



INTRODUCCIÓN:

Enrique V es la adaptación cinematográfica que Kenneth Branagh, director y guionista del film, realizara en 1989 del drama shakesperiano *La vida del Rey Enrique V*. La fotografía corresponde a Kenneth MacMillan y la sobresaliente música a Patrick Doyle. En el reparto figuran una serie de actores habituales en otros trabajos -dramáticos, televisivos o para la gran pantalla- de Branagh entre los que destacan Emma Thompson (como Catalina de Francia), Dereck Jacoby (que hará las veces de coro), Paul Scofield (que encarnará al rey Carlos de Francia), Michael Maloney (el Delfin), Brian Blessed (como Exeter), Ian Holm (como el galés Fluellen), Judi Dench (la meretriz Nell Quickly), Robbie Coltrane (Falstaff) o Richard Briers (que hará de Bardolph). Los 138' de esta producción de la Metro Goldwyn Mayer fueron recompensados con el Óscar de Hollywood al mejor vestuario en la ceremonia del año 1990. Asimismo, el propio Branagh fue candidato a la mejor dirección y al mejor actor, premios que, finalmente, obtuvieron Oliver Stone por *Nacido el 4 de Julio* y Daniel Day-Lewis, por *Mi pie izquierdo*, respectivamente. La película, con la que el joven director inglés debutaba como realizador, fue extraordinariamente saludada por la crítica y obtuvo numerosos galardones tales como el Premio del Cine Europeo o el Bafta del mismo año '90.

SINOPSIS:

Alentado por la Iglesia, que ve peligrar sus privilegios si no compromete al monarca con alguna deuda de gratitud que asegure su poder, Enrique V de Inglaterra decide reclamar sus derechos reales en Francia una vez que éstos han quedado jurídicamente demostrados. La humillante respuesta que, por parte del Delfin de Francia, alcanzan estas pretensiones desencadena una nueva guerra entre las dos naciones. En ésta, el Rey se medirá a sí mismo como hombre y como político y cotejará su propia imagen con la que de él tienen sus soldados, cansados y llenos de dudas, a los que Enrique arengará en diferentes ocasiones por medio de discursos de encendida exaltación patriótica y providencialismo. Así, en las decisivas batallas de Harfleur y, sobre todo, de Azincourt, Enrique obtendrá resonantes victorias que le granjearán no sólo el conveniente matrimonio con Catalina, hija de Carlos, rey de Francia, sino también hacer efectivos sus deseos de control político sobre este país.

UN POCO DE HISTORIA: (Resumen elaborado a partir de la información recogida en la wikipedia)

La película recoge un episodio de entre los muchos hitos que jalonaron la llamada **Guerra de los Cien Años** (1337 – 1453). Ésta fue una prolongada serie de conflictos armados, con implicaciones internacionales, entre los reyes de Francia y los de Inglaterra con un origen puramente sucesorio y feudal, pues su propósito no era otro que definir quién sucedería a la rama principal de los Capeto (extinta en 1328), si los Valois o los Plantagenet, y quién controlaría las enormes posesiones que los monarcas ingleses tenían en territorios franceses desde 1154, debido al ascenso al trono inglés de Enrique Plantagenet, conde de Anjou y casado con Leonor de Aquitania. Finalmente y después de innumerables avatares, se saldó con una victoria francesa y la retirada inglesa del continente con la excepción de Calais, que permanecerá en manos inglesas hasta 1558.

Cuando Enrique V ascendió al trono de Inglaterra en 1413, después de la muerte de su padre Enrique IV (1367-1413) quien, a su vez, había usurpado el trono a Ricardo II, Inglaterra se había fortalecido política y financieramente. Pero su posición en la lucha por la corona de Francia no era buena. Aparte de algunas plazas individuales como Calais y Cherburgo, todos los territorios se habían perdido en favor de Francia. Y esto proporcionó a Enrique V el necesario expediente para retomar una guerra que tendrá como objetivo primordial la consolidación política del monarca inglés frente a sus propios súbditos.

