José Luis García Barrientos en el libro *Cómo se comenta una obra de Teatro* donde se exponen los elementos fundamentales del drama: espacio, tiempo, personaje y público (en caso de la representación), podemos deducir la estructura que tiene *La Tempestad* en cuanto a texto dramático. Este texto literario corresponde a la época Isabelina, es así que, en cuanto a la plantilla de personajes, podemos clasificarlos de la siguiente manera:

Enamorados	Fernando	Miranda
Viejos Graves/ sabios	Próspero	Ariel*
Nobleza	Rey de Nápoles	Corte: Séquito del Rey
Cómicos o bufones	Trínculo y Stefano	Calibán

*Pese a no ser como tal un viejo grave, Ariel es un espíritu que posee sabiduría, conocimiento y buen juicio.

La estructura del texto registra:

- I. un total de cinco actos en los que se desarrolla la trama, y comienza a partir de un naufragio en el mar, hasta desarrollarse en una isla lejana al continente europeo, todo esto lo comprendemos gracias al contenido expresado tanto en el dialogo de los personajes, como en las acotaciones que el autor coloca, ya que para este estudio del texto literario-teatral es necesario tener presente los recursos verbales (diálogos) y no verbales/ para verbales (acotaciones) como parte de la lingüística que expresa la acción dramática.
- II. Los cinco actos a su vez se dividen en:
ACTO I: II escenas

ACTO II: II escenas

ACTO III: III escenas

ACTO IV: I escena

ACTO V: I escena

1 EPÍLOGO. (Recitado por Próspero)

III. Las escenas suceden en varios espacios de una isla deshabitada.

Intervienen los personajes:

Alonso, rey de Nápoles.

Sebastián, su hermano.

Próspero, legítimo Duque de Milán.

Antonio, su hermano, usurpador del ducado de Milán.

Ferdinand (Fernando) hijo del Rey de Nápoles.

Gonzalo, honrado y anciano consejero.

Adrián y Francisco, nobles.

Calibán, esclavo salvaje y deforme.

Trínculo, bufón.

Stefano, mayordomo borracho.

Capitán de un barco.

Contraamaestre.

Marineros.

Miranda, hija de Próspero.

Ariel, espíritu del aire.

Espíritus: Iris, Ceres, Juno, Ninfas, Cegadores.

De esta manera se concluye que bajo la propuesta de análisis que plantea la intervención de los elementos espacio, tiempo y personaje, en esta obra se confirma la participación de los personajes descritos en la isla como espacio ficcional en un tiempo comprendido de entre un par de días a una semana.

I.II El texto dramático y su desplazamiento en el lenguaje cinematográfico.

Tras la anterior interpretación del texto base --al que hemos referido con el nombre de hipotexto, es decir el documento original--dramático de *La Tempestad*, se concibe una idea que corresponde a la lectura de los elementos tanto internos o estructurales que conciernen a los actos y los personajes, como externos de un texto teatral, estos últimos son el discurso, tema y

aquellos símbolos o alusiones que el autor coloca en forma no totalmente explícita para la interpretación del espectador, que lo traduce desde el hecho escénico, en su propia lectura.

En este punto concierne explicar la problemática naciente de esto, pues la interpretación siempre puede variar según diversos factores, como lo explica Fernando De Toro en su libro *Semiótica del Teatro* capítulo IV titulado “La recepción teatral”:

“Los textos cambian porque sus lecturas-concretizaciones cambian, y esto, debido a que el contexto social en su conjunto es alterado. Cada época tiene sus formas de comprensión, de lectura, sus normas estéticas y éticas” (De Toro, 1987:134)

Esto en relación a la diferencia contextual que existe entre la lectura del texto dramático concebido durante el período isabelino, y la interpretación cinematográfica en un contexto moderno, así pues, dicha afirmación sirve como manifiesto de la estructura social que existe actualmente, ejerciendo una base sólida con respecto a la hipótesis de un público con mayor tendencia a la apreciación visual.

La interpretación que hace Greenaway en su filme se basa principalmente en motivos del discurso que como director quiere abordar, es decir, evoca un lenguaje basado en el texto dramático, así mismo realiza una propuesta con estas normas estéticas que establece en la plasticidad de sus cuadros, empleo de recursos, técnicas y multidisciplinareidad, creando un estilo propio en su quehacer escénico-cineasta (multidisciplinario).

Para aclarar estos puntos y desarrollar el análisis en favor de la relación existente entre el producto fílmico y el texto, comencemos por acordar el significado de los términos empleados que integran y sustentan la presente investigación:

La intertextualidad podemos definirla como:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso), ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación. (Beristáin, 1995: 263)

Así pues, se trata de aquellos elementos que unen a ambos textos, el de Shakespeare en cuanto que es un registro gráfico literario, y el de Greenaway reproducible, estético y comunicativo.

Por su parte Manuel Gómez García, a través del diccionario Akal de Teatro define a la intertextualidad de la siguiente manera:

Práctica, propia de algunos directores y dramaturgistas, que consiste en insertar en una obra textos de otra u otras. La intertextualidad provoca por lo común un efecto de distanciamiento y extrañamiento. En ocasiones es usada como recurso o vía de adaptación teatral, con vistas a la apropiación de los derechos de autor. (Gómez, 1997:425)

En relación con la definición propuesta por este diccionario se acierta en el sentido del filme con la inserción de elementos que corresponden no necesariamente a lo establecido en el texto base, pero que trabajan en favor del discurso del director, en tanto al distanciamiento y extrañamiento⁵, son tratamientos que podrían componer el producto dramático, en tanto a la estética y lenguaje con que demuestra el director del filme.

Antonio Costa, en su libro *Saber ver el cine* dice lo siguiente:

“(el cine) es un lenguaje emparentado con la literatura, puesto que ambos tienen en común la utilización de la palabra de los personajes y la finalidad de contar historias” (Costa, 1986:27)

En esta comparación se comprenden ambas disciplinas como semejantes por las funciones que para este autor representan, pero de aquí nace la intuición de esta investigación en la que no se disocia el hecho teatral como parte del lenguaje empleado en este producto del séptimo arte.

Por otra parte, la multimedia refiere a un conjunto de medios masivos que se integran en favor de un discurso, en este caso de un largometraje con la notable influencia de la disciplina teatral.

Antes de concluir el presente capítulo, hemos de puntualizar algunos de los aspectos más importantes de la composición dramática que posteriormente nos permitirán descifrar los elementos centrales y dinamizarán la imitación de la realidad. Es así que en primer lugar tenemos los personajes, centrándonos en

5 Sobre todo, por la composición multimedia, ya que la recepción del filme es poco convencional con respecto a la cinematografía tradicional.

Próspero como eje conductor, y a los esclavos que intervienen como parte de un primer discurso literario, con la relación de bueno y malo salvaje; el conflicto bélico con su hermano Antonio, y el juego de los demás personajes dentro de la historia.

Pese a ser definida como una comedia con la atribución de experimental, la interrogante sería si realmente *La Tempestad* corresponde a este género en que se le ha catalogado, puesto que no se puede afirmar que exista una transformación en el personaje, ya que, si bien Próspero otorga el perdón y concede la justicia, sigue estableciendo el orden aún después de despojarse de sus libros y su báculo. Entonces no podría hablarse de una peripecia en el carácter, sino de un cambio superficial de lo mágico a lo humano.

Desde el inicio en que sucede el desastre natural que bautiza a la obra dramática se comprende que dicho fenómeno ha sido provocado por orden del mismo Próspero quien interviene en cada uno de los acontecimientos que conducen al desarrollo de la trama y como se involucran los actores que intervienen en ella, así pues, no es casualidad que con el naufragio del barco, Fernando haya sido separado del grupo con quien navegaba, ni que la corte padezca los infortunios que los pongan al límite de la desesperación para después consolarlos con la esperanza de los seres fantásticos que habitan en la isla y que los dotan de alimentos para después arrebatárselos. Es parte de su plan para aleccionarlos, al igual que sucede con los personajes viciosos cuyo propósito es destruir y usurpar el lugar de Próspero, como ocurrió en el pasado, así como hurtar la honra de Miranda.

A pesar de los designios dispuestos por el mago, hay un hecho sobre el que no tiene el control absoluto y queda en evidencia al descubrir a su hija en compañía de Fernando, pues el amor es un sentimiento sobre el que ni siquiera el mismo Próspero tiene el control y por ello concede su bendición para llevar a cabo tal unión.

La obra emplea diversas figuras literarias entre las que destacan las representaciones simbólicas tales como la virtud, la justicia, la venganza y la sabiduría, representadas en los personajes, sus relaciones, sus acciones que definen su conducta y sobre todo en la tesis del dramaturgo hacia sus comentarios sociales.

Capítulo II

Análisis filmológico y filmográfico de *Los libros de Próspero* de Peter Greenaway

a) Introducción a los códigos de una proyección cinematográfica

El trabajo de investigación se encuentra constituido a partir del análisis crítico especializado en materia teatral, no obstante por ser el objeto de estudio de una naturaleza artística distinta mantiene una estructura propia del lenguaje cinematográfico, es por ello que con base en la propuesta de Lauro Zavala se realiza una breve introducción a los códigos propios de los elementos que componen este producto, esto con la finalidad de ampliar el conocimiento de los términos técnicos para facilitar al lector la comprensión de estos.

En primer lugar, se aclara que el elemento más importante es proporcionado por el espectador pues en él recae la posibilidad imaginativa y de juego para lograr que la obra suceda, así como sus referentes éticos y estéticos, es decir, lo que conoce, las experiencias que ha tenido y las expectativas del largometraje.

El elemento más sustancial para esta investigación refiere a la imagen, ya que el principal enfoque de análisis es sobre la semiótica visual y de la imagen, la cual está constituida por el color, la iluminación y la composición. Es decir, cada cuadro nos muestra una gama de colores en su contenido que puede significar algo de acuerdo a la psicología del color, y en conjunto con la iluminación dar un entorno frío o cálido, mostrar obscuridad o luz, denotar un estado de ánimo, así como a través de los símbolos estéticos de una composición referir al orden o caos, al equilibrio y armonía. De igual modo en lo que a imagen refiere, la cámara tiene un papel importante por ser el punto de vista narrativo e ideológico desde el que se desarrolla la historia que se cuenta, es decir son los movimientos que la cámara ejerce, si estos son rápidos, lentos o continuos, además de aquello que enfoca si es un acercamiento a un objeto o nos muestra todo un panorama. Todo esto porque ya hay una vista

predeterminada por el director para que el espectador pueda apreciar la serie de imágenes que conforman el filme.

Por otra parte, y no ajena a la imagen se encuentra el sonido donde la relación de ambos se entreteje en como suceden a la par, e intervienen la música, las voces y silencios, los temas y motivos sonoros. Es decir, a través de las composiciones musicales se logra generar un entorno que traslada al espectador hacía un estado emotivo, tonal o sensorial, de igual modo cuando existe un silencio o ruido, e incluso con la palabra como eje conductor a través de los diálogos.

La edición es otro de los elementos que componen la estructura cinematográfica, es así que en el caso particular del producto que aquí se analiza este es de suma importancia por crear los efectos visuales que Greenaway emplea como propuesta estilística. La edición refiere según Zavala a la relación secuencial entre imágenes en tiempo y espacio, así como la duración y el ritmo de las tomas, es decir si la secuencia sucede en un ritmo normal o se vuelve más lenta, rápida, se congela la imagen o si hay una superposición cronológica es decir de un tiempo determinado sea pasado, presente en otro espacio o futuro.

La escena es el elemento que involucra imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática, para ello es necesario plantear como luce el espacio donde se desarrolla la historia, si es un lugar abierto o cerrado, es decir exterior o interior, si pertenece a un estilo de arquitectura determinado o a un diseño en específico y disposición del espacio, o bien, si se trata de un espacio natural y su relación simbólica con la historia. Además del espacio, en este elemento también se contempla al personaje como elemento sustancial del cual se considera su expresión facial, es decir el gesto, su tono de voz, como habla, su kinésica⁶, o sea como se mueve, así como clasificación del grupo o estrato al que pertenece.

El último elemento que se aborda en esta estructura cinematográfica es de vital importancia para esta investigación, se trata de la intertextualidad la cual se define como la relación existente con otras manifestaciones culturales según lo propuesto por Zavala, y se genera a través de estrategias visuales o verbales, o bien, en intertextualidad de segundo grado, tanto de manera explícita como implícita. Es decir, se puede hacer una mención, citar, incluir, aludir o hacer

6 Expresión corporal.

una nueva versión como parodia, refrito, secuela o precuela y de eso dependerá su calidad de implícito o explícito.

Una vez expuestos estos puntos extraídos del artículo titulado “Elementos del análisis cinematográfico” a manera de introducción, se procede a desarrollar un meticuloso análisis de los elementos empleados en el largometraje *Los libros de Próspero* (Greenaway, 1991) para realizar una decodificación de los signos en su contenido, que ayude a comprender el uso de recursos multimedia en favor de una dialéctica o poética propia pero, que a su vez, guarda una estrecha relación con el discurso literario dramático por cuya naturaleza hacemos referencia al análisis, que funciona en oposición al texto/discurso espectacular. Y por tanto un vínculo de intertextualidad con su hipotexto, es decir el texto primario, en este caso *La Tempestad*.

A manera de introducción, como se mencionó antes, se emplean bases teóricas de la cinematografía para aclarar los términos utilizados y abordar el trabajo de investigación en la dirección que nos concierne. Lo primero es establecer definiciones; en el libro *Análisis del film* (Capítulo 3 titulado “el análisis textual: un modelo controvertido” del apartado 2. El film como texto.) se emplean conceptos de la semiología estructural del cine bajo la postura del análisis de un producto de esta naturaleza en comparativa con la teatral. Para este análisis filmológico retomaremos el texto fílmico: “[El film es la] unidad de discurso, efectivo en tanto que actualizado (materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico)” (Aumont, 1988:100).

Tales códigos corresponden al contenido visual: imagen capturada a través de una cámara que además es empleada en favor de un lenguaje y una estética, y sonoro: musicalización, sonidos fonemáticos, ambientales o no fonéticos.

Ahora bien, la descripción de la anterior cita textual dice que este compuesto discursivo se vuelve efectivo con respecto a la actualización. Dicho término (actualización) alude a la *Semiótica del Teatro* de Fernando de Toro en el capítulo IV “La recepción teatral”, nos dice que esta es:

“Una percepción misma de las objetividades sugeridas.” (De Toro, 1987:132)

Es decir, la apreciación de aquello que pasó del plano imaginario o sugerido mediante un texto a lo concreto o existente, y por tanto visual y auditivo que funge como lenguaje para establecer el dialogo con el espectador. Ahora bien,

no debe dejarse de lado un concepto muy importante para el análisis del discurso que es el de los “lugares de indeterminación” acuñado por Roman Ingarden, en el mismo texto de De Toro, en el capítulo II, puesto que desde este punto de vista, lo que hace Greenaway es una concretización.⁷

Por tanto, en el presente trabajo nos abocaremos a estos dos elementos fundamentales del análisis filmológico: visual y el sonido, además de la intertextualidad a partir de la reinterpretación en el producto video grabado.

b) Del texto dramático al hecho escénico

Antonio Costa en su libro *Saber ver el cine* afirma que el cine es un lenguaje emparentado con la literatura porque tiene elementos en común, no obstante lo mismo sucede con la obra teatral, la diferencia radica en que el producto cinematográfico no es totalmente efímero, pues es un registro que puede ser reproducido continuamente y manipularse a voluntad del receptor, misma cualidad que tiene la literatura, si tomamos en cuenta que el texto literario dramático es un documento fijo, cuya información está plasmada para la reproducción e interpretación del lector en cuestión.

La literatura (especialmente la narrativa) se encuentra más cerca del cine, porque tiene un punto de enunciación concreto, el narrador; y en el cine es la cámara, que cumple con funciones relativamente similares, pues el director que funge como escritor de la obra cinematográfica, al hacer uso de la cámara tiene esta transcodificación de lo dramático a lo narrativo-cinematográfico. En cuanto a la literatura dramática, la operación es un poco más compleja, debido a su punto de enunciación que no proviene de una figura narradora, sino que la acción sucede a partir de los personajes que intervienen, con lo que dicen y lo que hacen. No obstante, debe tenerse presente la forma en que la semiótica de la imagen se apoya en ellos (la literatura o el cine mediante sus recursos) para tratar la adaptación de discursos.

Por su parte, cuando el dramaturgo escribe la obra literaria, plasma en esta un discurso que puede ser leído e interpretado por el receptor de cierta forma, y

⁷ De Toro lo define como un proceso de lectura: Existen vacíos de sentido en el texto, el lector utilizará siempre sus referencias experienciales y teóricas para “colmarlos” de sentido y continuar con la lectura, y el proceso ocurre en dos partes, identificación y actualización; sin embargo, al momento que pensamos en el creador teatral –en el caso de De Toro –, en el creador cinematográfico, en tanto a este producto específico- hay un siguiente paso, el de la concretización, que consiste en transcodificar el discurso literario en escénico o, en este caso, cinematográfico.

reinterpretado en el hecho escénico, en el que se emplean elementos en favor de la estética y lenguaje de la obra.

Costa coloca el guion como una técnica de pre visualización del producto fílmico, por lo tanto, este es la base de la resultante grabación, para ello se emplean distintas etapas: la primera que corresponde al argumento, extraído en el caso específico del presente análisis de *La Tempestad* de alguna obra narrativa o dramática. Para después darle un tratamiento, que es la creación o readaptación con un segundo texto donde se desarrollan y amplían los apuntes narrativos del argumento. En este punto hemos de detenernos para hacer la comparación pertinente del argumento al desplazamiento que el autor aplica en favor de su reinterpretación y discursividad.

II.I La apreciación visual

Para desarrollar este análisis, se presenta a continuación un análisis crítico de los elementos empleados en el largometraje *Los libros de Próspero*, desde la perspectiva especializada en el área teatral y como ejecutante, de este producto que es el hipotexto dramático. Este ejercicio estará constituido por la descripción del drama (es decir la acción), los cuadros plásticos, secuencias e incluso movimientos de cámara. Para ello dividiré el producto cinematográfico en lexías⁸, es decir, fragmentos del texto fílmico, de distintas extensiones, por secuencia o aparición de los elementos que se consideren pertinentes exponer. Dichas lexías serán los libros, a partir de cuyo contenido el autor (Peter Greenaway) desarrolla la trama y las emplea a su vez, en favor de su discurso cinematográfico de dirección.

En el hecho teatral observamos un acto en vivo, la representación de un fenómeno que sucede en aquel instante y que al terminar desaparece, por esto se vuelve efímero. Aquello que apreciamos, el foco que logró captar nuestra atención desaparecerá sin la opción de observar nuevamente para realizar un análisis más profundo. Dicho panorama visual corresponde a la isóptica y atención centrada del espectador en lo que le cautiva a nivel de lectura de los signos visuales en un espacio fijo y desde una perspectiva subjetiva. No obstante, en el cine sucede un efecto distinto en cuanto a la apreciación visual de los elementos que se nos presentan, pues es a través de encuadres

⁸ Lexía propuesta de Aumont y Marie en su libro *Análisis del film para realizar el análisis en unidades determinadas*.

(espacios dinámicos), que se enfoca una imagen en favor de aquello que plantea el director (perspectiva objetiva); de ese modo, si la intención es mostrar un panorama general para observar el entorno completo, se hará presente este cuadro ante la pantalla, lo mismo sucede si se buscara centrar la atención en la expresión facial o algún gesto corporal de uno de los personajes, para denotar su reacción ante el estímulo que está recibiendo, y de ese modo nosotros espectadores, interpretemos a partir de nuestra lectura sobre aquello que observamos en pantalla.

Al tenerse presente esta información, se desarrolla el análisis: En un plano general se observa el fondo negro y algunas gotas de agua cayendo; por lo tanto, el rol de este elemento es un evidente signo que hace referencia al nombramiento del hipotexto: *La tempestad*.

Asimismo, una mano que se posa sobre algunos pergaminos, para escribir y a su vez, enunciar el texto de Próspero, que de inmediato se logra reconocer y dar sentido al título pluralizado de los libros. Este alude a aquel hombre que recibe la orden de desterrar a Próspero de Milán, y tras reconocer su pasión y devoción por los libros, le permite conservarlos. Por ello en esta secuencia fílmica pudiera existir una interpretación que refiera a la narración del hecho, bajo la visión de Próspero, o bien que sea este el dramaturgo a través de cuya pluma el lector conocerá la historia narrada o incluso un tratamiento vanguardista de ruptura brechtiana con un efecto de extrañamiento⁹. Este efecto tiene un mecanismo distinto de funcionamiento al concebirse en el hecho teatral a como sucede en la pantalla, puesto que, si en una función teatral el actor rompe con la cuarta pared que le divide del espectador, hay una relación y una reacción directa por la transgresión de la ficción. En cambio, en el séptimo arte, el efecto puede darse mediante una edición sonora, como en este caso bajo el término narrativo.

A continuación, aparecen distintas imágenes en el filme plasmadas gráficamente en las páginas de un libro, lo cual se puede apreciar gracias a un

⁹ Para Brecht el efecto de extrañamiento o distanciador es mantenerse ajeno a lo que se representa; también sucede cuando un personaje narra bajo la visión de un espectador unido o que une el argumento como sucede en este caso particular.

efecto de la cámara: un *close up*¹⁰; las hojas dan vuelta; se trata del primer libro que se nos presenta:

1) El libro del agua:

Es un libro de encuadernación impermeable, descolorida por mucho contacto con el agua. Abundan dibujos indagadores y textos exploratorios, escritos en folios de diferentes grosores. Representan toda posible asociación acústica: mar, tempestad, arroyo, canal, naufragio, inundación y lágrimas. Hojeándolo encuentras olas ondulantes y terribles tormentas. Ríos y cataratas corren borboteantes. Esbozos de aparatos hidráulicos y cartas meteorológicas destellan con flechas, símbolos y agitadas figuras.

Una misma mano ha trazado estos esbozos reunidos en un solo volumen por el Rey de Francia Amboise y comprados por los Duques de Milán para obsequiar a Próspero el día de sus nupcias. (Greenaway, 1991: 00:26-1:30).¹¹

Las gotas cayendo, son una constante en esta secuencia. Una serie de imágenes consecutivas se hacen presentes: un tintero, la mano de Próspero que recibe las gotas de agua y su rostro en total sobriedad. Y para acentuar este signo, se sobrepone al escenario que tenemos en la pantalla, otra imagen que escribe lo mismo que Próspero enuncia, a la par de un niño desnudo con una cinta roja amarrada a la cintura, de quien más adelante se hace una descripción con mayor detalle.

Los textos consecuentes (pertenecientes al guion y extraídos del texto literario) son una serie de imágenes ya presentadas en pantalla, para luego mostrar un plano general, es decir, se muestra el escenario donde ocurre la acción, centrando la atención en un sujeto-en este caso Próspero- que ya antes nos fue presentado a los espectadores, pero en una forma totalmente distinta. John Gielgud es el actor que interpreta a Próspero en esta versión cinematográfica, físicamente un hombre entrado en años, de cabello cano; aparece en primera instancia en una especie de biblioteca, despacho o cuarto de estudio, con una pluma en la mano, frente al pergamino que escribe, a su lado yace un barco a escala.

10 Close up (ver glosario)

11 La ficha técnica correspondiente a esta cita, extraída del largometraje *Los libros de Próspero* es la siguiente: Carcassone P., y Kassander K. (productores) Y Greenaway P. (director), (1991). Los libros de Próspero [cinta cinematográfica] Coproducción Reino Unido-Países Bajos (Holanda)-Francia-Italia. Misma que puede revisarse en la página correspondiente a la bibliografía.

De nuevo permanece latente aquella gota que cae, los pergaminos sobre los que se escribe y la humedad. En el siguiente emplazamiento¹² a estas secuencias podemos observar a Próspero que contempla el barco a escala, mismo que después se volverá una sombra que ha de pasar sobre un libro.

Resulta controversial por su acción ver la imagen de aquel niño, cuya visión del director lo ha designado como aquel espíritu aéreo, orinando sobre una especie de alberca, y que por tanto esta es la forma simbólica de representar la tormenta que se le comisiona originar, misma que da nombre a la obra literaria dramática.

Con dicho recurso de representación hacia la tormenta, nace otra imagen que nos presenta un libro, cuyas páginas están empapadas, generando así un impacto sensorial de gran latitud, puesto que la lectura de éste, podría concluir en el caos y la desesperación que provoca dicho desastre natural.

2) El libro de espejos:

Encuadernado en tela de oro y de gran peso, este libro tiene unas 80 páginas, brillantes y glaseadas, unas opacas, otras traslucidas, unas hechas de papel plateado, otras bañadas en mercurio, que por descuido saldría del papel. Unas reflejan al lector como es, otras lo reflejan cómo sería en un año o como sería si fuera un niño, o un monstruo o un ángel. (Greenaway, 1991: 3:49-4:12).

La estética propuesta por Greenaway se vuelve aún más imponente cuando vemos a ese espíritu del aire, aquel niño rubio, con talle angelical que provoca la tormenta a través de su orina, columpiándose desde las alturas. El mar es representado en aquella especie de alberca, donde el barco que sufrirá el naufragio es a escala en medio de ese nuevo mar planteado, es entonces cuando los receptores podemos darnos cuenta de que todo sucede en un lugar cerrado, se trata de una locación de estudio de grabación, que parece adrede dar la intención de evidenciarlo, como si estuviésemos dentro de un foro, un teatro con su escenografía colocada.

Pareciera una serie de secuencias visuales que nada tienen que ver una con la otra, a la par de la voz de Próspero enunciando los diálogos de la corte en la primera escena de *La Tempestad*, de pronto una ráfaga de fuego hace su aparición y más adelante lo volverá a hacer. Entonces surgen interrogantes de

12 Emplazamiento (Véase glosario)

aquello que representan estos elementos (agua y fuego) que ya han hecho su entrada a cuadro de una forma impactante. Pues bien, la naturaleza de ambos elementos delata la contrariedad que los expone como un conflicto, es decir la oposición de dos fuerzas.

Próspero se hace presente de nuevo en una especie de ritual similar al del sacerdote que se coloca sus vestiduras para officiar una misa, dichas acciones se llevan a cabo bajo un tratamiento de *mise en abyme*¹³, es decir obra dentro de obra; en este caso ficción sobre ficción; es ayudado por sus sirvientes o esclavos que en esta interpretación son personas desnudas, estos actores llevan a cabo movimientos similares a contracciones involuntarias del cuerpo, acompañada de otras calidades de movimiento, en sincronía y con una evidente técnica dancística como propuesta corporal, las cuales forman parte de una transcodificación¹⁴ del texto dramático a partir de disciplinas que fungen como elementos constitutivos del filme.

Ariel continúa columpiándose, pero ahora en péndulo, y tanto el fuego como el agua siguen firmemente presentes en escena. Estos elementos opuestos podrían sugerir una la lucha interna, sin embargo, ambos se conjuntan para producir el caos y hundir el navío, y con ello la voluntad de Próspero.

A continuación, aparece una secuencia fílmica que presenta parte de este universo ficcional al que podemos referir como 'la isla', por tanto, esta locación funciona en favor de esa materialización o concretización del espacio, en su mayor parte obscura con ciertos destellos de iluminación azul (rayos) que aluden en todo momento a la tormenta. Observamos distintas representaciones de los seres que la habitan, en su mayoría inmersos en una profunda ausencia de luz, alguno recorriendo el pasillo por el que la cámara nos conduce, y otro realizando alguna otra actividad como saltar una cuerda o simplemente estar ahí. A la par de las imágenes que se nos presentan y antes de poder entablar relación alguna con ellas aparecen imágenes sobrepuestas, es decir la multimedia dentro del mismo filme, una pantalla sobre la pantalla que estamos viendo, con imágenes en movimiento.

13 La expresión proveniente de la lengua francesa significa puesta en abismo y es un recurso literario que consiste en colocar una narración dentro de otra.

