

ojs.uv.es/index.php/qdfed

Rebut: 02.05.2024. **Acceptat:** 24.06.2024

Per a citar aquest article: Ribes Traver, Purificación. 2024. "El mercader de Venecia de H. Heyme: ¿ceremonia sensual de la inteligencia?". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXIX: 123-139.

doi: 10.7203/qdfed.29.28680



***El mercader de Venecia* de H. Heyme: ¿ceremonia sensual de la inteligencia?**

To what extent is H. Heyme's *The Merchant of Venice* a feast for the senses and the mind?

PURIFICACIÓN RIBES TRAVER
Universitat de València
purificacion.ribes@uv.es

Resumen: El presente trabajo indaga en los mecanismos empleados por H. Heyme, director políticamente comprometido, para transmitir a través de su apuesta escénica la complejidad de *El mercader de Venecia* en relación con cuestiones de raza, religión y género. A tal fin, analiza el hipotexto shakespeariano y lo contrapone a la transformación hipertextual de la versión de H. Heyme sobre la traducción castellana de V. Molina Foix. Analiza la interpretación actoral del texto escénico y la importancia de los efectos visuales y sonoros para la puesta en escena. Indaga, finalmente, en la percepción que de la producción teatral han manifestado tanto su director como los críticos teatrales a través de las manifestaciones paratextuales presentes en sus declaraciones.

Palabras clave: *El mercader de Venecia*; Hansgünther Heyme; 2001; adaptación teatral; recepción española.

Abstract: The present article looks into the mechanisms employed by H. Heyme –a politically committed stage director– to convey through his production of *The Merchant of Venice* the play's complex approach to the issues of race, religion and gender. It starts by analysing the Shakespearean hypotext and comparing it to the hypertextual transformation brought about by H. Heyme on V. Molina Foix's Spanish translation of the play. It then examines the actors' enactment of their roles as well as the relevance of visual and sound effects to his stage version. It finally delves into the paratextual statements of the play's director and theatre critics in order to assess their perception of this production.

Keywords: *The Merchant of Venice*; Hansgünther Heyme; 2001; theatrical adaptation; Spanish reception.

1. Introducción

Este trabajo analiza de forma crítica la versión escénica de *El mercader de Venecia*, dirigida por Hansgünther Heyme, director del Ruhrfestspiele Recklinghausen, en coproducción con el Teatro de la Abadía, estrenada en Madrid en 2001¹. Parte de los postulados de la teoría de la recepción, especialmente de la atención que Hans Robert Jauss (1970) presta al horizonte de expectativas del espectador, y analiza de qué forma esta adaptación escénica se dirige a ese público joven que su adaptador destaca como destinatario preferente:

Vivimos en una época [...] en la que sólo hay imagen y pocos pensamientos. Muchos jóvenes no conocen la existencia de estas obras. El gran reto es atraer a este público para que escuchen y vean estos textos, para que reconozcan en ellos sus miedos y sus sueños (citado en Francisco, 2001: 130).

Siguiendo el planteamiento de Patrice Pavis (2013: 226, 230, 235) sobre el estudio de las adaptaciones de los clásicos al público actual, se analiza hasta qué punto el montaje escénico favorece el ideal de ofrecer al espectador una multiplicidad de interpretaciones, fruto de la adecuada coordinación entre el gesto y la palabra, propia de un enfoque sincretista que aúna las ventajas de la corriente teatral alemana “húmeda”, centrada en los aspectos visuales del espectáculo, y la validez de la atención al texto, característica de la corriente “seca” de la escuela francesa.

Teniendo en cuenta la estrecha colaboración entre H. Heyme y E. Piscator, se presta atención, asimismo, a los mecanismos mediante los cuales el montaje desentraña el contenido del hipotexto shakesperiano (Genette, 1982) y lo traslada al espectador², sin ignorar la advertencia de J. Malina respecto a la frecuencia con la que el teatro europeo se sirve de innovaciones técnicas procedentes de Piscator para representar obras socialmente comprometidas, olvidando que, para trasladar ese contenido social, es imprescindible que un conjunto actoral capacitado y comprometido interprete y dé vida a esa partitura dramática que, en palabras de B. Mújica, es el texto³:

¹ Nuestro análisis se basa en la grabación realizada por el INAEM el 7 de marzo de 2001.

² Dice Malina a este respecto: “Piscator’s principal tenets are [...] the dual paths of commitment and total theatre. The first is a matter of understanding and interpreting the content, the second, the means of communicating this interpretation to the spectator” (2012: 194).

³ “The markers for the construction of the stage figure are in the *partitura*, or dramatic score, but it is up to the actors to interpret them and bring the character to life” (Mújica, 2013: 10).

Too many [European theatres] lack the essential element of a committed cast – of an ensemble that has probed the meanings and interpretations of the drama and its characters and analysed the drama’s social significance (Malina, 2012: 194).

El trabajo presta atención al doble proceso de adaptación intramedial e intermedial, realizadas, en el primer caso, por Vicente Molina Foix y Hansgünther Heyme, y, en el segundo, por H. Heyme y Hans-Dietrich Schmidt. Analiza las transformaciones hipertextuales más relevantes del hipotexto shakespeariano, señalando sus implicaciones para la puesta en escena, y las contrapone a las manifestaciones paratextuales (Genette, 1982) presentes tanto en los programas como en las reseñas y críticas teatrales del montaje.

