

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



TESIS DOCTORAL

**Transdiscursividad conceptual, representativa y figurativa de
la obra de Hamlet hacia un contexto audiovisual. Estudio de
caso: Hamlet como teatro televisado**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hugo Prieto González

Directores

**Miguel Ángel Ortiz Sobrino
Francisco García García**

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

«Transdiscursividad conceptual, representativa y figurativa de la obra de Hamlet hacia un contexto audiovisual. Estudio de caso: Hamlet como teatro televisado»

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hugo Prieto González

DIRECTORES

Miguel Ángel Ortiz Sobrino

Francisco García García

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Programa de Doctorado en Periodismo



«Transdiscursividad conceptual, representativa y figurativa de la obra de Hamlet hacia un contexto audiovisual. Estudio de caso: Hamlet como teatro televisado»

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Hugo Prieto González

Directores:

Miguel Ángel Ortiz Sobrino

Francisco García García

Madrid, 2022

DEDICATORIA

A la palabra dicha, escrita o muda,
que renace en el silencio de una idea
o en el péndulo de la duda
para volver a ser imaginada.

Ser o no ser... Ser o no ser...

Aquella que lo puede dominar todo
o no significar nada.

AGRADECIMIENTOS

A mis Directores de Tesis. A Francisco García por hacerme subir a las nubes de la imaginación y a Miguel Ángel Ortiz por saber aterrizarme a tiempo. A ambos por toda su atención, cariño y cuidados académicos.

A mis padres, a Ana Cristina y a Carlos. A Laura...

A aquellas personas que han estado a mi lado y que seguirán siempre en mi corazón.

¡Gracias a todos!

TRANSDISCURSIVIDAD CONCEPTUAL, REPRESENTATIVA Y FIGURATIVA DE LA OBRA DE HAMLET HACIA UN CONTEXTO AUDIOVISUAL. ESTUDIO DE CASO: HAMLET COMO TEATRO TELEVISADO

Declaración de Autoría

Prólogo/Dedicatoria/Agradecimientos

ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN	19
ABSTRACT	22
I. PARTE PRIMERA. INTRODUCCIÓN, MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA.....	25
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO	26
1. 1. Introducción	26
1.2. Objeto de estudio y contexto	32
1.3. Objetivos principales y específicos.....	35
1.4. Justificación del tema	37
1.5. Estructura y corpus de estudio	39
CAPÍTULO 2. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA DEL OBJETO DE ESTUDIO	43
2. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA DEL OBJETO DE ESTUDIO	44
2.1. Hamlet. Contexto de la obra y autor	44
2.1.1. Shakespeare y su época.....	45
2.1.2. El Shakespeare dramaturgo	45
2.1.3. Hamlet. Antecedentes y fuentes	53
2.1.4. Formulaciones, críticas y versiones de la obra.....	55
2.2. Discurso, discursividad y contexto discursivo	59
2.2.1. Definición de términos	59
2.2.2. Nociones de discurso	60
2.2.3. Aproximaciones al concepto de “contexto”	60
2.2.4. El contexto en las distintas disciplinas.	61

2.3. Teorías sobre el Análisis del discurso (AD)	65
2.3.1. Estudios discursivos como unidades de análisis.....	66
2.3.2. Teorías de análisis para nuestro estudio.....	68
2.4. Nociones sobre Narratología	71
2.4.1. Los textos narrativos en Narratología.....	72
2.4.2. El discurso narrativo.....	73
2.5. Narratología y Transdiscursividad del texto	84
2.6. Rasgos diferenciales entre la narrativa literaria y la filmográfica	86
2.7. Narrativa audiovisual e imagen fílmica como realidad estética	91
CAPÍTULO 3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	97
3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	98
3.1. Introducción a la metodología empleada	98
3.2. Objeto formal y preguntas de la investigación según los objetivos generales y específicos propuestos	99
3.3. Hipótesis	102
3.4. Enfoque metodológico y técnicas de investigación previstas	104
3.4.1. Modelos de análisis.....	105
3.5. Desarrollo de la investigación	106
3.5.1. Método de análisis textual y audiovisual.....	107
3.5.2. Análisis de contenido.....	108
3.5.3. Sistema categorial de análisis de contenido. Fases.....	110
3.5.4. Análisis audiovisual.....	117
3.6. Tamaño y delimitación de la muestra	123
3.6.1. Fuentes de información y recogida de datos.....	124
3.6.2. Recopilación documental bibliográfica y recursos online.....	125
3.6.3. Recopilación documental: material audiovisual.....	126
3.7. Estudio de caso. Introducción metodológica	128
3.7.1. Estudio de caso: <i>Hamlet como teatro televisado</i>	128
3.7.2. Análisis semiótico de las obras teatrales adaptadas a Televisión.....	129
II. PARTE SEGUNDA. ANÁLISIS Y RESULTADOS	131
CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LA OBRA DE <i>HAMLET</i>	132
4. ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LA OBRA DE <i>HAMLET</i>	133
4.1. Análisis argumental	134
4.1.1. Resumen del argumento de <i>Hamlet</i>	134

4.1.2. Sinopsis de la obra por actos y escenas	136
4.1.3. Desarrollo del argumento	137
4.1.4. El papel del protagonista	153
4.1.5. <i>Dramatis personae</i> . Los personajes secundarios	157
4.2. Análisis estructural.....	171
4.2.1. Estructura escénica en <i>Hamlet</i>	171
4.2.2. El arte del contraste	175
4.2.3. La dualidad y el doble sentido	179
4.2.4. El metateatro o la sombra de una realidad	180
4.2.5. Temporalidad y espacialidad en <i>Hamlet</i> . La ruptura de la acción	184
4.3. Análisis lingüístico y filosofía del lenguaje.....	186
4.3.1. El lenguaje dramático en <i>Hamlet</i>	189
4.3.2. En <i>Hamlet</i> hablan sus soliloquios (o monólogos)	199
4.3.3. Recursos narrativos, retóricos y semánticos en <i>Hamlet</i>	207
CAPÍTULO 5. RESULTADO DEL ANÁLISIS CONCEPTUAL, SIMBÓLICO, FIGURATIVO Y REPRESENTATIVO DE LA OBRA	211
5. ANÁLISIS CONCEPTUAL, SIMBÓLICO, FIGURATIVO Y REPRESENTATIVO DE LA OBRA .	211
5.1. Variable 1. La venganza como concepto, símbolo y representación	214
5.2. Variable 2. El concepto de traición	218
5.3. Variable 3. El signo de la locura hamletiana	221
5.4. Variable 4. La representación egocentrista de la obra	223
5.5. Variable 5. La incertidumbre como simbología	226
5.6. Variable 6. Dimensión figurativa de la acción en <i>Hamlet</i>	229
CAPÍTULO 6. <i>HAMLET</i> DESDE LA PERSPECTIVA AUDIOVISUAL. METODOLOGÍA DE ESTUDIO	231
6.1. Introducción. Proceso transdiscursivo en la adaptación literaria, teatral y fílmica. .	235
6.1.1. La literatura en el cine	238
6.1.2. El cine en la literatura	243
6.1.3. El teatro en el cine	244
6.1.4. El teatro en la televisión	247
6.2. El discurso shakespeariano en el cine. Adaptaciones de la obra.....	258
6.2.1. Shakespeare en los inicios del cine	258
6.2.2. Con la llegada del cine sonoro	260
III. PARTE TERCERA. ESTUDIO DE CASO	273

CAPÍTULO 7. ANÁLISIS AUDIOVISUAL DEL DISCURSO TELEVISIVO. ESTUDIO DE CASO: <i>HAMLET</i> EN TVE (ESTUDIO 1, 1970).....	274
7. ANÁLISIS AUDIOVISUAL DEL DISCURSO TELEVISIVO. ESTUDIO DE CASO: <i>HAMLET</i> EN TVE (ESTUDIO 1, 1970)	274
7.1. El arte narrativo fílmico televisivo.....	274
7.2. <i>Hamlet</i> en TVE (Estudio 1).....	276
7.2.1. Contextualización del espacio dramático Estudio 1	276
7.2.2. EL <i>Hamlet</i> de Antonio Gala y Claudio Guerin.....	283
7.2.3. Estructura narrativa.....	289
CAPÍTULO 8. DEL DISCURSO ESCRITO A LA ESCENA FÍLMICA. ANÁLISIS DE RESULTADOS	348
8. DEL DISCURSO ESCRITO A LA ESCENA FÍLMICA. ANÁLISIS DE RESULTADOS	348
8.1. Adaptación teatral televisiva de <i>Hamlet</i>	348
8.2. Elementos significativos y variables de estudio	351
8.2.1. Tablas comparativas entre las dos versiones.....	353
8.2.2. Transdiscursividad en sus variables conceptuales, representativas y figurativas	364
IV. PARTE CUARTA. HIPÓTESIS, CONCLUSIONES Y APLICACIONES	369
CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES	370
9. CONCLUSIONES	370
9.1. Validación de hipótesis y resultados de estudio	371
9.2. Conclusiones finales	380
9.3. Discusión final y futuras líneas de trabajo	383
PARTE QUINTA. FUENTES DE REFERENCIA.....	386
CAPÍTULO 10. FUENTES DE REFERENCIA	387
10. FUENTES DE REFERENCIA	387
10.1. BIBLIOGRAFÍA	387
10.2. Hemerografía	407
10.3 Webgrafía.....	408

ANEXOS	410
--------------	-----

ANEXO 1. CUADRO ESQUEMÁTICO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE HAMLET (De 1900 a 2009).....	411
--	-----

ANEXO 2. ESQUEMAS GUIONIZADOS DE HAMLET (Estudio de caso)	416
---	-----

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. Recursos creativos asociados a la hipertextualidad. Elaboración propia. Fuente Genette (Palimpsestos: la literatura en segundo grado, 1989b).....	29
TABLA 2. Técnica básica de producción de hipertextualidad. Elaboración propia. Fuente: Genette (1989b).....	29
TABLA 3. Componentes del evento comunicativo. Fuente: Elaboración propia según modelo de Hymes (1972)	67
TABLA 4. Teorías de Análisis sobre el Discurso. Elaboración propia (Calsamiglia y Tusón, 2012, pp. 6-13).....	71
TABLA 5. Introducción a la Narratología. Fuente: Mieke Bal (2006, pp. 11-13).....	72
TABLA 6. Componentes principales de la Narración. Fuente: Genette	74
TABLA 7. Subdivisión del relato. Fuente: Stam.....	74
TABLA 8. La clasificación del relato. Fuente: Genette (Figura III, 1972).....	76
TABLA 9. Niveles de análisis del discurso. Elaboración propia. Fuente: Chatman (1990).....	77
TABLA 10. Formas de recibir información. Fuente: Dondis (1980)	80
TABLA 11. La acción narrativa desde el relato verbal. Elaboración propia. Fuente: García Jiménez (1996)	83
TABLA 12. Elementos diferenciadores entre una narración literaria y fílmica adaptada. Elaboración propia. Fuente: Varios autores	88
TABLA 13. Definición de Narrativa audiovisual. Fuente: García Jiménez.....	92
TABLA 14. Categorías para el sistema de comprensión del mensaje cinematográfico. Fuente: Metz (1973).....	93
TABLA 15. Aspectos significativos de una hipótesis. Elaboración propia.	102
TABLA 16. Criterios objetivos y subjetivos de selección de una investigación. Elaboración propia.....	104
TABLA 17. Ventajas del método de análisis de contenido. Fuente: Cabero y Loscertales (1996).....	109
TABLA 18. Resolución de las desventajas del método de análisis de contenido. Fuente: Cabero y Loscertales (1996).....	110
TABLA 19. Fases del sistema categorial de análisis de contenido. Fuente: Varios Autores.....	111
TABLA 20. Organización y objetivos preparatorios a seguir para la investigación. Fuente: Elaboración propia según la orientación de distintos autores: (Fox, 1981; Pérez Serrano, 1984; Weber, 1985; Bardín, 1986; Clemente y Santalla, 1991).....	112
TABLA 21. Selección de piezas audiovisuales para nuestro estudio. Fuente: Bardín. (1986: 72-73)	112
TABLA 22. Criterios de selección para nuestro trabajo de investigación. Fuente: Elaboración propia.	113
TABLA 23. Formación de un sistema categorial. Fuente: Pérez Serrano.	114
TABLA 24. Elementos básicos del Sistema categorial. Fuente. VV.AAA.....	115
TABLA 25. Análisis fílmico documental 1: Selección y examen del documento. Elaboración propia. Propuesta Sobolewski (2008).....	117
TABLA 26. Análisis fílmico documental 2: Recogida de datos. Elaboración propia. Propuesta Sobolewski (2008).....	118
TABLA 27. Análisis fílmico documental 3: Análisis de síntesis. Elaboración propia. Propuesta Sobolewski (2008).....	119

TABLA 28. Análisis del discurso audiovisual. Fuente: Sobolewski (2008).	121
TABLA 29. Análisis de la historia. Elaboración propia.	122
TABLA 30. La narración. Elaboración propia.	122
TABLA 31. Variables llevadas a cabo en el análisis de la imagen. Elaboración propia. Fuente: Espín Templado (2002)	123
TABLA 32. Categorías de estudio de casos referidos a nuestra investigación. Fuente: Yin (2003, 2009).	129
TABLA 33. Sistema de signos específicos de televisión. Fuente: VV.AA.	130
TABLA 34. Descripción de las características específicas de la imagen. Fuente: Cremades (2012; citado por Bernad, 2016, p. 44).	130
TABLA 35. Sinopsis de Hamlet por actos y escenas. Elaboración propia.	136
TABLA 36. Fórmula de actuación de las tragedias shakespearianas. Elaboración propia.	175
TABLA 37. Fórmula de actuación de las comedias y romances. Elaboración propia.	175
TABLA 38. Variables según el tipo de investigación. Elaboración propia.	213
TABLA 39. Rasgos del género de la tragedia. Elaboración propia.	214
TABLA 40. Comparativa entre Hamlet, de Shakespeare y The Spanish Tragedy, de Thomas Kyd. Elaboración propia.	215
TABLA 41. Principales elementos de la narrativa cinematográfica. Elaboración propia.	234
TABLA 42. Posibles adaptaciones de una película a su obra original. Elaboración propia, según clasificación de Marín (2004)	242
TABLA 43. Motivos por el gran número de adaptaciones de Hamlet. (Rodríguez Marín)	246
TABLA 44. Rasgos de los dramáticos teatrales televisivos. Fuente: Sánchez Noriega	248
TABLA 45. Tipos de adaptaciones e textos teatrales. Elaboración propia. Fuente: S. Noriega (2000)	248
TABLA 46. Doble funcionalidad en la realización fílmica de una puesta en escena. Elaboración propia. Fuente: Barroso (1988, p. 353).	252
TABLA 47. Teatro y televisión: dos modos de expresión diferente. Elaboración propia. Fuente: Bernad (2017, p. 127).	254
TABLA 48. Funciones del realizador de televisión. Fuente: Sáinz Sánchez.	257
TABLA 49. Shakespeare con los grandes directores de cine. Elaboración propia	263
TABLA 50. Relación de obras de Shakespeare, directores y películas adaptadas para cine y televisión. Elaboración propia.	271
TABLA 51. Ficha técnica de Hamlet en Estudio 1 (TVE, 1970).	283
TABLA 52. Relación de los personajes del Hamlet de Estudio 1. Elaboración propia de la versión televisada.	286
TABLA 53. Secuencias y escenas del bloque de planteamiento de Hamlet (Estudio 1). Elaboración propia.	339
TABLA 54. Secuencias y escenas del bloque de Desarrollo de Hamlet (Estudio 1). Elaboración propia.	340
TABLA 55. Secuencias y escenas del bloque de Desenlace de Hamlet (Estudio 1). Elaboración propia.	341
TABLA 56. Fábulas y personajes del discurso escrito, omitidos en la versión televisiva. Elaboración propia.	355
TABLA 57. Modificaciones del relato televisivo en su relación con el discurso fuente. Elaboración propia.	364
TABLA 58. Adaptaciones cinematográficas de Hamlet (1900-2009). Elaboración propia.	414

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Escena de la muerte del rey Juan.....	258
Figura 2. Hamlet de Sven Gade y Heinz Schall (1921, versión muda).....	259
Figura 3. Shake, Sr. Shakespeare (corto musical).....	260
Figura 4. Hamlet en el cine (Películas más destacadas). Elaboración propia	263
Figura 5. Homer Simpson en su papel de fantasma del rey Hamlet	272
Figura 6. Careta de entrada. (Repositorio de TVE).....	289
Figura 7. Soliloquio "Ser o no ser". (Repositorio TVE).....	289
Figura 8. La imagen de Claudio. (Repositorio TVE).....	291
Figura 9. Imagen de Laertes. (Repositorio TVE).	295
Figura 10. Laertes y Polonio con Ofelia. (Repositorio TVE).	295
Figura 11. Hamlet ante la noticia de la aparición de su padre. (Repositorio TVE).....	298
Figura 12. Brindis de Claudio por su nueva condición de rey. (Repositorio TVE).....	299
Figura 13. Hamlet se reúne con Horacio y Marcelo. (Repositorio TVE).	301
Figura 14. Claudio se revela abiertamente contra Hamlet. (Repositorio TVE).	321
Figura 15. Hamlet ante la calavera de Yorick. (Repositorio TVE).....	328
Figura 16. Entierro de Ofelia. (Repositorio TVE).	328
Figura 17. Distintos fotogramas de la obra (Repositorio TVE).	336
Figura 18. Los protagonistas de Hamlet y Ofelia (Revista Teleprograma).....	415

RESUMEN

«Transdiscursividad conceptual, representativa y figurativa de la obra de Hamlet hacia un contexto audiovisual. Estudio de caso: Hamlet como teatro televisado»

Introducción

¿La representación televisiva de Hamlet, de William Shakespeare, emitida en 1970, en TVE, a través del programa dramático, Estudio I, consigue el objetivo de trasladar un discurso original a una representación teatral y de esta a una narrativa audiovisual fílmica televisiva? ¿En este proceso de traslación de un discurso escrito original a otro de adaptación audiovisual se produce el efecto de transdiscursividad? ¿Se entiende que cada proceso de adaptación fílmica-televisiva o cinematográfica- puede conducir a una técnica de interpretación distinta de la obra original? ¿En qué sentido y hasta qué punto ha de buscarse una fidelización de la obra adaptada a la original o fuente?

Son algunas de las formulaciones iniciales que se presentan y contestan a lo largo del corpus de este trabajo de investigación y que configuran el propósito principal de esta tesis que se presenta bajo este enunciado: *Transdiscursividad conceptual, representativa y figurativa de la obra de Hamlet hacia un contexto audiovisual. Estudio de caso: Hamlet como teatro televisado.*

Aquí se describen, sintetizan y explican, a través del análisis del discurso hamletiano, en su vertiente narrativa, retórica y semántica, los paralelismos, identidades y diferencias transdiscursivas, existentes entre la tragedia original y su adaptación teatral fílmica, en la década de los setenta, a través de la única televisión existente en España, todavía incipiente e inexperta en las lindes cinematográficas y televisivas. Se produce en un momento concreto en el que la política autoritaria y autárquica de este país intenta abrir sus fronteras al exterior.

La emisión de esta difícil obra shakespeariana en la única televisión, destinada a un número mayoritario de telespectadores, representa algo más que una adaptación fílmica cualquiera, porque supone un paso hacia la liberalización

ideológica, aunque todavía con muchas restricciones, y sobre todo demuestra un gran ingenio, creatividad y esfuerzo por parte de sus autores y profesionales.

Objetivos y método

Este trabajo de investigación se ha ajustado a nuestro objeto formal, que consiste en el análisis cualitativo de los diferentes conceptos, representaciones y figuraciones (o simbologías) de la obra de Shakespeare, abordado desde la narratología y trasladado al plano audiovisual. De acuerdo a nuestros objetivos de estudio se examinan las estrategias discursivas (fundamentadas en sus conceptos, representaciones y simbologías) que, aplicadas en el texto original de *Hamlet*, se trasladan al teatro televisado, en 1970, a través del programa dramático Estudio 1, de TVE.

En la metodología de la investigación se utiliza el análisis de contenido (discursivo) con el análisis audiovisual (fondo y forma). Correlativamente a un enfoque cualitativo- inductivo- hipotético, se ha atendido a todos los detalles del material significativo que han podido ser relevantes para el análisis, basándose en una transcripción, lo más detallada posible, de la obra fuente y trasladándose posteriormente al medio televisivo, de cuya adaptación también se ha realizado un minucioso examen en nuestro estudio de caso.

Conclusiones

Entre las conclusiones obtenidas en nuestro análisis se comprueba que la adaptación televisiva de *Hamlet*, en el programa dramático de Estudio 1 concuerda en bastantes aspectos con el texto dramático de Shakespeare, salvo en lo referente a los asuntos políticos, aunque estos tengan un papel significativo en la obra original. Asimismo, en el aspecto formal y por exigencia del guion televisivo, se reducen y simplifican los parlamentos para adecuarlos a un número mayoritario de telespectadores.

Desde el plano narratológico del discurso fílmico, este cuenta con una coherente gramática interna capaz de potenciar el texto dramático con la fuerza de sus imágenes y de su plástica visual.

También se quiere destacar el gran esfuerzo creativo y técnico de los autores de la obra fílmica- Antonio Gala en el guion y Claudio Guerin en la dirección y realización- que, junto con su equipo, logran recoger los aspectos más simbólicos, figurativos y representativos de la obra shakespeariana en un proceso de adaptación que puede ser considerado transdiscursivo.

Por último, otra de las conclusiones más importantes extraídas de este trabajo subraya el papel trascendental de la televisión española, en su labor no solo como medio capaz de unir las virtudes y procedimientos expresivos del cine y el teatro, sino como instrumento que dio a conocer obras literarias a un gran público, que, de otra forma, nunca hubiera podido tener acceso a ellas.

ABSTRACT

«Conceptual, representative and figurative transdiscursion of Hamlet's work towards an audiovisual context. Case Study: Hamlet as a Televised Theatre»

Introduction

Does the television representation of William Shakespeare's Hamlet, broadcast in 1970 on TVE, through the drama program Estudio I, achieve the objective of transferring an original discourse to a theatrical representation and from this to an audiovisual filmic narrative? In this process of translation from an original written discourse to an audiovisual adaptation, is the effect of transdiscursivity produced? Is it understood that each process of filmic adaptation - television or film - can lead to a different interpretation technique of the original work? In what sense and to what extent is it necessary to seek a fidelity of the adapted work to the original or source?

These are some of the initial formulations that are presented and answered throughout the corpus of this research work and that make up the main purpose of this thesis, which is presented under this statement: Conceptual, representational and figurative transdiscursivity of the play Hamlet in an audiovisual context. Case study: Hamlet as televised theater.

Here we describe, synthesize and explain, through the analysis of Hamlet's discourse, in its narrative, rhetorical and semantic aspects, the parallels, identities and transdiscursive differences existing between the original tragedy and its theatrical film adaptation, in the seventies, through the only existing television in Spain, still incipient and inexperienced in the cinematographic and television boundaries. It takes place at a specific moment in which the authoritarian and autarchic policy of this country tries to open its borders to the exterior.

The broadcasting of this difficult Shakespearian play on the only television, aimed at a majority of viewers, represents something more than just any film adaptation,

because it represents a step towards ideological liberalization, although still with many restrictions, and above all it demonstrates great ingenuity, creativity and effort on the part of its authors and professionals.

Objectives and method

This research work has been adjusted to our formal object, which consists of the qualitative analysis of the different concepts, representations and figurations (or symbologies) of Shakespeare's work, approached from narratology and transferred to the audiovisual plane. In accordance with our study objectives, we examine the discursive strategies (based on its concepts, representations and symbologies) which, applied to the original text of Hamlet, are transferred to television theater, in 1970, through the dramatic program Estudio 1, of TVE.

The research methodology uses content analysis (discursive) with audiovisual analysis (substance and form). Correlatively to a qualitative-inductive-hypothetical approach, all the details of the significant material that could be relevant for the analysis have been attended to, based on a transcription, as detailed as possible, of the source work and subsequently transferred to the television medium, whose adaptation has also been thoroughly examined in our case study.

Conclusions

Among the conclusions obtained in our analysis, it is verified that the television adaptation of Hamlet, in the dramatic program of Estudio 1, agrees in many aspects with Shakespeare's dramatic text, except in what refers to political matters, although these have a significant role in the original play. Likewise, in the formal aspect and by requirement of the television script, the parliaments are reduced and simplified to adapt them to a majority number of viewers.

From the narratological point of view, the film discourse has a coherent internal grammar capable of enhancing the dramatic text with the strength of its images and visual art.

We would also like to highlight the great creative and technical effort of the authors of the filmic work - Antonio Gala in the script and Claudio Guerin in the direction and direction - who, together with their team, manage to gather the most symbolic, figurative and representative aspects of the Shakespearian work in a process of adaptation that can be considered transdiscursive.

Finally, another of the most important conclusions drawn from this work underlines the transcendental role of Spanish television, not only as a medium capable of uniting the virtues and expressive procedures of cinema and theater, but also as an instrument that made literary works known to a large public, which otherwise would never have had access to them.

**I. PARTE PRIMERA. INTRODUCCIÓN, MARCO TEÓRICO Y
METODOLOGÍA**

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO

1. Introducción y planteamiento

- 1.1 Introducción
- 1.2 Objeto de estudio y contexto
- 1.3 Objetivos principales y específicos
- 1.4 Justificación del tema
- 1.5 Estructura y corpus de estudio

1. 1. Introducción

[...] esas obras excelentes, quizá generosamente gratuitas, que son los escritos literarios, las elaboraciones estéticas del lenguaje, la creación de mundos posibles. (J. Tusón, 1996, p. 9)

La presente tesis, que lleva como título *Transdiscursividad conceptual, representativa y figurativa de la obra de Hamlet hacia un contexto audiovisual. Estudio de caso: Hamlet como teatro televisado*, aborda un estudio del discurso de lo imaginario- que tiene su origen y principal fundamento de análisis en la obra escrita por W. Shakespeare, Hamlet- para posteriormente ser contrastada (casi cuatro siglos después) con el discurso mediático audiovisual, en un proceso de transdiscursividad, y a través de un estudio de caso.

Nuestro corpus principal del trabajo de campo se ha trazado desde un enfoque metodológico cualitativo, enmarcado en una aproximación descriptiva y explicativa. Esto nos permite la licencia de ejercer un juicio interpretativo después de la realización del grueso de la investigación, que tiene su reflejo en el capítulo noveno, de reflexiones y conclusiones finales.

Asimismo, la mezcla de métodos y técnicas para la obtención de conocimiento, datos y resultados comparativos está presente en el desarrollo del estudio de caso analizado: la adaptación y representación fílmica de *Hamlet*, a través del teatro televisado, en el programa dramático Estudio 1, de TVE. Haciendo también referencia a obras audiovisuales homónimas sobre *Hamlet*, en versiones cinematográficas.

Se ha recurrido como estudio de caso a esta pieza audiovisual, adaptada por el escritor Antonio Gala, dirigida y realizada por Ricardo Guerin, y emitida en 1970 por TVE, porque se atiene a nuestras principales líneas de análisis, ya que su técnica de realización se encuentra a caballo entre la adaptación teatral y la fílmica, por lo que creemos justifica un campo de visión significativo para nuestro objeto formal.

Además, hacemos un balance general de las películas que han tenido como punto de encuentro la obra original de *Hamlet*, seleccionando las consideradas con mayor valor artístico e interpretativo, y dentro de diferentes décadas y países, lo que nos hace indicar diversas posturas ideológicas, sociales, culturales e incluso políticas.

En este recorrido profundizamos en el análisis dialogal y audiovisual del teatro televisado emitido por una adolescente televisión española que, a pesar de sus pocos años de andadura, cuenta con creadores que se sienten capaces de emprender la adaptación de una de las obras más representadas de Shakespeare: *Hamlet*. Con el objeto de búsqueda de un prototipo de transdiscursividad conceptual, representativo y figurativo de *Hamlet* para nuestro estudio de campo, se inicia una investigación como exploratoria para después convertirse en descriptiva y explicativa.

Asimismo, se analizan los elementos comunes o dispares en el discurso narrativo audiovisual que pueden o no ser comparables o identificables con el texto original en cuanto a su conceptualización, representación y figuración discursiva. ¿Existiría entonces la posibilidad de una transdiscursividad diacrónica, a pesar de tratarse de realidades totalmente distintas en cuanto a espacialidad, temporalidad y contextualización histórica, cultural y social? Esta será nuestra pregunta inicial de estudio.

Pero antes de entrar en materia, pasamos a desglosar cada uno de los términos utilizados en el enunciado de nuestro trabajo, así como su significado grupal, con el fin de delimitar su contenido y proporcionar una mayor percepción de las cuestiones que serán tratadas a lo largo de la investigación.

En el apartado teórico se parte de conceptos como ‘intertextualidad’- en la relación que un texto mantiene con otros textos (Genette, 1989b)- o ‘transdiscursividad’ entendido como el resultado de la complejidad transcultural de los discursos, que a pesar de provocar una perspectiva semiótica conflictiva y fuera del contexto y ubicación espacio temporal, puede crear ciertos vínculos conceptuales en las diversas prácticas sociales y culturales. (Sierra, 2001; Vázquez, 1998)

Si se acude a la etimología de ‘transdiscursividad’, su prefijo *trans-* tiene su origen latino, con el significado de: ‘detrás de, al otro lado de’ o ‘a través de’, según se ha recogido del *Diccionario panhispánico de dudas 2005; de la Real Academia Española*. Cualquiera de las tres acepciones nos es válida para nuestro tema de investigación. Por su parte, el prefijo *inter-*, latino, significa ‘entre’, ‘en medio de’ (*Gran Diccionario de la Lengua Española*, 2016)

De este modo, tanto el prefijo *trans-* como *inter-* podrían ser coherentes con la investigación, al hacer referencia a los distintos discursos o como consecuencia de un efecto de discursividad:

TRANSDISCURSIVIDAD, con el significado de “detrás”, “al otro lado” o “a través” de la acción discursiva;

INTERDISCURSIVIDAD por centrarse “en medio” o “entre” dos discursos. Así pues, la interdiscursividad se refiere al aspecto de un discurso que lo relaciona con otros discursos.

Gerard Genette, en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989b), hace la siguiente clasificación de los recursos creativos asociados a la hipertextualidad:

HIPERTEXTUALIDAD	Pertenece a la categoría más amplia. Es el conjunto de métodos, técnicas, estrategias y recursos para la creación.
TRANSTEXTUALIDAD	Todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o encubierta con otros textos. Incluye: La intertextualidad : relación de copresencia o representación entre dos o más textos (cita, plagio, alusión..., etc.).

La **paratextualidad**: título, subtítulo, intertítulo, prefacio, epílogo, notas al margen o al pie de página, ilustraciones, fajas, cubiertas..., etc.
La **metatextualidad**: comentario o relación crítica que une a un texto con otro sin citarlo o incluso sin nombrarlo.
Y la **architextualidad**: relación completamente muda de la definición modal y de estatuto genérico de la obra, tipos de discursos, modos de enunciación, géneros...etc...

TABLA 1. Recursos creativos asociados a la hipertextualidad. Elaboración propia.
Fuente Genette (*Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, 1989b)

Los límites entre unas y otras categorías, señalados por Genette, no son estancos y comparten muchas de sus técnicas. Así, partiendo del estudio de la transtextualidad, y atendiendo solo al tipo de hipertextualidad, encontramos las técnicas, que exponemos en la siguiente tabla:

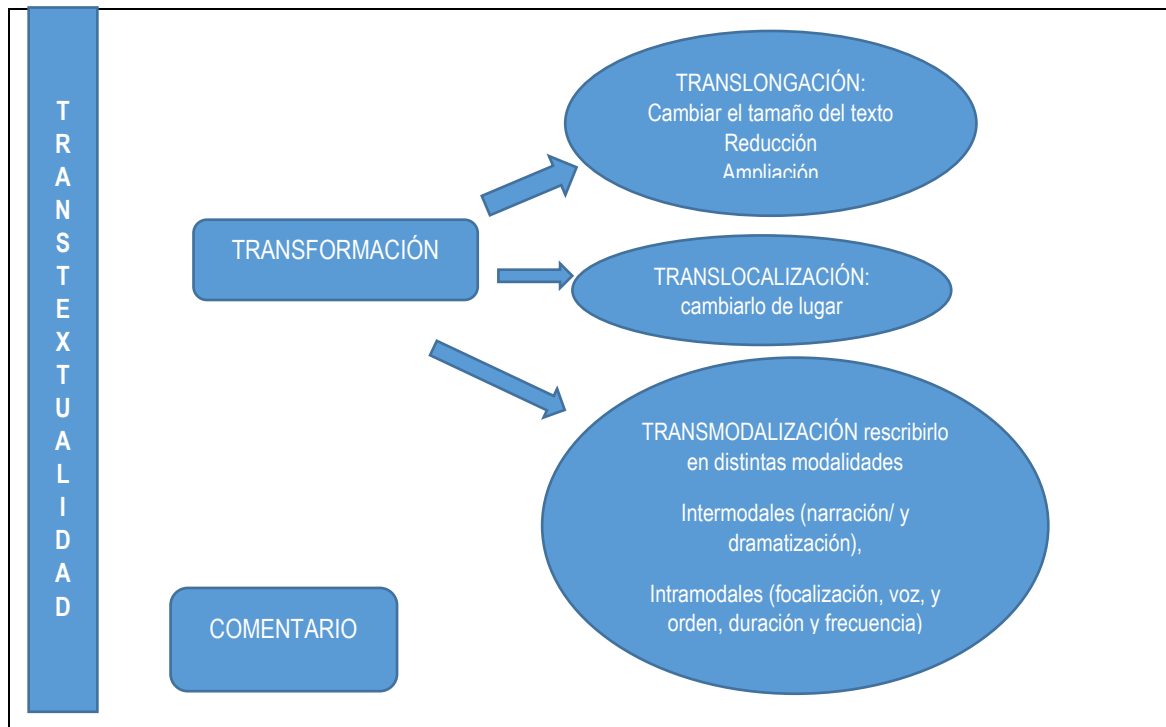


TABLA 2. Técnica básica de producción de hipertextualidad. Elaboración propia.
Fuente: Genette (1989b)

El estudio de la hipertextualidad, que ha asumido, de manera metonímica, peculiaridades técnicas de otras formas de transtextualidad, proporciona un conjunto de métodos creativos para la ficción audiovisual que utilizaremos en nuestro estudio de campo.

Siguiendo las instrucciones del profesor García García (2002, p. 12), nos hemos detenido en la descripción de estos recursos- expuestos por Genette- como comprobante de su función narrativa y más ampliamente cultural. Así pues, no se trata de informar sobre un conjunto de técnicas alusivas a la creación literaria sino a un conjunto estructurado y metódico que prueba su función dentro de los estudios de la narrativa.

Continuando con el significado etimológico del título de nuestro estudio, empleamos el vocablo 'discursividad', que no viene recogido en el Diccionario de la RAE, aunque existe un número determinado de textos científicos que sí lo utilizan, porque nos servimos de su sufijo sustantivo *-dad*, relacionado con 'empalme', 'cohesión' o 'vínculo natural' que tienen entre sí las partes para aplicarlo al discurso (como ocurre con el término continuidad y su anexión a continuo).

Según Foucault (1969) y Fairclough (2003), la interdiscursividad se trata de un concepto analítico, y mantiene una estrecha afinidad con la recontextualización ya que a menudo implica que los elementos se importan de otro discurso.

La interdiscursividad también presenta distintos significados según su grado de alcance:

- Puede significar, en un primer nivel, que un discurso tiene una relación con otro discurso (Courtine, 1981). Un concepto cercano al de intertextualidad.
- Denotar relaciones entre tipos de discursos como los géneros. (Bajtin, 1986; Fairclough, 2003).
- O, incluso, expresar relaciones entre formaciones discursivas o entre grandes entidades discursivas heterogéneas. (Foucault, 1969)

El espacio de la transdiscursividad supone el reconocimiento de las redes intersubjetivas y comunitarias de interacción y socialización. Una comunicación en todas direcciones y diferentes sentidos (Sierra, 2001).

Al contrario de lo que se cree, sentido y significado nunca han sido lo mismo, el significado se queda aquí, es directo, literal, explícito, cerrado en sí mismo, unívoco, mientras que el sentido no es capaz de permanecer quieto, hierve de segundos sentidos, de terceros y cuartos, de direcciones radiales que se van dividiendo y subdividiendo en ramas

y ramajes, hasta que se pierden de vista (**Saramago, 1998**, pp. 154-155).

En este aspecto, la interdiscursividad y transdiscursividad formarán parte de esta línea de estudio.

En cuanto al término 'representación' observamos las distintas acepciones (9) dadas por la RAE y recogemos para nuestra valoración, la segunda, "imagen o idea que sustituye a la realidad"; y la octava, en su sentido psicológico, es la "imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior".

Por su parte, el vocablo 'figuración' (del latín *figuratio*) correspondería, siguiendo la primera acepción de la RAE, a la "acción y efecto de figurar o figurarse algo". Así, partiendo de esta acepción, coincidimos con la teoría de Francisco García García (2002, p. 8), que señala que la razón hipermedia justifica el que la escritura sea imagen, en cuanto que la materialización de sus códigos la 'iconiza'. De esta forma, deduce su autor que las imágenes escritas son 'figurales', desde el momento en que la letra escrita puede ser explotada a través del diseño, generando expresiones estéticas, significativas, originales y semánticas.

En cuanto a los códigos audiovisuales, como herramientas de análisis, nos acercan al objeto constituido por su propio lenguaje, identificando particularidades en el funcionamiento de los componentes visuales por separado y en conjunto, permitiéndonos poder describir ciertas técnicas que concurren en el transcurso del desarrollo de la obra fílmica, que pueden ser significativos para encontrar el trasfondo de su estrategia narrativa.

Asimismo, al referirnos al 'contexto audiovisual' nos servimos de la primera acepción de la RAE de "Conjunto de circunstancias que rodean una situación y sin las cuales no se puede comprender correctamente". Un parámetro contextual que constituye su marco de actuación en lo audiovisual, delimitado a la proyección fílmica (en televisión) según un orden espacial, temporal y significativo, en cuanto a su calidad interpretativa, dirección y realización.

Queremos reseñar, en relación con este último aspecto, que la pieza audiovisual elegida para nuestro estudio de caso ha sido seleccionada en cuanto a una ordenación espacial (producción española), temporal (periodo franquista, década de los setenta) y significativa (adaptación teatral televisada), e incluso a su componente interpretativo de calidad escénica.

1.2. Objeto de estudio y contexto

Como en todo trabajo de investigación, se hace necesario delimitar el objeto material y formal de estudio con el fin de plantear la metodología más adecuada para llevar a cabo un análisis coherente.

El primero, el material, es el elemento genérico y determinable de la definición; para el filósofo Jacques Maritain (1967), el “objeto material de una facultad, de una ciencia, de un arte, de una virtud, es simplemente la cosa, el ser sobre el cual versa esta facultad, esta ciencia, esta virtud, este arte”. Mientras que el objeto formal es, para este mismo autor, “algo particular que ésta investiga en un ser, o de otro modo, aquello que por sí mismo y ante todo es considerado por ella, aquello en razón de lo cual considera a ese ser en general” (p. 85).

Con base en lo anterior, podríamos decir que mientras que el objeto material es el contenido de la investigación, o la «materia» de la que trata, el objeto formal es el elemento determinante, específico de la misma. Por igual razón, las ciencias no se distinguen entre sí por sus objetos materiales, sino por los formales. De este modo, lo que las caracteriza no es tanto lo que estudian sino cómo lo estudian, la perspectiva, el punto de vista desde el que contemplan ese objeto material; en una palabra: la formalidad del objeto material que en él contemplan (Pacios, 1980).

Nuestro objeto material versa sobre el discurso de la obra de Hamlet, para ello, en el segundo capítulo- el *Marco teórico*-, se entrará de lleno en conceptos relacionados con el discurso, la discursividad o la transdiscursividad, así como en aspectos vinculados al texto y contexto de la obra a la que hacemos referencia.

Se incurrirá en el ‘discurso de la acción’ (entendido este en su desarrollo argumental y por tanto desde una perspectiva narratológica) pero sin obviar la ‘acción del discurso’ (como repercusión pragmática en la recepción del mensaje).

El examen de la presencia de la acción en la filosofía hermenéutica de Ricoeur (1987) debe nutrirse también de otra manera de conectar lenguaje y acción: la relación referencial constituida por la función mimética de la narración, la acción como referencia de la narración.

Así, si nos referimos a un discurso político, por ejemplo, lo que se define como “comunicación dramática” (Edelman, 1991; citado por Daviu, 2020, p. 35), advierte que los ciudadanos serán seducidos psicológicamente mediante recursos lo más elementales y directos posibles, como a través de la dramatización, la simplificación o la personalización. Y, con toda seguridad, semejantes pautas son seguidas por los medios de comunicación y, en especial la televisión y el cine, a través de la escenificación, el lenguaje y la construcción de símbolos.

De este modo, para Barthes, la transformación de la palabra discursiva “[...] es en efecto inevitable desde el momento en el que se descubre – o redescubre- la naturaleza simbólica del lenguaje, o, si se prefiere, la naturaleza lingüística del símbolo” (1972, p. 50).

Según Mercedes Miguel (2004, p. 157) ‘dar a ver’ supone:

a) Identificarnos con el que mira, ponernos en su lugar; estrategia de identificación.
b) Identificarnos con lo mirado antes que con el personaje desde cuyo locus se observa la escena.
c) Abrir una escisión entre el que mira y lo mirado.

Por su parte, Sartori (1998) establece que la televisión ha contribuido de manera tradicional a construir el pensamiento, relacionando transversalmente al “homo sapiens” —formado como tal mediante el lenguaje verbal y esencialmente con la escritura— con el “homo videns”, convertido así por su exposición continua a las imágenes, lo que le hace incapaz de desarrollar procesos cognoscitivos.

Nuestro objeto formal de estudio versa sobre el análisis cualitativo de los diferentes conceptos, representaciones y figuraciones (o simbologías) de la obra shakespeariana de *Hamlet* abordados desde la narratología y trasladados al plano audiovisual. En aras de extraer las conclusiones correctas y adecuadas, y para configurar el análisis del discurso, se parte de bases teóricas sólidas que abarquen distintas disciplinas.

En consecuencia, a la hora de llevar a la práctica la revisión de referencias científicas, bibliográficas, hemerográficas y audiovisuales, encuadradas en el objeto de estudio, y aplicando el método inductivo-hipotético, se han empleado diversos modelos metodológicos que responden a un intento por equilibrar el análisis de contenido (discursivo) con el análisis audiovisual (fondo y forma), dando como resultado un estudio cuyo enfoque puede denominarse descriptivo, discursivo y pragmático.

El objeto formal se desarrolla en el tercer capítulo de la tesis doctoral, *Diseño de la investigación*, aunque adelantamos brevemente que se trata del estudio contemplado desde estas tres principales perspectivas: la narrativa, la semiótica y la retórica.

Asimismo, se acude al lenguaje o narrativa audiovisual para describir y explicar este otro tipo de discurso, cuya idea originaria parte del *Hamlet* de Shakespeare. Como hemos indicado anteriormente, la representación semiótica audiovisual servirá de apoyo para profundizar en la importancia de la combinación entre la narración, la fuerza de la imagen y la escenificación del mensaje, así como el análisis del uso del lenguaje audiovisual, lo que dará paso a un nuevo eje de la estrategia comunicativa.

Se utiliza el concepto de narrativa desde la perspectiva de la narratología, y a las nociones de discurso e historia, siguiendo las indicaciones de Seymour Chatman en su libro *Historia y Discurso*:

[...] cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más de lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un

discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido (1990, pp.19-20).

A partir de estas bases teóricas, se inicia esta investigación analizando el fenómeno mediante el método del estudio de caso de la adaptación de la obra original de *Hamlet* a la versión de teatro televisado, en 1970, a través de su programa dramático Estudio 1, de la televisión española.

1.3. Objetivos principales y específicos

El presente trabajo pretende contribuir a una reflexión sobre la traslación de las principales líneas discursivas del *Hamlet* de Shakespeare a la adaptación de teatro en TVE en un periodo que coincide con la época dorada de los dramáticos (1956-1975).

Se utiliza para ello el método cualitativo al responder a una descripción detallada de las estructuras y estrategias tanto del discurso escrito- a través de la obra de *Hamlet*- como del audiovisual (sonidos, estructuras visuales, valor y escala de planos, etc.); para ello se introducen diversas líneas de tratamiento: retórica del texto, análisis de la conversación, análisis de la argumentación, análisis narrativo e interpretación crítica.

Se respeta la indicación del modelo científico que, según diversos autores (Moreno Galindo, 2013; Espinoza Freire, 2018, entre otros), consiste en las siguientes fases:

- Elección del tipo de diseño de la investigación de acuerdo con el problema planteado.
- Selección de métodos y técnicas de investigación adecuadas a las cuestiones planteadas.
- Opción y empleo de los recursos – materiales y tangibles- dispuestos a llevar a cabo la investigación.
- Y, por último, la utilización de hipótesis que ayuden a describir o explicar cómo y por qué se produce un hecho o varios hechos relacionados entre sí.

Siguiendo estas indicaciones, nuestro objetivo principal es analizar el discurso, desde la vertiente narrativa, retórica y semántica de los conceptos, representaciones y figuraciones existentes en la tragedia hamletiana original, para ser trasladados, desde la narratología, a la ficción discursiva audiovisual, en su versión teatral- televisiva, mostrándose así las identidades y diferencias transdiscursivas¹ existentes entre ambas.

De este modo, se plantea la base de trabajo de la investigación con el fin de explorar las respuestas teóricas y empíricas relacionadas con los siguientes objetivos específicos:

1. Analizar minuciosamente el contenido y estilo de la obra de *Hamlet* en estas dos vertientes: el discurso escrito y el audiovisual seleccionado.
2. Contextualizar la presencia de estos dos discursos, en sus diferentes periodos y circunstancias políticas, sociales y profesionales. Esto servirá de punto de encuentro o desencuentro entre estos dos objetos materiales a desarrollar.
3. Revisar la conexión intertextual entre uno y otro discurso, en relación con su significado conceptual y genérico.
4. Comparar el texto audiovisual con el original en cuanto a imágenes figurales (expresiones estéticas, significativas, originales y semánticas).
5. Describir y especificar las técnicas creativas de guion, dirección y realización llevadas a cabo en la adaptación televisiva.
6. Atender a la sistematización de las reglas del lenguaje audiovisual utilizadas en la realización de esa pieza audiovisual.
7. Hallar la complejidad o singularidad entre las estructuras y sistemas de significación o códigos (escrito y audiovisual), por un lado, y los determinantes creativos de sus autores, por otro, que influyen en cada una de las dos obras analizadas.

¹ Se entiende el espacio de transdiscursividad como el reconocimiento de redes intersubjetivas y comunitarias de interacción comunicativa- en todas direcciones y diferentes sentidos- entre las dos obras analizadas.

8. Buscar el paralelismo entre los dos discursos, en cuanto a sus personajes, actitudes, escenas, situaciones, temática, etc.
9. Describir y referenciar obras homónimas cinematográficas sobre *Hamlet*.
10. Hacer un balance general de estas películas llevadas al cine, en diferentes décadas y países.

1.4. Justificación del tema

La mayoría de los estudios realizados sobre el cine y la televisión, y su relación con sus materiales literarios, suelen concentrarse en las disciplinas narratológicas, la estructura sintagmática de las obras y las aplicaciones semióticas en la comparación entre el texto original y su translación a modo de valoración de los elementos suprimidos, añadidos o modificados por el guionista. Aspectos que también son planteados en los trabajos de traducción y adaptación con pautas recurrentes ya que son procesos de transferencia intertextual con un texto de partida y otro de llegada. Nuestro estudio no sería distinto si no incurriera además en un análisis exhaustivo de la obra fuente y sus repercusiones conceptuales, representativas y figurativas en esa supuesta transdiscursividad creativa.

La abundante producción teórica referida a las posibles diferencias o similitudes entre la literatura y el cine, o viceversa-, suele centrarse principalmente en sus elementos narratológicos, es decir, en cada uno de sus textos. Sin embargo, no reflejan la particularidad de esa relación, a pesar de la afirmación de la existencia de una regulación propia ('autorregulación diacrónica') para cada una de esas disciplinas y unos códigos aparentemente diferenciados.

Los problemas más complejos aparecen, sin duda, cuando se trata de plantear la influencia de códigos y procedimientos cinematográficos en la literatura. No nos enfrentamos propiamente ni ante un caso de adaptación/traducción de un texto verbal a un texto audiovisual (o al revés), ni ante un típico proceso de influencias entre las obras de un mismo sistema literario o fílmico, si bien es cierto que el fenómeno que intentamos analizar participaría de ambas

problemáticas. En este sentido, nos siguen pareciendo adecuadas dos preguntas que F. J. Albersmeier formuló hace ya algunos años y que, en su aparente simplicidad, se interrogan sobre el propio objeto de estudio: ¿puede el cine ejercer una influencia sobre la literatura? Y si es así, ¿en qué consiste esta influencia? (Peña Ardid 1992, p.101; citado por Hafter, 2012, p. 10).

Estas dos preguntas formuladas por Albersmeier- expuestas por Peña Ardid (1999)- nos permiten asegurar que en la actualidad se ha contestado a su primera pregunta: “¿puede el cine ejercer una influencia sobre la literatura?”, pero todavía no se ha logrado ningún tipo de certeza sobre la segunda cuestión: “¿en qué consiste esta influencia?”.

Aún hoy, más de dos décadas después de la propuesta de Peña Ardid, sigue sin constatar la influencia del cine en la literatura a partir de los estudios realizados, a pesar incluso de los sucesivos intentos por abrir la discusión de manera más generalizada. Pero además, la pregunta sobre la cualidad de esa influencia habilita nuevas vías de análisis, nuevas perspectivas, que animan a este trabajo a indagar sobre ellas.

Igualmente sucede con las reflexiones acerca del concepto de adaptación para el cine y del proceso de transformación en el cambio de una disciplina artística a otra que suelen referirse en mayor medida a los elementos literarios o, por el contrario, incidir más en los planteamientos de lectura visual de los directores de cine y/o creadores televisivos.

Sin embargo, si nos concentramos únicamente en los estudios referidos a la adaptación entre los materiales teatrales y cinematográficos, no podemos obviar el trabajo «Del teatro al cine» que el director Sergei Eisenstein que, ya en 1934, señala los elementos relacionales de ambas artes concentrados en los conceptos de realidad vs ficcionalidad, acción y puesta en escena (Eisenstein, 1976, pp. 11-23).

De igual modo, se quiere reseñar como revelador el trabajo de André Bazin, de 1951, en el que sugiere un nuevo planteamiento en las relaciones entre cine y teatro haciendo hincapié en la planificación y mostrando una especial

sensibilidad en el hecho de la asimilación por parte del cine de la energía del teatro, del hecho teatral y no exclusivamente de su vertiente literaria (Bazin, 1999, pp. 151-202).

Asimismo, se constata que, de manera quizá involuntaria, se produce una supeditación sistemática del teatro respecto al cine. Quizá porque la sensibilidad contemporánea es audiovisual y no teatral o porque el ciudadano actual conoce más la trayectoria profesional y personal de los actores que aparecen en la gran pantalla y en las series de televisión que de los actores de teatro.

Lo cierto es que una parte significativa de la 'buena' literatura, como *Hamlet*, generalmente no se concibe ni se lee sin el apoyo del arte fílmico, por lo que tanto la génesis como los alcances de significación de la obra se encuentran menguados sin el cruce efectuado entre ambas disciplinas.

En nuestra justificación por la elección del tema y de su tratamiento, consideramos que se hace necesaria la ampliación del espectro analítico ya que, tal como señala Steve Johnson (2005) referido a la cultura popular, los productos son cada vez más sofisticados y demandan un mayor trabajo de reflexión a sus receptores. Y nosotros añadimos que también a sus investigadores.

Por lo que respecta a nuestra línea de análisis consideramos que las relaciones entre los materiales escritos y visuales, sean de la categoría que sean y en cualquier soporte, tienen una multiplicidad de perspectivas de estudio.

De ahí que se haya iniciado una línea de trabajo abierta y versátil ya que son cada vez más rápidos los cambios e interferencias entre los fenómenos artísticos, así como las transformaciones de las perspectivas culturales y sus productos.

1.5. Estructura y corpus de estudio

El trabajo consta de seis bloques. El primero corresponde a los tres primeros capítulos: El planteamiento o introducción del tema (capítulo 1), su marco teórico (capítulo 2) y el diseño de la investigación (capítulo 3).

La segunda parte hace mención al análisis empírico y comprende desde el capítulo cuarto al sexto. En el capítulo 4, se analiza el discurso de la obra original de Hamlet, desde la perspectiva argumental, estructural, lingüística y filosófica de su lenguaje. Dando paso, en el quinto a los resultados de análisis conceptual, figurativo y representativo de esta obra, a partir de sus diferentes variantes significativas: que incluyen el tema de la venganza, de la traición, de la locura, del egocentrismo, de la incertidumbre o de la acción; y en el capítulo sexto, se analiza Hamlet desde una visión audiovisual.

El capítulo séptimo abre el tercer bloque y se destina al Estudio de caso, el análisis estilístico-formal (contenido y expresión) del *Hamlet* de Estudio 1, de TVE, según un examen de secuencias y escenas fílmicas, así como su resultado de análisis. En el octavo, con el título 'Del discurso escrito a la escena fílmica' se incluye un estudio comparativo entre las dos versiones, con un análisis de resultados entre ellos y tablas explicativas.

El cuarto bloque, el capítulo 9, comprende el área de las conclusiones, con la validación de hipótesis, discusión final y aportaciones.

La quinta parte hace referencia a las fuentes bibliográficas, hemerográficas y a la Webgrafía consultada. Y la sexta, y última, a los anexos.

Ampliando un poco más cada uno de estos bloques o apartados, en este primer capítulo, el de la **introducción** se expone tanto el objeto material de estudio (el discurso en la obra de *Hamlet*) como el objeto formal del mismo (*Hamlet* desde la perspectiva de la narratología y su transdiscursividad conceptual, representativa y figurativa de la obra). Asimismo, se delimita de igual modo el objetivo principal de estudio (la obra original de Hamlet y su adaptación al teatro televisado en TVE).

En el segundo capítulo se aborda **el marco teórico** sobre el que se sustenta el posterior estudio y análisis del objeto material de la investigación.

Este cuerpo teórico consta de cuatro partes: en la primera, se realiza una introducción de la obra hamletiana, y un análisis de estudio de su contexto histórico y autor. En la segunda se exponen las teorías más destacadas relativas al discurso, a la discursividad y al contexto discursivo en relación con distintas disciplinas (antropología, lingüística o psicología) así como a los teóricos y a los

estudios del análisis del discurso (AD). En la tercera, se realiza la revisión de las bases teóricas sobre narrativa, narratología, transdiscursividad y sobre los conceptos de representación y figuración referidos al tema que nos ocupa. La cuarta, y última parte, versa sobre la narrativa audiovisual y cinematográfica.

En el tercer capítulo, **Diseño de la investigación**, se recuerda el objeto formal de estudio: Hamlet desde la perspectiva de la narratología y su transdiscursividad conceptual, representativa y figurativa de la obra. A continuación, se formulan las preguntas de la hipótesis, para plantear después la metodología y el universo del análisis. Se justifica la muestra (la obra original y su adaptación al teatro televisado), y se propone un modelo de investigación, cualitativo, descriptivo, discursivo y pragmático para aplicar sobre dicha muestra, basado en parámetros pertinentes para el análisis de la historia (plano del contenido) y del discurso (plano de la expresión), tomando como unidad mínima de análisis, estas dos versiones de *Hamlet*: su fuente y su adaptación televisiva, en Estudio 1.

El capítulo cuarto inicia el bloque segundo, el empírico, con el **análisis del discurso** (análisis argumental, estructural, lingüístico y filosófico) de la obra de Shakespeare, atendiendo a diversas traducciones, así como a la versión original (en inglés).

En el capítulo quinto se hace una **valoración conceptual, representativa y figurativa de la obra fuente**, de acuerdo a sus coordenadas significativas e interpretación propia.

En el capítulo sexto se entra en el **campo audiovisual** de la obra shakespeariana, según la metodología elegida y el **estudio de caso** al que dedicaremos el siguiente capítulo el séptimo, e inicio del tercer bloque. En él incidimos en su contextualización, estructura narrativa, así como en el análisis de expresión y de contenido. Se termina con una exposición de resultados sobre el significado de transdiscursividad de la obra del texto escrito a la escena fílmica.

El capítulo 8 entra de lleno en el **análisis de resultados** del estudio comparativo entre las dos versiones, y, el último, el noveno, a las **conclusiones, que forma parte del cuarto bloque**.

En el quinto se exponen las **fuentes de referencia** utilizadas y la última parte, la sexta, se ocupa de los **anexos**.

CAPÍTULO 2. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA DEL OBJETO DE ESTUDIO

2.1. Hamlet. Contexto de la obra y autor

- 2.1.1. Shakespeare y su época
- 2.1.2. El Shakespeare dramaturgo
 - 2.1.2.1. Técnica de actuación e interpretación
 - 2.1.2.2. La tragedia shakesperiana
- 2.1.3. *Hamlet*. Antecedentes y fuentes
- 2.1.4. Formulaciones y versiones de la obra

2.2. Discurso, discursividad y contexto discursivo

- 2.2.1. Definición de términos
- 2.2.2. Nociones de discurso
- 2.2.3. Aproximaciones al concepto de “contexto”
- 2.2.4. El contexto en las distintas disciplinas:
 - 2.2.4.1. Contexto desde la antropología
 - 2.2.4.2. Contexto desde la lingüística
 - 2.2.4.3. Contexto en la pragmática y en el análisis del discurso
 - 2.2.4.4. Contexto intertextual
 - 2.2.4.5. El contexto desde la psicología

2.3. Teorías sobre el Análisis del discurso (AD)

- 2.3.1. Estudios discursivos como unidades de análisis
 - 2.3.1.1. Componentes del evento comunicativo
- 2.3.2. Teorías de análisis para nuestro estudio

2.4. Nociones sobre Narratología

- 2.4.1. Los textos narrativos en Narratología
- 2.4.2. El discurso narrativo
 - 2.4.2.1. Niveles de análisis del discurso (Chatman)
 - 2.4.2.2. Componentes de la historia narrativa
 - 1. El espacio en la historia
 - 2. Figuración y abstracción del espacio
 - 3. El Tiempo en la historia
 - 4. Los personajes
 - 5. Las acciones

2.5. Narratología y Transdiscursividad del texto

2.6. Rasgos diferenciales entre la narrativa literaria y la filmográfica

2.7. Narrativa audiovisual e imagen fílmica como realidad estética

2. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA DEL OBJETO DE ESTUDIO

En este segundo capítulo se aborda el cuerpo teórico sobre el que se sustenta el posterior estudio y análisis del objeto material de la investigación.