14 Transformación y traducción de un código en otro, este caso a través del cuerpo.

De este modo concluye la introducción de los créditos iniciales en el filme, mismos que describen la plantilla de trabajo, como un programa de mano, pero virtual, y cuyo contenido informativo es el siguiente a nivel de roles designados en el equipo de trabajo:

John Gielgud – *Próspero*

Erland Josephson - *Gonzalo*

Michael Clark – *Calibán*

Isabelle Pasco – *Miranda*

Michel Blanc - *Alonso*

Tom Bell – *Antonio*

Kenneth Cranham – *Sebastián*

Mark Rylance – *Ferdinand*¹⁵

Gerard Thoolen – *Adrián*

Pierre Bokma – *Francisco*

Director of photography (director de fotografía): Sacha Vierny.

Production designers (diseño de producción): Ben Van Os y Jan Roelfs

Music (composición musical): Michael Nyman.

Production sound (producción sonora): Garth Marshall

Infography (infografía): Eve Ramboz

Editor: Marina Bodjil

Dubbing editor (editor de doblaje):
Chris Wyatt

“*In adaptation of The Tempest by W.S.*” (En adaptación de La Tempestad de William Shakespeare”

15 En la traducción aparece como Fernando

Durante la presentación de los créditos, se hizo un *insert*¹⁶, es decir un acercamiento hacia algún objeto con la intención de mostrar a mayor detalle las cualidades o características de este, de las prendas que Próspero vistió para el ritual y que hace su aparición en una tonalidad azul para después cambiar a rojizo. No obstante, podemos apreciar una serie de símbolos estampados en éste, y sin necesidad de ahondar en la labor hermenéutica, se aprecian numerologías y/o alfabetos de diversas culturas, esto pudiera referir al universo y conocimiento que posee el mago, a través de su vestidura mágica.

En un plano general se observa a Próspero sentado frente al libro escribiendo tres veces “*we split*”, cuya traducción es “nos separamos”, atendido por unos espíritus (aunque el principal ente a su servicio es Ariel, el espíritu aéreo a quien conocimos desde el inicio de la película), mismos que nos dan foco al cuarto contiguo, donde ocurre la acción: hay una especie de tornado, el viento eleva por todo el lugar hojas de papel, mientras una pareja de espíritus, cubiertos por una tela roja (esta es una característica que el mismo Ariel tenía y por tanto podría simbolizar la marca de su esclavitud) que se encuentran de pie sobre una mesa y un libro, soplan como si estos mismos generarán el viento, suposición que podría ser acertada pues se trata de espíritus elementales los que habitan en la isla, y que ahora nos presentan un tercer elemento: el aire.

Próspero hace su aparición al entrar por una puerta que está al fondo, desplazándose con tranquilidad en aquel caótico escenario que se nos presenta. Al soplar la pareja aparece a cuadro la página de un libro cubierta de arena, misma que es removida por el viento generado por estos espíritus; Próspero continua su desplazamiento, y recibe de manos de un espíritu femenino un libro; en dicha habitación hay dos parejas más en las mismas condiciones que la anterior mencionada, y la acción de soplar se repite, presentando en las páginas de los libros retratos de hombres ilustres, como quien remueve del olvido a estas personas.

3) Una memoria técnica llamada arquitectura y otra música

Cuando se abren las páginas de este libro se alzan maquetas detalladas de esbozos y diseños. Hay modelos de edificios constantemente sombrados por inmóviles nubes.

16 Insert (Véase glosario)

Tiemblan las luces en un paisaje urbano nocturno. Salas y torres resuenan con los ecos de la música. (Greenaway, 1991:11:59- 12:17).

Durante la presentación de este libro se muestran los manuscritos que dan paso a las edificaciones nombradas en una especie de maqueta, las cuales se vuelven reales o tangibles a nivel de construcción -como una escenografía que pasa del plano de diseño a la escena. Próspero desciende por unas escaleras que se han levantado de aquella edificación y es escoltado por su servidumbre.

Llega a la habitación de Miranda, su hija, quien está vestida de camisón blanco, y envuelta en sábanas del mismo color, sugiriendo la pureza de su alma y cuerpo. Ella permanece impaciente sobre una cama, y que a través de sus movimientos corporales y gestos nos revelan la angustia de la que es presa; llora, sin abrir sus ojos, mientras Próspero se sienta en un extremo de la cama.

El naufragio del barco, razón del sufrimiento de la joven, es reinterpretado a través de un fondo de agua verdosa, en que se hunde el barco a escala, con mujeres desnudas nadando a su alrededor: las ninfas del agua o náyades (a ellas solo se hace referencia en el texto, pero no aparecen literalmente). En un cuadro posterior, mientras Prospero continúa intentando tranquilizar a su hija, vemos en segundo plano el naufragio por una ventana, como si en el exterior se encontrará el mar. Efecto que nos remite a un recurso de concretización física, puesto que sabemos lo que ha ocurrido con éste debido a la descripción del diálogo, mas ahora se muestra la acción sobre la descripción en el mismo cuadro sin necesidad de crear dos focos de atención que se empalmen.

Las siguientes secuencias se conforman por distintos cuadros plásticos que nos presentan un salón con una vasija como foco central, una especie de jardín botánico, figuras desnudas, etc. El espectador podría entonces interpretar a partir de su visión y bagaje, además de ligar las composiciones plásticas a estados emotivos, en este caso, el sentir de Miranda relacionado con sitios vacíos, húmedos y fríos que componen el escenario.

Ahora bien, al regresar a la escena desarrollada en la habitación de Miranda, ocurre un efecto técnico visual, y que respecta a la edición de la multimedia, puesto que la imagen física de los personajes que tenemos a cuadro se vuelve traslúcida, es decir permite entrever a través de ellos, como si fuesen cuerpos diáfanos. La imagen presentada atrás de ellos, son hojas de papel volando por

la embestida del aire, que remiten a la lucha interna de Miranda consigo misma y con su padre.

El cambio de secuencia nos lleva a una explosión, cuyo destello blanco va desapareciendo para dar paso a la penumbra en un sitio donde no se logra distinguir ni apreciar del todo lo que es; sin embargo, al ser iluminado por una gran cantidad de velas, se observan estatuas con forma humana que sostienen candelabros, da la impresión de alguna especie de santuario, pero más allá de la conjetura del significado nos centraremos en la edificación del espacio por tratarse de la arquitectura en la puesta en escena, es decir la importancia escenográfica.

Mientras Próspero explica a Miranda que a los naufragos no les ocurrió nada por orden suya, se proyecta la imagen del fondo del mar, en cuyas aguas verdes, el cuerpo de un hombre es rescatado por figuras femeninas (nereidas).

El *flash back*¹⁷ es definido como una figura retórica que altera la secuencia cronológica de los hechos que se están narrando y traslada al pasado

Por lo tanto, si comprendemos al *flash back* como un recurso cinematográfico empleado para mostrar recuerdos o sucesos que ocurrieron en el pasado, a través de un efecto de transición con las cámaras, la luz o utilizando disolvencias en la imagen que nos remontan a éste, para luego volver al presente, destacaremos que se trata de un salto en el tiempo, que en lenguaje teatral refiere a una elipsis de regresión (en literatura conocida como analepsis)

Es durante la narración que hace Próspero sobre el pasado de ambos (él y su hija) antes de ser desterrados de Milán, cuando se aprecia una elipsis del tiempo ausente, y se observan los rostros de las doncellas que cuidaban de ella cuando niña, se nos presenta de ese modo, una pequeña Miranda tomada de la mano de su nodriza, y arrastrando con la otra mano el barco a escala.

En esta secuencia, a través de un diálogo enunciado por Próspero en el texto original (texto dramático de Shakespeare) se hace una breve mención de la madre de Miranda, pero no es sino hasta el filme de Greenaway que se le da nombre y rostro a aquella mujer denominada como modelo de virtud: Susana, se trata pues, de un lugar de indeterminación.

17 Flash back (Véase glosario)

4) Inventario de los muertos.

“Contiene los nombres de todos los que han vivido en la tierra. El primero es Adán y el último Susana, la esposa de Próspero.” (Greenaway, 1991: 18:38-18:50)

Mientras Próspero continúa hablando sobre la traición a la que fue sometido por su propio hermano Antonio, vemos ante nosotros a la pequeña y frágil Miranda siendo bañada por sus doncellas, simbolizando posiblemente la inocencia, pureza y limpieza del alma. Dicha imagen retoma mayor fuerza con el texto enunciado por el mago:

“Él (Antonio), a quien más amaba en el mundo después de ti” (Shakespeare, 2005. A I, esc. II) ya que refleja el amor filial y fraternal, de un padre a su hija y de un hermano a su semejante, lo cual rompe con aquel esquema de lealtad ante la traición.

Seguido de aquel cuadro se presenta ahora una serie de elementos que aluden a su título de nobleza como Duque de Milán, entre dichos objetos se encuentran un cartel que dice Milano, una banda con la inscripción “*Gran city of Milano*”, una llave de la ciudad, partituras, instrumentos y libros.

5) El libro de los colores.

“Este volumen grande, encuadernado en marfil, sedoso. Tiene 300 páginas que incluyen todo posible matiz de color, partiendo del negro y volviendo de nuevo al negro.” (Greenaway, 1991: 19:39-19:50).

6) Un grueso libro de geometría

“En este tomo grueso, forrado de cuero, con números de oro, centellean sus páginas con figuras logarítmicas, cuyos ángulos se miden con finos péndulos metálicos accionados por imanes.” (Greenaway, 1991: 19:54-20:09).

7) Un Atlas que pertenece a Orfeo.

“Este Atlas contiene mapas del averno. Los usó Orfeo cuando bajó al Hades en busca de Eurídice. Fueron chamuscados por llamas infernales y mordidos por los dientes de cerbero.” (Greenaway, 1991: 20:13-20:14).

Mediante estos tomos donde impera el lenguaje visual del contenido de los libros, más allá de la información que nos proporcionan, es que se puede

apreciar un rasgo estilístico del director, que toma posesión en diversos momentos de la obra fílmica donde nos son presentados estos elementos consecuentes uno tras otro.

8) La anatomía del nacimiento de Vesalio.

“Vesalio escribió el primer libro oficial de anatomía. Su meticulosidad asombra, su macabra maldad estremece.” (Greenaway, 1991: 20:30-20:39).

Una de las secuencias mejor logradas a nivel visual y sensorial, es sin duda la que abarca ambos volúmenes sobre los libros de Vesalio. Puesto que la descripción del mismo, en conjunto con la visión de dichas imágenes (los órganos palpitantes) genera justo aquel asombro, estremecimiento y perturbación de la naturaleza de tomo.

9) El segundo tomo: anatomía del nacimiento.

Es aún más perturbador y herético. Se concentra en los mitos de la natalidad, dibujos explícitos muestran la función del cuerpo humano y, al abrirse las páginas, estos se mueven, palpitan y sangran.

Es un libro proscrito que cuenta los procesos innecesarios del envejecimiento, que lamenta los desgastes asociados con la reproducción, que condena los dolores y las angustias del parto y, en general, pone en duda la eficiencia de Dios. (Greenaway, 1991:20:41-21:22).

Existe, también, una evidente composición plástica que alude a un cuadro famoso, se trata de *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* de Rembrandt (1632), en el que el médico enseña la disección del cuerpo de un criminal a sus alumnos; posteriormente, para dar paso a una mujer desnuda, embarazada, cuyo vientre es descubierto al desprender la capa de piel que le cubre, y permite apreciar sus órganos internos con la gestación formada.

La secuencia cambia para mostrar ahora el lado contrario de la vida, del nacimiento a la muerte. A nivel de acción, Próspero descubre el rostro de su difunta esposa al retirarle un velo, cuyo cuerpo yace inerte y recostado, con la cabeza sobre un libro por almohada.

Milán es reinterpretado espacialmente, a través de una masa de gente que refiere a su población, dentro de un foro, misma comunidad que después es traicionada por Antonio, esta afirmación se sustenta en el hecho de ver en la

escena consecuente cómo el traidor llega ante el Rey de Nápoles, llevando a su pueblo encadenado como el mayor símbolo de esclavitud.

La secuencia posterior es un *paneo*¹⁸ donde se observan cadáveres, remitiendo a luchas y guerras históricas, donde miles de inocentes pierden la vida. El movimiento de la cámara nos lleva por una tina llena de sangre, y un cuerpo sin vida arrastrado por el piso. El caos, el dolor, la desesperación y todo lo relacionado a las consecuencias sociales de la violencia humana se hacen presentes en aquel panorama lúgubre, desesperanzador y fatídico de un contexto tormentoso.

De nuevo el recurso del *flashback* hace su aparición para mostrar aquel destierro donde abandonados en una barca con únicamente algunos materiales de supervivencia, padre e hija naufragan.

En un salto al presente, tenemos ahora frente a nosotros un hombre poderoso, con sabiduría, sentado en su propio trono: una silla de su biblioteca personal. Sobreviviente de su destino y forjado con mayor fuerza y coraje.

10) Libro de Cosmografía universal.

Reúne todo fenómeno en un solo sistema. Está lleno de figuras geométricas, aros concéntricos que giran sobre sí. Hay tablas y listas organizadas en espirales y catálogos dispuestos sobre el cuerpo humano simplificado en un universo estructurado donde todo tiene su sitio y la obligación de multiplicarse. (Greenaway, 1991: 27:17- 27:45).

Una constante en la secuencia siguiente es la sobre posición de una imagen ante la pantalla, mostrando unos pies que avanzan entre el agua como si caminaran y debido al texto emitido por Próspero, en el que llama a su esclavo, podemos deducir que se trata de una representación de aquel aproximándose a su amo.

Próspero avanza por los pasillos de aquel foro que representa la isla, llena de todos los encantos y espíritus que habitan en ella, pues entre sombras logran apreciarse estatuas de talle griego, así como distintas figuras fantásticas y enigmáticas dando saltos gimnásticos, realizando malabares o simplemente desplazándose por el espacio con distintas calidades de movimiento. Dicha transición se complementa a nivel visual por el juego de iluminación y destellos

18 Paneo (Véase glosario)

azules que de nueva cuenta simulan la tormenta, así como las sombras que dichas luces ocasionan.

Ocurre un drástico cambio justo después de que Ariel hace mención de la desesperación de la que es presa Fernando durante la tormenta, al gritar y aventarse del barco, puesto que surgen unas chispas de fuego, casi imperceptible debido a su pronta y efímera aparición en pantalla.

Se observa entonces en aquella reinterpretación espacial del mar, una masa de gente sobre el agua, mientras un Ariel de mayor edad canta. Del techo descienden sostenidos por arneses a cuerdas elásticas, tres sujetos, representaciones distintas al infante que se mostró al inicio como el espíritu aéreo, y parecen referir distintas etapas de la vida: infancia, adolescencia y edad adulta.

La masa de gente comienza a levantarse y salir del agua, un estallido dentro de esta, acompañado del cantar del gallo, nos muestra que los cuerpos desnudos que conformaban dicha masa, rodean algo; de inmediato en la pantalla se sobrepone una imagen de Ariel recostado y bajo él, la inscripción "*Enter Ariel*", recurso empleado generalmente en la ópera para aludir separación de actos, pero que al fungir en esta ocasión como la entrada de un personaje, devela una acción significativa de dicho sujeto.

También es la acotación del texto dramático. Sólo que en el caso del filme se utiliza como un recurso estilístico. Uno de los libros de Próspero es el que se está escribiendo en el mismo momento en que sucede; considero importante destacar que esto forma parte del efecto de distanciamiento que sugiere la propuesta artística y discursiva.

Los cuerpos descubren aquello que rodeaban: la corte del Rey de Nápoles, llevan una fina vestidura compuesta por sombreros negros y plumas blancas, enormes golas al cuello, y armaduras, además de tener los ojos vendados.

Próspero sentado en su escritorio, escuchando la bitácora narrada por Ariel, provoca la impresión de una planeación que está totalmente bajo su control, gracias a su gesto de aprobación.

En la subsecuente secuencia se aprecia a Ariel dibujando un círculo en el agua con líneas dentro de este, símbolo que fortalece la concepción del dominio de la situación, además de aportar cierta atmósfera mística gracias a su dedo que proporciona luz a los trazos, remontando a lo sagrado, a las deidades y a la conexión del hombre con lo divino.

A continuación, en la secuencia en que Ariel y Próspero conversan, se vuelven recurrentes los estallidos del agua en segundo plano, y en un primer cuadro un esclavo adulto; debido a que la conversación gira en torno a la liberación de este, podríamos interpretar dichas explosiones de agua como la lucha entre ambas entidades: Próspero fungiendo como la figura de autoridad sobre Ariel, su esclavo e inferior, quien debe acatar sus órdenes con total obediencia.

Una de las imágenes más impresionantes a nivel visual es la concretización de Sycorax, aquella bruja llegada a la isla, de quien en el texto original se hace mención a través del diálogo, describiéndola como figura mítica y, ente de maldad y perversidad; se nos muestra pues aquella figura esperpéntica entre oscuridad, sombras y nubes negras.

Aparece también un ser cubierto con una máscara realizando una danza ritual similar al paganismo o credo africano, lo cual condimenta la escena de una exótica naturaleza, misteriosa y esotérica.

Con la descripción sobre su llegada a la isla, observamos a aquella pálida y casi mortífera mujer, llevada por hombres que fungen como esclavos, y que la cargan; un pequeño Ariel es arrojado de aquel carro en señal de deshecho, del mismo modo en que se le aprecia en total fragilidad siendo acechado por demoniacos espíritus que le atormentan.

La esclavitud a que éste es sometido, adquiere un nuevo significado al reinterpretar la crueldad, el dolor y tormento que puede leerse en la expresión facial del joven espíritu aprisionado en la corteza de un árbol, entre gritos y lágrimas.

Es durante la narración de Próspero sobre cómo la bruja cuando llega a la isla estando preñada de aquel demonio mitad pez llamado Calibán, que vemos en una escena de tan solo unos cuantos segundos, el nacimiento. Debido a las condiciones en que se presenta dicho cuadro resulta de tono grotesco.

Tras un nuevo estallido en el agua reaparece la imagen de Ariel conservado como un niño de expresión angelical, y que con gratitud esboza una sincera sonrisa en su rostro. De este modo queda claro el signo que define a Ariel como aquel esclavo liberado de un yugo de esclavitud forjado por el maltrato físico y denigración a su ser, para ser ahora el sirviente predilecto de quien promete su total libertad, aquel hombre pensante, racional y virtuoso a quien obedece y sirve de manera fiel y leal en señal de agradecimiento: Próspero.

A continuación, podemos apreciar una secuencia que surge a partir de un acercamiento con la cámara, donde el punto central es la joven Miranda, quien recorre una habitación apenas iluminada por velas o antorchas, ella avanza sobre un tapete rojo y se dirige con decisión. Vemos una imagen sobrepuesta del tintero de Próspero, que a la par de su enunciación escribe la frase “*Awake, dear heart, ¡AWAKE!* (Despierta, querido corazón ¡DESPIERTA!) Sobre la pantalla y a su vez sobre la imagen de Miranda, en perfil tras ella, como fondo, Próspero está sentado en su escritorio, en su biblioteca; la joven continúa su tránsito para encontrarse con su padre, quien le invita a acompañarle a ver a su esclavo Calibán.

Las secuencias que observamos a continuación se vuelven significativas si se aprecian desde la hermenéutica, es decir interpretativo, pues describen características que definen al personaje que a continuación se nos presenta, asimismo fortalecen el entorno que ahora se genera: libros abiertos en cuyas páginas caen sustancias de texturas o materia que figuran ser excremento, incitando a lo inmundic, posteriormente se cubrirá de un líquido que podría simular la orina por su color; es decir nos sugiere la suciedad, la porquería, lo nefasto, grotesco, etc.

De igual modo un libro cuyas páginas son mutiladas al ser apuñalado, nos hace considerar un símbolo de traición. Además, pueden significar un rechazo a la tradición, a la condición de ser salvaje. En este caso la mayor ofensa que se le puede hacer a Próspero es ultrajar un libro, lugar donde reside el conocimiento y hasta la vida misma del sabio.

La naturaleza de estos elementos se presenta con tal inmundicia y en tenor de lo sucio, se relaciona con la tierra en un sentido simbólico, pues es sobre ésta que yacen los animales rastreros, ponzoñosos, y muchas de las cosas infectas del mundo, pero también funciona como contrapunto con la imagen de Ariel. Además, que es compleja, en cuestión de rebeldía y sumisión, lo terreno y lo etéreo.

11) Libro de la tierra.

“Un libro grueso forrado con lona de color caqui. Sus páginas son impregnadas con los minerales, ácidos, álcalis, resinas, bálsamos y afrodisiacos de toda la tierra.” (Greenaway, 1991:38:16-38:28).

La presentación del demonio marino mitad hombre y mitad pez: Calibán, es acompañada de un alarido, y el salto de una figura de un hombre desnudo de complexión delgada que sale de una especie de cañería gigante hacia el desagüe.

Para abordar la visión, que tanto director como intérprete histriónico (Michael Clark), hacen sobre el personaje del demonio marino descrito como despreciable y desagradable a la vista humana, debemos tener presente que la lectura podría partir de esas características repulsivas que le definen y a partir de ello la construcción caracterológica a la que se anexa el discurso de ambos intérpretes; sin intención de elogiar el trabajo actoral, es importante mencionar lo interesante que resulta a nivel visual esta creación en la que predomina la presencia de distintas calidades de movimiento basadas en herramientas dancísticas de diversas técnicas, como la contemporánea, la oriental y recursos gimnásticos. Así pues, el lenguaje corporal del personaje explora en tanto a la naturaleza de su ser, pues logran apreciarse también sus expresiones faciales acentuadas, propias de la teatralidad expresionista¹⁹, vertida en pantalla como gesto magnificado; y en cuanto a la emisión de la voz hablada no hay articulación de la voz del actor que interpreta a Calibán, sino que esta se oye como voz en off²⁰, por lo que simbólicamente el lenguaje humano es ajeno a su naturaleza.

El temor en la expresión de Miranda es evidente, puesto que ese desprecio nace de la trayectoria que une la relación de ambos personajes en el sentido de su pasado remoto: Próspero instruyó a Calibán a la par que a su hija, se aprecia por un breve instante un *flashback* de Miranda y Calibán cuando niños, sentados junto a Próspero leyendo un libro, con aquella imagen se muestra un sentido de igualdad que el mago quiso procurarle al esclavo como su semejante, y que no se logró debido a la zafia naturaleza de éste.

Calibán reprocha a su amo la lengua que le enseñó -posible alusión a la colonización y educación del hombre inglés al territorio dominado y habitantes de él- puesto que, con esta, lo único que aprendió fue a maldecir. Dicha confrontación cobra mayor fuerza cuando vemos en el monitor transcrito gráficamente el reclamo, y ese escrito se traduce en distintos pergaminos que

19 Expresionismo es una corriente artística cuya característica principal es la exacerbación de la expresión en tanto a los sentimientos y emociones.

20 *Voz en off* refiere a cuando se escucha la voz del personaje sin que este aparezca físicamente en la escena.

ahora tiene Calibán en sus manos, mismos que arroja en señal de desacuerdo, desobediencia y rebeldía.

Con la amenaza de reprimenda del mago (figura autoritaria) hacia su inferior, son algunos duendes (o espíritus) con características demoniacas quienes asoman para después esconderse con temor al castigo que éste pudiera imponer dominado por su ira.

Así, doblegado, Calibán se sumerge en las aguas para dar paso a la penumbra, cuya única luz es la que se filtra por la cañería.

La Corte del Rey de Nápoles se encuentra nadando en las profundidades del agua; y se sobrepone un cuadro dividido en tres partes, cuyo contenido es Ariel cantando al centro en su vista frontal y a sus lados sus respectivos perfiles, este cuadro representa un equilibrio y armonía propia de la composición plástica, no solo escénica.

12) Últimas plantas.

“Este es el herbario por excelencia. Sus páginas están forradas de plantas y flores secas, corales y algas, es un panal, una colmena, un jardín y un arca para los insectos. Es una enciclopedia de polen, aromas y aún más.” (Greenaway, 1991: 41:41-42:00).

El entorno que se presenta en la siguiente secuencia nos muestra a padre e hija sentados frente a una espectacular vista: se trata de un jardín exótico, con pilares que dan la apariencia de una dualidad entre el interior de un foro y el exterior como set de filmación, entre flores, cosechas de maíz perfectamente cúbicos, y a lo lejos una pirámide y una especie de torre le otorgan mayor profundidad al encuadre.

Miranda hojea un libro que tiene a la mano, sin darse cuenta del ente que vaga entre los cubos de sembradío. Ariel que funge como Cupido entrega una corona de flores a Próspero quien hace lo propio con su hija. Ella logra percatarse de la figura que tiene frente a ella, se trata de Fernando, hijo del Rey de Nápoles y heredero al trono; cuya indumentaria devela su fina cuna, similar al resto del séquito, pero con una evidente distinción del resto.

Miranda es guiada por su padre para llegar a donde el joven príncipe; y es gracias a los planos de acercamiento --close up- que usa el director de cámara, para observar los rostros de ambos, que se descubre la atracción de los jóvenes en aquel instante, como la satisfacción de Próspero por su plan

elaborado. A continuación, en un plano general, observamos nuevos espíritus que se han integrado a aquel cuadro plástico, entre los que resalta un Ariel adulto parado sobre una pelota (que podría simular el planeta tierra, y por tanto el dominio de él sobre éste) quien quita el sombrero y descubre los ojos del príncipe tras aquel antifaz de encajes negros que traía puesto, como si metafóricamente le abriera los ojos a la verdad o al amor.

Ahora en el jardín hay nuevos elementos que constituyen la escena: algunos pavorrales²¹ sobre macetas, que dan en segundo foco a la escena del encuentro de los enamorados, mismos que además de embellecer el cuadro podrían señalar lo fructífero de la relación naciente.

Por su parte, Miranda entrega a Ariel, que viste como Cupido, la corona de flores y el libro que trae consigo, despojándose así de sus posesiones en un sentido literal, dejando al descubierto su ser en humildad y verdad frente al otro.

13) El libro del amor.

“Este es un tomo perfumado, tiene cintas escarlatas como marca página. Desde luego contiene la imagen de un hombre y una mujer desnudos. Lo demás son conjeturas.” (Greenaway, 1991: 45:10-45:21).

Un símbolo claro se manifiesta cuando Fernando besa en la mano a Miranda, ya que esto es en señal de respeto. Ante la reflexión que Próspero hace (y que refiere a un proverbio shakesperiano) sobre el valor de las cosas, lo vemos frente a su escritorio, tomando nota de ello para luego volver a la escena en el jardín, donde confronta a Fernando.

El príncipe desenvaina su espada en señal de defensa, y con la guardia dispuesta al combate; pero es gracias al báculo que levanta el mago, una especie de señal para que Ariel, que monta la pelota, le arrebathe el arma a Fernando.

Mientras Fernando narra su desventura observamos a los integrantes de la corte de su padre nadar en las profundidades del agua, asimismo esto es transcrito gráficamente para acentuar el hecho.

Ariel sostiene la espada en lo alto, mientras su amo le promete su pronta liberación en favor de su obediencia.

²¹Muchas culturas de la antigüedad consideran al pavo real como un símbolo de inmortalidad. Información extraída de la página web: es.aleteia.org, del sitio Aleteia, artículo redactado por Philip Kosloski el 03 de julio de 2017.

Cuando todos comienzan a retirarse, el cielo que permanecía en un tono claro de azul, comienza a tornarse oscuro.

14) Bestiario de animales pasados, actuales y futuros. (Greenaway, 1991: 48:12-48:16).

El bestiario, aunque en el largometraje no exista una descripción de este tomo, refiere a una recopilación de información zoológica de diversos animales donde se reúnen aquellos extintos, los que pueblan la tierra y el mar en la actualidad, así como las posibles especies que surjan gracias a la evolución, adaptación natural y demás factores determinantes en su supervivencia.

El plano muestra el entorno oscuro y nublado en que termina la escena anterior, con el que la siguiente secuencia inicia: una ventolera nos lleva a la copa de los árboles de donde se columpian las tres versiones diferentes de Ariel, gracias a su poder de ubicuidad.