2. Adaptación intramedial del hipotexto shakespeariano

2.1 *Innovaciones más relevantes de la tragicomedia shakespeariana con respecto a sus fuentes literarias*

Antes de proceder a analizar las transformaciones hipertextuales del hipotexto shakespeariano realizadas por Hansgünther Heyme y Hans-Dietrich Schmidt, resulta conveniente destacar que Shakespeare también incluye en *El mercader de Venecia* importantes innovaciones respecto a las fuentes que le sirven de inspiración, innovaciones que Michael Shapiro resume del siguiente modo:

Shakespeare transformed the sketchy Jew of his source [A tale in *Il Pecorone*, Ser Giovanni Fiorentino’s 14th Century Collection of Stories published in Italian in 1558] into a palimpsest (2016: 6).

Entre las modificaciones más importantes introducidas por Shakespeare cabe destacar el recrudescimiento de las tensiones sociales entre cristianos y judíos, que darán pie a conmovedores parlamentos donde Shylock exponga las vejaciones de que ha sido y es objeto por parte de los cristianos; la creación de un entorno familiar para Shylock, que lo muestra como un ser más humano, susceptible de ser herido en lo más profundo por la traición de su única hija; la importancia de sus creencias religiosas; la contraposición entre el concepto judío de justicia y el cristiano de misericordia; la conversión forzosa a que la “generosidad” cristiana lo somete como requisito para conservar su vida; y el desarrollo del tema de la amistad masculina, apenas esbozado en las fuentes

(Shapiro, 2016: 6-13). Buena parte de estas innovaciones shakespearianas se verá sustancialmente afectada por las modificaciones introducidas en el texto de la adaptación escénica dirigida por Heyme en 2001, que lo reducirá no solo en extensión, sino también en intensidad y profundidad.

2.2 *La versión escénica de Hansgünther Heyme y Hans-Dietrich Schmidt sobre la traducción castellana de V. Molina Foix*

La versión escénica dirigida por Heyme en 2001 acorta el texto shakespeariano, traducido al castellano por Vicente Molina Foix⁴, en una tercera parte. Esto, unido al diseño escénico, que hace posible desplazarse entre Venecia y Belmont sin modificar el escenario, favorece un ritmo rápido, probablemente adecuado a los hábitos teatrales de los espectadores contemporáneos, y, más específicamente, a los jóvenes, a quienes, en palabras de Heyme, va especialmente dirigido este montaje (Francisco, 2001: 130). A estos mismos espectadores, y, en general, a todos aquellos que no están familiarizados con las alusiones literarias, mitológicas y bíblicas de la obra, favorece la supresión de numerosos pasajes que no son estrictamente necesarios para el desarrollo de la trama ni para la caracterización de los personajes, y cuya conservación habría interferido negativamente en la recepción del montaje, al carecer el espectador actual de las claves para su interpretación⁵.

Distinto es el caso de muchos otros pasajes a cuya supresión ningún crítico alude, y que condicionan de forma significativa la caracterización de los personajes afectados. Curiosamente, estas supresiones tienden a reducir la profundidad de los sentimientos humanos de quienes las pronunciaban en el texto shakespeariano, lo que redundaría en un cambio de tono de la obra en su conjunto. Estas supresiones textuales, unidas a una interpretación actoral caracterizada por la escasa modulación, restringen significativamente la riqueza significativa del hipotexto en que se inspira, por lo que la supuesta actualización del texto clásico que esta versión debería producir se transforma

⁴ La traducción de Vicente Molina Foix, publicada por el Centro Dramático Nacional, se utilizó en el montaje escénico dirigido por José Carlos Plaza en 1992. Todas las citas de *El mercader de Venecia* en castellano remiten a esta edición.

⁵ Este es el caso, por ejemplo, de la alusión al hijo de Agar, con quien Shylock compara a su criado Lancelot, o las comparaciones que Portia establece entre Bassanio y Hércules, así como su mención a Endimión, que duerme junto a la luna.

en la presentación de un texto amputado y empobrecido⁶. A este empobrecimiento contribuye la supresión de secciones en que, tanto Bassanio como Lorenzo, alaban las cualidades positivas que encuentran en quienes se convertirán en sus esposas, Portia y Jessica, respectivamente. En el caso de Bassanio se suprime, incluso, la mención a su boda –y a la de Nerissa con Graziano, que se celebran simultáneamente–, así como la práctica totalidad del pasaje de los anillos, en que Portia y Bassanio participan en un animado intercambio verbal lleno de equívocos, del que sale victoriosa Portia, y tras el cual el personaje femenino parece haber recuperado el afecto y el control sobre su marido. Estas supresiones pueden venir motivadas por el deseo de transformar en puramente económica la motivación de todos los matrimonios de la obra, eliminando cualquier componente afectivo, lo cual, sin duda, empobrece la riqueza del original, donde los “Jasones” Bassanio y Graziano no solo perseguían el “vellocino de oro” en Belmont, sino que también se sentían atraídos por los encantos de sus damas. Lo mismo ocurre en el caso de Lorenzo, cuyo interés por Jessica se convierte en meramente crematístico, como resultado de la cuidadosa labor de disección textual de esta versión, que suprime todos los comentarios positivos de este personaje sobre la hija del judío Shylock, quien desvalija a su padre para entregarle al joven veneciano con el que huye toda su fortuna. Si a estas eliminaciones sumamos la caracterización de estos personajes masculinos, que visten faldas largas, llevan maquillados los ojos y pintados los labios, la ambigüedad y riqueza del original se desvanece, al tiempo que se identifica homoeroticismo con hipocresía e interés, ya que Bassanio –más atraído por Antonio que por Portia– se queda a su lado únicamente por su fortuna, del mismo modo que Graziano, con quien coquetea Lorenzo, permanece junto a Nerissa por interés, o que Lorenzo no abandona a Jessica por interés, a pesar de que muestra hacia ella una crueldad gratuita.