Para justificar la guerra, el rey exige sus derechos sobre Francia, derechos basados en su descendencia de Isabel (la "Loba de Francia"), madre de Eduardo III de Inglaterra (1312 - 1377) y hermana de Felipe IV de Francia. Cuando la dinastía de los Capetos, que gobernaba en Francia, se extinguió sin herederos, el joven rey Eduardo pretendió reclamar su derecho al trono de Francia apelando a sus relaciones: muertos sus tres tíos (hijos de Felipe IV) sin herederos y muerto su primo siendo un infante, argumentó que la corona francesa debía pasar a su madre y, a través de ella, a su propia persona. Buena parte de los franceses no estaban de acuerdo e invocaron la Ley Sálica, que impedía la transmisión de la corona a través de la línea femenina. Así, y para evitar que Inglaterra gobernase Francia, decidieron que la corona vacante pasase a la familia Valois en la persona de Felipe VI y no a la rama inglesa de la familia. De ahí la reivindicación posterior de Henry V y de ahí que el Arzobispo de Canterbury trate, en la obra Shakespeareana, de sostener jurídicamente las pretensiones del rey inglés argumentando que la Ley Sálica (*In terram salicam mulieres ne succedant*) “jamás hizo alusión al reino de Francia” (Enrique V. Acto I. Escena 2ª) y que, en consecuencia, “ellos colocan por delante esta ley sálica para negar a Vuestra Alteza sus derechos, procedentes de una hembra; y prefieren antes

escondese en una maraña de argumentos que exponer ampliamente los títulos apócrifos que os han usurpado a Vos y a vuestros progenitores” (Enrique V. Acto I. Escena 2ª). Así, considerando que los franceses tenían al frente un rey inestable, Carlos VI, acosado por su propia nobleza, de escasa personalidad, enfermo, desorganizado y propenso a frecuentes ataques de demencia, es fácil de comprender que Enrique V encontrara una buena oportunidad para reabrir, en la primavera de 1415, hostilidades en las que había tenido ocasión (sofocó brillantemente la revuelta de los galeses en 1402) de mostrarse como un hábil y enérgico militar y llevar adelante una invasión en toda regla del reino francés.

Luego de poner sitio y conquistar Harfleur, Enrique marchó hacia Calais. Pero los franceses trataron de interceptar a los ingleses y de este modo, en la pequeña aldea de Azincourt, se enfrentaron ambos ejércitos el 25 de octubre de 1415. Esta batalla trajo consigo una estrepitosa derrota del rey Carlos. Se calcula que murieron entre 5.000 y 8.000 soldados franceses y que se tomaron 1.000 prisioneros, mientras que los ingleses tuvieron que lamentar sólo 400 bajas. El alto precio pagado por la aristocracia francesa en esta guerra debilitó al país galo de forma duradera. Enrique V pudo ocupar amplias regiones del norte de Francia y asegurar sus derechos al trono francés a través de la firma del Tratado de Troyes (1420) y del matrimonio con Catalina de Valois, hija del rey Carlos VI, momentos recogidos en la parte final de la película. El delfín, Carlos VII, fue ignorado. Sólo la intervención carismática de Juana de Arco (1412-1431) pudo cambiar el curso de la guerra e inclinar, posteriormente, la balanza a favor de Francia.

COMENTARIO:

1.- LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD.

Como toda obra de arte, también la película que nos ocupa tiene múltiples interpretaciones y lecturas. La que ahora proponemos complementa la oferta del propio texto shakespeariano incidiendo en la construcción de la identidad como elemento estructural del relato. Señala Jesús González Requena¹ que *“La primera forma de identidad, de conciencia de sí, en el sujeto humano aparece (...) cuando (...) empieza a percibir los límites de sí, a elaborar la diferencia entre el dentro y el fuera, entre el yo y el no yo.* La primera irrupción de Henry en el film nos lo presenta como una figura en sombra, apenas una silueta proyectada por la luz de los hachones sobre los muros de su castillo. Es por tanto, alguien carente de límites, esto es, de identidad, no más real que esas sombras de la caverna platónica, un yo carente de soporte identitario que queda enmarcado, poco después, por la puerta que da acceso al salón del trono. Esa puerta, que marca los límites de sus carencias y que remite a los logros del padre, lo sitúa en el inicio de un trayecto, de un relato de vida. La figura, irreconocible aún, carente de nombre y de función, diminuta ante la inmensidad del marco, avanza hacia el lugar del poder, esto es, hacia el lugar del padre. En su periplo, su fantasma se agranda y tapa progresivamente el fondo (marco de la puerta y metáfora obvia del marco político que trata de gestionar para construirse como rey) que antes asomaba aplastando su figura, fondo que se asimila a cualquier posible vacío, a la pérdida, a la nada, a la ausencia de palabra y de identidad, y fondo semejante al que reaparecerá cuando Henry penetre en Harfleur a través de la puerta de la ciudad. Enrique V, por tanto, trata de llenar un vacío, esto es, trata de crear un sujeto.