Algunas ilustraciones del bestiario de animales se anteponen mientras vemos al Rey y su Corte avanzar entre aquel ambiente hostil que es solo un reflejo natural de supervivencia, y también puede ser símbolo de la naturaleza indómita y salvaje. Aquella que parece estar fuera del control de los hombres (salvo Próspero).

En lo que podría resultar un polo opuesto en el sentido de la comodidad, es Próspero enunciando los diálogos de la corte, sentado en un sillón con servidumbre a su alrededor, y una representación de Claribel, la hija del Rey con su marido el africano. El rostro de la joven mantiene todo el tiempo su mirada al suelo, lamentando su propio infortunio.

La fuerza ejercida por Fernando al luchar para salir del agua que le embestía, es concretizada ante la pantalla; con dicho personaje nadando con dificultad mientras es observado por espíritus que se mantienen al margen como si los separase un cristal, ayudado por las ninfas del agua es llevado a la superficie.

Con el reclamo enunciado por algún miembro de la Corte hacia su Rey, vemos una composición de los esposos distanciados: el príncipe africano con mirada al horizonte, y la antes princesa de Nápoles con la misma actitud cabizbaja y su mano al pecho en señal de melancolía y dolor.

15) Un libro de utopías.

“Este es un libro de sociedades ideales. Toda comunidad política y social conocida o imaginada se encuentra descrita aquí. Permitiendo al lector distinguir y comparar su propio ideal utópico.” (Greenaway, 1991: 51:23-51:34).

El texto alude a la visión de un gobierno ideal, surge una imagen donde se aprecian algunos seres desnudos que mueven sus piernas, (quizá en alusión a la esclavitud de la cual son presas). Como si se tratase de un decreto, Próspero redacta el resto del texto, mientras aparecen ilustraciones que refieren a la caza y el cultivo como actividades que ha hecho el hombre a lo largo de su historia para obtener alimentos y bienes materiales.

Apreciamos a un Ariel de mayor edad que descubre las cabezas de la Corte retirándoles los sombreros, mientras el más pequeño les adormece con un beso en la mejilla cual si fuese Morfeo²².

Un recurso cinematográfico nos lleva a ver la situación por la que atraviesa Claribel, mientras Antonio la nombra y culpa de su desdicha, podemos ver cómo, sobresaltada y angustiada, sufre la perturbación de su sueño mientras sus esclavas la procuran. Un par de esclavos duchan al Rey de África, y otras esclavas llevan un servicio, para luego topar con Próspero que sentado en un sillón muestra el reflejo de la escena que antes vimos, evocando a su presencia en ese sitio, dominante y omnipresente como un Dios.

Ambas versiones de Ariel, que antes durmieron a los nobles, ahora les cuidan y acarician, mientras aparece la imagen de un tercer Ariel cantando mientras sostiene un par de velas. Mismo cuadro que se repetirá, pero ahora a escala sobre la escena que muestra la intriga entre Sebastián y Antonio planeando el asesinato del Rey, interponiéndose entre ambos.

Al momento en que estos personajes desenvainan sus espadas dispuestos a cometer su delito, la imagen de Ariel emite destellos que simulan una tormenta y el disturbio.

16) Un libro. (Greenaway, 1991:56:39-56:46).

La inexistente descripción de este tomo y el falta de indicios en el título develan diversas posibilidades del contenido del mismo, pero la aparición en este

22 Dios de los sueños según la mitología griega.

momento significa una transición que evita el crimen que estuvo a punto de cometerse.

Al despertar el Rey, la Corte continúa su recorrido con la repetición de aquellas imágenes que nos remontan a la supervivencia dentro de la isla entre especies de animales salvajes y domésticos.

La secuencia inicia a partir de una cortina que recorren dos de los espíritus aéreos, nos muestra el tintero tras esta, y dos telones, ambos esclavos saltan sobre la mesa, y el más pequeño aparece colgado de arriba.

La maldición proferida por Calibán es proclamada en voz de Próspero, mientras la caligrafía de la misma aparece como subtítulos. Resulta interesante la secuencia que aparece a continuación, se trata del demonio marino Calibán que lleva los troncos mientras una llamarada de fuego se sobrepone a su figura, después el viento de la tormenta se avecina acompañada de agua le obligándolo a ir a tierra y cubrirse con un manto; si analizamos esta descripción, se puede percibir la presencia de los cuatro elementos, mismos que actúan contra el esclavo despreciado, quien intenta protegerse temblando de frío.

Con la observación y cuestionamiento que hace Trínculo -uno de los tripulantes del barco, y personaje cómico -sobre la apariencia del monstruo (mitad hombre, mitad pescado) aparece una ilustración que coloca un caparazón al centro y dos pares de piernas, saliendo cada una de un extremo, después se observará avanzando con esas cuatro piernas. Por tanto, se puede deducir en la ilustración, un signo que refleja la concepción fantástica, construida a partir de los referentes contextuales e indicios de la trama, aquello que desconocemos y esa figura toma forma con la descripción que se emite por los personajes.

“Extraños compañeros de cama nos dan la miseria” enuncia Próspero, que ahora aparece a cuadro con una sonrisa, sentado al sillón y sosteniendo un libro, de nuevo se trata de la reflexión sobre un precepto o idea de Shakespeare referida en el texto.

Mientras Stefano y Trínculo celebran su encuentro, es Calibán quien realiza distintos movimientos corporales y dancísticos como parte de su comunicación con ellos; al retirarse estos tres personajes se aprecia un cuadro interesante que incita a pensar en un guiño de meta-teatralidad, pues son algunas figuras

quienes observan dicha escena como si fuese una ventana, de la cual después caerán un par de telones que la cubrirán por completo y terminan aquel acto.

La escena de los enamorados transcurre en un plano general, donde Fernando realiza la labor que le ha sido encomendada por Próspero para probar su humildad. Desde esta composición se mantiene a ambos personajes como el punto central de atención.

Con la pregunta de Miranda sobre los sentimientos de él hacia ella, entran a la escena donde antes solo habitaban ellos, algunos caballos blancos, cuyo color podría sugerir la pureza de sus sentimientos.

17) El manual del anticuario.

“Inventario de la antigüedad para el humanista renacentista, lleno de mapas y planos arqueológicos del mundo, un tomo esencial para el historiador melancólico que sabe que nada perdura.” (Greenaway, 1991: 1:05:07-1:05:20).

El viento no cesa mientras Calibán avanza con su característico uso de movimientos acentuados, guiando a Trínculo y Stefano por un espacio que permanece con aquella ambientación caótica, caminando entre distintos seres cuya apariencia tiende hacia lo oscuro, dignos de las obras pictóricas surrealistas que plasman el universo oculto de los sueños.

Con la propuesta de Calibán para deshacerse del dominante mago, le vemos a este último cabeceando ante su escritorio en señal de cansancio, y después se concreta la imagen de él mismo degollado, atado, torturado y ensangrentado, materializando así la fantasía o el sueño de los bufones y Calibán.

Elementos como hilos rojos aparecen en escena, lo cual podría simbolizar el deseo de sangre y asesinato que comienza a engendrarse en los viciosos personajes, el mismo color que mantienen los espíritus que están al servicio del mago, y que anteriormente habíamos referido se trata de un símbolo de su esclavitud, por tanto, hablamos de una línea de sangre, aquello enmarca la bajeza de la clase al servicio de una raza autodenominada pura en el contexto en que se concibe la obra original.

Ahora, ante la descripción que Calibán hace sobre Miranda, alabando su belleza, observamos en la pantalla sobrepuesta el rostro de la virginal joven; no obstante, se genera a continuación una nueva imagen de Trínculo en acto coital con ella, incitada por el deseo y la ambición. Nuevamente se aprecia la materialización del deseo salvaje y primitivo de estos personajes.

A continuación, Stefano y Trínculo sentados en lo que en la convención de su fantasía son tronos, creando así una ficción de lo que comienza a apoderarse de sus mentes. Dicha fantasía toma forma física cuando los espectadores vemos una concretización ilusoria de su anhelada posición de poder, siendo reyes y virreyes respectivamente, y tomando a Miranda como reina y mujer suya.

En señal de desaprobación podemos ver a las tres concepciones de Ariel que constituyen tal tripartita cruzados de piernas y brazos, sentados en un plano más alto tras ellos, simplemente observándoles.

La risa de los absortos personajes cómicos se muestra en un plano acercamiento y luego observamos a Próspero durmiendo en el piso, con el vuelo de hojas que atraviesan la escena y que al colocar a dicho personaje dentro del caos lo vuelve vulnerable por primera vez en el largometraje, no obstante, su poder y jerarquía se ve recuperada en la siguiente escena, dejando en el entendido que la escena anterior formaba parte de la viciosa fantasía.

Así pues, desde una elevada posición, el mago observa al Rey y su séquito, hundidos en sus lamentaciones, cuando tras ellos los distintos espíritus llevan las canastas con comida, para dejar preparada ante ellos una mesa repleta de manjares, velas y pétalos, para después retirarse con movimientos dancísticos y entrecortados.

18) Un libro de historias de los viajeros. (Greenaway, 1991: 1:09:51-1:09:57).

Las bitácoras de los viajeros que exploran tierras desconocidas corresponde a una tradición oral y escrita que data de tiempos inmemorables pues tratan de satisfacer la curiosidad del hombre por saber que hay más allá de su entorno, por ello no es raro que quienes salían de sus poblados hicieran un registro de todas las cosas que veían, incluyendo costumbres y tradiciones de otras culturas, arquitectura o hasta animales fantásticos como lo menciona en algún momento uno de los personajes de *La Tempestad*.

Ahora se sobrepone una imagen que nos muestra a Próspero con el infante Ariel sentado en sus piernas, el mago señala hacia la mesa, y en seguida, entre truenos y humo, la figura del infantil espíritu desciende de un salto como una sombra que ha de transformarse en una terrible arpía de alas negras,

colocándose sobre la mesa, y debajo de la misma aparecen más espíritus que apoyan la espantosa visión, para después integrarse las otras dos versiones de Ariel, y más espectros.

Por arriba de esta imagen sobrepuesta, es Próspero quien enuncia el juicio del séquito.

Una puerta se abre, de ella sale humo, y algunas figuras a contra luz entran por ella, con destellos azules de tormenta, se aprecian los entes que llevan consigo el cadáver de Fernando, a quien su padre le llora.

Mientras Próspero recita el mismo texto que Alonso estando en su cuarto de estudio, entra Ariel de las alturas, quien cae sobre la mesa, dejando regadas sus plumas, y plasmadas sus huellas sobre el libro, las cuales desaparecen cuando el sabio dice tener todo bajo su control, no obstante, resulta un signo evidente el rostro de descontento de Ariel, quien lanzando una flecha se eleva con esta para irse, y de la misma chorrea un líquido oscuro similar a la tinta.

Ahora es Fernando quien herido yace en las escaleras, y Miranda a su encuentro le recibe tomándole en una posición que mantiene la similar intención de la pieza escultórica de “la piedad” de Miguel Ángel.

Mas, al entrar Próspero por la puerta del fondo, Miranda se levanta de inmediato y se aleja.

Entre la obscuridad del lugar el antes duque de Milán une a la pareja, entregándole a su hija de manera simbólica, con la consigna de no romper el nudo virginal hasta que las bodas se hayan llevado a cabo, y con esta advertencia se observa un caos, entre gritos, lamentos, sangre y tormento, pues es una reacción en torno al deseo palpitante de los jóvenes amantes que les es negada.

19) Las autobiografías de Semiramis y Pasifae.

“Este libro hojeado y ennegrecido por el uso, contiene ilustraciones nada ambiguas de su contenido.” (Greenaway, 1991:1:16:27-1:16:43).

El presente libro forma parte del contenido visual como sello característico de dirección, en cuyas composiciones se plasma la estética surrealista y simbolista propia de Greenaway en torno a los contenidos de los libros presentados que corresponden a Semiramis, Pasifae y al minotauro. Todos seres mitológicos que guardan una relación entre sí, y que será desvelada en el capítulo correspondiente a la intertextualidad.

20) Las 92 vanidades del minotauro. (Greenaway, 1991: 1:16:55-1:17:08).

Pese a no existir una descripción del libro o su contenido como tal, en su título hace mención de dos elementos que lo definen, se trata de las vanidades como características y el minotauro como sujeto, la primera corresponde a una concepción de alguien por sí mismo en altos estándares de belleza, tendencia a la perfección y a la admiración; mientras el minotauro es un ser mitológico mitad hombre mitad toro que vivía en un laberinto donde era resguardado de causar terror y destrozos en la ciudad de Creta.

Los enamorados, ahora bendecidos por Próspero, quedan solos al pie de la escalera, sentados mientras besan sus manos en señal de respeto el uno del otro.

21) Un libro de movimiento.

Este libro vibra contra su estante. Y como siempre, estalla a modo propio, hay que sujetarlo con un peso de bronce. Describe el mudar del ojo al mirar a largas distancias y como la risa muda el rostro. Explica cómo las ideas se acosan con la memoria y a dónde va el pensamiento al acabar su labor. Codificadas y explicadas en dibujos animados están todas las posibilidades de danza del cuerpo humano. (Greenaway, 1991: 1:18:19-1:18:54).

Ariel interpreta una canción que invoca a la diosa Ceres y alaba sus virtudes, para después convertirse en una de las deidades que harán su aparición en las bodas de Fernando y Miranda.

Así, Prospero se prepara para las nupcias, cerrando el libro que continúa moviéndose y avanza; tras él una peregrinación de distintos seres en modo festivo avanza cargando banderas, coronas de flores e instrumentos musicales.

22) El libro de mitologías.

Este es un libro abultado. Está forrado de tela gualda que al bruñirse brilla cual bronce. Es un compendio de mitos con todas sus variantes, ciclos de relatos entrelazados sobre dioses y mortales del mundo conocido, del helado norte de los desiertos de África, con lecturas explicativas e interpretaciones simbólicas. (Greenaway, 1991: 1:20:00-1:20:40).

El mago en su labor de sacerdote inicia el oficio de las bodas, al retirarse éste, se descorren las cortinas negras detrás de la pareja y la Diosa les bendice; son Fernando y Miranda quienes se acercan a ella para recibir su canto, así, cruzan algunos de los espíritus que cargan ciertos elementos, los cuales a primera impresión se asocian con la fertilidad, fecundidad y prosperidad.

A continuación, se muestra una coreografía de parejas jóvenes que avanzan en fila, tomados de la mano, por un salón adornado con flores rojas, motivos que en este caso remiten al amor y la pasión.

Ariel con su indumentaria de Cupido apunta su flecha en distintas direcciones. La coreografía continúa generando aquel entorno romántico, festivo y hasta cierto punto erótico.

Los dos espíritus aéreos de mayor edad, sostienen una antorcha y descorren una cortina, que deja al descubierto el salón contiguo, donde han llegado los novios, ante quienes ahora están las tres Diosas con sus enormes golas rodeando su cuello, quizá en relación a su aura divina.

A la pareja les son presentados los tributos de esas bendiciones: elementos que refieren a la fecundidad, abundancia y fertilidad.

La boda retoma todo el sentido de ritualidad que a su vez guarda semejanza con la experiencia teatral donde todo se vuelve festivo y sagrado, donde abunda un entorno surreal, en este caso apreciamos ante la pantalla una serie de composiciones plásticas a cuadro, de armonía y una conjunción de distintas disciplinas artísticas como la danza, la música y la pintura.

Todo este entorno que ha captado y envuelto nuestra atención se detiene, y se mantiene así, congelado, cuando Próspero irrumpe contra la celebración, los seres que están a su alrededor caen al piso y éste avanza como si se dirigiera a proscenio en un espacio teatral. Algunos espíritus elevan espejos de cuerpo completo, abriendo un paso de actores, por el que pasan el desterrado Duque de Milán y su hija con su ahora cónyuge, sin embargo, estos quedan atrás cuando un telón los separa y deja únicamente a Próspero frente al espectador, enunciando la frase más representativa del texto dramático: “Somos de la misma materia de la que están hechos los sueños, y nuestra corta vida se encierra en un sueño” (Greenaway, Los libros de Próspero, 1991).

La siguiente escena devela el cansancio presente en los tres personajes que aparecen a cuadro: en la izquierda del lector o espectador Próspero, en medio, cabeceando el Ariel infante, y a la derecha recargado sobre los estantes, el

Ariel mayor dormitando, Próspero despierta y les ordena el encuentro con Calibán, de ese modo se mantienen alerta y dispuestos a la acción.

Trínculo, Stefano y Calibán avanzan por un pasillo con agua, entre plantas, niebla y oscuridad; cuando descubren algunos maniqués que sostienen prendas, de inmediato despierta en ellos la ambición y deseo de poseer y acumular para satisfacer un vacío manifestado desde su carácter.

Al abrirse una puerta del fondo, son perseguidos por una serie de niños que aluden a los perros, dicha reinterpretación se fortalece con la sobre posición de imágenes de caninos ladrando.

Asimismo, vemos cómo estos tres personajes se vuelven presa de un tumulto de espíritus que les perturban, y para escapar de ellos resuelven lanzarse al agua.

En un plano general podemos observar de nueva cuenta una imagen que ya ha sido mostrada con anterioridad, se trata de Próspero ante su escritorio en aquella biblioteca personal, entonces refiere tener a sus enemigos sublevados ante su poder; ahora bien, la diferencia de este cuadro a los anteriores, donde se mostraba el mismo escenario, radica en que dicho cuadro se enmarca por unos telones, como si se tratase de un teatrino, en medio de aquel salón donde algunos seres observan el hecho en sentido meta teatral.

De este panorama general, nos vamos hacia un acercamiento que hace la cámara para apreciar con mayor detalle el diálogo entre Ariel y Próspero, que, a partir de la descripción enunciada en voz del esclavo aéreo, nos lleva a ver una actitud de derrota en la Corte del Rey, guiados por sus espadas como bastón en su confusa travesía por la isla.

A continuación, las tres versiones de Ariel escriben en un libro, compartiendo la pluma y el pulso de la misma. Durante esta descripción podemos observar una imagen construida a partir de la concepción de poder que Próspero ejerce sobre los demás, de tal modo que a cuadro aparece un cuerpo masculino lacerado, con llagas en el cuerpo y dificultad para respirar. Esta imagen resulta similar a la pasión de Jesucristo. No obstante, no solo la nobleza se encuentra subyugada ante el dominio del mago, sino que también los bufones o personajes cómicos son presa de la desesperación al batirse entre las aguas

con la fatídica posibilidad de ahogarse, mientras los entes que los observan se burlan de ellos.

Un cuadro, donde prevalece el luto por la muerte de Fernando, hace su aparición para concluir en aquel escrito que le es entregado al Duque de Milán que se ha acercado a sus esclavos y lee: “Vuestra magia obra en ellos un efecto de tal manera que, si en este momento los contemplaras, vuestros sentimientos se enternecerían” (Greenaway, Los libros de Próspero, 1991).

De ese modo, tras recibir Próspero tal observación por parte de aquel sirviente que se ha vuelto su cómplice y confidente, toma asiento en actitud reflexiva y con una evidente afectación a su persona; sin embargo, se enfoca en mantener su razón y cordura ante la cólera que le embarga, haciendo hincapié en la tesis del personaje: “Más mérito hay en la virtud que en la venganza.”

Tras finalizar aquel discurso, Próspero toma entre sus manos la pluma y la quiebra, del mismo modo en que cierra de golpe el libro. Esta acción da pie a la secuencia siguiente donde una serie de libros se cierran. El signo que se manifiesta refiere a esa conclusión de un ciclo en la lectura de los libros, puesto que dicha pluralidad y conjunto del sustantivo libro nombran al largometraje y por tanto conducen la trama del mismo. Así pues, el objetivo del mago se ha visto encaminado a la culminación de esa trayectoria que busca la justicia, cerrar los libros es concluir un ciclo. A pesar de ello, no debe descartarse la acción de cerrar como efecto de abandono, o bien relacionado a la práctica denominada “quemar un libro”, que tiene que ver con la manifestación de una contraposición a la ideología desarrollada en estos contenidos, es decir, una lucha ideológica, de cualquier índole, sea esta religiosa, política, entre otras. Aunque posiblemente no vaya más allá del fin de un ciclo, que es obligado con todo libro y con toda historia, porque además también concluye su proceso de “venganza didáctica” en la que los libros eran su instrumento para ejecutarla.

A continuación, en pantalla aparece una procesión encabezada por el mago, y tras de él una gran cantidad de seres que avanzan realizando distintas calidades de movimiento, asistiendo al llamado que hace el poderoso señor, al nombrarles como seres predominantes en la isla. Frente a ellos un hombre desnudo (a excepción de unos guantes blancos y gola del mismo color) de piel completamente teñida de rojo, despliega un papel y Ariel coloca sobre éste un instrumento de medición gigante que fungirá como compás, con el que las tres

versiones de Ariel trazarán el círculo, mientras el infante sostiene el centro. Así se refuerza la teoría que alude al círculo, representada en una sola línea (circular), mismo símbolo geométrico que ahora yace pintado en el piso de otro escenario o set, con color azul, y alrededor del cual cuatro mujeres danzan. Es en este en el que Ariel introduce al Rey Alonso y a su Corte.

Una imagen sobrepuesta del barco a escala dentro de un círculo de la misma naturaleza, que a su vez se encierra también en otro, mientras aparece la inscripción: "El barco así fue tragado".

La siguiente sobre posición de imagen se acompañará por la leyenda "Son perlas lo que antes eran sus ojos", y tendrá las mismas características que la anterior, a diferencia de aparecer a cuadro collares de perla sobre moluscos.

"Que los cielos le guarden de estas bestias", Ahora se trata de perros con indumentaria de nobles en un escenario cuyo mecanismo les gira en su propio eje.

Y sucesivamente una pila de libros que también giran, con la aparición gráfica de la frase: "Sabido de mi amor por mis libros"

Próspero confronta primero a Gonzalo en quien reconoce la bondad, después avanza hacia el opuesto: su hermano Antonio, el traidor, quien de espaldas a él recibe el perdón.

Un movimiento de cámara circular (paseo con un giro de 360°) nos muestra todo el panorama general.

A continuación, se interrumpe dicha escena para sobreponer la imagen de Ariel cantando.

Con la misma ritualidad con la que el mago realizó el acojo de sus prendas en la secuencia inicial, ahora se despoja de ellas, y viste de Duque, con el apoyo de sus esclavos, igual que al inicio.

Bajo esta secuencia, un signo claro del tiempo, que parece agotarse, pues aparece un reloj de arena que gira sobre su propio eje, mientras se consume. Este es el signo que nos permite entender que el asunto de los libros es un ciclo, pues al momento en que estos se cierran, Próspero también cambia su indumentaria y por lo tanto su función, ya no es un mago, ahora es parte de la nobleza.

Un par de sus esclavos, los espíritus del aire, le abren paso al descorrer una cortina, y así, él mismo avanza para presentarse de aquel modo con sus enemigos, tomando de la mano al Rey, a quién redime y pide perdón. Después agradece a Gonzalo, luego se dirige a Sebastián y Antonio, a quienes la cámara enfoca para observar su gesto, del mismo modo que después lo hará con el resto del séquito.

La misma acción que los espíritus habían realizado para ceder paso al Duque de Milán, lo repiten, abriendo una cortina, y dejando en descubierto un cuadro que ha de ir cambiando de tonalidades, primero aparecen unos entes cuya ventana los vuelve rojizos, y del cielo caen pétalos blancos de flores. En seguida aparece la inscripción “VERANO”, cuando estos seres avanzan, se colocan otros (y así sucederá sucesivamente), los pétalos se convierten en lluvia, la pantalla se torna verde, y la estación cambia a “OTOÑO”, luego será azul, el agua se volverá nieve y la nueva inscripción nos devela que es “INVIERNO”, por último, con la llegada de la “PRIMAVERA”, un plano general de los enamorados, frente a frente, jugando ajedrez.

23) Un libro de juegos. (Greenaway, 1991: 1:47:41-1:47:55)

Fernando y Miranda, al ser descubiertos se levantan y se toman de la mano para avanzar; mientras se sobrepone un tablero de ajedrez cuyas piezas se mueven estratégicamente e ilustran un par de manos que se estrechan en símbolo de unidad, por el fin de la partida, que, si bien es un encuentro lúdico, representa un hecho bélico. Así pues, la paz se firma con esta unión.

El Rey toma a ambos de la mano y los guía a donde el resto de su séquito. Mientras estos se observan, un plano general nos permite apreciar el cuadro de encuentro y conciliación, por completo; mientras sobre sus cabezas se dibuja un círculo con tintes verdes a su alrededor, iluminado por una estela de luces doradas y una corona al medio. Si bien no es una imagen clara a nivel visual, podemos concluir la aparición de estos elementos en favor del entorno de encuentro de dos mundos.

Mientras Gonzalo recapitula los acontecimientos de esa aventura, el cuadro se enmarca por figuras a los lados, mujeres que avanzan con canastas de flores y frutas, así como ilustraciones que retratan algunos personajes.

El Rey Alonso de Nápoles une a su hijo con Miranda, al tomarles de la mano, en señal de otorgar su bendición, del mismo modo que Próspero lo hizo anteriormente.

A continuación, capitán y contramaestre aparecen, para anunciar que el barco está a salvo. Acto seguido, entran a escena los borrachos, vistiendo harapos, y empujados por los dos Ariel.

Calibán al suelo, en signo de inferioridad admira a su amo y a la Corte de nobles, mientras estos le observan estupefactos, de pie, a un nivel jerárquico mayor; luego los borrachos hincados al lado de Calibán en una posición superior en relación a este, pero inferior a los personajes virtuosos. Al final son cargados por los espíritus y llevados fuera.

Los enamorados salen del lado contrario a estos, avanzan hacia nosotros espectadores, acompañados por el Rey y seguidos del resto de su séquito, así como de una gran cantidad de seres que pueblan la isla.

Posteriormente se sobrepone la imagen de Próspero acompañado de las tres distintas versiones temporales de Ariel, a quienes les promete su libertad, estos se retiran y le dejan solo. Acto seguido un cristal se rompe y un libro es consumido por las llamas del fuego, otro libro es arrojado al mar, al tiempo que un nuevo cristal se quiebra, de este modo se vuelve una secuencia que refleja el desecho de dichos materiales, llevado a cabo por Próspero en compañía de su fiel sirviente.

Acto seguido, Próspero se despoja de su gola, arrojándola al mar, luego da su báculo a Ariel, quita su prenda y toma un libro entre sus manos, que estrecha contra su pecho.

24) Grueso volumen de obras de teatro

“Está fechado en 1623. Contiene 35 comedias y espacio para una más. Hay 19 páginas reservadas para su inclusión al principio del libro, después del prefacio.” (Greenaway, 1991: 1:56:18-1:56:34).

La referencia inmediata apunta hacia Shakespeare como autor de este compendio de las comedias que se le adjudican, quién mantiene una absoluta relación con el personaje de Próspero pues como dramaturgo plasma una parte de sí mismo en sus composiciones literarias, y Próspero por ser eje conductor de esta historia a su vez es una interpretación bajo la visión del director de la obra cinematográfica. De ese modo esta triada mantiene una estrecha relación

que recae en la creación artística de un alter ego planteado a partir de una postura estética y poética en su respectivo discurso.

A continuación, nuestra pantalla se volverá una hoja que abarca todo el cuadro y en la que se escribirá la pregunta “¿contra maestre?”

Prospero arroja finalmente los dos últimos libros y enuncia: “Aunque todos los demás libros se han ahogado y destruido, aún tenemos a salvo estos dos libros rescatados de las olas” (Greenaway, Los libros de Prospero, 1991).

Finalmente, Próspero rompe el báculo y lo arroja a las aguas, una ilustración del mago, como figura, hace su aparición espontánea que al momento se desvanece, en sentido a la renuncia que ejerce dicho elemento de poder.

La forma infante de Ariel es cargado por su alter ego, Próspero le despide con un beso en la mejilla y de ese modo es llevado con una carretilla por su otredad.

Ahora Próspero, solo, ante nosotros, espectadores, en un plano detalle, concluye la obra cinematográfica en favor de su discurso, promovido en el texto dramático: “con vuestra indulgencia obtendré la absolución”, y al concluir dicha frase, un estallido de agua se sobrepone, dejándole atrás.