Sorprendentes resultan, finalmente, algunas de las elisiones del texto de Bassanio realizadas por este director, que se declara discípulo de Piscator (Heyme, 2001: 7), y afirma que pretende destacar las reivindicaciones políticas y sociales de las obras a través de sus adaptaciones. Me refiero a las alusiones a la hipocresía de quienes administran justicia o deciden lo que es

⁶ Distinta es la apreciación de Guzmán, quien afirma: “Heyme ha preferido ser fiel a la ambigüedad de los personajes de *El mercader de Venecia* y no caer en maniqueísmo alguno, aunque no por ello ha variado su concepción del teatro ‘como foro político que nos permite tomar una posición ante la vida’” (2001: 155). Las amputaciones textuales de la adaptación limitan, sin embargo, las posibles críticas de carácter político.

aceptable bajo el punto de vista de la religión, que realiza Bassanio en el discurso que pronuncia al rechazar, por su engañosa apariencia, el cofre de oro:

The world is still deceived with ornament.
 In law, what plea so tainted and corrupt
 But, being seasoned with a gracious voice,
 Obscures the show of evil? In religion,
 What damnèd error but some sober brow
 Will bless it and approve it with a text,
 Hiding the grossness with fair ornament?
 There is no vice so simple but assumes
 Some mark of virtue on his outward parts (III.ii.74-82)⁷.

Particularmente relevante resulta esta supresión porque contiene dos aspectos centrales a la escena del juicio, sobre la que pivota toda la obra, y en la que las amables palabras de Portia y del Dux de Venecia, que en apariencia se muestran magnánimos con el judío Shylock, en realidad ocultan su discriminación hacia el extranjero al recurrir a un resquicio legal sobre el que el notario veneciano no le informó al firmar el contrato de préstamo. Estas reflexiones de Bassanio al rechazar el cofre de oro, que se suprimen en la versión de Heyme, también anticipan la justificación con la que quienes detentan el poder en la cristiana Venecia impondrán una conversión forzosa al judío Shylock, presentándola como muestra de su presunta misericordia al granjearle una salvación eterna en la que el judío no cree, ya que, de acuerdo con su religión, la recompensa que reciba dependerá exclusivamente de la rectitud de su conducta.

3. Adaptación intermedial del hipertexto castellano

Iniciamos este apartado suscribiendo las palabras de Pavis sobre la necesidad de que toda representación escénica aspire a recrear la multiplicidad de significados del texto que le sirve de punto de partida: “The mise-en-scène need not seek to impose its reading, but open up the play to multiple interpretations” (Pavis, 2012: 226), para lo cual resulta imprescindible “the coordination of word and gesture” (ibíd.: 230). Partiendo de este principio, prestaremos atención a la forma en que la interpretación actoral potencia o modifica la multi-

⁷ Todas las citas de la obra en inglés remiten a la edición de S. Greenblatt (1997) para Norton, basada, como la traducción de Molina Foix (1993: 86), en la edición de Oxford [1988].

plicidad de significados presente en el texto. Particularmente relevante para este apartado resulta, asimismo, tener en cuenta el marcado carácter posmodernista de esta versión escénica, que, aunque potencia los elementos visuales de la puesta en escena, y recurre a mecanismos habituales en los montajes posmodernistas, como es la interpretación de múltiples personajes por parte de un mismo actor, responde a un momento en que la relación entre texto e imagen resulta más clara para el espectador (Hortmann, 1998: 314), como el propio Heyme afirma respecto a su intencionalidad en este montaje:

Hay que seducir y atraer a la gente y demostrar desde el escenario que además de las imágenes de los multimedia existe una riqueza de pensamientos que sería una pena perder (citado en Francisco, 2001: 130).

No podemos ignorar, como se ha señalado en el apartado precedente, que las supresiones de texto necesariamente condicionan las posibilidades interpretativas, a pesar de lo cual hemos de ser conscientes de que un mismo texto se cargará o vaciará de significado en función de la claridad de la dicción, de la adecuación de la entonación, de la oportuna ubicación de las pausas, de la intensidad y modulación de la voz, así como de la gestualidad y los movimientos. Esta es la razón por la que determinadas intervenciones de Shylock, susceptibles de conmover profundamente al espectador, o de despertar su más abierto rechazo, se transforman en parlamentos carentes de fuerza que, a su vez, condicionan la posible interpretación de sus interlocutores, muy especialmente de Portia, quien mantiene con él uno de los *tour de force* más intensos y admirables del teatro shakespeariano. Así, por ejemplo, la falta de intensidad con que pronuncia “¡Maldición paterna tiene por ello!” (203; III.i.28), cuando descubre que su hija ha huido con un cristiano, contradice el propio contenido de sus palabras, del mismo modo que el comentario que revela su tristeza al saber que su hija se ha desprendido del anillo que le regaló su difunta esposa, y que constituye la evidencia más clara de la humanidad del personaje, se minimiza, porque apenas se le entiende. Lamentable resulta la falta absoluta de emoción con que Gabriel Garbisu pronuncia uno de los parlamentos más conmovedores de la obra, en que Shylock, tras soportar las burlas de Solanio y Salerio por la fuga de su hija, responde a la pregunta de este último sobre su intención de exigir el cumplimiento del contrato si, como parece, los barcos de Antonio han naufragado. El tono monótono con que el actor expone las vejaciones a que el judío ha sido sometido por los cristianos, a pesar de su semejanza con ellos,