Dicho cuerpo teórico consta de tres partes:

- ✚ En la primera se hace una introducción de la obra, análisis de estudio, de su contexto histórico y autor.
- ✚ En la segunda, se exponen las teorías más destacadas relativas al discurso, a la discursividad y al contexto discursivo en relación con distintas disciplinas (antropología, lingüística o psicología). Asimismo, se incurre en los estudios y teóricos referidos al análisis el discurso (AD).
- ✚ En la tercera, se realiza la revisión de las bases teóricas sobre narrativa, narratología, transdiscursividad y sobre los conceptos de representación y figuración referidos al tema que nos ocupa.
- ✚ La cuarta, y última parte, versa sobre la narrativa audiovisual y cinematográfica.

2.1. Hamlet. Contexto de la obra y autor

En este estudio de investigación no es nuestro objetivo indagar sobre la autoría, o no, de las obras del hombre de Stratford, William Shakespeare, a pesar de los múltiples autores (Brooks, 1943; Carrillo de Albornoz, 2004; Eco², 2003; James y Rubinstein, 2005), controversias y teorías que existen sobre este tema. No solo porque no hay pruebas contundentes que lo demuestren sino porque las obras que figuran con el nombre de ese autor, como es *Hamlet*, no dejan lugar a dudas sobre la brillantez y exclusividad absoluta de esta obra fuente.

Como expresa el director de teatro británico, Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2019, Peter Brook, “Olvida a Shakespeare”:

² Entre otros muchos y entre los que destacamos el irónico artículo del filósofo y semiólogo Umberto Eco sobre este tema, ¿Era Shakespeare, por casualidad, Shakespeare?, en el *Almanaque del Bibliófilo*.

Olvida a Shakespeare. Olvida que hubo un hombre así. Olvida que esta obra tuvo un autor... Simplemente asume que el personaje realmente existió. Imagina que alguien lo siguió secretamente allá donde iba. Que las palabras que dice fueron realmente suyas. [...] Hamlet es interesante porque no es como ningún otro. [...] Solo cuando olvidamos a Shakespeare podemos empezar a encontrarlo. (García de Mesa, 2009, p. 89)

2.1.1. Shakespeare y su época

Se sabe muy poco de la vida privada de Shakespeare y conocer esta tampoco sería nuestro objetivo. Y en cuanto a su relación con nuestra obra de estudio, se especula -con ciertas controversias- que su hijo Hamnet³ (mellizo de Judith) que murió en 1596, a los 11 años, ejerció gran influencia en Hamlet y en su muerte, aunque “en estas cuestiones suele ser difícil presentar pruebas”. (Kermode, 2004, p. 138)

Los siglos XVI y XVII, en los que vivió Shakespeare, fueron españoles⁴- nos dice Madariaga (1955:20)- “porque entonces el debate universal versaba sobre los valores absolutos- Dios, mal, muerte, amor, libre albedrío, predestinación”.

En los días de Shakespeare era Inglaterra un país poco inhibido; y el puritanismo, causa de su grandeza en acción, no había agostado su grandeza en arte. Tres grandes nombres ingleses marcan las tres gradas por las cuales la Inglaterra espiritual y estética baja hasta el nivel de la Gran Bretaña puritana y político-social: Shakespeare, Milton, Wordsworth. (Madariaga, 1955, p. 25)

2.1.2. El Shakespeare dramaturgo

Estos eran algunos de los problemas eclesiásticos, económicos y sociales que alcanzaron su clímax en 1642, el año en que Carlos Eduardo inició su camino al patíbulo e Inglaterra se preparó para un experimento de republicanismo. Fue también en 1642 cuando el Parlamento clausuró los teatros, que permanecieron cerrados hasta la Restauración, cuando

³ Nombre variante de Hamlet.

⁴ De igual modo, nos dice este autor como el XVIII francés, la era del “intelecto” o el XIX inglés, el de la mecánica social y económica.

aparecieron en forma muy cambiada. La historia de Shakespeare y su compañía, la época verdaderamente grande del teatro inglés termina aquí. (Kermode, 2005, p. 217)

Lo conocido como período isabelino⁵ (1533-1603) también abarca la primera etapa del jacobino (...) y se considera la época del desarrollo del teatro profesional.

Por lo general, estos teatros eran propiedad de hombres que formaban compañías con estructuras no muy diferentes de las de los antiguos gremios profesionales, aunque la compañía de Shakespeare era algo diferente de las demás, ya que con el tiempo sus miembros llegaron a ser dueños de los teatros y de las obras. Los “partícipes” (accionistas) encargaban las obras, se apropiaban de ellas, actuaban en ellas y, en el caso de Shakespeare, las escribían. (Kermode: 2005, p. 9)

Eran los primeros tiempos del capitalismo y de una nueva clase dominante, enriquecida por el expolio monástico o por el éxito comercial, y que sustituyó a la antigua nobleza. La inflación de final de siglo provoca la escasez de alimentos y el descontento popular. Los ricos son aún más ricos y los obreros urbanos los más desfavorecidos.

El desarrollo comercial del teatro fue una señal más de que el mundo regulado por la liturgia estaba dejando paso a un mundo más preocupado por el capital y el trabajo [...] (Kermode, p. 20; haciendo alusión a Duffy, 1992, p. 52)

Un tiempo en el que también hacen mella a la salud enfermedades como la malaria, la viruela y otras de transmisión sexual, aunque la mayor amenaza de todas ellas es la peste bubónica, cuya tasa de mortalidad, por contagio (Moote, 2008)⁶, obliga a cerrar lugares públicos, entre los que se encuentran también los teatros.

⁵ Una época caracterizada por los problemas de sucesión de los Tudor (la obra de dramas históricos de Sh.- la cuarta parte de su producción- trata de los conflictos y guerras civiles motivadas por la sucesión real. Además, la religión también podía significar guerra entre el Imperio protestante de Isabel y el católico español, de la reina de Escocia, de su prima María en Escocia, y en Roma. El “Decreto isabelino”, de 1564, (Sh. Fecha de su nacimiento) había definido la Iglesia de Inglaterra como protestante. Isabel asumió el título de su padre, Enrique VIII, como jefa suprema de la Iglesia y fue capaz de resistir la oposición católica y la creciente oposición puritana.

⁶ Como en otras ciudades europeas de la época, la peste era endémica en el Londres del siglo XVII y estallaba periódicamente en epidemias masivas.

En fechas anteriores a los últimos años del siglo XVI, en los que Londres adquirió teatros *ex profeso* con capacidad para tres mil personas (Kermode, 2005, p. 9), los teatros populares habían sido abiertos e improvisados, como cuando se instalaban en los patios de las posadas.

Así, durante la primera parte del reinado de Isabel, a los hombres de teatro se les considera saltimbanquis, cómicos ambulantes o vagabundos. Una época en la que los poetas subsistían gracias al patrocinio de los aristócratas⁷ y posteriormente, con la demanda de obras de los teatros londinenses, se convirtieron en dramaturgos.

Durante la época isabelina, Londres se convirtió en un centro comercial y financiero cada vez más influyente. En su faceta comercial se equiparaba con Venecia y los Países Bajos, y “[...] las calles estaban repletas de gente y abundaban las peleas; los hombres llevaban espadas y un añadido reciente a su armamento era la pistola. Los actores, siempre entre mujeres de mala reputación, aportaban su contribución al crimen callejero” (Kermode, 2005, p. 39)

En este periodo floreciente en los mercados financieros y mercantiles de Londres, las compañías teatrales no eran del todo autónomas. Existía una gran oposición municipal de su actividad teatral, por una parte por su desconfianza puritana (Kermode, 2005, p. 11) y, por otra, por tener que ocuparse de públicos tumultuosos dentro y fuera de los teatros. Por estos inconvenientes, estas compañías solían depender de un mecenas, que normalmente era un alto cargo de la corte. Esto a su vez suponía una doble finalidad en sus obras, agradar a la multitud para sacar el máximo beneficio, lo que situaba sus funciones en las zonas más conflictivas de Londres (cerca de los pozos y burdeles de la orilla sur del Támesis) y procurar no molestar a sus patrocinadores que ejercían una censura previa de sus textos.

A partir de 1586 todos los títulos propuestos para su publicación debían obtener la licencia del arzobispo de Canterbury o del obispo de Londres, una censura previa diferente de la que se aplicaba a las obras teatrales, que debían ser aprobadas por el *Master of Revels* (maestre de espectáculo) de la oficina de lord

⁷ En Hamlet se da buena cuenta de ello, con el recibimiento del grupo de cómicos que representarán la obra de teatro (‘La ratonera’).

Chambelán y obtener el certificado de “autorizadas” antes de su representación (Kermode, 2005, p. 55)

Shakespeare no solo fue el más grande de los poetas, que escribían para los numerosos y variados públicos, sino también un empresario de gran éxito que consiguió una de las mejores compañías de teatro. La compañía alcanzaría tal popularidad que, tras la muerte de Isabel I y la subida al trono de Jacobo, el nuevo monarca la tomaría bajo su protección, pasando a denominarse los *King's men*. (Hombres del rey).

La forma en que comenzó su carrera en el teatro no está clara, pero a partir de aproximadamente 1594 fue un miembro importante de la compañía de jugadores de Lord Chamberlain (llamado los Hombres del Rey después de la adhesión de Santiago en 1603). Tenían el mejor actor, Richard Burbage tenían el mejor teatro, el Globe (terminado para el otoño de 1599); tenían al mejor dramaturgo, Shakespeare. No es de extrañar que la compañía prosperó. Shakespeare se convirtió en un profesional a tiempo completo de su propio teatro, compartiendo una empresa cooperativa y íntimamente preocupado por el éxito financiero de las obras que escribió (Russell *et al*, 2020).

Durante los más de veinte años que duró su carrera profesional, la posición social y económica de los actores había mejorado mucho, Shakespeare tuvo ciertos contactos en la aristocracia, y, como sirviente de librea de la Corona- un cortesano menor que al final consiguió su propio escudo de armas-. Shakespeare y sus colegas gozaron de protección oficial, éxito popular⁸ y abundantes propiedades, lo que le eximió del hostigamiento hacia la actividad teatral (donde se castigaba su labor por considerar a sus actores “maleantes, vagabundos y mendigos recalcitrantes”, según un Decreto de 1527 (Kermode: 2005, p. 12).

Su éxito en escena se debía a la afición y aptitud para el drama, el color, la emoción y los buenos parlamentos (Kermode, 2005, p. 72).

No se sabe que actuó después de 1603, y la tradición le da solo papeles secundarios, como el fantasma en *Hamlet* y Adán en *As You Like It*, pero

⁸ Los habitantes londinenses eran muy variados: campesinos llegados a la ciudad, refugiados extranjeros en busca de asilo provisional, caballeros de las universidades que venían a completar sus estudios en el *Inns of Court*... (p. 56).

Las posadas de la corte (*Inns of Court*) en Londres son las asociaciones profesionales de abogados en Inglaterra y Gales. (Enciclopedia Británica)

su asociación continua debe haberle dado conocimiento de trabajo directo de todos los aspectos del teatro. Numerosos pasajes de sus obras muestran preocupación consciente por las artes teatrales y las reacciones del público. (Russell *et al*, 2020)

Shakespeare quiere agradar a todo tipo de público, pertenecientes a la clase alta o baja (a quienes- más insensibles a las ardidés retóricas-, prefieren los chistes indecentes, sangre y venganza). Uno de los mayores atractivos de *Hamlet* es que juega con todas las artes del lenguaje y la representación, ofreciendo ese contenido popular, mientras que su protagonista confiesa detestarlo.

Esta dualidad necesita tiempo, que es por lo que esta es la más larga y también la más notable de las obras de Shakespeare. Su complejidad y su alcance son un espectacular homenaje al público isabelino. (Kermode, 2005, p. 152)

En ese momento, las “compañías de niños” rivalizaban con la de adultos. Estas compañías pertenecían a una tradición más académica, instruidos por sus maestros y profesores (colegios y universidad), y atraían a un público más refinado al representarse en recintos cerrados. Rosencratz habla de ellos en *Hamlet*:

Rosencratz. [...] pero ha aparecido, señor, una nidada de críos, polluelos de halcón que se desgañitan a fondo y que son estrepitosamente aplaudidos. Están muy de moda, y tanto se burlan del teatro vulgar- como ellos suelen llamarlo- que muchos de espada al cinto han tomado miedo a los de plumas de oca y no se atreven a aparecer (*Hamlet*⁹, II, 2; 347-354).

El auge de estas compañías desaparece a favor de la de adultos cuando éstos adquirieron teatros cubiertos (Kermode, 2005, p. 72).

2.1.2.1. Técnica de actuación e interpretación

No hay ningún gran dramaturgo que no haya sido al mismo tiempo, por lo menos un cómplice de las gentes de teatro, que no tuviera relaciones vivas con el mundo efervescente donde se elaboran las obras; Corneille, desde sus primeros intentos provincianos, se sumerge en la vida del teatro a la que le ligan relaciones sentimentales y mundanas; Racine hace trabajar él mismo a la Champmelée; Marivaux no frecuenta más que el

⁹ Traducción del *Hamlet*, del Instituto Shakespeare, de Manuel Ángel Conejero

mundo teatral y sus amores se limitan a las actrices. Sin hablar de Shakespeare, naturalmente, de Lope de Vega, de Calderón, director escénico, e igualmente de Goethe y de Beaumarchais. [...] Chejov encuentra a Stanislavski en la medida en que Stanislavski lo descubre; Strindberg monta sus obras; Lorca dirige una compañía, como Pirandello y como O'Neill (Duvignaud, 1981, pp. 43-44).

El estilo de actuación del *Globe* era notablemente diferente a las anteriores, Shakespeare quiere demostrar con ello la gran distancia entre el viejo estilo y el nuevo. (Kermode, 2005, p. 73) Así lo expresa el autor en el acto II, escena segunda, cuando Hamlet se dirige a los actores.

Hamlet [...] Venga ya un parlamento, una muestra inmediata de
vuestro arte, un parlamento de esos lleno de pasión.
Primer actor- ¿Qué parlamento, mi señor?
Hamlet- Uno que os oí, una vez, pero que nunca ha sido
hecho en teatro, o si lo fue sería una vez,
pues, según creo, la obra no le gustó a nadie...
¡Echadle caviar al vulgo! [...] (*Hamlet*¹⁰, II, 2; 449-456)

Cambio en el estilo de actuación que también Shakespeare quiere dejar asentado en otro de los parlamentos de Hamlet:

Decid los versos, os lo suplico, como yo los he
recitado, que salgan con naturalidad de vuestra
lengua. Si los declamáis a la manera que usan
muchos actores, mejor sería dárselos a un prego-
nero para que los recitara. Ni hagan de sierra vues-
tras manos como queriendo cortar el aire... antes
bien usadlas con delicadeza. [...] (*Hamlet*¹¹, III, 2; 1-7)
[...]
Tampoco vayáis a exagerar la modestia, sino que
Debéis dejar que la dirección os guíe. Ajustad en
todo la acción a la palabra, la palabra a la ac-
ción... procurando además no superar en modes-
tia a la propia naturaleza [...] (III, 2; 19-23)

A pesar de estas propuestas estilísticas de naturalidad que nos sugiere Hamlet, no hay que esperar que Shakespeare excluya por completo aspectos retóricos, que, de cualquier manera, han persistido, en formas modificadas, hasta en el teatro moderno (Kermode, 2005, p. 137).

¹⁰ *Ibíd.*, p. 311.

¹¹ Conejero: 369.

Sin embargo, Hamlet sigue instruyendo e insistiendo sobre la naturalidad escénica, cuando disputa con Laertes, en la tumba de Ofelia:

Hamlet- Y ya que hablas de montañas, que arrojen
sobre nosotros millones de acres hasta que nuestro suelo
quemada la cresta en la zona ardiente,
haga que el monte Ossa parezca una verruga.
¡Grita que yo gritaré tanto como tú! (*Hamlet*¹², V, 1; 289-293)

En la época de *Hamlet*, la técnica de la caracterización está más desarrollada ya que exige mucha más variedad de tonos que en las tragedias anteriores. Así, mientras que *Julio César* es considerada como una tragedia experimental “que utiliza una deliberada gama de tonos” (Kermode, 2005: 147) y, en ese sentido, es superada por el mayor brío tonal que presenta *Romeo y Julieta*, *Hamlet* es la obra maestra que alcanza todo el apogeo del teatro inglés.

El paso de Shakespeare por el *Globe*, como decimos, fue un momento importante para el autor, ya que supo rodearse de otros grandes autores y actores (como Marlowe o Thomas Kyd¹³), lo que significó uno de sus periodos más fructíferos.

Para Kermode (2005, p. 77), el periodo comprendido entre 1594 y 1606- el año de *Macbeth*- “[...] no sería nada exagerado calificarlo de cambio revolucionario en el lenguaje dramático, incluso de transformación de la lengua inglesa, ahora capaz de toda una gama de posibilidades poéticas.”

Shakespeare crea personajes complejos: el poder de “personificación”¹⁴ que significaba una nueva forma de flexibilidad en el verso dramático. Lo que crea una variedad del verso dramático libre y significa una liberación del viejo hablar estridente y de los antiguos sistemas de gesticulación que acompañaban a la

¹² *Ibidem*: 647.

¹³ Marlowe nacido cuando Shakespeare en 1564, pero asesinado en 1593; Thomas Kyd, autor de la “Tragedia española” (un drama de venganza que inició una moda y que presenta interesantes conexiones con Hamlet)], escribieron y representaron, en la primera década del XVII, en el *Globe* muchas obras que contribuyeron a justificar que se hable de la grandeza del primitivo teatro inglés. (Kermode, 2005, p. 126)

¹⁴ Este término comienza a utilizarse en esta época, como un refinamiento del estilo de actuar, y aparece, en 1598, en el Diccionario italiano de John Florio, *A World of Words*. Es probable, según Kermode (2005, p. 73), que Florio conociera a Shakespeare por ser secretario de Southampton y aficionado a los círculos teatrales

interpretación retórica. La utilización de alegorías¹⁵, a principio del siglo XVII, fue utilizada por Shakespeare aunque escribía para un público más amplio y no tan selecto.

El verso libre es más suelto, hay mucho más espacio para la interpretación y la actuación se aleja de la oratoria (Kermode, 2005, p. 136).

2.1.2.2. La tragedia shakesperiana

Predomina la figura del Shakespeare como autor trágico por encima de la de comediógrafo, a pesar de que fueron más numerosas sus comedias. Y entre aquellas, las que mayor éxito alcanzaron como obras traducidas, al menos en España, fueron *Hamlet*, *Romeo y Julieta* o *Macbeth*.

Las primeras tragedias shakesperianas imitan y emulan el estilo dominante de los teatros londinenses. *Tito Andrónico*, su primera tragedia, de influencia senequista, es en cuanto a su lenguaje elevado y el tratamiento del tema el de la venganza; está dominado por el estilo de Marlowe y los recursos de Kyd (*Tragedia española*). La obra *Romeo y Julieta* juega con la diversidad de registros, tonos tragicómicos, el azar y el accidente. Con *Julio César*, Shakespeare crea la tragedia de carácter, donde priman los comportamientos humanos, los errores y equivocaciones de sus personajes, incluidos sus protagonistas. Por su parte, *Otelo* es una tragedia con una estructura bien tratada y un protagonista menos complejo que *Hamlet*, pero alcanza una mayor intensidad en cuanto a violencia y sufrimiento. En el rey *Lear* el error trágico solo depende del ser humano y la tragedia no puede ser inevitable. En *Macbeth* también el protagonista tiene libertad de decisión. El ciclo trágico shakesperiano se cierra con *Antonio y Cleopatra* y *Coriolano*. En ellas se reduce la presencia del mal y se prescinde de supersticiones y elementos sobrenaturales; se centra

¹⁵ Representación en la que las cosas tienen un significado simbólico. / Figura retórica de pensamiento que consiste en el uso de metáforas consecutivas dentro de un discurso, creando un sentido real y otro figurado, para expresar un asunto abstracto o ideal por medio de lo concreto. (RAE)

en los protagonistas como héroes sumamente imperfectos y responsables de su tragedia (Pujante, 2015, pp. 12-14).

Es preciso decir que el conocimiento de Shakespeare como autor dramático no se inició en Europa, hasta principios del S.XVIII, cerca de doscientos años después de su muerte. Precisamente comenzó en la Francia Neoclásica aunque no con muy buena aceptación, recibiendo la crítica del mismísimo Voltaire que calificó su obra de “monstruosa” por no atenerse a las reglas clásicas; afortunadamente no ocurrió lo mismo con la llegada del Romanticismo que convirtió al dramaturgo en una de sus principales figuras a imitar.

Lo cierto es que Shakespeare sí continuó el modelo clásico, pero no griego sino romano. El influjo senequista le seguirá a lo largo de su recorrido como autor dramático sobre todo en los aspectos y estilos relacionados con la venganza, el furor o la tiranía. En cuanto a la influencia de la tragedia romana hay ciertos factores que marcan la diferencia; entre ellos uno especial, la causa irracional e incomprensible del infortunio o las desgracias que siempre vienen del exterior. En los griegos, por el contrario, surgen del interior de sus héroes.

Otra característica importante de Shakespeare es la variedad de tipos, temas y estilos en sus obras, incluidas las tragedias. Así el infortunio de *El rey Lear* se basa en las desgracias de un padre, en *Hamlet* en las de un hijo, en *Otelo* en las de un esposo celoso, *Julio César* en las de los ciudadanos oprimidos y en *Romeo y Julieta* en un amor desdichado.

Tal variedad se explica por la diversidad de fuentes y relatos en los que se basó Shakespeare, sin olvidar su eclecticismo y esa tendencia a experimentar que hizo de él un dramaturgo en continua evolución (Pujante, 2015, p. 12).

2.1.3. Hamlet. Antecedentes y fuentes

En el tomo quinto de las *Histoires Tragiques*, del poeta François de Belleforest (1559- 1570), publicado en París en 1582, se encuentra la fuente más directa del Hamlet de Shakespeare, que cuenta con este argumento expuesto por Madariaga (1955, p. 13):

*Avec quelle ruse, Amleth, qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horuendille, occis par Fengon son frère, et autre occurrence de son histoire*¹⁶.

Parece ser que la fuente más antigua, en la que a su vez se apoya la anterior, se localiza en *Historia Dánica*, manuscrita en latín en el siglo XII por el historiador y eclesiástico Saxo Grammaticus (o 'Sajón el Letrado'), en cuya tercera parte figura la historia de Amleth, escrita en romance, que habla de un legendario príncipe danés cuyo tío mató al rey y se casó con su viuda. (VVAA, 2015, p. 192) y que Salvador de Madariaga resume así:

Los dos hermanos Horwendil y Feng habían heredado conjuntamente de su padre, Gerwendil, el gobierno de Jutlandia. Horwendil se casa con Gerutha, hija del rey Rorick, y de este enlace es fruto Amleth. Por envidia, Freg asesina a su hermano y se casa con la viuda. Amleth se refugia en una especie de estupidez fingida; va descuidado y sin aseo, no contesta, y se conduce con incoherencia; [...] (Madariaga, pp. 13-14).

Según nos refiere Prado (2011, p. 54) la leyenda de Belleforest dio a conocer entre los dramaturgos isabelinos, que la plasmaron en una primitiva *Tragedy of Hamlet* o *Ur-Hamlet* (hoy desaparecida, interpretada en Londres entre 1587 y 1589, reseñada por Thomas Lodge en 1596, posiblemente escrita por Thomas Kyd o por el mismo Shakespeare), antes de llegar a su versión más lograda, la de William Shakespeare. Ambas obras anteriores a la de Shakespeare se basan en el deseo de "venganza" de un padre enloquecido por la muerte de su hijo (la *Tragedia española*) o, el caso contrario, de un hijo para vengar a su padre (*Hamlet*).

Shakespeare, siguiendo la técnica habitual de los escritores de las compañías, refundió este viejo *Hamlet*, cuya versión se supone que sirvió de base a su gran obra.

La revisión que hizo Shakespeare del viejo Hamlet adoptó una escala grandiosa. Fue como si utilizara la primera versión como base para un vasto experimento, provocando una transformación equivalente a la que iba a efectuar en su revisión del viejo *Rey Leir*, que, dado que esta obra ha sobrevivido, no tenemos que imaginárnosla (Kermode, 2005, p. 148).

Para su estreno se barajan distintas fechas, entre 1598 y 1602¹⁷.

¹⁶ "Con qué astucia, Amleth, que después fue rey de Dinamarca, vengó la muerte de su padre Horuendille, asesinado por Fengon su hermano, y otra circunstancia de su historia".

¹⁷ Aunque existen discrepancias en cuanto a la fecha o fechas exactas.

Como Shakespeare escribía para la escena más que para los impresores, fueron seguramente actores quienes dictaron la primera edición de Hamlet en 1603, el llamado *Bad Quarto*, con tantas imperfecciones mnemotécnicas (quizá tantas como originales del mismo autor) que, al año siguiente, cuando se imprimió la versión autorizada, y la más larga que se conoce, la llamada *Second Quarto* (o *Good Quarto*), las diferencias eran notorias. La versión más acabada que se conoce fue impresa hasta 1623, el *First Folio*, siete años después de la muerte del dramaturgo, con una dramaturgia claramente revisada que omite detalles de los cuartos y agrega otros. Las ediciones modernas suelen combinar el *Second Quarto* y el *Folio*, o bien, imprimir la versión folio con notas a pie de página o anexos citando las diferencias con los cuartos (Prado, 2011, p. 54).

Asimismo, Madariaga señala la diferencia, la transfiguración, la originalidad del *Hamlet* shakesperiano de sus antecesores. En Saxo y Belleforest, Amleth es un príncipe astuto que se finge loco para preparar la venganza de su padre con el tiempo suficiente. Shakespeare utiliza estos dos elementos en *Hamlet*: la simulación de locura y la tardanza en ejecutar la acción, pero sin mostrar la causa que justifique realmente esta actuación.

Shakespeare, además, aprovechó de todas las posibilidades inherentes de la vieja historia, sin tener en consideración su longitud¹⁸ que la superó como también lo hizo con *Otelo* o el *Rey Lear*, también la realizó “[...] con una panoplia dramaturgia y retórica muy magnificada por los adelantos de los quince años [...]” (Kermode, p. 148).

2.1.4. Formulaciones, críticas y versiones de la obra

Hamlet es quizá la obra dramática más reconocida de la literatura occidental y con el mayor número de traducciones, análisis y comentarios críticos recibidos durante todas las épocas.

Ya en tiempo de su autor fue aplaudida porque “*Shakespeare’s plays were born on stage*” (Taylor, 2002, p. 1) y desde principios del siglo XVII alcanzó fama por

¹⁸ Kermode indica que, aunque las funciones privadas podían ser representadas en toda su extensión (*Hamlet* duraría tres horas y media), era imposible hacerlo sin cortes en el *Globe* por diversos motivos entre ellos la carencia de luz artificial en el teatro.

su aparición fantasmagórica y por sus muestras de melancolía, locura y desconcierto cortesano al gusto de las audiencias jacobinas y carolinas inglesas. (Wofford, 1994; Kirsch, 1968.). Sin embargo en la época posterior, conocida como 'La Restauración inglesa'¹⁹ (1660-1689), se criticaba a *Hamlet* por su falta de unidad y de decoro. (Vickers, 1995^a, p. 447 y 1995b, p. 92) Un criterio que no se mantuvo en la primera mitad del siglo XVIII, cuando se juzgó a Hamlet como un verdadero héroe sometido a distintas adversidades (Wofford, 1994, pp. 184-185), aunque años después se opuso a la interpretación psicológica y mística de la literatura gótica o del 'terror', que vuelve a ponderar la figura del fantasma y el tema de la locura (Vickers, 1995c, p. 5). Es con el Romanticismo cuando se valora la obra por el conflicto interno e individual de su protagonista. (Rosenberg, 1992, p. 179; Wofford, 1994, p. 185); un peculiar aspecto sobre la personalidad de Hamlet que continuará durante el siglo XX, con diferentes versiones, matices e interpretaciones.

En cuanto al estudio de la estructura dramática de *Hamlet*, junto con sus ilimitadas reformulaciones, traducciones y adaptaciones a lo largo del tiempo, hace que esta obra también haya sido, sea y pueda ser analizada, interpretada y discutida desde una amplia pluralidad de perspectivas. Algunos de los adaptadores y traductores²⁰ de *Hamlet* como Salvador de Madariaga, en 1955, con su traducción e interpretación racional de la obra, o Álvaro Cunqueiro, 1958, en su representación libre de *Don Hamlet*- consiguen transmitir una versión diferente, en su intento no solo de reproducir el original sino de reinterpretarlo.

En realidad, la mayoría de las traducciones, adaptaciones o interpretaciones que se hacen de Hamlet son "copias" más o menos perfectas y representadas en un momento histórico determinado, que podrían falsear en cierta manera la esencia

¹⁹ La expresión 'literatura de la Restauración' se utiliza para designar la literatura escrita durante el reinado de Carlos II cuyos textos son odas celebrando el retorno de una aristocracia regenerada, textos escatológicos inspirados por la desesperación de la comunidad puritana o textos en inglés simple destinados a apoyar la expansión creciente del imperio comercial inglés por todo el mundo. Un estilo relativamente homogéneo, que también cuenta con sus detractores como la obra 'El paraíso perdido', de John Milton.

²⁰ En esta tesis nos hemos permitido la libertad de elegir el texto en español que más se adecúa a nuestros objetivos, a nuestra propia interpretación de la lectura de *Hamlet*, sin tener solo en cuenta la traducción exacta del inglés al español. Para ello hemos utilizado distintos párrafos de estos dos escritores, filósofos y críticos literarios.

o intencionalidad de Shakespeare. En este sentido, Rafter (2011) comparte la visión defendida por Christopher Orr (1984, p. 73) sobre su concepto de fidelidad: «*remains of interest only in so far as the lapses of fidelity [...] provide clues to the ideology embedded in the [adaptation]*²¹» (Citado por Clara Escoda, 2012, p. 139).

Algunos de sus observadores creen que *Hamlet* conserva la estructura establecida por las poéticas clásicas por seguir fiel a sus cinco actos: como el origen y petición de la venganza (espectro), la confusión y desorden y retardo en la acción, su clímax²² y la catástrofe final. Sin embargo, *Hamlet* parece distanciarse de la convención dramática de su tiempo, que continuaba el estricto esquema impuesto por la *Poética* aristotélica, donde prevalece la acción frente a los personajes. En *Hamlet* ese enfoque se invierte, dándose preferencia al protagonista y a sus pensamientos, expresados a través de sus soliloquios.

Para De Aguiar (1999), Shakespeare es uno de los modelos más representativos de lo que llegaría a ser el pre-romanticismo europeo, de mediados del siglo XVIII, que fue capaz de sustituir, de forma gradual, las influencias grecolatinas por “nuevos modelos y fuentes nuevas” (p. 324).

La sensibilidad pre-romántica presenta con frecuencia un carácter tierno y tranquilo, como la suave emoción que se experimenta ante un hermoso paisaje o como las melancólicas y suaves lágrimas que un recuerdo saudoso suscita. Otras veces, sin embargo, esta dulce melancolía cede el puesto a la desesperación y a la angustia, a la tristeza irremediable y a la agitación sombría (De Aguiar, p. 323).

Asimismo, entre los distintos autores se discute sobre los cambios de sentido e irregularidades de acción o la carga intencional de la obra que la envuelve en una aparente falta de continuidad, que, en ocasiones, la hace contradictoria según un sentido lógico de pensamiento. A este respecto, los expertos debaten sobre si la causa de estos giros se debe a desaciertos en el arte dramático o son

²¹ “interesa solo en la medida en que los lapsos de fidelidad [...] nos den pistas sobre la ideología inherente en la [adaptación]”. (Traducción propia)

²² En literatura, siguiendo la RAE, se trata de una figura retórica que consiste en disponer palabras, cláusulas o períodos según su orden de importancia o según la fuerza o intensidad de su significado siguiendo una gradación ascendente.

intencionados por Shakespeare para provocar precisamente esa confusión y dualidad (MacCary, 1998, pp. 67-72 y 84).

Para Ángel Luis Pujante, Hamlet que cronológicamente ocupa la parte central de la producción shakesperiana, supone, artísticamente hablando, un cambio sustancial en la tragedia sobre la venganza.

La experimentación es más profunda que hasta ahora y se manifiesta en la extraordinaria variedad de soluciones, registros, personajes y situaciones dramáticas (Pujante, 2010, p. 12).

Sigue comentándonos este experto, en la producción y traducción de la obra shakesperiana, que existe una gran diferencia entre Hamlet y su primera creación del mismo subgénero, Tito Andrónico, ya que en ésta el joven autor imitaba el estilo de Marlowe y los recursos de Kyd, imperantes en aquellas tragedias isabelinas de corte senequista. Algo muy distinto de cómo actuará con Hamlet, donde Shakespeare rompe las concepciones de lengua y de acción, propias de aquella época, e inducirá al tema de la venganza una “visión personal e innovadora, desarrollando hasta la paradoja el dilema moral del vengador” (Pujante, p. 13).

Igualmente hay que tener en cuenta la modificación en la duración de la obra, cuyo texto completo llegaría a alcanzar las cuatro horas de representación lo que duplicaría el tiempo- en dos horas- establecido para la mayoría de las obras dramáticas contemporáneas.

Asimismo, y en otro orden de cosas intrínsecas a la obra, mientras que unos autores ven en la duda hamletiana una simple argucia para postergar su acción, otros la contemplan como una compleja gama de conflictos éticos y filosóficos en torno a diversos temas existenciales como el fratricidio, la venganza preparada o el deseo frustrado, que son innovadores de su tiempo. Además, existen distintas teorías pertenecientes al psicoanálisis que acercan el comportamiento de su protagonista al subconsciente, o defensores feministas que actualizan su significado revalorizando a infravalorados personajes femeninos como Ofelia o Gertrudis.

Lo que sí parece claro es que su imbricación dramática permite al espectador crítico analizar el espectáculo y disfrutarlo al mismo tiempo; o como señalaría el

autor del *Nombre de la rosa*, mantenerlo vigilante a la vez que satisfecho por el deleite de su lectura.

Las expresiones polivalentes, en que se fundan muchos juegos de enigmas y una gran parte de la poesía, son expresiones que permiten al destinatario individualizar más de un sentido, al emisor prever varios recorridos de lectura, y a uno y a otro elegir sentidos que se contradicen recíprocamente (Eco, 1973, p. 187).

2.2. Discurso, discursividad y contexto discursivo

2.2.1. Definición de términos

- ❖ El **escenario** se utiliza en los estudios discursivos para referirse, a través de esa metáfora teatral o cinematográfica, a los elementos físicos en los que se produce un determinado evento comunicativo; es decir, el espacio, el tiempo y su organización.

Para Calsamiglia y Tusón (2012, p. 91), estos elementos (espacio, tiempo y organización) forman parte de una parte fundamental, aunque no la única, del contexto.

- ❖ El **concepto de contexto** es esencial para todos los estudios lingüísticos que desarrollen una perspectiva pragmática o discursivo-textual, porque los distingue de los que se realizan desde un punto de vista puramente gramatical, ya que incorporan los datos contextuales en la descripción lingüística (Ibídem²³/Ibíd., p. 91).
- ❖ El **contexto literario** no puede ser tenido en cuenta desde un único punto de vista, ya que un libro, sea el que fuere, puede ser analizado literariamente de diferentes maneras.

²³ Cita inmediatamente posterior a la citada. Si entre ellas hubiera alguna interferencia utilizaríamos *Op. cit.* / *Ob. Cit.* (castellano).

- ❖ El **análisis del discurso** es definido por estas autoras, Calsamiglia y Tusón (2012), como el uso lingüístico contextualizado.

2.2.2. Nociones de discurso

En Humanidades y Ciencias Sociales, el discurso describe una manera formal de pensar que se puede expresar a través del lenguaje. El discurso es un límite social que define qué declaraciones se pueden decir sobre un tema.

Muchas teorías sobre el discurso proceden en gran medida de la obra del filósofo francés Michel Foucault, que lo define, en su obra *La arqueología del saber* (1969), como una entidad de secuencias, de signos, en el que el enunciado²⁴ (*énoncé*) es considerado la unidad mínima del discurso.

Mientras que unos autores consideran el discurso como sinónimo de “*la parole*” de Saussure, otros lo identifican con el enunciado, en cuanto a unidad igual o superior a la oración; y algunos como G. Brown y G. Yule (1986, p. 6) lo definen como el “registro verbal de un acto comunicativo”- oral o escrito-, pero percibido como proceso.

Van Dijk, en su artículo “Introduction: Levels and dimensions of Discourse analyse” (1985, p. 2) implica al discurso en todas las dimensiones y manifestaciones sociales, desde el conocimiento, la interacción, o la cultura; y Macdonell (1986) lo califica de social y dependiente del contexto en el que sea emitido.

2.2.3. Aproximaciones al concepto de “contexto”

Préstamo (s. XVII) del latín *contextus* 'trabazón', 'encadenamiento' especialmente aplicado al discurso, derivado de *texere* 'tejer'.

²⁴ Los enunciados dependen de las condiciones en las que emergen y existen dentro del campo del discurso. No son proposiciones, ni declaraciones ni actos discursivos.

El diccionario de la **RAE** lo define como:

- “Conjunto de circunstancias que rodean una situación y sin las cuales no se puede comprender correctamente”.

En nuestro caso, el contexto histórico y social incide sobre el significado de la obra literaria.

- “Conjunto de elementos lingüísticos que incluyen, preceden o siguen a una palabra u oración y que pueden determinar su significado o su correcta interpretación”.

El Diccionario Oxford lo identifica como: “Conjunto de circunstancias que rodean una situación y sin las cuales no se puede comprender correctamente”.

2.2.4. El contexto en las distintas disciplinas.

2.2.4.1. Contexto desde la antropología

Por lo que respecta a la localización, Calsamiglia y Tusón (2012, p. 94) distinguen entre fronteras externas e internas, tanto temporales como espaciales. Siendo las internas espaciales, las que están con el uso de la palabra, y las que delimitan “espacios simbólicos” (culturales). Y en el orden temporal, también las fronteras internas- marcadas por distintos episodios y secuencias- hacen uso de ciertos elementos verbales y no verbales que indican el paso de una parte a otra.

Asimismo, entienden como **escena psicosocial** (op. cit.:95) lo que se refiere al conocimiento compartido y al concepto de “prototipo”. Son los rasgos propios adquiridos de forma cotidiana (espacio-tiempo), a través de nuestra experiencia sociocultural; es decir, lo que vamos incorporando de manera natural a través de nuestro entorno y en un tiempo determinado.

Para Goodwin y Duranti (1992, p. 6), el contexto es un fenómeno socialmente constituido, interactivamente mantenido y limitado en el tiempo.

2.2.4.2. Contexto desde la lingüística

Las corrientes más dominantes en el pensamiento lingüístico del S. XX- el estructuralismo más formal y el generativismo- se han caracterizado por excluir de forma explícita todos los factores contextuales en sus análisis. Se justifican diciendo que estos factores distorsionan el núcleo gramatical de su estudio al producir “infinitos” matices en las formas y sentido lingüístico.

En estas corrientes existen excepciones como la que plantea el estructuralista europeo, Roman Jakobson, cuando en sus estudios comunicacionales señala que el contexto es uno de los elementos que explica las diferentes funciones comunicativas del lenguaje.

Según este lingüista, para que el contexto sea operante, el mensaje requiere de un contexto de referencia, de un “referente” (verbal o susceptible de verbalización), que debe ser captado por el destinatario (Jakobson, 1960, p. 352).

Por su parte, Malinowski (1939), que entendía el lenguaje como el prototipo del simbolismo, uno de los componentes fundamentales de la cultura, también da importancia a lo que denominó “contexto de la situación”, cuyas ideas más ampliadas influyeron al lingüista británico Firth²⁵ y posteriormente a Halliday, máximo exponente de la “lingüística sistemática y funcional”

[...] El lenguaje es una manera de tratar con la gente y con las cosas, una manera de actuar y de hacer que los otros actúen (Firth, 1935, p. 31).

²⁵ Firth cree que el “contexto de situación” atiende a los participantes, sus acciones comunicativas (verbales y no verbales), aquellas características del entorno físico que resulten relevantes para el evento y los efectos que produce la acción social. Siendo en la conversación donde puede apreciarse el contexto para alcanzar esa comprensión. (Calsamiglia y Tusón, 2012, pp. 96-97)

Y de acuerdo a la atención al contexto, Calsamiglia y Tusón (2012, p. 97) también nombran al hispanista Coseriu quien plantea la importancia de lo que denomina “entornos” en la comprensión de los enunciados.

Los entornos intervienen necesariamente en todo hablar, pues no hay discurso que no ocurra en una circunstancia, que no tenga un “fondo” [...] los entornos orientan todo discurso y le dan sentido, y hasta pueden determinar el nivel de verdad de los enunciados (Coseriu, 1955-1956, pp. 308-309. Citado por Calsamiglia y Tusón (2012, p. 97).

2.2.4.3. Contexto en la pragmática y en el análisis del discurso

Existen tres tipos o niveles de contexto en el análisis del discurso, que tienen la posibilidad de solaparse, integrarse o ser independientes. Son estos:

El contexto situacional o interactivo

El contexto sociocultural

El contexto cognitivo

Levinson (1983) señala (como Gumperz, 1977; Lyons, 1977; Ochs, 1979) que no debe entenderse el contexto de manera que excluya rasgos lingüísticos, ya que estos recogen asuntos contextuales. En este mismo sentido, Brown y Yule (1983) manifiestan la importancia de factores contextuales, - como el tema, el marco, el canal, el código, la forma de mensaje, el perfil de los participantes o el tipo de evento- en la producción, interpretación y análisis de las piezas discursivas.

A todos esos factores, Brown y Yule añaden, siguiendo a Halliday, el contexto o entorno textual, es decir los enunciados que rodean a aquello que se está considerando para el análisis, ya que el significado concreto que adquieren las palabras, los enunciados y los discursos depende, en gran medida, de lo que se ha dicho antes y de lo que viene después

(Calsamiglia y Tusón, 2012, p. 99).

Otros autores, como Maingueneau (1996) o Kerbrat-Orecchioni (1990) mantienen esta misma teoría como básica para el análisis del discurso, estableciendo como elementos fundamentales del contexto extralingüístico: los participantes, el marco espacio-temporal (entendido desde el punto de vista físico, social o institucional), las finalidades y el contexto.

2.2.4.4. Contexto intertextual

Para Calsamiglia y Tusón, también hay que tener en cuenta el “**contexto intertextual**”, a la hora de interpretar los enunciados, que califican como “[...] el conocimiento que las personas tienen de ese “río” de textos producidos a lo largo de la historia que nos permite reconocer aquellas maneras de hablar y de escribir apropiadas a cada situación”. (2012, p. 99)

La **intertextualidad** nos orienta en la creación y comprensión del contexto (Bajtín, 1979; Beaugrande y Dressler, 1981). En la historia se repiten situaciones semejantes que podemos activar cuando sea necesario.

Acepción de la que hablaremos de forma reiterada a lo largo de este estudio.

2.2.4.5. El contexto desde la psicología

En un sentido fundamentalmente psicológico, se define el contexto dentro del marco de la teoría de la relevancia (o pertenencia) como ese conjunto de factores que permiten la producción e interpretación de los enunciados con un mínimo coste de procesamiento.

El contexto, en la teoría de la relevancia, se define en términos psicológicos, no sociales, culturales o discursivos [...] Lo importante es que los interlocutores comparten o creen compartir una versión parecida del contexto. La comunicación exitosa depende de cierto conocimiento mutuo: de lo que cada interlocutor sabe y sabe que el otro sabe. (Reyes, 1995, p. 57)

Desde la perspectiva de la ciencia cognitiva, es fundamental el papel de estos factores contextuales para el almacenamiento y organización de nuestras experiencias a la hora de funcionar en nuestra vida diaria. (Van Dijk y Kintsch, 1983) Los términos de organización han sido variados: marco o entramado (*frame*), esquema (*schemata*), guion (*script*), plan y modelo mental.

2.3. Teorías sobre el Análisis del discurso (AD)

El análisis del discurso es una disciplina metodológica transversal de la Semántica lingüística, que estudia de forma sistemática el discurso (oral y escrito) como una forma de uso de la lengua, como hecho de comunicación y de interacción, en sus contextos cognitivos, sociales, políticos, históricos y culturales. (Wikipedia)

Hablar por tanto del discurso es hablar de una práctica social, de construir formas de comunicación y de representación del mundo (real o imaginario), que deriva en un proceso complejo y heterogéneo.

- ❖ **Complejidad** en cuanto a su organización para manifestarse, en cuanto al modo de hacerlo (oral, escrito o iconoverbal), o en relación con sus niveles de construcción: desde las formas lingüísticas más

pequeñas hasta los elementos contextuales extralingüísticos o histórico-culturales; y en cuanto a su modalidad.

- ❖ **Heterogeneidad lingüística-discursiva** por estar regulada por normas, reglas, principios y máximas de carácter textual y sociocultural- más allá del plano gramatical- con el fin de lograr coherencia y comunicabilidad interactiva.

En definitiva, se trata de piezas textuales orientadas a unos fines y se dan en el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural).

Estos parámetros contextuales incluyen la **situación**, los **propósitos** de quien la realiza y las características del **destinatario**.

Los contextos son de tipo cognitivo y sociocultural por lo que son **dinámicos** y pueden estar sujetos a revisión, negociación y cambio.

2.3.1. Estudios discursivos como unidades de análisis

Una de las características de los estudios discursivos es que se toman como objeto de análisis, datos empíricos de las piezas discursivas, que se dan dentro de un contexto; son parte de él y crean su configuración.

La unidad básica es el **enunciado** que, en ciertos momentos, será incomprendible si no tenemos en cuenta el contexto del mismo.

Todo texto es un evento comunicativo que se da transcurso en el devenir espaciotemporal.

2.3.1.1. Componentes del evento comunicativo

Con arreglo a las premisas expuestas y a modo de esquematización señalamos los 8 elementos constituyentes del evento comunicativo, como describen Calsamiglia y Tusón (2012, p. 4-5):

SITUACIÓN <i>Situation</i>	LOCALIZACIÓN ESPACIOTEMPORAL (lugar, momento en el que se desarrolla el evento)	ESCENA PSICOSOCIAL (significación social y cognitiva de esa escenificación)
PARTICIPANTES <i>Participants</i>	RASGOS SOCIOCULTURALES (edad, sexo, estatus, rol, imagen, territorio)	RELACIONES (Jerarquía, entre iguales, íntima, distante...)
FINALIDADES <i>Ends</i>	METAS (intencionalidad en la interrelación)	GLOBALES/PARTICULARES (finalidades sociales/individuales, concretas)
SECUENCIA DE ACTOS <i>Act sequences</i>	ORGANIZACIÓN DE LA INTERACCIÓN (Turnos de palabra/ estructura de la interacción (inicio, desarrollo, final...))	ORGANIZACIÓN DEL TEMA (Presentación, mantenimiento, cambio...)
CLAVE <i>Key</i>	GRADO DE FORMALIDAD DE LA INTERACCIÓN (Tono serio, frío...)	GRADO DE INFORMALIDAD DE LA INTERACCIÓN (Tono distendido, coloquial, divertido, íntimo...)
INSTRUMENTOS <i>Instrumentalities</i>	CANAL (oral, escrito, Iconográfico, audiovisual...)	VARIEDAD DEL HABLA (lenguas, dialectos, registros)
		<hr/> VOCALIZACIÓN/CINESIA/PROXEMIA (articulación/movimiento/ relaciones de distancia y espacio que hay o no entre los interactuantes)
NORMAS <i>Norms</i>	NORMAS DE INTERACCIÓN (Interrupciones, silencios, solapamientos...)	NORMAS DE INTERPRETACIÓN (Marcos de referencia para interpretar: enunciados indirectos, hipótesis, implícitos...)
GÉNERO <i>Genre</i>	TIPO DE INTERACCIÓN (Conversación formal, instantánea, coloquial, familiar...)	SECUENCIAS TEXTUALES (Diálogo, narración, argumentación, exposición, monólogo...)

TABLA 3. Componentes del evento comunicativo. Fuente: Elaboración propia según modelo de Hymes (1972)

Dada la complejidad de un texto, estas autoras señalan que este se puede abordar desde el punto de vista global o local. La perspectiva local contemplaría los elementos lingüísticos (forma de enunciados...), sin embargo recomiendan la visión de la unidad discursiva en su globalidad para descubrir sus dimensiones (según niveles, planos²⁶ y módulos²⁷).

Los trabajos que actualmente se vienen realizando en el análisis del discurso, son fruto de la aportación de disciplinas sumamente variadas que a su vez sirven de base para nuestro estudio.

2.3.2. Teorías de análisis para nuestro estudio

Exponemos el siguiente cuadro, a modo de resumen, con las principales teorías de análisis sobre el discurso, los conceptos y autores afines, que han servido de apoyo en nuestra línea de investigación:

TEORÍAS	AUTORES	CONCEPTOS
“Tª de los actos del habla”	AUSTIN Y SEARLE (1964, 69,75)	Sus planteamientos son hoy uno de los fundamentos de la PRAGMÁTICA. Hablar es ‘hacer’ y cada enunciado emitido posee un sdo. literal o proposicional/ una <u>dimensión intencional y efecto</u> en la audiencia.
“Tª del principio de cooperación”	GRICE (1975)	Estudio de los conceptos inferenciales que los hablantes activan (<u>cooperan/ comunican</u>) para entender los enunciados: máximas)
“Tª de la relevancia (pertenencia)”	SPERBER Y WILSON (1986a, 1986b) (→Grice)	Explicación del funcionamiento de los mecanismos cognitivos en la emisión y sobre todo en la interpretación de los enunciados de forma eficaz y rápida, con el reconocimiento de la <u>información relevante</u> de acuerdo a los factores contextuales del enunciado.
“La pragmática”	VERSCHUEREN (1995)	Deja de ser un módulo más del análisis lingüístico (que explica todos los aspectos que la semántica no puede explicar) y se convierte en una <u>perspectiva</u> (en una forma especial de acercarse a los fenómenos lingüísticos de cualquier nivel siempre que tengan en cuenta los <u>factores contextuales</u>).

²⁶ Mirar Adam en DOC

²⁷ Desde un enfoque discursivo, E. Roulet (1991, 2000) propone un acercamiento modular en el que entran a formar parte las dimensiones jerárquica, argumentativa, polifónica, tópica, inferencial e interaccional del discurso.

Para este autor si bien no todo análisis pragmático es análisis del discurso, sí que todo análisis del discurso es pragmático. *

TEORÍAS	AUTORES	CONCEPTOS
"La lingüística FUNCIONAL"	<p>JAKOBSON (Círculo de Praga) MALINOWSKI y FIRTH (concepción antropológica)</p> <hr/> <p>HALLIDAY (1978, 1985)</p>	<p>Se plantea una gramática que tiene como horizonte el texto y las situaciones en que éste aparece</p> <hr/> <p>Reconoce tres macrofunciones en el lenguaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> . <i>Ideacional</i>: se representa conceptualmente el mundo. . <i>Interpersonal</i>: se manifiesta la interacción social. . <i>Textual</i>: por la que se realiza la capacidad de los hablantes de hacer operativo un sistema de lengua, adecuándolo a las finalidades y al contexto. <p>Su contribución es significativa para el análisis del discurso, porque contribuye a definir el texto como unidad semántica imbricada en el medio social</p>
	<p>VAN DIJK (1977, 1978, 1980)</p> <p>Tradición filológica y retórica</p>	<p>Se plantea el estudio de unidades comunicativas que trascienden los límites oracionales para explicar la <i>macroescritura</i>- el esquema organizativo- de los textos. Maneras de acercarse al <u>texto</u>, como <u>producto</u> o en proceso de su <u>producción e interpretación</u>.</p>
"La lingüística TEXTUAL"	<p>BEAUGRANDE y DRESSLER (1981) BEAUGRANDE (1984)</p> <hr/>	<p>DESDE LA PERSPECTIVA COGNITIVA:</p> <p>De procesamiento de la información.</p> <hr/> <p>De planificación</p> <hr/> <p>De comprensión o recuerdo</p> <hr/> <p>De producción e interpretación</p> <hr/>
	<p>ADAM (1990, 1992)</p> <hr/>	<p>Estudio de las propiedades que definen el texto como la COHERENCIA y la COHESIÓN- y la búsqueda de una clasificación de los TIPOS DE TEXTO; una preocupación constante en esta línea de reflexión.</p>
	<p>KINTSCH Y VAN DIJK (1978)</p> <hr/>	<p>Entre las propuestas tipológicas, las que se basan en la combinatoria de elementos lingüísticos a partir de sus BASES o SECUENCIAS.</p>
	<p>BROWN Y YULE (1983)</p>	

TEORÍAS	AUTORES	CONCEPTOS
	----- - WERLICH (1978) -----	
	ADAM (1992)	
	BAJTÍN (1979)	Concepción dialógica y heteroglosica del lenguaje.
	----- BENVENISTE (1966, 1974)	El estudio del fenómeno de la subjetividad
	DUCROT (1980, 1984)	-----
“La Tª de la enunciación”	----- KERBRAT- ORECCHIONI (1980) ADAM (1990, 1992) -----	Planteamientos textuales
	----- CHARAUDEAU (1983, 1992) -----	Planteamientos sociolingüísticos
	- ECO, 1979 LOZANO <i>et al.</i> 1982	LA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN ES TAMBIÉN UNA DE LAS FUENTES DE ALGUNOS CERCAMIENTOS SEMIÓTICOS AL ANÁLISIS DISCURSIVO.
“La retórica clásica”		Una de las primeras teorías sobre el estudio del texto y la relación entre: Hablante/orador/audiencia
2 VERTIENTES: (Diferentes, pero ambas han contribuido a revalorizar la retórica y a incorporarla a los planteamientos del análisis del discurso)		De orientación filosófica
1. La nueva retórica	PERELMAN Y OLBRECHTS (1958) TOULMIN (1958)	Revisión sistemática de la argumentación como teoría del razonamiento práctico -sustentado en la experiencia, los valores y las creencias- ante hechos problemáticos. Fundamentada en la semiótica literaria de origen estructuralista.
2. La otra vertiente		CATEGORÍAS:

La ELOCUTIO

Replanteamiento de las figuras y los tropos
Propuestas actuales sobre los géneros

TABLA 4. *Teorías de Análisis sobre el Discurso. Elaboración propia (Calsamiglia y Tusón, 2012, pp. 6-13)*

2.4. Nociones sobre Narratología

La narratología figura como la disciplina semiótica, que compete al estudio estructural de análisis de nuestros relatos y la relación entre sus elementos y sus significados discursivos.

Un término acuñado en la década de los sesenta, del siglo pasado, por Tzvetan Todorov (*Grammaire du Decameron*) y adaptado por Greimas (*Semántica estructural*, 1973) y Genette (en *Figuras y Palimpsesto*; 1989) para designar la teoría de la narración literaria, cuyas “raíces descansan claramente en los principales movimientos semióticos de nuestro tiempo”, aunque dicha teoría, referida a otros campos, como al medio cinematográfico, por ejemplo, puede poseer métodos de investigación y terminologías propias. (Stam, 1999: 91)

Bermejo (2005, p. 69) se refiere a esas dos etapas, desde la perspectiva histórica, por las que pasa la narratología:

1. En un primer momento, nos dice este autor, la narratología es una rama de la ciencia general de los signos (la semiología), con el propósito de analizar el modo de organización interna de ciertos tipos de textos.

Como tal, está ligada al análisis del discurso y a la lingüística textual, que distingue dos tipos de textos:

- Por un lado, los **argumentativos, descriptivos, explicativos o narrativos**,
- y por otro, los demás tipos de discurso actualizados: **novelas, películas, noticias, publicidad**, etc.

2. Más tarde, en la década de los setenta, se produce una nueva concepción, en la que se incorporan autores (que ya lo habían sido en la fase anterior) como Genette, Barthes, Eco, Metz o Prince, con la idea de introducir “objetivos comunicacionales del texto, a los procesos de enunciación”. (Ibid., p. 69)

En nuestro estudio, consideramos introducir la narratología ya que, por una parte, bebe directamente de las fuentes de la semiología y del estructuralismo, al indagar en el fondo y forma de los relatos, y por otra, como explica García Jiménez (1996), puede ser aplicada en el análisis de textos icónicos y audiovisuales.

La narratología es una disciplina autónoma, nacida (en sus aplicaciones al relato literario) de la explotación precoz de Propp. Hoy se ocupa también de la reflexión teórico-metodológica aplicada al análisis de textos icónicos y audiovisuales, siguiendo las orientaciones de la teoría semiótica. (García Jiménez, 1996, p.14)

2.4.1. Los textos narrativos en Narratología

Mieke Bal (2006, p.11) ofrece una definición de narratología como “la teoría de los textos narrativos”, aunque esta noción, según la autora, no es tan sencilla como puede parecer a simple vista ya que plantea una cierta complejidad. Bal así lo expone en esa misma obra sobre la *Teoría de la narrativa: introducción a la narratología* (2006, p. 13):

- Un texto es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos.
- Un texto narrativo es aquel en que un agente relata una narración.
- Una historia es una fábula presente en cierta manera.
- Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan.
- Un acontecimiento es la transición de un estado a otro.
- Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento.
- La afirmación de que un texto narrativo es aquel en el que se relata una historia, implica que el texto no es la historia.

TABLA 5. *Introducción a la Narratología. Fuente: Mieke Bal (2006, pp. 11-13)*

De este planteamiento surgen otras cuestiones como saber qué es un texto y qué es un texto narrativo. Para el Profesor García García (2006, p. 8) el 'nivel narrativo', desde el punto de vista de producción del texto, sería el enunciado, mientras que el 'nivel discursivo' correspondería a la enunciación.

En un primer momento, podríamos decir que, en el ámbito audiovisual, no se podría hablar de correspondencia entre narrativa y narratología, debido a que mientras la primera da cuenta de cuestiones relativas a la pragmática y la poética narrativas, la segunda obvia estas cuestiones.

Sin embargo, el profesor García García (2006^a, p. 8) concibe la relación entre narrativa y ficción como "densa e ineludible", ya que, aunque no son análogos, son conceptos interrelacionados. Este autor define la narratividad como "la propiedad de un tipo de discurso que permite diferenciarlo de otro, como un principio de organización de todo discurso narrativo en oposición a los no narrativos" (p.8).

Genette- en su *Figura III* (1989^a, pp. 84-85)-, recoge de la *Morfología del cuento* de Propp algunos términos que incorporará, adaptados a su teoría sobre la narratología.