Pero, como vuelve a decir González Requena, *la percepción de la identidad separada empieza a aparecer con este descubrimiento del afuera que es a la vez descubrimiento del otro y experiencia nuclear de la carencia: el otro (...) es esencialmente, aquello de lo que se carece. Y, por ello mismo, objeto de deseo. (...) Y así el sujeto construye prematuramente su imagen de sí, su Yo, sobre el modelo de esa imagen del otro que es, a la vez, aquello que se desea. (...) Así, antes de que el lenguaje le permita pensarse, nombrarse, el Yo del sujeto se construye sobre un doble déficit, sobre una alienación esencial: a partir de la experiencia de su carencia, de lo que le falta, y, a la vez, a partir de la imagen misteriosa del otro con el que se identifica. Pues lo que desea, después de todo, es ser deseado por el otro”.* Por eso las puertas que nos abren, a través del coro, el mundo de la ficción subrayan el carácter fantasmal de Harry y muestran la carencia que obstaculiza su redención identitaria: en la hoja de la izquierda el escudo de los Lancaster (el lugar del padre); en la de la derecha, un vacío, lo que falta, el molde

¹ González Requena, Jesús y Ortiz de Zárate, Amaya. *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo.* Madrid. Cátedra. (Col. Signo e imagen). 1995. Página 17.

de un blasón sólo apuntado, el lugar de la madre, esto es, lo que se desea, es decir, Francia. Enrique aspira a Francia. Y aspira a Francia por línea materna. Por tanto, La relación entre el objeto deseado (Francia) y el lugar de la madre/mujer ocupa, en este texto, una dimensión que va más allá de una simple lectura política: Harry aspira a ser sobre la experiencia de su carencia (la identidad) y de su deseo. Entiende a Carlos de Francia como un usurpador que ha de ser tachado (porque ocupa el lugar simbólico del padre en Francia) y llama a su propio padre biológico (Enrique IV) usurpador, cuando lucha en Azincourt.

Por esto no vemos a Harry en sus facciones hasta que no se sienta sobre el trono y escucha los argumentos de los de la espiritualidad. Y sobre este aún inestable para él lugar paterno tiene que sufrir la humillación de su primo, el delfín de Francia, que no lo reconoce como aspirante a la corona gala. Y no lo reconoce porque, para él, sigue siendo un niño (en esa dirección apunta el que le regalen pelotas de tenis), es decir, alguien que está en edad de jugar, que sólo desea, que no ha forjado aún su palabra, como hombre, ni su ley, como rey.

Así pues, la conquista de Francia se plantea como una suerte de *Chercher la femme*, búsqueda que la película se encargará de subrayar. Cuando Enrique traspasa, con el obvio símbolo freudiano de la espada en su mano, las puertas de la rendida Harfleur, una nube de polvo blanco (similar en su color al fondo de la puerta que lo enmarcaba al inicio) sirve de cortinilla para la siguiente escena que, curiosamente, tiene lugar en la alcoba de Catalina, la hija del rey de Francia. Tal y como está planteada la secuencia, el acceso a la ciudad sometida parece dar acceso también a la intimidad del dormitorio de la mujer que desea Henry. Allí, la infanta se prepara para recibir al invasor aprendiendo en su lengua inglesa términos que, no por casualidad, apuntan a partes de su cuerpo. Y cuando quiere saber cómo se dice *pie* o *vestido* en inglés, cosa que pregunta sobre el lecho (el lugar del encuentro erótico que desde aquí queda anunciado) con cuyos velos, de un tono similar al fondo de las puertas del salón de la corte o de la tomada Harfleur, juega a taparse/mostrarse, de su dama de compañía obtiene como respuesta dos términos que la ruborizan porque, en la fonética francesa, aluden al acto sexual y al nombre vulgar del órgano genital femenino. Cuando Henry toma Harfleur, toma a la mujer, o quizá el lugar simbólico de la madre, desde el cual pretende desplazar al padre y ocupar su puesto. Por eso, Catalina troca su risa en preocupación cuando, en un plano - contraplano, se encuentra, al final de esta escena, con la triste expresión de su padre, Carlos, que teme más que intuye la amenaza de un macho alfa más joven, dispuesto a enfrentar su castrador complejo de Edipo con la creación de una nueva ley, concretada simbólicamente en la capitulación firmada por el monarca francés en el tratado de Troyes.