¿No tiene ojos el judío? ¿No tiene el judío manos, órganos, miembros, sentidos, emociones, pasiones? [...] ¿Si nos hacéis un corte, no sangramos? ¿Si nos hacéis cosquillas, no reímos? ¿Si nos ponéis veneno, no morimos? Y si nos hacéis un agravio, ¿no habremos de vengarnos? (205; III.i.49-56)

y la falta de intensidad con que anuncia su venganza: “La infamia que me enseñáis la pondré en ejecución, y mal habrá deirme para que no mejore la instrucción” (205; III.i.50-61) desvirtúan por completo la intención con que Shakespeare las escribió. Sorprendente resulta, asimismo, la solución escénica escogida para enmarcar la amenaza de Shylock a Antonio, con carácter previo a la celebración del juicio, ya que sus viscerales palabras, “Me llamaste perro sin motivo, / pero, ya que soy perro, ¡alerta a mis colmillos!” (237; III.iii.5-7) las pronuncia al tiempo que da vueltas en el escenario, siguiendo al carcelero, que canta mientras lleva de la cadena a Antonio, lo que impide que el espectador pueda oír con nitidez las palabras u observar los gestos que deberían transmitir ese sentimiento de odio que esta representación elude. Aunque el actor ocasionalmente acierta con el tono adecuado, como es el caso de su pregunta retórica al “abogado” del juicio respecto a la conveniencia de traer a un cirujano que evite la muerte de Antonio, “¿Está así mencionado en el pagaré?” (277; IV.i.254), sus gestos y movimientos cuando saca del bolsillo una pequeña navaja plegable, que abre sin interés mientras se dirige hacia Antonio, en ningún momento resultan amenazantes, como tampoco conmueve la escena en que, tras el veredicto del jurado, se mete mecánicamente en el pilón verde situado en el centro del escenario, abre la ducha, y sale empapado, ya que en ningún momento se indica mediante palabras, sonidos o imágenes, que esa acción deba interpretarse como un bautismo por inmersión, como pone de relieve que ninguna de las reseñas españolas, cuyos autores están escasamente familiarizados con el texto shakespeariano o sus adaptaciones escénicas, lo identifique⁸. De haber empleado música religiosa de fondo, o símbolos como la cruz, habría resultado más sencilla su interpretación, interpretación que la actitud ausente de su protagonista tampoco ayuda a adivinar, ya que en ningún momento da a entender el profundo sufrimiento y rechazo que esa conversión forzada le produce a este judío estrechamente unido a su religión y a sus tradiciones.

⁸ Cabe señalar que, con posterioridad a la Guerra Civil, *El mercader de Venecia* solo se había representado en España en 1947 (Teatro Español) y en 1992 (Teatro María Guerrero). Véase Ribes (2024) sobre la recepción de la primera de las representaciones.

Si el tono neutro y monótono, y la actitud inexpresiva con que Shylock interpreta los parlamentos potencialmente emotivos de la obra impiden que estos conmuevan o intimiden, lo mismo le ocurre a Antonio, a pesar de adoptar la actitud y el tono opuestos, ya que, al gritar durante toda la representación, con independencia del contenido de sus palabras, impide que estas puedan conmovernos. Así, por ejemplo, al comienzo de la obra oímos cómo dice a voz en grito: “De verdad que no sé por qué estoy tan triste, y eso me fatiga” (97; I.i.1), adoptando un tono que resulta incompatible con la transmisión de ese ánimo melancólico al que las palabras que pronuncia parecen apuntar. Sorprendente resulta, igualmente, que mantenga ese tono incluso cuando, próximo a oír su sentencia de muerte en boca de los jueces, grita: “Pido al tribunal que emita su sentencia” (275-276; IV.i.238-239), tono difícilmente imaginable en quien está a punto de ser condenado a muerte.

Portia, por su parte, grita durante la mayor parte de la obra, incluso cuando el contenido de sus palabras no lo requiere. Lo hace, incluso, para dar las órdenes más simples en Belmont, como pedir que descorran la cortina. Grita a Shylock cuando le pide que sea clemente con Antonio: “¡Habéis de ser clemente!” (271; IV.i.177), como si esa fuera la mejor manera de conseguir su objetivo. Grita, sorprendentemente, cuando se dirige a Antonio indicándole que ha de preparar su pecho para que Shylock se cobre su libra de carne: “¡Preparad vuestro pecho!” (277; IV.i.240), y también grita cuando, durante el juicio, oye a Bassanio decir que su esposa no le es tan querida como su amigo Antonio⁹, tras lo cual gesticula como si fuera a darle un ataque, para, acto seguido, replicar, no con el tono irónico o malicioso que requiere la respuesta, sino gritando: “¡La esposa bien poco os lo agradecería!” (279; IV.i.283). Aunque Portia ocasionalmente modula la voz para transmitir el cinismo con que reacciona ante determinadas situaciones, su interpretación tiende a ser exageradamente asertiva, y sus gritos la transforman en un ser histérico, carente de la variedad de registros y de la habilidad retórica de la que Shakespeare dotó al personaje. Esta caracterización infantiloides es la predominante en Nerissa, personaje completamente dependiente de Portia, que a menudo reacciona dando chillidos y pataleando. Con esta conducta, por ejemplo, interrumpe el momento potencialmente romántico en que Bassanio descubre el retrato de Portia oculto en el cofre de plomo.