De tal efecto aparece el intérprete histriónico del Ariel mayor, quien avanza hacia el frente, luego una gota cae, destella una ráfaga de fuego, y el Ariel mediano aparece, para luego dar paso al más pequeño. Las tres transiciones de los actores se verán reconocidas por el resto de sus compañeros de elenco, entre los cuales avanzan, quienes les aplauden de pie. Este guiño resalta la teatralidad de esta obra fílmica, aludiendo a la culminación de un espectáculo teatral.

II.II La apreciación sonora

La banda sonora²³ es pieza fundamental en la obra cinematográfica, del mismo modo en que ejerce su función lingüística dentro de un producto teatral, pues gracias a ésta se genera el efecto sensitivo/auditivo que nos permite reconocer determinadas características sobre la escena que se aprecia, tales como la dimensión del tiempo y espacio; es decir nos traslada al interior o exterior de un lugar, si es un sitio callado, cuyo único indicio de sonido sea una leve vibración,

23 Banda sonora (Véase glosario)

o algún lugar donde imperan los sonidos de grillo, cantos de ave, o bien, ruidos automovilísticos; también nos pone en contexto, pues del mismo modo aborda el tiempo, en tanto que un puente musical puede fungir como transición para exponer que han transcurrido minutos, horas, días, semanas, meses, años, décadas (e incluso siglos o milenios) según la ficción lo requiera: la importancia de la banda sonora radica en gran medida en la necesidad de crear ambiente y atmósfera, además de trabajar conjuntamente en un discurso escénico, pues podría presentarse una escena de naturaleza distinta a la música que es interpretada en ese momento, y ser completamente a propósito para confundir al espectador porque justamente esa es la intención del director, como sucede a menudo en este largometraje. En ese sentido, tanto director escénico como creador musical deben llegar a un acuerdo previamente establecido de aquello que buscan decir, denunciar, transmitir o simplemente mostrar a partir de dicho producto.

Además, es gracias a la sonoridad que hay un reforzamiento sobre el universo que se crea. Así pues, los momentos de mayor tensión, misterio, e inesperados sonidos que asustan, cautivan al espectador o lo mantienen alerta, son complementados gracias a efectos auditivos. Aunado a esto, en el universo sonoro de un filme se complejiza aún más, pues la misma voz de los actores está filtrada por la edición sonora.²⁴

No obstante, debe tenerse presente una serie de características que definen y distinguen una división de la sonoridad en la cinematografía, las cuales refieren a la musicalización, sonidos fonemáticos²⁵, ambientales o no fonéticos.

A continuación, esclareceremos estos términos en tanto se hagan presentes durante el desarrollo del análisis y apreciación sonora del largometraje.

Comenzaremos por el sonido inicial de la gota de agua cayendo, la cual establece un ritmo, es decir, se genera un patrón de acción y sonido a partir de ésta, dicha concordancia se repite continuamente, de manera lenta pero constante. Es notable la ausencia de sonidos externos que pudieran

24 Aunque no ocurre esto necesariamente en el teatro, hay quienes consideran que la voz del actor es un elemento sonoro más que literario al momento de la representación, y se han hecho algunos ejercicios al respecto en los que el sentido del texto pasa a segundo plano mientras que la tonalidad sonora es la que otorga ese sentido.

25 Un sonido fonemático es aquel que se enuncia por mínimo que sea, desde una vocal hasta una consonante.

descentralizar el foco que se le da a dicho efecto, hasta que escuchamos un nuevo sonido que responde a la acción vista en el cuadro: el rasgueo de una pluma sobre el pergamino, de este modo se hace presente una de las características que tiene el sonido en el cine, ya que como bien lo mencionan, y haciendo una paráfrasis del contenido que los autores David Bordwell y Kristin Thompson señalan en su libro *Arte cinematográfico*, del capítulo ocho titulado “El sonido en el cine”: un sonido determina la percepción e interpretación de una imagen, dirige también la atención a un punto específico dentro de la imagen y guía nuestras expectativas.

Irrumpe entonces una voz masculina que lleva un rol de narración, se trata del protagonista de la película, quien también funge como hilo conductor: Próspero, quien emite una primera palabra: - “Contramaestre” que después se vuelve eco, y luego responde la voz infantil de Ariel.

Es importante mencionar que durante toda la película su voz ejerce este rol, siendo solo en algunas excepciones que permite emitir voz propia a ciertos personajes. De este modo se puede vincular el análisis con una concretización en el filme en el que se sustituyen ciertos elementos para elaborar composiciones discursivas específicas que contribuyen a la clarificación de los elementos del hipotexto.

También existe un efecto de sobre posición y voz empalmada, como lo es en el caso de su hija Miranda donde se vuelve más evidente por la diferencia entre las cualidades de ambas voces: lo áspera, seca y grave del actor Gielgud ante la suave, blanca y delicada de Isabelle Pasco, la actriz que interpreta a Miranda.

Aquí encontramos entonces dos efectos más: la narración y un ensamble de voz que corresponde a una mezcla de sonido y por tanto a la edición sonora, mientras que la narración nos emite el pensar de un personaje traducido vocalmente en complicidad a nosotros espectadores, puede ser que en la ficción no sea compartido de quien lo emite: “Una narración es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurren en el tiempo y espacio.”(Bordwell, Thompson, 1995:65) “narración: proceso mediante el que el argumento presenta la información de la historia al espectador” (Bordwell, Thompson, 1995:79).

En el sentido que la cita anterior alude a la narración como la expresión del pensamiento, puede apreciarse el uso de la palabra con la descripción como motivo principal para externar lo que el personaje siente, quiere, desea o necesita, y del mismo modo en que se absorben diálogos que pertenecen a otros personajes en un hipotexto y se trasladan a una narración oral, aunque Próspero sigue siendo el personaje que emite dicha voz.

En este caso Próspero fue presentado desde un inicio, conocemos su rostro y su cuerpo físico, sabemos que es pieza fundamental en el desarrollo de la trama, y por lo tanto el hilo conductor que nos guía a los espectadores a través de su voz en el relato.

Ahora bien, la omnipresencia es una característica que principalmente se le atribuye a un ser supremo como Dios, que está en todas partes y observa el entorno desde cualquier punto del universo.

Próspero no podría ser enaltecido y colocado a un nivel supremo por encima de todos, ya que si bien tiene poder sobre los demás y el control de los seres que habitan la isla, no se le puede otorgar el título de deidad, además retornando a la definición básica de la palabra omnisciente, refiere a un conocimiento o dominio general de la ciencia, del mundo y por tanto del universo ficcional que se ha construido. En este sentido, Próspero sabe perfectamente el dominio que ejerce ante los demás, ya que utiliza las habilidades de Ariel para que resuelva por él, los pormenores de los personajes secundarios.

Ahora, en otro sentido del tema, abordemos también la importancia de la musicalización dentro de una obra cinematográfica, pues es gracias a esta que se genera un entorno o atmosfera, efecto escénico que se propicia en favor del contenido y naturaleza de la ficción. La música constituye un lenguaje propio y por tanto establece un diálogo con el espectador, es decir, transmite a través de la evocación sonora de una pieza musical un efecto que provoca algo en el espectador, quien lo recibe y traduce para sí. También se pueden utilizar los códigos sonoros para condicionar la respuesta y percepción del espectador. Cambiando la atmósfera sonora se modifica por completo la percepción de un discurso.

Un ejemplo de esto sucede durante la introducción de los créditos iniciales, donde la primera pieza presentada nos indica la relación que se establece entre aquella secuencia visual que observamos en pantalla y la sonoridad (puente musical) que se produce de forma externa, pero se vuelve parte de la misma escena, por ello, como bien lo señalan Bordwell y Thompson: podemos relacionar directamente efectos musicales y sonoros con personajes, o situaciones dentro de la obra.

Y en este caso en particular lo que estamos conjuntando es la ambientación o entorno que nos describe la isla como el escenario donde se desarrolla esta trama y define sus características particulares a través de una partitura musical y una secuencia.

Algunos personajes también tienen su propio tema musical como es el caso de Calibán que refuerza el carácter a partir de la visión que tanto director como actor proponen para impulsarla con una composición musical hacia una creación más compleja y completa del mismo; por tanto cuando escuchamos su voz gruesa, oscura y macabra, observamos sus movimientos corporales, y relacionamos un puente musical que sube o baja el volumen según las entradas y salidas de escena (o cuadro), contemplamos una generalidad de signos que se han sumado para develarnos que se trata de aquel esclavo salvaje y deforme. Lo mismo ocurre con otros personajes resaltando sus características: en contraposición al ejemplo que hemos referido se encuentran los espíritus de las Diosas Iris, Ceres, Juno, las ninfas, cegadores y por supuesto Ariel, el espíritu del aire; y es que resulta imposible pasar inadvertida la escena de festividad en que se celebran las bodas de Fernando y Miranda, pues son tanto las Diosas como el mismo Ariel quienes interpretan arias cantadas que fortalecen la visión de la belleza, lo estético e incluso la divinidad en piezas que muestran cualidades de su tipo de voz, luciendo voces blancas con altos y agudos alcances.

El entorno se hace presente una vez más al abordar lo festivo en favor de la boda, celebración que vemos a cuadro. A partir de este ejemplo podemos comparar dos situaciones que se nos presentan en el largometraje, totalmente distintas, y cómo gracias a la banda sonora y la composición musical en conjunto con la imagen trabajan para presentarnos a nosotros espectadores un hecho concreto de una situación.

II.III EL CONJUNTO DE AMBOS ELEMENTOS: SONIDO E IMAGEN COMO PARTE DEL DISCURSO ARTÍSTICO EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA

Se ha realizado una descripción que corresponde tanto a los signos visuales como auditivos dentro de la obra cinematográfica que es nuestro objeto de estudio, ambos componentes para el conjunto de la pieza total que ha de analizarse en dirección a su análisis profundo.

Para ello debemos tener conciencia sobre la importancia que toman estos elementos dentro de la cinta fílmica.

Comenzaremos por la imagen, en el análisis visual se ha descrito con mayor detalle lo que logra apreciarse a cuadro y en sus respectivas secuencias, pero debemos tener en cuenta que esto es bajo la percepción del investigador, ya que el campo visual de los seres humanos es ilimitado, no obstante, la cámara acota dichas posibilidades, porque determina un “foco” de atención, tan amplio o reducido como el mismo que tiene el lente que se decida utilizar. Y por tanto ocurre lo que señala Rudolf Arnheim en el libro *El cine como Arte*:

El cine... está a mitad de camino entre el teatro y la fotografía... El cine al igual que el teatro, proporciona una ilusión parcial... al estar limitado por los márgenes de la pantalla... queda muy satisfactoriamente despojado de su realismo. Siempre es al mismo tiempo una tarjeta postal plana y el escenario de una acción viva. A esto se debe la justificación artística de lo que recibe el nombre de montaje. (Arnheim, 1986:30-31)

Por otra parte, en cuestión técnica es importante resaltar, a nivel de producción, la creación del montaje artístico en lo que a estética visual se refiere, y dicho departamento en este producto recae en la dirección de Arte y fotografía comisionado a Sacha Vierny en este producto fílmico.

Dicho departamento se encarga de establecer una armonía correspondiente a la estética que cada cuadro de la cinta demande, es decir, generar un equilibrio de elementos visuales que componen la escena y aquello que requiere la misma. Pues si en algún punto impera lo caótico dentro de la puesta en escena será necesario recrear aquel caos. Sin embargo, en este filme no se pretende generar equilibrio sino exceso. En este sentido, retoma el carácter barroco del filme como del texto dramático.

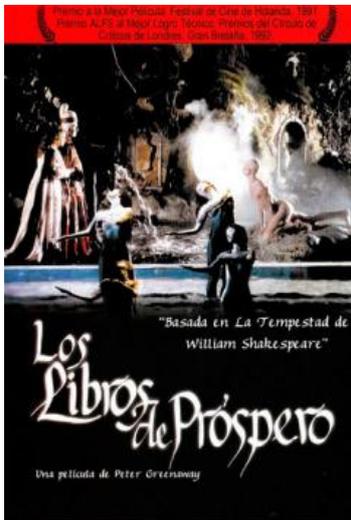


fig.1 La mayoría de los cuadros empleados en el largometraje se asocian con el caos relacionado con la propia tempestad.

Así mismo, si la escena demanda una armonía de carácter pacífico y cuya estética requiere una proyección específica debe generarse dicha composición a cuadro.



fig. 2: El cuadro presenta características armoniosas que provocan algo en el espectador.

Es en ese sentido donde se reconoce el logro de estos efectos que trabajan con la fusión del discurso de dirección y el trabajo del equipo creativo.

Ahora bien, es importante reconocer aquello que Arnheim (1986) afirma: para que el cine sea considerado arte deben existir signos como en cualquier expresión artística, es pues a partir del montaje escénico que se perciben objetos representativos de un discurso que posteriormente será interpretado por el receptor, que es audiencia y público.

A continuación, se expone un principio desarrollado en la publicación del mismo autor donde sugiere la obtención de resultados virtuosos de un artista (cineasta, dirección de fotografía) a través de este medio, esto con la intención de reforzar el discurso artístico a través de los recursos visuales empleados por el director:

Primero Arnheim sugiere la impresión fotográfica del objeto desde determinado ángulo en cuya perspectiva debe despertar el interés en el espectador que lo aprecie.

Así pues, la resultante del enfoque no centra solo su atención en el objeto, sino hacia sus cualidades formales, esto es que a través de esa visión en un ángulo determinado el espectador es capaz de reconocer las formas que constituyen el objeto, la distribución de contornos y masas de sombras. Ahora bien, es importante mencionar que sobre esta captura de imagen no se realiza una edición que deforme al objeto, por el contrario, permanece como es en la vida real sin manipulación alguna, a partir de ello dirige la atención en torno a los atributos formales del objeto. Cuestionablemente el mismo foco de la cámara ya selecciona y discrimina elementos, más allá de si la imagen será editada o si se le aplicará algún filtro, pero es una extracción de realidad lo que lleva a determinar la afirmación anterior.

Dicho objeto se vuelve centro de interrogantes por parte del espectador sobre sus características que lo determinen como representante de su especie. En conclusión, a este respecto puede afirmarse que, al mostrar el objeto desde un punto de vista especial, (el espectador) puede interpretarlo, más o menos profundamente. Con esta primicia establecemos conclusiones para la primera parte del análisis en el sentido visual, y es que a partir de las descripciones de aquello que aparecía cuadro a cuadro encontramos un enfoque que se dio a cada objeto, personaje y escenario; no solo a nivel de anécdota, sino también en favor de aquello que provocaba; por lo tanto, a partir del retrato de una realidad se percibe una apreciación artística.

Michael Nyman, compositor de música minimalista fue el encargado de llevar a cabo la realización musical para este largometraje; distintas piezas se constituyen a partir de momentos o personajes específicos dentro de la obra fílmica, y es por ello que debe tenerse presente que dicha creación es parte fundamental del lenguaje empleado, así pues comunica y transmite determinadas emociones, o bien, sensaciones cuyo origen a nivel sonoro se produce por variaciones de ritmos, tonos, volumen, entre otros.

Tales signos se trasladan a la emisión de signos, vía instrumental e incluso vocal; con ello podemos aludir a una puesta en escena, debido a que una obra literario-dramática no cumple su función hasta ser representada y convertirse

en un suceso escénico o hecho teatral, lo mismo sucede con la música: el documento escrito no es sino una serie de signos lingüísticos sin significado hasta el momento de ser evocados. Gran parte de los textos que definen la cosmovisión occidental están incompletos o son parcialidades de esa cosmovisión. Hay pues, una potencia espectacular en el texto dramático, y esta posibilidad se debe estudiar y analizar como un fenómeno autónomo del objeto literario. Y lo mismo con la música.

Por otra parte, si bien es cierto que se realizan distintos cambios en la ejecución musical, resaltaremos las características de la música minimalista que es aquella que emplea este compositor, tales son que se trata de un estilo experimental donde impera la constancia en tanto la armonía y los pulsos, así pues, su característica -a nivel descriptivo- es estática y lenta. Seguramente este estilo musical resultaba ideal para los propósitos discursivos del director.

Lo que nos lleva a la conclusión de que el director Peter Greenaway tenía una visión muy clara de su discurso en la obra fílmica, donde empleó la colaboración de Vierny y Nyman para impulsar la proyección de su concepto en cuyo hecho se desarrolla la estética plástica, sonora y surrealista que el creador escénico posee como sello particular.

CAPITULO III:

INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad es la relación existente entre uno o más textos. Refiere a una inserción de un fragmento de otra obra artística ya sea literaria, teatral, cinematográfica o de cualquier otra naturaleza o expresión cultural refiriendo a texto también como un producto final escrito a partir de un creador. Para ampliar este concepto recordemos las definiciones antes citadas, como se mencionó en el primer capítulo, según el diccionario Akal de Teatro se refiere a la inserción de textos correspondientes a otra obra dentro de una nueva. Y según la propuesta de Zavala es la relación con otras manifestaciones culturales. Por ello, la postura que defiende la presente investigación a partir del desglosamiento de este efecto como manifestación artística es el encuentro de dos lenguajes distintos con un mismo fin, la proyección discursiva de una nueva interpretación sobre un texto base, donde se incluye una postura similar o referencial ante los nuevos recursos empleados, en este caso a través de la imagen, por ello el énfasis en la multimedia y el estudio sobre los libros como elementos escénicos y cinematográficos cuyo contenido dota de sentido la postura estética del creador escénico, además de direccionar las secuencias y escenas del largometraje.

En ese sentido la dramaturgia original de Shakespeare se introduce bajo un nuevo formato de guion cinematográfico manipulado en favor de la obra artística realizada por el nuevo autor, Peter Greenaway. Además de sustraer otros textos y referencias que después ha de sintetizar dentro de su obra como producto final.

Ahora bien, después de haber realizado un análisis en los capítulos anteriores, que refieren tanto al discurso extraído de la obra literaria como al ensayo de apreciación visual y sonora de la obra cinematográfica, resultante de una nueva versión, reinterpretación y por tanto de una nueva lectura del documento literario inicial (denominado Hipotexto), procedemos a verificar, revisar, y constatar las similitudes existentes entre ambos productos; para ello será necesario detenerse sobre algunos aspectos que deben desglosarse punto por punto, primero recordemos a nivel anecdótico la composición dramática de la obra *La Tempestad*, escrita por William Shakespeare en 1611.

Se desarrolla a partir de un naufragio causado por una tormenta (tempestad) misma que da el nombre a la obra: se trata de un hecho provocado por Próspero, el duque de Milán usurpado de su trono por su propio hermano, y exiliado en una isla a donde llega la Corte que le traicionó víctimas del naufragio. La isla es dominio de Próspero por el poder que ejerce sobre cada uno de los seres que habitan dicho lugar, así pues, es él quien lleva a cabo su venganza para poder retornar victorioso a su reino, y otorgar el perdón a sus semejantes.

Si bien es cierto que la primera escena que se nos presenta es el diluvio que titula la obra, y por lo tanto a partir de dicho suceso se desarrolla la trama, en la reinterpretación de Greenaway referimos que la indicativa (signo) de este fenómeno natural (que en realidad es un hecho provocado por Ariel el espíritu aéreo bajo las órdenes de su amo Próspero) es una gota de agua cayendo, y después nos muestra el libro de agua; nos encontramos entonces con un elemento que en la obra literaria no existe de esta forma, por lo que surge la interrogante sobre lo que representa cada libro²⁶, o el rol que toma. En este primer punto es el Libro de Agua.

Hagamos un paréntesis para referir al título que adquiere la versión cinematográfica propuesta por el director inglés, pues el título original es *Prospero's Books* (*Los libros de Próspero*) es decir, nuestro protagonista es Próspero, el mago que adquiere su poder del conocimiento de las Artes Liberales y Ocultas gracias a cada uno de los libros que estudia, en el texto original solo se hace referencia a esto en forma general, sin exponer cada uno de los libros.

“... Y yo, Próspero, era
Entre los Duques el primero y el de más reputación
Y dignidad, y sin rival alguno en el estudio de las
Artes...”
(...)
“Y yo,
Pobre de mí...
Mis libros eran mi ducado “

26 Los libros no existen como personajes en Shakespeare, pero si como elementos tonales, lo cual Greenaway aprovecha como tema o *leit motiv* para su película.

(...)

“Ese hombre generoso, sabiendo de mi amor por mis

Libros,

Me procuró unos volúmenes de mi biblioteca,

Por los que tengo más estima

Que por mi propio ducado”. (...) (Shakespeare, Acto I, Escena II)

No obstante, Greenaway decide crear un producto fílmico, cuyos libros son los elementos principales en torno a los cuales gira el desarrollo y estructura de la obra, mismos que ya hemos referido anteriormente, pero retomaremos en este apartado para ahondar en la información que complementará esta investigación.

El contenido de estos libros corresponde al conocimiento sobre las Artes Liberales y Ocultas: Gramática, Retórica y Dialéctica (trivium), las primeras; y Astronomía, Música, Aritmética y Geometría (quadrivium), las segundas. Definamos estas áreas para comprender mejor las ramas que estudian o en que enfocan sus análisis y observaciones; por ejemplo, la Gramática es una rama de la Lingüística que estudia la estructura de las palabras, morfología y sintaxis; mientras que la Retórica refiere al conjunto de reglas o principios para escribir y hablar de manera correcta, por su parte la Dialéctica propone al diálogo y la discusión para descubrir la verdad a través del razonamiento y argumentos sólidos en una confrontación.

Con respecto a la Astronomía, ésta proviene de los vocablos griegos *astron* y *nomos* que significan "ley de los astros", y se define como la ciencia que estudia los cuerpos celestes, su estructura, movimiento y fenómenos. En tanto a la Música, ésta se deriva del término *mousike* que alude a la educación del espíritu por medio de la inspiración de las musas de las artes, y basa su contenido en la combinación de sonidos generando una ley de armonía, melodía y ritmo. Por su parte la Aritmética pertenece a las Matemáticas, y refiere al estudio de los números. Sobre la Geometría, ésta proviene de los vocablos *geo* que significa tierra y *metría* medir, es decir es la ciencia que mide todas las cosas de la tierra.

El contenido de cada uno de los tomos se puede ubicar en las distintas áreas descritas, en el caso de algunos textos se alude literalmente al contenido perteneciente a estas ramas, tales como la memoria técnica dentro de la

Arquitectura y la Música, el grueso libro de Geometría o el libro de Cosmografía universal. Otros por su parte no caen en la obviedad pero podemos deducir su área en la lógica de su contenido como es el caso del Atlas que pertenece a Orfeo puesto que refiere a los mapas que ubica en el infierno de una perspectiva geográfica, es decir, le da al territorio denominado infierno la cualidad de espacio terrenal por tanto es una medición geométrica, lo mismo sucede con el Manual del anticuario donde se incluyen mapas y planos arqueológicos del mundo, con la idea de una preservación histórica y cultural.

Regresemos al primer libro anunciado: “El libro del Agua”, del que al espectador se nos ha hecho una presentación formal en cuanto a las cualidades y características del mismo, además de reafirmar que se le asocia con cualquier cuestión acuática.

La descripción dice que el libro ha sido escrito por el Rey de Francia Amboise, y que los propios duques de Milán obsequiaron a Próspero en sus nupcias. Retomando la parte histórica se aclara que el ducado de Amboise era un título nobiliario de Luis XVI de Francia.

Por otra parte, Amboise es una ciudad donde vivió Leonardo Da Vinci invitado por Francisco I, y donde creó distintas obras artísticas.²⁷

Esta información viene a cuenta puesto que Leonardo tenía el deseo de escribir un libro del agua y dejó, entre su legado, una serie de creaciones relativas al elemento líquido y se crea un libro que rescata dichos trabajos del artista.²⁸

Se compone de 6 capítulos: “Y el sexto titulado Del diluvio y otras inundaciones, reúne diferentes consideraciones físicas, teológicas, literarias o pictóricas del autor sobre la cuestión.” (Borja, H., viajes.elmundo.es: 21 de mayo 2018)

Puesto que en este apartado Da Vinci pone en tela de juicio el diluvio bíblico, entonces podríamos relacionarlo con la tempestad que ocurre dentro de la obra dramática, pues ambas surgen como un castigo de un ser supremo, ya que, en

27 Información extraída de fuentes digitales: El mundo: viajes.elmundo.es
La postal/ La última morada de Leonardo da Vinci
Texto: M.G.H/Francia.

Actualizada lunes 24 de febrero de 2014 a las 10:08 horas.

28 Información extraída de abadaeditores.com

las imágenes subsecuentes, es Próspero quien entinta su pluma para escribir sobre el pergamino sus propias escrituras.

Sin terminar aún la secuencia de la tormenta, se presenta el segundo elemento: “el libro de espejos”, cuya descripción nos indica que refleja al lector como sería si fuera un niño, monstruo o un ángel.

Existen otras fuentes bibliográficas que podrían mantener relación con el título del libro que se cita en la película, algunas tratan temas sociales en cuanto al reflejo de la humanidad, comprendiendo su paso por la Historia, alguno otro con fines esotéricos (lo cual no es ajeno al tema de los libros en tenor de las Artes Ocultas). Sin embargo, y para fines prácticos, tomaremos la descripción en cuanto a una metáfora propia del reflejo de quien se mira en las páginas, pues nos muestra tal como somos, la inocencia de cuando niños, la dualidad del ser humano (y aquí me atrevo a compararlo con la complejidad del ser humano de la que se habla en la construcción de un personaje) en cuanto a sus virtudes o valores reflejados en el ángel Ariel, y sus vicios o defectos en el monstruo Calibán, pues el ser humano es ambos.

En cuanto a la trama, es la Corte quien está siendo juzgada por sus actos, y recibiendo el castigo durante el naufragio; se mostró a un Ariel llevando a cabo dicha encomienda, y se hizo un recorrido por la isla donde aparecen los distintos seres mitológicos que la habitan; en el texto esto no se indica, pero siendo propuesta del director escénico, responde a una idea estética que se acentuará en otro de los libros, y en uno de los textos descritos por el mago en la obra literario-dramática. (Véase “Libro de mitologías”)

La secuencia que referimos en el capítulo anterior presentaba un libro desempolvándose de arena: una memoria técnica llamada Arquitectura y otra Música, la que nos describe que al abrir sus páginas aparecen distintas maquetas y diseños de edificios, acompañados de ecos musicales.

Ahora bien, primero debe tenerse en cuenta a lo que se refiere la memoria técnica: “Se trata de una serie de documentos gráficos y escritos en los que deben incluirse todos los detalles técnicos, así como las especificaciones de los elementos y partidas que deben realizarse en una restauración” (<https://www-bi—arquitectura-com.cdn.ampprojects.org>)

Esto es en relación con el lenguaje arquitectónico que nos habla de manera muy técnica sobre el registro de asuntos por resolver en una construcción. Del modo en que la edificación podría representar aquello que se crea a partir de determinadas acciones, de los trazos y dirección que se da a lo que se materializa. Y el eco es la resultante de dicha creación. Ambas como expresiones artísticas, pues debe tenerse en cuenta que son Bellas Artes. En el hipotético texto parece no existir ninguna indicativa que relacione a esta secuencia descrita.

La siguiente escena se compone del diálogo entre Miranda y su padre; versa sobre la petición que la joven hace de detener los agravios causados a los tripulantes, y se respeta como parte del documento base o texto original, pero al colocarlo sobre escena, hay una visión de dirección que propone algo nuevo a la visión de dramaturgia, es decir, hay una nueva concepción estética.

“El inventario de los muertos” es el siguiente libro en cuyo contenido están escritos los nombres de quienes han habitado la tierra, algo así como aquel libro sagrado de cierta creencia religiosa que dice los nombres de quienes son salvos y cuya entrada al paraíso es dispuesta, sin embargo tras una previa investigación no se halló un texto escrito / existente que lleve por título “Inventario de los muertos” ; pero hay una serie de pergaminos sagrados hechos por una antigua civilización que apreciaba la muerte como una transición hacia la vida eterna. En paráfrasis de la información extraída por National Geographic²⁹ se trata de “El libro de los muertos” fue una obra cuyo legado era indiscutiblemente relevante, proveniente del antiguo Egipto para la humanidad. Tenía un enorme valor, pues su contenido guardaba el secreto para hacer que las almas de los difuntos llegaran a su destino en el más Allá.