Es cierto que lo largo de todo el texto nos hemos ido encontrando con los esfuerzos de Harry por marcar la importancia de su palabra (equiparable a la marca del padre, esto es, a la ley). De ello son especialmente significativos ejemplos el que ejecutara a los traidores que conspiraron contra él o que mandara ahorcar a Bardolph por quebrantar el protocolo de comportamiento de los soldados ante los franceses. Sin embargo, es la secuencia final de Troyes la que concreta su imperio. Por primera vez, Harry aparece en plano de igualdad frente al viejo rey Carlos. Frente a frente ambos, se desgranar las condiciones de la rendición. Sin embargo, aunque en la escena el discurso político y el cortejo erótico se superponen, lo más importante es la petición de Kate. "*Es nuestra petición capital*", dice Enrique. Y efectivamente, es capital que se satisfaga esa petición porque el término capital alude a CAPUT (cabeza) y es ésta la primera vez en la que vemos a Harry coronado, es decir, adornado con el símbolo de la majestad que lo iguala al padre y que le da acceso a su deseo y con él, a la culminación de su identidad. Sólo así entenderemos que, en el largo plano secuencia que recorre el campo de batalla de Azincourt, y cuando el rey lo recorre con el cadáver del paje sobre sus hombros, sea el propio heraldo de Francia el que le aparte las mujeres que vienen llorando a reclamar a sus muertos y por sus muertos. Es tanto como reconocer que el vencedor de la batalla representa, desde ese mismo instante, la incuestionable razón de estado, el poder y la gloria. Ya no hay sitio para el antiguo padre ni para el antiguo hijo. Al cargar con el cadáver del muchacho que trabajaba como paje de Falstaff, el inefable compañero de correrías de su alocada juventud, parece querer decir definitivamente adiós a su indeterminada adolescencia y cerrar absolutamente una etapa de su vida de la que se ha ido desprendiendo cuando renegó de Jack Falstaff o cuando colgó al borracho y sifilítico Bardolph, también camarada de inveteradas juergas. Ahora el padre simbólico es él. Por eso hay que borrar el antiguo lugar y la antigua palabra y por eso, Branagh se encarga de que, precedido de las esclarecedoras palabras "*Y ahora dame a vuestra hija*" y de la no menos estremecedora respuesta "*Tomadla, buen hijo*", el beso final que sella la unión entre Enrique V y Catalina de Francia ofusque el rostro de Carlos que queda así, definitivamente eliminado.

Su yo identitario se ha completado porque ahora tiene una palabra (la nueva ley, el ventajoso tratado de Troyes que vino a sustituir al de París, que perjudicaba a los ingleses) y ha visto cumplido su deseo (llenar el hueco del fondo, el hueco del blasón que faltaba) a través de la sublimación del estereotipo edípico en el amor de Catalina. Y, además, Enrique es rey, porque su resonante triunfo sobre Francia le confiere la fortaleza necesaria para afrontar con garantías los avatares políticos de su gobierno. *Chercher la femme es chercher la France* y viceversa.

2.- LA ESTRUCTURA PARÓDICA Y EL ALEGATO ANTIBELICISTA.