⁹ “[mi]vida, esposa y el mundo entero / no me son más queridos que tu vida. / Todo lo perdería, sí, sacrificando a todos / a este diablo, por salvarte” (279; IV.i.279-282).

La interpretación de Nerissa se corresponde con el tono de farsa predominante en el montaje, que se subraya de manera especial en la escena del juicio, donde el Dux de Venecia lleva un atuendo ridículo y habla con un tono agudo que suprime el carácter amenazante de las palabras que pronuncia cuando describe a Shylock como “un canalla inhumano” (257; IV.i.3). En el extremo opuesto se encuentra Lorenzo, quien, hábil en la modulación, sin embargo interpreta sesgadamente el contenido de las alusiones mitológicas que intercambia con Jessica en Belmont, y lo hace adoptando un tono y unos gestos amenazantes que atemorizan, sin motivo aparente, a Jessica. También las miradas y los gestos despectivos que tanto Portia como Nerissa le dispensan a Jessica resultan gratuitos, y entran en contradicción con la decisión de Portia de dejar a Jessica y Lorenzo al cuidado de su mansión de Belmont mientras ella, con Nerissa, se dirige a Venecia.

Digna de ser encomiada es la modulación de la voz de Carmen Machi, que interpreta con acierto al difícil personaje de Lancelot, ese bufón cuya incontinencia verbal interfiere en numerosos montajes con el desarrollo de la obra, pero cuyas palabras se pronuncian aquí con sentido, y resultan adecuadas al tono de farsa escogido. Esta actriz interpreta, además, de forma adecuada, a Balthasar, Stefano, el mensajero y el carcelero, aunque en ocasiones impone un ritmo demasiado rápido a sus palabras.

La interpretación de varios personajes por parte de un mismo actor, que el posmodernismo, consciente de la dificultad de determinar la identidad de un personaje, concibió como forma de extraer de un texto una mayor riqueza de significados¹⁰, se traduce en esta versión en la interpretación de los tres pretendientes de Portia por un mismo actor (Miguel Cubero), y de los personajes del Dux, Tubal y Gobbo, por otro (Jesús Barranco).

No acertamos a comprender, sin embargo, la razón por la que se ha escogido este recurso escénico en esta versión, puesto que, lejos de extraer una mayor riqueza de significados, tiende a unificar la caracterización de los personajes, aspecto que no tiene mayor relevancia en el caso de los cinco que interpreta Carmen Machi, ya que son secundarios, ni en el del Dux, Tubal y Gobbo, que se interpretan de forma mecánica, y en tono de farsa, pero que resultan confusos en el caso de los tres pretendientes de Portia, hasta el punto de que ni siquiera la perspicaz Susan Fischer acierta, en mi opinión, a enten-

¹⁰ “The loss of certainty about the relation of language to meaning and of character to identity might [...] be seen as a positive opportunity [...] to split up characters into multiple facets, to extract from the plays their wealth of readings and subtexts” (Hortmann, 1998: 314).

der la razón última de este recurso, ya que afirma que la interpretación de los tres personajes por un mismo actor obedece a que “Bassanio tried to sniff out beforehand which casket to elect” (Fischer, 2009: 293). En realidad, la interpretación de estos personajes, cuyo texto ha sido sustancialmente amputado de modo que no pueden expresar sus más nobles sentimientos, provoca una reacción instintiva en Portia, que se muestra fuertemente atraída tanto por el príncipe de Marruecos, al que desprecia, como por Bassanio, con quien ansía casarse. El propio Heyme dista mucho de explicar las razones por las que ha favorecido la encarnación de varios personajes en un solo actor, ya que de forma vaga afirma que lo ha hecho “para dar mayor juego a los actores y que prueben más registros” (citado en Francisco, 2001: 130), pero la cuestión es qué registros ha considerado más adecuados para sus personajes, tras ese período de prueba, y lo cierto es que resulta difícil identificar el enfoque que la obra, tras ese proceso de experimentación, ofrece. La propia Rosa Manteiga dice lo siguiente a propósito del efecto que la dirección de Heyme ha tenido sobre su interpretación del personaje de Portia: “Le gusta mucho el juego [...] busca un humor inteligente, y llena de matices a personajes como el mío, al mostrar una Porcia caprichosa, frustrada, humana” (citado en Francisco, 2001: 130), pero, en realidad, la interpretación de Manteiga es restrictiva, al convertir al personaje en un ser animalizado, dispuesto a aparearse con el primer pretendiente que aparece en Belmont. Tampoco las declaraciones de Miguel Cubero resultan esclarecedoras respecto a su concepción de los personajes que interpreta, ya que afirma que en la versión de Heyme “se ha respetado la amistad entre Antonio y Bassanio”, añadiendo que se trata de “una relación de amigos únicamente” (Ayanz, 2001: 18), cuando su interpretación, en esa Venecia que Miguel Ayanz describe como “una especie de cabaret alemán” (18), pone de relieve todo lo contrario.