2.4.2. El discurso narrativo

Para Genette, el análisis del discurso narrativo será el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración, y entre historia y narración²⁸.

Basándose en el estructuralismo, Genette (1989^a, pp. 83-84) enumera los componentes principales de toda narración:

<p>Relato: el significante Enunciado: el texto narrativo mismo" Narración: el "acto narrativo, y por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce",</p>
--

²⁸ En la medida en que se inscriben en el discurso del relato.

Historia: “significado o contenido narrativo”. (Genette, 1989^a, pp. 83-84)

TABLA 6. Componentes principales de la Narración. Fuente: Genette

Este autor aclara la narración como el “acto narrativo”. Y llega a asegurar que la “historia” y la “narración” no existirían sin la mediación del relato. Y, a su vez, el relato del discurso narrativo tampoco existiría sin la narración de una historia.

Genette utiliza el vocablo *diégesis* cuando se trata del “universo en el que sucede esta historia” (1989b, p. 376). Y también se refiere al “marco espaciotemporal más o menos precisamente determinado”. [...] Este marco histórico-geográfico es lo que yo llamo *la diégèse*” (Ibíd., p. 377).

Asimismo, Sánchez Noriega (2010) considera ‘diegético’ a todo lo que tiene que ver con “la historia narrada. Todo elemento que forma parte de la historia, a diferencia de aquel que es propio del discurso” (p. 719).

Stam (1999: 119) subdivide el **relato**, según el método de Genette, en estas tres categorías:

- **Tiempo:** las relaciones temporales entre el relato y la historia
- **Modo:** el estudio de la focalización en términos de perspectiva y distancia.
- **Voz:** “la instancia narrativa”; es decir, las marcas de la narración en el relato.

TABLA 7. Subdivisión del relato. Fuente: Stam

Por su parte, Chatman condensa, en el siguiente párrafo, gran parte de la narratología sobre los componentes del relato, independientemente de la naturaleza del mismo, compartiendo con Genette la opinión de que los elementos de la narración son la historia y el discurso. De este modo, respecto al relato distingue “dos niveles de análisis”: la historia” (o “lo narrado”) y el discurso (“el modo de narrarlo”).

La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la

expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido (Chatman, 1990, pp. 19-20).

Este autor asegura que la división entre historia y discurso se ha dado desde el principio de los estudios de los textos literarios y dramáticos. Lo justifica porque ya Aristóteles diferenciaba entre *praxis* (imitación del mundo real) y *logos* (argumento), y un tercer componente que describiría como *mythos*: los componentes mínimos que constituían una selección de partes del *logo* y que componían dicha trama o *mythos*.

Además, Chatman también señala que, del mismo modo, los formalistas rusos diferenciaban de manera análoga entre la *fábula*, “o historia básica, la suma total de sucesos que van a ser relatados en la narración” y la *trama* o “la historia tal y como es contada enlazando los sucesos” (Chatman, 1990, p. 20).

Así, mientras que la *fábula* se define como la “serie de sucesos ligados que se nos comunican a lo largo de la obra”, la *trama* se trataría de la “manera en que el lector se entera de lo que sucedió” (Ibíd., p. 20). Diferenciaciones que también incorporan los estructuralistas franceses.

Barthes, en su estudio sobre el *Análisis estructural del relato* (1991), defiende que cualquier tipo de relato no debe aislarse de su estructura, siempre que en sus textos se desarrolle un propósito estético, incluso aunque esta tenga un significado autónomo y funcione de manera independiente.

En otro orden de cosas, Mieke Bal (2006, p. 15) se cuestiona la relación entre estos elementos y su orden dentro del **relato**: dependiendo del mismo, se puede producir uno u otro efecto, como “conmover, convencer, el revulsivo y el estético”. Sigue comentando esta autora que “los acontecimientos dentro de la historia “se ordenan en una secuencia que puede diferir la cronología”.

Por otra parte, y en relación con el discurso, Genette plantea la clasificación del relato, en una división análoga a la de Todorov, que distribuye en tres tipologías:

- ❖ El **tiempo**, hace referencia a las relaciones existentes entre las estructuras temporales de la historia y las del discurso: orden, duración y frecuencia; es decir a las “infidelidades respecto del orden cronológico de los acontecimientos, y sobre las relaciones de concatenación, alternancia o “engarce” entre las diferentes líneas de acción constitutivas de la historia” (1989^a, p. 85)
- ❖ El **aspecto** se refiere a la relación del narrador con la historia y su percepción de la misma. Genette hace referencia con ello al punto de vista de la narración, que denomina “focalización”
- ❖ y el **modo** tiene relación con la distancia.

TABLA 8. La clasificación del relato. Fuente: Genette (Figura III, 1972)

El esquema que siguen todos los investigadores adscritos a la narratología se resumiría en que el discurso se identificaría con el plano de la expresión. Dicho plano (el discurso) se compondría de **espacio** del discurso, **tiempo** del discurso y sus **códigos**.

De acuerdo a Piaget (citado por Chatman, 1990, pp. 21-22) toda estructura posee tres propiedades: integridad, transformación y autorregulación.

Asimismo, Chatman, en su libro *Historia y Discurso* (1990),²⁹ considera que las narrativas son estructuras que se caracterizan por estos tres integrantes:

- por su **integridad** ya que “la narración es un conjunto porque está constituido de elementos”, además de que los sucesos “tienden a estar interrelacionados o ser causa los unos de los otros”.
- La **autorregulación**, que consiste en que “la estructura se mantiene y se cierra en sí misma”.
- Y, por último, la narración también implica una **transformación**, porque radica en “el proceso por el cual un suceso narrativo se expresa” (Ibíd., pp. 21- 22).

²⁹ Seymour Chatman nos presenta aquí una síntesis de las teorías de la narrativa a través de ejemplos que proceden tanto de la literatura como del cine. Chatman nos explica qué es una narración (cuáles son sus componentes necesarios, cuáles los secundarios y cómo se relacionan entre sí) para pasar a centrarse en la forma narrativa, es decir, en la estructura.

Siguiendo estos parámetros, nuestro tema de estudio sobre la transdiscursividad del texto hamletiano, entraría dentro de esta concepción de estructura y los textos discursivos abordados desde la semiótica.

Según Chatman (1990), la historia quedaría constituida por el *contenido* o *cadena de sucesos*, junto a los ‘existentes’ (personajes y escenario).

En relación con la historia y basándose en esta clasificación realizada por Chatman, otros autores sostienen que la historia de un discurso narrativo estaría compuesta por su espacio, su tiempo, sus personajes y sus acciones.

Por su parte, García Jiménez (1996, p. 155) entiende que la historia narrativa se caracteriza por ser “algo abstracto y convencional”:

- *Abstracto* porque la historia “procede de una mente ordenada”.
- *Convencional* porque “cada acontecimiento es un fenómeno exento”, guiado por el “pensamiento asociativo y el lenguaje de un autor”.
-

2.4.2.1. Niveles de análisis del discurso (Chatman)

Se realiza la siguiente tabla explicativa con los niveles del discurso y planos de contenido y expresión, expuestos por Chatman, que consideramos interesante para nuestra línea de estudio.

PLANO DE CONTENIDO	SUSTANCIA DE CONTENIDO “Conjunto de posibles objetos, sucesos, abstracciones, etc., que pueden ser ‘imitados’ por un autor” (1990: 25)	
	FORMA DE CONTENIDO Elementos de la historia narrativa:	acontecimientos personajes escenarios
PLANO DE EXPRESIÓN	FORMA DE EXPRESIÓN El discurso narrativo	
	SUSTANCIA DE EXPRESIÓN “[...] su manifestación material: en palabras, dibujos o lo que sea” (1990: 24)	

TABLA 9. Niveles de análisis del discurso. Elaboración propia. Fuente: Chatman (1990)

2.4.2.2. Componentes de la historia narrativa

1. El espacio en la historia

El espacio es el primer componente de la historia, que Bal (2006) denomina 'lugar' y Chatman lo diferencia entre explícito e implícito:

En las películas el espacio explícito de la historia es el fragmento de mundo que se muestra en la pantalla. El espacio implícito de la historia es todo lo que para nosotros queda fuera de la pantalla pero que es visible para los personajes, o está al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere" (1990, p. 103).

Para De Marchis y García Guardia (2006: 83) el espacio "es, junto al tiempo, una dimensión imprescindible de toda narración basada en acontecimientos. Lo es, simplemente porque toda narración siempre se efectúa dentro de esas coordenadas".

En cuanto a la narración fílmica, Gaudreault y Jost (2001) señalan que el espacio de la historia en el cine es primordial dentro del relato fílmico, además de ser el continente de los acontecimientos:

La unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial, de modo que, al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre, como vamos a ver, a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren (p. 68).

Atendiendo al espacio de la historia en la narrativa textual, Chatman (1990), clarifica una diferenciación entre esta y la fílmica:

[...] la narrativa verbal, el espacio de la historia está doblemente distante del lector porque no existe la representación o analogía que proporcionan las imágenes fotográficas en una pantalla. [...] En este sentido se dice que el espacio de la historia verbal es abstracto. No es que no exista, sino que es una construcción mental y no una analogía (p. 109).

Por su parte, García Jiménez (1996, pp. 348-351) enumera alguna de las características del espacio y las define por su naturaleza, magnitud, definición, finalidad, relación con otros espacios, relación con los personajes, relación con la acción y relación con el tiempo.

Nuestro objetivo es analizar el espacio fílmico de *Hamlet* y su representación y adaptación en el proceso de transdiscursividad de la narrativa textual de Shakespeare a la narrativa fílmica de nuestro caso de estudio, que se centra en el *Hamlet* del teatro televisado, emitido por TVE, en 1970. Asimismo, entraremos en algunas cuestiones generales relacionadas con el discurso o plano expresivo de películas análogas, elegidas en nuestro corpus de análisis.

2. Figuración y abstracción del espacio

El espacio puede ser figurativo o abstracto cuando no puede identificarse ni definirse. En *Hamlet*, el grado de figuración, por su implicación claramente semántica, va más allá del espacio y del tiempo, lo que ampliaremos más adelante.

Si acudimos al arte, lo ‘figurativo’, según la RAE, equivaldría a aquella “representación o figura de otra cosa” en oposición al arte ‘abstracto’ (o de abstracción), referido a la “modalidad artística que transcribe lo expresado acentuando los aspectos formales, estructurales o cromáticos, sin atender a la imitación material”.

[...] se puede considerar que cada espacio puede articularse mediante la abstracción o mediante figuración del mismo; en consecuencia podemos distinguir dos clases de espacios según su grado iconicidad: el figurativo, que imita o representa un espacio concreto y reconocible, y el abstracto, que prescinde de esa emulación, pero sin renunciar a representarse dentro del mismo formas, colores o estructuras (Borrego, 2015, pp. 283-284).

Para Moles, cualquier imagen se caracteriza, entre otros aspectos, por su grado de figuración que corresponde a la idea de representación y ligada a “una suerte de verosimilitud” (1991, p. 34).

Por su parte, Dondis (1980, p. 83) desarrolla tres formas o niveles de obtención de información, referidas a la imagen e interrelacionados entre sí:

- De acuerdo a su '**representación**'- y que "vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia".
- A su '**abstracción**'- reducido a sus "componentes y elementos básicos", y "realzando los medios más directos, emocionales y hasta primitivos de confección del mensaje".
- Y, por último, en relación con su '**simbología**'- como símbolos codificados y creados "arbitrariamente por el hombre" y a los que se "adscribe un significado".

TABLA 10. Formas de recibir información. Fuente: Dondis (1980)

Apoyamos estos referentes teóricos sobre la figuración, representación y abstracción, basándonos en el significado de 'construcción mental', que consideramos afín a nuestras dos líneas de estudio, la textual y audiovisual, al estimar que el lector- como ocurre con el oyente- alcanza a través de su "imaginación" ('imagen mental') una adaptación espacial de un texto, de un relato o discurso, lo que ayuda a desencadenar distintos niveles de representación, abstracción y simbología.

3. El Tiempo en la historia

Se concibe como la línea temporal en la que tienen lugar los acontecimientos de la historia. Los sucesos que, en orden cronológico, se refieren a la *diégesis*. Y que, por lo tanto, "implica una sucesión temporal, es decir una cronología". (Prósper y Canet, 2004, p. 244)

Rodríguez Merchán (2016) cita a Marcel Martín para valorizar el cine como "un arte del tiempo":

Un arte que se basa en la representación "real" de la sucesión temporal pero que, al mismo tiempo, construye su propia representación temporal, domeñando el dictatorial transcurso temporal y ofreciendo a la humanidad una herramienta tan diabólica como necesaria para responder algunas de sus grandes dudas filosóficas. El cinematógrafo no solo produce tiempo, sino que lo significa y lo valoriza, al margen de la terrible e imparabable sucesión de instantes que acompaña nuestras vidas (pp. 3-4).

García García define el ‘tiempo de la historia’ como “el tiempo en que suceden los acontecimientos con su duración, orden y sucesión natural y lineal y con una única frecuencia, acontecimientos que se suceden en un tiempo cronológico y en un contexto histórico determinado”, mientras que el ‘tiempo del discurso’: “podrá ser fiel o no a este orden”. (2006b, pp. 114-115)

Como indicamos anteriormente, Chatman distingue entre el tiempo de la historia (o de la trama) y el del discurso; el tiempo de la historia expresa “la duración de los supuestos sucesos de la narración” (1990, p. 66), el del discurso representa el “tiempo que lleva examinar un discurso” (1990, p. 65). También este autor revela que, de acuerdo a estos dos tipos temporales, existe un ‘ahora’ narrativo, mediante el cual se establece en la narración “una sensación de momento presente”. Y, además habrá dos ‘ahoras’: el ahora del tiempo de la historia y el del tiempo del discurso, si existe un narrador que se hace visible y está representado. (Chatman, 1990, p. 66)

José Carlos Borrego (2015, p. 312) define el tiempo de la historia narrativa como “aquella línea temporal cosmológica, histórica y horaria en la que tienen lugar secuencialmente los acontecimientos y acciones del relato principal”.

En su trabajo doctoral referido al ‘análisis de la narrativa fílmica en la representación de los sueños’, distingue dos categorías en cuanto al tiempo de la historia:

- El grado de **definición temporal** cosmológica-horaria
- El **continuum temporal** de la historia

Tendremos en cuenta esta apreciación en nuestro estudio empírico de *Hamlet*.

4. Los personajes

Según la RAE, los personajes configuran “cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica”.

Aristóteles, en su *Poética* (2009, p. 71), los denomina *caracteres* y constituyen uno de los seis elementos de la tragedia, junto con el argumento, la elocución, la manera de pensar, el espectáculo y la composición musical.

Chatman señala que el personaje como objeto de estudio fue retomado por formalistas rusos y estructuralistas franceses, cuyas posturas sobre el concepto de personaje se acercan bastante a las de Aristóteles. Chatman (1990, p. 123) cita a Barthes, quien (como estructuralista) mantiene que “la noción de personaje es secundaria, totalmente subordinada a la noción de trama”. Chatman también menciona a Todorov, Bremond y Greimas para marcar que estos autores identifican al personaje “por su participación en una esfera de acciones, siendo tales esferas típicas y estando limitadas a un número y sujetas a la clasificación” (Chatman, 1990, p. 123).

Existe una gran variedad tipológica referida al personaje. García Jiménez (1996, p. 284) se basa en la clasificación de los signos³⁰ por parte de los teóricos de la semiología y determina el personaje como referencial, que clasifica en histórico, mitológico, alegórico y social.

5. Las acciones

Son el cuarto elemento constitutivo de la historia del relato.

En una primera toma de contacto, Peña Timón (2006) define así la “acción narrativa”:

Es la representación icónico-textual de las actuaciones, tanto espontáneas como previstas que lleva a cabo de forma intencional un

³⁰ Signos referenciales, deícticos o conectores (según la terminología de Jakobson) y anafóricos.

‘personaje narrativo’ en el transcurrir de una ‘historia’, bien ficticia o de referente natural, con el fin de obtener un ‘objeto’ deseado o creído (p.p. de creer: *credere*). Estas actuaciones son las que componen las acciones que construyen la historia (p. 70).

García Jiménez (1996) concreta más esta anterior definición y considera la acción narrativa, desde el punto de vista del relato verbal, con estos tres matices:

• ACTIVA	-----→	ACTIVIDAD: “la actividad externa es el significante de la acción externa [e interna]”
• PASIVA	-----→	PASIVIDAD: “la inactividad externa es el significante de la inacción interior”
• DEPONENTE	---→	PASIONALIDAD: “la inactividad externa es el significante de la acción interior”

TABLA 11. La acción narrativa desde el relato verbal. Elaboración propia. Fuente: García Jiménez (1996)

El concepto de acción narrativa se define mejor por sus relaciones de contradicción que por sus relaciones de contrariedad. Acción se opone a inacción, pero no se opone a pasión. [...] En la pasividad el sujeto se convierte en mero objeto de la acción y, en cambio en la pasionalidad el sujeto sigue siendo un sujeto eminentemente activo. (García Jiménez, 1996, p. 328)

El significado del término de ‘pasionalidad’ podría definir la inactividad externa del personaje de Hamlet- calificada así por diversos críticos- cuya pasión interior no deja de sorprendernos.

Chatman (1990, p. 46) equipara las acciones a los actos, y señala que los sucesos pueden ser acontecimientos o acciones, aunque, como también recogen otros autores (Canet y Prósper, 2009, p. 44) les da el significado de ‘cambios de estado’. Es un tipo de suceso protagonizado por el propio sujeto o personaje.

De este modo, Canet y Prósper (2009, p. 44) desarrollan dos tipos de personajes: los que denominan ‘activos’ (como “fuente directa de la acción”) y los ‘pasivos’ (“que en lugar de caracterizarse por su capacidad de actuar, lo hace como personaje que fundamentalmente reacciona a las circunstancias externas que le afectan”).

En este sentido de acción 'pasiva', expuesta y definida por estos autores, el protagonista de nuestra obra se ve influido y actúa bajo las circunstancias externas que le rodean.

2.5. Narratología y Transdiscursividad del texto

Antes de interpretar el presente o adivinar el futuro del arte, es necesario conocer y comprender su pasado: de dónde viene y cómo llegó a ser lo que es" (X. Rubert de Ventós, Teoría de la sensibilidad; citado por Rodríguez Merchán, 2014, p. 267)

La semiótica transdiscursiva, para Vázquez Medel (1996, p. 63), es capaz de sostener la tensión entre identidad y diferencia, singularidad y pluralidad, estabilidad significativa y apropiación de sentido.

Umberto Eco opone dinámicamente el signo y el texto:

Es cierto que la llamada cadena significante produce textos que arrastran el recuerdo de la intertextualidad que los sustenta. Textos que generan, o que pueden generar, deferentes lecturas o interpretaciones, teóricamente infinitas. Se afirma entonces (pensemos, sin olvidar las distintas inflexiones, en la línea que enlaza al último Barthes con el último Derrida. Con Kristeva), que la significación pasa solo a través de los textos, porque los textos serían el lugar donde el sentido se produce y produce (práctica significante). (1990, p. 37)

Sin embargo, Vázquez Medel considera que por más dinámicos que sean los textos es la actividad discursiva la que produce la semiosis³¹.

La actividad discursiva no solo constituye discursos, sino que nos constituye en tanto que somos transidos por ellos, y ellos forman el material de nuestras representaciones mentales. (Vázquez Medel, 1996, p. 64)

La transdiscursividad no remite a un hecho aislado o que afecta en exclusiva a la relación entre algunos textos y discursos. Por el contrario, todo texto, por su propia naturaleza, está abierto y remite a otros textos.

³¹ La *semiosis* (del griego: σημείωσις, *sēmeiōsis*, derivación del verbo: σημειῶ, *sēmeiō*, «marcar») es cualquier forma de actividad, conducta o proceso que involucre signos, incluida la creación de un significado. Es un proceso que se desarrolla en la mente del intérprete; se inicia con la percepción del signo y finaliza con la presencia en su mente del objeto del signo.

Para Vázquez Medel (1998) el texto significa y es percibido por todo aquello que le trasciende, desde su código verbal, audiovisual “[...] en que queda cristalizado hasta las determinaciones genéricas que nos permiten adoptar, en relación con él, unas determinadas actitudes y unas concretas expectativas” (p.65).

De ahí que la noción de discurso, considera este mismo autor, es importante en el marco del análisis comparatista por parte del intérprete- a través de una textualidad expansiva en un contexto transdiscursivo- que consigue acotar su libertad de interpretación, además de activarla y potenciarla.

[...] el fenómeno de la transdiscursividad no es, a nuestro juicio, una ocurrencia que afecte solo a determinados textos o discursos bajo determinadas condiciones. Aunque percibamos un texto en su radical singularidad y no seamos conscientes del conjunto de lazos que lo remiten a otros textos, dichos lazos existen. (Ibídem, p. 67)

Francisco García García (2002) en su defensa de la no linealidad de cualquier narrativa, expone que si el relato es un texto y, como tal, un tejido o una red, requiere de otros conceptos que lo definan y amplíen, a modo de nodos, bloques, elementos o conjuntos, unidos por “nexos y trayectos”. Se trata de una red que ofrece “[...] un espacio en el que se puede entrar desde cualquier punto, ya sea desde los espacios nodales o desde los intersticiales, pero también ofrece la libertad de los recorridos atendiendo a diferentes direcciones y sentidos”. (p. 2)

Y García García añade que mientras que el texto pierde cada vez más su linealidad, “[...] la imagen virtual gana en temporalidad, manifiesta procesos y se convierte en discurso. “. Un discurso convertido en ‘simulación’ capaz de “reincorporar, reforzar y diversificar la dinámica textual” (p. 6). No hay forma de cerrar definitivamente ninguna narrativa hipertextual, - nos aclara Francisco García- porque cada rama inaugura una nueva senda en la marca de cada yema.” (p. 8)

En opinión de Roland Barthes “... todo lo tocado por el lenguaje es pues de cierta manera puesto de nuevo en tela de juicio: la filosofía, las ciencias humanas, la literatura”. (1972: 50-51). Haciendo referencia a la *Obra abierta*, de Umberto Eco, este autor determina que un texto que ha pasado por distintas lecturas puede provocar muchos sentidos. Cada época cree haber encontrado el sentido

canónico, “[...] pero basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un sentido plural y la obra cerrada en una obra abierta”.

[...] una obra es ‘eterna’, no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone. Todo lector lo sabe, siempre que no se deje intimidar por la censura de la letra. [...] Es lo que se llama ‘soñar’ (Barthes, 1972: 53-54) [...] Ahora bien, debemos leer como se escribe: es entonces cuando ‘glorificamos la literatura (‘glorificar’ es ‘manifestar en su esencia’) porque si las palabras no tuvieran más que un sentido, el del diccionario, si una segunda lengua no viniera a turbar y a liberar ‘las certidumbres del lenguaje’, no habría literatura. Por eso las reglas de la literatura no son las de las letras, sino las de la alusión: son reglas lingüísticas, no reglas filológicas.

Hacemos referencia a esta cita para justificar nuestra línea de trabajo hacia la transdiscursividad. En nuestro trabajo también nos apoyamos en el texto de *Hamlet* no desde el punto de vista filológico- para encontrar en él un sentido literal de sus enunciados-, sino en el lingüístico y narratológico que no intenta reducir las ambigüedades del lenguaje sino comprenderlas, sugestionarlas o evocarlas. En consecuencia, como sigue refiriendo Roland Barthes (p. 55): “La lengua simbólica a la que pertenecen las obras literarias es por ‘estructura’ una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples”.

Siguiendo con el mismo autor, que cita a la autora crítica Marthe Robert, y fundamentalmente a su obra *Franz Kafka, 1969*: “La obra se hace así depositaria de una inmensa, de una incesante indagación sobre las palabras. Queremos siempre que el símbolo no sea más que una propiedad de la imaginación.” (Barthes, 1972: 57)

2.6. Rasgos diferenciales entre la narrativa literaria y la filmográfica

Iniciaremos este capítulo haciendo una diferenciación entre la narrativa literaria y la cinematográfica, y comparando ambos tipos de discursos.

Señalando los factores que las separan o acercan en función de la materia gramatical y sintáctica, para después centrarnos en los componentes estéticos con respecto a su receptor.

Si nos atenemos al procedimiento de significación del lenguaje verbal y del lenguaje icónico, nos encontramos ante dos procesos inversos, porque el primero, el verbal, construye lo concreto a partir del encadenamiento de palabras, pero el segundo, el fílmico, llega a lo abstracto por medio de imágenes concretas.

En cuanto a la posición de sus receptores, y a su relación con el objeto artístico también varía conforme a la individualidad que caracteriza al literario, y diferencia con el ambiente social o colectivo que acompaña al público de cine.

Asimismo, mientras que la narración escrita se presenta ante el receptor como una historia en un tiempo concluido, la fílmica lo sitúa frente a unos hechos que acontecen en un tiempo pasado, pero que se actualizan- son presentes e inmediatos- en el momento de la proyección.

Ahora bien, aun manteniendo que la narración cinematográfica se ha servido de elementos de la narración literaria para su concepción, lo cierto es que se trata de dos tipos de formas de contar historias que poseen diferencias entre sí, que, además de las ya citadas anteriormente, señalamos otras en la siguiente tabla:

NARRACIÓN LITERARIA

Limitación en:

- .Consecución de eventos
- .Descripción de personajes
- .Acciones limitadas

Información secuenciada

NARRACIÓN FÍLMICA ADAPTADA

Capacidad de profundización en:

- Varios temas a la vez
- Estudio de los personajes
- Acciones imaginadas por el espectador

Información dimensional

Una buena escena de una película hace avanzar la acción, a la vez que revela al personaje, profundiza en el tema y construye la imagen. En una novela, una escena o un capítulo completo pueden concentrarse en solo un aspecto de estas áreas. (Seger, 1992, p. 45)

El autor da la palabra al narrador en la novela y este a los personajes. En cine intervienen: la acción de un narrador implícito que define su posición con respecto a la narración con sus juicios; y la acción imaginaria ocasionada por el emplazamiento que se le da al espectador y a los personajes.

(Miguel, 2004, p. 157)

TABLA 12. Elementos diferenciadores entre una narración literaria y fílmica adaptada. Elaboración propia. Fuente: Varios autores

Por su parte, Daniela Gómez y Diana Wiswell (2013), citadas por Ochoa (2020), justifican también los cambios que se producen en la traslación de la obra original a la adaptación cinematográfica, de acuerdo a su temporalidad, al criterio de su adaptador (guionista, realizador o director) y a su claridad resultante en la traslación o transdiscursividad.

Observemos cada una de estas características:

- **TEMPORALIDAD:** El tiempo rítmico dedicado a una acción o una descripción es diferente en una narración literaria y una fílmica, ya que en esta última es donde se produce una condensación o supresión de alguno de los componentes narrativos y expresivos de la historia original.

Adaptar es cuestión de tiempo. Cuenta las cosas de otra manera, con una temporalidad más distinta, más densa, más rápida, jugando con los signos visuales y sonoros, percibidos con la instantaneidad y la intensidad del momento en que surgen o en el tiempo de su imposición en pantalla (Sabouraud 2010, citado por Gómez y Wiswell, 2013 p. 20).

Umberto Eco (2002) concibe el cine y la literatura como artes temporales, pese al aspecto espacial que se ha atribuido al primero, pues como admite Eco (2002):

[...] Creo que entre ambos “géneros” artísticos puede determinarse al menos una especie de homología estructural [...] y es que ambos son *artes de acción*. Y entiendo “acción” en el

sentido que da al término Aristóteles en la *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducidos a una estructura de base. Que después esta acción en la novela sea “narrada” y en el cine “representada”. (p. 204)

➤ **A CRITERIO DEL DIRECTOR /GUIONISTA/REALIZADOR:**

Se trata de un proceso subjetivo de asimilación, selección e interpretación, y donde también se pone a prueba la creatividad y originalidad de la adaptación fílmica. (Gómez y Wiswell, p. 21)

➤ **CLARIDAD:** La historia adaptada debe ser clara y atractiva para una mejor apreciación de las distintas acciones de la narración fílmica. (Ibíd., p. 23)

Si contemplamos esta diferencia entre narrativa literaria y fílmica, desde una perspectiva narratológica, sus historias hacen referencia al contenido, a su significado. Así encontramos que el texto literario se desdobra en *relato* (cuenta una historia por medio de la palabra escrita) y *narración*. Sin embargo, si trasladamos este concepto al ámbito cinematográfico, el relato fílmico también narra una historia, pero esta vez no solo por medio de la palabra, sino también de las imágenes en movimiento y de la plástica visual; además de contar con una gramática interna que, de forma coherente, dota de sentido la historia.

El universo ficticio o mundo posible que genera la historia se entiende como *diégesis*.³² Y se refiere a la “historia tomada en la dinámica de la lectura del relato” (Aumont *et al.*, 1983: 115); es decir, no es la historia final, sino la ideada en el imaginario del lector/espectador en función de cómo se desarrolle la acción.

De este modo, el *universo diegético* incluye el contexto histórico, el entorno social, el sentimental, el moral y el tempo-espacial.

³² A partir de una definición que se aleja del original sentido aristotélico como opuesto a *mímesis*.

Como hemos señalado anteriormente, las relaciones existentes entre el relato y la historia se explican desde el estructuralismo francés, siguiendo el modelo de Gérard Genette (Pozuelo Yvancos, 1988, pp. 240-269) sobre tres categorías, que también trascurren en el cine: la *temporalidad*, la *voz* y la *focalización*.

✚ La categoría de **temporalidad** (tiempo de la historia y tiempo del relato) contiene:

- El **orden** o disposición de los elementos del relato y de la historia que difieren entre sí con el objetivo de retrasar la intriga y/o aumentar el suspense³³,
- La **duración** o ritmo de los hechos del relato y de la historia,
- Y la **frecuencia** o repetición de acontecimientos en el relato y en la historia.

✚ La segunda categoría, la **voz**, que contempla la modalidad discursiva del enunciador³⁴. Sin embargo, en la narración fílmica, la voz se establece sobre cuatro figuras: la del autor, la del narrador, la de la instancia narrativa y la del personaje-narrador (Aumont *et al.*, 1983, p. 110).

Se revaloriza la figura del “autor” - o director fílmico- por ser el creador del *universo diegético*, donde se incluyen los parámetros de espacio y tiempo, los personajes de la trama argumental y el ritmo del relato fílmico. (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 68).

✚ Según la perspectiva fílmica, la narración en tercera persona (heterodiegético) se realiza en una voz en *off*, el monólogo interior, en imágenes y en voz en *off*; y la cámara subjetiva correspondería a la focalización múltiple en literatura. No obstante, se percibe casi imposible la narración homodiegética en el filme debido a que el discurso del personaje se traslada a una tercera persona en función

³³ Aquí podemos encontrar el efecto de *analepsis* (o acontecimiento narrado en el presente que refiere a un hecho pasado) y el de *prolepsis* (o anticipación de un hecho futuro en un momento actual del relato). Hablamos de ellos en el análisis de Hamlet.

³⁴ Dividido a su vez en narrador homodiegético/autodiegético (si elige la primera persona en su narración) o heterodiegético (en la narración escrita, si opta por la tercera).

del *meganarrateur* o *meganarrador* que es la cámara (Peña-Ardid, 1999: 146-148).

Syd Field (1984) ofrece una definición de narración fílmica enfocada en la realización y en los recursos audiovisuales para poder contar una historia. Para este teórico norteamericano, una vez que una historia está completa, necesita tener una revisión exhaustiva para poder saber si los elementos narrativos son más útiles en forma de **diálogo, acción o juego de planos**, entre otros. (pp. 129-132)

De esta manera, teniendo en cuenta la multiplicidad de puntos de vista que puede proporcionar la narración fílmica por esos constantes cambios de plano, a lo que se une la prioridad inconsciente que les otorga el espectador, se podría decir, como observa Peña-Ardid (1999, p. 210), que existe un elemento manipulador invisible que maneja los hilos en el proceso de la identificación. Así cuando describe la cámara como un '*meganarrador*' no la define omnisciente, sino "omnividente" en tanto que es ubicua, silenciosa y perfecta.

La iluminación uniforme, la movilidad de la cámara, las simultaneidades espaciotemporales conseguidas por el montaje, la frecuente utilización de virados en color, el divisionismo de pantalla con triple imagen, son algunos de los elementos que maneja el cine en la adquisición de su técnica y lenguaje. El tiempo narrativo y su incidencia sobre el ritmo de la acción no tenían precedentes en el teatro. La relación establecida entre las hipotéticas divisiones espaciales y su relación con el tiempo, implicó una verdadera autonomía en la adquisición del lenguaje fílmico. (Utrera, 2007, p. 17)

2.7. Narrativa audiovisual e imagen fílmica como realidad estética

Cada estética escénica tiene una concepción implícita de la proxémica³⁵, y su visualización influye en la recepción del texto" (Pavis, 1983:383).

³⁵La proxémica, en semiología y en otras disciplinas, es el estudio del uso que las personas hacen del espacio en sus relaciones con los demás. Está relacionada con las costumbres culturales y la territorialidad e influye en el comportamiento comunicativo.

Para hacer el examen completo en el corpus de análisis de nuestro trabajo, creemos que resulta necesario basarse en estudios sobre la forma y el contenido de los segmentos fílmicos desde la perspectiva de su narrativa.

Presentamos este cuadro con las distintas definiciones del término narrativa audiovisual para diferenciarla de las otras narrativas, que recogemos de García Jiménez (2006, pp. 13-14).

	“Facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias”.
	“Acción misma que se propone esa tarea (el relato <i>in fieri</i>) y equivale, por consiguiente, a la narración en sí o a cualquiera de sus recursos y procedimientos”.
NARRATIVA AUDIOVISUAL	“Fílmica, radiofónica, televisiva, videográfica, infográfica”
	“Todo el conjunto de la obra narrada con referencia a un autor [...] una escuela de estilo”
	“Procedimiento retórico de sinécdoque equivale solamente a la forma de expresión, es decir, al discurso o modo, género, técnica, arte o estilo de contar la historia”

TABLA 13. Definición de Narrativa audiovisual. Fuente: García Jiménez

Bestard (2011) define la narrativa audiovisual como un sistema de códigos o signos expresivos que dan a conocer a la imaginación del espectador las historias fílmicas narradas. Para ello, el director se vale de algunos recursos como la temporalidad, la elipsis, el ritmo, el encuadre, el campo o fuera de campo.

Esa presentación de los hechos incluye un sistema de signos y señales que permite al espectador comprender y/o dar otra forma al mensaje. Para ello, el director dispone de la narrativa audiovisual, la cual no es más que una gramática expresiva que dispone de múltiples recursos y sirve para contar historias (Bestard, 2011, p. 27).

Bermejo (2005) indica que, a diferencia de lo que sucede en el campo de la literatura, en los relatos audiovisuales hay fenómenos específicos a la narrativa de la imagen, que son los códigos presentes en el texto audiovisual, que

“multiplican su complejidad y muestran lo específico de estas formas de relato en los procesos de significación” (p. 59)

En el lenguaje cinematográfico se integran todos los lenguajes registrables por la vista y el oído. Esto ocasiona un problema de funcionamiento interno [...]. Cada uno de los lenguajes incluidos en el cine conserva sus propios códigos, sus propias leyes de funcionamiento, y, a la vez, se somete a los posibles códigos específicamente cinematográficos, también comunes a varios lenguajes. Se forma, por tanto, cierta ‘red códica’. (Metz, 1973, p. 9)

Sería preciso aclarar la diferencia entre “lenguaje” y “código”, ya que un lenguaje contiene una serie de mensajes de diversa índole, mientras que un código alude a una coherencia sistemática lógica. Así, para Christian Metz (1973) el cine contiene varios lenguajes y varios códigos. “El cine es un compuesto de todas las demás artes, [...] teniendo en cuenta que ya hay artes principales, arquitectura y música, que engloban a las restantes” (p. 12). De este modo, la comprensión del mensaje cinematográfico, según este mismo autor, se integra en cinco categorías de sistemas, que exponemos en la siguiente tabla:

➤ La inteligibilidad del espacio, por su fuerza visual
➤ La capacidad de reconocimiento cultural del material sonoro y visual;
➤ Las connotaciones que ofrecen los objetos desde una perspectiva semiótica (como ocurre en el teatro).
➤ La estructura narrativa
➤ Y, por último, la integrante de los sistemas puramente cinematográficos.

TABLA 14. Categorías para el sistema de comprensión del mensaje cinematográfico.
Fuente: Metz (1973)

Un filme, además de *mostrar, cuenta* una historia ya transcurrida que se organiza a través del montaje. Así, la narración cinematográfica se construye como una constante enunciación de los personajes modelada por los múltiples cambios de punto de vista que imprime la cámara, “controlando siempre su mirada y su *saber*” (Peña-Ardid, 1999: 134-135).

Marcel Martín (2002) considera que la relación entre la realidad objetiva y su imagen fílmica es producto de los signos implícitos en el lenguaje cinematográfico.

Esta ambigüedad de la relación entre lo real objetivo y su imagen fílmica es una de las características fundamentales de la expresión cinematográfica y determina en gran parte la relación entre el espectador con la película, relación que va desde la creencia ingenua en la realidad de lo real representado, hasta la percepción intuitiva o intelectual de los signos implícitos como elementos de un lenguaje. (p. 23)

Estos indicadores de percepción intuitiva que determinan la relación entre el espectador y la película son producto de recursos fílmicos: como cambios de iluminación, variación de la velocidad de la imagen mediante mecanismos de aceleración o ralentización, transiciones de montaje, tipo de colorido de imagen o efectos de imagen y/o de sonido. (Borrego, 2015, p. 262)

Así, la imagen fílmica suscita en el espectador, un sentimiento de realidad bastante pronunciado en algunos casos, por producir la creencia en la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla.

[...] el sentido de la imagen depende del contexto fílmico creado por el montaje, también depende del contexto mental del espectador. [...] pese a su exactitud figurativa, es en extremo maleable y ambigua en el campo de su interpretación. (Martín, 2002, p. 33)

En este sentido, podríamos preguntarnos: ¿Cómo influye el montaje de imágenes en la profundización de lo que se está viendo?

El reconocimiento de las imágenes, o proceso de denotación, que introduce la pregunta '¿qué es esto?' o '¿qué estoy viendo?', se realiza a través de la 'analogía perceptiva', de la que habla Eco en *La estructura ausente*, y en lo que también operan los 'códigos de nominación icónica', llamados así por Christian Metz siguiendo el análisis de Eco y Greimas.

Sin embargo, existe un segundo proceso de recodificación, en la búsqueda de los sentidos connotados, que atiende y entiende más allá de lo que simplemente se ve y aparenta ser.

Esta creación de los sentidos connotados se realiza a través de modos expresivos audiovisuales y, en la realización fílmica, a través del montaje, que

crea un sentido literal por la unión ordenada de fragmentos, pero su correlación adopta sentidos denotados y connotados. De este modo, la realidad o realismo cinematográfico se produce por el encuentro entre la perspectiva epistemológica de la cámara y la del espectador; es decir, entre la objetividad física de la imagen fílmica y la racionalidad, libertad y afectividad de su receptor. Porque no se duda de la eficacia y potencialidad sinestésica del cine y su incidencia en la sensibilidad, emotividad y racionalidad del espectador como en ningún otro arte. Sin embargo, también se observa que en el texto fílmico la banda sonora (palabras, efectos y música) adquiere, en determinados momentos, tanta importancia como las imágenes, e incluso, si nos adentramos en el cine silente, la palabra adquiere un valor esencial. Esto desmiente, de alguna manera, la concepción de que la diferencia esencial entre la narrativa fílmica y la literatura radica en que la materia prima del primero son las imágenes, mientras que la de la segunda son las palabras. Si bien es cierto que la imagen en movimiento es el constituyente singular del cine, esta peculiaridad no lleva aparejada una mayor aportación a su valor estético.

Además, para Tarkovski, “[...] Los efectos prestados del teatro no son algo propio del cine y tampoco deben llegar a serlo”. (1991, p. 93) Este cineasta ruso critica ciertos convencionalismos, en la representación fílmica³⁶ a la hora de utilizar recursos cinematográficos, que califica de ‘métodos anticuados’ y a los que el espectador está acostumbrado a interpretarlos. “[...] los directores de cine intentan en muchos casos sustituir la lógica poética por la burda convencionalidad de los procedimientos técnicos³⁷. [...]” (p. 52)

De esta crítica de Tarkovski “por el batiburrillo de viejos trucos fílmicos” (p.52), podemos extraer dos advertencias interesantes de este autor:

³⁶ En su caso particular, en la ‘representación del sueño’, pero se podría trasladar a otras situaciones y actitudes: pensamientos o reflexiones internas de un personaje, como los soliloquios de Hamlet, por ejemplo.

³⁷ A pesar de que ninguno de los objetivos de esta investigación lleva implícito el deseo de polemizar o emitir juicios de valor al respecto, sí comprobamos que esto sucede en alguna de las secuencias fílmicas analizadas de *Hamlet* cuando se representa la actividad mental del protagonista y de otros de sus personajes, como veremos más adelante.

- El espectador 'aprende'- a fuerza de costumbre- de ciertas técnicas, que son habituales en el área del discurso narrativo fílmico.
- Se perciben como recursos artificiosos, a modo de clichés, habituales en escenas determinadas como una actividad mental (dígase 'ensueños', 'pensamientos', recuerdos, visiones o reflexiones íntimas).

Tarkovski advierte que: “[...] El cine, por su naturaleza, está obligado, a no desdibujar la realidad, sino a esclarecerla”. (Ibid, p. 93). Una opinión contraria a la que mantiene Marcel Martín (2002) cuando expresa que precisamente la originalidad del cine proviene de su “omnipotencia figurativa y evocadora, de su capacidad única e infinita para mostrar lo invisible, para visualizar el pensamiento al mismo tiempo que la vivencia, [...] para resucitar el pasado y actualizar el futuro, y para conferir a una imagen fugitiva más imposición convincente que la que ofrece el espectáculo de lo cotidiano”. (p, 24)

Coincidimos con Martín, como lo hacemos con Edgar Morin, cuando en 1956, y en su obra *Le cinema ou l'homme imaginaire*, aclara que la imagen se concibe como una realidad estética que se define por la conjunción del saber racional y de la participación subjetiva. Y “lo irreal mágico-afectivo es absorbido en la realidad perceptiva, irrealizada ella misma en la visión estética” (pp.161-162).

CAPÍTULO 3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

ÍNDICE

- 3.1. Introducción a la metodología empleada**
- 3.2. Objeto formal y preguntas de la investigación según los objetivos generales y específicos propuestos**
- 3.3. Hipótesis**
- 3.4. Enfoque metodológico y técnicas de investigación previstas**
 - 3.4.1. Modelos de análisis
- 3.5. Desarrollo de la investigación**
 - 3.5.1. Método de análisis textual y audiovisual
 - 3.5.2. Análisis de contenido
 - 3.5.3. Sistema categorial de análisis de contenido. Fases
 - A, Fase de Preanálisis
 - B. Criterios de selección
 - C. Formación de un sistema categorial
 - D. Sistema de codificación
 - E. Análisis e interpretación
 - 3.5.4. Análisis audiovisual
 - a.- Presentación del documento audiovisual
 - b.- Fragmentación secuencial
 - c.- Construcción del discurso audiovisual
 - d.- Análisis de la historia
 - e.- La narración
 - f.- Análisis de la imagen
- 3.6. Tamaño y delimitación de la muestra**
 - 3.6.1. Fuentes de información y recogida de datos
 - 3.6.2. Recopilación documental bibliográfica y recursos online
 - 3.6.3. Recopilación documental: material audiovisual
- 3.7. Estudio de caso. Introducción metodológica**
 - 3.7.1. Estudio de caso: *Hamlet* como teatro televisado
 - 3.7.2. Análisis semiótico de las obras teatrales adaptadas a Televisión

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Introducción a la metodología empleada

Para llegar al objetivo principal, la transdiscursividad- conceptual, representativa y figurativa- entre el texto de *Hamlet* y su adaptación al teatro televisivo, la investigación plantea dos vías metodológicas complementarias: una de análisis del texto dramático de *Hamlet*, desde la perspectiva argumental, conceptual, narrativa y retórica con la reflexión sobre el funcionamiento del signo interpretado desde lo textual; y otra, de análisis audiovisual, centrándose en su significación.

Se utiliza un modelo de investigación cualitativo, para aplicar sobre la muestra, basado en los parámetros pertinentes elegidos, análisis de la historia (plano de contenido) y análisis del discurso (plano de expresión) de la obra de *Hamlet* y de la pieza audiovisual del cuerpo de análisis. Con ello se responde a una descripción detallada de las estructuras y estrategias tanto del discurso escrito- a través de la obra de *Hamlet*- como del audiovisual (sonidos, estructuras visuales, y ...). Asimismo, se introducen diversas líneas de tratamiento en los enfoques de análisis: retórica del texto, análisis de la conversación, análisis de la argumentación, análisis narrativo e interpretación crítica.

El enfoque cualitativo se complementa con una investigación descriptiva-inductiva, en un modelo consistente en describir fenómenos; y tal y como manifiestan Hernández Sampieri et. al., “se recolectan datos sobre diversos conceptos del fenómeno a investigar”. (2014: 291)

En el desarrollo descriptivo-cualitativo-inductivo de este estudio se ha empleado la técnica de observación no participante, que, para Yuni & Urbano (2014b), consiste en la recopilación de datos sin intervención en el fenómeno investigado dentro del modelo cualitativo y donde el visionado del material específico seleccionado se realiza con un enfoque indirecto; se estudia el hecho a través de observaciones del fenómeno elaborado mediante la recopilación de bibliografía, informes específicos, vídeos, referencias obtenidas de revistas especializadas, tesis doctorales, páginas web, etc.

En relación con el grado científico que se pretende conseguir, mediante el método de observación, es interesante reseñar que, dentro del modelo no participante, podemos seleccionar qué tipo de observación necesita nuestra investigación. En este sentido, hemos considerado que la observación descriptiva nos “permite reconstruir la realidad observada en sus detalles significativos; detalles que adquieren sentido solo si se los integra a la situación acontecida en su conjunto” (Ibíd., p. 44).

3.2. Objeto formal y preguntas de la investigación según los objetivos generales y específicos propuestos

El **objeto formal** de nuestra investigación versa sobre el análisis cualitativo de los diferentes conceptos, representaciones y figuraciones (o simbologías) de la obra de Shakespeare, abordada desde la narratología y trasladada al plano audiovisual.

El modelo de investigación cualitativo propuesto para aplicar sobre la muestra, está basado en los parámetros pertinentes elegidos- análisis de la historia (plano de contenido) y análisis del discurso (plano de expresión)- de la obra de *Hamlet* y de la pieza audiovisual de estudio.

Nuestro **objetivo principal** consiste en mostrar las identidades y diferencias transdiscursivas existentes en la tragedia hamletiana original, en su traslación narratológica, a la ficción discursiva audiovisual, en su versión teatral- televisiva. Para ello, se observa el aspecto transdiscursivo de los conceptos, representaciones y figuraciones existentes entre ambas, a través de su vertiente narrativa, retórica y semántica.

Del mismo modo, se atiende a los **objetivos específicos** proyectados, que enumeramos en los siguientes puntos:

1. Análisis del contenido y estilo de la obra de *Hamlet* como discurso escrito y audiovisual televisado.
2. Contextualización histórica, política, social y cultural de los dos discursos analizados.

3. Revisión de la conexión intertextual existente entre uno y otro discurso, en relación con su significado conceptual y genérico.
4. Comparación entre el texto audiovisual y guía en cuanto a sus expresiones estéticas, significativas, originales y semánticas.
5. Descripción de las técnicas creativas de guion, dirección y realización llevadas a cabo en la adaptación televisiva.
6. Sistematización de las reglas del lenguaje audiovisual utilizadas en la realización televisiva.
7. Atención a las estructuras y sistemas de significación o códigos (escrito y audiovisual), así como a los determinantes creativos de sus autores, que intervienen en cada una de las dos obras analizadas.
8. Paralelismo entre los dos discursos, en relación a sus personajes, actitudes, escenas, situaciones, temática, etc.
9. Exploración de las obras homónimas cinematográficas sobre *Hamlet*.
10. Registro general de estas películas llevadas al cine, en diferentes décadas y países.

Asimismo, respetando el método científico (Alústiza, Pardo y Eguzkiza, 2012, citados por Espinoza Freire, 2018, p. 124.), y de acuerdo a un proceso sistemático (García Galera y Berganza, 2005), se considera necesario- antes de plantear las hipótesis- formular una serie de **supuestos o cuestiones de partida**, que determinen el inicio de nuestro trabajo de investigación y que exponemos de la siguiente manera:

- ¿La representación televisiva de *Hamlet* (TVE), a través del programa dramático, Estudio I, consigue el objetivo de adaptar un texto escrito a una representación teatral y de esta a una narrativa audiovisual fílmica televisiva?
- ¿Cada proceso de adaptación fílmica- televisiva o cinematográfica- conduce a una técnica de interpretación distinta de la obra original?
- ¿En qué sentido y hasta qué punto ha de buscarse una fidelización de la obra adaptada a la original o fuente?

Además de estas preguntas que han servido de planteamiento en el proceso de desarrollo sistemático de las diferentes hipótesis, se han seguido estos otros requisitos previos a las hipótesis:

1. Nuestras hipótesis pretenden aclarar una incertidumbre del conocimiento. Son explicaciones formuladas a modo de proposiciones abiertas, que favorecen la descripción y explicación de los atributos o variables del estudio, al anticipar los elementos constitutivos del fenómeno analizado. (Laudo, 2012; Yuni y Urbano, 2014^a; Ramírez, 2015)
2. Sirven de guía de la investigación, ya que su formulación ayuda a saber lo que se está tratando de buscar o de probar, y proporcionan un orden y una lógica al análisis. (Yuni y Urbano, 2014^a)
3. Informan sobre el fenómeno analizado, cuando una hipótesis- en estado de prueba- recibe evidencia empírica a su favor o en su contra. Cuando se aporta evidencia a favor de una hipótesis se está fortaleciendo la base conceptual y la verdad de su proposición se vuelve más segura. Incluso, si es falsa, se descubre también algo acerca del fenómeno que no se sabía antes, por lo que consigue expandir el conocimiento del objeto.

[...] una hipótesis puede manejarse como una propuesta provisional que no se pretende demostrar estrictamente, o puede ser una predicción que debe ser verificada por el método científico. (Espinoza Freire, 2018, p. 126)

4. No se presentan a la ligera ni plantean supuestos que ya han sido comprobados o rechazados anteriormente, de manera contundente.
5. Han sido contrastadas, comprobadas y refutadas metodológicamente con el fin de alcanzar dicho grado. (Ramírez, 2015; Espinoza Freire, 2018)
6. Además, pueden ayudar a sugerir o generar otros supuestos, que también atiendan a la prueba de los resultados obtenidos.

Nuestras hipótesis desempeñan un papel fundamental en la investigación al construir relaciones significativas entre los fenómenos encontrados y sus variables, como exponemos, de forma resumida, en la siguiente tabla:

Es un resumen y ampliación de los datos empíricos disponibles.

Es fuente directa para la elaboración de las variables y sus indicadores.

Suministra una interpretación: del conjunto de datos y/o de otras hipótesis

Se convierte en tesis una vez comprobada (cuando se integran los nuevos conocimientos surgidos en el proceso de investigación)

TABLA 15. Aspectos significativos de una hipótesis. *Elaboración propia.*

3.3. Hipótesis

Por consiguiente, de acuerdo al planteamiento del problema, enfocado de manera objetiva, sin ningún tipo de especulación ni juicio de valor alguno, se proponen, desde un análisis inductivo, descriptivo y explicativo, las siguientes hipótesis:

H1 Existe un cambio discursivo con la llegada del lenguaje fílmico al campo de la literatura. De acuerdo a esta hipótesis, se intenta averiguar el fundamento esencial para dicho cambio estratégico de comunicación en la obra de *Hamlet* adaptada para televisión española.

H2 El *Hamlet* dirigido y realizado por Guerin además de ser un producto de su expresión creativa y autónoma, responde a la censura ideológica, política y social, manifiesta en la dictadura franquista.

H3 La obra de *Hamlet* en Estudio 1 logra el objetivo de calidad audiovisual y creatividad narrativa y estética en su adaptación televisiva, a pesar de la

incipiente televisión española y de los escasos recursos con los que se cuenta.

H4 En el proceso de adaptación de una obra dramática a una representación teatral televisada, -además de su guionista, director-realizador y grupo de actores- existe un equipo humano, con responsabilidad profesional y sensibilidad artística, capaz de contribuir a su calidad escénica.

H5 El análisis comparativo de dos textos dramáticos, el de la obra escrita y la audiovisual, que cuentan la misma historia, resulta un excelente laboratorio para analizar con precisión y desde el punto de vista narrativo cómo se producen las relaciones entre un discurso audiovisual y uno literario.

H6. Los actores construyen su discurso utilizando marcadores verbales, paraverbales y no verbales diferentes en cada representación escénica y adaptación televisiva y cinematográfica.

H7. La proyección de una buena imagen no es aquella que refleja la realidad, sino la que logra una visión favorable o desfavorable, aunque esté muy alejada de esa realidad.

H8. El espectador, como analista, solo tiene acceso a lo que el realizador/director/autor le muestra mediante la conjunción de su propia narrativa y adaptación fílmica.

H9. La estructura narrativa de *Hamlet* – como obra literaria- sirve de ejemplo en la demostración de que los textos fílmicos- televisivos y/o cinematográficos- pueden llegar a convertirse en ecos, resonancias y repeticiones de su fuente original.

3.4. Enfoque metodológico y técnicas de investigación previstas

Moreno Galindo (2013), citado por Espinoza Freire (2018), considera que: “la importancia de la hipótesis en una investigación proviene del nexo entre la teoría y la realidad empírica, entre el sistema formalizado y la investigación y que, en tal sentido, la hipótesis sirve para orientar y delimitar una investigación, dándole una dirección definitiva a la búsqueda de la solución de un problema” (p.128)

Esto nos lleva a precisar que uno de los propósitos del planteamiento de una hipótesis es servir de idea directriz a la investigación. Por lo tanto, y tras elaborar las propuestas de inicio en este estudio de investigación, cabe formular que existe, a priori, vínculo entre dos o más variables³⁸ en relación con las hipótesis de trabajo expuestas, lo que implica respetar la indicación del modelo científico:

—> Seleccionar el tipo de diseño de la investigación que sea factible con el problema planteado.

—> Optar por los métodos, instrumentos y técnicas de investigación acorde con el problema que se desea resolver.

—> Elegir los recursos (tanto humanos como materiales) que se emplearán para llevar a término la investigación planteada.

—> Adoptar hipótesis que proponen como base describir y/o explicar por qué o cómo se produce un fenómeno o conjunto de fenómenos relacionados.

TABLA 16. *Criterios objetivos y subjetivos de selección de una investigación.*
Elaboración propia

³⁸ Se entiende por variable “[...] todo aquello que se va a medir, controlar y estudiar en una investigación, es también un concepto clasificadorio. Pues asume valores diferentes, los que pueden ser cuantitativos o cualitativos. Y también pueden ser definidas conceptual y operacionalmente.” (Núñez Flores, 2007, p. 167)

3.4.1. Modelos de análisis

De acuerdo con estos criterios planteados, se presenta este estudio mediante hipótesis descriptivas e hipótesis explicativas siguiendo las siguientes indicaciones (Yuni y Urbano, 2014):

- **Las hipótesis descriptivas:** se anticipa el tipo de variables que se espera encontrar en el fenómeno investigado, así como los valores y las diferentes cualidades que estas presentan.
- **Las hipótesis explicativas:** se avanza en la explicitación del por qué se relacionan entre sí distintas variables (p. 106).

Además, ambos tipos de planteamientos metodológicos se presentan en función de las características de las hipótesis de partida previstas, utilizando procedimientos inductivos, con algunas de las precisiones o recomendaciones señaladas por estos dos autores citados, Yuni y Urbano (2014).

- **Las hipótesis inductivas:**
 - ✓ Se generan a partir de la observación de los fenómenos.
 - ✓ Del análisis de casos particulares se van estableciendo generalizaciones y formulando proposiciones.
 - ✓ El proceso comienza con la observación de casos, luego se elaboran hipótesis acerca de las regularidades que se detectan en los casos observados, y finalmente se relacionan diferentes proposiciones con lo que se configuran las teorías.

En nuestro estudio de investigación se utilizan las hipótesis inductivas a la hora de describir fenómenos y recolectar datos empíricos.

3.5. Desarrollo de la investigación

Este trabajo doctoral se apoya mayoritariamente en un paradigma inductivo, mediante la formulación metodológica cualitativa, para obtener conclusiones de carácter general a partir del estudio del fenómeno desde la exploración y la observación de casos específicos.

De acuerdo con la propuesta de Dávila (2006), citando a Francis Bacon (1561-1626), la investigación cualitativa nos permite realizar una observación participante, directa e indirecta, gracias a la aplicación del modelo hipotético-inductivo.

Se parte, pues, de una revisión bibliográfica exploratoria que ha facilitado una base teórica documental sólida. Asimismo, para la realización del análisis empírico, se ha analizado de manera minuciosa la obra literaria de la que parte nuestro estudio y examinado los documentos audiovisuales homólogos para sustentar y construir los argumentos expuestos a lo largo del corpus.

En consecuencia, nuestro trabajo de campo se ha trazado desde un enfoque metodológico cualitativo, enmarcado en una aproximación descriptiva y explicativa. Esto nos permite la licencia de ejercer un juicio interpretativo y conclusivo después de la realización del grueso de la investigación.

No obstante, la mezcla de métodos y técnicas para la obtención de conocimiento, datos y resultados comparativos está presente en el desarrollo del estudio de caso analizado: la adaptación y representación fílmica de *Hamlet*, a través del teatro televisado, en el programa dramático Estudio 1.

Como ayuda para la combinación de métodos y el uso de diferentes técnicas e instrumentos para el análisis y la recogida de datos, se adopta la visión de Wimmer y Dominick (1996, p. 28) cuando exponen que “el enfoque que cada investigador elija dependerá de los objetivos y finalidad última, así como de los recursos necesarios”.

Del mismo modo, Ruiz Olabuenaga (2003) expone que cualquier estudio incluye elementos de más de un tipo de diseño, ya que no son excluyentes entre sí.

Establece que se puede iniciar una investigación como exploratoria que más tarde daría paso a una descriptiva y explicativa. Como ocurre en nuestro trabajo de investigación.

En aras de llevar a la práctica la revisión de referencias científicas, bibliográficas, hemerográficas y audiovisuales, encuadradas en el objeto de estudio, y aplicando el método inductivo-hipotético antes mencionado, se han empleado diversos modelos metodológicos que responden a un intento por equilibrar el análisis de contenido o discursivo con el análisis audiovisual (fondo y forma), dando como resultado un estudio cuyo enfoque puede denominarse descriptivo, discursivo y pragmático.