La película presenta, desde nuestro punto de vista, una estructura paródica que la convierte, al mismo tiempo, en un alegato antibelicista y en una denuncia de la ciega codicia y ambición de los poderosos. Tal encargo lo van a llevar adelante los personajes menos nobles del film. En el teatro Isabelino, estos personajes, complementaban y contrapunteaban la trágica dimensión de los papeles de los nobles. Bañados por una luz realista que por momentos roza la caricatura costumbrista, Branagh se vale de las intervenciones de Nell, Nym, Baldorf y los demás para ofrecernos una perspectiva mucho menos heroica de la historia.

Así, la aparición de escenas protagonizadas por estos personajes siempre suele darse tras otras en las que los nobles dirimen sus querellas. Con este cínico paralelismo, el director utiliza el montaje para “desmontar”, valga la paradoja, la tramoya política de la grandeza real.

De esta manera, del salón del trono en el que Enrique acaba de recibir al heraldo de Francia, pasamos al burdel que regenta Nell y en donde conviven los otros pícaros que presenciaron las andanzas de un Henry adolescente y degenerado. Y de allí a la reunión de pares en Southampton. Y de allí, de nuevo al burdel. Y así sucesivamente.

Por consiguiente, si Enrique entiende que Francia le ha sido usurpada, Nym también entiende que la prostituta y madame Nell le ha sido arrebatada por Pistol, al que llama irónicamente PATRÓN, esto es, proxeneta, término con el que volvemos a enlazar con la idea del padre, planteada ahora desde una perspectiva grotesca. Este usurpador Pistol se entera de que su Nell ha muerto cuando el usurpador Carlos pierde la batalla de Azincourt. Pistol pierde la mujer, Carlos pierde Francia. Graciosa pirueta que subraya cómicamente el que la meretriz haya fallecido a causa del Morbus gallicus, esto es, de sífilis, enfermedad venérea que ha llenado de bubas y cicatrices también el rostro de Bardolph, colgado por Enrique en aras del cumplimiento de una sentencia que fuera premonitoriamente anunciada en el prostíbulo de la Cabeza del Jabalí. Una enfermedad venérea, un morbos gallicus, un mal francés parece también adueñarse de Enrique. Su pasión política por Francia se desdobra en burla cruel por la consideración erótica de sus deseos hacia Catalina y ambas reciben el tratamiento de morbosidad. Además, Mientras que Enrique V aparece como el líder ideal, si bien lleno de conflictos internos sobre la corrección o no de su lucha y sobre la legitimidad de la batalla, sus heroicas palabras quedan constantemente contradichas por las acciones de Pistol, Bardolf y Nym, que representan justo lo contrario del fervor patriótico que intentan aparentar: son cobardes (intentan huir de la brecha cuando Harfleur), ladrones (razón por la que Bardolph va a ser ejecutado) y cínicos fanfarrones (Pistol, una vez producida la decisiva batalla de Azincourt,

resuelve sacar partido de sus supuestas heridas de guerra y continuar con el negocio de su mujer, actuando como alcahuete).

Finalmente, mientras que en el film de 1944, con Laurence Olivier, realizado durante la segunda guerra mundial, se enfatiza, no por casualidad, el lado patriótico del discurso, la película de Kenneth Branagh apunta más claramente hacia las contradicciones de la guerra y hacia la denuncia de las oscuras motivaciones que consciente o inconscientemente mueven el alma humana.

3.- LA MÚSICA Y OTRAS CONSIDERACIONES TÉCNICAS. (Puedes ver esta información en <http://elcineseguntfv.blogspot.com/2009/05/enrique-v-o-el-alma-del-rey-de.html>)

Junto a Branagh destaca en nuestro *Enrique V* la labor de uno de sus más directos colaboradores, el compositor Patrick Doyle: uno de los mejores autores de bandas sonoras para el cine de la actualidad. Él es el creador de una banda sonora ya de por sí particularmente brillante, pero que, que escuchada junto con la propia película, se revela como una de esas raras partituras cinematográficas que, además de realzar las imágenes a las que acompañan, les añaden *un comentario musical*. Dicho de otro modo, la música de Doyle para *Enrique V* no se limita a “adornar”, sino que elabora sutilmente un discurso paralelo sobre el personaje protagonista y el contenido específico de la obra de Shakespeare aquí adaptada, y lo hace de tal manera (y sobre todo, con tanta emoción) que prácticamente transforma al film en una amplia caja de resonancias de carácter operístico.