La misma perplejidad que la encarnación de varios personajes por un mismo actor producen en el espectador la escenografía y el vestuario escogidos para esta adaptación. Sobre ellos afirma Heyme: “La escenografía sugiere muchas cosas, aunque yo buscaba un espacio público, frío, aséptico, y un vestuario que recordara el *prêt-à-porter*, con las máscaras siempre presentes”. Y añade: “juego mucho con los colores, a veces llega a ser muy pop, pero siempre busco la sutileza” (citado en Francisco, 2001: 130). Resulta difícil compartir algunas de estas afirmaciones, ya que el pop rara vez resulta sutil, el vestuario no recuerda el *prêt-à-porter*, y las máscaras aparecen en contadas ocasiones. Por otra parte, la alusión a un espacio público, frío y aséptico no permite imaginarse la escenografía ni la razón de su elección, que a Itziar de

Francisco le sugiere cosas tan diversas como “un matadero, un baño turco, una cámara de gas, o incluso un pub irlandés” (2001: 130). Algo más precisa resulta la presentación que hace del escenario Jerónimo López Mozo, quien lo describe como “un espacio indefinido y único, poblado de tuberías metálicas y abundante grifería, al que se accede atravesando una cortina de tiras de plástico”, y añade: “el agua que mana de los grifos sobre un pilón, las máscaras y el colorista y extraño vestuario son, quizás, vagas referencias a la ciudad de los canales” (2001: 33). Moreno va más allá en su interpretación, y, a pesar de que los personajes entran y salen indistintamente por los dos lados del escenario, sitúa “a un lado del escenario, Venecia; al otro, Belmont” (2001: 38).

Ninguno de estos críticos parece haber reparado en la importante función que desempeña el pilón, como pila bautismal de Shylock, aunque Nany Pizarro (2001) parece haberlo intuido cuando habla de una “extraña belleza pútrida sumida en un universo verde, en el que el agua está presente en escena con su doble vertiente, purificadora en el bautismo, y destructora en las catástrofes marinas; el agua divina que te cala hasta el interior”. Aunque podemos imaginar que “la extraña belleza pútrida sumida en un universo verde” que ve Nany Pizarro en el escenario puede hacer referencia a las tuberías y radiadores oxidados que se disponen sobre los azulejos verdes que recubren el suelo y el pilón, sin embargo, la mención al poder del agua para destruir las catástrofes marinas nos sume en el estupor, y la alusión al agua divina y purificadora del bautismo, que cala hasta el interior, demuestra que, tanto la escenografía como el texto y la interpretación actoral de esta versión han impedido que el espectador perciba la humillación que el judío Shylock experimenta cuando es obligado a bautizarse.

La mayoría de los comentarios sobre la escenografía y el vestuario, en definitiva, revelan la dificultad de interpretar el simbolismo visual de esta versión. Así, Bulnes afirma: “la puesta en escena, así como la propuesta de vestuario y escenografía [...] escapan a cualquier clasificación concreta” (2001: 30), mientras Cordón destaca “la importancia de la escenografía, con fusión de estilos” (2001: 31), y Fernández alude a “una obra inquietante, rica en símbolos” (2001).

Concluimos este apartado reproduciendo unas reflexiones de Pavis a propósito de la distancia que, a menudo, se produce entre la intención declarada de hacer asequible un texto a los espectadores y la realidad de las interferencias que los cambios en el texto y las decisiones interpretativas y escenográficas introducen:

What surprises me is the feeling that one can ‘chop and change’ the play however one wants, adding material to the text or making heavy cuts to it and using elements of scenery or costumes or gestures [...] that supposedly make the play accessible to [contemporary] audiences (Pavis, 2012: 298).

4. Análisis crítico del paratexto

El análisis de los documentos que conforman el paratexto de la versión escénica de Heyme pone de manifiesto que el objetivo anunciado por su director de atraer a un público joven no familiarizado con la obra para que “escuche y vea” esos textos (citado en Francisco, 2001: 130) dista mucho de alcanzarse, ya que, a menudo, ni las declaraciones de su autor favorecen su interpretación, ni las de los actores revelan su comprensión, ni las de los críticos teatrales resultan clarificadoras. Reveladora resulta, en este sentido, la diferencia de opinión que expresan Paul Ingendaay, de un lado, y Susan Fischer, de otro, a propósito de la presencia del filosemitismo en esta versión, ya que, mientras Fischer afirma: “Piscator’s philosemitism influenced Heyme” (2009: 277), Ingendaay dice: “Die Antisemitismus-Frage hat Heyme offenbar so wenig gereizt, daß er es vorzog, das Stück mit spanischen Schauspielern [...] auf die Bühne zu bringen” (2001: 54)¹¹, y añade en este sentido: “Vielleicht verführt er die junge Spanische Truppe dazu, Shakespeare kleiner und flacher zu spielen, als er ist” (2001: 54)¹². Esta deliberada simplificación de la obra para la que, en opinión de Ingendaay, Heyme escogió a un grupo de jóvenes actores españoles, sin conocer ni siquiera su lengua (Glarner, 2001: 19)¹³, tiene como resultado final la reducción de la compleja obra shakespeariana a una crítica de la avaricia, que es imposible no identificar, como ponen de relieve la mayoría de las reseñas del montaje. Así, Guzmán afirma que “más allá de orgullos, credos y honores, se alza la deidad atea, como diría Quevedo, del dinero” (2001: 155), idea coincidente con la expresada por Cordón: “el dinero aparece como el motor del mundo”, o Ripoll, “el dinero y cierta crítica al capitalismo

¹¹ “Heyme sentía tan escaso interés por abordar la cuestión del antisemitismo que optó por representar la obra con un grupo de actores españoles” [Traducción mía].