3.5.1. Método de análisis textual y audiovisual

Estos han sido los métodos utilizados:

Exploración discursiva y dialógica de la obra de *Hamlet* - en su versión original, con traducción e interpretación –, complementada con el análisis y transcripción de otras fuentes y especialistas críticos de reconocido prestigio. Un apartado que hemos denominado genéricamente “análisis del discurso”, que corresponde a un análisis minucioso de contenido y que comprende la valoración contextual, argumental, estructural, lingüística, filosófica, conceptual simbólica, figurativa y representativa de esta obra.

El análisis audiovisual y textual, que refuerza el conocimiento del tratamiento formal del discurso textual de *Hamlet* y en el que se encuadran disciplinas relacionadas con diversos aspectos visuales del lenguaje y la narrativa: realización televisiva, escenografía, iluminación, puesta en escena, tonos cromáticos, atmósfera, clima, tensión, información gestual, etcétera.

3.5.2. Análisis de contenido

Utilizamos el análisis de contenido como metodología propia de las disciplinas sociales, y conjunto de técnicas, capaces de examinar los textos seleccionados, y dar sentido formal a nuestro modo de análisis y a sus resultados. Esta disciplina tuvo sus comienzos con H Lasswell, en 1915, cuando empezó a realizar análisis de prensa con voluntad de “cientificidad”.

Se trata de una de las técnicas para el análisis de comunicación humana que ha sido utilizada tradicionalmente para “decodificar los mensajes manifiestos, latentes y ocultos plasmados en diferentes documentos [...]” (Cabero y Loscertales, 1996: 375), que asume que estos textos reflejan las actitudes y creencias de las personas e instituciones que los producen, así como las de sus receptores.

Piñuel (1997) señala que se trata de “análisis dedicados a desvelar cuestiones en torno al proceso comunicativo”. Este modelo intenta apoyarse, en la medida de lo posible, sobre el contenido manifiesto y cuantificar unos elementos previamente definidos y puestos en categorías.

Asimismo, el “modelo de inferencia” propuesto por Paul Grice y David Lewis sugiere que partiendo “de una serie de premisas, el receptor acaba con el conjunto de conclusiones derivadas de forma lógica de tales premisas”. (Citados por Díez Arroyo, 1998: 39)

Es necesario, pues, que, como receptores, conozcamos la verdadera intencionalidad comunicativa para lograr la comunicación deseada. Sin embargo, para conseguir este objetivo, se precisa ir más allá de la decodificación lingüística. Eco (1981: 80) señala que el emisor prevé un determinado lector que coopere en la actualización del “texto enunciado” y que haga una interpretación en la dirección del sentido deseado por el emisor.

De esta forma, podemos conocer, además de su mensaje o información, el significado de sus signos verbales, y no solo como signos conocidos por un

emisor sino como indicios sobre el modo de producción y efecto comunicativo del texto.

Siguiendo esta técnica de análisis, nos centramos más de lleno en el análisis del discurso, por requerir por nuestra parte una actuación analítica más cualitativa e interpretativa.

Su objetivo es el de ofrecer resultados válidos y fiables, a través de la connotación de los mensajes y encuadrarnos más en la metodología cualitativa que en el recuento de frecuencias y de datos encontrados en los textos.

Sin embargo, esta técnica, según Cabero y Loscertales (1996: 375), refleja aspectos positivos, pero también limitaciones o ciertas desventajas, como exponemos en las siguientes tablas:

Entre sus ventajas podemos sintetizar las siguientes:

Fácil y cómoda aplicación a un gran volumen de información o textos, producidos en diferentes momentos temporales, e incluso a sus fuentes primarias.

La producción de datos puede ser cuantificable.

Acepta, como elemento de análisis, un material no estructurado.

Y, por último, su mayor o menor calidad depende del propio investigador.

TABLA 17. Ventajas del método de análisis de contenido. Fuente: Cabero y Loscertales (1996).

Sin embargo, de acuerdo con sus limitaciones o desventajas puede aparecer un sesgo, por parte del investigador, a favor o en contra de una información, ya que toda la técnica reposa sobre la calidad y selección informativa, reducción del texto de análisis, y sus connotaciones. Todo ello, dentro de un sistema categorial previamente establecido y con el consiguiente peligro de pérdida de matices informativos.

[...] resulta complejo demostrar que las inferencias realizadas sobre los textos sean correctas, así como definir los tópicos y categorías a analizar antes de comenzar el estudio; y asumir que la frecuencia de ocurrencia de un acontecimiento, no es el único para determinar su significación. (Cabero y Loscertales, 1996: 375).

Estos mismos autores, nos ofrecen la resolución de estas limitaciones por medio de una serie de categorías, entre otras:

Profundizar en una revisión teórica del problema y de las aportaciones realizadas desde otros estudios antes de especificar el sistema categorial.

Someterse a una toma de contacto previo con los documentos, antes de hacerlo definitivo, con el fin de analizar el tema de estudio, su adecuación al medio concreto y a sus sistemas simbólicos.

Seleccionar codificadores con distinta carga ideológica, etc.

TABLA 18. Resolución de las desventajas del método de análisis de contenido.
Fuente: Cabero y Loscertales (1996).

3.5.3. Sistema categorial de análisis de contenido. Fases

A continuación se incorporan las distintas fases a seguir para la elaboración de un sistema categorial de análisis de contenido, que enumeramos en la tabla:

Preanálisis
Criterios de selección
Formación del sistema categorial
Codificación
Análisis e interpretación

TABLA 19. Fases del sistema categorial de análisis de contenido. Fuente: Varios Autores

A. Fase de Preanálisis

En la que se organiza la investigación (Bardín, 1986: 71) y en donde el investigador deberá adoptar una serie de decisiones sobre los objetivos a seguir, la identificación y selección de textos, la selección de la muestra de análisis, la revisión de la literatura y de investigaciones similares sobre esta técnica de estudio seleccionada; además, naturalmente de una primera toma de contacto con los textos en donde se aplicará el análisis.

Aquí también iniciamos un preacercamiento siguiendo los principios, recomendados por distintos autores, que exponemos a modo de resumen en la siguiente tabla:

EXCLUSIVIDAD	Ubicando- distintiva e individualmente- cada uno de los elementos que aparecen en los textos en una única categoría.
HOMOGENEIDAD	Organizada bajo un mismo principio de clasificación.
PERTINENCIA	Adaptación al material soporte del texto elegido como al objetivo de estudio.
PRODUCTIVIDAD	De acuerdo a su efectividad y propuesta de resultados aclaratorios del fenómeno estudiado. Incluyendo nuevas hipótesis, si fueran precisas o se incremente las propuestas con otros proyectos de estudio.

TABLA 20. *Organización y objetivos preparatorios a seguir para la investigación.*
Fuente: Elaboración propia según la orientación de distintos autores: (Fox, 1981; Pérez Serrano, 1984; Weber, 1985; Bardín, 1986; Clemente y Santalla, 1991)

En esta fase previa, procedemos a un análisis narrativo, argumental e interpretativo de la obra de William Shakespeare para indagar sobre los filmes analizados sobre la misma, y posteriormente hacer una selección más exhaustiva sobre la muestra elegida por su mejor localización y operatividad, ateniéndonos a esa serie de principios resumidos y expuestos a continuación:

Exhaustividad en la selección, de acuerdo a que el material ubicado está dentro del criterio y objeto de estudio.

Representatividad, al considerar la muestra representativa del universo de la que ha sido extraída, para una correcta interpretación.

Homogeneidad, según los criterios precisos de estudio.

Pertinencia, de acuerdo a nuestros objetivos marcados.

TABLA 21. *Selección de piezas audiovisuales para nuestro estudio.* Fuente: Bardín. (1986: 72-73)

Asimismo, reparamos en la advertencia de Fox (1981: 710) sobre los dos tipos existentes de análisis: el 'manifiesto' y el 'latente', según la presentación de la información y datos que se den en el texto.

En nuestro caso, nos basaremos en estos dos principios, limitándonos al texto, en el primer caso, e intentando, por medio de la interpretación, decodificar el significado subyacente de sus palabras y argumentación; es decir, explicar el motivo y la finalidad de sus declaraciones. (Pérez Serrano, 1994: 145)

Consideramos que, aunque no existe una solución establecida, proponemos esta técnica de dos mitades, siguiendo las instrucciones de Krippendorff (1990):

[...] se divide aleatoriamente a una muestra en dos partes de igual tamaño; si cada una de las partes permite extraer las mismas conclusiones estadísticas, dentro del mismo nivel de confianza,

puede aceptarse que la muestra total tiene un tamaño adecuado".
(p. 101)

B. Criterios de selección

En relación con los criterios de selección del material de la muestra audiovisual, hemos adoptado y combinado diversos procedimientos:

Identitarios	Referidos a una misma obra y autor	<i>Hamlet</i> de W. Shakespeare
Temporales	Específicos a un momento histórico determinado	Dentro de un periodo diferente. Siglo XVII-XX
Espaciales	Correspondientes a varios países.	Inglaterra España
Divulgativos	Ideológica y culturalmente distintos y con diferente tratamiento simbólico de la información.	Periodo isabelino Dictadura franquista

TABLA 22. Criterios de selección para nuestro trabajo de investigación.
Fuente: Elaboración propia.

Justificamos la elección de este criterio siguiendo el objeto principal y material de nuestro estudio el análisis del discurso, a través de la transdiscursividad de un texto literario (*Hamlet*) al campo fílmico.

C. Formación de un sistema categorial

Para Pérez Serrano (1984: 83) es la fase más significativa en esta técnica de análisis por varias razones:

Refleja el propósito de la investigación y la teoría que está subyacente en el estudio.
Constituye uno de los escollos más difíciles de soslayar.
Se pone a prueba la creatividad del investigador.

TABLA 23. Formación de un sistema categorial. Fuente: Pérez Serrano.

Para ello, se han establecido diferentes categorías. Procedimos a la revisión conceptual y teórica de nuestro objeto de estudio, así como sistemas categoriales formulados por otros autores y con el balance de sus resultados; además de las opiniones de especialistas y expertos en nuestro objeto de estudio.

Para hacer posible la fiabilidad y validez de nuestro sistema categorial, acudimos a Krippendorff (1990: 191-249):

La fiabilidad ó acuerdo en la codificación depende no solo de la calidad y operatividad del instrumento categorial sino del tiempo y tipo de entrenamiento que reciba.

Es conveniente crear un manual del codificador, donde, además de su presentación, se definan las categorías utilizadas, e incluso se ejemplaricen textos-normas codificados dentro de las mismas. Esto supone una buena estrategia para la interpretación y comprensión del propio instrumento.

Asimismo, es preciso asumir que no existe una única validez sino diferentes tipos de ellas, que van desde la semántica, vinculada a los significados simbólicos de los datos, hasta la de muestreo, y la de construcción del instrumento categorial.

De cualquier forma, como señala Fox (1981: 734), no se puede aceptar un índice de fiabilidad inferior al 70%.

D. Sistema de codificación

“En líneas generales, la codificación implica la elección de las unidades de análisis o registro, y la determinación de los indicadores de codificación que se utilizarán.” (Cabero y Loscertales, 1996: 376)

De acuerdo con diferentes autores (Krippendorff, 1990; Pérez Serrano, 1984 y 1994; Bardín, 1986; Clemente y Santalla, 1991; y Navarro y Díaz, 1994) las unidades de análisis o de registro son los elementos básicos o datos a los que les será aplicado el sistema categorial elaborado, y podemos diferenciar en estos dos tipos:

EL REGISTRO	EL CONTEXTO
Referido a la palabra, al tema o al documento.	Se refiere, por el contrario, al mayor cuerpo de contenido que puede investigarse.
Es la unidad de exploración más pequeña para codificar.	Es lo que determina los límites de la información registrada.

A estos dos grupos, Krippendorff (1990) añade una tercera condición:

‘UNIDADES DE RASTREO’

Implican una separación temporal de la realidad analizada a la que se le aplicará el análisis de contenido.

TABLA 24. Elementos básicos del Sistema categorial. Fuente. VV.AAA.

En nuestro estudio, cumplimos con los tres condicionamientos expuestos:

El de **registro**- eligiendo la obra documental, escrita, de *Hamlet*.

El **contextual**- ampliando la unidad de registro a una selección de unidades audiovisuales, que han hecho acopio, tratamiento y adaptación de la obra fuente. Unidades audiovisuales, pertenecientes a nacionalidades distintas, que han merecido un reconocimiento público internacional por su calidad fílmica. en distintos momentos históricos, que ha determinado los límites del contenido registrado.

La “**unidad de rastreo**” referida a la separación temporal de las unidades fílmicas.

Asimismo, seleccionamos elementos de tipo sintáctico-lingüístico, y de base gramatical (Pérez Serrano, 1984: 78-79), como la palabra y la frase; y para ello, acudimos a las ‘unidades de registro’ más utilizadas en el análisis de contenido: palabra, tema, objeto o referente, personaje, acontecimiento y documento. Con todo ello, comprobamos, además:

La presencia o ausencia en el texto de esas unidades

La frecuencia de aparición en el documento

El sentido positivo, negativo o neutro con el que es tratado el tema

La presencia simultánea en la unidad de registro de dos componentes

Para este fin, se utiliza una plantilla, donde se recogen los datos respecto al codificador, el texto codificado, un apartado para las posibles anomalías, irregularidades o problemas encontrados.

E. Análisis e interpretación

Weber (1985: 70) nos incita a contestar a una serie de interrogantes, como cuál sería el principal resultado de nuestra investigación, si nuestras interpretaciones son competentes o nuestros resultados se validan a través de alguna o algunas teorías, y, sobre qué decisión tomar si nuestra interpretación no es correcta.

Creemos con todo ello que se aseguran la validez de las conclusiones que se obtengan y de los instrumentos elaborados para nuestro estudio.

3.5.4. Análisis audiovisual

En la realización del análisis audiovisual de este estudio se ha adoptado el modelo de análisis fílmico documental propuesto por Sobolewski (2008), que establece distintos ítems para la exploración del caso en una investigación académica. A pesar de que la autora habla de la inexistencia de un modelo estándar aplicable a todos los contenidos audiovisuales, ya que todo depende del tipo de género, contenido y duración de la pieza audiovisual, creemos que su propuesta se ajusta al formato analizado en nuestra investigación.

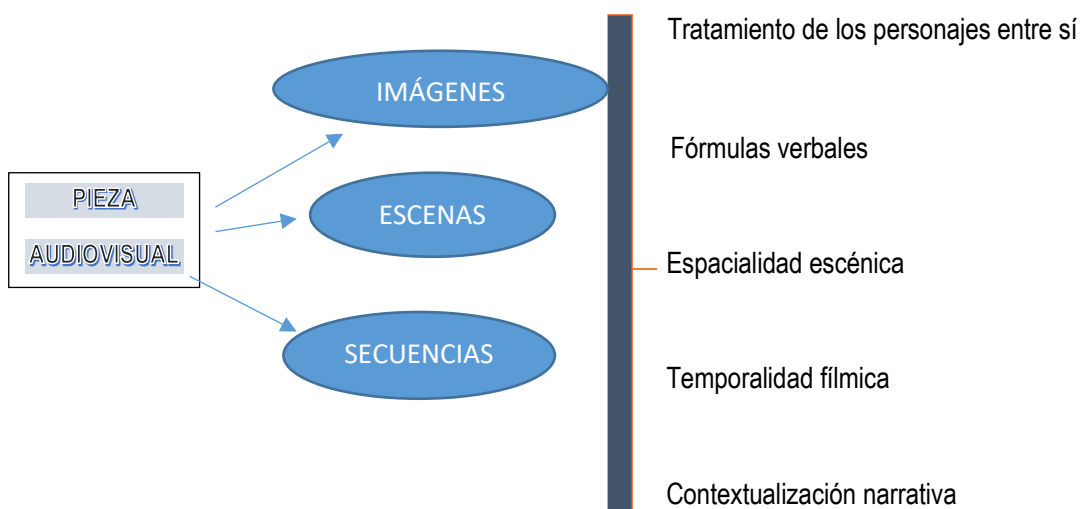


TABLA 25. Análisis fílmico documental 1: Selección y examen del documento. Elaboración propia. Propuesta Sobolewski (2008).

En esta tabla se comprueba, en primer lugar, que el analista debe sensibilizarse con el documento visual. Seleccionando diversas imágenes, escenas y secuencias introductorias que impacten sobre el núcleo de la pieza audiovisual y que ofrezcan elementos de análisis sobre diversas cuestiones, entre ellas, el tratamiento que los personajes mantienen entre sí, las fórmulas verbales que utilizan, el lugar de la escena, el tiempo cinematográfico y las circunstancias que rodean a ese contexto de la historia.

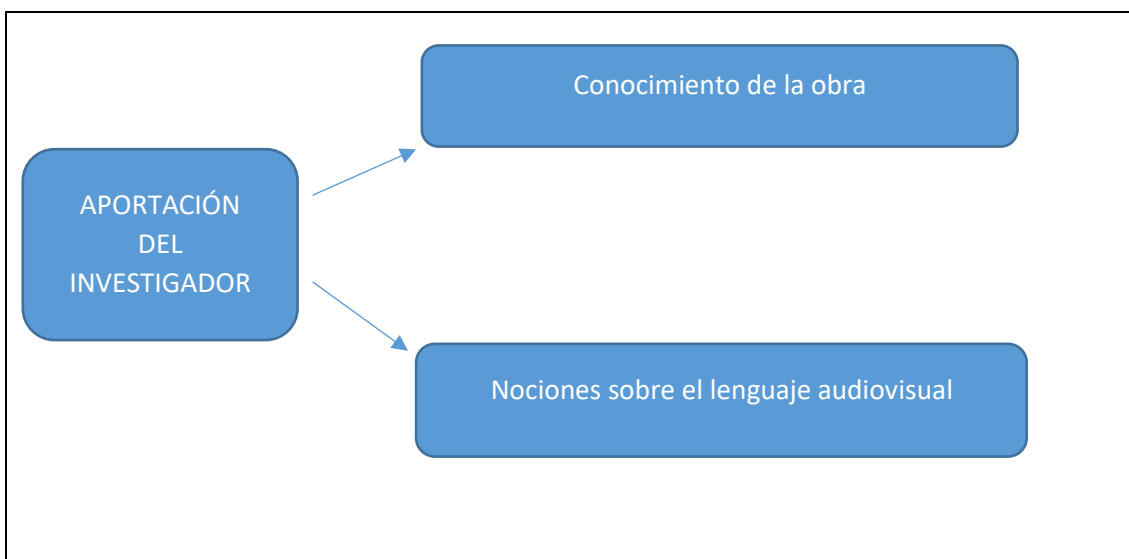


TABLA 26. Análisis fílmico documental 2: Recogida de datos. Elaboración propia. Propuesta Sobolewski (2008).

En segundo lugar, siguiendo las recomendaciones de Sobolewski, el analista debe aportar conocimiento de la obra y también tener nociones suficientes sobre el lenguaje audiovisual en todas sus formas.

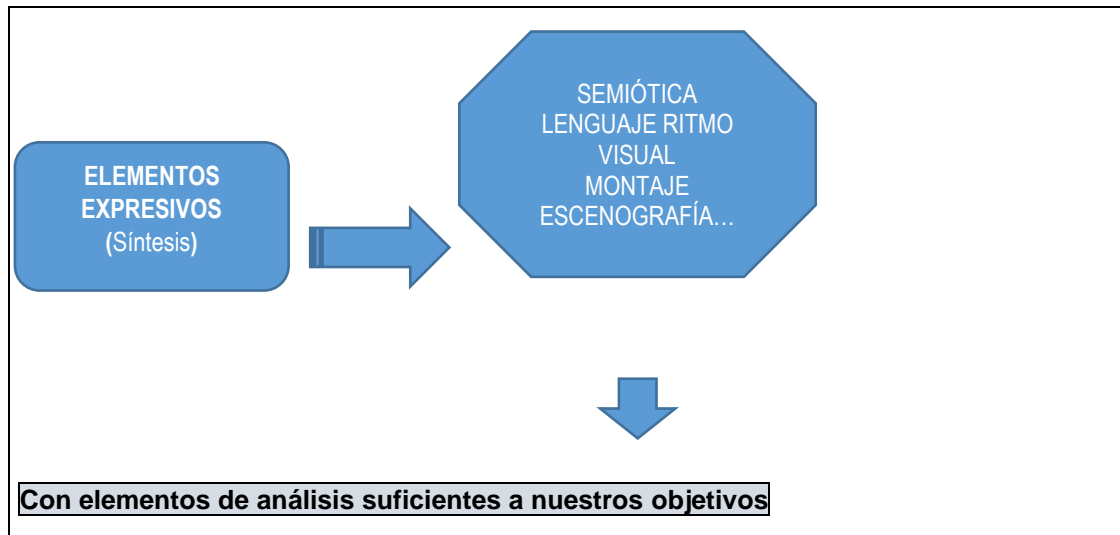


TABLA 27. Análisis fílmico documental 3: Análisis de síntesis. Elaboración propia. Propuesta Sobolewski (2008).

Por último, realizada la recogida de datos, se debe pasar al análisis metódico de síntesis, examinando todos los elementos expresivos: semiótica, lenguaje, ritmo visual, mecánica del montaje de planos, aspectos escenográficos, etcétera. Y una vez analizado el caso en toda su extensión, el documento audiovisual debe aportar suficientes elementos de análisis que permita al observador verificar si se han cumplido los objetivos.

Siguiendo el modelo de análisis fílmico de Sobolewski construimos nuestro propio esquema o guion como el más indicado para la descripción del caso, que ofreceremos en el capítulo 7 de nuestro estudio:

a. Presentación del documento audiovisual (la obra)

Título

Director

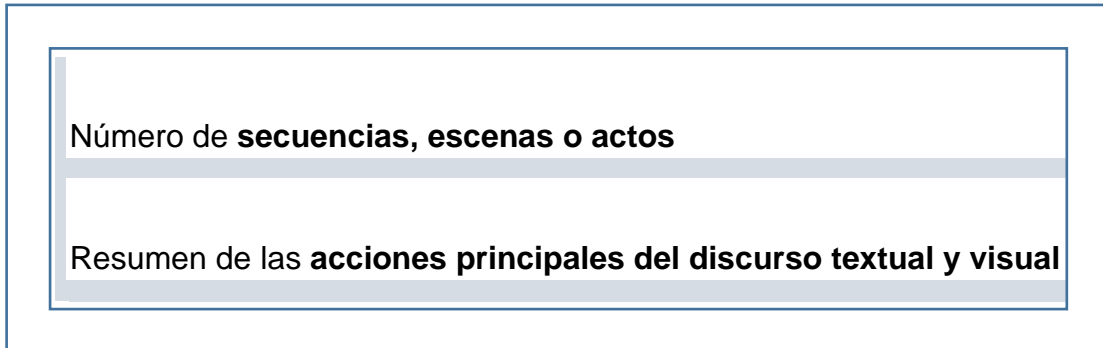
Cuadro de realización

Momento de la difusión de la obra

Actor/es protagonista/s y secundarios

Montaje: duración, sonido, música, voz en off, etc.

b. Fragmentación secuencial



c. Construcción del discurso audiovisual

Una misma imagen podrá representar un número de efectos diferentes en función al lugar que ocupa en el montaje o edición de la secuencia.

Sin embargo, hay un número recurrente de elementos expresivos en la comunicación audiovisual que pueden identificarse como puntos de referencia para evaluar la efectividad del contenido, del documento.

Señalamos en la siguiente tabla algunas de las combinaciones posibles recurrentes³⁹ que podemos encontrar en el análisis del discurso audiovisual:

ACCIÓN PREVISTA	IMAGEN	SONIDO	PALABRA-DIÁLOGO
Identificar la acción	Personaje en imagen Tipo de plano	Sonido ambiental	Lenguaje utilizado
Llamada de atención	Movimiento cámara Tamaños de plano Zoom Gesticulación de los personajes	Silencios	Lenguaje gestual
Plantear pregunta	Cámara fija Fondo neutro	Ruidos	Retórica

³⁹ En el discursivo audiovisual de *Hamlet* de Estudio 1, utilizamos nuestra propia combinación y cuadro guionizado, dando prioridad a la palabra tanto como a la imagen y efectos.

Retener la atención	Cambios rítmicos de plano	Efectos Música	Cambio de tono
Crear tensión	Primeros planos Plano contraplano Iluminación de los personajes	Música Efectos	Confrontación entre personajes
Favorecer la memorización	Repetición de escala de planos	La acción visual dirige la acción sonora	Oraciones muy estructuradas. Frases cortas. Se repite (gancho, <i>claim</i>). Sincronía imagen y sonido
Situación del contexto del tema	Se alternan planos generales con planos cortos	Sonido ambiente La voz del protagonista siempre en PP	Comentarios generales Expositivos
Desenlace	Planos cortos. Los actores miran a cámara	Sin interrupciones Sonido en PP Ausencia de efectos y música	La imagen centra el plano sonoro. El mensaje contundente, claro.

TABLA 28. Análisis del discurso audiovisual. Fuente: Sobolewski (2008).

d. Análisis de la historia

Con el fin de conocer el contexto sociopolítico del momento de creación y difusión de la obra audiovisual.

Se tienen en cuenta los siguientes elementos:

- **LOS PERSONAJES Y ACTORES**
 - Características: aspecto físico, vestimenta, voz, interpretación, cualidades comunicativas
 - Relación entre los personajes

LOS ACONTECIMIENTOS	}	Medio televisivo por el que se difunde la historia.
		Estructura dramática y expresiva y sus efectos: escenas de dialogo (argumento, persuasión, elementos retóricos: logos, ethos, pathos), efectos, de suspense, sorpresa.
		Desarrollo secuencial de la obra audiovisual y desenlace.
		Grado de importancia otorgado a las escenas en función de la duración de las secuencias dramáticas.
ESCENOGRAFÍA	}	Lugares donde se desarrollan las acciones
DECORADO		Elementos esenciales de la decoración
ILUMINACIÓN		Horario de la emisión
		Encuadre (dentro y fuera de campo)

TABLA 29. Análisis de la historia. Elaboración propia.

e. La narración

Se trata de analizar la forma audiovisual cómo se cuenta la historia.

		El orden de las secuencias de la obra audiovisual.
CRONOLOGÍA DE LA NARRACIÓN		La organización del ritmo, la velocidad de la historia en relación con el texto original

LA ACCIÓN DE SUS PERSONAJES

TABLA 30. La narración. Elaboración propia.

f. Análisis de la imagen

En este apartado, utilizaremos distintos tipos de análisis, desde el punto de vista del realizador y de su realización, como exponemos en la siguiente tabla:

CÓDIGOS VISUALES Y SONOROS	Para describir y valorar	TIPO DE ENCUADRE ÁNGULOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA SU FUNCIÓN NARRATIVA Y ESTÉTICA EL CROMATISMO Y LA ILUMINACIÓN LA CARACTERIZACIÓN DE LOS DIÁLOGOS LOS EFECTOS SONOROS Y LA MÚSICA
CÓDIGOS SINTÁCTICOS	Utilizados en la realización televisiva como signos de puntuación.	FUNDIDOS ENCADENADOS RITMO EMPLEADO RASGOS DEL MONTAJE
ESTILO PERSONAL DE REALIZACIÓN	De acuerdo a la decisión llevada a cabo por el realizador y conforme a los medios técnicos y creativos con los que pueda contar	EMPLAZAMIENTOS DE CÁMARA MOVIMIENTOS DE CÁMARA ENCUADRES TRANSICIONES

TABLA 31. Variables llevadas a cabo en el análisis de la imagen. Elaboración propia. Fuente: Espín Templado (2002)

3.6. Tamaño y delimitación de la muestra

La muestra la forman las dos obras analizadas de Hamlet, la original de W. Shakespeare y la teatral televisada de Antonio Gala y Claudio Guerin. En ambas versiones se realiza un análisis pormenorizado de cada una de ellas y un estudio comparativo de las dos.

Asimismo, se realiza un recorrido por todos los filmes cinematográficos homónimos de distintas épocas y países. Creando cuadros descriptivos de las películas y atendiendo a los más recientes títulos sobre el tema de Hamlet.

A la hora de analizar un corpus previamente escogido surge la dialéctica entre la extensividad o la intensividad del estudio. En nuestro caso, hemos optado por el estudio intensivo para profundizar más en el análisis comparativo del modelo- la versión escrita de *Hamlet*- con la película televisiva seleccionada, haciendo también mención a películas de *Hamlet* llevadas al cine.

3.6.1. Fuentes de información y recogida de datos

En todo estudio científico, la estrategia metodológica depende directamente de los objetivos de la investigación, y aunque respetando las diferencias existentes en cada estudio o análisis científico, en todos ellos concurren algunos elementos comunes que validan su resultado científico. Uno de estos elementos es la elección de las fuentes de información, de cuya eficacia y calidad depende la autenticidad de las conclusiones alcanzadas. (Montemayor, 2015, p. 63)

De acuerdo a nuestro objetivo de estudio, versado sobre el análisis cualitativo de las dos obras de muestra, se han utilizado todos los documentos escritos y fuentes informativas sobre Shakespeare y su obra, no atendiendo a su actualización sino al valor de sus contenidos. Por ello reconocemos que la fecha de nuestras referencias bibliográficas no siempre se ajustan a una inmediatez temporal.

El proceso de investigación se organiza a partir de hipótesis de trabajo, que nos ha proporcionado un hilo conductor bastante eficaz, orientándonos a la comprobación y confrontación de los datos obtenidos' (Quivy y Campenhoudt, 2005, p. 113).

En consecuencia, en el diseño de nuestra investigación, para la obtención de datos, hemos tenido en cuenta las estrategias metodológicas utilizadas y las técnicas de adquisición de los datos empleados. (Vallés, 2003)

3.6.2. Recopilación documental bibliográfica y recursos online

Se trata de los documentos que, procedentes de diferentes bases de datos académicas, instituciones y organismos públicos y privados, hemos utilizado como fuentes documentales y han dotado de calidad bibliográfica y audiovisual a nuestra investigación.

Las fuentes de información bibliográfica nos han servido para ordenar y establecer los recursos en los que se ha fundamentado el examen teórico conceptual y contextual de la obra y estudios de caso, de *Hamlet*, que conforman el núcleo central de la investigación. Este proceso de revisión bibliográfica y analítica de la literatura ha sido imprescindible para encauzar el desarrollo teórico y empírico del trabajo doctoral.

La revisión de la literatura implica detectar, consultar y obtener la bibliografía (referencias) y otros materiales que sean útiles para los propósitos del estudio, de donde se tiene que extraer y recopilar la información relevante y necesaria para enmarcar nuestro problema de investigación. [...] En ocasiones, revisamos referencias de estudios tanto cuantitativos como cualitativos, sin importar nuestro enfoque, porque se relacionan de manera estrecha con nuestros objetivos y preguntas (Hernández Sampieri et al., 2014, p. 61).

La temporalidad de la mayoría del material bibliográfico consultado- sobre todo el que se refiere a monográficos, capítulos y artículos científicos-, se ha enmarcado en un periodo lo más cercano posible a la actualidad, pero, en distintas ocasiones dista de una cercanía temporal. La causa de esta anomalía proviene de la peculiaridad de nuestra investigación y de la documentación de la que se parte, la obra literaria de *Hamlet*, que se ha atendido al texto tradicional y a los autores críticos considerados como los más relevantes. De este modo, como sostiene Montemayor (2015, p. 77), “se ha recurrido a diversa revisión bibliográfica denominada como clásica para la elaboración del contexto histórico y científico”.

Asimismo, esta exploración bibliográfica tampoco ha partido de un plan de investigación concreto, sino que ha sido revisada y actualizada con nuevas fuentes y contenidos susceptibles de ser integrados al objeto de estudio.

Uno de los recursos fundamentales en este trabajo doctoral ha sido la obra dramática de *Hamlet* (en distintas versiones y traducciones, además del texto original en inglés), y su adaptación fílmica cinematográfica y televisiva. Se ha procedido a una selección de películas cinematográficas sobre esta obra, de distintas épocas, directores y países (Como exponemos en el tema sexto).

Las fuentes bibliográficas especializadas en el medio televisivo y artículos científicos sobre aquellos dramáticos de TVE han sido una base fundamental en nuestro estudio, no solo desde el punto de vista teórico sino práctico. Asimismo, el apoyo de material hemerográfico, sobre todo de la revista *Tele radio*, nos ha servido de gran ayuda para suplir cualquier laguna en las técnicas de realización televisiva de aquel momento y dar cuenta de la valoración de los críticos sobre ciertos asuntos, como el trabajo y la técnica utilizada por Claudio Guerin, novedosa hasta entonces, o el título de los dramáticos emitidos en el programa Estudio 1.

Igualmente, se ha contado con una ficha de análisis, en donde se han recogido aspectos conceptuales, cualitativos y comparativos del sustento teórico y base empírica, que se han ido modificando según avanzaba el estudio. Una plantilla que nos ha servido de base de análisis para indicar la presencia o ausencia de diferentes componentes narrativos de los discursos analizados.

3.6.3. Recopilación documental: material audiovisual

Documentos audiovisuales, gráficos y textuales que han permitido recopilar los datos necesarios para la realización de los diversos análisis de contenido (audiovisuales, textuales y dialógicos).

Para el análisis audiovisual pormenorizado- nuestro estudio de caso- se ha optado por *Hamlet*, como teatro televisivo, emitido en 1970 por TVE, a través del programa dramático Estudio 1. Para su visionado y análisis se ha recurrido a las bases documentales digitales de RTVE (ww.rtve.es) y a su repositorio fílmico. Se ha realizado una consulta a los artículos que citan datos de la revista *Teleradio*, de la época y están relacionados con nuestro campo de estudio, así como capítulos y artículos científicos, versados en el lenguaje audiovisual-cinematográfico y televisivo- que amplían y completan nuestro conocimiento sobre esta materia concreta.

Con carácter mucho más superficial, pero sin obviar los puntos clave de la obra fuente y el propósito transdiscursivo de nuestro estudio, se ha realizado un recorrido conceptual, simbólico y representativo, por distintos filmes cinematográficos que, esparcidos temporalmente y de contexto productivo e histórico muy diferente, han elegido a nuestro autor dramático. Nos hemos detenido en las películas más significativas o que han alcanzado una mayor valoración por la crítica y el público. También hemos tenido en cuenta otros factores importantes, relacionados con la utilización de métodos tecnológicos más o menos sofisticados, así como la diferencia en la duración fílmica.

En esta significación representativa fílmica se han analizado diversos elementos diferenciales que facilitan la posibilidad de relacionar distintas variables en la obtención de resultados para nuestro estudio de caso.

Se entiende la operacionalización de conceptos o variables como un proceso lógico de desagregación de los elementos más abstractos –los conceptos teóricos–, hasta llegar al nivel más concreto, los hechos producidos en la realidad y que representan indicios del concepto, pero que podemos observar, recoger, valorar, es decir, sus indicadores. Según Latorre, del Rincón y Arnal, este proceso “consiste en sustituir unas variables por otras más concretas que sean representativas de aquellas” (2005: 73).

3.7. Estudio de caso. Introducción metodológica

Se concibe el ‘estudio de caso’ como una investigación que, a través de procedimientos cualitativos, ha sido capaz de analizar en profundidad una unidad integral, vista y analizada como una entidad (Mertens, 2005: p.2), con el fin de poder responder al planteamiento del problema y probar sus hipótesis.

Se ha entendido como un acercamiento al proceso de investigación en el que se han estudiado, en profundidad, distintos elementos detallados y rigurosos de un mismo fenómeno (Blatter y Haverland, 2012). Esto nos ha permitido “explorar o describir un fenómeno en contexto utilizando una variedad de fuentes de datos” (Barlatier, 2018, p. 134).

Por todo ello, nos hemos decantado por el uso de un método de caso que, según Yin (2003, 2009), debe responder al ‘qué’, ‘cómo’ y ‘por qué’ del estudio; no puede ser manipulable por el investigador, y los límites entre su contexto y el fenómeno estudiado deben ser claros.

En esta investigación se opta por el enfoque desarrollado por autores como Yin (2003; 2009) o Eisenhardt (1989), que conlleva un vínculo conceptual previo o una fase exploratoria, que garantice que todos los elementos del caso se describen y analizan adecuadamente.

3.7.1. Estudio de caso: *Hamlet como teatro televisado*

A pesar de que existen diferentes categorías de estudio de caso, nuestra elección se ha guiado por la naturaleza de la pregunta de investigación y el alcance del estudio.

A pesar de que nuestro análisis de estudio caso no se considera ‘múltiple’, los resultados que se presentan sí son contrastados (Yin, 2009), ya que se relaciona la obra original de Shakespeare con su adaptación teatral televisiva, y con algunas películas seleccionadas.

De este modo, adoptamos el modelo propuesto por Yin (2003; 2009) que resumimos en la siguiente tabla:

EXPLICATIVA	DESCRIPTIVA	EXPLORATIVA
-------------	-------------	-------------

Aborda una explicación de presuntos vínculos causales entre fenómenos complejos	Describe un fenómeno y su contexto	Explora un fenómeno que representa un punto de interés para el investigador y que apunta al descubrimiento de nuevas causalidades y/o resultados
---	------------------------------------	--

TABLA 32. Categorías de estudio de casos referidos a nuestra investigación. Fuente: Yin (2003, 2009).

Por su parte, Hernández-Sampieri et. al., (2014, p. 11) recomiendan que el primer estudio se considere como una especie de «caso piloto», con el fin de “que nos resulte útil para perfeccionar los instrumentos de recolección de datos”. En nuestro estudio de caso el texto de la obra original de Shakespeare es el elegido como ‘caso piloto’. El segundo es la adaptación del teatro televisado.

Además, siguiendo la propuesta de Yin (2009) y de Hernández -Sampieri y Mendoza (2008) se utiliza el método de casos cruzados o entrecruzados para revisar comparativamente los dos casos entre sí, buscando similitudes y diferencias, y tomando como referencia el primero de ellos- el ‘caso guía’ (Discurso textual de *Hamlet*) - del que está supeditado el otro (*Hamlet* en el teatro televisado).

3.7.2. Análisis semiótico de las obras teatrales adaptadas a Televisión

Para el análisis concreto de obras teatrales en televisión, María Pilar Espín Templado ofrece una serie de códigos específicos⁴⁰, de acuerdo a un método semiótico que diferencia el medio televisivo del resto de audiovisuales.

Se trata de trece códigos o sistemas de signos (señalados por Kowzan y Martínez), que son comunes a todos los medios audiovisuales, pero otros son específicos en televisión. Nos referimos a estos códigos, que se presentan a continuación, de los que damos cuenta en la adaptación de *Hamlet* al teatro televisado, en Estudio 1⁴¹:

Los movimientos de cámara
Las figuras de montaje

⁴⁰ Que recoge de Kowzan y Martínez (1992). De los trece códigos expuestos por estos autores, solo recogemos los específicos para el medio televisivo.

⁴¹ Capítulo 7 y Anexo 2.

Los movimientos internos de la imagen
La velocidad de paso de imágenes
La transición de imágenes

TABLA 33. Sistema de signos específicos de televisión. Fuente: VV.AA.

Se trata de las imágenes que entran en funcionamiento, produciéndose a través de ellas el lenguaje fílmico narrativo, generador de una sintaxis distinta de la teatral, y propio del signo televisual dramático. (Espín Templado, 2002: 562/ Bernad, 2016, p. 41-42)

Por último, exponemos la siguiente tabla, donde Cremades describe las características específicas de la imagen en el plano de la expresión para el análisis audiovisual, que también tendremos en cuenta, aunque ampliado, en nuestro estudio.

CONCEPTO	DESCRIPCIÓN
ESCALA DE PLANOS	PG,PM,PP, PD
ENCUADRE	CENTRADO/DERECHA/IZQUIERDA
ANGULACIÓN	HORIZONTAL/CENITAL/PICADO/CONTRAPICADO
ACCIÓN	EN CAMPO / FUERA DE CAMPO
MOVIMIENTO DE CÁMARA	PANORÁMICA/ DESPLAZAMIENTO
PROFUNDIDAD DE CAMPO	DILATADA/COMPRIMIDA
ESPACIOS BISAGRA	CARETA INICIAL/FINAL Y PUBLICIDAD
EFECTOS VISUALES	

TABLA 34. Descripción de las características específicas de la imagen. Fuente: Cremades (2012; citado por Bernad, 2016, p. 44)

II. PARTE SEGUNDA. ANÁLISIS Y RESULTADOS

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LA OBRA DE *HAMLET*

4. Análisis del discurso de la obra de *Hamlet*

4.1. ANÁLISIS ARGUMENTAL

- 4.1.1. Resumen del argumento de *Hamlet*
- 4.1.2. Sinopsis de la obra por actos y escenas
- 4.1.3. Desarrollo del argumento y ejemplos
- 4.1.4. El papel del protagonista
 - 4.1.4.1. La reacción de los personajes
- 4.1.5. *Dramatis personae*. Los personajes secundarios
 - 4.1.5.1. El espectro del rey Hamlet
 - 4.1.5.2. Claudio
 - 4.1.5.3. Gertrudis
 - 4.1.5.4. Polonio
 - 4.1.5.5. Laertes
 - 4.1.5.6. Rosencrantz y Guildenstern
 - 4.1.5.7. Ofelia
 - 4.1.5.8. Horacio
 - 4.1.5.9. Fortimbrás
 - 4.1.5.10. Otros personajes

4.2. ANÁLISIS ESTRUCTURAL.....

- 4.2.1. Estructura escénica en *Hamlet*
- 4.2.2. El arte del contraste
- 4.2.3. La dualidad y el doble sentido
- 4.2.4. El metateatro o la sombra de una realidad
- 4.2.5. Temporalidad y espacialidad en *Hamlet*. La ruptura de la acción

4.3. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO Y FILOSOFÍA DEL LENGUAJE.....

- 4.3.1. El lenguaje dramático en *Hamlet*
- 4.3.2. En *Hamlet* hablan sus soliloquios (o monólogos)
 - 4.3.2.1. El lenguaje de los soliloquios
 - 4.3.2.2. El "Ser o no ser" en *Hamlet*
- 4.3.3. Recursos narrativos, retóricos y semánticos en *Hamlet*
 - 1. Lenguaje figurado
 - 2. Lenguaje poético
 - 3. Lenguaje filosófico y 'acto ético' en *Hamlet*
 - 4. Elemento ficcional en *Hamlet*
 - 5. Concentración polivalente y polisémica
 - 6. Elemento sorpresa

4. ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LA OBRA DE *HAMLET*

El autor, la obra, no son más que el punto de partida de un análisis cuyo horizonte es un lenguaje: no puede haber una ciencia de Dante, de Shakespeare o de Racine, sino una ciencia del discurso. (Barthes, 1977, p. 63)

Esta ciencia del discurso a la que se refiere Roland Barthes incluye dos ámbitos, de acuerdo a los signos que quiera tratar. El primero abarcará todos los rasgos del lenguaje literario en su conjunto o “signos inferiores a la frase”- entre los que se encontrarían las figuras retóricas, las connotaciones y las denominadas “anomalías semánticas”⁴²; el segundo abarcaría “los signos superiores a la frase”- o partes del discurso de donde pueden inducirse una estructura del relato, del mensaje poético y del texto discursivo.

*Nous avons observé que les anomalies combinatoires consistaient dans la transgression d'une règle sémantique bien définie. Nous comprenons maintenant le rôle des phrases que restaient 'incompréhensibles': elles désignent avant tout cette fonction de transgression, et par là même leur propre caractère poétique*⁴³. (Todorov, 1966, p. 122)

Si nos centramos en el texto dramático, como estructura, según el concepto propuesto por Aristóteles, responde a conceptos retóricos⁴⁴, mediante la articulación de unos personajes, un espacio (marcado por los personajes que se

⁴² Citando el artículo de T. Todorov, titulado: “Les anomalies semantiques”, del que añadimos una frase textual para conocer el significado original de esta expresión.

⁴³ “Observamos que las anomalías combinatorias consistían en la transgresión de una regla semántica bien definida. Ahora entendemos el papel de las frases que seguían siendo “incomprensibles”: se refieren sobre todo a esta función de transgresión, y por lo tanto a su propio carácter poético”. (Traducción propia)

⁴⁴ Los procedimientos para crear un texto hay que encontrarlos en la *Inventio* (operación semántica llevada a cabo por el dramaturgo), la *Dispositio*, que hace referencia a la estructuración del texto dramático en actos y estos a su vez en unidades mínimas significativas llamadas escenas, y también se encarga de administrar el espacio de la obra mediante los personajes, quienes crean espacios, convirtiéndose así, como hemos indicado, en sus fundamentos contextualizadores. Y, por último, la *Elocutio*, que es el proceso retórico por el que se obtiene la construcción lingüística elaborada por el dramaturgo; es decir la verbalización de su estructura semántica.

convierten en elementos contextualizadores), y un tiempo que se materializa en el lenguaje.

Bobes Naves, en su libro *Semiología de la obra dramática*, señala la obra dramática como texto lineal como impone su lectura y el carácter acústico del lenguaje. Un diálogo que posee una doble codificación (porque existe tantos lenguajes como personajes) y doble contextualización (que aporta cada personaje con su propio discurso y particular contexto). Y todo ello a través de un marco referencial de una unidad semántica garantizada por su autor y cuyo significante global del texto es interpretado por un receptor único en cada lectura.

[...] los procedimientos retóricos tienen como finalidad la comunicación, por lo que no resulta inadecuado aludir al esquema comunicativo - literario en términos de autor - lector al hablar del texto, y de autor - director de escena - actor - espectador al hacerlo de la representación; ambos, cine y teatro, significan, transcurren, pero sobre todo, comunican. (Pérez Martínez, p.25)

4.1. Análisis argumental

4.1.1. Resumen del argumento de *Hamlet*

A la muerte del rey Hamlet de Dinamarca, le sustituye su hermano Claudio, que se casa con su viuda, Gertrudis. El nuevo rey manda mensajeros a Noruega, para evitar la invasión de Fortimbrás (que busca venganza contra Dinamarca por la muerte de su padre).

El Príncipe Hamlet, que da nombre y protagonismo a la tragedia, es el hijo de Gertrudis y del anterior rey, quien se aparece como espectro en la explanada del castillo de Elsinor para comunicar a Hamlet que fue asesinado por Claudio, su tío y actual rey. Hamlet jura vengarlo, pero tiene sus dudas sobre si creer o no al fantasma, así que finge estar loco para distraer a sus allegados mientras averigua la verdad.

Entretanto, Polonio, el consejero real, tiene una hija, Ofelia, de la que cree que Hamlet está enamorado y esa es la causa de su melancolía; se lo comunica al

rey Claudio y ambos deciden que sea la joven la que se encargue de espiar a Hamlet. Hamlet adivina esta maniobra y se muestra cruel con Ofelia, negando cualquier sentimiento de afecto por ella.

Ante el mal estado de ánimo en el que se encuentra Hamlet, los reyes quieren conocer y aliviar su tristeza y le envían a sus antiguos compañeros de estudios, Rosencrantz y Guildenstern, de quienes Hamlet desconfía. En su lugar, prefiere centrarse en una compañía de actores que llegan a la corte, a quienes ordena que representen una obra teatral en la que un rey muere a manos de su hermano. El rey se ve afectado por el argumento de la obra, lo que confirma a Hamlet su culpabilidad.

Cuando Hamlet se dirige a los aposentos de su madre, que se siente molesta con su hijo, éste escucha al rey confesar su asesinato mientras reza. Entretanto, Polonio que está oculto tras un tapiz para espiar a Hamlet, que increpa a su madre por su casamiento, es apuñalado por Hamlet creyendo que es el rey. Como castigo, Claudio manda a Hamlet a Inglaterra junto con sus compañeros de universidad, con la intención de que sea asesinado a su llegada. Durante el viaje son atacados por unos piratas, y Hamlet logra escapar, regresando a Dinamarca, antes cambia la misiva para que sean Rosencrantz y Guildenstern los asesinados.

Laertes, hijo de Polonio y hermano de Ofelia llega de Francia a Elsinor para exigir venganza por el asesinato de su padre; su odio hacia Hamlet se acrecienta cuando comprueba que también su hermana ha muerto ahogada en un río. Horacio y Hamlet presencian el funeral de Ofelia. Hamlet se descubre ante los sepultureros y desafía a Laertes a un duelo. En ese duelo se producen muertes en cadena. Laertes hiere a Hamlet con una espada envenenada y a su vez revive una herida letal con la misma arma. Gertrudis bebe de un vino envenenado que estaba destinado para Hamlet. El rey recibe una herida mortal de Hamlet, quien además le obliga a beber del mismo veneno que mató a su madre. Antes de caer muerto en brazos de Horacio, Hamlet le pide que sea el narrador de todos los hechos sucedidos. A continuación, llega Fortimbrás con todos los honores de rey.

4.1.2. Sinopsis de la obra por actos y escenas

El fantasma del Rey Hamlet se aparece en la explanada del castillo de Elsinor	El fantasma hace jurar a Hamlet que vengará la muerte de su padre	El rey y la reina Hamlet dan la bienvenida a Rosencratz y a Guildenstern	Al ver la obra en que un rey muere a manos de su hermano, Claudio deja entrever su culpa.
↑ I, 1	↑ I, 5	↑ II, 2	↑ III, 2
ACTO I		ACTO II	
I, 2 ↓	II, 1 ↓	III, 1 ↓	III, 4 ↓
Claudio anuncia su boda Con Gertrudis, viuda de su hermano	Ofelia informa a su padre de que Hamlet la visitó muy apenado y desaliñado	Polonio y Claudio usan a Ofelia para averiguar si Hamlet la ama. Hamlet la acusa de ser falsa y le dice que se vaya a un convento	Polonio se esconde tras un tapiz en los aposentos de Gertrudis para espiar a Hamlet. Hamlet apuñala el tapiz y lo mata.
El rey envía a Hamlet a Inglaterra Para que lo maten	Hamlet regresa a Dinamarca, descubre la calavera del bufón de su padre, Yorick y medita sobre la mortalidad	Hamlet apuñala a Claudio y le obliga a tragar el resto del vino envenenado. Hamlet muere y Fortimbrás se lleva los cadáveres.	
↑ IV, 3	↑ V, 1	↑ V, 2	
ACTO IV		ACTO V	
IV, 7 ↓	V, 2 ↓		
El rey accede a ayudar a Laertes a matar a Hamlet. Gertrudis anuncia que Ofelia se ha ahogado	Hamlet y Laertes resultan heridos en un duelo. Claudio ofrece a Hamlet una copa de vino envenenado. Gertrudis bebe de ella y muere		

TABLA 35. Sinopsis de Hamlet por actos y escenas. Elaboración propia.

4.1.3. Desarrollo del argumento⁴⁵

ACTO I

ESCENA 1

Hamlet comienza en una fría noche en el castillo real de Elsinor, en Dinamarca. Un centinela llamado Francisco es relevado por otro hombre llamado Bernardo.

Francisco- Gracias por el relevo. Hace un frío de muerte
y mi corazón ya no lo soporta más⁴⁶. (I, 1; v. 7-8)

Cuando el primero sale, entra otro centinela llamado Marcelo acompañado de Horacio, que es amigo del Príncipe Hamlet y le lleva para que él mismo compruebe la existencia de un espectro.

Horacio- Decidme, ¿volvió a aparecerse eso esta noche?
Bernardo- Nada he visto.
Marcelo – Afirma Horacio que es solo fantasía⁴⁷. (I, 1, v. 21-23)
[...]

Horacio ve al fantasma.

Marcelo- Tú que eres hombre de ciencia, háblale, Horacio.
Bernardo- ¡Es idéntico al rey! ¡Mira Horacio!
Horacio- ¡Sí, es idéntico! Me llena de estupor y miedo⁴⁸. (I, 1, v. 42-44)

Y se lo comunicará al Príncipe Hamlet.

Horacio- Terminó la guardia. Creo
que hemos de contar lo que sucedió esta noche.⁴⁹ (I, 1; 168-
169)

⁴⁵ Con parlamentos elegidos de la misma obra.

⁴⁶ "For this relief much thanks. 'tis bitter cold, / and I am sick at heart" (Conejero, p. 83)

⁴⁷ "What, has this thing appeared again tonight? / I have seen nothing. / Horatio says 'tis but our fantasy." (Ibídem: 87)

⁴⁸ "Thou art Scholar, speak to it, Horatio. / Looks it not like the King? Mark it, Horatio. / Most like. It harrows me with fear and wonder". (Ibídem: 91-93)

⁴⁹ "Break we our watch up, and by my advice / Let us impart what we have seen tonight." (Ibídem: 109)

ESCENA 2

En la escena segunda, aparece el nuevo rey, Claudio, tío y actual padrastro de Hamlet por haberse casado con su madre, la reina Gertrudis. Claudio saluda al Príncipe Hamlet:

Rey- Y tú Hamlet, deudo mío y también hijo —
Hamlet- Algo más que deudo y menos que hijo.
Rey- ... ¿todavía ensombrecido por las nubes? (I, 2; v. 64-66)

Y la madre reprende a Hamlet por su actitud y luto:

Reina- Mi buen Hamlet, retira la noche de tu semblante
y vuelve tus ojos amables al rey de Dinamarca⁵⁰ (I, 2; 64-66 y 68-69)

En esta escena aparece un soliloquio de Hamlet en el que llora por la muerte de su padre y acusa a su madre de incesto:

Hamlet- y desposada ya. ¡Oh, cuán perversa ligereza! ¡Ir
tan resuelta a un lecho de sábanas incestuosas!⁵¹ (I, 2; 156-157)

Aparece Horacio con Hamlet que le cuenta lo de la aparición de su padre muerto:

Hamlet- Si ostenta la forma de mi padre
aunque el mismo infierno se abra y me ordene
callar. —
[...]
Ocurra lo que ocurra esta noche
abrid vuestra inteligencia, pero cerrad la boca⁵² (I, 2; 245-247 y 250-251)

⁵⁰“*But now, my cousin Hamlet, and my son -- / A little more than kin, and less than kind*” / *How is it that the clouds still hang on you?*” (Ibídem: 121)

⁵¹ “*She married. O most wicked speed, to post. / with such dexterity to incestuous sheets*” (Conejero: 131)

⁵² “*If it assume my noble father’s person, / I’ll speak to it though hell itself should gape/ / and bid me hold my peace.*” (Ibídem: 147)

ESCENA 3

En la escena tercera Laertes, hijo del chambelán, Polonio, le advierte a Ofelia, su hermana, que debe terminar su relación con Hamlet ya que él es el príncipe y no es el dueño de sus deseos.

Laertes- Verás que Hamlet es por demás grande
Para que en su querer, sin trabas, mande;
Porque ha nacido esclavo de su cuna,
y no puede elegir a su fortuna⁵³ (I, 3; v. 22-25)

A su vez, Polonio, su padre, le prohíbe que lo vea de nuevo,

Polonio- -- Así, te mando
que con su Alteza no malgastes ocio
en devaneos y coloquios hueros.
Anda vete a tus cosas.

Ofelia- Os prometo, señor, obedeceros⁵⁴. (I, 3; v. 162-170)

ESCENAS 4 y 5

En las escenas cuarta y quinta de este mismo acto, se le aparece a Hamlet el fantasma, quien le informa que es el espíritu de su padre y que su tío Claudio lo asesinó al verter veneno en su oído mientras dormía. Habla del adulterio de su madre antes de su muerte. El espectro le pide que lo vengue matando a su homicida.

Fantasma- Sí. La adúltera bestia incestuosa
Con hechizos y dádivas traidoras
-¡Oh malignas potencias seductoras!-
Ganó a su voluntad libidinoso
La de la reina, al parecer, virtuosa⁵⁵. (I, 5; v. 50-54)

[...]

Fantasma -Si entrañas tienes, no, no lo toleres.
No permitas que el lecho soberano

⁵³ Madariaga, p. 287

⁵⁴ Ibídem, p. 299

⁵⁵ Ibídem, p. 315

De Dinamarca, en la vergüenza hunda
El vil incesto o la lascivia inmunda⁵⁶. (I, 5; v. 90-93)

Tras el encuentro, el príncipe duda si el espíritu es el de su padre y si lo que ha dicho es real.

Hamlet- ¿Qué corazón humano tal creyera?⁵⁷ (I, 5; v. 145)

ACTO II

ESCENA 1

En la escena primera, Polonio da consejos a su criado Reinaldo para que proteja a su hijo Laertes que emprende un viaje a París.

Polonio- Fíjate bien. No más llegar, te enteras
De los daneses que en París residen,
Y cómo, y cuándo, y dónde, y qué maneras
Guardan, y de la gente que se junta
Con ellos, y los fondos que reciben;
Y entre rumbo, y deriva, cuando hallares
De pregunta en pregunta,
que conocen a mi hijo, te aproximas (II,1; v. 6- 13)

Más tarde se encuentra Polonio con su hija Ofelia, quien le habla del aspecto y conducta extraña de Hamlet con ella, y Polonio interpreta que toda su locura es por amor a su hija.

Ofelia- Cosiendo estaba sola en mi aposento
Cuando llegó su ateza con el traje
En desorden, desnuda la cabeza,
Sueltas las medias, al tobillo vueltas
Pálido, blanco más que la camisa
Las rodillas temblándole; y deshecho,
Todo así lastimoso y contrahecho,
[...]
Mirándome tan fijo.
Como si dibujándomelo quisiera.
Largo tiempo siguió de esta manera⁵⁸; (II, 1; v. 91-97 y 107-109)
[...]

⁵⁶ Madariaga, p. 319

⁵⁷ *Ibíd*em, p.323

⁵⁸ *Ibíd*em, p. 341

Polonio- Vamos al Rey, a darle la noticia;
Porque arrostrar el riesgo es más discreto
De una locura que el amor desquicia
Que de un amor oculto en el secreto⁵⁹. (II, 1; v. 140-143)

Polonio presume que es un “éxtasis de amor” la causa de la locura de Hamlet y pregunta a su hija si había sido dura con él. Ella le responde que había seguido sus órdenes, a lo que Polonio entiende que esa fue la causa del trastorno de Hamlet y lamenta haber malinterpretado sus intenciones.

ESCENA 2

En esta escena segunda, el rey Claudio y la reina Gertrudis, preocupados por el comportamiento errático y cambiante de Hamlet, invitan a sus antiguos compañeros, Rosencrantz y Guildenstern, a que le sigan y entretengan.

Rey- En Hamlet. Cambio dije
Puesto que, ni por dentro ni por fuera,
Es Hamlet lo que era.
[...]
Así que a vos os pido este servicio:
Mozos como él, iguales en crianza,
Vecinos suyos en edad y en porte, (II, 2; v. 7-9 y 15-17)

Polonio informa a los reyes de lo que supone acerca de la supuesta "locura" del príncipe, leyéndoles una carta que Hamlet ha enviado a su hija.