Hay que tener en cuenta que, como la inmensa mayoría de las películas basadas en obras de Shakespeare, el *Enrique V* de Branagh es una adaptación. Si se tiene la ocasión de contrastarla con el no menos excelente *Enrique V* de 1944, dirigido y protagonizado por Laurence Olivier, veremos que en la versión de Branagh se reducen al mínimo ciertos elementos humorísticos presentes en el original escénico y que la versión de Olivier sí incluye, aunque sea brevemente: tal es el caso de Fluellen (encarnado por Ian Holm en la versión de Branagh), uno de los oficiales del ejército del rey Enrique que, poco después de concluida la batalla de Agincourt le comenta a su monarca de que sería un honor para él y para todos a los que representa que Su Majestad se dignara a coronar su cabeza con una rama de puerro, siguiendo una vieja costumbre galesa. En la versión de Olivier, hay una escena entera en torno a este tema, mientras que en la de Branagh dicha cuestión está sencillamente apuntada. Algo similar ocurre con aquella en la que se justifican los derechos de Enrique sobre Francia. En el film de Olivier, la hilarante la torpeza del Obispo de Ely, así como la cómicamente confusa exposición del

Arzobispo de Canterbury se transforman en un *macguffin* inevitable y farragoso que diluye la humorada, aunque subraye el cinismo jurídico que oculta las verdaderas intenciones de los personajes. Todo esto se debe a que la adaptación llevada a cabo por Branagh del *Enrique V* shakespeariano, al igual que la inmensa mayoría de adaptaciones al cine de obras de Shakespeare, no toma el texto íntegro de la obra de teatro, sino que condensa en 138 minutos el retrato que se hace en el original escénico del monarca inglés, de tal manera que el *Enrique V* “de” Branagh acaba siendo no tanto una adaptación de la obra de Shakespeare, sino al tiempo – lo cual, por lo demás, es inherente a la labor de adaptación— una *interpretación* de la misma.

El *Enrique V* “de” Branagh ofrece, según esa interpretación, el retrato de un rey joven, duro e impulsivo, ambicioso y sediento de poder, que no duda en llevar a cabo, como primer acto de su reinado recién comenzado, una guerra de conquista contra Francia para reclamar una nación que, según él, le pertenece. La partitura de Patrick Doyle va añadiendo insospechados matices a esta descripción. Ya en la primera secuencia, tras el vibrante prólogo en un plató cinematográfico protagonizado por el Coro (Derek Jacobi), la llegada del monarca (Branagh) a la sala del trono está planteada y resuelta de manera tenebrosa: el rey Enrique prácticamente “aparece”, de pie y a contraluz, ante la enorme puerta de la sala, y en ese preciso instante, las notas de Doyle introducen una impactante sensación de inquietud, cercana incluso a la de los parámetros musicales propios del cine de terror. Hay una aureola de miedo alrededor del joven monarca, incluso en el momento inmediatamente posterior, cuando le vemos entrar en la sala y avanzar hacia su trono, que Branagh planifica, escamoteándonos el rostro del rey, en virtud de un par de planos contrapuestos en *travelling* casi lateral, a izquierda y derecha del decorado, en los cuales vemos a sus caballeros y súbditos inclinándose respetuosa, temerosamente a su paso. En este preciso instante, la música de Doyle adopta otro tono, más ceremonioso, “protocolario”, pero no por ello menos inquietante. La oscuridad del decorado contribuye sobremanera a esa tenebrosa presentación del protagonista.

Otro aspecto muy interesante de la adaptación de Branagh reside en que su concentración en el perfil psicológico del personaje del monarca provoca que, asimismo, la película se centre en las repercusiones que tienen las decisiones del monarca en las personas que directamente las sufren, es decir, sus súbditos: aquellos hombres, mujeres y niños que tienen que padecer en sus propias carnes las consecuencias de los actos del rey e ir a la guerra que éste último ha decidido declarar contra los franceses. Branagh y Doyle logran al respecto un fragmento sentimental de enorme fuerza en la escena inmediatamente posterior al momento en que la tabernera Nell Quickly (Judi Dench) les narra a Nym (Geoffrey Hutchings), Bardolph (Richard Briers), Williams (Michael Williams) y al paje (Christian Bale) cómo se produjo la muerte de Falstaff (Robbie Coltrane). Tras el parlamento de Nell, la mujer se despide de los cuatro, que parten a la guerra contra el francés, y Doyle introduce un tema musical de gran

carga emotiva que en buena medida resulta premonitorio, habida cuenta que será la última vez que estos cinco personajes estén juntos.