En el ejercicio de apreciación visual referimos sobre una secuencia donde se aprecian algunos objetos o elementos que pertenecen al ducado de Próspero, lo cual se reafirma con la inscripción: “*Gran city of Milano*” (Gran ciudad de Milán), pero no nos hemos detenido a analizar la importancia o el papel que desempeña esta ciudad dentro de la obra, ¿Por qué habrá colocado Greenaway este cuadro plástico, que, si bien alude al despojo, también debe

²⁹ Pese a que esta no es una fuente académica, si no de naturaleza divulgativa, se ha referido por cumplir con los fines de la presente investigación.

mantener una re significación? Y ¿Por qué decidió Shakespeare escribir una traición entre Milán y Nápoles?

Bien, para ello hablaremos primero de la generalidad de ambas *naciones*: Milán es una metrópoli actualmente considerada cuna de la moda y el arte, ubicada al Norte de Italia. Por su parte Nápoles es una ciudad ubicada al sur con gran riqueza cultural, histórica y artística, donde grandes civilizaciones han sido partícipes de su edificación como Grecia y Roma, por ejemplo.

Históricamente existe una confrontación denominada Guerras Italianas, que comenzó como una lucha por herencia de Francia sobre Milán y el Reino de Sicilia Citerior, que después se convirtió en lucha territorial y de poder.

Se describe así, puesto que se realizaron alianzas y contra alianzas en este hecho bélico para después derivar en la unificación de los territorios involucrados. Por tanto, cobra sentido y direcciona parte del discurso original de la obra:

Antonio, siendo hermano de Próspero, le suplantó y pretendía dominar, así pues, hace una alianza con Nápoles para llevar a cabo su cometido.

Es decir, nos está narrando una serie de hechos que hablan sobre traición y ambición territorial, entre hermanos de una misma *nación*.

Y el cuadro plástico que muestra el cartel de Milán, la llave de la ciudad, partituras, instrumentos y libros, si bien refleja todo aquel ducado que deja Próspero como legado de cultura y Arte, al ser desterrado, también refleja todo aquel esplendor que se pierde o rezaga gracias a la guerra.

El siguiente elemento que se nos presenta es el “Libro de los colores”, en el cual se indica que contiene todos los colores existentes y que inicia desde el negro para volver a él. El negro es la ausencia de color, se comprende que va desde la nada para volver a ella, como un ciclo que termina tal como inició.

Así que la relación de dicho libro podría ubicarse en el ciclo de la vida, con todos sus colores, un ciclo que inicia en la obscuridad del nacimiento y termina ahí mismo con la muerte.

Después viene “El Grueso Libro de Geometría” de cuya descripción se indica que contiene figuras logarítmicas. Ahora bien, recordemos que la Geometría es una de las Artes Liberales a la que Próspero ha dedicado todo su afán.

La geometría es un área de las matemáticas que estudia las medidas, propiedades y relaciones que se encuentran en el espacio, tales como de los puntos, líneas, ángulos, superficies y sólidos.

El termino geometría viene de los términos griegos geo (tierra) y metría (medir). Es decir, era la ciencia que intentaba medir todas las cosas de la Tierra (www.universoformulas.com/matematicas/geometria)

Comprendiendo esta ciencia como una vieja práctica de grandes civilizaciones, tales como la de Egipto, de nuevo se hace presente para reflejar la gran influencia que ejercía en la antigüedad sobre otras culturas.

El siguiente elemento es el Atlas que pertenece a Orfeo, indicando que en su contenido se hallan mapas del averno. Este libro en específico alude a un ser perteneciente a la mitología griega, Orfeo: “cantante y músico... hijo de Apolo y Calíope, musa de la poesía narrativa... Orfeo podía cantar y tocar de tal manera que conmovía a humanos, animales, arboles, ríos y piedras...” (mitosyleyendas.com.cdn.ampproject.org)

Por tanto, es un personaje que mantiene una estrecha relación con la expresión artística musical. La historia que le define, cuenta que después de una travesía con los Argonautas regresa a Tracia, su lugar de origen, donde se enamora de Eurídice, una ninfa, quien le corresponde y accede a contraer nupcias con él. Sin embargo, el día de su boda es atacada por una serpiente que le muerde en el talón y de ese modo pierde la vida. Por ello es que Orfeo decide bajar al infierno en busca de su amada, y ahí es donde entra el Atlas citado que, aunque jamás aparece en la historia original, da sentido a la referencia empleada en este tomo. El mito representa distintas cosas bajo la perspectiva y ubicación de cómo se desarrolla esta historia; para fines de justificación o búsqueda del sentido en que es empleado para este largometraje, nos enfocaremos en lo que se describe en el libro: contiene mapas del averno; por tanto, se trata de una guía para aquel valiente (en el caso de Orfeo enamorado) que se atreve a bajar al inframundo. Direcciona a quien lo posee en un infierno que bien podría ser una metáfora del mundo terrenal, entre las acciones y su resultado, pero también es, según el mito, el intento por burlar la muerte y rescatar a la mujer que ama.

Sabiendo así que Próspero perdió a su mujer cuando Miranda era tan solo una pequeña, y teniendo presente el antecedente del libro de los muertos -como

elemento de intertextualidad - en que el nombre de Susana es el último escrito, nos llevaría a la suposición de que Próspero podría haber intentado salvar a la mujer que amaba de las garras de la muerte, bajando al Hades para pretender convencerle con sus propias artes tal como Orfeo lo hiciera antes con Eurídice. Y pese a que esta conclusión sería arriesgada y aventurada, lo cierto es que Próspero buscó las formas de salvar a Susana.

La contraposición de la muerte se encuentra en la vida, cuyo inicio es el nacimiento impreso en las siguientes dos publicaciones: “La anatomía del nacimiento” de Vesalio tomos I y II. Hemos descrito en el capítulo anterior que esta secuencia resulta de gran impacto a nivel visual, pues es la resultante de aquello que contiene en sus páginas.

Es de suma importancia considerar los grandes aportes que esta emblemática figura tuvo para con la medicina y el estudio del cuerpo (Anatomía).

Por tanto, nos remitiremos de forma sustancial y concreta a la vida y obra de dicho personaje quien es considerado padre de la anatomía gracias a su publicación titulada “De human corporis fabrica” en 1543 desarrollada en siete volúmenes y del cual se hace un guiño casi literal en los dos tomos que coloca Greenaway: “Era una innovadora obra de anatomía humana que tenía muchos dibujos muy detallados con algunas representaciones inclusive en posturas alegóricas”(www.galenusrevista.com/?Vesalio-Figura-del-Renacimiento-y).



(Rembrandt, Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp ,1632)

En el libro de “Cosmografía Universal”, la descripción nos dice que en su contenido se reúne todo fenómeno en un solo sistema, comprendamos primero la Cosmografía como aquella ciencia que plasma y describe a través de trazos (mapas) las características del universo, esto gracias a la combinación de la Geografía y la Astronomía, esta última recordemos pertenece al quadrivium de las Artes Liberales, la cual refiere al estudio de los cuerpos celestes, los movimientos y los fenómenos ligados a ellos, proviene del griego astron (estrella) y nomos (regla, norma, orden). “La información geográfica, dependiente más de navegantes y exploradores que de geómetras y matemáticos, procedía de los viajes de conocidos hombres del mar...” (Sánchez, 2011. Artículo Cosmografía y Humanismo en la España del siglo XVI: La geographia de Ptolomeo y la imagen de América)

Estos documentos estaban respaldados a través de las bitácoras y trazos que los viajeros hacían, la relación más estrecha con estos mapas se ubica en tanto al contexto en que fue escrita la obra de *La Tempestad*, pues se hacían descripciones de cómo los viajeros hablaban de cosas fantásticas que sucedían en sus travesías, así mismo los trazos geográficos que forjaban una idea territorial del mundo.

Las constantes noticias geográficas sobre Terra Nova que llegaban a Europa fueron representadas a comienzos del siglo XVI bajo el dominio humanista del redescubrimiento de la cosmografía ptolemaica. Los datos empíricos quedaban ahí subordinados al modelo matemático heredado de representación. (Sánchez A., 20 de febrero 2011. *Cosmografía y Humanismo en la España del siglo XVI: La geographia de Ptolomeo y la imagen de América*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, XV, 354. 2018, ub.edu)

Es importante mencionar que, durante el contexto isabelino a nivel histórico y cultural, la cosmovisión europea (tierra de Dios, el primer mundo) tenía la concepción de una América salvaje, peligrosa, pero sobretudo inferior cultural, educativa y humanamente, es decir para el hombre culto europeo, educado, hijo de Dios, el otro no era su semejante, sino un animal al que habría que domesticar, y esa tierra un misterio por explorar y conquistar.

“América se hizo presente mediante el texto y la imagen, pero siempre bajo descripciones arraigadas en las prácticas cosmográficas contemporáneas”.

(Sánchez A., 20 de febrero 2011. *Cosmografía y Humanismo en la España del siglo XVI: La geographia de Ptolomeo y la imagen de América*. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, XV, 354. 2018, ub.edu)

Todo lo que se sabía de América en Europa era gracias a la información que se recibía de quienes hacían su expedición a la Nueva Tierra, el Nuevo Mundo.

Existen determinados signos dentro de la obra dramática en relación con esta cosmovisión, ya se han mencionado (Próspero el conquistador, Ariel y Calibán los esclavos, la isla como un nuevo mundo, entre otros.)

La descripción del “Libro Cosmografía Universal” también nos dice que hay una simplificación, un universo estructurado donde todo tiene su sitio y la obligación de multiplicarse, tal como el orden natural de las cosas en el mundo, cada ser habita en la tierra o mar según sus capacidades o necesidades biológicas o de supervivencia, los hombres están en la ubicación geográfica que deben y todos los seres han crecido y se han reproducido, por ello la intención de este apartado bibliográfico va en tenor de ese discurso.

Las siguientes secuencias fílmicas funcionan como parte de la trama, para reafirmar un argumento establecido en el documento (texto) original que se describe en voz de alguno de los personajes en determinado momento, y que en el filme se produce escénicamente.

Antes de la presentación del siguiente elemento se hizo una descripción previa de los hechos visuales que anteceden: suciedad y mutilación a los libros. Así pues el Libro de la Tierra nos describe que sus páginas son impregnadas con los minerales, ácidos, álcalis³⁰, resinas, bálsamos y afrodisiacos de toda la tierra.

Por lo tanto, la tierra, ¿qué representa? Si bien, existen diversas asociaciones de este elemento, según la idea filosófica que le respalda, tomaremos la referencia de lo sucio, aquello que se arrastra en la tierra como una alimaña, pues la siguiente secuencia nos muestra a Calibán evidenciado en el sentido de lo grotesco y desagradable.

Ahora bien, la descripción del libro nos indica que sus páginas están caladas de las sustancias extraídas de la tierra, algunas de ellas podrían actuar de

30 Conjunto de sustancias producidas a partir de los metales alcalinos, destructivas para la piel.

forma negativa sobre las personas, pero también pueden ser empleadas en favor o beneficio de quien las utilice.

Misma situación que ocurre con la herbolaria: aquel método de curación gracias al uso de distintas plantas medicinales con propiedades naturales, pero que también podrían ser nocivas para la salud. Así pues, se presenta el siguiente libro llamado “Últimas plantas”, que nos dice que es el herbario por excelencia, por ello surge la interrogante ¿Qué es un herbario? “Herbario. Del latín *herbarium* en botánica, es una colección de plantas o partes de plantas disecadas, preservadas, identificadas y acompañadas de información crítica sobre el sitio de colección, nombre común y usos.” (<https://www.ecured.cu/Herbario>)

A continuación, se presenta un “Libro del Amor” con sus páginas perfumadas y la imagen -que además aclara solo plantea sin sugerir algo más- de un hombre y una mujer desnudos.

Lo cual sin duda remite al hombre y la mujer según la creencia religiosa en que ambos son creados para estar juntos, reproducirse y poblar la tierra: “Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó” (Génesis 1/7) (La Biblia. Editorial Verbo Divino. España, 2005.)

Dijo entonces Adán: Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; esta será llamada varona, porque del varón fue tomada.

Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne.

Y estaban ambos desnudos, Adán y su mujer, y no se avergonzaban. (Génesis 2/23-25). (La Biblia. Editorial Verbo Divino. España, 2005.)

No existe una sola concepción del amor, pues hay una amplia y variada serie de ideas en torno a la definición de este, así como perspectivas y clasificaciones; la que tomaremos como referencia para este elemento es el que refiere a la relación de pareja.

Fernando es un noble joven que queda perdidamente enamorado de la virginal y pura Miranda, ella corresponde a ese enamoramiento en la escena donde se ven por primera vez, alabando la belleza y donaire de su figura, mientras él accede a la prisión con la que pueda volverse digno de esa doncella, esto se

recrea en la secuencia que se muestra después del “Libro del Amor”, y con la que justifica absolutamente el tema discursivo de dicho elemento.

“El bestiario de animales pasados, actuales y futuros” es el siguiente elemento que se nos presenta, tomando en cuenta el antecedente que tenemos sobre el herbario en referencia a los estudios botánicos (flora) ahora se presenta un tratado sobre la fauna, ahora bien, es importante mencionar que dicho término nace en el medievo: “ El bestiario se formó en el siglo XI, su apogeo sucedió a lo largo de los siglos XII y XIII, como un derivado, por evolución, del fisiólogo latino, obra que aborda la significación religiosa y moral de los animales citados en la Biblia”. (Urdapilleta Muñoz, Marco. 17 de diciembre 2014. *El bestiario medieval en las crónicas de Indias (siglos XV y XVI)*. Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos, 58, 237-270. 2018, science direct.)

Ante el título de este elemento que nos presenta animales pasados (quizá refiriéndose a los ya extintos) los que pueblan actualmente la tierra, y aquellas futuras evoluciones a causa de la adaptación natural, podemos concluir que la presente recopilación, cuyo origen nace de la necesidad de conocimiento sobre el significado, tal como lo refiere la cita anterior (religioso, moral y zoológico) está firmemente relacionado con la basta comunidad de seres que habitan la isla, puesto que no se reduce únicamente a espíritus y entes mitológicos humanizados o híbridos de hombre con animal, sino también sobre aquellas especies terrestres, marinas y aéreas que gobiernan el salvaje y desconocido lugar para la Corte que se topa con esta variedad.

El catorceavo elemento es sobre “Las Utopías”, es decir, como la misma descripción lo dice se trata de sociedades ideales. Esto en un sentido político y social en cuanto a aquellos ideales que el hombre tiene, y la relación que se establece en tenor al discurso y tesis del personaje Gonzalo:

Todo en mi república se haría al revés.

Ningún tipo de comercio se consentiría,

Ni habría nombramientos de magistrados.

Nadie sabría de letras. No habría ricos ni pobres,

Ni otras servidumbres. ¡Ni una! No más contratos,

Ni herencias, ni fronteras, lindes, tierras o viñas. ¡Ni

Una!

Nada de metal, grano, vino o aceite.

Nada de trabajo. Solo hombres en ocio,

Y mujeres también. ¡Pero inocentes y virtuosas!

¡Nada de soberanías! (Shakespeare, Escena I, Acto II)

Tras el manifiesto hecho por Gonzalo sobre esta organización social y políticamente igualitaria podría considerarse como un precursor del comunismo:

“Estado social en el cual no existe ni la propiedad privada de los medios de producción, ni el Estado, ni las clases sociales. En él un grupo humano no explota a otro ni lo hacen entre sí.” (www.ecured.cu/Comunismo)

Y en cuanto al abastecimiento con que cubrir las necesidades primarias del hombre, dentro de esta sociedad ideal que este noble caballero plantea, dice lo siguiente:

Todas las cosas de la Naturaleza surgirían
sin sudor y sin esfuerzo. Ni la traición, felonía,
espada, pica, cuchillo, ni el arcabuz,
o maquina alguna serían necesarios; pues
la Naturaleza daría todo tipo de cosecha
en abundancia para nutrir a mi inocente pueblo.

(Shakespeare, Escena I, Acto II)

Ejerce su postura sobre un paraíso terrenal donde el trabajo se ve relegado de las actividades de sobrevivencia.

Por otra parte, Tomas Moro (pensador, teólogo, político humanista inglés) escribió en 1516 un libro titulado “Utopía” (cuyo título completo es *Del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*) donde se describe una masa social ficcional de gente que vive en completa paz y armonía, no obstante, como se puntualiza en un artículo publicado por “El país”, aparentemente el libro refiere a otro subtexto:

Moro no nos ofrece, por tanto, en Utopía una visión placentera de la realidad. Más bien se sirve de una tradición crítica para desmontar las piezas que componen la sociedad, y a partir de ahí diagnostica los males que la aquejan sin distinguir entre verdugos y víctimas. Su inscripción en el

aquí y ahora es total, muy distante de la imagen idealizada que se ha tratado de trasladar. A partir de su relato, pues el autor nos invita a reflexionar sobre las posibles causas de nuestra común desdicha insistiendo especialmente en la universalidad del sufrimiento. (Martínez Mesa, Francisco. 14 de mayo de 2016. 500 años de Utopía. El país. Consultado en 2018. <https://elpais.com.cdn.ampproject.org/v/s/elpais.com/elpais/2016/05/06/opinion/1>)

Posiblemente aquella visión de Gonzalo corresponde en un sentido similar al que expresa Tomas Moro mediante su publicación, no obstante, al pie de página de la edición *La Tempestad*, dice:

Gonzalo construye su republica ideal con elementos que remiten al mito utópico de la Edad de Oro, lugar común en la época isabelina y en el Renacimiento que se origina en la tradición clásica, especialmente con Virgilio y Ovidio. También Cervantes reproduce el discurso en el capítulo XI del Quijote, pero el paralelo más cercano al texto shakespeariano se encuentra en el ensayo de Michel Montaigne Des Cannibales y especialmente como demuestran el orden y las opciones léxicas de los enumerados en la versión inglesa que John Florio publicara en 1603. Vid Apéndice C. (Conejero, 2005:198).

“El Manual del anticuario”. ¿Qué o quién es un anticuario? Este término se emplea para referirse a las personas con afición por las cosas antiguas o del pasado y que generalmente colecciona o comercializa con ellas; ahora bien, a esta actividad, labor o ejercicio se le relaciona con la Historia, la Arqueología y la Filología por la naturaleza de la misma, así como la descripción que se nos ofrece de este elemento dirigido al humanista renacentista; en su contenido hay mapas y planos arqueológicos; el prólogo culmina con una afirmación certera a quien dirige este tomo: “el historiador melancólico que sabe que nada perdura”.

Lo efímero de las cosas convierte a cada hecho, suceso o acontecimiento importante en la vida del ser humano en momentos para recordar y aprender de ellos, reconociéndose en su presente y evitando los errores cometidos en el pasado para forjar el futuro.

Los cambios constantes en el mundo en cuanto a avances, crecimiento de producción, industria, tecnología, y de más transformaciones sociales, de pensamiento, expresión artística, cultural e identidad, llevan a la humanidad a diferentes etapas de esplendor y decadencia como una consecuencia natural.

Por ello el historiador que conoce y estudia estos contextos para reflexionar sobre los momentos de decadencia para la humanidad se desvanecen después de iluminar al mundo.

Por otra parte, menciona dos términos: humanista, y lo ubica en una era específica del Renacimiento; y la Arqueología.

Antes de continuar con los siguientes elementos repararemos en estos datos que se nos han proporcionado:

Humanismo “Movimiento intelectual que se desarrolla durante el Renacimiento, en concreto durante el siglo XV. Se caracteriza por la revalorización de la dignidad del hombre y enlaza con la cultura de la antigüedad clásica. El humanismo es el aspecto filosófico y literario del Renacimiento” (ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/05conquista/humanismo.html)

En este sentido, el término corresponde a un florecimiento de la intelectualidad del pensamiento, filosofía y estudio de las llamadas ciencias humanas, así como las lenguas clásicas: latín y griego para la comprensión del hombre en su entorno.

Por su parte, la Arqueología, que refiere al estudio o tratado sobre las cosas viejas o antiguas, es

“la disciplina que estudia las sociedades de otros tiempos a través de sus vestigios, sean restos humanos, monumentos, pinturas, pirámides, monolitos, objetos, maderas o cerámicas.” (Pérez, I., Santillán. L., Ciencia UNAM-DGDC: ciencia.unam.mx,2019)

Es decir que los vestigios que quedan de una era o civilización completa con todo lo que un día significaron en ese entorno.

“Libro de historias de los viajeros”: para iniciar el análisis intertextual del presente elemento, citaré aquello que enuncian Sebastián y el Rey Alonso de Nápoles en la obra dramática de La Tempestad.

Sebastián: Ahora creeré
que existen los unicornios, que está en Arabia
el trono del ave Fénix y que ese Fénix en este
instante

allí reina

Alonso: En ambas cosas creeré yo.

Y cuando alguno necesite crédito, venid a mí,

que yo os diré que es cierto. Jamás mintió un viajero,

aunque los patanes en tierra sonrieran incrédulos (Shakespeare, Acto III Escena III)

Sin duda, aquel comentario que ejerce el Rey de Nápoles gira en torno a descripciones fantásticas que realizaban los viajeros a través de sus bitácoras donde hablaban sobre las extrañas tierras que visitaban y todas sus extravagancias, así mismo en esta exploración de lo desconocido, y la búsqueda de dar sentido y explicación a lo nuevo; muchas veces seguramente caían en exageraciones para condimentar sus aventuras y travesías, volviéndolas más interesantes para quienes las escucharan o posiblemente también pudiesen tratarse de alucinaciones a causa de la fatiga, el sueño y la falta de alimento; pero sea cual sea la verdad detrás de estas maravillosas y enigmáticas historias de viajeros, lo cierto es que estos seres de los que hacen mención (Unicornios³¹ y el Ave Fénix³²) pertenecen al folklore mitológico del que (como bien lo mencionan en la nota al pie de página de la edición de Catedra) se hace una constante referencia en la escritura de aquella época, es decir, se trata de una cuestión cultural que no tendría por qué adjudicarse únicamente a la tradición oral, sino también literaria del contexto, y que además trasciende.

En continuación con la línea argumental de la escena citada, Gonzalo enuncia lo siguiente:

Cuando éramos

Niños

¿Quién hubiera creído en montañeses

con grandes papadas como de toro, colgándoles

de la garganta como alforjas de carne?; ¿o que hubiera hombres

con la cabeza en medio del pecho? De lo que

31 Animales fantásticos del folclor popular, naciente en Grecia y que se extendió por Europa hacia los otros continentes.

32 El ave fénix proviene de la antigua mitología griega y egipcia, se relaciona con el ciclo del alba y ocaso. Así como en la tradición cristiana de la Edad Media se le relacionó con la resurrección y la vida eterna.

vemos ahora daría buena fe cualquier mercachifle especulador

a su regreso.

(Shakespeare, Acto III, Escena III).

Continuamos pues bajo el mismo sentido que refiere a las historias de viajeros, y ante la cita anterior, la nota al pie de página indica que las descripciones físicas que hace Gonzalo corresponden a un motivo típico que recoge John Mandeville (siglo XIV) en sus viajes, además de aparecer en un relato *Discovery of Guyana*³³ (1596) de Sir Walter Raleigh. Por ello podemos considerar al primero como uno de los mayores exponentes de los relatos de viajeros -que aborda en sus publicaciones Tierra Santa, Egipto, Oriente, entre otros- al igual que Marco Polo en su viaje a China, e incluso Cristóbal Colón quién fue inspirado por Mandeville.

En definitiva, es predominante el interés y curiosidad natural del hombre por conocer y explorar aquello que le es ajeno a su contexto habitual.

“Las autobiografías de Semíramis y Pasifae”, la descripción dice que el libro está hojeado y usado, con ilustraciones a las que califica de nada ambiguas en su contenido, esto podría aparentemente no ofrecer una mayor información con respecto al contenido del elemento, para ello es necesario conocer el trasfondo de esto: Las protagonistas de este libro son dos personajes que tienen una cualidad en común, y es el erotismo dentro de sus historias mitológicas:

“Hay una tradición... que considera a Semíramis un ser despreciable y llena de lujuria...” (www-nuevatribuna-es.cdn.ampproject.org/v/s/www.nuevatribuna.es/articulo/historia/semiramis-realidad-leyenda).

A Semíramis podemos relacionarla inmediatamente con un texto teatral llamado *La hija del aire* de Calderón de la Barca, pero también existe un guiño a este personaje en la obra dramática de William Shakespeare *Tito Andrónico*. “El poeta Dante en su divina comedia, cuenta que la reina decretó entre sus leyes, el placer como algo permitido y se le ha descrito en varias ocasiones como una reina entregada al desenfreno y la lujuria” (www-nuevatribuna-

33 Obra publicada en 1956 titulada “El descubrimiento del vasto, rico y hermoso imperio de la Guyana”. “Raleigh había realizado una expedición en 1595, remontando el río Orinoco en busca del legendario reino de El Dorado”

es.cdn.ampproject.org/v/s/www.nuevatribuna.es/articulo/historia/semiramis-realidad-leyenda).

Además, se le adjudica a este personaje la creación del cinturón de castidad para evitar que las servidoras del palacio sedujeran a su hijo, y se dice también que ella fue la primera en castrar a un hombre convirtiéndolo en eunuco.

En cuanto a Pasifae:

Poseidón, rey de los mares, exigió a Minos, monarca de Creta, que le sacrificara un hermoso toro blanco, a lo que se negó el soberano. Como venganza, el cruel Poseidón hizo que Pasifae se enamorara del animal despertando en ella un deseo sexual que la consumía. Para conseguir su propósito apeló a Dédalo el más famoso ingeniero heleno, quien construyó una vaca de madera bien asentada donde podría introducirse a la reina y así consumir su pasión. El resultado de semejante atracción zoofílica fue el nacimiento meses después del minotauro, con cuerpo de hombre y cabeza de bóvido. (De Andrés, José Teo, www.laregion.es/articulo/la-revista/pasifae-y-mito-griego-mas-brutal/20160922191020650988.html: 2018)

“Las 92 vanidades del minotauro” es un elemento que en definitiva se encuentra ligado al anterior, pues el personaje central de este libro es el hijo de Pasifae (resultado de su desenfrenada pasión por el bovino blanco) y en quien nos enfocaremos en este apartado; para ello debe tenerse presente la concepción física de este ser mitológico cuyo nombre es Asterión. Se trata de un hombre con cabeza de toro que además se alimentaba de carne humana. Al nacer fue dispuesto en un laberinto para ocultarlo del pueblo de Creta, y el rey Minos le ofrendaba cada 9 años a siete mujeres jóvenes y siete varones jóvenes para mantenerle en paz.

La cuestión ahora sería en torno a las 92 vanidades que se numeran en este libro y es que no existe como tal un registro dentro del mito que avale esta referencia, pero podemos concluir que se trata de una metáfora en tenor de la vanidad como vicio o defecto del hombre en tanto al poder que representa, o incluso puede relacionarse con la corrida de toros, acto de vilipendio del hombre hacia este animal.

El minotauro es la imagen feroz de algo ciego, bestial y despiadado que mora en el centro del reino y, por lo tanto, en el corazón del mismo rey. Es una imagen mítica de nuestra humanidad que puede volverse ciega por los instintos, perdiendo la capacidad de reflexión, los altos ideales y la

generosidad. (<https://cosmosinterior-wordpress-com.cdn.ampproject.org/v/s/cosmosinterior.wordpress.com/2014/05/14/tauro-y-el-minotauro-de-creta-la-materializacion-de-la-energia-inicial>)

Esta cita del artículo refuerza la idea o conclusión que tenemos de esta cualidad expuesta en dicho elemento. Las 92 vanidades son una numeración que seguro corresponden a un desglosamiento de este vicio, sin embargo, que refiera a una cantidad específica es un signo que no debemos dejar pasar por alto:

El nonagésimo segundo es un dígito compuesto a su vez por dos más: el número nueve y el dos.