Polonio- “Su Alteza está por cima de tu estrella”.
Esto no puede ser. Y di orden clara
Que el acceso a su Alteza le cerrara,
No recibiera de él recado alguno,
Regalos no aceptara __ Y como ella
Mi consejo siguió con todo celo,
Rechazado su Alteza,
Cayó en una tristeza.
Después en un ayuno,
Después en un desvelo,

⁵⁹ *Ibíd*em, p. 345

Después en un vacío,
Y por este empeño
Fue a dar al desvarío⁶⁰. (II, 2; v. 166-178)

Polonio invita al Rey a que juntos espíen a Hamlet con Ofelia.

Polonio- Pues, cuando esté, le soltaré a mi hija.
Tras del tapiz, los dos nos meteremos;
Y por una rendija
El encuentro veremos⁶¹. (II, 2; v. 193-196)

Como entra Hamlet, Polonio pide encontrarse con él a solas. Hamlet le ignora y se burla de él. Sabe que es el padre de Ofelia, aunque finge no reconocerle.

Polonio- ¿Conocéisme, señor?
Hamlet- Muy bien. Sois un zurcidor
Polonio- ¿Yo? No, señor
Hamlet- Entonces yo quisiera que fuerais tan honrado⁶². (II, 2; v. 206-209)

Hamlet recibe cortésmente a Rosencrantz y Guildenstern, pero se da cuenta de que lo están espionando.

Hamlet- _____ ¿qué os trae a Elsinor?
Rosencrantz- Veros señor. No hay otra causa
Hamlet- Mendigo soy, pobre hasta en las gracias. Pero os
las doy, y de seguro, buenos amigos, que no valen mis
gracias medio penique. ¿Os mandaron llamar? ¿Vinisteis
por inclinación propia ¿Es visita libre? Vamos,
sed francos conmigo. Vamos, vamos, hablad⁶³. (II, 2; 304-310)

Hamlet continúa dudando si el fantasma le ha dicho la verdad, por lo que, cuando una compañía de actores itinerantes llega a Elsinor, se le presenta una solución. La obra resulta ser una recreación de un asesinato, por lo que Hamlet les pide que la representen modificada según un texto que él les proporcionaría, para que sea más contundente la reacción del rey.

Hamlet- _____ Óyeme amigo. ¿Sabes hacer La Muerte de
Gonzago⁶⁴?
Primer actor- Sí, señor.
Hamlet- La haremos mañana por la noche. ¿Podrás, si ne-

⁶⁰ Madariaga, p. 361

⁶¹ Ibídem, p. 363

⁶² Ibídem, p. 365

⁶³ Madariaga, pp. 371 y 373

⁶⁴ La obra original habla, como en la adaptación teatral a la televisión, de Príamo.

cesario fuere, aprenderte un discurso de doce a diez y
Seis versos que escribiría yo para insertarlo, ¿no?
Primer actor- Sí, señor⁶⁵. (II, 2; v. 578-584)

El Acto II termina con un soliloquio de Hamlet

Hamlet- Voto a tal que aguantara todo ello,
Que he de tener entrañas de avefría,
Pues hiel me falta para que el tirano
Sufra amargo castigo por mi mano⁶⁶; (II, 2; v. 624-627)

ACTO III

ESCENA 1

Polonio y el rey Claudio deciden espiar a Hamlet mientras este se encuentre con Ofelia y piense que están solos, para comprobar su reacción y poder confirmar la causa de su aparente locura.

Rey- --- mi dulce Gertrudis,
pues hemos llamado, en secreto a Hamlet
para que, como si fuera casualidad,
se encuentre con Ofelia⁶⁷. (III, 1; v. 29-31)

A continuación, Hamlet pronuncia el soliloquio (monólogo) que comienza con la frase ser o no ser” sin advertir la presencia de Ofelia,

Hamlet- Ser o no ser⁶⁸. De eso se trata en suma,
¿qué es lo más noble: soportar callando
Dardos y flechas de áspera fortuna,
O tomar armas contra un mar de males
Y darles fin luchando?⁶⁹ (III, 1; v. 62-66)

⁶⁵ Ibídem, pp. 393 y 395

⁶⁶ Ibídem, p. 397

⁶⁷ “Sweet Gertrude, / for we have closely sent for Hamlet hither, / that he, as ’twere by accident, my here / affront Ophelia. “ (Conejero: 341)

⁶⁸ La base de este conocido soliloquio tiene variadas interpretaciones, mientras que para algunos autores es meditación sobre el suicidio, para otros supone la obligación impuesta por el fantasma, que le puede llevar a la muerte; para Madariaga:” no es lo uno ni lo otro sino la expresión del dilema hamletiano por excelencia, que formula literalmente: “Ser o no ser.” (Madariaga: 407)

⁶⁹ Madariaga: 407

Charlando con Ofelia, cuya conversación es escuchada por su padre y el rey, el príncipe se pone furioso, la rechaza y le insiste para que se marche a vivir a un convento.

Hamlet- ___ Antes yo os amaba

Ofelia- En verdad, señor, que así me lo hicisteis creer.

Hamlet- No teníais que haberme creído porque no se puede inocular virtud en este viejo tronco, sin impregnarnos de algún mal resabio. Yo no te amaba⁷⁰. (III, 1; 115-119)

ESCENA 2

En la escena segunda, la corte va a ver la obra y, previamente a la representación, el autor, en la voz de Hamlet, hace una crítica de la sobreactuación de algunos actores. Transcurrida la escenificación, cuando llega el momento del asesinato del rey, Claudio se inquieta y se retira, lo que induce a creer en su culpabilidad.

Ofelia- ¡El Rey se levanta!

Hamlet- ¿Cómo? ¿Se asusta por fuegos de artificio?

Reina- ¿Cómo os sentís, señor?

Polonio- ¡La representación ha terminado!

Rey- ¡Luces! ¡Luces! Salgamos.

Polonio- ¡Luces, luces, luces!⁷¹ (III, 2; 264-273)

Al final de esta escena, cuando se ha asegurado de que Claudio es el asesino de su padre y su madre reclama su presencia, Hamlet expresa un cuarto soliloquio.

Hamlet- Sea yo cruel, pero jamás monstruoso. Diré

Palabras como puñales, pero sin llegar a usarlos.

Lengua y alma sean hipócritas.

Y si esas palabras llegaran a ofenderla,

Oh, alma mía, no consentas que dejen huella⁷². (III, 2; 400-404)

⁷⁰ “— I did love you once. / Indeed, my lord, you made me believe so. / You should not have believed me. For virtue can- / not so inoculate our old stock but we shall relish / of it. I loved you not.” (Conejero: 355 y 357)

⁷¹ “The king rises. / What, frighted with false fire? / How fires my lord? / Give o’er the play. / Give me some lights. Away! / Lights, lights, lights!”. (Ibidem, pp. 409 y 411).

⁷² “Let me be cruel, not unnatural. / I will speak daggers to her, but use none. / My tongue and soul in this be hypocrites. How in my words somever she be shent, / to give them seals never my soul consent.” (Ibidem, p. 433)

ESCENA 3

En la escena tercera, aparece un soliloquio del rey, después de que Polonio prometa contarle lo que Hamlet hablará con la reina.

Rey- Sucio es mi delito; su hedor llega hasta el cielo.
Lleva la marca de la más antigua de las maldiciones:
Asesinar al hermano. Quisiera rezar, pero no puedo.⁷³ (III, 3; 36-38)

ESCENA 4

En la siguiente escena, cuando Hamlet acude al dormitorio de su madre y Polonio se esconde detrás de una cortina para comprender la extraña conducta de Hamlet y contárselo al Rey. Hamlet reprocha a su madre su apresurada boda con Claudio, que le considera muy inferior a su padre. La reina excitada grita y como Polonio se mueve detrás de la cortina, Hamlet, pensando que es el propio rey, lo apuñala, causándole la muerte.

Reina- Hamlet, has ofendido mucho a tu padre.
Hamlet- Madre, has ofendido mucho a mi padre.
Reina- Bueno, bueno, contestas con lengua llana.
Hamlet- Malo, malo, preguntas con lengua liviana.
[...]
Reina- Bien está. Llamaré a quien pueda hablarte.
Hamlet- No. No. Sentaos. Que de aquí no os dejo
Salir sin que hayáis visto en un espejo
Vuestra alma hasta la más oculta parte.
Reina- ¿Qué vas a hacer? ¿No vas a darme muerte?
¡Socorro! ¡Socorro!
[...]

Reina- ¡Oh qué crimen sangriento!
Hamlet — ¿Crimen madre?
Crimen más inhumano,

⁷³ "O, my offence is Rank, it smells to heaven. / It hath the primal eldest curse upon't, / a brother's murder. Pray can I not." (Ibídem, p. 439)

Matar a un rey y unirse con su hermano⁷⁴. (III, 4; v. 11-14 /20-25 y 29-32)

Hamlet descubre que no es el Rey a quien había dado muerte.

Hamlet- ¡Oh triste mentecato, atolondrado,
Entrometido! ¡Adiós! Te había tomado
Por algo más. Resígnate a tu suerte.
Tu mucho celo te llevó a la muerte⁷⁵. (III, 4; v. 34-36)

Luego aparece el fantasma de su padre y Hamlet le habla, pero la reina Gertrudis no puede verlo ni oírlo, por lo que supone que el príncipe está totalmente loco.

Reina- ¿Qué estás mirando?
Hamlet- __ Él. Él. ¿No veis qué pálido
Nos clava la mirada? Su figura
Y causa, juntas, a las mismas piedras
Tornaría sensibles. No me mires,
[...]
Reina- Estampa de tu mente es calentura;
Creación incorpórea del delirio.

Finalmente Hamlet se lleva el cuerpo de Polonio y lo oculta.

Hamlet- Buenas noches, mi madre. El consejero
Está ahora quieto, silencioso y grave,
Que en vida fue parlero majadero.
Vamos, señor, donde con vos acabe⁷⁶.
(III, 4; v. 156-160/170-171/272-175)

ACTO IV

ESCENA 1

En la escena primera, la reina cuenta al Rey el asesinato a Polonio y Claudio se dirige a Rosencrantz y Guildenstern acusando a Hamlet de loco.

⁷⁴ Madariaga, p. 471

⁷⁵ Elegimos para todos estos parlamentos la traducción de Madariaga, por su belleza. Sin embargo, no añadimos el inglés original porque su traducción no responde al original inglés. *Ibidem*, p. 473

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 481/ 483 y 491.

Rey- Amigos, id con otros
Que os ayuden, que Hamlet, hace poco
ha matado a Polonio; y se ha llevado
El cuerpo a rastras no sabemos dónde.
Id a buscarle. Ved dónde lo esconde⁷⁷. (IV, 1; v. 37-42)

ESCENA 2

En la segunda escena, Rosencrantz y Guildenstern quieren recuperar el cadáver de Polonio a lo que Hamlet se niega.

Rosencrantz- ¿Qué habéis hecho, señor, con el cadáver?
Hamlet- Mezclarlo con el polvo, su pariente.
Rosencrantz- Decidnos dónde está que lo llevamos
A la capilla
Hamlet- No creáis tal cosa⁷⁸. (IV, 2; v. 3-7)

.....

Hamlet- Que siga yo vuestros consejos, antes que el mío.
¿Qué respuesta dará, además, el hijo de un rey interrogado por una esponja?⁷⁹ (IV, 2; v. v. 9-11)

ESCENA 3

En la escena tercera, Hamlet sigue sin desvelar dónde se encuentra el cadáver de Polonio y el Rey le anuncia su partida a Inglaterra con sus dos compañeros, donde debe morir.

Rey- ¿Dónde está Polonio?
Hamlet- En el cielo... envidad a alguien y que lo compruebe... y si vuestro mensajero no lo encuentra allí, buscadle vos mismo en el otro sitio. Si no le encontraseis en un mes, podréis olerlo al subir hacia la galería. (IV, 3; v. 34 -39)⁸⁰

⁷⁷ Madariaga, p. 497

⁷⁸ Ibídem, p.499

⁷⁹ Respuesta de Hamlet en la traducción de Conejero, p. 491.

⁸⁰ "Where is Polonius? In heaven. Send thither to see. If your messenger find him not there, seek him i'th'other place yourself. But Indeed, if you find him not within this month, you shall nose him as you go up the stairs into the lobby." Conejero, p. 503

[...]

Rey- No has de oponer ambages
A este nuestro proceso soberano
Que te insta, por cartas de mi mano,
A que des muerte a Hamlet. ¡Ah Inglaterra!
Hazlo así que ya Hamlet me devora⁸¹ (IV, 3; v. 37-41 y 71-75)

ESCENA 4

En la cuarta escena y en el barco hacia Inglaterra, Hamlet presenta otro soliloquio.

Hamlet- ¿Qué hago yo, pues, que tengo padre muerto
Y madre mancillada, que el sentido
Y la sangre me exciten, y dormido
Todo lo dejo ir, mientras contemplo
Para vergüenza mía y para ejemplo
Esta muerte inminente
De veinte mil soldados
Que al imán de un ensueño
O por algún señuelo de la fama
Van a la tumba cual si fuera cama⁸². (IV, 4; v. 66-75)

ESCENA 5

En la escena quinta, y tras la muerte de su padre, Ofelia, angustiada además por el alejamiento de Hamlet, comienza a desvariar y cantar; mientras que su hermano Laertes regresa de Francia con la idea de vengar la muerte de su padre. Claudio lo convence de que Hamlet tiene toda la culpa del crimen.

Ofelia (cantando)-
Mañana es San Valentín,
Mañana por la mañana
Y yo, doncella por quererte,
Al pie de tu ventana
[...]
¿Y ya no ha de volver?

⁸¹ Madariaga, pp. 505 y 509

⁸² *Ibíd.*, pp. 515 y 517

¿Y ya no ha de volver?
No, no, que ha muerto,
Ve a tu lecho yerto,
Que ya no ha de volver,
La barba erra de nieve,
El pelo era de lino:
Ya se ha ido, ya se ha ido⁸³. (IV, 5; v. 53-56 y 203-210)

ESCENA 6

En la siguiente escena, la sexta, llega a Horacio una carta de Hamlet en la que cuenta que su barco, con rumbo a Inglaterra, fue atacado por piratas, por lo que ha retornado a Dinamarca después de ser liberado, mientras sus acompañantes siguen su viaje a Inglaterra.

Horacio (Lee la carta)
Horacio, cuando hayas visto esta carta, haz que
estos hombres puedan presentarse ante el rey. [...]
Estos hombres te conducirán hasta donde estoy. [...]

ESCENA 7

En la séptima escena, el rey Claudio y Laertes organizan un plan: Laertes peleará contra Hamlet con una espada envenenada para así tener más posibilidades de matarlo.

Laertes- La punta tocaré con este unguento
Y con solo arañarle será muerto.

En caso de que falle, Claudio le ofrecerá a Hamlet una copa de vino con veneno.

Rey- Un vaso tal que el sorbo más pequeño,
Aún si hubiera evadido tu beleño,
Nuestro intento asegure. Mas ¿qué es eso?
¿Qué pasa dulce reina?⁸⁴ (IV, 7; v. 167-169 y 182-185)

⁸³ Madariaga, pp. 523 y 535

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 557

En ese momento llega la reina Gertrudis para informar que Ofelia se ha ahogado en un río, sembrando la duda de que podría haberse suicidado.

ACTO V

ESCENA 1

Abriendo el quinto acto de la tragedia, Hamlet se detiene en un cementerio, Dos sepultureros (“payasos”) cavan una tumba para Ofelia; es mientras discuten cuando llegan Hamlet y Horacio. Uno de los sepultureros exhuma la calavera de Yorick, el bufón de la corte que tanto divirtió al príncipe danés en su niñez, y es allí cuando Hamlet le habla a la calavera.

Déjame verlo. ¡Pobre Yorick! Yo lo conocía, Horacio:
Era un tipo muy divertido y de enorme fantasía
Más de mil veces me llevó a sus espaldas⁸⁵... (V, 1; 190-192)

Sin estar vivo, Yorick protagoniza una de las escenas más famosas de Hamlet la imprescindible obra de teatro de William Shakespeare. El monólogo sobre la mortalidad recuerda lo efímero de la vida terrenal, es el gran “memento mori”⁸⁶ del dramaturgo inglés.

Hamlet ve un cortejo fúnebre, encabezado por Laertes, y Hamlet se da cuenta de que es a Ofelia a quien van a enterrar.

Hamlet- Pero... ¡la hermosa Ofelia!
Reina- Flores para la flor. ¡Adiós Ofelia!

⁸⁵ “Let me see. Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: / a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He / hath borne me on his back a thousand times.” (Conejero, p. 631)

⁸⁶ WIKIPEDIA *Memento mori* ("Recuerda que morirás", en español) es una frase latina que recuerda la mortalidad del ser humano. Suele usarse para identificar un tema frecuente, o tópico, en el arte y la literatura que trata de la fugacidad de la vida.

Tiene su origen en una peculiar costumbre de la Antigua Roma, que quizás tenga origen sabino. Cuando un general desfilaba victorioso por las calles de Roma, tras él un siervo se encargaba de recordarle las limitaciones de la naturaleza humana, con el fin de impedir que incurriese en la soberbia y pretendiese, a la manera de un dios omnipotente, usar su poder ignorando las limitaciones impuestas por la ley y la costumbre. Lo hacía pronunciando esta frase, aunque según el testimonio de Tertuliano¹ probablemente la frase empleada era: “Respice post te! Hominem te esse memento!” (¡Mira tras de ti! Recuerda que eres un hombre) [y no un dios].

Soñé fueses esposa de mi Hamlet
Y tu lecho de novia haber ornado,
Que no tu fosa.

Laertes- ¡Oh, triple maldición tres veces caiga
Sobre el maldito ser que te ha privado
De tu ingenio gentil! No... No echéis tierra,
Que deseo otra vez darle un abrazo⁸⁷. (V, 1; v. 244-253)

Cuando llega Hamlet, ambos compiten y pelean sobre quién siente mayor dolor con la pérdida de Ofelia, hasta que son detenidos por Claudio y Gertrudis.

Hamlet- Yo quise a Ofelia. Veinte mil hermanos
No podrían con todos sus amores
Sumar el mío. Qué ¿qué harías por ella?⁸⁸ (V, 1; v. 274-276)

ESCENA 2

En la escena segunda, Hamlet se reúne con Horacio, en Elsinor, y le cuenta cómo encontró una carta de Claudio en la que ordenaba que cuando llegara a Inglaterra lo mataran, por lo que Hamlet la modificó pidiendo que, en su lugar, se diera muerte a Rosencrantz y Guildenstern; en ese momento, un cortesano llamado Osric llega y le informa sobre el duelo con Laertes.

Hamlet- Pues bien, caballero, yo estaré aquí, en el vestíbulo;
si place a su Majestad, para mí es la hora
del ejercicio; que traigan los floretes, que convenga⁸⁹. (V, 2; 181-183)

En el duelo, Laertes hiere con su espada envenenada a Hamlet pero el príncipe sigue luchando, luego surge un intercambio casual de espadas y Hamlet termina hiriendo a Laertes con su propia espada envenenada.

Laertes- ___ Como pájaro
preso en mi propia liga.
Muero muy justamente
Por mi propia traición⁹⁰. (V, 2; v. 330-333)

⁸⁷ Madariaga, p. 583

⁸⁸ Ibídem, p. 585

⁸⁹ Ibídem, p. 605

⁹⁰ Madariaga, p. 619

La reina Gertrudis muere al beber por error la bebida envenenada, y alerta a su hijo.

Reina- ¡No, no, no!... La bebida... ¡Hamlet, hijo!
La bebida, la bebida. ¡Me han envenenado!⁹¹ (V, 2; v. 318-319)

Laertes, arrepentido, confiesa a Hamlet que la trampa del brebaje fue ideada por Claudio. Hamlet, encolerizado hiere al rey y le hace beber de su propio veneno, dando cumplida finalmente su venganza.

Hamlet- ¡Tú incestuoso, asesino, maldito danés!
Bebe hasta la última gota del veneno! ¿Vuestra perla...
No está aquí? Únete a mi madre⁹². (V, 2; v. 334-336)

Hamlet, antes de morir, le pide a su fiel amigo Horacio que cuente la verdad sobre lo sucedido y augura que será el príncipe Fortimbrás el sucesor del trono danés, el cual se presenta en la sala (después del fallecimiento de Hamlet), en medio del espectáculo de tantas muertes.

Hamlet- ¡Horacio, muero!⁹³ (V, 2; v. 360)

“[...] Todos han muerto. Ya no hay personajes para la tragedia. Solo Horatio y Fortimbrás, para levantar acta de lo que ha sucedido”.
(Conejero, 1983, p. 115)

La obra termina con la entrada en la corte de Fortimbrás, que ofrece un funeral militar en honor a Hamlet.

Fortinbrás- Que cuatro capitanes
A Hamlet, al estrado
Lleven como soldado;
Pues era tal que, si luchado hubiera,
Como de sangre real se condujera.
Y hablen alto a su paso,
Para honrarlo, la música guerrera
Y honores militares para el caso.⁹⁴ (V, 2; v. 413-427)

⁹¹ “No, no, the drink, the drink! O my dear Hamlet! / The drink, the drink. I am poisoned” (Conejero, p. 703)

⁹² “Here, thou incestuous, murd’rous, damnèd Dane, / drink off this potion. Is thy unión here? / Follow my mother”. (Ibidem, p. 705)

⁹³ “O, I die, Horatio!” (Ibidem, p. 711)

⁹⁴ Madariaga: 627

4.1.4. El papel del protagonista

Hamlet, ante una apariencia simple es una obra compleja que llega a ser muy triste tanto como la tristeza que puede albergarse en la mente del ser humano, aunque como expresa Madariaga (1955):

Claro está que Shakespeare no hacía más que construir una ilusión con sus versos y palabras, imágenes y situaciones. Pero la fuerza, la hondura y la calidad creadora tras de esa ilusión se deben a que la concibió por una intuición de psiques coherentes tras los ademanes a parecer incoherentes de unos y otros, o por decirlo con sus propias palabras, que esta ilusión, aunque “infinita de sus facultades”, es “en su forma y movimiento apta y admirable”. (p. 23)

En *Hamlet* se concentran el amor, la venganza, la locura, la rabia, el poder, la corrupción, el honor, la melancolía, la frustración, el desengaño, el dolor, la tragedia y, en definitiva, la muerte. Todos aquellos sentimientos que conforman la Vida, con mayúscula, y que llevó a Shakespeare a la cumbre de la Literatura.

Hamlet es una obra pasional y su protagonista se convierte en el catalizador de cada una de esas pasiones.

Desde una perspectiva humanista, vemos que Shakespeare domina y juega con los dos tópicos de la época: el teatral y el de la cultura del momento. Si el primero se ciñe al de la venganza de Hamlet por el asesinato de su padre, el segundo presenta el conflicto de la acción, en claro detrimento por el portador de la ‘locura melancólica’, [...] (Castrillo, 1997, p. 60)

En sus primeras apariciones, Hamlet se muestra taciturno, resentido y temperamental. Se trata de un hombre de treinta años, a quien han arrebatado a su padre, la confianza de su madre y su legítimo trono- usurpado por su tío al casarse con su madre.

¡Venganza!...
¡qué pedazo de asno soy! - ¡oh!- y qué gallardo,
que siendo el hijo de un padre asesinado,
azuzado a venganza por cielo e infierno,
debo, como ramera, abrir con palabras mi corazón

o darme a maldiciones tal una casquivana,
una fregona. ¡Vergüenza! ¡Vergüenza!
¡Arriba cerebro mío!⁹⁵ [...] (II, 2; v: 605-612)

El ánimo de venganza de Hamlet es contrario al de Laertes (que se precipita) y Fortimbrás (promueve un acto político).

Cuando Laertes recibe la noticia de la muerte de Polonio, este no posterga su acción y comete la traición de desafiar al rey abandonando toda costumbre y deber, y arriesgando de este modo su propia reputación. Incluso jura que se atreve a la “condenación” (IV, 5.) con tal de vengar al asesino de su padre. El rey se aprovecha de esa imprudencia y le descubre el nombre de su asesino, Hamlet, al querer verle muerto.

El tercer vengador es Fortimbrás quien reúne discretamente a su ejército y planea la invasión de Dinamarca, convirtiendo así su revancha en un acto político en lugar de personal.

La venganza de Hamlet se vuelve ineficaz si se compara con estos dos personajes de la obra, capaces de tomar decisiones más directas y resolutas. Así, Fortimbrás viaja muchos kilómetros para alcanzar su venganza y finalmente logra su propósito conquistar Dinamarca; Laertes planea matar a Hamlet para vengar la muerte de su padre, Polonio.

⁹⁵ “O vengeance! / why, what an ass am I! Ay sure. This is most brave, / that I, the son of a dear father murdered, / prompted to my revenge by heaven and hell, / must, like a whore, unpack my heart with words / and fall a-cursing like a very drab, / a scullion! Fie upon’t, foh! / about my brain.” (Conejero, p. 333).

4.1.4.1. La reacción de los personajes

A pesar de su sombrío estado de ánimo y apariencia melancólica, o de su actitud egoísta y egocéntrica (“egotismo”) Hamlet se gana el amor y el respeto de sus allegados. Como veremos en estos ejemplos

- ✚ Horacio- acude a Hamlet cuando ve al espectro; como así se lo hace saber a los dos vigilantes (Bernardo y Marcelo).

*Horatio- Break we our watch up, and by my advice
Let us impart what we have seen tonight
Unto young Hamlet. For upon my life
This spirit, dumb to us, will speak him.
Do you consent we shall acquaint him with it
As needful in our loves, fitting our duty?⁹⁶. (I, 1; v. 168-173)*

- ✚ Horacio dice que Hamlet es noble y honrado.

*Horatio- Now cracks a noble heart. Good night, sweet prince,
And flights of angels sing thee to thy rest!⁹⁷ (V, 2; v. 353-354)*

- ✚ Ofelia también habla de su nobleza. Refiriéndose a él como emblema de ilusión y esperanza

*Ophelia- O, what a noble mind is here o'erthrown!
The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,
Th'expentancy and rose of the fair state⁹⁸. (III, 1; v. 153-155)*

- ✚ El mismo Laertes expresa estas palabras en el duelo, tras la muerte del Rey Claudio:

*Laertes- He is justly served.
It is a poison tempered by himself.
Exchange forgiveness with me, noble Hamlet.*

⁹⁶ Terminó la guardia. Creo/ que hemos de contar lo que esta noche/ al joven Hamlet. Por mi vida/ que este espíritu, /mudo ante nuestra presencia, habrá de hablarle a él. ¿No os parece que le instruyamos/ tal como exigen el cariño y el sentido del deber? (Conejero: 109)

⁹⁷ ¿Así te rompes, oh corazón noble? Buenas noches, mi dulce príncipe, / que cante un coro de ángeles; que te conduzca. (Conejero: 711)

⁹⁸ Oh noble inteligencia perdida/ con ojos, lengua y espada de soldado/ el cortesano, y el discreto. Flor y esperanza del reino. (Conejero: 361)

*Mine and my father's death como not upon thee,
Nor thine on me!*⁹⁹ (V, 2; v. 321-325)

- ✚ Del mismo modo que Fortimbrás cuando descubre que Hamlet está muerto:

Fortinbras- *Let four captains,
For he was likely, had he been put on,
To have proved most royal. And for his passage
The soldier's music and the rites of war
Speak loudly for him.*¹⁰⁰ (V, 2; v. 389-394)

No obstante, Hamlet también es descrito en términos menos positivos.

- Porque adolece de una “peligrosa y agitada demencia”

King- *And can you by no drift of circumstance
get from him why he puts on his confusión,
grating so harshly all his days of quiet
with turbulent and dangerous lunacy?*¹⁰¹ (III, 1; v. 1-4)

- De una “melancolía” y un “dolor nada viril”

King- *But to perserver
In obstinate condolment is a course
Of impious subbornness, 'tis unmanly grief,
A heart unfortified, a mind impatient,
An understanding simple and unschooled*¹⁰². (I, 2; v. 92-96)

- Tras las palabras ingratas de Hamlet contra Ofelia, el rey descubre que su locura no es por amor a Ofelia como le sugiere Polonio.

King- *Love? His affections do not that way tend;
Nor what he spake, through it lacked form a Little,*

⁹⁹ Justo es su final.../ Muerto por el veneno que él preparó... Oh noble Hamlet, / necesito tu perdón y yo mismo perdonarte. / Sobre ti no caiga mi muerte ni la de mi padre.../ que no caiga sobre mí la tuya. (Conejero, p. 707)

¹⁰⁰ Que cuatro capitanes/ porten a Hamlet hasta el túmulo, como soldado. / Habría sido, de haber podido acontecer, / un gran rey. Que a su paso sea saludado/ por sus méritos, con música marial/ y los ritos que corresponden a un guerrero. (Conejero, p. 717)

¹⁰¹ ¿Y no podéis con ninguna treta sonsacarle/ por qué muestra ese extravío/ que aturde y discordia su ánimo/ con una locura tan turbulenta, tan peligrosa? (Conejero, p. 337)

¹⁰² Pero perseverar/ en un luto incesante puede llegar a ser/ terquedad impía, dolor cobarde. / Demuestra irreverente oposición al cielo, /corazón endeble, impaciencia de espíritu, / pobre inteligencia y escaso entendimiento. (Conejero, p. 125)

*Was not like madness. There's something in his soul
O'er which his melancholy sits on brood;*¹⁰³ (III, 1; v. 165-168)

- A Hamlet también se le critica su actitud de “preceptor” a la hora de dar consejos:
 - ✓ A Ofelia sobre donde recluirse en lugar de optar por el matrimonio.

Hamlet- *Get thee to a nunnery
Go, farewell. Or if thou wilt needs marry,
Marry a fool; for wise men know well enough
What monsters you make of them. To a nunnery,
Go, and quickly too. Farewell.*¹⁰⁴ (III, 1.; v. 138-142)

- ✓ A los actores sobre cómo actuar

Hamlet- *Speak the speech, I pray you, as I pronounced it
To you, trippingly on the tongue*¹⁰⁵. [...] (III, 2; 1-3)

- ✓ A Laertes le reprende por llorar en el funeral de Ofelia

Hamlet. *Swounds, show me what thou'lt do.
Woo't weep? Woo't fight? Woo't fast? Woo't tear thyself?
Woo't drink up eisel? Eat a crocodile?
I'll do't. Dost thou come here to whine?*¹⁰⁶ (V, 1; v. 271-274)

4.1.5. *Dramatis personae*. Los personajes secundarios

En este epígrafe se va a tratar de desvelar las redes, conexiones y tramas que existen entre los personajes y su relación entre ellos. Una tragedia repleta de

¹⁰³ ¿Amor? No van sus sentimientos por ese camino, / y lo que decía, aunque con cierta discordancia, / no eran palabras de locura. Algo oculta su alma/ donde está tomando cuerpo su melancolía, (Conejero, p. 363)

¹⁰⁴ ¡A un convento! ¡Vete! ¡Adiós! Y si has de / casarte, hazlo con un necio, pues de sobra saben/ los discretos en qué clase monstruos se les convierte.../ ¡A un convento! ¡Rápido! Adiós. (Conejero, p. 359)

¹⁰⁵ Decid los versos, os lo suplico, como yo los he/ recitado, que salgan con naturalidad de vuestra/ lengua. (Conejero, p. 369)

¹⁰⁶ Por la sangre de Dios, decidme, ¿qué haríais?/ ¿Queréis llorar? ¿Queréis batiros? ¿Ayunar? Destrozaros? / ¿Beber vinagre? ¿Comeros un cocodrilo? ¡Yo lo haré!/ ¿A qué habéis venido a lloriquear? (Conejero, p. 645)

conflictos infortunios que se precipitan en una espiral sin control y finalizan en un repertorio de peores resultados.

Se trata de una situación incontrolada de circunstancias que tiene cada personaje, en el momento de entrar en el conflicto, que no da una unidad a la trama principal sino que la desplaza a otras secundarias que siguen dando fuerza e interés a la obra.

Hamlet no solo aplaza su venganza contra Claudio, sino que mata por accidente a Polonio, lo cual empuja a Laertes a vengarse de él. Rechaza a Ofelia de un modo tan humillante y devastador que cuando ésta sabe que su padre ha muerto a manos de su antiguo enamorado, pierde la razón y, con ella su dignidad. Polonio tampoco está exento de culpa. Muestra muy pocas luces cuando manda a un espía a Francia para que siga la pista de su hijo, cuando convence a Ofelia para que tienda una trampa a Hamlet, y, sobre todo, cuando decide esconderse tras el tapiz para oír la conversación entre la reina y su hijo. A su vez, a todo esto hay que añadir otros sucesos funestos:

- ✚ La muerte accidental de Ofelia por ahogamiento
- ✚ El infortunio de Gertrudis que bebe el vino envenenado por error
- ✚ El envenenamiento del rey por la misma bebida
- ✚ Que Laertes se hiera con el florete que él mismo untó con veneno para acabar con la vida de Hamlet.

“Todo un catálogo de desgracias que acontecen en los personajes”. (VV.AA, 2015: 196)

Queen- *O, what a rash and bloody deed is this!*

Hamlet- *A bloody deed— almost as bad, good mother,*

*as kill a king and marry with his brother*¹⁰⁷. (III, 4; v. 25-27)

¹⁰⁷ “¡Oh, acción sanguinaria y violenta! ¿Sanguinaria? Oh, mi buena madre, casi tanto/ como matar al rey y desposar a su hermano”. (Conejero: 453)

4.1.5.1. El espectro del rey Hamlet

Quien ordena a su hijo Hamlet que venga su muerte. En el 'dramatis personae' se le menciona como el fantasma del padre de Hamlet, debido a que en la obra aparece como espíritu.

La figura del fantasma, para Salvador de Madariaga (1955:38) representa el valor simbólico de la tradición, la voz de los muertos que todavía siguen viviendo y más allá de la muerte nos siguen mandando.

1. Horacio acude a Hamlet cuando ve al espectro

Horatio- *Two nights together had these gentlemen,
Marcellus and Barnardo, on their watch
In the dead waste and middle of the night
Been thus encountered: a figure like your father*¹⁰⁸, (I, 2; v. 196-
199)

Ese encuentro con el espectro representa un importante golpe para Hamlet, cuando averigua que éste ha sido asesinado y el culpable es el actual rey, su tío y también padrastro; y el espectro le pide venganza.

Ghost- *List, Hamlet, O list!
If thou didst ever thy dear father love—
[...]
Let not the royal bed of Denmark be
A couch for luxury and damnèd incest
But howsoever thou pursuest this act*¹⁰⁹. (I, 5; v. 22-23 y 81-83)

Los sentimientos de Hamlet sobre su tío son confusos: le odia, pero su odio está impregnado de envidia y celos por su malvado triunfo. Por fuerte que sea su odio

¹⁰⁸ "Por dos noches sucesivas, estos caballeros, / Marcelo y Bernardo, mientras hacían la guardia, / durante el mortal silencio de la medianoche, / se ha encontrado con una figura idéntica a vuestro padre". (Conejero, p. 139)

¹⁰⁹ "¡Escucha! ¡Oh, Hamlet, óyeme! Si es que alguna vez amaste a tu padre...// [...] No dejes que el lecho real de Dinamarca / sea tálamo de lujuria y criminal incesto. / No importa el modo en que lo laves a cabo." (Conejero, pp.191-201)

no puede compararse con la ardiente indignación que experimenta hacia su madre. Algunos autores consideran que para Hamlet era más importante salvar a la madre del pecado que vengar el asesinato del padre.

4.1.5.2. Claudio

Recién coronado rey de Dinamarca que se casa con la viuda de su hermano, Gertrudis. Padrastro y tío de Hamlet.

En una conversación del Rey con Rosencrantz y Guildenstern:

King- *And can you by no drift of circumstance
Get from him why he puts on this confusión,
Grating so harshly all his days quiet
With turbulent and dangerous lunacy?*¹¹⁰ (III, 1; v. 1-4)

Polonio cree que la causa de su locura es el amor que siente por Ofelia, pero no lo cree el rey y, por temor, quiere mandarle a Inglaterra.

King- *Love? His affections do not that way tend;
Nor what he spake, though it lacked form a Little,
Was not like madness. There's something in his soul
O'er which his melancholy sits on brood*¹¹¹;
[...]
Thus set it down: he shall with speed to England. (III, 1; 165- 168 y 174)

Por su parte, Hamlet comenta a Horacio, en la escena 2, del acto quinto, las ardidés del Rey para acabar con su vida. Ésta es su opinión sobre su tío:

Horatio.- *Why, what a king is this!*
Hamlet- *Does it not, think'st thee, stand me now upon –
He that hath killed my king and whored my mother,
Popped in between th'election and my hopes,
Thrown out his angle for my proper life*¹¹², (V, 2; v. 63-67)

¹¹⁰ “¿Y no podéis con ninguna treta sonsacarle/ por qué muestra ese extravió/ que aturde y discordia su ánimo/ con una locura tan turbulenta, tan peligrosa?” (Conejero, p. 337)

¹¹¹ “¿Amor? No van sus sentimientos por ese camino, / y lo que decía, aunque con cierta discordia, / no eran palabras de locura. Algo oculta su alma / donde está tomando cuerpo su melancolía; [...] saldrá sin tardanza a Inglaterra” (Conejero, p. 363)

¹¹² “¡Dios! ¿Es esto un rey?/ ¿No pensáis vos ahora – poneos en mi lugar-- / que ése que mató a mi rey y prostituyó a mi madre , / ése que se ha interpuesto entre la elección y mi esperanza, / que puso anzuelo a mi propia vida” (Conejero, p. 659)

Tras el fracaso del envío a Inglaterra a Hamlet, Claudio aconseja a Laertes (a quien considera hombre de acción y desquiciado), que de manera astuta y calculadora, dé muerte a Hamlet para vengar la muerte de su padre, al que se unirá más tarde su hermana, Ofelia.

King- *No place, Indeed, should murder sanctuarize.
Revenge should have no bounds. But, good Laertes,
Will you do this?*¹¹³ /IV, 7; v. 127-129)

4.1.5.3. Gertrudis

Madre de Hamlet y viuda del difunto rey Hamlet. Actual esposa de Claudio y reina de Dinamarca.

En el cementerio, cuando Hamlet se compara con Laertes en su dolor por Ofelia, la Reina sigue fiel a la promesa que le hizo a su hijo de hacerlo pasar por loco:

Reina.- Esto es locura,
Que en raptos un instante así lo toma.
Luego, paciente como la paloma
Que ve salir sus gemelillos de oro,
Manso, en silencio, sienta su cordura. (V, 1; versos 294-298)

4.1.5.4. Polonio

Chambelán del reino. Cortesano y consejero de confianza de Claudio. Padre de Ofelia y Laertes.

Hamlet pierde todo su aspecto cortés, noble y educado ante la figura de Polonio, Ya en la segunda escena del segundo acto, cuando coinciden Hamlet y Polonio:

Polonius- *Do you know me, my lord?*
Hamlet- *Excellent, excellent well. You're a fishmonger.*
Polonius- *Not I, my lord.*
Hamlet- *Then I would you were so honest a man*¹¹⁴. (II, 2; v.173-176)
[...]
Hamlet- *For If the sun breed maggots in a dead dog, being*

¹¹³ "Ningún lugar debería ser santuario para asesinos / ni tendría que haber fronteras para la venganza. Pero Laertes / ¿haréis lo que os diga?" (Conejero, p. 589)

¹¹⁴ "¿Sabéis quién soy, señor?/ Sí, muy bien. El pescadero. / No, mi señor, no soy tal. / Tal me gustaría que fuerais de honrado". (Conejero: 265)

A good kissing carrion— Have you a daughter¹¹⁵? (II, 2; 181-182)

Hamlet le maltrata y lo considera como un mero objeto como lo demuestra con esta frase última de despedida.

Hamlet- *These tedious old fools¹¹⁶! (II, 2; v. 220) (verso 252)*

Hamlet mantiene una actitud cruel con Polonio que recrudece en la escena de los cómicos, cuando Polonio, tras el parlamento apasionado de uno de ellos expresa lo que diría el propio auditorio (“Muy largo. Muy largo”). Así reacciona Hamlet y le ridiculiza:

Hamlet- *It shall to the barber's with your bread – Prithee
Say on. He's for a jig or a tale of bawdry, or
He sleeps¹¹⁷. (II, 2; 501-503)*

Aquí Hamlet expresa una gran **crueledad moral** por ridiculizar a una persona de alta dignidad oficial (Secretario de Estado o Canciller) ante los cómicos que eran despreciados por la sociedad. El mismo Hamlet considera gente baja, despreciables y sin derecho a divertirse como los grandes. Y así se lo hace saber, al final de la escena al primer cómico refiriéndose a Polonio:

Hamlet- *Very well. Follow thar lord., and look you mock
him not¹¹⁸. (II, 2; v. 545-546)*

Polonio, por su parte, hace caso omiso a los insultos que recibe de Hamlet por creer que provienen de un loco. Así lo demuestra cuando habla ante los reyes, con Ofelia, con Rosencrantz y Guildenstern e incluso con el mismo Hamlet, como lo demuestra cuando éste le pregunta si había hecho de comediante en la Universidad.

Polonius- *That I did, my lord, and was accounted a good actor.*

Hamlet- *And what did you enact?*

Polonius- *I did enact Julius Caesar. I was killed i'th' Capitol.
Brutus killed me.*

¹¹⁵ “Si el sol cría gusanos en el cadáver de un perro... / y si la carroña sirve para que la besen... ¿Tenéis una hija?”. (Conejero: 267)

¹¹⁶ “¡Qué viejos fastidiosos!” (Madariaga: 369)

¹¹⁷ “Ya lo cortará el barbero como a tu barba. / Continúa, continúa, que a éste solo le agradan las jigas/ o cuentos verdes, o se duerme... (Conejero, p. 321)

¹¹⁸ Muy bien. Seguid a aquel caballero y ¡cuidado!, no vayas a hacer burla de él”.(Conejero, p. 327)

Hamlet- *It was a brute part of him to kill so capital a calf there.
Be players ready*¹¹⁹? (III, 2; v. 99-104)

En la escena cuatro, del acto tercero, Polonio, escondido tras un tapiz, es asesinado por Hamlet por creer que se trataba del rey que acudía en auxilio de la reina. Una vez muerto Polonio, Hamlet le consagra estas palabras:

Hamlet- *This counsellor
Is now most still, most secret, and most grave,
Who was in life a foolish prating knave.
Come, sir, to draw toward and end with you*¹²⁰. (III, 4; v. 211-214)

Hamlet tiene “[...] una reacción irracional no tanto de miedo efectivo como de excesiva proximidad al yo sagrado del egoísta.” (Madariaga, 1955: 57)

4.1.5.5. Laertes

Hijo de Polonio y hermano de Ofelia. Ha estado estudiando en Francia, pero regresa a Dinamarca para vengar la muerte de Polonio.

La reacción de Hamlet es rápida cuando Laertes se le abalanza al cuello para estrangularle para vengar la muerte de Ofelia (y de su padre, Polonio). “Que el diablo te lleve¹²¹” exclama. Laertes. A lo que Hamlet contesta:

Hamlet- *Thou pray'st not well
I prithee take thy fingers from my throat;
For, Though I am not splenative and rash,
Yet have I something in me dangerous,
Which let thy wiseness fear. Away thy hand*¹²². (V, 1; 255-260)

¹¹⁹ “Sí, y muy bueno era, según dicen. / ¿Qué interpretasteis?/ ¡Hice [de] Julio César! Me mataban en el Capitolio. / Bruto me mataba/ ¡Bruto tuvo que ser quien matara a tan capitolio/ amigo! ¿Están preparados los actores?”. (Conejero, pp. 383-385)

¹²⁰ “Bien quieto y callado, / y grave está ahora este consejero. ¡Pensad que en la vida/ era un pobre necio, un charlatán!/ ¡Vamos allá, amigo!”. (Conejero, p. 479)

¹²¹ “*The devil take thy soul!*”

¹²² “¡Qué ruin rezo!/ Suelta. Quita esos dedos del pescuezo; / que aun sin ser violento o impetuoso, /tengo en mí un no sé qué de peligroso, / que ha de temer tu juicio. Suelta. Suelta.” (Madariaga, p. 585)

Aparece Laertes como un rival en la escena pública y un igual, que el mismo Hamlet califica como “un joven muy noble”, porque necesita de su fuerte personalidad.

Además subsiste en Hamlet la intención, ya anunciada a Horacio, de hacerse grato a Laertes, pero con intención diplomática, política y artificial. Aquí aparece esta actitud a través de la frase “*Court his favours*”: Términos “*Court*”, “*favours*” muy significativos para el auditorio de la época que venían a decir: intriga, insinceridad, alevosía. (Madariaga: 68).

Hamlet sigue fiel a su sentido aristocrático y borgiano de la vida. Se demuestra en esta confesión hecha a Horacio.

Hamlet- *But I am very sorry, good Horatio,
That to Laertes I forgot myself;
For by the image of my cause I see
The portraiture of his. I'll Court his favours.
But sure the bravery of his grief did put me
Into a tow'ring passion*¹²³. (V, 2; 74-79)

En el duelo a esgrima contra Laertes y con la misiva de su madre de que “desea que os mostréis cortés con Laertes antes de la lucha¹²⁴”.

Hay, desde luego, un contraste dramático de gran intensidad entre los dos jóvenes que cambian unas palabras antes de cruzar los aceros; pero no es posible ni por asomo aceptar el contraste que suelen presentar los críticos de un Hamlet todo blanco por dentro, espontáneo y generoso, frente a un Laertes todo negro, insincero e intrigante, amén de falso. (Madariaga, 1955: 66)

Hamlet expresa el famoso discurso, donde podrá verse que, tras la adulación de Laertes, se esconde la indiferencia y el desprecio en palabras no sinceras:

Hamlet- *Give me your pardon, sir. I've done you wrong.
But pardon't, as you are a gentleman.
This presence knows, and you most needs have heard,
How I am punished with sore distraction
What I have done
That might your nature, honour, and exception
Roughly awake, I here proclaim was madness.*

¹²³ “Mi buen Horacio, que a Laertes he hecho / tal desacato; pues en la figura/ de esta mi causa veo yo el retrato / de la suya. He de hacer por serle grato. / Pero tan bravo estuvo en su lamento /que una torre de ira alzó en mi pecho”. (Madariaga, pp. 597-598)

¹²⁴ “*The Queen desires you to use some gente entertainment to Laertes before you fall to play*” (V, 2; v. 199-200).

[...]

*That I have shot my arrow o'er the house
And hurt my brother*¹²⁵. (V, 2; v. 219-225 y 235-236)

Y así le contesta Laertes:

Laertes- *I a satisfied in nature
Whose motive in this case should stir me most
To my revenge. But in my terms of honour
I stand aloof, and will no reconciliation
Till by some Elder masters of known honour
I have a voice and precedent of peace
To keep my name ungor'd. But till that time
I do receive your offered love like love,
And will not wrong it*¹²⁶. (V, 2; v. 237-245)

Hamlet quiere interesar a Laertes, pero no como causa o consecuencia de solicitud noble o de afecto sino de egocentrismo:

El encuentro de Hamlet y Laertes es hondamente dramático precisamente porque Hamlet, obcecado por su egotismo, no se da cuenta del estado de ánimo de su adversario y cree poder neutralizarlo con una fachada de reconciliación y afecto, en parte sincera y en parte representada. (Madariaga, 1955, pp. 66-67)

Coincidimos con Salvador de Madariaga en observar que para Hamlet, todos estos sucesos son hechos externos que, en el fondo, no le conciernen. Hechos de los que prescinde con la mayor facilidad, como un verdadero egoísta.

4.1.5.6. Rosencrantz y Guildenstern

Compañeros de Universidad de Hamlet, de quienes éste desconfía. Espían a Hamlet para poder informar al rey Claudio de su comportamiento.

¹²⁵ Elegimos de nuevo la traducción de Madariaga (p. 611) por su riqueza y originalidad expresiva, y donde se ve claro el desprecio y la indiferencia de Hamlet: "Perdonadme, señor. Os he ofendido. / Mas perdonadme, como caballero/ que sois. Bien es sabido/ de este auditorio entero/ Y sin duda de vos, cómo adolezco/ de manía cruel, así que todo / lo que haya hecho rozar pudiera/ vuestro ser natural, honor, partido, / locura lo proclamo. // Que, al disparar por cima de la casa, / haya herido a mi hermano.

¹²⁶ "Mi naturaleza, / que es la que debiera moverse a venganza, / queda así satisfecha; en cuanto a mi honor, / he de demorar cualquier reconciliación hasta obtener/ de los más ancianos y expertos en estas ocasiones/ una palabra, un precedente o indicio para la paz, / quedando así mi nombre sin mancha. Hasta entonces, / acepto como amistad la amistad que me ofrecéis/ y nada haré contra ella". (Conejero, p. 250)

Sus dos compañeros de estudio reciben el encargo, primero del rey y después de la reina, de saber qué le sucede a Hamlet y sacarle de ese estado de soledad.

King- *I entreat you both,
That being of so young days brought up with him,
And since so neighbored to his Youth and humour,
That you vouchsafe your rest here in our Court
Some Little time, so by your companies
To draw him on to pleasures, and to gather
So much as from occasions you my glean,
Whether aught to us unknown afflicts him thus,*¹²⁷(II, 2; v. 10-17)

Queen- *Good gentlemen, he hath much talked of you,
And sure I am two men there are not living
To whom he more adheres*¹²⁸. (II, 2; v. 19-21)

Los jóvenes aceptan el encargo de acompañar a Hamlet. Y desempeñarán las órdenes del soberano con el mayor sigilo y dignidad. Es su rey legítimo y Hamlet parece adolecer de locura.

Rosencrantz- *Both your majesties,
Might, by the sovereign power you have of us
Put your dread pleasures more into command
Than to entreaty.*
Guildenstern- ---- *But we both obey*¹²⁹, (II, 2; v. 25-29)

Ante el comportamiento descortés y egoísta de Hamlet a sus compañeros, al pensar que “esa cortesía no era de buena ley”, Rosencrantz muestra estas palabras de congoja:

Rosencrantz- *My lord, you once did love me.*
Hamlet- *So I do still, by these pickers and stealers*¹³⁰. (III, 2; v. 326-327)

¹²⁷ “Os ruego a los dos, / puesto que os habéis criado juntos desde la niñez, / y sois semejantes en temperamento y edad, / que os dignéis permanecer aquí en la corte/por algún tiempo. Y en compañía vuestra, / podáis inducirlo a los placeres y descubrir, / en ocasión propicia, que cosa para nosotros desconocida le cause esta aflicción.” (Conejero: 241-242)

¹²⁸ “Amigos míos, tanto os nombra él a vosotros, / que cierta estoy que no hay dos personas en el mundo/ que él más estime.” (Conejero: 243)

¹²⁹ “Vuestras majestades, / pueden, por la autoridad que tienen sobre nosotros, / solicitar tales deseos más como mandato/ que como súplica// Obedeceremos ambos.” (Conejero: 243)

¹³⁰ “Señor, hubo un tiempo en el que estimabais/ Y así es todavía. Lo juro por estas manos de ladrón” [traducción literal: ganchos y garfios] (Conejero: 421)

Aunque en la tarea que tienen encomendada, también cometen errores más adelante como reconoce Guildenstern.

Guildenstern- *O my lord, If my duty be too bold, my love is too
Unmannerly*¹³¹. (III, 2; v. 340-341)

Dando lugar a la demostración a la irritabilidad del carácter altivo e independiente de Hamlet que prefiere estar solo.

Hamlet- *'Sblood, do
You think I am easier to be played on than a pipe?
call me what instrument you will, Though you can
fret me, you cannot play upon me*¹³². (III, 2; 361-364)

El rey quiere librarse de Hamlet porque considera que su locura es peligrosa, por lo que quiere enviarle a Inglaterra con sus compañeros, aunque éstos desconocen sus intenciones, porque no saben del contenido de la carta que llevan consigo. El público sí lo conoce por el monólogo del rey.

King- *Pays homage to us – thou mayst not coldy set
Our sovereign process, which imports at full,
By letters conjuring to that effect,
The present death of Hamlet. Do it, England.
For like the hectic in my blood he rages,
And thou must cure me. Till I know 'tis done,
Howe'er my haps, my joys were ne'er begun*¹³³. (IV, 3; v. 63-69)

Hamlet lee la carta de su tío y la cambia con la misiva de dar muerte a sus dos compañeros, según relata a Horacio. Aquí aparece su humor macabro, cuando cuenta el contenido de la carta a su amigo Horacio:

Hamlet- *Without debatement further more or less,
He should the bearers put to sudden death,*

¹³¹ "Mi señor, cuando el sentido del deber nos hace indiscretos, el afecto se vuelve/ descortés". (Conejero: 425)

¹³² "¡Voto al cielo! ¿Soy yo más fácil de tocar que una flauta?/ Tocadme por el instrumento que mejor os plazca, / manoseadme cuanto queráis, pero no lograréis/ tañerme." (Conejero, p. 427)

¹³³ Elegimos la traducción de Madariaga por su originalidad y brillantez en la composición, sin suprimir significado al texto: "No has de poner ambages/ a este nuestro proceso soberano/ que te insta, por cartas de mi mano, / a que des muerte a Hamlet. ¡Ah, Inglaterra!/ hazlo así, que ya Hamlet me devora/ la sangre como fiebre abrasadora; / Y tú me has de curar. Hasta que sepa/ que es hecho, gozo no hay que en mi alma quepa". (Madariaga, p. 509)

*Not shriving-time allowed*¹³⁴. (V, 2; v. 44-46)

4.1.5.7. Ofelia

Hija de Polonio y hermana de Laertes. Tuvo una relación amorosa con Hamlet.

Polonio, padre de Ofelia, lee una carta de amor de Hamlet a su hija al Rey y a la Reina, en la segunda escena del segundo acto. Una carta que plantea muchos problemas de la obra, sobre cuándo se escribió esa carta, por qué se la llevó Ofelia a su padre cuando en la escena anterior señalaba que había rechazado las cartas de Hamlet.

Hay muchas preguntas que investigar.

¿Le amaba Ofelia a Hamlet?

¿Es inocente?

¿Miente?

¿Es obscena?

Ya os costaría un suspiro embotarme el filo
A lo que contesta la supuestamente dulce e inocente Ofelia:

“Todavía mejor y peor” (como diciendo malicioso sois, pero me gusta)

H.- Si te casas, te daré esta plaga por dote; aunque seas tan casta como el hielo, tan pura como la nieve, No te salvarás de la calumnia. Vete a una casa de Monjas, vete. Adiós. Pero si te has de casar, cástate Con un mentecato; que los cuerdos saben demasiado Qué monstruos hacéis de ellos. Hala, a una casa de Monjas. Y a escape. Adiós. (III, 1; versos 156-162)

Of.- ¡Oh poderes celestes, respondedle

Casi al final de la escena 7, del acto cuarto, la reina anuncia al Rey y a Laertes la muerte de Ofelia:

Con sus coronas de hojas y de yerbas,
Una envidiosa rama desgajando

¹³⁴ “Sin menor o mayor deliberación, matara/ a los portadores, de la forma más rápida y posible, / sin tiempo siquiera para confesarse.” (Conejero, p. 657)

Con los trofeos de su desvarío
Cayó al lloroso río.
Tendidas sus flotantes vestiduras
Sobre el haz de las aguas, cual sirena,
Un tiempo la llevaron, y entretanto
Iba entonando alguna cantinela.
[...]
Del agua, de la vida melodiosa
A cenagosa muerte dio con ella.

La aparente locura de Ofelia (con las flores, las canciones y toda la lástima que inspira) mueven el ánimo del espectador a tal estado y tensión que toda su atención se centra retrospectivamente a esta situación y escena.

De este modo, Ofelia queda proclamada tácitamente como modelo de inocencia, de amor y de desgracia inmerecida.

En el cementerio, Hamlet provoca a Laertes cuando éste se agacha sobre su hermana: rente a la tumba de Ofelia y ante Laertes: (V, 1)

H.- Yo quise a Ofelia. Veinte mil hermanos
No podrán con todos sus amores
Sumar el mío. Qué ¿qué harías por ella?
Rey.- Está loco, Laertes.
Reina.- Por el amor de Dios conllévalo.
H.- Voto a... di, pues, ¿qué harías? (Versos 274-279)

[...]

En ese aspecto coincide la crítica, aunque no parece poner en claro la relación entre Hamlet y Ofelia, que la manifiestan con calificaciones de sorpresa, incertidumbre, dolor o incluso desencanto, pero no explican ni interpretan los hechos de su extraña relación.

4.1.5.8. Horacio

Amigo leal de Hamlet. Compañero de estudios de Hamlet, en Wittenberg, a quien éste desvela sus planes. Representa la voz racional en la obra, es llamado para explicar el fenómeno del espectro y la situación histórica del reino.

Horacio se convertirá en el cronista de los hechos, porque Hamlet quiere que se conozca su realidad y se honre su nombre, y así se lo pide a su amigo.

Hamlet- *O good Horatio, what a wounded name,
Things standing thus unknown, shall live behind me!
If thou didst ever hold me in thy heart,
absent thee from felicity awhile,
and in this harsh world draw thy breath in pain,
to tell my story*¹³⁵. (V, 2; v. 338-343)

4.1.5.9. Fortimbrás

Sobrino del rey noruego y sucesor al trono danés. Busca venganza contra Dinamarca por el asesinato de su padre.

4.1.5.10. Otros personajes

- **Voltimand** y **Cornelio**: embajadores de Dinamarca en Noruega.
- **Osric**: cortesano que informa a Hamlet del duelo con Laertes.
- **Bernardo**, **Francisco** y **Marcelo**: guardias de Elsinor. Francisco se retira de su puesto y se lo da a los restantes Bernardo y Marcelo. Le advierten a Horacio sobre la presencia del fantasma.
- **Reinaldo**: criado de Polonio.
- **Embajadores de Inglaterra**.
- **Tres actores de la ‘Ratonera’**.
- **Un capitán noruego**.
- **Un sacerdote**.
- **Dos sepultureros**.

¹³⁵ “Oh, buen Horacio, lleno de oprobio quedará mi nombre, / para siempre si permanecen ocultos estos hechos. / Si alguna vez hubo un lugar para mí en tu corazón, / renuncia a ese reposo que ahora ansías / y vive, vive, respirando la amargura del mundo alrededor / para que puedas contar mi historia”. (Conejero: 709)

4.2. Análisis estructural

Se utiliza el análisis estructural para analizar la morfología interna de la obra y aceptarla como “forma orgánica” (Barthes) en la que todos sus elementos son importantes para conseguir su identidad. Una estructura que no son las piezas de un conjunto o algo material de ellas, sino la relación entre las diferentes partes que forman un todo.