¹² “Quizá persuadió a la joven compañía española para simplificar y reducir, en su interpretación, la profundidad de la obra shakespeariana” [Traducción mía].

¹³ Kasper Glarner, responsable de la iluminación, vestuario, espacio escénico y atrezzo de *El mercader de Venecia*, justifica la elección realizada por Heyme aduciendo que “había intentado mostrar esa figura [del judío] de forma neutral, lo cual es más posible en España que en Alemania, porque, desde 1492, el antisemitismo no ha vuelto a ser problema” (2001: 19).

emergente está en medio de todo” (2001: 87). El propio Heyme explicita en el programa teatral que “lo único que cuenta es el dinero, pues todo se puede comprar, todo está a la venta, también el afecto y hasta el amor” (Heyme, 2001: 6).

5. Conclusiones

Concluimos estas páginas explicando la razón por la que hemos formulado en forma de pregunta retórica el título de este trabajo: “*El mercader de Venecia*, de H. Heyme: ¿ceremonia sensual de la inteligencia?”, ya que esta opción permite expresar de forma enfática, al tiempo que irónica, lo que más se echa de menos en esta versión teatral, y que Vizcaíno acertadamente expresa como quintaesencia de todo montaje escénico que se precie y sepa conjugar la atención al texto y a su representación visual. El título de su reseña, “Ceremonia sensual de la contradicción” (2001: 59), pone de manifiesto que la versión escénica de Heyme no responde a este ideal, ya que posee una “aplastante potencia visual”, pero resulta “hueca, sorda u opaca en su discurso” (ibíd.). Se trata de la única reseña analizada que, tras evocar los grandes temas que se abordan en la obra shakespeariana, “donde se condena y humilla al extranjero, por serlo, donde el mismo ejercicio de la Justicia se muestra desde la faz más arbitraria del ingenio”, concluye que “se están convocando demasiados grandes temas de absoluta actualidad como para pasar por encima de ellos de una forma tan blanca y liviana” (ibíd.).

En las páginas precedentes hemos tenido la oportunidad de revisar hasta qué punto las innovaciones que introdujo Shakespeare sobre la fuente que le sirvió de inspiración transformaron su obra en un clásico susceptible de interesar a generaciones futuras y de ser actualizado en épocas y lugares diversos. Tras apuntar los principios que, en nuestra opinión, deben presidir toda adaptación escénica que pretenda recrear para el espectador contemporáneo la riqueza del original shakespeariano (Halio, 2021: 55¹⁴; Mahon, 2002: 80), hemos analizado las principales modificaciones que la dirección escénica de la obra ha introducido en la versión castellana de Molina Foix, prestando es-

¹⁴ Dice Halio en este sentido: “Over the years, *The Merchant of Venice* has been not only one of the most performed plays by Shakespeare, second only to *Hamlet*, it has also been one of his most controversial plays, certainly since the second World War [...] We have no reliable information to determine how Shakespeare meant the play to appear in his own time. Abounding in contradictions, the play does not lend itself to any simple interpretation” (2021: 55).

pecial atención a la naturaleza de las numerosas supresiones del texto, cuyo resultado, como hemos puesto de manifiesto, no ha sido únicamente el de reducir la duración de la representación, sino también el de amputar la dimensión humana de los personajes, eliminando los pasajes que les permitían expresar sus sentimientos, tanto de amor como de frustración, resentimiento, odio o venganza. A continuación hemos prestado atención a la relación entre el texto de la adaptación y la interpretación actoral, señalando la incidencia de la adecuación o inadecuación de esta última en la configuración de los personajes. Este análisis nos ha permitido constatar que, en la mayoría de los casos, la modulación de la voz y la gestualidad acompañante ha oscurecido el significado de las palabras, cuando no ha sido abiertamente contrario a él. Finalmente, el análisis de rasgos característicamente posmodernistas del montaje, como la interpretación de varios personajes por un único actor, o la importancia del componente visual, ha puesto de manifiesto su proclividad a confundir al espectador, como ponen de relieve las numerosas críticas teatrales analizadas, muchas de las cuales, sin embargo, revelan, a través de su percepción del montaje, que la riqueza del original shakespeariano se ha reducido a una denuncia escasamente sofisticada del poder del dinero.

El trabajo ha permitido poner de relieve la validez de la teoría de la recepción, con su atención en el horizonte de expectativas del espectador, así como del marco teórico de Patrice Pavis, con su énfasis en la adecuada coordinación entre gesto y palabra para ofrecer al espectador la multiplicidad de significados de una obra. El análisis de un rico material de archivo inexplorado ha permitido, por otra parte, constatar en qué medida se ha materializado el ideal expresado por el director de la versión escénica de hacer asequible la obra a través de mecanismos posmodernistas. El trabajo, al analizar críticamente la recepción de la versión escénica de Heyme, estudiando en profundidad sus adaptaciones intramedial e intermedial, así como un valioso paratexto no analizado con anterioridad, aspira a llenar un hueco importante en la crítica de la recepción escénica de *El mercader de Venecia* en España, ofreciendo, al mismo tiempo, una metodología extrapolable al estudio de la recepción de otras obras shakespearianas.