El nueve según la enciclopedia de los números enteros y números aleatorios es el signo de ideales y sueños, y representa la ascensión a un grado superior, mientras el dos representa dualidad, el equilibrio y la unión.

Por lo que seguramente existe una postura del autor sobre esta información numerológica, aunque no puede afirmarse.

En la descripción del libro de movimiento se expone cierta característica peculiar del elemento: vibra, estalla y se mueve; por ello debe sujetarse para mantenerse estático. Esta acción refiere a un fenómeno físico explicado como el cambio de posición de un cuerpo en el espacio, entendiendo esto como una idea concebida universalmente.

Por otra parte, describe otro tipo de movimiento en su contenido, refiriéndose a cambios en tanto a la visión, expresión facial, tránsito del pensamiento y la memoria en la mente, así como el movimiento corpóreo dancístico.

Por lo tanto, el libro no se limita únicamente a la acción física y visible, sino también a una serie de reacciones fisiológicas que suceden en el ser humano, como parte consciente que le lleva a reaccionar a nivel físico ante algún estímulo.

El siguiente elemento que se nos presenta en el filme es el libro de mitologías, el cual nos indica -además de su forro que brilla – que en su contenido se halla un compendio de mitos con todas sus variantes, suponiendo que esto se refiere a las distintas versiones que pueden derivarse de un mito original, relatos de dioses y mortales. Pero coloca una delimitación geográfica específica al referir al norte de los desiertos de África. En el mismo contenido integra lecturas

explicativas e interpretaciones simbólicas, es decir, de alguna forma analiza y traduce para el lector el contenido mitológico que es ajeno a su cultura.

Los primeros habitantes de África del Norte fueron los bereberes, por lo tanto, la referencia mitológica podría provenir de esta cultura:

“Durante siglos (..) Fueron los únicos habitantes de África del Norte, celosos de su territorio, de su poder, libraron importantes batallas contra los invasores...”
(www.guiadelmundo.org.uy/cd/special_features/Los_bereberes.html)

Es innegable la gran tradición oral del norte de África en la cultura europea, e incluso mundial; pero también es verdad que existe una enorme ignorancia sobre ésta, ligada al prejuicio étnico racial, más en lo que respecta a la tradición oral, para comprender mejor el contexto de lo que refiere a estas herencias de tradición y expresión oral, cito:

Abarca una inmensa variedad de formas habladas, como proverbios, adivinanzas, cuentos, canciones infantiles, leyendas, mitos, cantos y poemas épicos, sortilegios, plegarias, salmodias, canciones, representaciones dramáticas, etc.

Las tradiciones y expresiones orales sirven para transmitir conocimientos, valores culturales y sociales, y una memoria colectiva. Son fundamentales para mantener vivas las culturas. (<https://ich.unesco.org/es/tradiciones-y-expresiones-orales-00053>)

Roland Barthes, señala en el ensayo llamado *Mitologías*, una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la llamada cultura de masa, así como un desmontaje semiológico de ese lenguaje, por tanto, el libro de mitologías es probablemente un guiño a este libro escrito entre 1954 y 1956, al menos en tanto a la base estructural.

A pesar de este elemento mitológico del África, no podemos ignorar la extensa referencia que existe tanto en la obra literaria como en el filme sobre muchos seres que conforman este universo ficcional y que habitan la isla.

En la película hay un signo visual durante la introducción, en que observamos distintos seres que deambulan por el foro reinterpretado como la isla.

Las Diosas Ceres, Iris y Juno hacen su aparición tanto en la obra dramática, como en el producto cinematográfico, en donde su interpretación se concentra principalmente en el canto, sin embargo, como ya se explicó en el capítulo

anterior, los signos de esta escena corresponden a aquello que representan (fecundidad, abundancia, fertilidad).

Ceres es la diosa romana de la tierra, la agricultura y la fecundidad, mientras Iris se define como la Diosa griega mensajera de los demás Dioses, por su parte Juno es la Diosa romana equivalente a Hera en la cultura griega, y es Diosa del matrimonio.

Por tanto, cada una cumple con su parte o cometido dentro de la obra: llevan el mensaje, bendicen la unión sagrada entre los enamorados Fernando y Miranda, y proveen de fecundidad.

“El libro de juegos o libro de ajedrez, dados y tablas” (Juegos diversos de axedres, dados, y tablas con sus explicaciones, ordenados por mandato del Rey don Alfonso, “el Sabio”)

“Se trata de un libro miniado de estilo gótico... recoge las instrucciones, jugadas y algunos de los problemas más relevantes de la época en torno a los juegos del ajedrez, el arquiteque (...)” (Prieto Fernández, L., arte.laguia2000.com/pintura/libro-de-los-juegos-de-alfonso-x: 2019)

Es un libro dividido en siete partes, que fue mandado hacer por orden del ya mencionado Rey, de quien se destaca la actividad en favor de la cultura, la legalidad y la ciencia durante su mandato.

El ajedrez es un juego muy antiguo que fue popular en Europa desde siglos remotos pese a no existir un registro real de cómo fue concebido y tenerse la teoría de haber nacido en Asia; lo cierto es que tiene su origen en las matemáticas y el razonamiento, es un juego de agilidad y destreza mental que se ha ido transformando a como lo conocemos hoy día.

Shakespeare decidió incluir una acotación en donde los enamorados juegan ajedrez cuando son descubiertos por Próspero ante el Rey Alonso y su Corte.

Diego Rasskin Gutman, autor del artículo titulado: *orígenes del ajedrez (III) Bestias, caballeros inexistentes y Scachs d'amor*, reflexiona sobre este contenido en *La Tempestad* expresando que

“No habrá tempestad que los separe, pasarán los días soñando juntos mientras queden casillas por explorar en el universo” (Rasskin Gutman, D., www.jotdown.es: 2019)

Además, concluye que el ajedrez se trata de una metáfora.

“El ajedrez en épocas oscuras donde solo aquellos que vivían intramuros sobrevivían a la miseria, era una manifestación más del orden del universo” (Rasskin Gutman, D., www.jotdown.es: 2019)

El último libro o elemento es una recopilación de 36 comedias escritas por el icónico dramaturgo del teatro isabelino William Shakespeare. Dicho libro fue publicado en el año de 1623 bajo el nombre de “Las comedias, historias y tragedias del Sr. William Shakespeare.”

Esta publicación fue la primera que apareció tras la muerte del escritor, siete años después, contenía 950 páginas y la mitad de las obras dramáticas de su contenido no habían sido publicadas antes.

Según el ensayo, hecho por la Dra. Emma Smith, dedicada a los estudios sobre Shakespeare en la universidad de Oxford, en su publicación de grupo Milenio, bajo permiso de la revista *around the globe*, editada por el *globe theatre*. Traducción de Adriana Díaz Encino; hoy en día este libro es conocido como *El primer folio* de Shakespeare, de gran valor económico y existen casi 240 ejemplares.

De este modo concluye el presente apartado donde hemos desarrollado un análisis sobre la relación existente entre los elementos que el director escénico ha colocado en su producto fílmico, y otros textos.

Algunos elementos aluden de forma literal y evidente a libros o publicaciones existentes, mientras otros dejan abierta la posibilidad de incluir más referencias, y en cuyo caso el significado podría encaminarse a otro discurso o lectura.

De manera particular, y en un sentido acentuado con mayor tendencia a la crítica objetiva teatral, podemos comprender la riqueza naciente de la intertextualidad propuesta en el hecho escénico de cada una de las secuencias que se presentan en el largometraje, pues como receptor, y por tanto lector, la apreciación total del producto, genera ideas, conclusiones, y se nutre con los referentes propios.

Todo el contenido vertido en los elementos que fueron empleados como puente de intertextualidad o encuentro de textos que se relacionan, nos permite apreciar un universo ficcional que se constituye y nutre de la realidad, que aborda diversas fuentes para el discurso que busca transmitir el cineasta.

Esta investigación se basa en los documentos o referentes bibliográficos con los que existe una gran relación entre el largometraje y ellos; es una tarea extensa, pues abarca una inmensidad de contenido intelectual, informativo, divulgativo, y en consecuencia una interminable serie de referencias, sin embargo insisto en adquirir los propios como espectador para poder satisfacer una lectura de la experiencia artística con que nos confrontamos.

CAPITULO IV

MULTIMEDIA

La multimedia como recurso técnico aplicado en la teatralidad y a *Los libros de Próspero*.

La multimedia es un recurso de comunicación que emplea diversos elementos para la transmisión del mensaje que busca exponer, estos elementos pueden ser sonoros, visuales, textuales, digitales, donde puede incluirse el video y la animación, e incluso multidisciplinarios que combinan otras áreas artísticas. En el caso particular del largometraje *Los libros de Próspero* la multimedia se expresa de distintas formas en varios momentos del filme, el más evidente es en los libros, pues durante la aparición de cada uno de estos, el recurso es empleado para proyectar con un lenguaje diverso su contenido, en algunos son simples imágenes, en otros hay una secuencia animada a partir de ilustraciones, mientras que otros evocan a una ambientación sonora y visual; por otra parte se aprecia la multidisciplinareidad que ejerce el director al emplear técnicas propias de la teatralidad y el texto literario dramático, así como de las otras expresiones artísticas.

El presente apartado es pieza fundamental en el desarrollo de este trabajo de investigación, comenzando por el hecho que da origen al mismo: el teatro multimedia. Este ha sido causa de una gran inquietud personal y profesional que lleva al planteamiento de una hipótesis en torno al hecho escénico a partir de una continua investigación sobre la transformación que ha tenido el teatro de vanguardia durante los últimos periodos del siglo XX y principios del XXI. Del mismo modo en que se basa el planteamiento bajo la observación del entorno y las necesidades del hecho teatral en ese contexto.

Dicha recopilación de datos revela que diversos creadores han contribuido a que la transformación tecnológica y audiovisual posea las salas teatrales, y que es la misma demanda social del público la que exige efectos técnicos en tanto a calidad visual y sonora.

El fenómeno teatral pareciera entonces verse opacado por los recursos con que cuenta el cine, como la aparición de efectos especiales, cuya espectacularidad no tiene comparación en sentido de aquello que se aprecia

concretamente ante nuestros ojos, sucesos que asombran, conmueven o paralizan, tales como desastres naturales y sus efectos; por ejemplo, en cuestión de segundos vemos un edificio derrumbarse en pantalla o un huracán arrasando con todo lo que encuentra a su paso. Nos asombra porque dimensiona en forma física esos eventos extraordinarios a los que no estamos acostumbrados a presenciar en la vida diaria, al menos no con frecuencia. Incluso hace presentes seres y entornos fantásticos que nos envuelven con facilidad en aquella ficción que representan, y no es porque el teatro no lo pueda hacer, simplemente emplea otro tipo de recursos, algunos tangibles y físicos, como la escenografía, utilería y demás elementos tonales, y otros no físicos como las convenciones.

Lógicamente debe existir una firme disposición por parte del espectador para traducir estas imágenes mentales en el terreno físico, entrando en el juego de dicha convención.

Si bien el objetivo no es emitir un juicio de valor sobre el séptimo arte como elemento más atractivo que el teatro. Este último no se ha vuelto obsoleto ni radica siempre bajo condiciones austeras, pese a ser una de las propuestas que ejerce Grotowski en su tratado *Hacia un teatro pobre*, pues esto depende de la producción y las necesidades de la misma. Así mismo ambas disciplinas artísticas, a pesar de ejercer una función similar, son de naturaleza distinta y su tratamiento técnico también lo es.

El encanto que el teatro tiene y por el cual ha perdurado durante siglos, es que se trata de un fenómeno vivo³⁴, el cuál sucede al momento, en un espacio y tiempo determinado y culmina. Podría repetirse, darse otra función, pero sería completamente distinta, pues diversos factores interfieren para que se modifiquen fibras en la sensibilidad del actor independientemente de la precisión de sus acciones establecidas en los ensayos. A diferencia del cine que es un fenómeno video grabado de aquel momento, y por tanto perdurable y reproducible. Si bien, en el espectador si puede mover o cambiar estas fibras sensitivas de la primera vez en que aprecia el filme, por ejemplo, a la segunda, tercera o incontable número de veces que la reproduzcan, pues naturalmente hallará algo nuevo, de lo que quizá en la ocasión anterior no se había

34 Jorge Dubatti define este hecho como convivio.

percatado, o su atención se había centrado sobre otro punto completamente distinto.

Resulta fascinante cómo el actor logra desarrollar la pericia a nivel de intervención en un filme editado y grabado en distintos tiempos; pero más allá de eso, cuando se trabaja sobre escenarios inexistentes donde él tiene que crearlos por medio de la imaginación, para que después, sea el departamento de edición quien se encargue de diseñar y crearlo. En el teatro sucede de una manera similar, pues es durante ensayos que se sustituyen ciertos elementos tonales, hasta que la labor de los realizadores creativos interviene para complejizar el universo ficcional que están creando mediante la puesta en escena. Sin embargo, es importante reflexionar que, durante el proceso de funciones, idealmente el entorno con el que el ejecutante se relaciona, ya está totalmente construido, incluso por el mismo intérprete.

Durante alguno de los cursos correspondientes al plan de estudios de la Licenciatura en Artes Teatrales, enfocado al área de teatrología, se abordó el estudio de las nuevas tecnologías implementadas al quehacer escénico. Y es a partir de este enfoque que surge el interés de donde planteo la siguiente hipótesis: las imágenes generadas por un medio electrónico, fortalecen y amplían el contenido físico que compone dicho universo ficcional permitiendo un mayor atractivo visual y una mejor lectura que dibuja con claridad los entornos, espacios y convenciones de cualquier tipo, siempre en favor de la escena. Por lo tanto, el uso de estos recursos atraería a un mayor margen cuantitativo de público que pertenece a un contexto donde el efecto visual predomina, pues es funcional para el espectáculo teatral como fenómeno de vanguardia.

Ahora bien, la interrogante más obvia debe ser ¿Cómo se relaciona esta inquietud con el objeto de estudio? Y ¿Por qué elegir *Los libros de Próspero*, un producto cinematográfico y no meramente teatral? ¿Cómo sirve la introducción anterior para develar la comprobación de la hipótesis que planteo y definiendo mediante esta investigación? Dicho planteamiento hipotético sugiere que es mediante la implementación de recursos de producción a los que el cine tiene acceso, a través de los cuales se logra generar una experiencia sensitiva de mayor rango en el espectador en relación con la obra a nivel visual, por ello

se procede a trabajar sobre un producto naciente de la literatura dramática hacia su transformación escénica en el lenguaje cinematográfico:

Peter Greenaway es un artista multidisciplinario cuya base creadora es la pintura plasmada en sus creaciones cinematográficas, y algunas de estas han “transgredido” por nombrarlo de algún modo, como es el caso del espectáculo audiovisual titulado *Tulse Luper VJ performance*. Para ello el interés de la investigación sobre este fenómeno artístico-espectacular y el fundamento del mismo:

Peter Greenaway que en los últimos años ha recorrido el mundo para difundir un mensaje: El cine ha muerto ¡Qué viva el cine! Para el director galés la disciplina alcanzó su máxima formal, por ello es necesario explorar nuevos campos creativos relacionados con las artes visuales y el arte sonoro. El resultado de estas búsquedas: *Tulse Luper VJ performance* (2006), una propuesta fascinante donde Greenaway retoma fragmentos de la trilogía *Las maletas de Tulse Luper* (2003, 2004 y 2005) y, con la ayuda de un DJ, proyecta un espectáculo audiovisual en vivo. (Cervantes A. , <http://gastv.mx/apuntes-sobre-peter-greenaway/> Consultado en abril de 2018)

Coincido en el sentido de la exploración sobre nuevos campos creativos, me resulta una acción totalmente necesaria para generar nuevos proyectos que impulsen su capacidad, y sin ánimo de forzar la dirección del experimento, creo que funciona a nivel teatral, pues este es un fenómeno vivo, al cual se podría agregar una serie de recursos técnicos que magnifiquen la experiencia vivencial del espectador. El mismo texto repara en comentar que este interés no es nuevo para el autor, quien emplea en sus otros productos fílmicos diversas disciplinas artísticas, pone como ejemplo *El libro de cabecera* en el que se conjuntan los lenguajes arquitectónicos, de escritura, pintura y cine. Pero naturalmente es este sello particular que el creativo artístico imprime a nivel estético en sus obras fílmicas como en *Los libros de Próspero*, de lo cual ya referimos en capítulos anteriores.

Esta nota concluye diciendo que

“Valdría la pena considerar las respuestas que están brindando la tecnología y el 3D. El cine sigue experimentando ámbitos novedosos a través de

exploraciones narrativas provocativas.” (Cervantes A. , <http://gastv.mx/apuntes-sobre-peter-greenaway/> Consultado en abril de 2018)

Lo que resulta pertinente en favor del discurso planteado por medio del presente escrito. Pues mi cuestionamiento sería entonces: ¿Cuál es la experimentación que realiza en esta era de posibilidades tecnológicas la teatralidad?

Naturalmente comprendo la total influencia del contexto en que se desarrolla el quehacer escénico con lo que esto implica: el recurso en tanto a la inversión económica, material y dispositivos, así como el consumo social que adquiere el carácter de público. Es decir, que las producciones teatrales dependen de diversos factores que les lleven a constituirse en el producto final que se ofrece en los distintos espacios teatrales y alternativos, aclarando que estas condiciones de producción no son privativas del teatro sino de todas las artes performativas que en cada nuevo intento se enfrentan al dilema de articulación dentro del contexto de los medios de producción que condicionan la discursividad de la obra. Esa es una de las principales razones que definen nuestra cultura, entendiendo este último término, como todo aquello que hace el ser humano, y muchas veces se delimita geográficamente.

Pero ¿Por qué limitarnos a estudiar un fenómeno catalogado como nacional o extranjero? Por ello fue preciso definir y justificar el hecho de obtener un elemento que adquiriera valor universal, y qué mejor que hacerlo con base en dos grandes autores que han trascendido en sus aportaciones dramáticas y artísticas.

IV.I Análisis y reflexión del recurso multimedia en el largometraje.

Tras designar al producto *Los libros de Próspero* como punto de partida, iniciaremos con la justificación de dicha elección, pues primero es una cinta basada en un texto teatral: *La Tempestad*, de William Shakespeare, uno de los dramaturgos más importantes de la literatura universal y sobre todo del teatro. Además, este producto reúne en su contenido las características necesarias para realizar a mayor profundidad los estudios que respectan a la multimedia aplicada en el quehacer escénico; pues existe una constante de imágenes sobrepuestas a cuadro en la pantalla con un efecto técnico que acredita un discurso propio. Por ejemplo, con el primer elemento que se presenta

(descritos en el apartado de la apreciación visual³⁵) “El libro del Agua”, aparece la pantalla multimedia presentando las gotas de agua, es decir acentúa el signo que refiere a la tormenta y a su vez sobre el elemento que presenta. Ahora, ¿Cómo adquiere esto significado? Sin intención de hacer un ejercicio de recepción, será importante considerarlo para explicar este fenómeno, pues se ejerce una decodificación de la información que se presenta al espectador: si no tuviéramos el referente de la obra *La Tempestad* al momento de apreciar la obra cinematográfica de Greenaway, no podríamos relacionar dicho elemento con la tormenta que titula al hipotexto, aunque esto sucedería posteriormente gracias a la anécdota, sin embargo recibiríamos esa información audiovisual para magnificar el contenido del libro, y por tanto la impresión de que representa algo importante dentro del largometraje.

Vamos ahora a otro momento clave de las intervenciones de ventanas multimedia dentro del largometraje mismo que sucede casi al inicio de la obra, para reforzar y dar sentido al título de la misma. La descripción de la secuencia dice que se observa la mano de Próspero posando su pluma sobre algunos pergaminos, que escribe y su voz enuncia el texto.

La conjetura es que se trata de los libros, y que cada uno de los pergaminos es un volumen que completa la colección de los 24 que componen su legado bibliográfico, la aplicación de este efecto también funciona como puente para ejercer la presentación del personaje en quien se centra y por quien se desarrolla la trama.

En la descripción de aquel apartado se menciona que podría tratarse también de una figura de narrador, como un recurso propuesto en el teatro vanguardista de Brecht y que retoma Greenaway, ejerciendo un efecto de extrañamiento.

Hasta aquí resulta perfectamente claro aquello que manifiesta la multimedia, pero liguemos esto a una escena subsecuente cuando las ventanas presentan lo que la descripción califica como escenas que pareciera nada tienen que ver una con otra, mientras la voz de Próspero enuncia los diálogos de la primera escena de la obra dramática.

Es importante mencionar que no existe una literalidad en lo que respecta a la versión de del director galés sobre el texto literario, y es donde podría resultar

35 Véase página 16.

confuso para el espectador que no tiene como antecedente la obra de Shakespeare, la anécdota cuenta que la tripulación de un barco es embestida por furiosas olas, mismas que son provocadas por un espíritu aéreo (Ariel) enviado por el mago (Próspero) para arrojar a este grupo a la isla donde él habita, todo esto para cobrar venganza. Sin embargo, el director de esta película decide reinterpretar, redimensionar y por tanto dar un nuevo significado y tratamiento a esta historia. Por ello es que no hay un tratamiento textual, puesto que no vemos ante nosotros lo anteriormente descrito en la forma convencional, sino que hay un pequeño barco en la alberca que representa al mar, entre otras re interpretaciones (o mejor dicho representaciones) que se abordan en el segundo capítulo.

Pero volviendo al efecto técnico que nos compete en este apartado, es durante la secuencia que hace su aparición una ráfaga de fuego por medio de la ventana sobrepuesta a la imagen.

Uno de los significados que adquiere el fuego es el resurgir, y representar un ciclo de aquello que vuelve al origen, en este caso es la simbología de los navegantes que llegan al punto donde empezó toda la historia de Próspero; naturalmente esta lectura es una reflexión creada a partir de fundamentos y análisis previos aunque, como espectador ordinario es probable no comprender en una primera instancia esto, así que una posible lectura más cercana a este caso sería la que se comparte en la descripción del segundo capítulo, donde se plantea que por tratarse de dos elementos completamente distintos se genera un caos, y es este mismo el que lleva a hundir al barco.

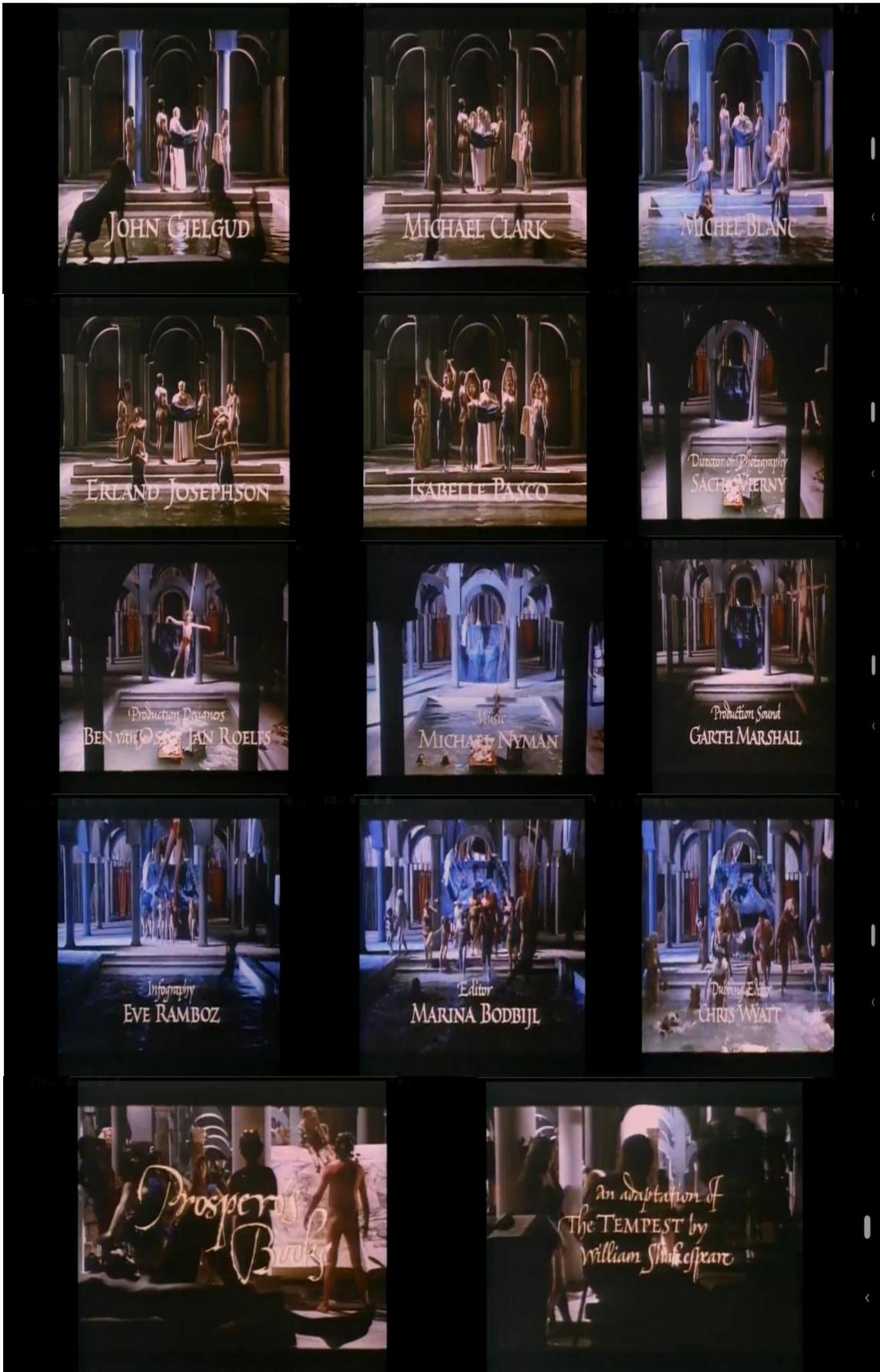
Es importante resaltar un efecto, al que catalogaremos como de recepción, en el cual el espectador recibe por medio de la vista y oído, para traducir una serie de sensaciones que le signifiquen en torno al contenido de referentes y bagaje cultural personal. Por ello se hace mención sobre este suceso en el capítulo de análisis visual, debido al constante y complejo uso de elementos simbólicos por parte del director de escena en el largometraje, lo cual requiere una extensa y amplia cantidad de conocimientos previos, la contrariedad ahora recaería en torno a la labor de la multimedia que tanto se ha defendido en la hipótesis de la investigación sobre como los elementos visuales fortalecen la significación del contenido; en especial en este apartado, la cual debiera aportar los elementos faltantes para completar la concretización de aquello que no hay.

Por tanto, lo que se sugiere en ese sentido es que a partir de los efectos audiovisuales que las ventanas proporcionan, el espectador logre una experiencia que pueda relacionar a su propio entorno y que le signifique en una comprensión sensitiva, modificando su percepción sobre la puesta en escena o, en este caso, sobre la película y la complejidad de la información contenida en ella. Dicho proceso no podría resolverse de forma tan sencilla sino se contará con efectos técnicos de mayor amplitud, que sirvan como plataforma para el consumo de una sociedad actual; pues pese a existir diversas incursiones por parte del cine y el teatro para llevar la vanguardia hacia su público, estas no siempre se aprovechan en sus máximas posibilidades o no resultan como los creadores desearían.

Si bien, como ya se ha referido en el análisis visual, la intervención de las ventanas multimedia no se reduce únicamente a la presentación de los libros, sino que aparecen en ciertos momentos, entre lexía y lexía, ya sea como puente o simplemente porque así lo requiere la escena correspondiente.

Uno de los ejemplos más claros de puente de unión entre una y otra secuencia es la transición en que se presentan los créditos iniciales donde se aprecia un recorrido por la isla, mostrando algunos de los seres que habitan en ella, mismos que nos transportan a aquel entorno y estética de dicho universo simbólico, pero una vez que esto ha sido logrado desde el ojo especializado del director de escena, ¿de qué serviría hacer uso del recurso de diversos medios dentro de este conector? Primero es importante aclarar que consideramos esta escena como un nexo y a su vez como una presentación, tanto de personajes, como de la misma ficción, por ello después de este espectacular inicio se retoma la continuidad de la trama para seguir con la linealidad de la historia.