La actividad estructuralista intenta reconstruir un objeto tratando de que en ese simulacro se manifiesten de forma evidente las reglas de su funcionamiento. Se descompone, pues, lo real para hacer aparecer algo que permanecía oculto en ello. Se produce así “algo nuevo” que, en palabras de Roland Barthes es nada menos que “lo inteligible”. Se trata pues de un estudio interno en el que se consideran las palabras como materiales básicos para esa construcción y se estudian las diferentes formas en las que se interrelacionan y cómo se van creando sugerencias conceptuales, figurativas, representativas o simbólicas.

La estructura teatral no es, pues, la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje).

4.2.1. Estructura escénica en *Hamlet*

La estructura dramática, según el modelo clásico, podría definirse como una serie de sucesos relacionados de acuerdo a una lógica y a una suerte determinada (trama), que unos seres (personajes) viven en un lugar (espacio teatral), y un tiempo (con urgencia dramática), que va a dar un sentido específico a todos los diversos elementos que intervienen en ella.

El principio aristotélico considera la trama el alma del drama, el efecto deseado de la acción. Cuando la obra adquiere un sentido, un desarrollo espacio-temporal, la ordenación de elementos dispuestos en conflicto que den lugar a la acción, y que a su vez despierte una respuesta emocional en el personaje y en

su espectador. Sin embargo, aun aceptando que la trama es un elemento primordial en la estructura teatral, también es cierto que su utilización es diferente de acuerdo a las distintas corrientes estilísticas porque su naturaleza admite la existencia de subtramas, como en el caso de *Hamlet*.

En esta obra se verá una acción grande, interesante, trágica; que desde las primeras escenas se anuncia y prepara por medios maravillosos, capaces de acalorar la fantasía y llenar el ánimo de conmoción y de terror. Unas veces procede la fábula¹³⁶ con paso animado y rápido, y otras se debilita por medio de accidentes inoportunos y episodios mal preparados e inútiles, indignos de mezclarse entre los grandes intereses y afectos que en ella se presentan (Inarco Celenio¹³⁷, 2003: Prologo de *Hamlet: tragedia*).

A lo largo de la historia del teatro ha habido un constante debate en la valoración de la trama dentro de una obra. Y opiniones adversas a la utilización del método shakespeariano, incluso sostenidas por el mismo Voltaire que criticaba las tramas laterales del método shakespeariano, calificándolas de “farsas dignas de los salvajes de Canadá” (Citado por Alonso de Santos, 2002, p. 7).

La trama, por consiguiente, es una parte importante de la estructura teatral, aunque no puede sustituir o eliminar el valor de otros elementos esenciales: como los personajes, el lenguaje, el significado o la expresión artística de la obra.

Asimismo, *Hamlet*, como el resto del discurso dramático de Shakespeare, destaca por el empleo de constantes formales¹³⁸ que a menudo se basan en un

¹³⁶ Para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, el término trama añade algo peculiar a otros sinónimos como argumento, historia o fábula, que se utilizan a veces de forma indistinta. (Alonso de Santos, 2002, p. 7)

¹³⁷ Seudónimo de Leandro Fernández de Moratín.

¹³⁸ La *Poética de Aristóteles* es el primer texto teórico conocido que recoge normas y preceptos tratando de encontrar modelos que produzcan orden en la escritura dramática, sirviéndose de ejemplos de la creación anterior. Desde entonces se han escrito una serie de reglas y normas para fijar y ordenar la composición teatral, en función del estilo dominante en cada momento histórico, con el fin de fijar un cuerpo teórico que permitiera la acumulación de conocimientos técnicos. (Alonso de Santos, 2002, p. 6)

mismo patrón. Obra en cinco actos. Los tres primeros de mayor duración, siendo el cuarto más breve y el quinto el más breve de todos.

La sucesión escénica de Hamlet tiene la dinámica de un sistema que busca sorprender y “que los demás no sepan lo que los otros hablan de ellos”. La falta de “espacios abiertos” en esta obra nos indica que estamos ante un método que hace del teatro lo que es juego de interioridades, dinámica de escenas. (Conejero, 1999, p. 32)

Atendiendo a una estructura semántica formal, el primer acto incluye el planteamiento hasta un primer giro de los personajes que tensará la atención de los actos 2 y 3. Este cuerpo constituye la confrontación del relato, es el medio o parte central al que aludía Aristóteles, después del planteamiento y antes de la resolución.

Si nos atenemos a la estructura narrativa de la obra, teniendo en cuenta cuestiones de unidad, totalidad y pluralidad, nos enfrentamos al hecho de que en la época renacentista y barroca de Shakespeare (como ocurre en Calderón de la Barca) se consideraba que “la totalidad no suponía necesariamente la unidad, ya que existen totalidades plurales sin unidades de acción ni de espacio” (Banega, 2009, p. 17).

[...] Una obra, dependiendo de la estética en la que se enmarca, puede tener unidad temporal o no, pero la escena siempre posee unidad de tiempo. Es por decirlo así, la molécula narrativa de la dramaturgia teatral (claro que siempre hay unidades menores, o átomos, si se quiere, de espacio-tiempo) (Gómez, 2005, p. 37).

Una de las mayores dificultades de la estructura narrativa es poder conseguir el orden de elementos que, por su naturaleza, son dispersos y diferentes. El término ‘composición’¹³⁹, del latín ‘*compositio*’, significa acción y efecto de componer, y aplicada al arte teatral podríamos definirla como la distribución equilibrada que forma un conjunto armónico, y como la unión de las partes destinadas a configurar un todo.

¹³⁹ En nuestra época el concepto de composición ha sido sustituido por el de “estructura”: complejo orgánico de los elementos de los que una entidad está formada, su disposición y sus relaciones.

Hay que situar la trama siempre en un sentido amplio y abierto, en función de una dialéctica de fuerzas en pugna que origina la ordenación causal de los acontecimientos, el desarrollo de una incertidumbre dramática, y el significado que aporta el autor a esa lucha. Conectan en ello la mayoría de los grandes maestros del teatro de todos los tiempos: de Sófocles a Miller, de Shakespeare a Stanislavski, de Lope de Vega a Lorca, de Ibsen a Brecht (Alonso de Santos, 2002, p. 7).

En *Hamlet*, como en otras historias y tragedias shakesperianas (*King Lear*, *Richard III*, *Romeo and Juliet*, *Anthony and Cleopatra* o *Henry IV*) cuando una escena está saturada, su autor da un brusco giro a la acción para salir victorioso de las situaciones más comprometidas y surge un nuevo “teatro”.

W. H. Clement, en su libro *The Development of Shakespeare’s Imagery*, refiriéndose a la obra *The Tempest*, señala: “*In the Tempest, the actual catastrophe is a beginning, and not at the end or in the middle of the play. And everything derives and develops from this beginning*¹⁴⁰”. (1967, p. 182; citado por Conejero en su prólogo “Palabras, palabras, palabras”, de 1999, p. 10)

Esto nos hace pensar que existe una disposición estructural en la obra shakesperiana que rompe cualquier tipo de equilibrio y lleva tanto a las tragedias como a las comedias de la armonía al caos y de éste a aquélla, siguiendo- como vemos en el siguiente cuadro comparativo- una misma fórmula de actuación en las obras que presentamos como ejemplo.

EN HISTORIAS Y TRAGEDIAS	
	Un suceso inesperado rompe la armonía del comienzo
→	y deja prever su dimensión de conspiración, error fatal o fracaso :
➤	SI HAY PODER → HAY CONSPIRACIÓN (<i>King Lear</i> , <i>Richard III</i>)
➤	SI HAY AMOR → HAY MUERTE (<i>Romeo and Juliet</i> , <i>Anthony and Cleopatra</i>)
➤	SI HAY DESEO DE JUSTICIA → HAY FRACASO (<i>Hamlet</i> , <i>Henry IV</i>)
→	Conduciendo de modo irrevocable a la catástrofe .

¹⁴⁰ “En *La Tempestad*, la catástrofe real se encuentra al principio, y no al final ni en medio de la obra. Y todo parte y se desarrolla desde este comienzo” (Traducción propia).

TABLA 36. Fórmula de actuación de las tragedias shakespearianas. Elaboración propia.

Un método semejante para las comedias y romances shakesperianos, que solo varían con el desenlace. Exponemos una muestra.

EN COMEDIAS Y ROMANCES	
	Un suceso inesperado rompe la armonía del comienzo
→	y deja prever su dimensión de milagro, final feliz o perdón:
➤	SI HAY PODER → HAY MILAGROS (<i>The Tempest</i>)
➤	SI HAY AMOR → HAY FINAL FELIZ (<i>As you like it</i>)
➤	SI HAY DESEO DE JUSTICIA → HAY PERDÓN (<i>Cymbeline</i>)

TABLA 37. Fórmula de actuación de las comedias y romances. Elaboración propia.

4.2.2. El arte del contraste

Hamlet es una suma de instantes de ruptura con la ambigüedad, donde se producen distintas y dinámicas variaciones de la trama que se reflejan también en el lenguaje de la obra, tanto en verso como en prosa. La acción en *Hamlet* sobrepasa la norma, y la palabra supera el código.

Cada acto de *Hamlet* está volcado a su marco explícito, reconstruye su ámbito exterior, es como una frase que reclamara todo lo que le precede y le sigue. (Conejero, 1999, p. 13)

El eje central del tema de *Hamlet*, que es la muerte del Rey, ocurre antes de que la obra empiece y sin embargo todo el drama es como una representación de aquella. Se trata de un culto a la nostalgia, una búsqueda al tiempo perdido¹⁴¹, porque ya existe un relato, una novela, antes de la representación de la obra, que se convierte en consecuencia del *in illo tempore* que lo potencia.

En *Hamlet*, los primeros pasajes llaman la atención por varias razones:

¹⁴¹ En referencia a “*À la recherche du temps perdu*”, de la novela de Marcel Proust.

- La primera escena se presenta en un escenario nocturno y frío. Se desarrolla en un lugar abierto, delante de una edificación notable, un castillo (semejante a otras como *Titus Andronicus*, *The Merry Wives of Windsor*, *Much Ado About Nothing*, *Pericles* o tras el prólogo *Troilus y Cressida*)

Mientras el centinela, Bernardo, entra en plena oscuridad de la noche para comenzar su guardia, es él mismo quien curiosamente efectúa la pregunta reservada para Francisco, quien está realizando la centinela.

Barnardo- Who's there?

*Francisco- Nay. Answer me. Stand and unfold yourself*¹⁴². (I, 1; v. 1-2)

[...]

*Francisco- For this relief much thanks. 'Tis bitter cold,
And I am sick at heart*¹⁴³. (I, 1; 7-8)

Se trata de diálogos rápidos, de versos fríos, oscuros como la noche, desconfiados y temerosos, que reflejan el ambiente de alarma que reina en el castillo.

- Hay un hilo de expectación. Una situación de sorpresa.

Horatio- What, has this thing appeared again tonight?

Barnardo- I have seen nothing

Marcellus- Horatio says 'tis but our fantasy.

And will not let belief take hold of him

*Touching this dreaded sight twice seen of us.*¹⁴⁴ (I, 1; v. 21-25)

- El suceso inesperado es la aparición del espectro, que pone en marcha una historia desconocida. La obra aparece en *in media res*: Parlamento en el que se hace alusión al fantasma del Rey Hamlet. Su aparición consigue ser esperada e inesperada, ya que se predice, se pone en duda, incluso se retrasa, hasta que aparece de forma repentina.

Barnardo- Looks it not like the King? Mark it, Horatio.

¹⁴² “¿Quién va?/ ¡Alto, hablad vos primero! ¡Deteneos y reveladnos quién sois!”(Conejero, p. 81)

¹⁴³ “Gracias por el relevo. Hace un frío de muerte/ y mi corazón ya no lo soporta más.” (Conejero, p. 83)

¹⁴⁴ “Decidme, ¿Volvió a aparecerse eso esta noche?/ Nada he visto. / Afirma Horacio que es solo fantasía/ y que no se dejará engañar/ por la terrible visión que dos veces tuvimos.” (Conejero, p. 87)

*Horatio- Most like. It harrows me with fear and wonder*¹⁴⁵. (I, 1; v. 43-44)

- Esta escena primera, además de colocarnos en la situación inicial, nos remite a la segunda que es como su contrapunto.

Se retrasa la aparición de Hamlet hasta esta segunda escena y ciento setenta y cinco versos después del arranque de la obra. Está junto a su madre y padrastro antes de ir a las almenas al encuentro con la figura de su padre muerto, que es la base central de su trama.

El príncipe deja de serlo porque no lo dejan ejercer sus derechos de sangre, su nombre ha dejado de significar. Hamlet es señalado como un alienado, un paria, porque su presencia en la corte, más aún, en el país, carece de sentido. De alguna forma, la aparición del Fantasma es como un reclamo del nombre que pide ser prescrito en las páginas de la historia, como símbolo de la voz de la sangre. (Prado, 2016, p. 53)

En las primeras escenas es donde se da mayor información sobre los rasgos principales del protagonista y donde se pone en énfasis el ambiente sobresaltado que reina en el castillo.

Los datos que se obtienen en el punto de partida de *Hamlet* ponen en marcha una serie de sucesos, situaciones y lenguajes que denuncian una suposición escénica que encubren. Por ejemplo, la escena del fantasma da paso a otra donde el nuevo rey Claudio y la corte lamentan la muerte de Hamlet rey (“to bear our hears in grief” (I, 2). Se trata de “enfrentamientos horizontales nunca verticales y se divide entre espacios del protagonista y del antagonista” (Pérez Gallego, 1982, p. 67)

Shakespeare contrasta entre escenas para mantener la atención del lector-espectador y así sostener una tendencia que entre una y otra exista un cambio de lugar y espacio escénico, así como que surjan, a poder ser, los componentes “de la otra parte del relato”.

Lo que más nos sobrecoge de Shakespeare es su capacidad de salir victorioso de las situaciones más difíciles. Cuando ya una escena está

¹⁴⁵ “¡Es idéntico al Rey! Mira Horacio!/ ¡Sí, es idéntico! Me llena de estupor y miedo.” (Conejero: 91)

saturada da un brusco giro a la acción y nos lleva hacia lugares remotos donde un nuevo teatro comienza. (Conejero, 1999, p. 10)

El continuum de la obra se produce con una serie de confrontaciones, distensiones, rodeos y aparición de personajes (Laertes, Ofelia, Polonio, el rey, la reina...), como veremos en el argumento, que, desde el punto de vista estructural relajan la primera tensión de venganza a través de largas y deliberadas escenas. Corresponde a la “tensión dramática” o al estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta, que marca su evolución interior, su transformación de acuerdo al desarrollo del conflicto. Son variaciones de la trama, que pone en peligro algo importante para ellos (el amor, el poder, el honor, la venganza...), que se reflejará en el lenguaje de la obra- tanto en verso como en prosa-, en el ritmo y en su vocabulario.

Se trata de un clímax dramático que ya era utilizado por los dramáticos griegos bajo la denominación de catástasis (*Κατάστασις: constitución, temperamento*), que la RAE define como “el punto culminante del asunto de un drama, tragedia o poema épico”.

Si entendemos la “acción” como parónimo de “trama”, el clímax equivale a la catástasis del texto clásico. Y si aceptamos el término acción como equivalente al de enunciado narrativo o cualquier otro fragmento menor del texto, estamos dando por sentado que esa estructura catártica y liberadora de clímax, actúa en contenidos parciales del texto, realzando el interés de los sucesos de forma progresiva. (Segger, 1999: 73; citado en Gómez Martínez, 2005, pp. 92-93)

No obstante, como ocurre en *Hamlet*, el conflicto principal se presenta confuso. Así se presenta en su protagonista, de manera latente, disfrazada o inconsciente, aunque capaz de impulsar el motor de la historia, de dar unidad a la trama, de anudarla de principio a fin. También en la obra aparecen conflictos secundarios, variables que se mezclan con el conflicto principal para modificarlo, enriquecer sus matices y mantener el interés del espectador.

[...] la aparición del concepto individualista del autor, que se extiende ya desde el primer Renacimiento, va poco a poco delimitando el papel del texto dramático y fijando su estructura relacionada con la creación literaria, pero también con las reglas internas de la acción dramática, la

caracterización de los personajes y la materialización del texto en el escenario. (Berenguer, 2002, p. 12)

4.2.3. La dualidad y el doble sentido

En toda la obra se presenta una gran variedad de estilo donde se insiste en conformar dualidades:

Hay dos Hamlet (rey muerto y príncipe)

Hay dos Fortinbrás (padre e hijo)

Hay dos vengadores- junto con Hamlet- Laertes y Fortinbrás

Hay dos compañeros de Hamlet: Rosencratz y Guildenstern

Hay dos sepultureros (*two clowns: the First and the second*)

Dualidades familiares y consanguíneas:

Claudio padrastro y Hamlet padre—hermanos

Hamlet sobrino e hijastro de Claudio

Claudio, tío, y Gertrudis, madre--- actuales padres de Hamlet

La misma obra está duplicada con “la Ratonera”: la función-dentro-de-la-función.

En cuanto al lenguaje, existen también muchas ambigüedades, así como dobles sentidos, y se utiliza la figura de la endíadís con una profusión sin precedente¹⁴⁶: una idea compleja expresada mediante dos palabras unidas con una conjunción (“uno por medio de dos”)

Son figuras muy utilizadas en personajes triviales como en Polonio para resaltar su pomposidad o en la ambigüedad de los consejos de Laertes hacia su hermana.

Polonius: A happiness that often madness

¹⁴⁶ El Oxford English Dictionary saca un ejemplo de endíadís de Hamlet: “Bien ratificado por la ley y la heráldica” (l.1.) donde “la ley y la heráldica” significan “la ley heráldica”. Una única idea compleja se expresa mediante dos palabras conectadas por una conjunción.

*hits on, which reason and sanity could not so
prosperously be delivered of*¹⁴⁷. (II, 2; 210-212)

*Laertes: As he in his peculiar sect and forcé*¹⁴⁸. (I, 3; v. 26)

*Laertes: And, Sister, as the winds give benefit
And convoy is assistant, do not sleep*¹⁴⁹. (I, 3; v.2-3)

Finalizamos este apartado sobre la dualidad en *Hamlet*, exponiendo las palabras de Laertes a Ofelia, cuando entra su padre Polonio, que parecen remarcar la tesis mantenida en este apartado.

*Laertes: I stay too long --- but here my father comes.
A doublé blessing is a doublé grace.
Occasion smiles upon a second leave*¹⁵⁰. (I, 3; v. 53-55)

4.2.4. El metateatro o la sombra de una realidad

Para Shakespeare la actuación teatral es un desdoblamiento de la realidad y esta dualidad la encontramos en “la Ratonera” (“*The mousetrap*”). Una función dentro de la función. Una de las claves de *Hamlet*, además de la aparición del espectro, donde aparecen manipulaciones en el registro teatral, que aprovecha Shakespeare para crear “un dialecto diferente, un estilo dramático más antiguo, que exige declamación y gesticulación extravagantes, claramente diferenciados de los versos de la obra propiamente dicha”. (Kermode, 2005: 136)

El uso del metateatro revela la intención del dramaturgo de hablar de teatro, de sus técnicas y funcionamiento; haciendo referencia al conjunto de recursos formales dramáticos, a modo de apología de la expresión teatral. La técnica de la interpretación utilizada por Shakespeare en *Hamlet*- e incluso antes en *Romeo y Julieta* o en *Julio César*- exige una mayor variedad de tonos que en otras

¹⁴⁷ “Es la agudeza de los locos, algo que razón y cordura no poseen con tanta abundancia...” (Conejero, p. 271)

¹⁴⁸ “Pues, conforme a su título y a su rango”. (Conejero, p. 155)

¹⁴⁹ “Hermana, si el viento es favorable/ y la ocasión propicia, sé diligente.” (Conejero, p. 151)

¹⁵⁰ “Ya es hora... Ahí llega nuestro padre. / Doble gracia otorga la doble bendición. / La suerte me sonrío al despedirme dos veces” (Conejero, p.157)

tragedias anteriores: su verso libre es más suelto y se da más vía libre a la “personificación”¹⁵¹ de los personajes, que intenta alejarlos de la pura oratoria (como pone el autor en la boca de su protagonista).

Sin embargo, *Hamlet* va más allá del interés del autor por la recreación formal, porque su utilización se complementa con planteamientos dramáticos entre sus personajes.

Si un metateatro es la teatralización de una acción espectacular, de un ritual o ficción, llevados a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor, en *Hamlet*, su público también son sus propios actores.

The Mousetrap, bien interpretada por los cómicos, será un espejo donde el rey y la reina se miren. Lo que ocurre en *The Mousetrap* es la realidad. (Conejero, 1983, p. 103)

“La ratonera” es la obra escogida por Hamlet, puesta en escena ante el rey y la reina, para escenificar el drama de la muerte de su padre y desenmascarar a su asesino. “*The play’s the thing where in I’ll catch the conscience of the King*”¹⁵² (II, 2; v. 658-659). La obra que, para Madariaga (1955) tenderá “al alma del monarca un lazo”.

King- Have you heard the argument? Is there no offence isn’t?
Hamlet- No, no. They do but jest, poison in jest. No offence...
[...]
--- *Your majesty, and we that have free souls,*
*It touches us not*¹⁵³. [...] (III, 2; v. 228-230 y 236-237)

Antes habla a los actores sobre el fin de la obra y su actuación. Hamlet actúa de narrador, retransmitiendo todo lo que ve y situándolo en un estado de ficción tensa. La historia de Hamlet es parecida a la que el cómico va a recitar. Hamlet

¹⁵¹ Con este nuevo lenguaje en el que se introduce este término de “personificación” los actores quedan liberados y pueden interpretar ellos mismos las mentes y palabras de los personajes que representan.

¹⁵² “[...] La representación será/ la trampa donde caiga la conciencia del rey”. (Conejero, p. 335). Son los dos últimos versos del soliloquio de Hamlet al final de este segundo acto en el que ya está decidida la representación de “La ratonera”.

¹⁵³ “¿Conocéis el argumento? ¿No hay nada ofensivo?/ No, no, todo es cosa de broma, envenenan de broma; ofender, ni por asomo. [...] Vuestra Majestad y nosotros que tenemos almas limpias, con Nosotros no va nada. [...]”. (Conejero, p. 405)

se convertirá en “[...] espectador y actor de su espectáculo” (Conejero, 1983, p. 102).

*Hamlet: [...] to show virtue her own feature, scorn her own
image, and the very age and body of the time his form
and pressure. (III.2; 26-28¹⁵⁴)*

“La ratonera” no solo está motivada para el descubrimiento de la culpabilidad de Claudio, también tiene el propósito de poner a prueba la conciencia de su madre, cuya boda con su tío considera un incesto. El personaje-actriz que encarna a la reina en la obra de “la ratonera” ofrece un discurso sobre la fidelidad, en el que jura que jamás volverá a casarse en caso de que su marido muera.

*Player queen- The instances that second marriage move
Are base respect of thrift, but none of love.
A second time I kill my husband dead
When second husband kisses me in bed¹⁵⁵. (III.2; v. 185-188)*

En su cita con los comediantes para la representación de este drama, el actor principal da un discurso a Hamlet sobre la Caída de Troya. Y en él, su monólogo se centra en la intensidad del dolor de Hécuba, a cuyo esposo Príamo, ha matado el enemigo griego.

La tragedia se ha trasladado de lugar, y va a interpretarse con toda corrección, de acuerdo con los consejos que el propio Hamlet dicta a los actores. (Conejero, 1983, p. 102)

Hamlet se siente conmovido por la dimensión del sufrimiento de Hécuba a través de la habilidad del actor de involucrarse emocionalmente con el discurso. Un sufrimiento que no es comparable en su madre (que no guarda luto por la muerte de su esposo) y de él mismo que no encuentra el fin de su venganza. (VVAA, 2015, p.194)

*Hamlet- ----- What would he do?
Had he the motive and he cue for passion
That I have? He would drown the stage with tears*

¹⁵⁴ “[...] mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde. [...]” (Conejero, p. 371)

¹⁵⁵ “Lo que a segundas nupcias movió/ son razones de lucro, no de amor. / Por dos veces asesiné al esposo que ya ha muerto/ si este segundo marido me besara en mi lecho. (Conejero, p. 399)

*And cleave the general ear with horrid speech*¹⁵⁶. (II, 2; v. 561-564)

Shakespeare— a través de *Hamlet* - considera el teatro (utilizando el metateatro) como una técnica para revelar verdades sobre la vida real.

A partir del momento en que se encuentra con la sombra de su padre, Hamlet medita constantemente sobre el significado del mundo y de la vida. La palabra “sombra”, vinculada con el momento del sueño, aparece reiteradamente en sus parlamentos, como un indicio de que lo que el hombre ve es apariencia, algo ficcional. (Sosa, p. 22)

Con esta obra dentro de la obra, Hamlet se hace con las riendas de la acción al enfrentar sus problemas de un modo que no es peculiar en él, que suele mostrarse indeciso e indiferente, como él mismo reconoce.

Hamlet - ----- *Yet I*
A dull and muddy-mettled rascal, peak
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
*And can say nothing*¹⁵⁷. (II, 2; 567-570)

Para Lionel Abel¹⁵⁸, el metateatro, como ocurre también en el Barroco español, relaciona el tema con los tópicos de la vida como sueño y el mundo como teatro (*Life is a dream*), indica que el concepto de metateatro va más allá a la de un simple recurso dramático:

[...] las obras que estoy señalando tienen un carácter común: todas ellas son piezas teatrales sobre la vida vista como ya teatralizadas. Con esto quiero decir que las personas que aparecen en el escenario en estas obras de teatro no están allí no solo porque fueron atrapados por el dramaturgo en posturas dramáticas como una cámara podría atraparlos, sino porque ellos mismos sabían que eran dramáticos antes de que el dramaturgo tomara nota de ellos. ¿Qué los dramatizó originalmente? Mito, leyenda,

¹⁵⁶ “¿Cuánto más no haría/ si tuviera los motivos que yo tengo, o si como a mí/ le agujoneara el corazón? Llenaría la escena de lágrimas/ desgarraría con horribles parlamentos al público todo.” (Conejero, p. 329)

¹⁵⁷ “[...] Yo, sin embargo, / un canalla, un insensible, miserable, forjado en barro/ como Juan don Sueños, preñado de indiferencia, / y sin decir nada.” (Conejero, p. 331)

¹⁵⁸ En la década de los sesenta se pone de moda el prefijo “meta” entre los críticos de arte, movidos por las teorías sobre la pintura abstracta de Clement Greenberg. Abel recoge esta idea y la traslada al teatro (“Metateatro”) respondiendo a un movimiento paralelo que tuvo lugar en el ámbito de la teoría literaria a raíz del estudio de Jakobson sobre las seis funciones del lenguaje. Función expresiva o emotiva (emisor)/ función conativa o apelativa (receptor)/ función referencial (contexto)/ función metalingüística (código)/ función fática (contacto o canal)/ función poética (mensaje).

literatura pasada, ellos mismos. . . a diferencia de las figuras de la tragedia, son conscientes de su propia teatralidad. (Abel, 1963, pp. 134-135; citado por Pérez-Simón, 2011)

Manuel Ángel Conejero, en el capítulo “Hamlet, actor en Hamlet”¹⁵⁹, hace alusión al proceso de teatralidad de toda la obra con las últimas palabras de Horacio mientras Hamlet expira.

Horatio: “Buenas noches, noble príncipe, que ejércitos de ángeles te acompañen en tu descanso...” Luego: “¿Qué tambores son esos?” Ha llegado Fortimbrás. **Continúa el teatro.** (Conejero, 1983, p. 103)

4.2.5. Temporalidad y espacialidad en *Hamlet*. La ruptura de la acción

Uno de los problemas difíciles de adivinar en *Hamlet* es el de la temporalidad. “Como el propio Zorrilla decía de su Tenorio, aquí nadie sabe qué hora es”. (Madariaga, 1955, p. 332).

Hamlet- ----- *What should a man
do but be merry? For look you how cheerful my
mother looks, and my father died within's two
hours.*

Ophelia- *Nay, 'tis twice two months, my lord.*

Hamlet- *So long? Nay, then, let the devil wear black, for I'll
Have a suit of sables. O heavens! Die two months ago*¹⁶⁰, (III, 2; 121-127)

Nos dice Madariaga que como el acto I ocurrió dos meses después de muerto el Rey Hamlet, el acto II empieza dos meses después de terminado el primero. “Pero es seguro que Shakespeare no se molestó en calcular, y que le tenía sin cuidado”. (Madariaga. 1955, p. 332)

¹⁵⁹ Conejero, en este capítulo del libro *La escena, el sueño, la palabra*, hace una crítica a la obra de *Hamlet*, representada el 19 de agosto, en Stratford-on-Avon, dirigida por John Barton e interpretada- como Hamlet- por Michael Pennigton. Recogemos estas interesantes reflexiones de Conejero sobre su impresión en las modificaciones que se hacen de la obra original y en su propia revelación interpretativa de Hamlet.

¹⁶⁰ “¿Por qué no/ puedo estar alegre? Mirad cuán feliz es mi madre y/ mi padre murió hace apenas dos horas/ Querréis decir el doble de dos meses/ ¿Ya tanto? Que el diablo se vista de luto que yo me / vestiré de gala. ¡Cielos... dos meses muerto y aún sin olvidar!”. (Conejero, p. 389)

En el momento en el que Shakespeare incorpora la metateatralidad en la obra, con “La ratonera”, se registra el tiempo narrativo, que antes era poético. Del mismo modo que el tiempo de la ficción de la obra coincide internamente con el tiempo (la duración) de su representación ante el espectador, que lo asimila de la misma forma en su inconsciente.

Las nociones de espacio y tiempo confluyen en el instante poético. Se concreta el tiempo poético en el estado más puro del inconsciente, por el que llegan a completarse las dos realidades, el tiempo narrativo y el poético, así como todas sus consecuencias: las diferentes visiones de tiempo subjetivo con el objetivo; el de la venganza imaginada con su destino; o el del miedo inactivo con la fuerza narrativa. Una realidad significativa y artística, continuada y definida en su momento escénico.

La dimensión plástica de *Hamlet* también es contemplada por algunos críticos como una idea de composición de un espacio, como si de un cuadro se tratara, que considera la obra con una estructura conceptual, fuera de la acción y del tiempo.

[...] la ruptura de la acción. Incluso en algunos momentos se acerca a un tipo de cuadro viviente donde el tiempo se cristaliza y se reformulan diversos estados de conciencia. (García de Mesa, 2015, p. 95)

Si se considera el ámbito espacial como el recinto donde fluyen unas y otras informaciones de la obra, el marco que rodea la acción, Hamlet entra en un sistema de continua dinámica en el escenario dramático, en esa área de interrelación, donde el protagonista queda sometido al ámbito circunstante de datos que actúan de medio documental.

[...] El modo de hablar, de pensar o de actuar con datos servirá para descubrir esa zona de inseguridad que es un mundo circundante, enigmático. (Conejero, 1999, p. 34)

En el teatro isabelino, la fijación de la acción en un único escenario cambiante (frente al concepto medieval de mirada itinerante del espectador a través de diversas pasiones) encontrará su continuidad en los nuevos centros públicos y privados que se construyen en Londres del siglo XVI.

Thomas Kid, Christopher Marlowe y Ben Johnson forman, junto a Shakespeare, el olimpo de autores que se consagrarán en estos años.

4.3. Análisis lingüístico y filosofía del lenguaje

[...] de entre las materias con las que más se entrecruza la temática de la filosofía del lenguaje están sin duda, al menos por tradición, la filosofía lingüística y su compañera de viaje, la filosofía analítica [...] dedicándonos primero a dilucidar los posibles rasgos comunes con otras disciplinas que, por diversas razones, suelen considerarse muy relevantes al respecto, como la lingüística, la lógica y la psicología [...] (Rodríguez-Consuegra, 2003, pp. 42-43)

El análisis lingüístico nos permitirá ver la riqueza del lenguaje empleado en *Hamlet*, y la importancia del contexto y del receptor, buscando los mecanismos de la forma de expresión, a través del análisis descriptivo, pragmático... Y donde se podrán observar los juegos de palabras, el sentido trastocado, las metáforas, la ambigüedad... Y a través de la filosofía del lenguaje trataremos de la semántica como parte de la filosofía del lenguaje (y de la lingüística) que se ocupa de la relación entre el lenguaje y el mundo. (Blackburn, 2009)

"¿Qué hay en un nombre? Lo que llamamos una rosa con cualquier otro nombre olería como dulce." (Shakespeare¹⁶¹)

Shakespeare en *Hamlet* utiliza el lenguaje de la “venganza”, del “poder” y la “rebeldía”, en un discurso donde los actos de sus personajes se ejercitan en cada uno de los modelos de composición sintáctica y se colocan en su lugar correspondiente, de acuerdo a una reflexión moral.

Hamlet domina la historia que se plantea, la rodea y la soporta y hasta hace que se proyecte en los sucesivos “casos particulares” que después

¹⁶¹ Frase de Shakespeare citada por Simon W. Blackburn, en *Filosofía del Lenguaje*. *Encyclopedia Britannica Online*. <https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-language>

va a originar un sistema de preguntas y respuestas que llenan el ciclo escénico. (Conejero, 1999, p. 11)

La obra se convierte en una productora de lenguajes. *Hamlet* introduce un mecanismo de comunicación a través del diálogo. El parlamento de su protagonista busca un efecto en los demás, a modo de escenario plural donde se señala el punto de perplejidad narrativa, y en cada una de las escenas se produce un código verbal adecuado, dispuesto a la consecución de una meta, de un fin determinado, aunque no siempre la estructura sintáctica, correcta y majestuosa de sus palabras causará el efecto deseado en sus actos y significados. “Desde el orden (sintáctico) se llega al caos (semántico)” (Conejero, 1999, p. 11)

El teatro no constituye otro género literario sino otro arte. Éste utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material, aunque cada uno lo organiza de manera diferente” (Veltrusky, 1991, p. 15)

Una “casuística semántica”, en la que las normas sociales se comportan como “reglas de lenguaje” (Wheatley, 1970), y conducen a Hamlet más allá de sus límites morales y cristianos; le convierten en un traidor, en un encubridor, en un asesino, cuando su intención, su justificación moral se basa en la lucha por recuperar, por restablecer el “orden roto”.

La palabra reclama su sentido ético a través de la sugerencia, de la insinuación, de la sorpresa... Hamlet también acudirá a la representación teatral de “la Ratonera”, a su vertiente lingüística, a su lenguaje puramente dramático, donde se señala la sorpresa narrativa para descubrir la realidad de su propósito, el de su venganza. Según Goldman (1985) la teatralidad del texto narrativo es lo que nos descubre la narratividad del texto teatral.

El modo de hablar – grandilocuente, hiriente, brillante – inunda el ámbito escénico y le da una engañosa apariencia de fulgor semántico. La mecánica de asignar a cada palabra su definición alcanza en el teatro del teatro que Hamlet está montando, un valor sublime. (Conejero, 1999, p. 32)

Además, Shakespeare, utilizará la mitología y la retórica clásica¹⁶², para que sea Hamlet, en señal de rebeldía, quien llegue a ocultarse en el disfraz de sus ideas, de las palabras sin límite ni medida y sin ningún reparo estilístico; convirtiendo de este modo el lenguaje en su máximo exponente de venganza. “Hamlet hablando y Hamlet matando son dos caras de una misma moneda” (Conejero, 1999, p. 13).

De este modo, Hamlet actúa de “generador lingüístico” (Conejero) y convierte a la retórica en el principio básico de su comportamiento. Donde ha habido “crimen” debe haber venganza, porque Hamlet está imbuido en una época en la que la justicia no excluye la sangre como alegoría de una nueva identidad de principios. No será fácil comprender sus actos si no llegamos a entender sus palabras.

En *Hamlet* hay una perfección retórica sublime y el espacio donde la acción transcurre es una “cárcel de amor” de altas posibilidades poéticas. El poder sometido a crítica es como un ejemplo vivo y concreto de una “teoría de la información”, que desde las palabras volviera a un destino textual. (Conejero, 1999, p.18)

En la Teoría de la Literatura, de De Aguiar, se señala que Shakespeare representa el prototipo del pre-romanticismo europeo, en donde las influencias greco-latinas son gradualmente sustituidas por modelos y fuentes nuevas. En la literatura pre-romántica sus escritores versan su sensibilidad en las fórmulas poéticas y estilísticas de la tradición clásica.

La rebeldía contra las reglas e imposiciones del clasicismo alcanzó el más alto grado de exasperación en el *Sturm und Drang*¹⁶³: el genio, fundamento de la creación poética en las doctrinas del pre-romanticismo, es una fuerza ajena al dominio de la razón, y no puede, por consiguiente, ser sometido a preceptos. (De Aguiar, 1972, p. 324)

¹⁶² Shakespeare introduciría en *Hamlet* el lenguaje del poder el lenguaje oficial reconocido por el pueblo, el que ordena el caos y advierte contra el enemigo. Un lenguaje que empleará en Enrique IV o en Claudio y que ya había sido utilizado por Príamo. Príamo figura en la mitología griega como el último rey de Troya, que es descrito en la *Ilíada* como persona de una inmensa bondad y de una justicia ejemplar.

¹⁶³ “Tormenta y estrés”.

Recogemos las palabras de Roland Barthes, cuando hace referencia a la “Lengua plural”, y constata que podemos encontrar multitud de ejemplos en la historia de la crítica y en la variedad de lecturas capaces de inspirar un mismo texto, “[...] la obra no está rodeada, designada, protegida, dirigida por ninguna situación, ninguna vida práctica está allí para decirnos el sentido que hay que darle.” (1972, p. 56)

4.3.1. El lenguaje dramático en *Hamlet*

La riqueza retórica de la obra reside principalmente en los personajes de Hamlet y Claudio, que presentan un discurso elaborado, rico en figuras literarias, inteligente y podríamos decir que “cortesano”¹⁶⁴.

Sin embargo, otros personajes- como Osric o Polonio- muestran la antítesis de su principal protagonista.

En el caso de Polonio, con su elocuencia hueca en una excesiva retórica que él mismo pone en duda con este proverbio: “*Therefore, since brevity is the soul of wit*”¹⁶⁵ (II, 2; v. 90)

*Polonius- Madam, I swear I use no art at all.
That he's mad, 'tis true; 'tis true; 'tis true 'tis pity*

*And pity 'tis true – a foolish figure*¹⁶⁶. (II, 2; 96-98)
[...]

Exponemos otro ejemplo de la pomposidad exagerada y aburrida de Polonio:

¹⁶⁴ La Guía de etiqueta de Baltasar Castiglione, *El Cortesano*, de 1528, que describe el ideal de vida del Renacimiento y propugna el perfecto caballero de esa época, “tan experto en las armas como en las letras”. Así recomienda que mientras los criados reales utilizan un lenguaje ingenioso, al encargarse del entretenimiento, el de sus amos debe ser rico en figuras retóricas, saber conversar y tratar con sus semejantes, especialmente con las damas.

Hamlet así lo señala: “O la de un cortesano de los que sabían decir “Buen /día tengáis, mi señor. ¿Cómo estáis, mi buen señor?” (V, 1; 85- 86). (Conejero, 1999, p. 613)

¹⁶⁵ “Así que, pues lo breve es el alma del buen juicio” (Pujante, 2010, p. 308). Una frase que, para Conejero (1999, p. 250) forma parte de esta reacción anti-ciceroniana que ha pasado al acervo proverbial Tilley. (Referido a Morris P. Tilley, 1966).

¹⁶⁶ Os juro, señora, que no uso arte en absoluto./ Aunque es verdad que está loco, y es verdad que es una pena,/ y es una pena que sea verdad... ¡Qué figura tan torpe! (Conejero, p. 253)

*My liege and Madam, to expostulate
What majesty should be, what duty is,
Why day is day, night night, and time is time
Were nothing but to waste night, day and time*¹⁶⁷. (II, 2; v. 85-89)

Terminamos con otro parlamento de Polonio. Esta vez lo transcribimos en español, según la traducción de Madariaga, porque nos parece muy acertada y, como ocurre con este autor repleta de creatividad y fantasía.

Polonio¹⁶⁸- Y entonces, pues él va y... claro, pues... qué
Iba yo diciendo? Por la misa, que iba a decir algo.
¿Dónde estaba?

Reinaldo- En “entraría en esta guisa”, en “mi amigo” y en “caballero”

Polonio- En “entraría en esta guisa”, Bueno

Pues el otro entraría

Con: “ya le conozco yo a ese caballero”.

“Ayer le vi” o “tal otro”, “y con Fulano¹⁶⁹”, (II, I; v. 57-59)

[...]

Polonio¹⁷⁰- Y así es como los que tenemos sabiduría

Con formas sutiles y atacando de soslayo

Vamos a lo directo, cruzando lo indirecto.

[...]

----- ¿Me has entendido? (II, 1; v. 64-66 y 68)

Asimismo, Polonio emplea proverbios extraídos de modismos pedagógicos, que en la mayoría de sus parlamentos podrían tratarse de adagios¹⁷¹ o máximas que

¹⁶⁷ “Y ahora, mi señor, mi señora, discutir/ qué debe ser la majestad, qué cosa el deber, / por qué el día es día, la noche noche, y el tiempo tiempo, / sería la forma de perder la noche, el día y el tiempo.” (Conejero, p. 251)

¹⁶⁸ A Polonio se le va el santo al cielo y Shakespeare lo indica haciéndole recaer en la prosa. Su criado, Reinaldo, le contesta también en prosa. Cuando Polonio recobra el hilo del discurso, lo hace en verso.

¹⁶⁹ “ *And then, sir, does he hits – he does – What was/ I about to say? By the mass, I was about something! Where did I leave?/ At ‘closes in the consequence’, ‘at friend’, ‘or so’, and/ ‘gentleman’/ At closes ‘in the consequences’—Ay, marry!/ He closes with thus ‘I know the gentleman. / I saw him yesterday, or th’other day, /or then, or then, with such and such. And as you say’* (Madariaga, p. 339)

¹⁷⁰ “*And thus do we of wisdom and of reach, / with windlasses and with assays of bias, /by indirections find directions out. / You have me, have you not?* (Conejero, p. 60)

¹⁷¹ *For the Elizabethans, a “sharp line cannot be drawn” between the proverbs and adages that “represent the testimony of many men” on the one hand, and “apothegms or maxims, often called sentences” that represent “the wisdom of one” on the other, “since the people sometimes seize*

expresan una verdad general que han estado en uso durante años. Observamos el siguiente ejemplo, donde Polonio da consejos prácticos a su hijo, Laertes, a modo de una cadena de alusiones (de los versos 57 al 80, en el acto primero, escena tercena) reproducidas como “preceptos” (*precepts*)- según sus palabras- que el propio Polonio no practica para sí mismo.

*And these few precepts in thy memory
See thou character. Give thy thoughts no tongue,
Nor any unproportioned thought his act.
Be thou familiar, but by no means vulgar; (I, 3; v. 58-61
[...]
Give every man thine ear, but few thy voice.
Take each man's censure, but reserve thy judgement¹⁷² (I, 3; v. 68-69)*

En el caso de Osric, también la grandiosidad, exaltación y derroche de palabras es aparente en sus escasas intervenciones. El parlamento utilizado para convocar a Hamlet al duelo contra Laertes, se hace insufrible hasta para el mismo Horacio.

*Horatio- Is't not possible to understand in another tongue?
You will to't, sir, really
Hamlet- What imports the nomination of gentleman?
Osric- Of Laertes?
Horatio- His purse is empty already. All's golden words are
spent.
Hamlet- Of him, sir¹⁷³. (V, 2; v. 123-129)*

Por el contrario, encontramos, la sencillez de estilo en el lenguaje empleado por personajes como Horacio, los guardias y, en mayor y peor medida, en los sepultureros (“*clowns*”) que muestran expresiones vulgares, groseras y un vocabulario soez, como vemos en el siguiente ejemplo:

First clown- Why, There thou sayst; and the more pity thar great

upon and popularize the wise sayings of one man.” (Sister Miriam Joseph, Shakespeare's Use of the Arts of Language, USA, Hafner, 1947, p. 98. Citado por Martin Orkin, 2014)

¹⁷² “Y graba estos preceptos en tu memoria: / que no esté tu pensamiento en tu lengua; / no ejecutes pensamientos sin mesura. / Sé amable, más nunca vulgar/ [...] Presta a todos oído, a pocos tu opinión. / Toma consejo de todos pero guárdate el tuyo.” (Conejero, p. 159)

¹⁷³ “No sería posible usar otro lenguaje para que todos lo entendiéramos?/ Al menos vos sí podríais, señor. / ¿Por qué razón nombráis tanto a ese caballero?/ ¿A Laertes?/ ¡Se le vació la bolsa! Se le acabaron las palabras pomposas. / Así es.” (*Ibidem*, p. 671)

*Folk should have countenance in this world to
drown or hang temselves more than their even-
Christian. Come, my spade. There is no ancient
gentleman but gardeners, ditchers and gravemakers*¹⁷⁴. (V, 1; 27-31)
[...]
*Cudgel thy brains no more About it, for your dull
Ass will not mend his pace with beating*¹⁷⁵. [...] (V, 1; 59-60)

Observamos que Shakespeare no se aleja del modismo popular¹⁷⁶, como comprobamos en estas dos expresiones del enterrador: “*There is no ancient gentleman but gardeners, ditchers and gravemakers*” y ésta: “*For your dull ass will not mend his pace with beating*”.¹⁷⁷

Como contraste absoluto, el rey Claudio- el símbolo de la doble moral- refuerza sus expresiones usando un lenguaje solemne, “[...] con ese sublime boato que hace que cada palabra resonase como un ‘edicto’ y cada gesto como un ‘decreto’. (Conejero, 1999, p. 35). Para esa connotación utilizará el plural de realeza (“nosotros” o “nos”), así como anáforas, metáforas que recuerdan los discursos políticos de la Grecia clásica. (MacCary, 1998, pp. 84-85)

*King- Now for ourself and for this time of meeting,
Thus much the business is: we have here writ
To Norway, uncle of young Fortinbras*¹⁷⁸ --- (I, 2; 26-28)

En el monólogo de Claudio, impregnado de autocompasión y con efecto de meditación, su parlamento tiene un doble sentido, hacer creer- incluso a Hamlet que lo escucha- que existe cierto arrepentimiento del monarca, pero también

¹⁷⁴ “Ahora hablas claro. Lo injusto es que los peces gordos/ tengan venia en este mundo para ahogarse o/ colgarse, a diferencia de los demás / cristianos. ¡Ea! Dame mi azadón, que no hay señor de más rancio/ abolengo que el jardinero, el cavador y el enterrador. (*Ibidem*, p. 603)

¹⁷⁵ “No te estrujes más los sesos pues el asno que eres/ no acelerará el trote aunque lo azotes. (*Ibidem*, p. 609).

¹⁷⁶ Nos dice Martin Orkin (2014) que los primeros humanistas modernos se inclinaron por el método proverbial como medio para asegurar el “verdadero” habla. Ya Aristóteles (en su *Retórica*), mucho antes del Renacimiento, había autorizado los proverbios al suponer que todo el mundo estaba de acuerdo con ellos.

¹⁷⁷ “No hay señor de más rancio abolengo que el jardinero, el cavador y el enterrador” y “El asno que eres no acelerará el trote aunque lo azotes.

¹⁷⁸ “Por lo que a “Nos” se refiere, y a este encuentro/ he aquí mi decisión: hemos enviado cartas/ al rey noruego, tío del joven Fortinbrás”, (*Ibidem*, p. 117)

marca un patetismo no propio de un rey, cuyas palabras y acciones no son reflejo de sus pensamientos y actitudes.

*King- That cannot be, since I am still possessed
Of those effects for which I did the murder,
My crown, mine own ambition, and my queen.
May one be pardoned and retain th'offence?
[...]*

*To give in evidence. What then? What rests?
Try what repentance can. What can is not¹⁷⁹? (III, 3; 53-56 y 64-65)*

Un monólogo que sugiere la búsqueda de una solución, pero que en este último verso se resume en la figura literaria de una antítesis, de una oposición. Su idea de poder y de ambición sigue presente en él.

*King- My words fly up, my thoughts remain below
Words without thoughts never to heaven go¹⁸⁰. (III, 3; v. 97-98)*

Asimismo, como señala Conejero (1999: 444): “las palabras de Claudio revelan que este no ha alcanzado el estado necesario de contricción para obtener el perdón divino”.

Un hecho que asiente Hamlet cuando cree que el estado de “súplica al cielo” en el que se encuentra Polonio no es el momento oportuno para ejercer su venganza:

*Hamlet- Might I do it pat, now he is praying.
And now I'll do't. And so he goes to heaven.
And so am I revenged? That would be scanned,
A villain kills my father, and for that
I, his sole son, do this same villain send
To heaven.
O, this is hire and salary, not revenge¹⁸¹. (III, 3; v. 73-79)*

¹⁷⁹ “No... no puede ser, puesto que estoy en posesión de todo/ lo que me hizo matar/ mi corona, mi ambición, mi reina. / ¿Ser perdonado y retener todo aquello que es fruto del crimen? [...] ¿Qué hacer entonces? ¿Hay algo que yo pueda hacer? / ¿El arrepentimiento? ¿Y si no puedo arrepentirme?” (*Ibíd.*, p. 441)

¹⁸⁰ “Vuelan mis palabras hacia el cielo, que no mis pensamientos. / Palabras, sin pensamientos, jamás llegan a lo alto”. (Conejero, p. 445)

¹⁸¹ “Puedo hacerlo ahora mismo; ¡ahora que está rezando! ¡He de hacerlo ahora! ¡Le enviaré al cielo! / ¿Será esa mi venganza? Veamos.../ un villano asesina a mi padre; y yo, que soy/ su único hijo, a ese mismo villano/ lo envío al cielo.../ No, que eso sería premio y salario, pero no venganza.” (Conejero, p. 443)

Shakespeare organiza su obra como un “continuo dramático” y donde la “*morality*” de los actos de su “héroe” “se abre en diálogo sincero”, departiendo la “virtud” y la “inocencia” con el “poder” y la “conspiración”. (Conejero, 1999, p. 9).

El atractivo del lenguaje de Hamlet radica en lo que tiene de confusión, de lo que se desprende de sus sensaciones, de sus emociones. Hamlet va componiendo lenguajes, respondiendo a dificultades y reaccionando ante imprevistos y para ello utiliza figuras retóricas como metáforas muy elaboradas, también hace uso de la esticomitia¹⁸², y a la vez de la anáfora¹⁸³ y el asíndeton¹⁸⁴, y en ciertos momentos se apoya en calambures¹⁸⁵ y paronomasias¹⁸⁶.

Metáforas y anáforas:

*Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
Nor, nor he fruitful river in the eye,
Nor the dejected 'haviour of the visage'*¹⁸⁷, (I, 2; v. 79-82)

Anáfora y asíndeton:

*Devoutly to be wished. To die, to sleep,
To sleep – percence to dream. Ay, there's the rub'*¹⁸⁸. (III, 1; v.64-65)

Esticomitia:

*Hamlet- Armed, say you?
Marcellus and Barnardo- Armed, my lord
H.- From top to toe?
M. and B.- My lord, from head to foot*

¹⁸² La Esticomitia, en teatro, hace referencia a la distribución del diálogo entre dos personajes que hablan "verso a verso", es decir, en frases alternas. Cada verso es una estrofa.

¹⁸³ La Anáfora, en literatura, es una figura retórica de construcción que consiste en la repetición de una o varias palabras al principio de una serie de versos u oraciones.

¹⁸⁴ El Asíndeton es una figura retórica que consiste en omitir deliberadamente los nexos o conjunciones que unen los elementos de una oración. El “*veni, vidi, vici*”, de Julio César

¹⁸⁵ La RAE define el Calambur como la agrupación de varias sílabas de modo que alteren el significado de las palabras a que pertenecen “es conde y disimula”.

¹⁸⁶ *Ret.* Empleo en una frase y próximos entre sí, de dos vocablos semejantes en el sonido y diferentes en el significado. (RAE)

¹⁸⁷ “ni los suspiros vaporosos y profundos, / ni el abundante río de lágrimas, / ni la expresión abatida del rostro, (*Ibidem* Conejero, p.123)

¹⁸⁸ “Y decir: ven, consumación, yo te deseo. Morir, dormir, / dormir... ¡Soñar acaso! ¡Qué difícil! Pues en el sueño.” (*Ibidem*, p. 60)

H.- *Then saw you not his face?*
Horatio- *O, yes, my lord, he wore his beaver up*¹⁸⁹. (I, 2; v. 224-229)

Calambur

Hamlet se apoya en esta figura retórica para expresar sus impresiones o sensaciones sobre algo o alguien, al mismo tiempo que las intenta disimular u ocultar. (MacCary, 1998, pp. 87-88).

Hamlet- Words, words, words
Polonius- What is the matter, my lord
Hamlet- Between who?
*Polonius- I mean the matter that you read, my lord*¹⁹⁰? (II, 2; v. 196-199)
[...]

*Hamlet- Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a
breeder of sinners?*¹⁹¹ (III, 1; 121-122)

“Nunnery” tiene el doble sentido de “convento” y “burdel” (“*a house of ill fame*”) en la jerga sarcástica popular.

Destacamos también el juego sonoro de palabras, de Hamlet al saludar a su padrastro, formando una paronomasia.

King- But now, my cousin Hamlet, and my son
*Hamlet- A Little more than **kin**, and less than **kind***¹⁹². (I, 2: 64-65)

Esta es una pequeña muestra del carácter de Hamlet, cuyos actos y palabras resultan incoherentes la mayor parte del tiempo, aunque este rasgo psicológico permanece, en cierta manera, difuso o casi imperceptible porque Hamlet, con excesiva frecuencia, tuerce y retuerce tanto su modo de ser como el sentido general de la obra.

¹⁸⁹ ¿Decís que iba con su armadura?/ Sí, mi señor/ ¿De la cabeza a los pies?/ Sí, mi señor/ ¿Cómo visteis su rostro entonces?/ Llevaba levantada la visera, mi señor. (Conejero, p. 230)

¹⁹⁰ “Palabras, palabras, palabras/ ¿Y de qué tratan?/ ¿Tratan? ¿Quiénes tratan?/ Quiero decir, de qué tratan lo que leéis, señor”. (*Ibidem*, pp. 268-269)

¹⁹¹ “Enciértrate en un convento. ¿Para qué habrías de / parir hombres del pecado? (*Ibidem*: 357)

¹⁹² “Y tú Hamlet, deudo mío y también hijo.../ Algo más que deudo y menos que hijo” (*Ibidem*, p.121)

Sin embargo, Hamlet utiliza un estilo sencillo, claro y directo cuando expresa sentimientos profundos y se abre a su madre o a Horacio, su amigo.

*Hamlet*¹⁹³- *I will bestow him and will answer wello6
The death I gave him. So again good night.
I must be cruel only to be kind.*

*Thus bad begins, and worse remains behind*¹⁹⁴. (III, 4; v. 174-177)
[...]

Horatio- Why, what a king is this!
*Hamlet- Does it not, think's thee, stand me now upon –
He that hath killed my king and whored my mother,
Popped in between th'election and my hopes,
Thrown out his angle for my proper life*¹⁹⁵, (V, 2; 63-67)

No será hasta casi el final de la obra, tras su experiencia con los piratas, cuando el protagonista será capaz de articular sus sentimientos libremente. (MacCary, 1998, pp. 91-93).

*Hamlet- Two thousand souls and twenty thousand ducats
will not debate the question of this straw!*
[...]

----- , *and show no cause without
why the man died*¹⁹⁶. [...] (IV, 4; v. 25-26 y 28-29)

*[...] I have
words to speak in thine ear will make thee dumb;
yet are they much too light for the bore of the matter*¹⁹⁷. [...]”
(IV, 6; 23-25)

¹⁹³ En el dormitorio de la reina, una vez cometido el asesinato de Polonio.

¹⁹⁴ “Me hago cargo de él; me hago responsable / de su muerte, pues que yo se la di... Buenas noches otra vez. / A veces ser bueno supone ser cruel; / así comienza lo malo: para que le siga lo peor”. (*Ibídem*, p. 473)

¹⁹⁵ “¡Dios! ¿Es esto un rey?/ ¿No pensáis vos ahora – poneos en mi lugar/ que ése que mató a mi rey y prostituyó a mi madre, / ése que se ha interpuesto entre la elección y mi/ que puso anzuelo a mi propia vida?”. (*Ibídem*, p. 659)

¹⁹⁶ “¡Dos mil almas y veinte mil ducados/ para debatir tamaña bagatela! [...] no muestran al exterior la causa/ por la que muere el paciente [hombre]”. (Conejero, p. 515)

¹⁹⁷ Carta a Horacio, tras el encuentro con los piratas, para que vaya a su búsqueda: “Debo/ decirte al oído cosas que te harán enmudecer: no/ alcanzaré a encontrar las palabras pues grave es el asunto”. (Conejero, p. 567)

Horacio, siempre marcado por una “acotación escénica” (Conejero, 1999, p. 86), se caracteriza, además de la sencillez y sinceridad expresiva, por un humor escéptico en la mayoría de sus intervenciones, en las que se hace visible.

*Horatio- Before my God, I might not this believe
Without the sensible and true avouch
Of mine own eyes¹⁹⁸. (I, 1; v. 55-57)*

[...]

*Which, as her winks and nods and gestures yield them
Indeed would make one think there might be thought,
Though nothing sure, yet much unhappy¹⁹⁹. (IV, 5; 11-13)*

Por su parte, Ofelia y la reina utilizan un lenguaje lírico en sus diálogos, como adoptará Terenci Moix, en su traducción al catalán (1980), de la *Trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*.

*Queen- There is a willow grows aslant the brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream.
There with fantastic garlands did she come
Of crowsfeet, nettles, daisies, and long purples,
[...]
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death²⁰⁰. (IV, 7; 167- 170 y 183-184)*

*Ophelia- My honoured lord, you know right well you did,
And with the words of so sweet breath composed
As made the things more rich. Their perfume lost,
Take these again; for to the noble mind
Rich gifts wax poor when givers prove unkind²⁰¹. (III, 1; v. 97-101)*

¹⁹⁸ “Ante Dios afirmo: jamás creyera esto/ sin la prueba veraz y evidente/ de mis propios ojos”. (Conejero, p. 93)

¹⁹⁹ “Esto, a más de gestos, y guiños con los que se ve expresa, / haría pensar en la existencia de algo/ de naturaleza muy vaga pero muy dolorosa.” (*Ibidem*, p. 525)

²⁰⁰ “Allí donde en el río crece un sauce recostado, / que refleja hojas blancas en el agua cristalina. / Allí mientras tejía fantásticas guirnaldas/ de ranúnculos, ortigas, margaritas y esas flores alargadas/ [...] arrebatara de sus cánticos a la infeliz, arrastrándola/ al cieno de la muerte”. (*Ibidem*, pp. 593, 595 y 597)

²⁰¹ “Sabéis señor, que sí que me los disteis, / y también que iban acompañados de palabras de un aliento dulce/ que los hacían más preciosos. Perdido su perfume/ tomadlos ahora, pues, para el noble corazón, / regalos ricos, en pobres se tornan, cuando provienen/ de la crueldad.” (*Ibidem*, p. 353)

Ofelia es la desechada a la vez que deseada. Su aparición en escena promueve la idea de amor o de pasión, pero también de odio, de esperanza confundida con desilusión, de inocencia con dosis de atrevimiento.