Ahora bien, sin duda alguna los momentos más perdurables de la partitura de Doyle se producen alrededor del largo fragmento construido en tono al gran clímax de la función: la batalla de Agincourt. Resulta particularmente memorable la resolución musical de la escena en la que, después de haberse paseado por su campamento y departido con oficiales y soldadesca la noche antes de la batalla, el rey Enrique queda a solas con sus pensamientos y temores y pronuncia un largo parlamento que Branagh recoge en un primer plano del personaje, encuadrado mediante un ligero semipicado que proporciona un tono agobiante, casi claustrofóbico, al momento. Pero lo que interesa destacar aquí es el sutil tema musical de Doyle, construido como si fuera una cadencia de notas que se van repitiendo, casi obsesivamente, expresando de este modo, *musicalmente*, el pensamiento de un monarca obcecado en su decisión, obstinado ante la perspectiva de cumplir con un destino que, está convencido, ha sido llamado a cumplir y que no puede eludir. La repetición de notas musicales expresa así, tanto esa obstinación como el carácter *trágico* del personaje.

Poco después tiene lugar uno de los grandes momentos de la película: alrededor de quince minutos en los cuales se produce una singular fusión entre imagen y música, entre acción y reflexión, entre continente y contenido. Este fragmento empieza con el memorable discurso de arenga del rey Enrique a sus tropas. Henry, subido a un carromato, anima a sus hombres al combate en virtud de uno de los más emocionantes parlamentos jamás surgidos de la pluma de Shakespeare. Pero no menos notable es el comentario musical de Patrick Doyle, que ilustra el discurso de exaltación del monarca con una partitura que, en cierto sentido, repite la construcción que hemos mencionado líneas arriba (una variación en torno a las mismas notas, pero aquí en progresivo *crescendo*), de tal manera que la exaltación que suscita el parlamento del rey sobre sus súbditos se complementa magistralmente con la euforia que transmite la música de Doyle, música que lleva implícito un comentario sobre lo que se está narrando, dado que el tono deliberadamente exaltado y patriótico del discurso real se corresponde asimismo con una composición musical exaltada e incitadora del combate, construida alrededor de unas pocas notas, como *para que pueda entenderla todo el mundo*. A fin de cuentas, ¿no es esa la intención, ladina, que se encuentra en el fondo de todo discurso político de raíz populista: *dar a entender mucho diciendo poco*?

El discurso del rey se encadena, visual y musicalmente, con los inmediatos preparativos de la batalla y el desarrollo de la misma, formando coherentemente un todo: acción y consecuencia, causa y efecto, van cogidos de la mano. El tono exaltado de la partitura deja paso a una fuerte percusión, con predominio de tambores que parecen llamar a los hombres a matar al enemigo. La partitura se dinamiza y parece querer seguir el ritmo enfebrecido de los soldados prestos para la lucha. En medio del fragor del combate, rodado al principio a velocidad normal,

Kenneth Branagh recurre al *slow motion* o cámara lenta. De este modo, la batalla adquiere un cariz abstracto y efectista que la partitura de Doyle potencia espléndidamente con una melodía *trágica*, que no es sino una reformulación, con mayor aparato instrumental, del tema musical obsesivo, repetitivo, que acompañaba las reflexiones del rey Enrique la noche antes de la batalla. De este modo, la música asocia ambas secuencias y establece una sutil relación causa-efecto entre ambas, pues está muy claro a estas alturas que el baño de sangre en Agincourt es consecuencia directa de la decisión inapelable del joven y ambicioso monarca inglés.