Ahora, en respuesta a la pregunta que se planteó anteriormente, si esta escena funge como carta de presentación, entonces las ventanas multimedia deben servir en apoyo a este punto, es así que tal como se describió en el capítulo II, se observa la plantilla de trabajo, es decir un programa de mano virtual que contiene los roles designados del equipo de trabajo.



(Greenaway, 1991: 1:01-2:42)

En cuadros anteriores se ha referido a la aparición de dos elementos empleados en el largometraje como signos, ahora toca el turno a un tercero: el aire.

Uno de los recursos utilizados por la cinematografía para difundir sus productos en otros países sin necesidad de hacer un doblaje de voz al idioma del lugar donde se consume, es subtítular las películas, esto es, traducir al lenguaje propio los diálogos que enuncian los personajes. Esto permite la comprensión del espectador sobre aquello que ve- y también lee- sin alterar completamente el contenido de la obra fílmica.

Raramente este hecho sucede en el teatro, aunque no es ajeno ni imposible; por ejemplo, alguna vez al apreciar una ópera italiana, se empleaba este recurso para que quienes no comprendíamos dicha lengua pudiéramos tener mayor claridad en apoyo de la capacidad de expresión vocal y facial de los intérpretes, y aunque este ejemplo no habla de un hecho meramente teatral en el sentido de ser una obra dramática en forma, sino una vertiente musical.

Al filo del proscenio se colocó la pantalla donde aparecía el texto que los personajes cantaban, así mismo estas pantallas pueden ser empleadas en diversos espectáculos teatrales que pueden compartirse en otros países no hispanohablantes, y viceversa ¿Por qué limitar dicho recurso teniendo en la actualidad un inmensurable acceso a elementos tecnológicos tan indispensables y comunes como una computadora y un proyector, por poner tan solo un ejemplo?

Esta reflexión nace a partir del efecto que emplea Greenaway al colocar un subtítulo en una ventana multimedia, reafirmando un diálogo que, en el texto original es enunciado por un tripulante del barco, y en esta ocasión lo emite el personaje de Próspero, quien además lo escribe sobre el pergamino: *We Split* o Nos separamos. Como ya se ha mencionado anteriormente, las pantallas multimedia refuerzan ideas o apoyan a la generación de imágenes, si en este caso contribuyen a subrayar un texto al que se da un nuevo foco visual, es por la necesidad de evidenciar un signo que esto contiene, además la descripción nos dice que lo escribe tres veces. Por tanto, esto podría simbolizar una separación de clases entre los navegantes, donde quedarán los nobles o personajes virtuosos, los viciosos y los bufones o graciosos. Como si estos fueran dispuestos por la mano de Dios (Próspero) para ser juzgados por sus

acciones; y esto resultaría una lectura más pertinente en el caso de no tener el referente del hipotexto, sin embargo, no sería completamente concreta sino conocemos a su vez a quienes van a bordo del barco. Y entonces retomando la idea de ver a Próspero como un Dios omnipotente o dramaturgo que con su mano escribe la vida y destino de cada uno de los personajes de esa ficción podríamos entender que traza justamente una peripecia³⁶, fragmentando quizá en favor de sus acciones una especie de juicio sobre el bien, el mal y quizá un punto intermedio, dejando aquí dicha posibilidad para no divagar en torno al discurso de dirección, pero sí dejar en claro la función de exaltación de la multimedia.

La siguiente secuencia es una de las más significativas en torno al uso de elementos técnicos, tales como la multimedia, y demás efectos visuales y estéticos. Se trata de la escena que funge como presentación de Miranda, pues el tratamiento escénico de todo el entorno nos remonta al estado de ánimo en que se encuentra la joven tras observar el caótico hundimiento del barco. Recordemos la descripción que concierne a la escena: mientras ella se encuentra sobre la cama detrás de la ventana que nos permite apreciar el mar de agua verde por donde desciende el barco a escala, y las mujeres que aluden a seres elementales del agua a su alrededor. El juego escénico entonces hace uso una vez más del apoyo de imágenes para reforzar una idea, o en otro sentido más complejo, amplía el panorama colocando una serie de signos que son traducidos a través de imágenes concretizadas para respaldar una idea, antecedente o referente. Y como espectador resulta un efecto enriquecedor no solo a nivel visual, sino en un sentido de lectura y por tanto de percepción.

En una secuencia posterior menciona la descripción que hace uso de un recurso técnico donde la imagen se vuelve traslúcida para permitir la visibilidad de otro cuadro que se ha empalmado con el que tenemos ante la pantalla. Es así que podemos apreciar ambos a la par y gracias a esto interpretar el discurso que sugiere la descripción, y es, que se trata de una lucha interna de la propia Miranda ante el desastre que acaba de presenciar, aunque a la vez pareciera que fue parte de visiones que tuvo mientras dormía; el hecho es que

36 Peripecia es el cambio significativo en el personaje, refiere al suceso que provoca la transformación de carácter.

las hojas que vuelan arrastradas a consecuencia del tornado remiten inmediatamente a un caos, metáfora del estado anímico de la joven. Emplear dicho recurso resulta un acierto y además cumple con la función que se defiende en el presente trabajo de investigación como parte integral del quehacer escénico.

Las posteriores secuencias donde se emplea el recurso de medios en favor de la escena son las lexías correspondientes a los siguientes elementos: “el inventario de los muertos”, “libro de colores”, “un grueso libro de geometría”, “el Atlas que pertenece a Orfeo”, los cuales en su presentación aparecen en pantalla como una serie de animaciones hechas con fotografías, ilustraciones y otro tipo de imágenes que contribuyen a fortalecer el contenido que la misma película describe de cada uno de estos, por ejemplo la gama de colores que desfilan a cuadro, las cambiantes figuras geométricas o el fuego que consume un libro.

El hecho que es importante resaltar en estas secuencias es que se muestra un panorama general de lo que representan o contienen dichos elementos, y cuya importancia no debe minimizarse puesto que son componentes claves dentro de la trama, en favor del desarrollo de la historia, pero se encuentran ligados por alguna circunstancia que seguramente corresponde al discurso de dirección o bien a la estructura que se propone a partir del uso de recursos bibliográficos, así pues la importancia de la multimedia radica en favor de la transmisión visual de contenido, puesto que si es verdad que existe una narración vocal de cada uno de los libros, una proyección física de estos sirve como referente para magnificar una simple idea de estos.

Es así que dicha idea pasa del imaginario a un plano concreto. Esto corresponde a la tesis central del presente trabajo de investigación donde se afirma que a través de la concretización física de los signos se magnifica el contenido visual para el espectador en favor del discurso a partir de la estimulación sensorial en una imagen. Lo que podría entrar en debate es que no existe oposición a esta afirmación, al menos no en lo que a cinematografía se refiere, pero hablar de un efecto de este tipo en un espectáculo teatral pondría como argumento principal la naturaleza constitutiva de esta última. Es decir: un universo ficcional se compone de diversos elementos. En la concepción de este ya como producto final (es decir la obra teatral) en el que

participó más de un solo creativo con sus diversos lenguajes estéticos y técnicos tales como la iluminación, el maquillaje, vestuario, utilería y escenografía. Es importante aclarar que esta serie de elementos corresponden a un estilo de teatralidad, puesto que hay algunos de estos elementos tonales que no son indispensables para realizar una obra dramática, e incluso a veces depende de factores o circunstancias externas; pero es de reconocer que son empleadas en favor de la ficción, ya sea para dar valor o acentuar algún signo en escena. Lo mismo sucede con la serie de imágenes compuestas y animadas, las cuales representan de igual modo signos con la diferencia de poder potencializarlos en la medida que la escena o la puesta lo requiera. “El artista del cine orienta la atención del espectador, le da directrices y le indica la interpretación que debe dar a los objetos” (Arnheim, 1986:44)

Rudolph Arnheim (1986) desarrolla algunos puntos importantes donde diferencia ambos quehaceres escénicos (el teatro y el cine) y señala que existe un acercamiento más próximo del cine hacia la vida real, por tener la captación de elementos esenciales que devela lo sustancial, pero también expone el cuerpo humano, refiriéndose al espectador, se compone de distintos órganos sensoriales, no solo los ojos, que permiten aceptar determinadas ilusiones.

“Podemos percibir como reales y a la vez imaginarios los objetos y acontecimientos, como objetos reales y como meras estructuras de luz sobre la pantalla de proyección; y es esto lo que hace posible al arte cinematográfico” (Arnheim, 1986:32)

Es decir que no perdemos la conciencia de ser un hecho ilusorio, o, en otras palabras, una convención. Y al tratar de efectos sensitivos, no podemos dejar de lado aquellos que fueron empleados en la presentación de cada elemento o libro dentro del producto analizado, uno de los mejores ejemplos es sin lugar a dudas “La Anatomía del nacimiento de Vesalio” en el par de tomos, cuyo contenido cautiva por los recursos estéticos utilizados, tales como los órganos palpitantes, donde se aprecia algo que se ha calificado como perturbador por el mismo libro, puesto que estas descripciones fungen como prólogo o sinopsis.

Y esta recepción vuelve más significativo dicho contenido con carga simbólica, el efecto complementario resulta satisfactorio en tanto a las necesidades que cubre de la escena. La multimedia direcciona un punto visual clave para la

traducción sensorial del cuerpo ante lo que observa, y contribuye a un efecto cercano a la realidad.

La siguiente intervención de superposición de imágenes corresponde a una secuencia que repite una acción, los pies de Ariel que avanzan flotando. Primero debemos reconocer que dicha ejecución refleja una característica propia y que define al mismo personaje de quien únicamente vemos sus pies y piernas, pero si analizamos un poco más a fondo dicha visión nos encontraremos con un ser que es capaz de desplazarse por el aire de forma “natural”, eso define y nombra a Ariel, el espíritu aéreo que sirve a Próspero. Con ese hecho reconocemos a dicho personaje y, una vez más, la multimedia desarrolla su función a través de signos que develan, pero no obvian sus significados, más bien generan esa carga simbólica que toda obra artística debe tener, sin exceptuar por supuesto a la cinematografía.

Continuando con el mismo personaje, será él quien participa en una nueva sobre posición de imagen que da a pauta a un recurso no empleado antes durante el largometraje, se trata de la acotación, la cual reconocemos en un texto literario/dramático como una serie de descripciones que contienen ya sea entradas y salidas de personajes, así como cambios de luces e incluso la visión que el dramaturgo tiene del espacio donde se hará la representación, el vestuario y cómo lucen los personajes. Durante la secuencia en que vemos a un Ariel recostado y la leyenda *Enter-Entra-* que fungiría como acotación, recurso que generalmente no se emplea en cine, pero que en este producto fue hecho de manera intencional; lo que sucede entonces en el largometraje es que se usa como recurso estilístico, además de dar pauta a la entrada del personaje mientras Próspero redacta uno de los libros en los pergaminos.

En algún párrafo anterior de este análisis se hizo mención del uso de un recurso denominado “subtitulado”, mismo que ahora vuelve a hacer presencia después de diversas secuencias hasta la aparición de una nueva ventana sobrepuesta, la escena muestra el tintero en el escritorio de Próspero y una frase que se enuncia y escribe a la par: *“Awake, dear heart awake!”* traducida como “Despierta, querido corazón ¡Despierta!” y que acompaña después el tránsito de Miranda hacia su padre. Lo evidente es que la joven despierta por orden de su padre del trance en que se encontraba y que era dominada por el caos, acudiendo al llamado de Próspero; pero es importante no dejar pasar por

alto que por fuerza discursiva y como parte del lenguaje estético, existe una razón por la cual se ha resaltado esa frase en aquel momento específicamente; además con un efecto de sobre posición de pantalla. Se realiza a continuación una breve descripción anecdótica sobre la situación que se aprecia, con el fin de contextualizar el efecto técnico: en la versión original, es decir la literaria, Miranda es dominada por los poderes de Próspero para que este pueda llamar a su esclavo aéreo, luego de contarle a ella sobre su origen. Cuando la despierta, es para ir a ver al otro esclavo. Calibán, y pese a su inicial resistencia, al final accede a acompañarlo.

No hay como tal una enorme diferencia en tanto a la acción secuencial, pero si en tenor de la intención o interpretación que en el film se ejecuta, pues se subraya el dominio que Próspero tiene no solo sobre los seres elementales que habitan en la isla (sus esclavos por ejemplo), sino también sobre su hija, Miranda, quien se encuentra hipnotizada bajo la orden del mago, incluso aun cuando el mandato es despertar, las interrogantes serían ¿realmente ella está despierta y es consciente de lo que hace o todo es parte del control que Próspero ejerce sobre ella? El enamoramiento, por ejemplo, pues en palabras del propio Próspero, todo marcha por el camino que él lo dispone.

En la misma descripción de la secuencia se menciona que cuando Miranda se dirige hacia su padre, este se encuentra sentado frente a su escritorio, lo cual reitera la concepción del mismo como dramaturgo y director de escena que escribe, y, controla las situaciones y acciones de los personajes para desarrollar la comedia.

De este modo el efecto técnico de la multimedia resalta las palabras de un padre hacia su hija, nos ofrece una imagen que se constituye a partir de las deducciones ya expuestas, y magnifica una secuencia que da paso a otro elemento: "El libro de Tierra".

Por otra parte podemos apreciar que existe un puente que conecta ambos polos: el buen y mal salvaje, o en otras palabras a los esclavos el leal y el rebelde (Ariel y Calibán). Ese vehículo conector es Prospero, ya que tras haber llamado a su fiel siervo, Ariel, ahora busca reunirse con Calibán, la presentación de este último personaje resulta un efecto visual atractivo y pertinente al hacer uso del recurso multimedia con el fin de presentar imágenes que resaltan la característica principal del personaje de una forma simbólica al

no presentar literalmente su rostro o cuerpo, sino que expone objetos o acciones con los que se le puede relacionar y dar un calificativo desde la perspectiva sensorial. Explico: la descripción dice que ante la pantalla aparece la imagen de algunos libros abiertos, los cuales son cubiertos con sustancias de espesor y texturas desagradables que remiten a la suciedad, mientras otro libro es apuñalado. La efectividad de estos signos radica en la traducción sensitiva del espectador sobre aquello que aprecia. Por tanto, la función de la multimedia cumple de nuevo sobre el propósito que se pretende comprobar, pues a través de imágenes que representan cualidades amplían el panorama y nos conducen hacia una experiencia o vivencia artística/escénica compleja.

Retomando la idea del subtítulo, nos centraremos en una secuencia, de la cual abordaremos una característica de Shakespeare, y es que en este dramaturgo impera el poder de la palabra para evocar grandes sentimientos, emociones y estados propios de la condición humana, así como describir de manera poética la belleza y la fealdad de las cosas en su entorno, pero también para proferir maldiciones, ya que esta es una de las principales supersticiones en torno a las obras de este enigmático autor, y trascienden a las creencias populares.

La Tempestad no está exento de este hecho oral, debido a que la maldición de Calibán hacia Próspero se hace presente mediante una toma que devela el hecho discursivo con que se aborda el contenido del diálogo. En aquel texto Calibán reclama a su amo que le enseñó a hablar, y de ello a maldecir, como si de alguna forma despreciara la lengua que se le impuso al ser supeditado por aquel ser dominante que intentó educarlo bajo sus parámetros ideales de cultura y educación.

La descripción dice precisamente que los reproches que el monstruo marino hace hacia el mago son transcritos al monitor (subtítulos) reforzando sus palabras, y después se materializan para volverse un elemento de utilería: un pergamino que lleva en su mano. En una secuencia posterior podemos apreciar al mismo Próspero repitiendo lo que enunció Calibán en referencia a la enseñanza de la lengua que le inculcó y lo que aprendió de ella, de nuevo reforzando el uso de la comunicación oral y escrita. Esta secuencia se liga a una más donde podemos apreciar la reversión de la maldición, pues es el esclavo quien padece y lucha contra las inclemencias del tiempo y los elementos de la naturaleza que hacen su intervención.

A nivel semiótico existen diversos puntos que contienen un significado por desentrañar en tanto a la aparición de estos elementos, pero tras enfocarnos en un contexto de medios, encontramos una dialéctica inteligente que deriva del sonido y la imagen, así comprobamos que el cine, el teatro y demás artes funcionan también como un medio de comunicación que enriquece el diálogo social.

Uno de los comentarios sociales que ejerce *La Tempestad* es en relación a la sociedad ideal, se magnifica en *Un libro de utopías*, y es durante la intervención de este que se hace uso de un recurso poco utilizado en el largometraje, pero que resulta atractivo a nivel visual por la forma en que se presenta, se trata de animaciones constituidas de ilustraciones y dibujos. En la multimedia, por tratarse de un medio digital, es posible hacer este tipo de ediciones para complementar o reforzar ideas de la escena, por ejemplo, en este caso las ilustraciones refieren a las actividades de la caza y el cultivo, como si se tratase de pinturas rupestres que nos ponen en contexto de las actividades que fortalecieron la producción en una sociedad, de ese modo el lenguaje gráfico nos concede un antecedente y nos direcciona hacia el discurso. Como se mencionó, esta dialéctica de imágenes ha sido empleada esporádicamente a lo largo del filme, pero ha otorgado significado a algunos símbolos gráficos que, pese a su espontánea aparición, nutren la apreciación estética y visual; para fortalecer esta afirmación, a continuación nos ubicaremos en otro momento del largometraje donde sucede de nuevo este fenómeno a través de una ventana multimedia, se trata de un dibujo representativo del monstruo con que los cómicos (Stefano y Trínculo) asocian a Calibán la primera vez que lo ven.

Así es como la descripción nos dice que la primera visión que tenemos es un caparazón del cual salen dos piernas y luego otras dos en referencia a las observaciones hechas por Stefano sobre si aquella bestia es un ser cuadrúpedo de dos voces.

Pese a que a cuadro podemos observar la representación escénica, es decir vemos cómo los actores hacen su parte: en la ficción Calibán y Trínculo se esconden bajo el manto, mientras Stefano indaga sobre el hallazgo; el director de la obra fílmica ha decidido colocar una ventana multimedia que emplea este tipo de animación en referencia a una imagen proveniente de una conjetura, de

ese modo se ilustra y fortalece la idea que ya ha sido expuesta dramáticamente, es decir a nivel de acción.

A continuación, abordaremos otro momento en el largometraje, cuyo párrafo correspondiente nos dice que aparentemente se trata de un guiño de meta teatralidad, recordemos esta secuencia: algunas figuras observan a través de una especie de pantalla donde sucede la acción entre Trínculo, Stefano y Calibán, para que después la ventana sea cubierta por unos telones.

Es importante destacar en esta secuencia que no se reduce únicamente a la composición estética, sino también a la intención de colocar el cuadro que está estructurado de esta forma pues refleja la acción pasiva que ejerce el público con una doble significación del espacio de representación: es una pantalla de un medio digital como cine, televisor o incluso computador, y es un escenario teatral, puesto que cierra con telones para anunciar un cambio de acto.

En conclusión, durante estos fragmentos o lexías del largometraje, la ventana multimedia cumple con la función descrita en la hipótesis: fortalecen y amplían el contenido, generan un mayor atractivo visual y clarifican signos.

La reflexión que nace a partir de este cuadro, a propósito del uso de diversos recursos, lenguajes y medios comunicativos, es que existe una gran relación en ambos quehaceres artísticos y no está disociado uno del otro, así mismo reafirmo la perspectiva multidisciplinaria de la que Greenaway hace uso en su producto fílmico y donde sobresale la teatralidad.

La siguiente secuencia donde se echa mano del recurso digital que nos compete en este apartado nos presenta una serie de visiones que corresponden a ideales de los personajes viciosos, provenientes de lo más oscuro de su imaginario, tomando forma ante nosotros espectadores para constituir una serie de signos estéticos y plásticos que tienden hacia lo grotesco por su naturaleza. Es de ese modo que presenciamos la venganza sangrienta y violenta (que no calificaría de justa, y por tanto virtuosa) de Calibán principalmente, y los nuevos acompañantes o cómplices de travesía; a continuación nace una nueva visión construida de estos personajes, se trata de la consumación del acto sexual con la joven y virginal Miranda para satisfacer sus deseos carnales más primitivos e instintivos (que pese a ser una necesidad

corpórea y natural del hombre, tampoco califica en virtud, ya que es un acto forzado por una parte dominante que corresponde a agresión).

Esta serie de visiones culmina con la representación más absoluta de poder por parte de los personajes viciosos. Convirtiéndolos en reyes, sentados a su trono, altivos y superiores a su contraparte: Próspero, quien yace dormido en el piso, es decir en un nivel inferior, vulnerable dentro del caos que predomina a cuadro.

Es importante considerar que estas descripciones corresponden a pensamientos y son exclusivos de quien los genera, podemos expresarlos a través de la palabra para comunicarle al otro aquello que proviene de nuestra creación mental, con los detalles mayormente posibles para que este a su vez genere una versión propia de lo que nació de nuestra mente, a pesar de que no la reproducirá tal cual en su imaginario.

Con el uso de la pantalla o ventana de medios ocurre un fenómeno ficcional que nos envuelve por completo, es como si pudiéramos ver a través de la mente de los personajes y traducir en imagen lo que el otro guarda en su pensamiento, por ello pudimos apreciar las escenas descritas en el párrafo anterior. Como parte del punto medular que esta investigación defiende se comprueba así que el recurso técnico de diversos medios cumple nuevamente con la función de generación de imágenes en favor de la escena, y complementa el universo ficticio, así como a los caracteres que intervienen en la acción dramática, pues cumple con la conducta como detonante de la psique, pero también proyecta su pensamiento que exterioriza para compartirlo con el espectador.

Continuemos con el análisis. Ubiquémonos en otro momento de la cinta donde de igual modo los protagonistas de la acción desarrollada a cuadro son los personajes viciosos; en esta ocasión el efecto de edición plantea que hay una reinterpretación de los elementos ejecutantes que fungen como personajes incidentales debido a que se sobreponen imágenes en su aparición a cuadro aportando otro valor al sustantivo; es decir, anecdóticamente la escena plantea que Trínculo, Stéfano y Calibán son seducidos por la ambición y roban algunas vestiduras que encuentran en su camino. Inmediatamente, una jauría de perros los persigue como consecuencia del hurto que han cometido, así que este trío de personajes cómicos corre despavoridos. La acción es muy simple y concreta

sin que pierda la complejidad de carácter axiológico, no obstante, el cineasta director ha empleado una variante al signo que establece el dramaturgo en el texto teatral, y es que son niños quienes persiguen a los ya citados sujetos que intervienen en la acción; dichos infantes que aparecen a cuadro son cubiertos a su vez con la imagen de caninos que ladran furiosos. De manera que esta propuesta escénica sugiere a los espíritus de la isla como aquellos entes que han adquirido esta forma física para dar una lección a los rebeldes sujetos de la escena. Es así que la actividad multimedia reafirma su presencia en uso de la cualidad primordial que objetamos: la imagen para re significar el discurso.

La siguiente parte del largometraje incluye una extensa variedad de contenido estético en cuanto al lenguaje, signos y postura poética de lo que refiere a culminar con un ciclo, todo el peso de esta secuencia recae en los elementos (libros) que se analizaron durante todo el cuerpo que constituye al film y a la presente investigación; ahora bien, todo este conjunto se compone de imágenes significativas, enunciación de textos cumbre dentro de la fábula, signos, símbolos (incluso geométricos), y una acción ritual que guía el desarrollo de ésta, incluso de la posibilidad que nos provee la cámara al ejercer un movimiento que documenta todo aquello que hay y sucede al rededor, pues este efecto permite apreciar, a través de su recorrido, los rostros, acciones y reacciones precisas de los personajes. Teatralmente hablando no es un efecto que sea sumamente indispensable al hacer uso de recurso de diapositivas o video, pero sí puede fortalecer el contenido del espacio, puesto que las expresiones son focos de atención que los mismos actores generan durante una función pública.

Lo que llama la atención es la amplia posibilidad de jugar con las continuas apariciones de estos recursos que hacen presencia, y a continuación otro elemento atrae el foco de atención, se trata pues de una cualidad que ofrece la tecnología de la multimedia junto con la imagen en movimiento que ofrece el cine.

El juego de transiciones es presentado a través de "cortinillas" puesto que podemos apreciar la transformación de un entorno a otro con iluminación, el juego de colores, tonos y sustitución de elementos (pétalos que se transforman en gotas de lluvia, y estas a su vez en copos de nieve).

La iluminación- cuando se trata de un teatro de cámara- es un recurso comúnmente empleado en el quehacer teatral y funge en favor de la generación de entornos, pero ¿qué sucede si además de dicho elemento tonal se agregan imágenes que transforman los componentes de escena? Entonces los signos se traducen con mayor facilidad al espectador actual.

En el mismo sentido de la iluminación, la técnica de edición tecnológica permite realizar diversos efectos visuales que constituyen uno de los elementos más recurrentes en el hecho cinematográfico, su antecedente, naturalmente es en el teatro donde las luces siguen, guían y permiten realizar estos efectos visuales en favor de la convención.

Si nos ubicamos en el momento que la descripción señala que este objeto se hace presente, encontramos que durante el cuadro en que el Rey toma de la mano a los enamorados, se dibuja un círculo de tono verde en sus cabezas, el cual es iluminado por estelas doradas y aparece la corona en medio de esta presentación. Podríamos entonces cuestionar sobre la resolución que se daría al tratarse de una función teatral, quizá entonces el director echaría mano de los componentes de su equipo de iluminación para fijar las luces sobre la cabeza de sus actores y usar el símbolo de la corona, ya sea como un guiño con otra luz, un elemento de utilería, vestuario o bien, una proyección de sombra. Lo verdaderamente importante de esta composición es que el mensaje sea claro, que el espectador sea capaz de traducir la lectura que aprecia en ese momento.

Por ello no se busca convencer al lector de que la multimedia es el único medio para llegar a la traducción, comprensión y anagnórisis³⁷ del espectáculo teatral sino que es uno de tantos posibles; es efectivo sí, ese sí es un propósito que se desarrolla a lo largo de esta investigación, pero no es todo lo que queda por explotar. El terreno de la teatralidad es vasto y variado, y como creadores debemos darnos la oportunidad de explorar la mayor cantidad de posibilidades.

Antes de cerrar este último capítulo que constituye la parte fundamental de la investigación, centraremos nuestra atención en los últimos dos momentos de mayor relevancia antes de concluir el largometraje; estos son: El fin simbólico de los libros y el cierre del espectáculo.

37 Reconocimiento de uno mismo.

La conclusión de la trama constituye el término de un ciclo, donde los protagonistas de la acción, los libros, son los elementos que fueron empleados para contar la historia. Así pues, la descripción insertada en el análisis visual dice que a cuadro se aprecia un cristal que se rompe, un libro que se consume en el ardor del fuego, otro libro se hunde en la profundidad del mar, y de nuevo otro cristal se rompe. Sobreviene después un cambio de vestuario a modo de ritual donde la acción y foco de atención lo recupera nuevamente el protagonista, Próspero.

Ahora bien, vale la pena detenernos a analizar esta breve secuencia que es tan significativa e importante dentro del producto escénico, no debemos perder de vista que nuestro análisis parte de los elementos que titulan esta obra fílmica: *Los libros de Próspero*, esos libros conforman la estructura de la cinta en tanto a contenido que guían al mismo, y son el punto de partida para verter y aplicar su constitución transformado en conocimiento la venganza didáctica que se lleva a cabo en la historia; y regresa a los mismos objetos para finalizar, siendo literalmente destruidos tras la resolución del conflicto.