La obra en general está llena de ambigüedades lingüísticas, por lo que una figura retórica muy utilizada por Shakespeare en *Hamlet* es la endíadís (o *hendíadís*), una forma extrema de doble sentido, a la que ya nos hemos referido. Se trata, como nos dice la RAE, de una expresión de un solo concepto mediante dos nombres coordinados. La endíadís aparece como recurso retórico en distintos puntos de la obra. Como señala George T. Wright (citado en MacCary, 1998: 87-88), Shakespeare la utiliza de forma deliberada para dar el sentido de dualidad y disyunción de la obra en su conjunto.

Exponemos como ejemplo las palabras proferidas por Ofelia después de que Hamlet la hubiera “despedido” y mandado a un “convento”. Unos versos en donde la dama retrata además la figura del perfecto príncipe renacentista.

*Ophelia- O, what a noble mind is here o'erthrown
The courtier's, soldier's, eye, tongue, sword,
Th' expectancy and rose of the fair state.
The glass of fashion and the mold of form
[...]
And I, of ladies most deject and wretched²⁰². (III, 1; v. 153-156 y 157)*

La escena del funeral de Ofelia acelera los trámites finales y entra en el territorio de querer “vengar a los muertos” a lo que Laertes le aventaja con un lenguaje encrespado y seguro de saber lo que le interesa.

*Laertes- O, treble woe
Fall ten times treble on that cursèd head
Whose wicked deed thy most ingenious sense
Desprived thee of²⁰³! [...] (V, 1; v. 244-247)*

Las palabras del Rey cerrarán la situación y predecirá el final.

²⁰² “Oh noble inteligencia perdida. / Con ojos, lengua y espada de soldado/ el cortesano, y el discreto. Flor y esperanza del reino./ Espejo de la elegancia, modelo de gallardía, [...] Y yo la más infeliz, miserable de las mujeres” (*Ibidem*, p. 363)

²⁰³ “Que la desgracia/ caiga tres veces, y diez veces se triplique sobre la testa/ maldita de quien, con acciones viles, te privó/ de tu razón privilegiada.” (Conejero, p. 639)

*King- An hour of quiet shortly shall we see
Till then in patience our proceeding be*²⁰⁴. (V, 1; v. 295-296)

Un final que para Hamlet significará su propia derrota. Una lucha contra un destino que él mismo ha creado y no puede vencer. Su conducta es el resultado de sus palabras. Y la sumisión frente a Laertes así lo determina.

*Hamlet- Heaven make thee free of it! I follow thee*²⁰⁵. (V, 2; v. 326)

Sobre este y otros temas incidimos más adelante, en el tema 7, en el Estudio de caso de la adaptación de Hamlet al teatro televisado.

4.3.2. En *Hamlet* hablan sus soliloquios (o monólogos)²⁰⁶

Para Salvador de Madariaga (1955:187-189) toda la obra de Hamlet es un soliloquio, aunque para hablar con otras personas, “Hamlet solo habla con Hamlet”. De este modo, Hamlet obliga a todos los personajes y a todas las acciones a adentrarse al teatro de sus pensamientos y así fuerza a todos los diálogos a amoldarse a su propio pensamiento, convirtiéndolos en monólogos.

La angustia del ser humano expresada por Beckett en términos no realistas no deja de ser una representación de circunstancias narradas con imágenes, actos y silencios significativos. (Berenguer, 2002: 14)

En realidad, Hamlet se siente solo. Está solo. Sus monólogos dramáticos son una manera de interrogar a la nada. “El modo de hablar de Hamlet es la ironía, la gramática confundida, la confusión, el efecto retórico envolvente”. (Conejero, 1999, p. 21).

----- *Now I am alone.*
*O, what a rogue and peasant slave am I!*²⁰⁷ (II, 2; 550-552)

²⁰⁴ “Pronto ha de llegar la ocasión en que todo se apacigüe. / Mientras tanto, mostrémonos pacientes” (Conejero: 649)

²⁰⁵ (Dirigiéndose a Laertes): “El cielo ha de perdonarte... Yo te acompaño.” (*Ibidem*: 707)

²⁰⁶ Encontramos una dificultad en diferenciar entre soliloquio y monólogo, ya que aunque Hamlet se encuentra solo cuando los recita (soliloquio), también es verdad que los dirige a “su público” (monólogo). Son escenas en las que Hamlet está solo... con el público y habla para el público.

²⁰⁷ Hamlet (soliloquio 3) “Ya estoy frente a mí mismo. ¡Oh, cuán vil que soy y qué canalla!” (*Ibidem*: 570).

Además, Hamlet tiene seria dificultad de expresarse directamente y, para remediarlo, emite en sus soliloquios breves destellos de su pensamiento a través de juegos de palabras.

*But break, my heart, for I must hold my tongue*²⁰⁸. (I, 2; v. 159)

Soliloquios que han llamado la atención de los teóricos, cuando Hamlet es al mismo tiempo capaz de verbalizar, enmudecer, desesperarse o reconciliarse consigo mismo, siempre a través de un embellecimiento de sus propias palabras.

Laura Fobbio (2009), retoma algunos aspectos teóricos formulados por el dramaturgo español Sanchís Sinisterra (2001) para referirse a las modalidades de interpelación del monólogo dramático que en su matiz tradicional aparece en primera persona (como un *yo integrado*) pero puede dirigirse a sí mismo utilizando la segunda persona gramatical (como un *yo escindido*). En esta segunda fórmula de “desdoblamiento”, la interpelación se enriquece al producirse una división entre el yo y el tú.

La interpelación en los monólogos en *Hamlet* es muy rica, variada, ambivalente. Utiliza la primera, la segunda, la tercera persona del singular y sus plurales, el modo imperativo, los infinitivos... su “desdoblamiento” es apoteósico, casi delirante. Lo hace como si conversara con otros, con él mismo, con su conciencia o con su *alter ego*.

La interpelación en *Hamlet* se halla dirigida a un destinatario indeterminado que puede ser cualquiera y allí radica la estrategia productiva de su soliloquio porque su figura dependerá de la fábula que elija su venganza y el contexto en el que se produzca.

Para Elton, los soliloquios en el drama shakespeariano proporcionan una estructura apropiada del conflicto, que se basa en una “dialéctica de ironías y ambivalencias, evitando en su movimiento y diálogo complejos las simplificaciones de la declaración directa y la resolución reduccionista” (1980, p. 11). Y a pesar de que en los soliloquios Hamlet no profundiza en la naturaleza del conflicto que le preocupa e incluso pone en duda la finalidad de su misión,

²⁰⁸ “¡Corazón, estalla ahora! ¡Detente, lengua! (Conejero, p. 131)

expone con claridad lo que sería su obligación y los obstáculos que le impiden actuar.

Denis Rafter (2011), que analiza los soliloquios desde cuatro perspectivas: desde la racionalidad, la tonalidad, la sentimentalidad y la coherencia, explica que el *Hamlet* de Shakespeare es “el hombre renacentista que refleja el Yo de Shakespeare [...] [que] reflexiona sobre todo lo que hace sin sentirse dominado por Dios” (p. 23). Así pues, afirma que, si el estudio se centra en el “Yo del personaje de Hamlet, inspirado por el Yo de Shakespeare, estamos posicionándonos en una figura sólida y central”. (p. 23).

Asimismo, Lasa señala que los soliloquios no solo reflexionan sobre una realidad de la época isabelina, sino que recaen sobre sí mismos, convirtiéndose en “instancias metarreflexivas”, que indagan sobre distintas modalidades y alcances de dicha autorreflexión.

Los soliloquios de Hamlet pueden entenderse como gestos epistemológicos que intentan comprender el mundo circundante sumido en la crisis que representa la transición del Medievo hacia el Renacimiento. No obstante, los modos de conocer de la Inglaterra isabelina no se mantenían al margen de esa crisis, sino que son ellos mismos objeto de interpelación. (Lasa, 2012, p. 1738)

Para Frank Kermode (2005, pp.100-101) un antecedente de los soliloquios llevados a cabo en *Hamlet* se podría encontrar en la obra *Ricardo II* en donde Shakespeare muestra a un rey que representa ser el primero de los héroes trágicos de los que se descubre una vida interior, además de la pública. Su soliloquio, tras la mala gestión como rey, cumple una doble función:

1. **Conmover** a sus oyentes, con la melodía de su voz, afectada y lastimera, y de sus palabras.
2. Y también **convencer** al público de que sentir lástima de uno mismo no es cualidad que se pueda admirar en un monarca.

¿Qué debe hacer ahora el rey? ¿Debe someterse?
Lo hará ¿Debe ser depuesto?
El rey lo será de buen grado. ¿Debe perder
El nombre de rey? En nombre de Dios, que lo pierda
(*Ricardo II*; III, 3; v. 143-146)

Para Kermode (2005: 101) este parlamento, lleno de autocompasión, “[...] es el primero que se aproxima a la grandeza y poder de los soliloquios de Hamlet, de Macbeth o de Angelo”.

4.3.2.1. El lenguaje de los soliloquios

En el primer soliloquio, Hamlet, afectado por el dolor causado por la muerte de su padre, trata de comprender la inmediata relación que su madre emprendió con su tío Claudio. A todo ello se une la corrupción de la corte danesa que para Hamlet subsume el espacio universal.

*How weary, stale flat, and unprofitable
Seem to me all the uses of this world*²⁰⁹ (I, 2; v. 133-134)

El parlamento del segundo soliloquio se produce cuando el espectro de su padre informa a Hamlet sobre la causa de su muerte, el asesinato a manos de su propio hermano, Claudio.

Aquí Hamlet quiere separarse del pasado, de la tradición medieval, para enfrentarse a sus propias reflexiones que le inducen a pensar que hay una gran distancia entre las palabras y la realidad.

*O villain, villain, smiling damnèd villain!
My tables – meet it is I set it down
That one may smile, and smile, and be a villain*²¹⁰. (I, 4; v. 106-108)

Este testimonio representa una importante ruptura para el sistema de correspondencias medievales ya que revela el carácter engañoso de la relación entre las palabras y los hechos. Una relativación que marca una amenaza en el estatuto de la verdad para el carácter analógico del pensamiento medieval y que, como sintetiza Foucault, hace que su semejanza esté dejando de desempeñar “un papel constructivo del saber” (2008, p. 26).

²⁰⁹ “¡Qué estériles, vanas, inútiles, insípidas/ se presentan ante mí las cosas de este mundo!” (Ibidem, p. 130)

²¹⁰ “¡Oh villano! ¿Sonríes? ¡Villano, maldito villano!/ Tomaré nota. Bueno será que lo escriba/
- Que se pueda sonreír y sonreír, y ser un villano”, (Conejero, p. 203)

En el tercer soliloquio, y después de observar la conmoción que puede sentir un actor ante la representación de una obra ficticia como Hécuba, Hamlet se reprocha el no haber actuado con la misma vehemencia ante su propia pasión real, y aunque todavía desconfía de la veracidad de las palabras del espectro sobre el asesinato de su padre, quiere ir del discurso a la acción.

..... *I' have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle. I'll observe his looks.
I'll tent him to the quick. If he but blench*²¹¹. (II, 2; v. 597-600)

Y es precisamente sobre la tensión entre el pensar y el ejecutar sobre lo que versa el cuarto soliloquio. Sobre el dilema de “ser o no ser”.

*Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune
Or to take arms against a sea of troubles
and by opposing end them? To die, to sleep,*²¹² (III, 1; v. 57-60)

En el quinto parlamento, Hamlet establece la noche como el momento adecuado para vengar al rey asesinado, pero inmediatamente se tranquiliza y la acción se interrumpe cuando reflexiona sobre cómo abordará una conversación con su madre.

*Let me be cruel, not unnatural.
I will speak daggers to her, but use none.
My tongue and soul in this be hypocrites.
How in my words some ever she be shent,
To give them seals never my soul consent*²¹³. (III, 2; v. 386-391).

En el sexto parlamento²¹⁴ en donde se encuentra Claudio en estado de total desprotección no es tampoco aprovechado por Hamlet para consumir su venganza. Y no lo hace porque cree que esa circunstancia no pecaminosa, y de

²¹¹ “... Haré que estos cómicos/ interpreten la muerte de mi padre/ ante mi tío. Observaré sus miradas. / Le hurgaré hasta el fondo. Si se estremece.” (*Ibíd.*, p. 333)

²¹² “¿Qué es mejor para el alma, / sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos, / o levantarse en armas contra el océano del mal, / y oponerse a él y que así cesen? Morir, dormir...” (*Ibíd.*, p. 347)

²¹³ “Sea yo cruel, pero jamás monstruoso/ Diré palabras como puñales, pero sin llegar a usarlos. / Lengua y alma serán hipócritas, / y si esas palabras llegaran a ofenderla, / oh, alma mía, no consentas que dejen huella”. (*Ibíd.*, p. 433)

²¹⁴ Soliloquio que podría ser interpretado como monólogo ya que Claudio no se encuentra solo.

indefensión y arrepentimiento, en el que se encuentra el rey Claudio, no serviría para satisfacer su verdadera venganza.

*Now might I do it pat, now he is praying.
And now I'll do't. And so he goes to heaven.
And so am I revenged?²¹⁵ [...] (III, 3; v. 73-75)*

En el séptimo, y último, soliloquio Hamlet resalta la capacidad reflexiva del sujeto, pero a su vez advierte sobre su inutilidad si no se obtiene algún beneficio.

*Sure he that made us with such large discourse,
[...] , gave us not
That capability and godlike reason
to fust in us unused²¹⁶. [...] (IV, 4; 36 y 37-39).*

Según nos señala Cecilia Lasa, en “Los soliloquios de Hamlet como instancias metarreflexivas”, la falta de una conexión objetiva en la tragedia de Shakespeare se debe principalmente a la oposición entre las palabras y la realidad misma.

El lenguaje ha comenzado a desarticular su relación con sus posibles referentes en el marco de la crisis de transición del Medioevo al Renacimiento, por lo que la reflexión al respecto se torna imperativa, y la metarreflexión a ella asociada, inevitable. (Lasa, 2012, p. 1741)

4.3.2.2. El “Ser o no ser” en Hamlet

*To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come*

²¹⁵ “Puedo hacerlo ahora mismo, ¡ahora, que está rezando! ¡He de hacerlo ahora! ¡Le enviaré al cielo! ¿Será esa mi venganza?” (Conejero, p. 443)

²¹⁶ “Cierto que quien nos creó con tan gran juicio, /...no nos otorgó/ este don del cielo para que quedara enmohecido.” (Ibíd., p. 517)

*When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause: there's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn away,
And lose the name of action. Soft you now!
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd.*

Muchos han sido los autores que han hablado sobre este cuarto monólogo o soliloquio de Hamlet, como Jan Kott (1969)²¹⁷ que en sus *Apuntes sobre Shakespeare*²¹⁸ señala que en Hamlet se barajan muchas cuestiones sobre la política, el poder, la moralidad, la finalidad suprema y el sentido de la vida; pero también en *Hamlet* encontramos una tragedia amorosa, familiar, estatal, filosófica, escatológica y metafísica.

En su interpretación de este cuarto monólogo- el más famoso de *Hamlet*- y en su primer verso de este famosos monólogo: *To be or, not to be: that is the question*, la interpretación puede ser muy variada: “ser o no ser”, pero también “estar o no estar” e incluso, en sentido más general, “hacer (obrar, actuar) o no hacer”. Es decir, decidirse o no decidirse a “actuar”. Esa sería la cuestión o la duda tan permanentemente planteada en Hamlet y en la que la mayoría de sus estudiosos estarían de acuerdo.

Duda de la veracidad del fantasma, aunque lo vio con sus propios ojos

²¹⁷ Uno de los críticos del poeta dramaturgo inglés.

²¹⁸ Autor y obra citados por J.C. Vidal (1987)

¿Y qué sería lo mejor (lo más noble)) para el alma soportar con resignación los golpes y los dardos de la vida o afrontarlos, combatirlos y acabarlos?²¹⁹

Hasta su reflexión o ruego sobre si será mejor “morir o dormir”²²⁰

Reflexión según la cual lo más parecido a la muerte es el acto –la experiencia- de dormir. “*To sleep: perchance to dream: ay, there’s the rub*”²²¹

Pues en el sueño de la muerte [...] Cuando despojados de ataduras mortales/ encontremos la paz...²²² (Conejero, pp. 347-348)

Aquí Hamlet introduce un matiz religioso, cristiano, cuando nos habla del sueño que sobreviene después de la muerte. Pero existe un temor, que nos hace cobardes: *Thus conscience does make cowards of us all*. Y aquel temor de algo tras la muerte parece ser la clave de todo el monólogo.

Hamlet aparece como un ser cristiano cuyos actos e infortunios, sus planes y propósitos están supeditados a ese temor de algo tras la muerte. (Jan Kott)

Algunos críticos argumentan la contradicción de esta interpretación: ¿cómo dice Hamlet: “la muerte esa ignorada región de donde ningún viajero regresa...”²²³ si se le aparece el fantasma de su padre... pensando por haber muerto sin confesión y sin extremaunción?

En realidad, la obra está llena de ‘contradicciones’ y a Shakespeare no las tiene en cuenta si le impidan moldear su personaje. Para el autor, Hamlet es más importante que el fantasma. Y además, el fantasma se utiliza como un mero recurso teatral para ‘entretener al público’, por lo que vuelve a aparecer en el tercer acto.

²¹⁹Traducción propia de: “*Whether ’tis nobler in the mind to suffer / the slings and arrows of outrageous fortune, // or to take arms against a sea of troubles, // And by opposing end them?*”

²²⁰ *Devoutly to be wish’d. to die, to sleep;* [(que) con ruegos se pueda desear. morir, dormir.]

²²¹ Dormir: tal vez soñar: he aquí el obstáculo. (Traducción propia)

²²² “*For in that sleep of the death [...] / When we have shuffled off this mortal coil / Must give us pause.*

²²³ *The undiscover’d country from whose bourn / No traveller returns [...]*

El final de este soliloquio es una conclusión de los argumentos ya planteados, y termina con la presencia de Ofelia a quien dedica unas irónicas frases:

[...] *Soft you now!
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd.*²²⁴

4.3.3. Recursos narrativos, retóricos y semánticos en *Hamlet*

Consideramos estos recursos como condicionantes favorables de su discurso dramático.

1. Lenguaje figurado

Esto supone un uso más amplio de lo que se ha ido llamando *tropos* y *figuras retóricas* además de los que la Estilística moderna ha venido llamando recursos.

El uso del lenguaje figurado también está relacionado con la connotación “la configuración representativa del signo verbal no se agota en un contenido intelectual, ya que presenta un núcleo informativo rodeado e impregnado de elementos emotivos y volitivos”. (De Aguiar, 1972; nombrado por Estébanez Calderón, 1996, p. 611) Lo que iría más allá de la denotación o significado básico, formal y objetivo de una palabra o frase.

Se trata de un mecanismo caracterizado por la polisemia, la ambigüedad y la creación de contenidos nuevos al adherirse a unas palabras unos contenidos especialmente expresivos que antes no tenía. Aquí se utiliza las figuras retóricas, no solo como formas expresivas, sino como fórmulas de convencimiento, de comunicación, de manifestación de sentimientos, de actitudes, de acciones a veces poco comprensibles.

²²⁴ “Pero silencio... La hermosa Ofelia, ¡Ninfa, en tus oraciones acuérdate de todos mis pecados!” (traducción propia)

2. Lenguaje poético

Nos preguntamos si se puede considerar poético el lenguaje que Shakespeare utiliza en *Hamlet*.

Con independencia de la mezcla de versos y prosa en sus líneas, podríamos decir que sí es poético, si consideramos como tal a aquello que, sin ser poesía, emociona, evoca, es significativo, además de simbólico. Y *Hamlet* lo es.

Hamlet es una obra evocadora porque realmente se expresa más de lo que se dice, como es el sentido poético. Y tampoco en *Hamlet* existe el verdadero sentido del texto, ni incluso una autoría de su autor, porque no siempre se consigue trasladar lo que se hubiera querido transmitir. Además, como ocurre en poesía, se trata de una comunicación “imaginaria”, no real, cuando el receptor es capaz de crear su propia interpretación.

Beatriz Hernanz (1994) defiende que el sentido de lo poético aparece cuando en una pieza teatral se reflejan unos pensamientos y sentimientos eternos, que superan los límites de una vida humana; y *Hamlet* también los supera.

3. Lenguaje filosófico y ‘acto ético’ en Hamlet

Ya se ha hablado del lenguaje profundo y filosófico de Hamlet, pero, si profundizamos un poco más en sus acciones, se comprueba- como señalaría Bajtin (1997; citado por Bertorello, 2009, p. 145)- que “[...] la realidad a la que el discurso remite es el obrar histórico del hombre”.

Así se refiere el filósofo y crítico literario ruso al ‘acto ético’ como una actividad individual y responsable. La finalidad de Bajtin es describir el vínculo entre el acto histórico individual del obrar humano y la significación o sentido que resulta de ese acto. Podría calificarse como el ‘obrar humano responsable’, que puede ser visto desde la producción, y se describe como acto, actividad, acontecer, devenir real; o también puede ser descrito como el resultado de ese obrar.

De este modo, solo viviendo, es decir, poniendo en acto el acontecimiento histórico de la responsabilidad se accede a una comprensión que no desfigura la unidad de realización y sentido. (Bajtín, 1997, p. 39)

Cuando Hamlet se compromete a vengar a su padre, se compromete a un contrato, a una firma, y este compromiso - como expresaría Bajtín- pone en juego su responsabilidad individual, única e irrepetible del acto ético. (Bajtín, 1997, p. 46; citado por Bertorello, 2009, p.138)

Para Bajtín el término «ser» alude a dos realidades distintas: por un lado es sinónimo de «acto ético» o «acontecimiento», pero por otro designa la realidad de la naturaleza. El mundo-acontecimiento es precisamente la realidad de la acción responsable del hombre. Bajtín designa el acontecimiento como una unidad indiferenciada de lo dado (ser) y lo planteado (deber ser, valor). Para este filósofo ruso nunca existe algo dado de un modo puro y un deber ser independiente de lo dado (Bajtín, 1997, p. 40).

Este razonamiento nos recuerda a la frase inscrita en la pantalla televisiva que pone un fin filosófico a la obra de *Hamlet* en Estudio 1:

No importa lo que de nosotros hicieron, solo importa lo que hicimos con lo que con nosotros hicieron.

O, por qué no, podría haber sido sacada por Antonio Gala de una de las citas del estudioso y dramaturgo polaco, Jan Kott, en sus *Apuntes sobre Shakespeare*, que consideraba la espantosa muerte de los protagonistas como “una necesidad histórica, o como una cosa totalmente natural”.

4. El elemento ficcional en Hamlet

Los pragmáticos han utilizado la ‘ficcionalidad’ como un “rasgo de la lengua literaria que supone un uso desviado del lenguaje, en el sentido de que el narrador ficcional simula realizar actos ilocutivos” (Esteban Calderón, 1996, p. 611)

La ficcionalidad es la capacidad de crear mundos verosímiles: que no son, pero son posibles dentro de la imaginación poética. Y suele ser propio del ámbito literario o cinematográfico.

Según la RAE: es el adjetivo “Perteneiente o relativo a la ficción”. Y la ficción, además de la “acción y efecto de fingir” o la “invención, la cosa fingida”, responden a la “clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios”.

Hamlet representa muy bien la apariencia de una fingida locura.

5. Concentración polivalente y polisémica en *Hamlet*

En *Hamlet* nos encontramos frente a una precisión expresiva, donde se “concentra” una gran cantidad de información, poco dispersa y poco redundante, pero más útil por estar más organizada.

García García (2000) nos habla de baja ‘densidad’ cuando se refiere a la presencia de pocas figuras retóricas.²²⁵ Algo que no sucede en *Hamlet*, donde además se produce una concentración de ideas y pensamientos que nos lleva a la lectura de unos textos ambiguos y ‘abiertos’ con capacidad de crear estructuras polisémicas y polivalentes, lo que permite asociar palabras con connotaciones distantes y que difieren entre sí o simplemente se acompañan. Algo similar a lo que ocurre en el lenguaje poético como señala Bousoño (1985) “[...] el arte es, pues, en efecto, contemplación desinteresada de la forma, para que ésta, por sí misma se ponga a significar”. (p. 84)

6. El elemento sorpresa en *Hamlet*

El discurso de *Hamlet*, como la obra en sí, tiene un marcado carácter sorpresivo, lo que crea un estilo artístico persuasivo, no solo en su lenguaje sino en cada una de sus escenas, de sus tramas, de sus pensamientos, de sus actuaciones.

²²⁵ El autor se refiere aquí a la publicidad radiofónica.

CAPÍTULO 5. RESULTADO DEL ANÁLISIS CONCEPTUAL, SIMBÓLICO, FIGURATIVO Y REPRESENTATIVO DE LA OBRA

5. Resultado del análisis conceptual, simbólico, figurativo y representativo de la obra

- 5.1. Variable 1. La venganza como concepto, símbolo y representación
- 5.2. Variable 2. El concepto de traición
- 5.3. Variable 3. El signo de la locura hamletiana
- 5.4. Variable 4. La representación egocentrista de la obra
- 5.5. Variable 5. La incertidumbre como simbología
- 5.6. Variable 6. Dimensión figurativa de la acción en Hamlet

5. ANÁLISIS CONCEPTUAL, SIMBÓLICO, FIGURATIVO Y REPRESENTATIVO DE LA OBRA

Para distintos semiólogos, lingüistas y críticos literarios, como Roland Barthes, la obra literaria debe ser considerada desde diversos puntos de vista, nunca de manera unilateral. Así, la intención que muestre su autor no es la única conexión para la interpretación del texto, ya que en su lectura se pueden encontrar otras fuentes de significado a través de su análisis textual. De este modo, la obra debe ser explorada en cada una de sus palabras, adquiriendo una función crítica, que simbolice más que la imaginación de su propio autor.

A las *Críticas de la razón* que nos ha dado la filosofía, es posible imaginar que agregamos una *Crítica del lenguaje*, y eso es la literatura misma (Barthes, 1977, p. 57).

Una lectura de carácter abierto que determina una pluralidad de significados, que pueden encontrarse en el texto a pesar de la limitación de otros elementos formales, como la secuencia lineal temporal de la escritura. Una apertura para múltiples interpretaciones que ayuda a Barthes a identificar lo que buscaba en la literatura y se adelantaba al concepto del hipertexto.

Un texto, explica George P. Landow (1997, 79), no es lo que podamos leer en él, ni tampoco es idéntico a lo que alguien alguna vez escribió en él. Es algo más, un potencial que solo puede realizarse parcialmente y a través de su letra. Un

concepto de texto que es dependiente de su materialización en soportes tradicionales, y que, es posible trasladar a otros modos de expresar y entender ese discurso.

Centrándose en la obra de *Hamlet*, Fernández Carballo (2017, p. 447) cita a Nietzsche para señalar:

El problema de Hamlet, es que Hamlet piensa demasiado bien. Por eso para Nietzsche la figura de Hamlet corresponde al del hombre dionisiaco que se inhibe de la acción, de la creación de repertorios, no por ser un soñador incapaz de decidirse sino por haber ganado el conocimiento, la lucidez de quien sabe que “su acción no podrá cambiar nada en la naturaleza eterna de las cosas” (Nietzsche, 1872 [1963, p. 63]).

Esta autora (2017, p. 453), en su lectura a Lacan (en la sesión del 8 de abril de 1959/ sobre Hamlet Seminario...) dice que este plantea que estructuralmente Hamlet es “el lugar vacío”, la “personificación de lo inconsciente”, de la ignorancia, y ese vacío, entiende Fernández Carballo (p. 453), no es otra cosa que la relación del sujeto con la muerte. Además, el encuentro con el fantasma, con el padre muerto, le permite a Hamlet “aprender la insondable traición del amor”. El padre se revela y revela la verdad sobre su muerte. Aquí se desliza un modo de espiritualidad que estará tocado por el catolicismo, el Rey Hamlet fue asesinado en “la flor de su pecado” y por tal motivo vuelve a solicitarle a su hijo que vengue su muerte y que “haga cesar la lujuria de su madre”.

Para este análisis tan complejo con la operacionalización de variables se maneja el concepto a nivel empírico, encontrando elementos concretos, indicadores o las operaciones que permitan medir el concepto en cuestión (Grajales Guerra, 1996). Se establece un puente entre los conceptos y las observaciones y actitudes reales. Para Kerlinger (1985) consiste en la transformación de conceptos y proposiciones teóricas en variables concretas.

Autores, como González (2020), utilizan distintas variables cualitativas que, a partir de una independiente, descubren sus dependientes. De acuerdo a los datos ofrecidos por este autor, elaboramos la siguiente tabla explicativa:

VARIABLES	TIPOS DE INVESTIGACIÓN	
	CUANTITATIVA	CUALITATIVA
Según su NATURALEZA	Pueden ser medidas o sometidas a conteo Discretas - Valores enteros Continuas- Valores fraccionados o decimales	Representan el atributo de una persona u objeto Dicotómicas- Expresan dos características Poli dicotómicas- Más de dos.
Según su COMPLEJIDAD	SIMPLES Se expresan a través de un número o cualidad	COMPUESTAS Se dividen en generalidades. No son un todo.
Según su FUNCIÓN	INDEPENDIENTES (VI) Ocasionan cambios en otras variables	DEPENDIENTES (VD) Son las variables modificadas por la acción de la variable independiente
Según el NIVEL DE MEDICIÓN	ORDINALES Para establecer un orden	DE INTERVALOS Como valor de referencia

TABLA 38. Variables según el tipo de investigación. Elaboración propia.

Fuente: <https://www.lifeder.com/vaiables-de-investigacion/>

En el análisis de la obra escrita de Shakespeare, encontramos las siguientes características, que exponemos de acuerdo a estas variables: su naturaleza (cualitativa), complejidad (compuesta) y funcionalidad (dependiente).

Con la definición conceptual de la variable se propone desarrollar y explicar el contenido del concepto. Latorre, del Rincón y Arnal (2005) la admite como una entidad abstracta supuesta, bien definida y articulada, que se considera que existe, aunque no sea estrictamente observable y que sirve para explicar determinados fenómenos.

A continuación, se parte de variables conceptuales complejas que tras su componente dimensional²²⁶ latente dará como resultado una variable operativa

²²⁶ Existen conceptos sumamente complejos que deben separarse lógicamente en dimensiones de naturaleza diferente.

que identifique o traduzca las cualidades o datos empíricos que expresan el indicador del fenómeno en cuestión.

5.1. Variable 1. La venganza como concepto, símbolo y representación

La venganza según la RAE es la “acción con la que una persona se venga de otra”, y precisamente es la venganza la premisa argumental en la que se apoya Hamlet para formar parte del subgénero de tragedia con ese apelativo.

Tanto en cine como en literatura la formalización del plano simbólico forma parte de un campo de operaciones textuales que se traducen en la narración. Un buen entendimiento de dicho campo, estaría en la base de toda adaptación mínimamente rigurosa. (Company, 1987, citado por Miguel Borrás, 2004, p. 161)

Los antecedentes históricos de la tragedia de venganza los encontramos en las sagas nórdicas del siglo XII, donde ya se figuran los requisitos de este género de inspiración senequiana²²⁷, más que griega. De este modo, Shakespeare en obras como *Hamlet* y *Tito Andronicus* retrató elementos bastante similares a los de las tragedias de Séneca, quien desataba de manera brutal el lado carnal de la naturaleza humana. Shakespeare lo hizo, de manera mucho más moderada, y de acuerdo a los requisitos de la época isabelina.

La obra shakespeariana cumple con los rasgos propios del género de tragedia:

- Se desarrolla, en un tono elevado y solemne (al que el autor, en determinadas escenas, añade pinceladas de humor y burla, propios del teatro isabelino),
- Introduce sentimientos y pasiones humanas (venganza, traición, exaltación..., etc.)
- Sus principales protagonistas están encarnados por personajes de alto rango (reyes, nobles, cortesanos...)
- El desenlace es nefasto (con la muerte de los protagonistas) lo que provoca una catarsis en el
- espectador.

TABLA 39. Rasgos del género de la tragedia. Elaboración propia.

²²⁷ Lucius Séneca, destacado dramaturgo del siglo I, ayudó a dar forma al género de la tragedia de venganza, con títulos como: *Hércules Furens*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Fedra*, *Edipo*, *Agamenón*, *Thyestes*, *Hércules Eetaeus* y *Octavia*.

A estos rasgos generales, propios de la tragedia, Shakespeare añade, en *Hamlet*, un sentimiento fuerte de venganza lo que le lleva a recrearse en las fórmulas de dicho subgénero.

Precisamente las tragedias de venganza más conocidas son *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd (de 1587) y la de *Hamlet*, de William Shakespeare, quien siguiendo el modelo senequista permite una definición clara de este tipo de tragedias²²⁸:

- El asesinato secreto, generalmente de un buen gobernante por una mala persona.
- La visita fantasmal de la víctima del asesinato a un pariente más joven, generalmente un hijo.
- Un período de disfraz, intriga o conspiración, en el que el asesino y los vengadores se enfrentan entre sí, de manera lenta pero progresiva hasta llegar a ser violenta.
- Altibajos en la locura, real o fingida, de los vengadores o de uno de los personajes auxiliares.
- Una erupción de violencia general al final, que a menudo se lleva a cabo mediante una máscara o festividad fingida. Con el recurso de un teatro dentro del teatro (metateatralidad) se lleva a cabo una representación que exponga una de las claves del conflicto trágico.
- Una catástrofe aniquila por completo a los *dramatis personae*, incluidos los vengadores.
- Hamlet mata a Polonio, Laertes y el rey Claudio, e interviene en la muerte de Guildenstern y Rosencrantz; Ofelia se suicida, la reina fallece por la trampa de su marido y Hamlet muere por el veneno de la espada

TABLA 40. Comparativa entre *Hamlet*, de Shakespeare y *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd. Elaboración propia.

Este tipo de tragedia, propia del teatro isabelino, así como del teatro barroco español, desarrolla la temática de una justicia retributiva no contemplada por la Iglesia ni por las leyes: Hamlet debe vengar el asesinato de su padre, pero este deber va a suponer su condena moral y su castigo legal, por irrumpir en la ilegalidad. Este hecho provocará una tensión entre las convicciones íntimas y la

²²⁸ A las que Shakespeare añade: La aparición de un fantasma, una obra dentro de la obra y un objeto mortal en forma de la calavera de Yorick, eco de la tradición y el desquite.

norma ética y legal, que está en el origen de la inacción o demora del vengador²²⁹, según se aprecia en el príncipe Hamlet.

Para T. S. Eliot (citado por Prado, p. 49), la intención de Shakespeare no fue tanto crear una obra perfecta como descargar sus propios conflictos e incertidumbres interiores en el personaje de Hamlet; como su recelo sobre el futuro del teatro por la censura moral y política que se llevaba a cabo, por la enfermedad de la peste que, entre 1592 y 1593, obligó a cerrar los teatros, y también por asuntos personales como la muerte de su hijo Hamnet (su único hijo varón, en 1596) o la de su propio padre (en 1601) así como la de Reina Isabel (en 1603.).

Nothing that Shakespeare can do with the plot can express Hamlet for him. (Eliot 1920: 117; citado por Prado, p. 50).

Sin embargo, Hamlet no es un simple héroe vengador. Su acción vengativa se divide entre el odio que siente por su tío, el amor que profesa por su padre, la indignación que le instiga su madre y la desconfianza que le provoca el espectro.

Un carácter de héroe excesivamente dominado por su papel de vengador. Un rol que le hace proceder de manera impetuosa, incontrolada y obsesiva, sin recato en mostrar un comportamiento violento. Sin embargo, a esa conducta se le añade un viso intelectual, en el que cada palabra suya ejerce un doble juego de actuación. Quiere venganza, pero también busca justicia; y esos dos deseos deben alcanzar el punto álgido de representación. Es conocida la meticulosa elaboración con la que Shakespeare dibujaba a sus personajes y que dio lugar a un teatro de caracteres, psicológico, complejo y emotivo.

La venganza representa, por tanto, para Hamlet un acto de justicia más que de placer; una forma legítima, aunque ilegal, de dar a cada cual lo que le corresponde, según su criterio. Sin embargo, este acto, llamémoslo de audacia, produce en Hamlet efectos secundarios: culpabilidad, miedo, insatisfacción, locura, persecución y muerte. En ocasiones, Hamlet actúa con excesiva

²²⁹ Peláez en su artículo "Hamlet y La venganza de don Mendo: la tragedia de venganza y la duda" (2010, p. 3) también atribuye a Don Mendo esta tardanza en realizar su venganza por los mismos motivos que a Hamlet

prudencia. Una prudencia de la que es consciente y en la que reflexiona porque cree que puede convertirse en un obstáculo para su propósito vengativo.

Hamlet-When honour²³⁰'s at the stake. How stand I then...,
That have a father killed, a mother stained,
Excitements of my reason and my blood,
And let all sleep? while to my shame I see
The imminent death of twenty thousand men,
That for a fantasy and trick of fame,
Go to their graves like beds, fight for a plot
Whereon the numbers cannot try the cause,
Which is not tomb enough and continent
To hide the slain? O, from this time forth,
My thoughts be bloody, or be nothing worth! (IV, 4; 56-66²³¹)

Una acción hacia la venganza que, sin lugar a dudas, en Hamlet siempre va a estar guiada por el espíritu fantasmal de su padre. "Desde luego, la venganza es el eje estructural de la tragedia. Sin la petición del fantasma no tendríamos hilo argumental que seguir" (Patán 2000, p. 40; citado por Prado, 2016, p. 48).

De este modo, el fantasma orienta la acción de venganza, que la activa (1) o la frena (2):

- (1) Ghost- Revenge his foul and most unnatural murder (I, 5; v. 25)
- (2) Ghost- Do not forget: this visitation
Is but to whet thy almost blunted purpose.
But look, amazement on thy mother sits:
O, step between her and her and her fighting soul. (III, 4; v.110-113)

Hasta el acto cuarto, y en relación con los tres anteriores, existe una escasa acción vengativa por parte de Hamlet, y, en su lugar, aparecen abundantes dudas o reflexiones. Este hecho hace que autores, como Thomas Stearns Eliot culpen a Shakespeare de no ser capaz de abarcar todo el problema de su protagonista. "Hamlet, like the sonnets, is full of some stuff that the writer could

²³⁰ El honor, mancillado por la traición o la ofensa, está directamente relacionado con la venganza, según el código aceptado en la época.

²³¹ "Cuando el honor está en juego. ¿Y yo? ¿Qué haré yo?/ Mi padre asesinado, mi madre deshonrada/ motivos para la razón o la sangre/ Duermo... Solo duermo mientras contemplo para mi venganza, la muerte segura de veinte mil soldados, / solo por la ilusión de un día de gloria, / caminando hacia su tumba como hacia un lecho, / peleando por un trozo de tierra, en el que apenas/ hay sitio para las fosas de los que allí/ caigan muertos. ¡De sangre serán, en adelante, / mis pensamientos! ¡O no serán nada!" (Conejero, pp. 520-521).

not drag to light, contemplate, or manipulate into art". (Eliot 1920, p.179; citado por Prado, 2016, p. 49).

Cabe señalar que este retraso de actuación no es infrecuente en las tragedias de venganza isabelinas, sin embargo, lo que parece diferenciar a Hamlet de otras obras contemporáneas es la forma en que Shakespeare utiliza esta demora para crear una complejidad emocional y psicológica en su protagonista. Una venganza que termina siendo casi una escapatoria tardía y, en muchos sentidos, produce un anti-clímax en la obra.

5.2. Variable 2. El concepto de traición

El término traición, según la RAE, tiene el significado de "quebrantamiento de la lealtad o fidelidad que se le debe a una persona". Y traicionar, en su segunda acepción, significa "fallar a alguien, abandonarlo". Shakespeare quiso reflejar en *Hamlet* las principales problemáticas que aquejan a la sociedad, enfatizando en la traición, como rasgo común que caracteriza al hombre casi por naturaleza.

En Hamlet es el dolor de la traición la causa de su sed de venganza. Venganza que desencadena en la peor de las tragedias, la muerte de todos los que se cruzan en su camino, incluida la suya.

La ambición, el poder o la infidelidad son los principales motivos de traición en Hamlet, que tuvo que enfrentarse a cada una de estas situaciones en su trayectoria. Fue la ambición o la sed de poder las que llevaron a Claudio a traicionar a su hermano y matarlo. La ambición no solo de alcanzar el trono sino a la mujer de su hermano. Y fue esa misma infidelidad la que hizo sentir en Hamlet otra nueva traición, la de su misma madre. También sintió dolor al saber que la mujer que amaba no se entregaría a él por completo y que terminaría enloqueciendo y suicidándose tras la muerte de su padre, Polonio. Otro dolor y traición para Hamlet.

Una traición que llevará a Hamlet a una lucha entre el bien y el mal, y a un sentimiento de odio²³². En Hamlet, el sentimiento de odio hacia su tío se entremezcla con la ira provocada por su clara inestabilidad emocional. (Deleuze y Guatari, 1988)

En esta obra se añade también la ironía a la traición, cuando los traidores, sin esperar las consecuencias de sus actos, acaban castigados con sus propias armas y de la misma manera en la que pensaban realizar el asesinato.

- Traición de Claudio²³³
El rey y la reina con veneno (preparado por el rey)
- Traición de Laertes
Hamlet y Laertes con la misma espada preparada con veneno por el segundo.

Laertes (antes de morir): Justo es su final...
Muerto por el veneno que él preparó... Oh noble Hamlet²³⁴,
(V, 2; 335-336)

Hamlet se ha entendido como la historia de un héroe desdichado, víctima de un desafortunado destino, pero también como un joven indeciso y mentalmente inestable. En ambas lecturas, aparece un Hamlet desbordado por la melancolía²³⁵ y la corrupción. (VVAA, 2015, p. 192)

Hamlet- [...] El espíritu que se me apareció
Puede ser el diablo, y el diablo tiene poderes
Para asumir formas gratas, o quizás intente,
Al hallarme débil y con melancolía²³⁶, [...] (II, 2; v. 622-625)

²³² El odio, según la RAE, y en su primera acepción es un “sentimiento profundo e intenso de repulsa hacia alguien que provoca el deseo de producirle un daño o de que le ocurra alguna desgracia”. Podría decirse que el objetivo de este sentimiento, con claras connotaciones negativas, consistiría en rechazar o eliminar aquello que nos genera disgusto, antipatía, aversión, enemistad o repulsión hacia una persona, cosa, o fenómeno.

²³³ Claudio por intentar matar a Hamlet usa una copa con veneno, durante el duelo. No obstante, esa copa es la que bebe Gertrudis al brindar por su hijo, muriendo envenenada

²³⁴ Conejero, p. 707

²³⁵ Aristóteles concebía un temperamento melancólico a la naturaleza de los artistas y científicos debido a su sensibilidad extrema, que era regida a través del intelecto. Una valoración positiva pero contraria a la medieval; Dante en la Divina Comedia situaba a la melancolía en el quinto eslabón de los círculos infernales, porque era concebida como la ‘acedia’ (pereza, flojedad, pero también tristeza, angustia, amargura), que se sustraía a la acción salvadora de Dios.

²³⁶ “[...] *The spirit that I have seen/ may be a devil, and the devil hath power/ t’assume a pleasant shape, yea, and perhaps/ out of my weakness and my melancholy—*” (Conejero, p. 334)

En el Renacimiento el “*furor melancholicus*” se tenía por “*furor divinus*” y comportaba no solo un carácter sino una actitud ante la vida y hacia los demás seres. Así la melancolía como actitud degeneró en culto y moda en el Humanismo.

[...] individuo de fisonomía triste que denota inquietud; sus rasgos son crispados, angulosos; su mirada es fija y dirigida al suelo; es muy excitable y más sensible que activo. [...] se ve atormentado por la duda y desconfía de todo. [...] acostumbra a dialogar en voz alta consigo mismo. [...] Lleno de contradicciones, desde una actitud entusiasta y dinámica, a un agotamiento falto de energía, en el que se encuentra desesperado y desconfiado (Colomar, 1977, pp. 53-59).

Un fiel retrato del personaje de Hamlet, que se presenta así, como un ser apesadumbrado, triste, cuya responsabilidad ante su padre y su reino es diametralmente opuesto a sus instintos y temperamento. Hamlet no soporta agravar el incesto con un parricidio; de ahí su frustración y sus vacilaciones ante la exigencia paternal de venganza. Una parte de sí intenta cumplir con su deber, mientras otra elude constantemente pensar en ello. Se siente desgarrado por un insoluble conflicto interno. Como confiesa a sus compañeros Rosencratz y Guildenstern.

Hamlet- --- Desde
hace un tiempo- no sé la razón- he perdido
La alegría y abandonado todas las ocupaciones;
Me encuentro con un abatimiento tal que esta hermosa
creación, la tierra, me parece un estéril calvario. (II, 2; 304-308)²³⁷

En cuanto a esa peculiar turbación y delicado estado de ánimo, tan relevante en Hamlet, cuando no ha tomado una decisión fatal, también se plantea y resuelve en otras obras shakesperianas, por ejemplo en *Macbeth*. Asimismo, Fran Kermode (2005: 145) encuentra un claro antecedente de ese mismo momento de malestar y frustración en la figura de Bruto, en *Julio César*, como puede apreciarse en el siguiente parlamento:

²³⁷ “[...] *I have of late- but all custom of exercise. And Indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory.*” (Traducción Conejero: 284)

Desde que Casio me soliviantó por primera vez contra César
No he podido dormir.
Entre la ejecución de acto terrible
Y su primer impulso, todo el intervalo es
como una aparición o una pesadilla. (*Julio César*, II. 1.; 61-65)

5.3. Variable 3. El signo de la locura hamletiana

Hamlet es calificado por su propio autor como “enfermo de melancolía”, diagnóstico que era, en tiempos medievales, y aun renacentistas, una forma de locura²³⁸ (Prado, 2016, p. 55).

Hamlet representa ser un loco tradicional, enloquecido por la revelación del fantasma y disfrazado de loco para actuar con más libertad. Sin embargo, “al fingirse loco, Hamlet libera maravillosamente no solo su alma sino la de su creador” (Madariaga, 1957, p. 32) Una libertad creativa que permite a Shakespeare, a través de Hamlet, palabras, gestos y variedad de manifestaciones, que esa sensación de discrepancias e incoherencia.

King- *Now, Hamlet, where's Polonius?*
Hamlet- *At supper.*
King.- *At supper? Where?*
Hamlet- *Not where he eats, but where he is eaten. A certain vocation of politic worms are e'en at him,*
[...]
-- *Your fat king and your lean beggar is but variable service – two dishes, but to one table. That's the end*²³⁹. (IV, 3; 17-21 y 24-26)

Una locura fingida que Hamlet confiesa a su madre, una vez que ha matado a Polonio.

²³⁸ La locura fue un tema recurrente a lo largo del Renacimiento. En el *Elogio de la locura* (1511), Erasmo de Rotterdam analiza, irónicamente, todos los vicios que dan definición al término: “la locura del sabio”, que se basa en la razón y es opuesta a la locura que es arrastrada por las pasiones. Existe también la locura como la “necedad humanística” que es incompatible con “el modo de ser de los hombres”. Erasmo defiende la locura como forma de distanciamiento y de evasión o recreación de la realidad- en su visión positiva- y como retraimiento, aislamiento o inactividad, en su aspecto negativo. (Castrillo, 1997, p. 8)

²³⁹ “¿Y bien, Hamlet, dónde está Polonio?/ Cenando/ ¿Cenando?, ¿dónde?/ No donde se come, sino donde se es comido. Todo/ un parlamento de políticos gusanos está ahora con él// Un rey gordo y un flaco mendigo no son sino mesa variada, dos platos, para un mismo mantel. / Ése es el fin de todo.” (Conejero, pp. 499-501)

Hamlet- *That I essentially am not in madness,
But mad in craft*²⁴⁰. (III, 4; v. 186-187)

Una locura fingida que también proclama ante Guildenstern cuando les anuncia la llegada de los cómicos

Hamlet- *I am but mad north-north-west. When the wind is
Southerly, I know a hawk from a handsaw*²⁴¹. (II, 2; 379-380)

Sobre el tema de su locura, algunos autores han hablado del paralelismo existente entre la figura de *Hamlet* y la de *D. Quijote de la Mancha*. Un D. Quijote como antítesis casi perfecta de Hamlet. Así, mientras que el D. Quijote cervantino es un hombre ya maduro, pasional, soñador, ocioso, “andante” (como decir errante, sin objeto), Hamlet representa lo contrario, a una persona joven, de acción, dentro y centro de una sociedad entretejida de costumbres, modas, formas y tradiciones (Madariaga, 1955):

Hamlet, el hombre de acción rechazado sobre sí mismo por su incapacidad para llevar a cabo el acto que la sociedad le exige, vagabundea por el mundo, observando gentes y cosas y filosofando sobre ellas, viendo en todas ejemplos y comentarios de su propio estado; mientras D. Quijote cabalga camino adelante, no encontrándose pasivamente por el capricho del azar con payasos de cementerio o príncipes noruegos, sino buscando activamente las aventuras que impone a la naturaleza y a la sociedad cuando la sociedad y la naturaleza no se las brindan; de modo que mientras más de una vez se despeña en el dolor y en el ridículo, muchas también obliga a su ambiente a adaptarse a su ensueño y a vivir al menos por unos instantes en el mundo de su fantasía. (pp. 38-39)

Ante esta realidad del protagonista, existen dos opiniones diferenciadas. Para algunos de sus estudiosos, Hamlet sería inestable por naturaleza, mientras que otros, por el contrario, consideran que su actuación es traumática. Definen a

²⁴⁰ Que no estoy realmente loco, que mi locura/ es astucia. [...] (Conejero, p.475)// Exponemos la traducción de Salvador de Madariaga (1955) por su originalidad: “Que toda mi locura es arte y no natura”.

²⁴¹ Yo solo estoy loco con el nor-noroeste, pero si/ sopla el sur distingo muy bien entre un halcón y una garza. (Conejero, p. 299)// Madariaga traduce: “*I know a hawk from a handsaw*” (:alcotana del albañil que recuerda al alcotán de la cetrería) (Traducción y comentario de Madariaga, pp.380-381)

Hamlet constitutivamente sano y feliz, pero “paralizado” por el asesinato de su padre hasta el punto de sentirse incapaz de realizar la más mínima acción.

Sin embargo, Hamlet también es capaz de actuar y a veces de forma impulsiva e improvisada, como ocurre con el asesinato de Polonio, o de Guildenstern y Rosencratz; insultar y burlarse de sus enemigos o de la misma Ofelia e incluso a sojuzgar a su propia madre. La actitud de Hamlet no es, pues, la de quien se siente superado por su tarea sino la de un hombre que, por una u otra razón, no puede decidirse a cumplir su compromiso.

[...] hay dos momentos en los que percibimos un Hamlet contento (que no feliz): uno, muy breve, por cierto, después de su monólogo existencial, al descubrir la presencia de su querida Ofelia, y el otro con la llegada de los Comediantes, sus iguales. Así, queda claro que las únicas dos alegrías del Príncipe le resultarán igualmente efímeras y, además, ficticias: el amor, contingentemente, y el teatro, por naturaleza propia. Después de ellos, al acabar su último espectáculo personal, ¿qué quedará, solo el silencio? (Prado, 2016, p. 57)

5.4. Variable 4. La representación egocentrista de la obra

Uno de los principales rasgos psicológicos de Hamlet lo marca su carácter egoísta, con una actitud altamente egocentrista²⁴² tanto en su pensamiento como en su actuación. Aptitud, no exenta de cierto egoísmo, que, para Madariaga, es peor vista en la ética actual que en los tiempos estéticos de Shakespeare, donde “el encanto de Hamlet funciona como un imán y solapa sus acciones, y en donde Shakespeare eleva a la máxima altura su poder poético y también patético en ciertas escenas de la obra”. (Madariaga, 1955, pp. 71-72)

Como hemos indicado en párrafos anteriores, algunos autores, como De Aguiar e Silva, consideran a Shakespeare el principal pionero del movimiento

²⁴² Salvador de Madariaga (1955, p. 42) califica a *Hamlet* como “una obra hamletocéntrica” porque cuando aparece su protagonista en escena todas las cosas y personas pasan a un segundo plano.

prerromántico de mediados del siglo XVIII, y que por nuestra parte corroboramos en la medida en que Hamlet también presenta ese mismo afán egotista.

[...] Primera generación europea de egotistas, los prerrománticos crean una literatura confesionalista que alcanza a veces una audacia y una profundidad aún hoy sorprendentes [...] (De Aguiar, 1999, p. 322)

Para Hamlet no existen normas objetivas. Este es el sentido de la famosa frase de Hamlet hablando con Rosencrantz y Guildenstern.

Hamlet- *Denmark's a prison*
Rosencrantz- *Then is the world one.*
Hamlet- *A goodly one; in which there are many confines,
Wards and dungeons. Denmark being one
O'th'worst.*
Rosencrantz- *We think not so, my lord.*
Hamlet- *Why, then 'tis none to you, for there is so. To
me it is a prison. (II, 2; 243-251)²⁴³*

En cuanto a todo lo que hay de **social** en Hamlet es su impulso hacia la venganza; debe obedecer a su padre, a la tradición, al Fantasma, a la vindicta²⁴⁴ mediante la cual la sociedad se protege contra los crímenes que, permitidos, la destruirían. [...] Pero, sin embargo, el Hamlet **individual** no consigue convencerse a sí mismo de que haya que cometer este crimen individual para vengar a la sociedad. El conflicto es absoluto y la tragedia va desarrollándose inexorablemente hacia la muerte de Hamlet. (Madariaga, 1955, p. 38)

Hamlet es llamado aparte por el fantasma para que le siga y así decide hacerlo, mientras sus compañeros le impiden el paso, Hamlet asume su individualismo y valentía:

Horatio- *Be ruled. You shall not go.*
Hamlet- *My fate cries out,
As hardy as the Nemean lion's nerve.*

²⁴³ Traducción de Salvador de Madariaga (p. 371): "Dinamarca es un presidio. / Entonces también lo es el mundo. / No lo es malo; con muchos encierros, cuarteles y mazmorras. Dinamarca una de las peores. / No pensamos eso nosotros, señor. / Pues entonces, para vosotros no lo es; porque nada hay bueno ni malo que no lo hagamos tal, con solo pensarlo; para mí es un presidio"

²⁴⁴ Con la acepción en la RAE de 'venganza'. Así la vindicta pública se define como la satisfacción de los delitos, que se debe dar por la sola razón de justicia, para ejemplo del público.

*Still am I called. Unhand me, gentlemen*²⁴⁵. (I, 4; v. 81-85)

El individualismo en Hamlet se demuestra en los momentos en los que tiende a la espontaneidad, por lo que no toda acción en Hamlet es morosa.

Tampoco la morosidad de Hamlet habría que buscarla en su “aparente repugnancia instintiva” por asesinar ya que mata a Polonio, a Laertes, y hasta el propio rey; además, muestra una gran indiferencia humana, en un ingenio brillante e irónico, cuando habla de sus compañeros Rosencrantz y Guildenstern, a quienes ha enviado a una muerte segura. Hamlet es feliz. Ha ganado la partida. Así se lo expresa a Horacio.

Horatio- *So Guildenstern and Rosencrantz go to't.*
Hamlet- *Why, man, they did make love to this employment.*
They are not near my conscience. Their defeat
*Doth by their own insinuation grow*²⁴⁶. (V, 2; v. 56-59)

De esta forma, Hamlet reacciona con valentía- ante el fantasma, los piratas o los asesinatos-, en el momento en el que amenazan a su persona. Para Madariaga (1955, p. 53), “La viveza de sus reacciones ante el ataque no procede de cobardía, sino de egoísmo”.

Este talante permanece atenuado con mucha frecuencia cuando Hamlet retuerce y oculta tanto su forma de ser como su sentido de actuar o reaccionar ante iguales o diferentes motivos. Una actitud que se ve agrandada en su relación con Ofelia y que contradice las normas de un caballero cultivado, refinado, honrado o decente de su época, situación, país y abolengo.

Existe un gran oscurantismo, vacío y falta de acuerdo entre los críticos de esta obra en dar una explicación algo convincente o unívoca en la relación entre Hamlet-Ofelia; en general solo manifiestan impresiones de sorpresa, incertidumbre, sufrimiento o desencanto, que no dan lugar a interpretaciones sobre este curioso enigma.

²⁴⁵ Entrad en razón. No vayáis. / El destino me llama,/ y hace que cada una de las fibras de mi cuerpo/ sea tan robusta como los nervios del león de Nemea./ ¡Me llama!. ¡Soltadme! (Conejero, p. 185)

²⁴⁶ Así que Guildenstern y Rosencrantz caminan hacia... / ¿Qué he de deciros? Estaban encantados con su empresa. / Para nada están sobre mi conciencia. Su perdición/ en ellos mismos tiene la causa. (Conejero, p. 659)

Salvador de Madariaga señala que es muy probable que una de las causas en dilatar una solución a este conflicto, amoroso o no, sea “[...] la misma altura de poder poético y de patetismo a la que se eleva Shakespeare en la escena de la locura de Ofelia [...]” o lo que es lo mismo a la tensión de algunas escenas en las que Ofelia se transfigura y marca una transgresión retrospectiva en su forma de ser o de actuar, que transmite a Hamlet”. (1955, p. 72)

Del mismo modo, Madariaga (p.73) cree que Shakespeare podría haberse apoyado en las ideas generales de su época y de su país, para estar acorde con el significado de una psicología “elisabética”²⁴⁷ y así comprender este misterio, como el que rodea al mismo Hamlet.

[...] puede argumentarse que lenguaje y pensamiento coinciden porque existe un lenguaje del pensamiento de carácter innato, del cual los diferentes lenguajes naturales que aprendemos no serían más que una especie de transcripción, basada en posibilidades representacionales preexistentes (Fodor 1975; citado por Rodríguez-Consuegra, 2003, p. 56).