Concluida la batalla, vencido el francés, llega uno de los momentos más brillantes de la película, tanto en lo que se refiere a la puesta en escena de Kenneth Branagh como al comentario musical de Patrick Doyle. Me refiero, claro está, al largo plano en *travelling* lateral donde vemos al rey Enrique cargar con el cadáver del joven paje y atravesar con el mismo el escenario del combate, regado de cadáveres y heridos, hasta depositar el cuerpo sin vida del muchacho en un carromato junto a otros restos humanos. Mientras tanto, y de fondo, suena con solemnidad el extraordinario *Non nobis, Domine* compuesto por Doyle, una obra maestra de la música de cine que ilustra ese excelente plano y lo tiñe de amargura e ironía. Amargura, porque la imagen del rey llevando a costas el cadáver del chico es una especie de ilustración simbólica de la propia inocencia del monarca, muerta ya para siempre. Ironía, porque el canto religioso se presenta como un homenaje de los vencedores de la batalla hacia Dios, a quien consideran el auténtico artífice de su victoria sobre los franceses. Es significativo que la secuencia del *Non nobis, Domine*, ese plano largo con *travelling*, termine con un corte de montaje que da paso a un último encuadre que cierra el episodio de Agincourt: un plano medio del rey Enrique, el responsable directo de toda esa matanza, cubierto de sangre y de barro, mientras el cántico concluye con las voces del coro alcanzando su máxima intensidad y cantando: “¡Gloria!”.

4.- OTROS MOMENTOS DESTACADOS DEL FILM.

Sin duda, y dada la altísima calidad literaria del pasaje que lo ampara, el momento más popular de la película es la arenga de San Crispín. Con ella, Enrique motiva a sus tropas en Azincourt para, desde un providencialismo heroico, enfrentarse con ardor a unas tropas que los triplican en número. La huella del texto Shakesperiano se deja ver tanto en la cultura popular como en la vida real. En el ámbito anglosajón, por ejemplo, un discurso dramático y conmovedor que sirva para unificar al país en torno a una guerra es a menudo llamado un "discurso del día de San Crispín" siguiendo el fragmento más famoso de esta obra. Además, el texto ha sido muy frecuentemente utilizado como recurso melodramático en muchas cintas. Cabe mencionar su eco en los discursos que Bill Pullman o Mel Gibson lanzan en

Independence Day y *Braveheart*, respectivamente, o su presencia en alguna escena del western de 1993 *Tombstone: la leyenda de Wyatt Earp*.

5.- CONCLUSIÓN.

El pasado 6 de octubre se cumplieron los veinte años del estreno en Inglaterra de, como ya hemos dicho, la primera película dirigida por Kenneth Branagh, *Enrique V*, según la obra homónima de William Shakespeare. Este cineasta inglés practica un estilo de cine escasamente influido por las modas al uso y, a pesar de la notoria irregularidad de su carrera tras las cámaras – la cual incluye títulos tan sobrevalorados como *Los amigos de Peter* (1992), *En lo más crudo del crudo invierno* (1995) o una nueva y fácilmente olvidable versión de *La huella* (2007)—, atesora en su filmografía trabajos mejores de lo que se dijo en su momento –el estupendo y divertido *Morir todavía* (1991)— y al menos cinco largometrajes dignos de la más alta consideración: otras tres adaptaciones de Shakespeare, frescas y arriesgadas como pocas –*Mucho ruido y pocas nueces* (1993), *Hamlet* (1996) y *Trabajos de amor perdidos* (2000)—; un extraordinario *Frankenstein de Mary Shelley* (1994); y una no menos magistral versión de la ópera de Mozart *La flauta mágica* (2006).

Acusado de teatral por algunos críticos (es cierto que a veces ancla la cámara hasta esclerotizar el punto de vista), la propuesta de Branagh es de una altísima calidad y de una profunda naturaleza cinematográfica. El magnífico plano-secuencia de los estragos de Azincourt, el juego de picados y contrapicados (véase cómo son presentados los franceses antes del comienzo de la batalla decisiva en un ligero contrapicado que subrayaría su superioridad numérica y moral), el excelente montaje que sólo en los momentos de más clara concesión épico - hollywoodiense cede a un tal vez innecesario slow motion, el vigor realista con el que se suplen las limitaciones escénicas del teatro (hecho que Shakespeare solicita de sus espectadores reclamándoles el uso de su imaginación) o el tratamiento simbólico y esquemático de las imágenes son algunas pruebas que así lo corroboran.