¿Por qué impacta y trasciende tal contenido en una serie de imágenes de corta aparición? El impacto sensorial que esta secuencia nos muestra a través de la intervención multimedia es abrupto pero contundente. Los signos son precisos e irrumpen el orden establecido en la secuencia que se está presentando sin que se rompa totalmente la armonía que la compone, es entonces que ataca directamente a nuestros sentidos; la vista nos muestra destrozos de un espejo, de un fuego abrasador o de agua brava, lo mismo que si al oír un concierto de música clásica de pronto una guitarra eléctrica irrumpe con una participación que es aparentemente ajena a las piezas que conforman dicha presentación, pero rápidamente percibimos que se asemeja a la melodía que irrumpió con la diferencia del instrumento empleado. Este ejemplo permite dimensionar los alcances posibles para modificar de manera satisfactoria la percepción de nuestros espectadores, lo cual es posible a su vez gracias a la diversidad de medios que se emplean en las expresiones artísticas. Por ello exhorto a rescatar la importancia del empleo de las diversas tecnologías posibles en nuestro contexto para enriquecer y diversificar la forma en que se construyen los discursos escénicos, como lo fueron las imágenes que concluyen el ciclo dentro de la obra cinematográfica.

Ahora bien, ya se ha hecho hincapié en el hecho de que la obra ha terminado, tanto el conflicto como el enredo se resolvieron para los involucrados, pero ¿acaso valdría la pena concluir solo con el obscuro final cual es el caso de una puesta en escena?

La original y fantástica propuesta de Greenaway no termina en este punto para iniciar en seguida con un collage de nombres que corresponden a los créditos finales en pantalla, sino que aprovecha el recurso de la teatralidad para exaltarla como un estilo escénico propio que imprime en su obra cinematográfica; es así que tal como si se tratase de un espectáculo teatral, al finalizar son los actores quienes reciben el aplauso del público³⁸ y de sus compañeros de elenco, que es un acto tradicional conocido como el agradecimiento, donde se expone al actor ante la concurrencia que asistió a la función, para ser reconocido por el trabajo que ha realizado, así mismo agradecer a todos los creativos involucrados en la realización del montaje; el aplauso es un acto simbólico que enaltece a los artistas y significa el fin de un círculo de comunicación entre los hacedores y receptores; por tanto, la obra fílmica concluye resaltando el discurso proferido por Shakespeare a través del personaje más emblemático de esta obra, Próspero, enunciando aquello que los artistas teatrales y creadores de otras áreas nos proponemos para con nuestro público: Agradaros y... "con vuestra indulgencia obtendré vuestra absolución" (Shakespeare)

38 En la película nuestros ojos son testigos del hecho escénico que acabamos de presenciar, y a pesar de que no existe como tal la forma de que el agradecimiento sea un hecho vivo por tratarse de un acontecimiento video grabado, sí logra generarse la idea de tener a los actores frente a nosotros, porque toman posesión del proscenio en relación a los demás compañeros de elenco que les aplauden durante el agradecimiento, por ello en forma simbólica reciben también nuestro reconocimiento, aunque este no se traduzca necesariamente en el aplauso.

CONCLUSIONES

El punto de partida de este trabajo de investigación es una propuesta que se origina en el uso de recursos técnicos que diversifican el medio de difusión del discurso mediante el uso del *picture in picture*, los subtítulos, la conglomeración sonora de varios niveles y calidades sonoras, los movimientos llevados más a una interpretación dancística y la teatralización del filme en general, hace que cataloguemos a la obra como multimedia, y gracias a las herramientas empleadas en ésta se proyecta la generación de imágenes como recurso visual para fortalecer el contenido simbólico de los elementos empleados en ella, por lo tanto el contenido que corresponde a las conclusiones se enfoca en abordar los hallazgos en el desarrollo del análisis descrito en las páginas y apartados anteriores.

La línea argumental parte de la obra dramática, de la cual se realizó una adaptación para el filme, se desarrollaron y ampliaron los apuntes dramáticos de éste, mismos que se plasmaron en el producto fílmico; el uso de elementos fantásticos dentro de la historia, desde los fenómenos sobrenaturales (desastres provocados) hasta las situaciones surrealistas que atraviesan los personajes a lo largo de la trama, son motivos suficientes para exponer el material simbólico que se puede desarrollar a partir de este documento base, y que el cineasta Greenaway lleva a un punto estético de mayor valor tras involucrar signos escénicos que fortalecen su discurso, los cuales son en gran medida efectos visuales en las composiciones, la dirección de arte y en consecuencia la edición de las videograbaciones para direccionar la percepción sensorial del espectador sobre la acción dramática, los personajes, el espacio ficcional donde se desarrolla la historia, los elementos tonales tales como vestuario, utilería y escenografía, además de emplear y localizar alusiones simbólicas como objetos que sustituyen a otros para dar un valor contextual político, social, denuncia o propuesta.

En el capítulo titulado “La interpretación del texto dramático” se mencionó que Próspero es el eje central de esta historia, titulada *La Tempestad*, y que por su parte los libros que le dan conocimiento y poder, son elementos que fungen como puente conector a nuestro objeto de estudio: *Los libros de Próspero*.

Tomando en cuenta que el largometraje es resultante de la reescritura del texto de Shakespeare, la visión de Peter Greenaway es una interpretación basada

en los motivos de su discurso de dirección, es decir la denuncia social, política o personal que ejerce a través de la obra de Shakespeare transportándola a ese contexto y para ello emplea los libros cuya importancia radica en los efectos, las formas y el contenido que crea un efecto en la realidad, es decir a través de estos elementos se hace conciencia de pensamientos y corrientes filosóficas, aportes científicos, expresiones artísticas, culturales y sociales, así como hechos históricos que son un reflejo del ser humano en su entorno, y seguramente permite la comprensión, el reconocimiento y la traducción del espectador de esto en su medio; es en estos elementos donde se encuentra la cumbre de nuestra investigación, y para ello nos enfocaremos en los libros como punto de partida para analizar el producto, los cuales quedan clasificados en una lista que se propone en la investigación para desarrollar la línea argumental y discursiva del producto cinematográfico propuesto por Peter Greenaway, y que adquieren el carácter de lexías en favor del análisis de las secuencias, estos elementos se encuentran catalogados de la siguiente manera:

- Libro del agua
- Libro de espejos
- Una memoria técnica llamada arquitectura y otra música
- Libro de los colores
- Un grueso libro de geometría
- Un Atlas que pertenece a Orfeo
- La Anatomía del nacimiento de Vesalio
- El segundo tomo: Anatomía del nacimiento de Vesalio
- Libro de Cosmografía Universal
- Libro de Tierra
- Últimas plantas
- Libro del Amor
- Bestiario de animales pasados, actuales y futuros
- Un libro de Utopías

- Un libro
- El manual del anticuario
- Un libro de historias de los viajeros
- Las autobiografías de Semíramis y Pasifae
- Las 92 vanidades del minotauro
- Un libro de movimiento
- Un libro de mitologías
- Un libro de juegos
- Un grueso libro de obras de Teatro

A partir de la escritura de Shakespeare, los personajes dejan de ser arquetípicos y se vuelven capaces de cambiar y con personalidades individuales. Sin embargo, Próspero es el único en quien se contempla el proceso de anagnórisis, así como una personalidad firme y definida, que podría catalogarse de compleja, ya que los demás solo reaccionan a las situaciones que se les presentan. Regresemos a los libros que son elementos cuya influencia es innegable en lo que respecta a su trayectoria, y toma de decisiones, pues recordemos que gracias a sus libros adquiere la sabiduría, iluminación y raciocinio para ejercer su poder en virtud de la justicia. Pero es el mismo Próspero quien es benévolo al final y 'decide' no culminar su venganza, sino perdonar a todos debido a la conmoción que le provocó el amor de Fernando y Miranda.

Partiendo de la premisa de Ingarden: "Los textos cambian porque sus lecturas-concretizaciones cambian, y esto, debido a que el contexto social en su conjunto es alterado. Cada época tiene sus formas de comprensión, de lectura, sus normas estéticas y éticas". (De Toro, Semiótica del Teatro: 134)

Que señala Fernando de Toro dicha afirmación refuerza la hipótesis que da pie a la presente investigación, puesto que el planteamiento radica en lo siguiente: El contexto actual se caracteriza por ser cuna de nuevas tecnologías y una percepción distinta de las nuevas problemáticas sociales, como de la vida misma; es decir, quienes habitan en esta era tienen muy arraigada su necesidad de mantener la comunicación a través de recursos técnicos de

innovación tecnológica (o transformaciones, como es el caso de la escritura que es un recurso técnico con una longevidad de miles de años), en los que expresan su postura ante situaciones sociales, políticas o culturales. Pues bien, estos se refieren en gran medida a monitores o pantallas con las que los seres humanos decodificamos su contenido (videos, imágenes, animaciones, etc.) para comprender el mensaje que nos transmite el otro. En pocas palabras, el lenguaje en nuestro contexto social está dominado por una percepción visual; es así que al aterrizar el análisis en materia teatral nos confrontamos a una problemática naciente del fenómeno escénico, pues el público a quien se ofrece el contenido de estos productos artísticos para ser descifrados y traducidos en su entorno como parte de un discurso que la obra denuncia, es una masa social en la cual impera el lenguaje audiovisual, por ello tomamos como punto de partida un producto que -aunque su naturaleza artística es cinematográfica- tiene su origen en el teatro, pues en primer lugar el hipo texto (texto base) es dramático, una clasificación de la literatura que al ser representada cumple su cometido de drama entendiendo éste término como la acción. En segundo lugar, porque es justamente una reestructuración de la lectura, y en tercer lugar por tratarse de un producto que echa mano de recursos técnicos de edición multimedia. Es así que una escritura moderna, con bases en la teatralidad y naturaleza artística multimedia proporciona un enriquecimiento de diversas áreas que conforman al producto y lo vuelven trascendental para el receptor. En este efecto radica la importancia del fenómeno.

Es importante considerar en materia literaria, teatral y cinematográfica la concretización de signos en una imagen convencional para el lector y fija para el espectador. La generación de estas imágenes está determinada por una serie de descripciones, en el caso de la literatura que el receptor procesa cerebralmente en su imaginario, mientras a nivel teatral algunos componentes son inmateriales y adquieren carácter de convención, en el cine a diferencia de los dos anteriores todo ha sido creado previamente para mostrar al espectador lo que el cineasta desea que este perciba, pese a existir convenciones cinematográficas aunque estas no sean muy utilizadas en este largometraje.

Retomemos el sitio crucial y enfoquémonos primero a numerar los puntos más notables de esta nueva lectura:

- 1) La más evidente es la inclusión de los libros para llevar a cabo el desarrollo de la línea argumental.
- 2) La síntesis y/o extensión de escenas³⁹.
- 3) La implementación de imágenes para satisfacer las escenas a nivel de acción o texto que se han suprimido.
- 4) La narración, pues es a través de Próspero que describe vocalmente aquello que sucede mientras las secuencias en tanto a imagen coinciden con aquello que se desarrolla sin necesidad de retomar todo el diálogo del texto original.
- 5) Y la estética que por fuerza siempre ha de variar en los diversos montajes que se hagan de una obra dramática (cualquiera que esta sea), ya que pese a tener un estilo definido por tratarse de teatro isabelino, la reestructuración depende de la visión de dirección (y lógicamente del equipo creativo) se ha enfocado en crear un sello particular con el uso de diversos elementos estéticos y técnicos tales como el surrealismo, simbolismo, ritual, entre otras vanguardias, la edición e incluso la multimedia.

Los cinco puntos mencionados corresponden al objeto medular de nuestra investigación, y así procedemos a desglosar su estructura. En primer lugar los libros, en el hipotexto únicamente se hace mención de ellos cuando Próspero dice que a estos tomos les tiene mucha mayor estima de lo que le tiene incluso a su propio ducado, son estos a través de los cuales adquiere su poder y su sabiduría, y son también el conducto del desarrollo de la trama en el largometraje. Por ello a nivel discursivo los libros adquieren una fuerza primordial, no es el hombre, el mago o el duque (a nivel de jerarquía política) quién tiene poder ante los demás por sí solo, o por el simple hecho de serlo, sino que los libros son los que llevan en su contenido la valiosa información que otorgan el conocimiento a quien desee adquirirla y poseer ese don para ejercer en su medio. Pertenecen a él, sí, pero él ya no es el sujeto sino el sustantivo (aunque la historia gire en torno a él). En lo que respecta a la intertextualidad (además de la mención de los libros como ducado) se puede

³⁹Durante el transcurso de la película se puede observar que se omiten algunas escenas, las cuales no interfieren con el desarrollo de la trama y que se adhieren o extienden otras como parte de una construcción más completa del universo ficcional que se crea.

comprender que el autor ha insertado guiños colocando algunos títulos existentes o que aluden a importantes tomos en la historia de la humanidad. El ejemplo más claro es el que refiere a la teatralidad pues enaltece a Shakespeare y sus 36 comedias.

En tanto a la multimedia los libros nos muestran en su contenido una serie de imágenes sobrepuestas, secuencias, animaciones o ediciones digitales que proyectan su contenido a una visión de mayor amplitud para nosotros como espectadores.

El segundo punto que señalamos refiere a la síntesis y/o extensión de escenas, explicando este efecto como un recurso que el director emplea para complejizar el universo ficcional que está creando, así pues detengámonos un poco para señalar ejemplos más concretos. Al inicio de la obra durante la primera escena sucede el naufragio de la Corte por obra del espíritu aéreo, tal cual se muestra como la tempestad ocasiona el caos entre los tripulantes del barco quienes son aparentemente tragados por las feroces olas del mar. Si recordamos la descripción que nos ofrece el apartado de Análisis visual, éste dice que efectivamente Ariel ocasiona la tempestad, pero nada de lo que ocurre durante esa secuencia cae en la literalidad, por el contrario, todo son cuadros con gran valor simbólico, vemos al espíritu orinar sobre una superficie de agua, un barco a escala, las gotas de agua y el fuego a su vez como oposición de fuerzas. Entonces comprendemos todas estas composiciones que unidas forman una síntesis de la primera escena, sin necesidad de establecer todo el diálogo de quienes intervienen en dicho suceso.

Otro ejemplo, esta vez del recurso contrario que emplea el director en este producto fílmico es la adición de escenas que ocurre en diferentes momentos, es más evidente en la presentación de los libros y su contenido, sobre todo cuando se enlaza a la forma en que se cuenta la fábula (historia), como el momento en que se hace referencia a Susana, la madre de Miranda cuyo nombre ha sido escrito en el libro de los muertos, pues en el texto no hace presencia, no tiene nombre ni rostro; no obstante Greenaway le ha dado estas cualidades en su versión cinematográfica, adquiriendo así una construcción más compleja de este orbe simbólico.

El mismo efecto sucede con el tercer punto: imágenes que satisfacen el vacío generado en las escenas por la anulación de palabra o acción del texto original,

pondremos como ejemplo aquella secuencia que sugiere el pasado de Miranda antes de ser desterrada junto a su padre en la isla, así pues se aprecia una pequeña niña nacida en alta cuna y con goce de privilegios. En el lenguaje cinematográfico estos saltos al pasado se conocen como *flashback*, más lo esencial de este recurso es que nos contextualiza sobre los antecedentes, recuerdos o acciones pasadas que explican el porqué de lo que ocurre en el tiempo presente.

Bien, estos dos puntos: la extracción, adición y sustitución de textos y acción dramática forman parte de un mismo componente que explica de manera contundente la afirmación planteada al efectuar este análisis: son las imágenes generadas un estímulo (visual y se acompaña de sonoridad) que ayuda al espectador a traducir con mayor firmeza el contenido estético y discursivo de la obra artística que se aprecia, y conquista primeramente a un nivel sensorial para después llevarlo a la decodificación de signos. Esto es la multimedia en el producto escénico donde la experiencia estética y visual se conjunta en el collage de imágenes como parte de un discurso de dirección que pretende atacar a la parte sensitiva de su público y tiene que ver con el último punto a desarrollar en este desglose estructural sobre el estilo, tono, tratamiento (estético) que se desarrolla en párrafos posteriores. Por otra parte existen momentos clave donde se puede detectar la inserción de textos (intertextualidad) que corresponden a otros autores (como los libros que se explica en su respectivo apartado: Capítulo III Intertextualidad) pero lo sustancial de estos puntos analizados a partir de la imagen es la inserción del texto que desarrolla el propio Peter Greenaway al colocar nuevo contenido dentro de la obra, pues como bien se menciona en el inciso B-Del texto dramático al hecho escénico del capítulo II Análisis filmológico de los libros de Próspero, se ha creado un nuevo texto con apuntes narrativos ampliados y desarrollados, y esta nueva adaptación se ha visto nutrida de textos, sonidos e imágenes.

El cuarto punto de esta reestructuración nos dice que la narración es un elemento empleado en la obra cinematográfica como recurso auditivo cuyo contenido describe y guía la acción con frases clave que podemos reconocer del texto original.

En el apartado II.II La apreciación sonora, correspondiente al Capítulo II Análisis filmológico y filmográfico de *Los libros de Próspero*, se afirma que la narración parte de la subjetividad del pensamiento o estado mental del personaje. En el caso específico de la figura que ejerce Próspero resulta ser un poco más complejo pues adquiere un rol de dramaturgo o incluso director que orquesta la acción pero siempre dispone la forma en que deben desarrollarse los acontecimientos dentro de la obra. Es por este control que ejerce, que absorbe textos de los demás personajes, contemplando así una posesión del otro, de su cuerpo, mente y voz, aunque también podemos oírle enunciar los diálogos propios como lo dispone Shakespeare en *La Tempestad*.

Además se agrega el efecto de la narración como parte de un recurso escénico que se permite gracias a la multimedia donde a la par que el personaje está hablando se aprecia la acción; esto es una concretización visual y traducida a partir de los signos que el emisor está comunicando, y no pierde foco presencial puesto que su voz es el sonido que impera en la escena, y de este modo queda nuevamente comprobada la afirmación del apoyo de diversos medios para enriquecer la ficción en terreno escénico, no sólo cinematográfico, sino también teatral.

En lo que al discurso compete, en este punto de la narración podemos sintetizarlo hacia el poder y la figura que alude al propio Shakespeare materializado en Próspero pues él escribe y describe esta obra dramática que es como la vida misma, y donde inserta guiños de teatralidad en la cinta.

Por otra parte la intertextualidad está completamente inmersa en cada uno de los textos que son adquiridos por Próspero o enunciados ocasionalmente e incluso en los subtítulos que aparecen para reafirmar pensamientos discursivos específicos.

Retomemos el último punto a desentrañar se trata pues de la visión artística del director y el tratamiento sobre la reestructuración o nueva versión de la obra. Iniciemos con aquella característica que hemos definido como el sello particular del director al tomar en referencia los distintos productos artísticos que ha lanzado a la industria del cine pues ha generado una propia línea estética que se constituye de diversos tonos y propuestas por ejemplo el surrealismo cuya característica es la realidad alterada que se funde con el onirismo; y *Los libros de Próspero* no son la excepción a este tratamiento debido a secuencias

visuales que nos envuelven en un universo constituido a partir de la isla como espacio donde se desarrolla la trama. El simbolismo es también parte esencial de la peculiaridad de Greenaway pues existen muchos signos abstractos que evocan algo ausente pero logra traducirse gracias a la calidad de estas imágenes en tanto a su discurso de dirección y sobre todo por el apoyo de la multimedia que está presente a lo largo de toda la película haciendo uso de sobre posición de pantallas, cuadros, ediciones, recursos vanguardistas, subtítulos, entre otros recursos.

La actoralidad por su parte está dirigida a partir de diversos estilos que contienen un gran peso simbólico y ritual en sus acciones, así como un manejo corporal de precisión y diversos estilos de danza (contemporánea, butoh, clásica, etc.). Es decir, rompe con la actoralidad isabelina en la que la estructura estaba dada por su contexto⁴⁰ aunque también conserva algunas cualidades que están dadas por el hipotexto⁴¹ haciendo referencia a la intertextualidad que une ambas lecturas. En conclusión, Greenaway reestructura una obra clásica y ofrece una visión actual a partir de nuevas técnicas y estilos, con la multidisciplinaria que conjuntan las artes: plasticidad y estética en los cuadros, la armonía en las composiciones, las bellas artes, pintura, escultura (y arquitectura), música, literatura, danza, teatro y naturalmente cinematografía. Y de ese modo ofrece un producto dirigido al público del contexto actual en tanto a su forma de comunicación, visión y percepción del entorno social.

40 En el teatro inglés de entre 1562 y 1542 que pertenece al reinado de la reina Isabel, las mujeres no tenían permitido actuar, así que varones jóvenes asumían los roles femeninos. Este es un claro ejemplo del contexto social, político y cultural.

41 Debido a que en el teatro isabelino los espectadores no se mantenían pasivos, los dramaturgos tenían que escribir discursos en forma de monólogos para que la audiencia comprendiera el desarrollo de la historia si es que se distraía con el ruido de butaquería.

GLOSARIO

Ángulo: Punto de vista del cual la cámara capta la imagen o plano.

Animación: Recreación de un movimiento mediante la continuidad de imágenes fijas, cada una de las cuales reproduce fases sucesivas de un gesto.

Argumento o trama: Historia, asunto, relato que se narra en un filme. Desarrollo de un tema por medio de la acción que se narra.

Banda sonora: Conjunto de sonidos de fondo que acompañan a una película/ Conjunto de sonidos del film: voz, música, efectos sonoros o silencios.

Close up: También conocido como primer plano, es aquel que centra su atención en el rostro de un personaje para capturar su expresión, o en alguna otra parte del cuerpo.

Cuadro: Zona delimitada por los cuatro bordes de la pantalla.

Edición: Se llama así al montaje cuando se hace en vídeo o sistemas informáticos. En sentido amplio, editar es montar.

Emplazamiento: situación de la cámara, punto de vista o ángulo que adopta a la hora de captar una escena.

Encuadre: Es la selección del campo abarcado por el objetivo en el que se tiene en cuenta el tipo de plano, el ángulo, la altura, y la línea de corte de los sujetos y/u objetos dentro del cuadro, y su precisa colocación en cada sector, para lograr la armonía de la composición y la fluidez narrativa.

Escena: Tal y como se llama en teatro, es la toma que coincide con la entrada y salida de actores del marco de filmación. Es una unidad de tiempo y de acción que viene reflejada en el guion cinematográfico.

Flash back:(vuelta atrás) Es un recurso narrativo por el que se cuentan hechos ya sucedidos. Por medio del recuerdo, del sueño, de la narración de una historia, de la diferente óptica de un suceso por parte de varios personajes, a partir de la lectura de un libro de historias.

Insert: Plano que centra su atención sobre algún objeto determinado para darle mayor valor simbólico.

Paneo: Movimiento de cámara sobre el eje vertical, de derecha a izquierda o viceversa.

Plano: Espacio que recoge la filmación en relación con la figura humana: plano general, plano entero, plano americano, plano medio, primer plano, plano detalle.

Plano General: Muestra la totalidad del escenario en el que se encuentran los intérpretes. Abarca la completa visión de un lugar o escenario.

Primer plano: Close up

Plano detalle: También llamado gran primer plano, muestra con mayor amplitud un detalle que la vista no percibe con facilidad.

Plano secuencia: Secuencia filmada en continuidad, sin corte entre planos, en la que la cámara se desplaza de acuerdo a una meticulosa planificación.

Secuencia: Es una acción un tanto complicada en la que se mezclan escenas, planos, lugares. No tienen por qué coincidir en ella en tiempo fílmico y el real. Poseen una unidad de acción, un ritmo determinado y contenido en sí misma.

Bibliografía:

- Arnheim, R. (1986). *El cine como arte*. España: Páidos.
- Aumont, J. (1988). *Análisis del film*. España: Páidos.
- Beristaín, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bloom, H. (2005). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- Costa, A. (1986). *Saber ver el cine*. Barcelona: instrumentos Paidós.
- De Toro, F. d. (1987). *Semiótica del Teatro*. Galerna.
- Gómez García, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- La biblia*. (1995). España: Verbo Divino.
- Shakespeare, W. (2005). *La Tempestad*. Cátedra.
- Thompson, D. B. (1995). *Arte Cinematográfico*. España: Páidos.

Hemerografía:

- Borja, H. 2017. Da Vinci, un ecologista en el siglo XV, Madrid, 22 de diciembre 2017, de El país. Sitio web: viajes.elmundo.es
- De Andrés, J.T. (22 de septiembre 2016). Pasifae y el mito griego más brutal. Obtenido de www.laregion.es/articulo/la-revista/pasifae-y-mito-griego-mas-brutal.
- GALENUS revista para los médicos de Puerto Rico. (s.f.). Artículo: Vesalio: Figura del renacimiento y padre de la anatomía moderna. www.galenusrevista.com
- Nueva tribuna.es (21 de diciembre de 2015). Semiramis, realidad o leyenda. Nueva tribuna. Obtenido de nuevatribuna.es/articulo/historia/semiramis-realidad-leyenda
- Martínez Mesa, Francisco. 14 de mayo de 2016. 500 años de Utopía. El país. Consultado en 2018. <https://elpais.com.cdn.ampproject.org/v/s/elpais.com/elpais/2016/05/06/opinion/1>
- Sánchez, A. (2011). COSMOGRAFÍA Y HUMANISMO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI: LA GEOGRAPHIA DE PTOLOMEO Y LA IMAGEN DE AMÉRICA. *REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES*, XV, 354.2018. un.edu
- Urdapilleta Muñoz, M. (7 de diciembre de 2014) El bestiario medieval en las crónicas de Indias. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, 58, 237-270.2018, De Science Direct.

Mesografía:

- Biarquitecturaadm. (7 de marzo de 2019). La importancia de una memoria técnica *biarquitecturaadm*. www.bi—arquitectura-com.cdn.ampprojects.org/por-que-es-conveniente-contar-memoria-tecnica
- Center for the Study of Contemporary China/University of Pennsylvania. (S.f). *Humanismo*. ccat.sas.upenn.edu › romance › spanish › humanismo.
- Cervantes, A. (s.f.). Gas tv. Obtenido de Apuntes sobre Peter Greenaway: gastv.mx/apuntes-sobre-peter-greenaway
- Cosmos interior. Tauro y el minotauro de Creta. La materialización de la energía inicial*. (14 de mayo de 2014). Obtenido de cosmosinterior.wordpress.com
- EcuRed. (s.f.). Herbario. *EcuRed: Revista cubana*. Obtenido de ecured.cu
- Real Academia Española. (s.f.). Comunismo *EcuRed: revista cubana*. Recuperado el 20 de febrero de 2013, de www.ecured.cu
- Fernández, L. P. (5 de febrero de 2015). *la guía*. Obtenido de Libro de juegos de Alfonso X: arte.laguia2000.com
- Guía del mundo. (s.f.). *Los bereberes*. Obtenido de guiadelmundo.org.uy/cd/special:features/los_bereberes.html
- Mitos y leyendas. (2013). Orfeo *Mitos y leyendas*. Obtenido de mitosyleyendascr.com/mitología-griega/Orfeo
- Moraga, J., Pedrosa, J.M. (s.f.). Cuatro cuentos de la tradición *Bereber Norte Africana textos y análisis comparativo*. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuatro-cuentos-de-la-tradición-bereber-norteafricana-textos-y-analisis-comparativo-2/html/
- National Geographic. (28 de septiembre de 2016). El libro de los muertos de los egipcios. historia-nationalgeographic.com.es.cdn.ampproject.org
- Rasskin Gutman, D. (6 de 6 de 2013). *Bestias, caballeros inexistentes y scachs d´amor*. Obtenido de jot down cultural magazine: www.jotdown.es
- Santillán, I. P. (24 de abril de 2019). "Especial arqueología mexicana: ¿Cómo se estudia un sitio? Primera parte". Obtenido de Ciencia UNAM DGDC: ciencia.unam.mx
- UNESCO. (s.f.). UNESCO. Obtenido de tradiciones y expresiones orales: ich.unesco.org/es/tradiciones-y-expresiones-orales-00053
- Universo formulas. (s.f.). Geometría. *Universo formulas*. Obtenido de www.universoformulas.com/matem
- Zavala, L. (s.f.). *Elementos de análisis cinematográfico*. Obtenido de www.academia.edu/1331374/Elementos_de_análisis_cinematográfico.

Videografía:

Greenaway, P. (Dirección). (1991). Los libros de Próspero [Película].
Carcassone P., y Kassander K. (productores) Y Greenaway P. (director),
(1991). Los libros de Próspero [cinta cinematográfica] Coproducción Reino
Unido-Países Bajos (Holanda) -Francia-Italia.