Bibliografía

- Ayanz, Miguel. 2001 (26 de enero). Por un pedazo de carne. *La Razón*: 18.
Bulnes, Amalia. 2001 (7 de julio). La Abadía realiza una “osada” versión de Shakespeare. *El Correo de Andalucía* (Sevilla): 30.

- Cordón Hernández, Gema. 2001 (7 de julio). *El mercader de Venecia* inaugura el Festival de Niebla. *Huelva Información*: 31.
- Fernández, E. 2001 (22 de junio). Shakespeare y Molière cierran el ciclo teatral. *El periódico de Extremadura* (Cáceres).
- Fischer, Susan. 2009. Spanish Appropriations of Shakespeare. *El mercader de Venecia* (*The Merchant of Venice*). En Fischer, Susan *Reading Performance: Spanish Golden Age Theatre and Shakespeare on the Modern Stage*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 267-307.
- Francisco, Itziar de. 2001 (24 de enero). *El mercader de Venecia*. *El Mundo*: 130.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- Glerner, Kasper. 2001 (2 de febrero). Shakespeare nunca estuvo en Venecia. *Madrid y m@s*: 19.
- Greenblatt, Stephen (ed. gral.). [1986, 1988] 1997. *William Shakespeare. The Comical History of The Merchant of Venice, or Otherwise Called The Jew of Venice*. The Norton Shakespeare based on the Oxford Edition. Nueva York / Londres: W. W. Norton & Co., 1081-1147.
- Guzmán, A. 2001 (2 de febrero). *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare, en La Abadía. *Guía de Madrid*: 155.
- Halio, Jay L. 2021. *The Merchant of Venice* in Performance. En Hatchuel, Sarah & Vienne-Guerrin, Nathalie (eds.) *The Merchant of Venice. A Critical Reader*. Londres: The Arden Shakespeare, 55-85.
- Heyme, Hansgünther. 2001. *El mercader de Venecia*. En *Notas al Programa. El mercader de Venecia. Teatro de la Abadía y Ruhrfestspiele Recklinghausen*. Madrid/Valencia: Teatro de la Abadía / Teatro Principal, 6.
- Heyme, Hansgünther. 2001. Dirección, dramaturgia, iluminación, vestuario, espacio escénico y diseño de atrezzo. En *Notas al Programa. El mercader de Venecia. Teatro de la Abadía y Ruhrfestspiele Recklinghausen*. Madrid/Valencia: Teatro de la Abadía / Teatro Principal, 7.
- Heyme, Hansgünther (dir.), Molina Foix, Vicente (trad.) & Heyme, Hansgünther & Schmidt, Hanns-Dietrich (dramaturgia). 2001. *El mercader de Venecia*. (Vídeo). Madrid: INAEM.
- Hortmann, Wilhelm. 1998. *Shakespeare on the German Stage. The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ingendaay, Paul. 2001 (7 de febrero). Tut nichts, der Jude wird verkannt. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: 54.
- Jauss, Hans Robert. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Fráncfort: Suhrkamp.
- López Mozo, Jerónimo. 2001. *El mercader de Venecia* ¿un judío humillado? *Reseña* 325 (marzo): 33.
- Mahon, John W. 2002. The Fortunes of *The Merchant of Venice* from 1596 to 2001. En Mahon, John W. & Macleod Mahon, Ellen (eds.) *The Merchant of Venice. New Critical Essays*. Londres: Routledge, 1-95.
- Malina, Judith. 2012. *The Piscator Notebook*. Londres / Nueva York: Routledge.

- Molina Foix, Vicente (trad.). 1993. *William Shakespeare. El mercader de Venecia*. Madrid: Publicaciones del Centro Dramático Nacional.
- Moreno, Susana. 2001 (31 de enero). Heyme presenta un montaje “agresivo y descarado” de *El mercader de Venecia*. *El País*: 38.
- Mújica, Bárbara (ed.). 2013. Shattering Boundaries: Susan L. Fischer’s Approach to Theater Studies. En *Shakespeare and the Spanish Comedia: Translation, Interpretation, Performance. Essays in Honor of Susan Fischer*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1-14.
- Pavis, Patrice. 2012. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Pizarro, Nany. 2001 (8 de febrero). *El mercader de Venecia*. *Lanetro.com* – Portal de internet.
- Ribes Traver, Purificación. 2024. Leyendo entre líneas: análisis de la recepción crítica del *Mercader de Venecia* de Nicolás González Ruiz (Teatro Español, 1947). *Anuario de Estudios Filológicos* 47: 209-228. doi: <https://doi.org/10.17398/2660-7301.47.209>
- Ripoll, G. 2001 (27 de abril a 3 de mayo). *El mercader de Venecia*, de W. Shakespeare. Teatro Principal. El mercader del cuarto de baño. *Turia* (Valencia) 174/2001: 86-87.
- Shapiro, Michael. [1996] 2016. *Shakespeare and the Jews*. Twentieth Anniversary Edition. Nueva York: Columbia University Press.
- Vizcaíno, Juan Antonio. 2001 (11 de febrero). Ceremonia sensual de la contradicción. *La Razón*: 59.