5.5. Variable 5. La incertidumbre como simbología

La aparición del fantasma, al comienzo de la obra, marca la gran incertidumbre para Hamlet. Y así surgen sus primeras dudas: ¿será el espectro el ánima de su padre incapaz de descansar, se tratará de un espíritu maligno que le incita a un asesinato, pudiera ser un signo de la inestabilidad de Dinamarca, o quizá la manifestación de su propia conciencia? Un escepticismo ante este hecho que retrasa la toma de decisiones, su venganza, y provoca muertes innecesarias (Polonio, Laertes, Ofelia, Gertrudis, Rosencrantz y Guildenstern), porque cuando Hamlet no reflexiona, actúa sin titubeos. Sin embargo, cuando lo hace, manifiesta sus incertidumbres y su irresolución, aunque haya tenido tiempo de adelantar la consumación de su venganza (en la representación de “La ratonera” o cuando Claudio está solo, agachado, de espaldas y rezando).

²⁴⁷ Madariaga expone la aversión al matrimonio de la reina Isabel I que fue retrasando el problema político de su enlace matrimonial hasta que dejó de serlo en cuanto a la posibilidad de sucesión directa.

Una buena parte de la obra maestra shakespeariana está dedicada a la atormentada reflexión a la duda de Hamlet sobre sí mismo; sufre a causa de la corrupción que le rodea, por la incapacidad de vengar efectivamente a su padre, de hacer honor a su sentido de la rectitud y de dar un definitivo golpe de efecto para desenmascarar y poner fin a esa inmoralidad²⁴⁸.

Son reflexiones, a modo de soliloquios y monólogos que reflejan su duda existencial, el “ser o no ser” de su existencia. De existir o morir, de vencer las adversidades o perecer en ellas. La idea del suicidio («pudiendo cerrar cuentas uno mismo con un simple puñal») es frenado por su convicción religiosa: el sueño de la muerte se convierte en pesadilla ante el miedo a condenarse²⁴⁹. «La conclusión del monólogo²⁵⁰ es que la conciencia, que nos hace rehuir la muerte por temor al más allá, es también lo que nos fuerza a seguir viviendo [...]» (Peláez, 2010, p. 4).

Hamlet- *To what base uses we may return, Horatio! Why
May not imagination trace the noble dust of Alexander²⁵¹,
Till he find it stopping a bung-hole?²⁵² (V, 1; 200-202)*

Hamlet se considera innoble y un cobarde por su incapacidad de poner en fin a su plan de venganza.

Todos los acontecimientos me acusan
Y espolean mi torpe venganza. ¿Qué es el hombre,
Si el mejor uso y disfrute de su tiempo
Es dormir y comer? No más que una bestia. (IV, 4; 32-35)

²⁴⁸ Su interpretación en términos de Edipo concluye que atentar contra Claudio es en parte atentar contra sí mismo, porque, en su inconsciente, Hamlet se identifica con su tío, ya que éste realizó sus deseos más íntimos, el parricidio y el incesto materno. Como describe el mismo Hamlet:

« un drama familiar de esplendor altamente siniestro». (Heer, 2011, p. 95)

²⁴⁹ Al contrario de Hamlet, cuando Laertes recibe la noticia de la muerte de Polonio, no posterga su acción y comete la traición de desafiar al rey abandonando toda costumbre y deber, y arriesgando de este modo su propia reputación. Incluso jura que se atreve a la “condenación” (IV, 5.) con tal de vengar al asesino de su padre.

²⁵⁰ Consideramos que se trata de un soliloquio, no de un monólogo, ya que Hamlet se encuentra solo.

²⁵¹ “La figura de Alejandro, emperador del mundo, ha sido utilizada con frecuencia desde la antigüedad en meditaciones acerca de la muerte y la idea de que ésta no hace miramientos de rango” (Conejero, 1999: 630)

²⁵² “Miserables son los destinos que nos esperan, Horacio ¿No podría la imaginación seguir el rastro de las nobles cenizas de Alejandro²⁵², para al final tenerlo que encontrar haciendo de tapón de un barril?”. (Conejero: 633)

Es el momento de la depresión, del desprecio por sí mismo, del hundimiento espiritual ante lo que está viviendo, y, en definitiva, de la autodestrucción, y así lo expresa con palabras inmortales en el más conocido de sus monólogos²⁵³.

Ser o no ser... He ahí el dilema²⁵⁴.
¿Qué es mejor para el alma,
Sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos
o levantarse en armas contra el océano del mal,
y oponerse a él y que así cesen? Morir, dormir... (III, 1; v. 56-60)
[...]
¿Pues quién podrá soportar los azotes y las burlas del mundo,
la injusticia del tirano, la afrenta del soberbio,
la angustia del amor despreciado, la espera del juicio,
la arrogancia del poderoso, y la humillación
que la virtud recibe de quien es indigno,
cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso (III, 1; v. 70-75)
[...]

Como esta autodestrucción no toma el camino del suicidio, Hamlet utiliza otra forma de hacerlo: el autoengaño, la negación de sí mismo. Se finge trastornado, mentiroso, encubridor y reservado. Entra en un proceso de apatía, de desgana, de locura, y abandona todo aprecio por la vida. Incluso la pasión por Ofelia se vuelve intangible, lo que no le impide utilizarla como un objeto más en una trama de simulaciones (Rodríguez, 2012).

Todo pierde valor, se desmorona; Hamlet no encuentra el camino para acometer sus actos, para perseguir sus ideales. No comprende cómo aquello que más estima puede sucumbir tan torpemente ante la confusa realidad. Una sensación de incertidumbre, de incredulidad o desconfianza hamletiana a lo largo de la obra, que acaba trasladándose al lector cuando Hamlet lega el trono al impulsivo y violento Fortinbrás, marcando así el principio de un futuro también incierto para Dinamarca.

Hamlet- Yo profetizo que será elegido Fortimbrás.

²⁵³ *Op. cit.* Traducción de Conejero: 347-349

²⁵⁴ To be, or not to be... that is the question. / Whether 'tis nobler in the mind to suffer/ the slings and arrows of outrageous fortune/ or to take arms against a sea of troubles/ and by opposing end them? To die, to sleep— /

[...] For who would bear the whips and scorns of time, / Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,/ the pangs of disprized love, the law's delay,/ the insolence of office, and the spurns/ that patient merit of th'unworthy takes/ When he himself might his quietus make.

Sea para él mi voto, ahora que agonizo
[...]

... El resto es silencio²⁵⁵ (V, 2; v. 363-364 y 366)

5.6. Variable 6. Dimensión figurativa de la acción en Hamlet

Cuando Hamlet se sube a su ‘escenario’, o acepta el papel de actor, de protagonista de su obra, es cuando realmente intenta resolver su duda, su preocupación. Porque para Shakespeare, el hecho de “actuar” no indicaba dejar de desenvolverse como persona para convertirse en personaje. En su tiempo significaba hacer “magia”, lo que difiere de la locura o del fingimiento. Hamlet distingue entre el fingimiento (las apariencias, los atavíos) y lo que siente realmente en su interior: “[...] *these indeed ‘seem’; for they are actions that a man might play. But I have that within which passeth show— These but the trappings and the suits of woe*”²⁵⁶. (Hamlet. I, 2; 83-86.)

De este modo, para Hamlet ‘actuar’ significa subrayar la propia existencia y concentrarse creativamente en un ‘yo’ posible. (Prado, 2016). El único modo por el que, paradójicamente, logra no solo parecer sino adjudicarse como loco, pero sin perder nunca la cordura. Así se lo hace saber, de forma sarcástica, a Claudio, su antagonista:

King- How is it that the clouds still hang on you?
Hamlet- Not so, my lord, I am too much i'th sun²⁵⁷. (I, 2; v. 66-67)

Hamlet da a sus enemigos lo que realmente quieren recibir de él:

[...] pretextos para alienarlo como hijo, como heredero, como amante, para que puedan arrebatarle su status, sus privilegios, su razón de existir. Sin embargo, el príncipe lo hace a su modo, parcialmente, haciendo muecas en total libertad bajo la máscara que le escogieron, y sin develar entonces su razón, su ingenio, que le permitirán evidenciar hipocresías, crímenes y engaños [...] (Prado, 2016, p. 51)

Según Prado Zabala, Hamlet se pasa todo el tiempo actuando. Porque “[...] para el príncipe su venganza se traduce como una serie de acciones implícitas más

²⁵⁵ “*But I prophesy th'election lights/ on Fortinbras. He has my dying voice. [...] The rest is silence.*” (Versión original; Conejero, p. 710)

²⁵⁶ “Todo son cosas que ‘parecen’ / en tanto acciones que el hombre interpreta, Pero hay en mi intención/ algo más que apariencias o atavíos del dolor.” (Conejero, p. 123)

²⁵⁷ “¿... Todavía ensombrecido por las nubes?/ No por las nubes, señor, sino por el sol”. (Conejero, p. 121)

que explícitas, relacionadas directamente con un elaborado ejercicio de actuación teatral [...]” (2016, p. 51)

Y así podemos comprobar su papel de actor:

- Cuando actúa en la escena meta-teatral de “La muerte de Gonzago”:
- Cuando decide jugar o interpretar el papel de loco.
- O en sus reflexiones constantes sobre su modo de actuar para consumir su venganza.

Para Hamlet la venganza no solo es un acto de justicia. También es ejecutada como un acto de redención (recuperación, liberación) y, principalmente, de reconocimiento, de adquisición de un nuevo sentido vital, incluso cósmico, es decir: La venganza es un acto de re-significación.

Introducimos las palabras de Peter Brook (2002) cuando describe su experiencia con el director y teórico dramático, el polaco Jerzy Marian Grotowski²⁵⁸, en su visita a Londres, y en especial de su obra ‘El Príncipe constante’, y en la que dice de él que penetraba tan profundamente en el mundo interior del actor que lo convertía en el hombre esencial, revelando todos sus secretos. Una apreciación que consideramos que también está muy relacionada con Shakespeare y *Hamlet*.

²⁵⁸ Como teórico teatral incorporó el método de actuación de Stanislavski, influido también por el poeta Antonin Artaud y el teatro oriental. Propugna el teatro centrado en el actor y su relación con el espectador. Una concepción teatral que recoge su obra ‘Hacia un teatro pobre’ (1968) que ha influido en el teatro europeo.

CAPÍTULO 6. *HAMLET* DESDE LA PERSPECTIVA AUDIOVISUAL. METODOLOGÍA DE ESTUDIO

6.1. Introducción. Proceso transdiscursivo en la adaptación literaria, teatral y filmica

- 6.1.1. La literatura en el cine
- 6.1.2. El cine en la literatura
- 6.1.3. El teatro en el cine
- 6.1.4. El teatro en la televisión
 - 6.1.4.1. Puesta en escena teatral *versus* puesta en escena filmica
 - 6.1.4.2. Función de realización y dirección en los dramáticos televisados

6. 2. El discurso shakespeariano en el cine. Adaptaciones de la obra

- 6. 2.1. Shakespeare en los inicios del cine
- 6. 2. 2. Con la llegada del cine sonoro
 - 6.2.2.1. Shakespeare con los grandes directores de cine
 - 6.2.2.2. Relación de obras de Shakespeare, directores y películas adaptadas para cine y televisión

CAPÍTULO 6. *HAMLET* DESDE LA PERSPECTIVA AUDIOVISUAL. METODOLOGÍA DE ESTUDIO

La adaptación de obras literarias al cine o a la televisión es una práctica común desde los inicios de ambos medios, causante de debates sobre la trasposición o transdiscursividad de la esencia de un texto escrito original a un espacio audiovisual.

Se respetan las obras canónicas de la literatura y clásicas, como es *Hamlet*, pero a su vez se explotan sus posibilidades para alcanzar los propios fines e intereses del director y realizador de las películas.

Sin embargo, la temática principal de esas adaptaciones o repeticiones siempre surge de la realidad de su obra literaria y no suele desvincularse de ella. En el caso de *Hamlet* de su concepto de venganza. La idea de recreación también implicaría la significación de género cinematográfico, como adaptación de una obra dramática, surgida de la literatura y recuperada del teatro con las características peculiares de cada medio.

Una temática capaz de agrupar a las películas en un determinado género con categorías similares y lo que, en principio, podría parecer una mera abstracción

o simple herramienta clasificatoria, facilita su extensión hacia otras latitudes y tiempos históricos, con un nuevo discurso, en ese proceso que denominamos transdiscursividad.

Del mismo modo, en los temas-códigos de los géneros cinematográficos existe una cierta correspondencia binaria simétrica en su receptor, cuando este busca su origen en el texto escrito, aunque también sucede a la inversa, pero en menor medida.

Esto supone que las adaptaciones audiovisuales- de cine y televisión- ofrecen la doble ventaja de poder apreciar las películas a través de los textos escritos y viceversa.

Un acercamiento transdiscursivo que constituye una justificación teórica y práctica de la validez del producto adaptado- como es el audiovisual en sus distintas modalidades- de retomar la literatura, y de mostrar un “acto imaginativo de una lectura e interpretación extremadamente intrincada”. (Hammam, 2003, 93)

La sala de cine abrió un espacio de discusión silenciosa entre desconocidos, una discusión en la cual dos ejes centrales: el texto fílmico y el texto literario, dialogan en una especie de ‘feedback’ y disputan la conciencia de sus lectores, configurándose así condiciones para que se generen nuevos discursos [...] (Ibid., pp. 90-91)

Se conforma así un verdadero fenómeno sociológico por el tipo de conocimiento que genera la derivación de la adaptación fílmica (televisión y cine), hacia la obra fuente de la que parte y por ende a su comprensión, que podríamos definirlo, como lo hace Trapero (2009, p. 697) como “ejemplo de adaptación invertida”.

Dice Sánchez Noriega, citando a André Bazin²⁵⁹, que hay autores clásicos- como Shakespeare, Cervantes o Dostoievski - que “[...] no quedan dañados por la adaptación en cuanto la película no menoscaba el valor del texto literario para la minoría que lo aprecia y hasta puede suscitar el interés de los que lo ignoran”. (2001, p. 68)

²⁵⁹ En su artículo sobre la «Defensa de la adaptación».

Patricia Trapero (2009) hace alusión al cineasta Billy Wilder²⁶⁰ y a su idea de que ‘escribir una película es como jugar al ajedrez mientras que escribir una novela es como hacer un solitario’:

Las palabras del maestro de muchos directores, entre ellos Fernando Trueba quien no duda en calificarlo como “el único rey, el Shakespeare del guion”, no solo ponen en evidencia el hecho, aparentemente indiscutible de que el cine y la literatura tienen lenguajes diferentes con sus propias reglas y sus códigos diferenciados, sino que hacen referencia a maneras distintas de enfrentarse con el trabajo de cada uno de ellos: la soledad de la escritura frente al enorme equipo humano y técnico que supone la realización de una producción cinematográfica. (p.687)

En el caso de las diversas adaptaciones de obras shakespearianas realizadas por Kenneth Branagh, y en especial como referencia a su película sobre *Hamlet*, el mismo Branagh reflexiona acerca de las motivaciones y transformaciones hechas sobre el original de manera que, a diferencia de las publicaciones nacionales, el formato impreso se convierte para este director-actor en un instrumento imprescindible que liga la obra con su traslación cinematográfica. (Branagh, 1996)

[...] el mundo del cine ofrece una gran variedad de convenciones, técnicas, efectos sonoros y visuales, así como valores artísticos que llevan a solidificar la imagen mental que se obtiene con la lectura de obras literarias, ocasionando que la nueva imagen – cinematográfica – condense sus aspectos descriptivos. Esta condensación iconológica se da también en el plano de la diégesis de los textos literarios, muchas veces sintetizando detalles, en cuanto a los antecedentes de los personajes o las acciones que desarrollan; en otras ocasiones omitiéndolos o bien, añadiendo nuevos datos que pudieran enriquecer la obra original, aunque existen casos en lo que resulta todo lo contrario. (Villalobos, 2016, p. 387)

²⁶⁰ Billy Wilder, de origen judío, fue un director, productor y guionista de cine austríaco-estadounidense. Su carrera en Hollywood abarcó cinco décadas, y es considerado como uno de los cineastas más brillantes y versátiles de su cine clásico de Hollywood: seis veces ganador del Premio Óscar (uno como productor, dos como mejor director y tres como mejor guionista).

Una proyección fílmica combina diferentes tipos de planos, subjetivos, semisubjetivos y objetivos. El montaje es el encargado de articular los puntos de vista ópticos y construir la temporalidad en la narración.

Estableciéndose, de este modo, los principales elementos de la narrativa cinematográfica:

Acontecimientos: Cambios que suceden en la historia con significado sustancial.
Escenas: Acción producida a través de un conflicto en un tiempo y espacio relativamente continuos.
Golpe de efecto: Cambio de comportamiento de acción/reacción.
Secuencias: Combinación de escenas con mayor impacto dramático que escenas solas.
Actos: Combinación de secuencias con valor dramático similar y que marcan los cambios de vida del personaje.
Historia: Descrita como un enorme acontecimiento que engloba a todos los actos de una película, el abanico de cambios que llevan a un personaje de un estado a otro.

TABLA 41. Principales elementos de la narrativa cinematográfica. Elaboración propia.

El objetivo de este capítulo versa sobre la creación audiovisual que, partiendo de la obra literaria de Shakespeare, se integra en la configuración de un nuevo objeto estético, gestado por ciertos autores (directores y realizadores audiovisuales), que se aventuran en ir en una dirección alternativa a la determinada por su proyecto fuente; es decir, se dejan arrastrar por una experiencia artística, y sacan fuera de sí su propio discurso.

La transdiscursividad al ámbito audiovisual es un arte narrativo que ofrece una gran variedad de ajustes, técnicas, efectos sonoros y visuales, así como valores estéticos que llevan a consolidar la imagen mental que se obtiene con la lectura de esas obras literarias, ocasionando que la nueva imagen fílmica aglutine todos esos aspectos descriptivos.

Así, cuando un director o realizador lleva a cabo una adaptación de un texto literario saca partido de esta riqueza expresiva, explota y utiliza todos estos

códigos de forma innovadora, poniéndolos al servicio de la historia que nos va a contar.

Tan pronto como el cine empezó a ser considerado un arte narrativo, la idea de saquear obras literarias en búsqueda de material narrativo se puso en práctica y el proceso ha continuado sin disminución desde entonces. Son muchas y muy variadas las razones que se esconden detrás del fenómeno de la adaptación, y éstas se mueven entre los extremos del craso comercialismo y el noble respeto por las obras literarias (Rodríguez Marín, 2004, p. 167).

De este modo, el cine como medio integrado (Lotman, 1979, p. 131), de gran complejidad y riqueza expresiva, se define como un arte que absorbe tipos muy variados de expresión, de carácter sintético o polifónico, que va a generar una narración que combina las diversas materias expresivas (visual, verbal, musical). Códigos visuales (imágenes, iluminación, color, puesta en escena, montaje, movimientos de la cámara, etc.) y auditivos (música, diálogos, efectos de sonido).

6.1. Introducción. Proceso transdiscursivo en la adaptación literaria, teatral y fílmica.

Lo que me gusta de un relato no es su contenido ni su estructura sino las rasgaduras que le impongo a su bella envoltura.

Roland Barthes, *El placer del texto*, (1980-1979)

Como hemos indicado, el fenómeno de la adaptación audiovisual de una obra literaria toma diversos referentes donde intervienen múltiples factores (códigos visuales, musicales, transacciones espaciales y temporales, etc.), afines o no al texto original, para producir con su propio lenguaje un nuevo discurso. Un proceso transdiscursivo en el que la fidelidad o no a su fuente no es una cuestión esencial, ya que el discurso fílmico atrae todas las fuentes de las que se puede inspirar en un etilo de autonomía propia. (Fernández, 1996; citado por Vera Méndez, 2004, p. 6)

Une telle approche libère définitivement du paradoxe de la fidélité qui est l'un des concepts les plus incertains et les moins défendables, mais le plus tenace, qui ont émaillé la poétique des différents mouvements

*textuels. Elle affranchit aussi la recherche sémiologique d'une régence remaniée par les théoriciens de la **transécriture**: celle du code sémiotique et de l'idéologie du média qui, seuls, justifieraient toute innovation esthétique.* (Tcheuyap 2001: 93).

Existe una autoría compartida que corresponde a cada una de las intervenciones de los diferentes autores, en el proceso de transdiscursividad, y no solo en la parte que corresponde a su intervención sino a las modificaciones, interacciones, desviaciones, reconducciones que una acción impone al relacionarse con otra por adición, sustracción, sustitución y reordenación, en la estratégica acción retórica (García García, 2002, p. 8).

Gianfranco Bettetini (1986 y 1987) habla de “conversación audiovisual” en la comunicación a través de un texto entre el autor y su receptor, ya que el propio texto incluye las estrategias conversacionales para que se produzca esta interrelación. Bettetini (1995, p. 83) revela la naturaleza cooperativa, en la que el texto solo tiene sentido en cuanto que recibe la participación del destinatario. Para ello, nombra la metáfora de Umberto Eco cuando compara el texto con una “máquina perezosa”, que necesita de la intervención del receptor para poner en acción los propios mecanismos de funcionamiento.

Pérez Bowie (2010) denomina “reescritura” al análisis de los fenómenos que trascienden o exceden la adaptación, e introduce la acción del realizador quien efectuaría “una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación” (p. 26).

Como se trata de una tarea de reescritura, está conceptuada e inserta - nos dice el autor- en “un proceso de apropiación y de revisión consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente” (Ibíd., p. 27).

Pérez Bowie propone la sustitución del término adaptación por el de reescritura, porque indica que este último debe ser utilizado “con toda clase de matizaciones: una adaptación puede ser considerada reescritura solo en el caso de que implique una apropiación del texto precedente para reformularlo y reutilizarlo desde una nueva mirada” (2010, p. 29) y a la vez reconoce que “la labor reescritural va mucho más allá de la mera reelaboración de un texto precedente”

al prevenir que “en muchas ocasiones resultaría difícil deslindar su ámbito del de la intertextualidad”.

La exacerbación de las estrategias intertextuales en la literatura y en el arte posmodernos y la pulsión reescritural se alimentan mutuamente en un mundo en que se considera inviable la representación de la realidad y en el que, por consiguiente, solo cabe re-presentar la textualidad” (Ibídem, 2010, p. 29).

Sin embargo, queremos anotar que la idea de ‘reescritura’, -aplicada en estos últimos años a los procesos que se asocian a la adaptación, que derivan de ella o incluso la traspasan-, ya fue descrita en el artículo de Bajtín (1982), “El problema de los géneros discursivos”. En él se afirmaba que las relaciones dialógicas son siempre de carácter extralingüístico y tomadas de un entorno vivo, y no objeto abstracto, como sugería Saussure.

Además, Bajtin establece diferentes tipos de relaciones interdiscursivas, que no son otra cosa que permanentes reescrituras de discursos elegidos por el enunciador. A su vez, la noción de enunciado, que puede abarcar desde una exclamación hasta la obra completa de un autor, permite pensar en estas “reescrituras”²⁶¹.

En este apartado, se hará un breve repaso de conceptos básicos sobre el criterio de adaptación fílmica- televisiva y cinematográfica- de una obra literaria, así como las conexiones existentes con el teatro.

²⁶¹ No nombradas de esa forma por Bajtín, aunque será a partir de estos conceptos, cuando Julia Kristeva (1970) fijará la noción de intertextualidad, atribuida generalmente al teórico ruso.

6.1.1. La literatura en el cine

[...] La buena adaptación cinematográfica debe llegar a restituir lo esencial de la letra y del espíritu.
(Bazin, 1999, p. 116)

En las primeras décadas del siglo XX, existe una clara jerarquización de los textos literarios sobre los fílmicos.

Esta aparente condición de superioridad se relaciona directamente con los cuestionamientos a los que el cine en tanto arte se ve sometido. Incluso cuando se propone el cine como un posible renovador del lenguaje literario puede llevarse al extremo la idea que preconiza la supuesta superioridad de la literatura sobre el cine con la siguiente hipótesis: si la literatura reconoce que debe tomar prestado del otro medio la fuerza de “su novedad” es porque resultaría insuficiente lo que el propio cine -generador de relatos- puede contar. (Hafter, 2012, p. 14)

Estos estudios iniciales sobre ambos géneros tratan de la influencia de la literatura sobre el cine, incidiendo en el análisis de los préstamos recibidos de acuerdo a las temáticas y técnicas literarias elegidas, así como en la cuestión de la adaptación, las transposiciones de géneros literarios o las formas narrativas

Se podrían añadir, sin embargo, otro tipo de convenciones asumidas por el medio fílmico como el concepto mismo de género y, desde luego, el concepto de “autor”. (Ibídem, p. 20)

En los años sesenta fue muy difundida la teoría de Pío Baldelli (1966, p. 34), que propone cuatro posibles relaciones entre una adaptación cinematográfica y el texto literario que le sirvió de base:

- 1) A la primera posibilidad la denomina ‘el saqueo de la obra literaria’ porque de ella se extraen la trama y los personajes con el objeto de ‘vender más’²⁶². A menudo este procedimiento va unido a procesos de simplificación como la reducción del diálogo y del

²⁶² Como exponemos más adelante, nos encontramos con películas cinematográficas de *Hamlet* que buscan como prioridad el éxito a través de la adaptación- buena, mala o regular- de la obra dramática shakespeariana.

- número de personajes o la supresión de todo el conflicto social, político y económico.
- 2) La segunda perspectiva de adaptación consigue que el cine esté al servicio de la obra literaria al difundir su conocimiento. De este modo, el director registra escrupulosa y fielmente el texto en lenguaje cinematográfico, evitando intrusiones en la medida de lo posible.
 - 3) La tercera opción es lo que el investigador italiano denomina 'la aparcería entre cine y literatura', en la que el director intenta completar el texto literario con añadidos cinematográficos.
 - 4) Y, la última posibilidad corresponde a la plena autonomía del film respecto al texto literario; es decir, estaríamos ante aquellos casos en los que el director impone su signo personal al texto literario, consiguiendo subordinar o distanciar la obra literaria del film. El texto escrito solo es el punto de partida.

En nuestro caso, y como fórmula ajustada a la adaptación televisiva de *Hamlet* en Estudio 1, se podría dar la primera opción de este investigador italiano con alguna excepción, como la marcada como el objeto de mayor venta. En cambio, en ella sí se suprime cualquier conflicto social y/o político de la obra original, debido precisamente a la época de censura en la que se emite. Asimismo, la segunda posibilidad que señala Baldelli también es proclive a la obra televisiva, que busca extender el conocimiento a una población española culturalmente menos favorecida. La tercera vía también se cumple en la versión televisiva, ya que Claudio Guerin introduce técnicas cinematográficas destinadas a fortalecer estéticamente la obra escrita y a adecuarla al tipo de audiencia a la que va dirigida. La cuarta alusión de Baldelli no está contemplada en el *Hamlet* de Gala y de Guerin.

Lo cierto es que a partir de entonces y hasta ahora, con 'viejos y nuevos' enfoques, la adaptación de la literatura al cine²⁶³ ha despertado un gran interés desde la perspectiva teórica y crítica. Enfoques que incluso van más allá de la

²⁶³ Con referencia al alcance del término 'adaptación de la literatura al cine', Sergio Wolf define este como un "electroshock" o como una "píldora tranquilizante de la literatura" (2001, p. 15).

literatura, como por ejemplo, los análisis centrados en adaptaciones de películas a formatos televisivos, o de videojuegos a diversos formatos de ficciones o sagas cinematográficas (Pérez Bowie, 2010).

Las diversas perspectivas coinciden de un modo general en el hecho de que la adaptación es una práctica que se caracteriza por la elaboración de una obra a partir de otra, con diferentes grados de relación, que puede ir desde una manifiesta -en ocasiones, declarada dependencia- hasta la autonomía absoluta, y es justamente esta autonomía la que, desde los abordajes teóricos, se ha intentado preconizar en los últimos años (Hafter, 2012, p. 22).

De las numerosas narraciones que han ido incrementando el universo fílmico una gran mayoría tiene como soporte argumental una obra literaria. Desde sus orígenes el cine ha mantenido estrechas relaciones con el teatro y la novela apoyándose en ellas como fuente de inspiración argumental.

Superada la novedad de un arte capaz de fotografiar el movimiento, el cine se ve obligado a orientarse hacia otros modos expresivos; por los caminos de la Literatura se adscribe a los módulos de la estética teatral: el formato del fotograma (proporción 1: 1,3), las entradas y salidas laterales de los personajes, la inmovilidad del eje óptico perpendicular al decorado artificial, son aspectos de una herencia elegida. (Utrera, 2007, p. 16)

Las técnicas narrativas literarias, la estructura dramática y la puesta en escena teatral forman parte del discurso cinematográfico²⁶⁴. Pero también el influjo del cine se ha dejado sentir en el teatro y la obra literaria, aportando una nueva mirada. Todo ello bajo un proceso de intertextualidad o transdiscursividad.

Llamamos narración al proceso de contar una historia por medio del lenguaje oral, escrito e icónico. Cine, teatro y novela son instancias narrativas y su propósito fundamental es contar historias. Abordan la ficción por medio de una trama narrativa organizada en actos, capítulos o secuencias; amén de focalizar la atención a través de un narrador y personajes que trasladan al lector-espectador a un espacio y tiempo imaginarios (Miguel Borrás, 2004, p. 156).

Peña-Ardid (1992) considera que en la interconexión o interdependencia entre la literatura y el cine se produce una fusión de sus lenguajes. “[...] Son los «*textes bâtards*» incluidos bajo la etiqueta de ‘*cine-romans*’ [...]” (p. 91).

²⁶⁴ Véase, como ejemplo, la influencia de Shakespeare en Orson Welles.

Sin embargo, el cine, como ya hemos indicado anteriormente, siempre ha tenido que soportar el peso de unas relaciones difíciles con sus antecesores, las artes literarias y escénicas, debido precisamente al cambio de registro, de su naturaleza de expresión, de su significante, en el proceso de trasvase de un lenguaje a otro, como nos precisa Saussure en el *Curso de Lingüística General*, (1974).

Asimismo, cabe mencionar el hecho de que, más allá de los estudios teóricos, el fenómeno de la adaptación literaria sigue siendo interesante para el mercado fílmico internacional (Sánchez Noriega, 2001); y además, como señala Utrera (1987), “[...] una buena parte del cine contemporáneo procede de la adaptación literaria” (p. 89).

Para el autor de *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos* (1988), Norberto Mínguez:

[...] el análisis comparativo de dos textos, novelesco y fílmico, que cuentan la misma historia resulta un excelente laboratorio para analizar con precisión y desde el punto de vista narrativo cómo se producen las relaciones entre cine y literatura. Se podría haber elegido para explicar cada aspecto de esas relaciones una novela y una película distintas en cada caso, sin embargo, al elegir dos textos que relatan a grandes rasgos la misma historia, podemos llegar a conclusiones no solo respecto a cómo alcanzar determinados fines narrativos a partir de los mismos o distintos medios, sino también respecto a qué fórmulas o recursos narrativos son más propios de la novela o del cine (pp. 15-16).

María Elena Rodríguez Marín (2004, p. 167) distingue varios tipos de adaptaciones, de acuerdo a la similitud o distanciamiento de la película con su texto original, cuyo esquema exponemos en la siguiente tabla:

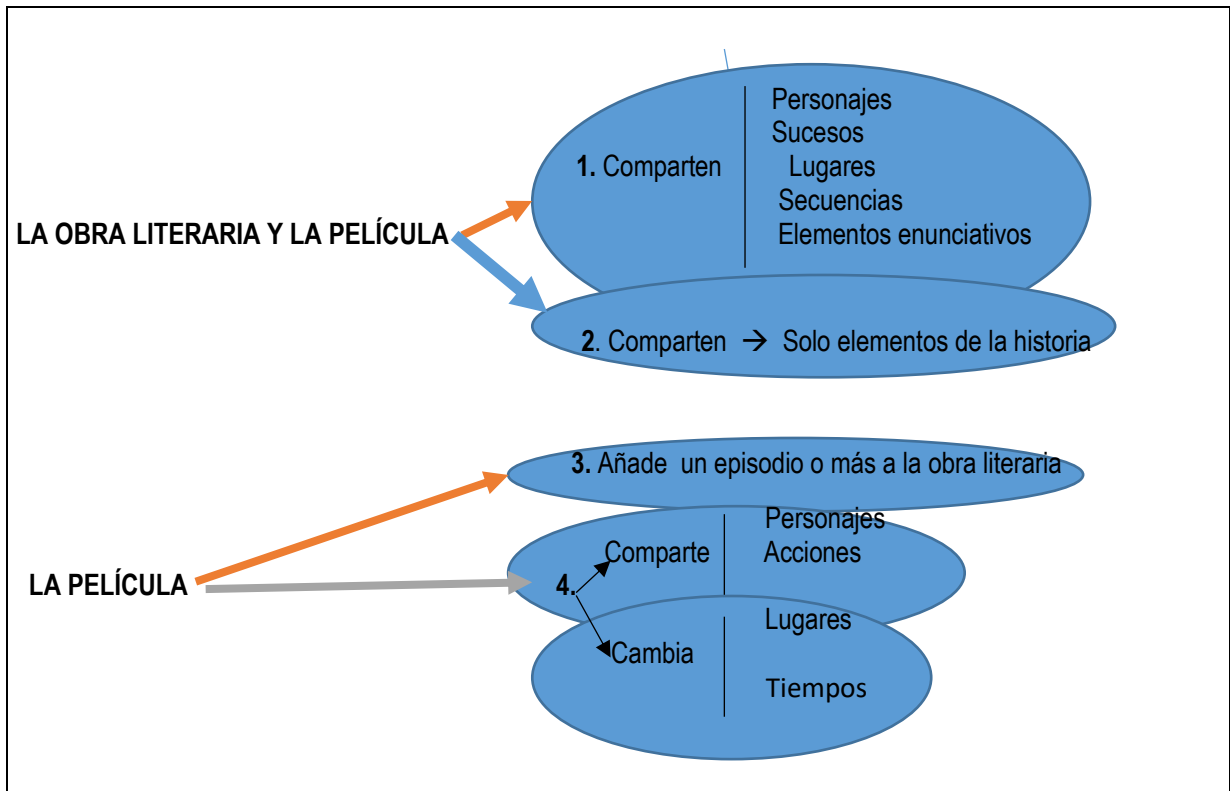


TABLA 42. Posibles adaptaciones de una película a su obra original. Elaboración propia, según clasificación de Marín (2004)

Existen opiniones controvertidas y críticas sobre la cuestión de ‘fidelidad’ entre el original y la adaptación fílmica. Cuando las variaciones que puedan producirse son inevitables- como expresa Bluestones (1957, p. 5; citado por Rodríguez Marín, 2004, p. 168)- cuando se abandona el medio lingüístico y se sustituye por otro medio, como el medio visual.

Whelehan, (1999: 3) considera el producto de la adaptación un ‘estudio híbrido’, lo que sugiere que puede ser la causa de perjuicios ante cualquier cambio de la obra fuente en la película.

Para Berghahn (1996: 72) es importante que la película adapte el original de forma libre, ya que se trata de una nueva obra de arte, que necesita su propia idiosincrasia, al estar inserta en un medio también diferente. En esta misma línea, Helman y Osadnik (1996: 648-650) creen que es la calidad e independencia fílmica, y no su mayor o menor fidelidad al texto original, el verdadero éxito de la adaptación y de la expresión artística.

De este modo, en la defensa del cine como texto audiovisual recordamos la distinción realizada por Van Dijk entre texto literario, donde situaríamos al teatro, y texto natural, donde encontramos el cine. Los audiovisuales se determinan por el movimiento y por la incorporación del sonido y el lenguaje hablado a las posibilidades expresivas de la imagen; así incorporan una amplia gama de recursos significativos en cada uno de los mecanismos retóricos: movimientos de la cámara, objetivos, enfoque, efectos de sonido, música o voces entre otros.

6.1.2. El cine en la literatura

A partir de la década de los sesenta hubo un intento, por parte de ciertos novelistas por emular en su narración literaria algunas fórmulas estructurales fílmicas: como el empleo de frases cortas, de diálogos rápidos, la ausencia de conjunciones, el uso de figuras anafóricas con la reiteración de conceptos y expresiones, o ciertas advertencias temporales que aluden a señales de montaje fílmico, entre otros aspectos.

Pensemos en escritores como Juan Marsé, Ignacio Aldecoa o Javier Marías que ya en su primera novela, *Los dominios del lobo*, señalaba su incursión en el discurso cinematográfico.

Ramón Navarrete- Galiano señala la vinculación de escritores de la generación de los cincuenta- Ana María Matute, Juan Goytisolo o Carmen Martín Gaité- con el cine. Así lo confirmaba Martín Gaité²⁶⁵: “[...] desde nuestra incipiente y más o menos ambiciosa vocación de novelistas aprendimos cine, se infiltraba el cine en nuestros quehaceres” (p. 54) La escritora también confesaba la dificultad expresiva a la hora de adaptar alguna de sus obras- como la vida de Santa Teresa de Jesús- a guiones para televisión:

[...] en términos cinematográficos, porque todos mis cuentos y novelas anteriores están muy cimentados sobre lo visual. Para mí es fundamental que se vea lo que escribo y que se oiga hablar a la gente que está hablando en mis historias. (Ibídem, p. 55)

Asimismo, existe la similitud con el caso contrario, el de cineastas- como Gonzalo Suárez- que simultanean ambos discursos el cinematográfico y literario:

²⁶⁵ En Reflexiones en blanco y negro. Los Dos Espejos. *Academia. Revista del Cine Española*, nº 12. (Citado por Navarrete- Galiano, 2004, p. 74)

Cuando me preguntan qué porcentaje de literatura hay en mi cine o viceversa, experimento el mismo desaliento. Tengo la pulsión desesperada de llamar a mi contable. Solo Él, o Dios, lo sabe. (Suárez, 1995, p. 82; citado por Miguel, 2004, p. 158)

Por otro lado, el cineasta José Luis Borau²⁶⁶ se pregunta por qué el guionista-cinematográfico o televisivo- no es considerado escritor cuando la película solo llega a la pantalla gracias al guion escrito. Borau califica al guion fílmico como una narración independiente, cercana al libreto teatral y la obra escrita, ya que se trata de una forma simultánea de propuesta de imágenes y de preparación literaria de un rodaje que puede ser leída con independencia de ser llevada, o no, a la pantalla.

Las técnicas narrativas literarias, la estructura dramática y la puesta en escena teatral forman parte del discurso cinematográfico.

La belleza que Orson Welles extrae de los textos de Shakespeare- nos explica Miguel Borrás (2004, p. 161)- no se encuentra en la fidelidad al original, sino en cómo, a través de las interrelaciones existentes entre los diferentes parámetros que conforman el discurso, logra penetrar en el universo simbólico del autor.

Llevándolo a nuestro terreno, consideramos que este aspecto expone un claro ejemplo de transdiscursividad conceptual, simbólica y representativa de una narración textual a una fílmica, la que a su vez ha sabido crear su propia identidad, con una 'nueva mirada'.

6.1.3. El teatro en el cine

El 17 de noviembre de 1908 los hermanos Laffite, desde su productora Film d'Art, presentaron en la sala Charras a la sociedad francesa El asesinato del duque de Guisa (L'assassinat du duc de Guise, Le Bargy y André Calmettes), basado en un libreto de Henry Lavedon e interpretado por actores de la Comedie Française. Querían acercar el cine a la burguesía y para ello regresaron al escenario teatral (la cámara, situada en el patio de butacas, se limitaba a reproducir aquello que se estaba representando), sin darse cuenta de que volver al estatismo de los pioneros suponía un retroceso en los avances de la narrativa cinematográfica²⁶⁷ (Miguel, 2004, p. 155).

²⁶⁶ Durante la presentación en la Filmoteca Nacional del libro *Guionistas en el cine español*, de Rimbaud y Torreiro (1998).

²⁶⁷ Esta misma autora comenta que el cine era despreciado por gran parte de los intelectuales de la época, que lo consideraban un "espectáculo destinado a las ferias y music-halls." (p. 155).

Mercedes Miguel apunta que es precisamente el espacio escénico, del que participan tanto el teatro como el cine, lo que diferencia ambos discursos. Es decir, es en el modo de organizar el espacio de representación donde se puede encontrar lo específico de cada medio, su propia forma de expresión.

Desde la década de los treinta a los cincuenta, sobre todo en España, se produce el proceso transdiscursivo del teatro al cine. El cine se nutre así de material teatral, transformando los géneros, los personajes y argumentos del sistema teatral fuente.

Existe pues un hilo conductor e interconexión entre la obra literaria, el teatro y el cine precisamente porque son artes narrativas de carácter ficcional, que desarrollan una trama, construyen personajes y crean una acción.

En opinión de Mahieu (1985: 17), la obra literaria y el teatro aportaron al cine la dramaturgia escénica y los actores. De este modo, el cine siempre quedó ligado a estos dos medios de expresión.

Sin embargo, Sánchez Noriega (2001, p. 66) manifiesta que el cine- en cuanto narración- no pudo fundamentarse en la tradición literaria, aunque sí lo hizo del teatro puesto en escena, de donde recibe los diálogos y la estructura de cuadros y escenas; como también se nutre de la fotografía y de las artes escénicas a través de la captación fotoquímica.

[...] esta triple filiación es imprescindible para comprender el cine, bien entendido que se trata de una herencia transformada (enriquecida, distorsionada, negada o subrayada) hasta lograr su propia identidad y lugar dentro de las artes (p.66).

Sigue exponiendo este autor que, en las dos primeras décadas de la Historia del cine la influencia de la representación teatral se hace evidente en elementos

Sin embargo, como nos explica Mercedes Miguel, algunos de los grandes cineastas de nuestro tiempo, que también han sido directores teatrales, como Orson Welles, han condicionado el cine al teatro. En el caso de Welles precisamente influido por el teatro isabelino de inspiración shakespeariana.

formales como la autarquía del encuadre, la frontalidad de los personajes o el estilo interpretativo, al margen de los argumentos²⁶⁸ (Ibíd., p. 66).

A finales del pasado siglo han proliferado las adaptaciones de obras literarias clásicas al cine americano, pero también europeo, aunque han aumentado las solicitudes de producción teatral para adaptar al cine. Precisamente es Shakespeare el autor clásico más solicitado en el cine.

Aunque ni mucho menos se puede equiparar cine con realismo, el desarrollo de este medio ha hecho que se inviertan las prioridades del teatro de Shakespeare reduciendo el peso de los diálogos y potenciando todo el resto de elementos narrativos y de puesta en escena, pero una y otra vez se vuelve la mirada al clásico inglés: siempre en busca de argumentos y con frecuencia también de guiones (Martínez-Cabeza, 1999, p. 43).

Rodríguez Marín (2004, p. 169; citando a Hapgood (1986, p. 273) enumera los posibles motivos que están detrás del gran número de adaptaciones de *Hamlet*:

➤ Su gran prestigio como dramaturgo
➤ La complejidad y profundidad de sus personajes
➤ Sus argumentos que se asemejan a los guiones cinematográficos:
• Por la continuidad en su acción.
• Los cambios escénicos.
• Los cortes rítmicos.
• Las rupturas de una línea argumental a otra.
• Por sus situaciones y finales impactantes.

TABLA 43. Motivos por el gran número de adaptaciones de *Hamlet*. (Rodríguez Marín)

²⁶⁸ Un claro ejemplo es la adaptación de *Hamlet* al programa dramático televisivo, Estudio 1.

6.1.4. El teatro en la televisión

El teatro –lo más antiguo– irrumpió en la televisión –lo más moderno– y a través de ella en los hogares (García Serrano, 1966).

Rodríguez Merchán (2014, p. 279) recoge las palabras del historiador e hispanista británico, John Elliot²⁶⁹, para señalar la importancia del teatro en la evolución identitaria televisiva:

Desde los comienzos de la televisión, es el género dramático el que suscitó mayor preocupación en la búsqueda de una identidad, en un medio que nace en un territorio inédito, entre lo teatral, lo radiofónico y lo cinematográfico.

Virginia Guarinos (1992) también indica que el teatro, como integrante de las artes escénicas, ocupa un lugar privilegiado del discurso televisual, a pesar de no ser un medio de comunicación de masas.

Esto se produce porque la disciplina del teatro se traslada a un medio que está organizado ya en términos espectaculares y se mantiene en una programación, a pesar de ser un espacio para minorías, sin que se lleguen a expropiar y neutralizar sus características peculiares. (p. 9)

De esta frase se desprende que será el teatro, o hecho escénico, el que deberá adaptarse al medio televisivo.

Más allá de su naturaleza y vinculación con la representación, la puesta en escena televisiva exige la escenificación de unos hechos para la cámara, por lo que requiere, en su aplicación, la incorporación a la representación de aspectos propios de lo cinematográfico o televisual tales como los valores fotográficos (tamaño y escala de los encuadres, punto de vista, movimiento de la cámara, foco o nitidez de la imagen, etc.) y los propios del relato secuencial (montaje o ritmo, percepción del paso del tiempo, grado de estructuración, etc.), además de los espacios compartidos con el espectáculo teatral (representación) tales como el escenario o decorado como marco de la situación, la iluminación, el vestuario, el maquillaje o el propio reparto y dirección de los actores (Barroso, 1996, p. 60).

²⁶⁹ Que a su vez son recogidas de la introducción de Desmond Davis, 1966, p. 10.

Para Castellón et all. (2000, p. 16), desde que desapareció el programa Estudio 1 u otros programas similares también se perdió una forma de lenguaje, el del teatro en televisión.

Sánchez Noriega (2006, p. 677), por su parte, clasifica los dramáticos teatrales dentro de la ficción televisiva y les otorga estas características:

SERIALIDAD	CONTINUIDAD	ESPACIOS	ESTRUCTURA	GÉNERO/ TRATAMIENTO
Episodio único	No hay continuidad	Plató	Actos teatrales	Dramas Comedias
Duración variada	Acción única	Predominio de interiores		Sainetes

TABLA 44. Rasgos de los dramáticos teatrales televisivos. Fuente: Sánchez Noriega

Para este autor, los dramáticos teatrales, que también denomina ‘teleteatro’, son filmaciones rodadas en un estudio o en un espacio escénico cuyo texto y estructura es de origen teatral, como sainetes, vodeviles, dramas, comedias y cualquiera de las formas escénicas.

Para Barroso (1996), los dramáticos comprenden las producciones televisivas cuyos guiones desarrollan historias de ficción narrativa producto de la imaginación del autor y el conjunto es tan amplio que abarca desde las adaptaciones literarias del teatro o la novela, hasta los originales escritos para la televisión (p. 50).

- Sobre los diversos tipos de adaptación de textos teatrales, Sánchez Noriega (2000, pp. 72 y ss.) hace la siguiente propuesta:

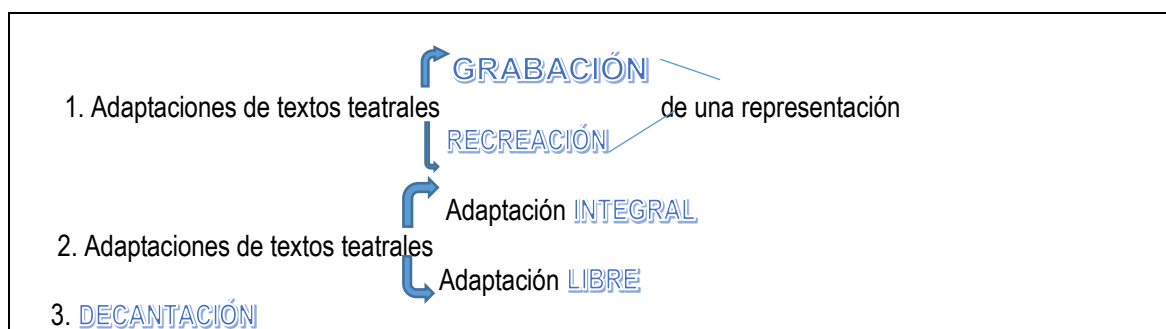


TABLA 45. Tipos de adaptaciones e textos teatrales. Elaboración propia. Fuente: S. Noriega (2000)

En cuanto a nuestro análisis sobre *Hamlet*, en el programa dramático Estudio 1, le aplicamos el formato de 'adaptación de un texto teatral'²⁷⁰ que Sánchez Noriega denomina así cuando la adaptación tiene lugar sobre el texto, no sobre la puesta en escena. La realización se puede realizar en su integridad en estudio. El relato televisivo no oculta el origen teatral y su interés radica en el propio texto y en la calidad de la interpretación de los actores a la hora de componer los personajes, que ha de ser más próxima al matiz cinematográfico que a la retórica teatral.

Mario García de Castro (2002:25) señala que los dramáticos son espacios con contenidos teatrales, o que suponen la dramatización de obras literarias como novelas, cuentos o seriales. Asimismo, la revista *Teleradio*, clasifica como dramáticos a los programas relacionados con adaptaciones de obras de teatro, de novelas, series o teleseries con guiones originales creados para el medio (Bernad, 2016, p. 94).

Rodríguez Márquez y Martínez Uceda (1992) recogen las palabras del jefe de programación, José Luis Colina, sobre la importancia de los dramáticos en la fase inicial de Televisión Española:

Quando pusimos la televisión en marcha buscábamos hacer aquello que pudiese crear audiencia a base de gente famosa o contenidos que pudiesen interesar. El teatro, en todas sus variantes, reunía estas condiciones. Debo decir que el mundo de los actores reaccionó desde el principio con mucho entusiasmo. Ya en la experimental colaboraron con mucha frecuencia, la mayor parte de las veces gratis, y nos dieron en más de una ocasión auténticas lecciones de televisión (Rodríguez Márquez, Martínez Uceda, 1992: 177; citado por Bernad, 2016, p. 94).

²⁷⁰ Los otros dos formatos serían el de 'grabación de una representación preexistente', que corresponde al 'teatro filmado' a través de una multicámara, sin posibilidad de repetición y tal como se presenta en la sala. Esta técnica carece de las ventajas de la representación en vivo y las del lenguaje audiovisual. Otro segundo formato sería el de 'recreación de una representación' cuando la puesta en escena se recrea en una sala o en un estudio, pero sin la asistencia de público. La grabación puede ser interrumpida, se repiten tomas y acciones y la cámara se puede ubicar dentro del espacio escénico. Admite postproducción (Sánchez Noriega, 2006, p.677).

Otros autores, como Herrero y García Serrano (1987), consideran que la adaptación de textos teatrales para televisión tiene bastante dificultad, ya que la obra teatral posee una estructura dramática, unas pautas para la puesta en escena, unos diálogos, y unas situaciones.

El teatro, debido a su evidente peculiaridad, forma uno de los grupos de programas dramáticos más característicos. Coexiste con el resto de producciones dramáticas pero, tanto por sus contenidos como por sus planteamientos estéticos y narrativos, genera una diferente política de producción. (Ibíd., p. 6)

Rodríguez Márquez y Martínez Uceda señalan que es erróneo hablar de dramáticos en la programación experimental de Televisión Española. Sería más correcto referirse a ellos como 'espacios teatrales', porque se trata de programas basados en la representación que los actores hacían de un guion u obra literaria.

En efecto, la existencia de un solo estudio, el problema del cambio de decorados y la obligación del directo limitaron fuertemente la realización de dramáticos en la etapa experimental. No se podían emprender obras de envergadura, pero si obrillas cortas o a dúo, o representaciones de una sola parte de determinadas obras..., y no faltó ninguna de estas modalidades en la pantalla de la etapa experimental (Ibid, 175).

Virginia Guarinos (1999) indica que, desde los años sesenta, el género de ficción en Televisión Española entra en un periodo de evolución y de cambios que permiten desligar la producción dramática de televisión del espectáculo teatral. Esta autora sintetiza en dos las causas fundamentales de esta transformación: La aparición de un segundo canal y la incorporación de una segunda generación de realizadores, que provenían de la Escuela de Cine y renovaron el concepto de ficción televisiva. "Por ello, cuando veamos el término dramático aplicado a algo distinto del teatro no podremos hablar de confusión sino de uso del término referido solo a una parte de sus posibilidades significativas. [...]" (Guarinos, 1992, p. 14).

6.1.4.1. Puesta en escena teatral *versus* puesta en escena fílmica

El término 'puesta en escena' en televisión (como en cine) en cuanto a los distintos aspectos de la dimensión audiovisual, difiere de las llevadas a cabo por el teatro.

Jaime Barroso (1988-1996-2008) reincide en que el concepto de 'puesta en escena' de origen teatral comprende desde la dirección de actores (movimientos, gestos, dicción), hasta la iluminación de la escena o la concepción de los decorados. Asimismo, remarca que el concepto de puesta en escena es propio de películas de referente literario o coreográfico, que por su naturaleza genérica requieren de un trabajo escénico más intenso o riguroso. (Barroso, 2008: 193).

El mismo autor también sugiere que hoy en día sería más adecuado hablar de 'puesta en imagen' en lugar de 'puesta en escena', ya que los espectadores contemplan la obra desde una pantalla y no desde un escenario.

De este modo, en el teatro las ideas del autor se hacen llegar a los espectadores, a través de los parlamentos de los actores, en un espacio escénico -como una imagen plana-, donde no hay posibilidad de crear planos ni modificar lo que está sucediendo en el escenario.

El teatro no es un mundo lleno de signos miméticos, sino un relato formado a partir de signos miméticos. Las investigaciones más dinámicas sobre el narrador en teatro nos recuerdan oportunamente que el actor también puede narrar, y que la narratología podría ser muy útil para la dramaturgia (Pavis, 2000, p. 37).

La adaptación de obras teatrales en televisión requiere de una puesta en escena en la que el realizador trabaja tanto en la dirección de actores como en la concepción de los medios necesarios para adaptar la obra al medio televisivo (desde decorados, vestuario, iluminación, o música hasta la utilización de determinados códigos audiovisuales). En esta labor específica se apoya en un equipo de profesionales, pero su actividad principal se concreta en la puesta en escena y realización de un producto audiovisual que comprende distintos procesos, mecanismos y rutinas de trabajo (Bernad, 2016, p. 34).

A mediados de los años sesenta aparecen los primeros realizadores en las dos cadenas de la TVE. Nombres como Miguel Picazo, Josefina Molina, Pilar Miró, o Claudio Guerin, entre otros, que tratan conseguir un cambio de estilo y una ‘televisión de autor’. Con el resultado de una modificación de la estética del ‘dramático’ televisivo.

[...] lo que se movía no eran los personajes delante de la cámara, sino que era esta la que escrutaba rostros y actitudes, la que penetraba en el campo de los actores, la que rompía las distancias. Desapareció el concepto de la television frontal (Baget-Herms, 1974).

Recogemos en la siguiente tabla algunos de los aspectos que, según Jaime Barroso, difieren de una puesta en escena teatral de una puesta en escena (“imagen”) fílmica:

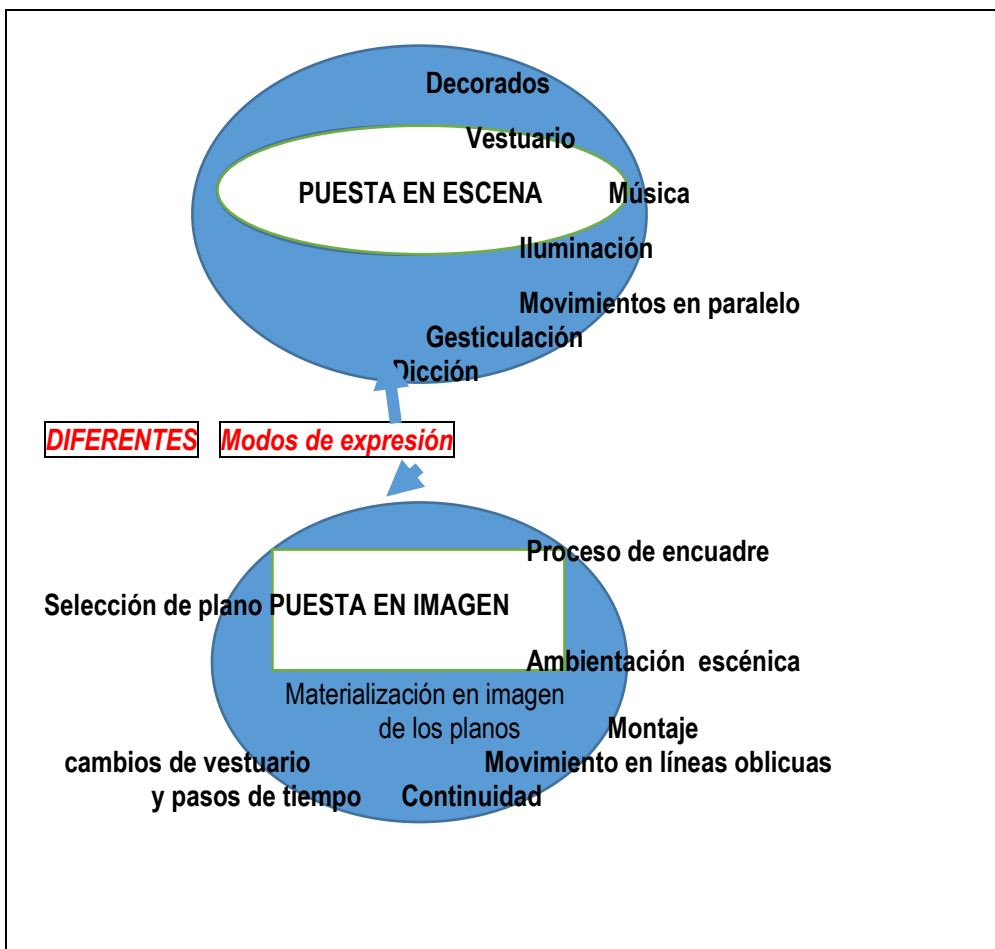


TABLA 46. Doble funcionalidad en la realización fílmica de una puesta en escena. Elaboración propia. Fuente: Barroso (1988, p. 353).

A diferencia de lo que sucede en la puesta en escena teatral, a través de la pantalla televisiva y su juego de imágenes se puede transmitir una relación de ideas que, tras una preparación previa, exigen una serie de condicionamientos:

- La obra debe reducirse a tiempo estimado de la emisión
- Además, el lenguaje televisivo hace primar la expresión de la imagen sobre la palabra.
- Al escribir la adaptación debe tenerse en cuenta todos los problemas derivados de los cambios de vestuario y pasos de tiempo, difíciles de solucionar porque, en televisión, no existen las largas mutaciones del teatro.
- Una vez concluida la adaptación escrita, se hace el reparto. Y entonces comienzan los ensayos.

Los ensayos ante la cámara se diferencian de los del teatro. Como, por ejemplo, el montaje de los movimientos, que, “[...] mientras en teatro son normalmente paralelos a la batería, en televisión se realizan en líneas oblicuas, facilitando los tiros de las distintas cámaras emplazadas”. (“Fuera de cámara. Federico Ruiz”, en *Teleradio*, 1963, nº 278, pp. 32; citado por Bernad, 2017, p. 128)

Guerin destruye todas las convenciones que sobre la puesta en escena circulaban en los platós televisivos: coloca las cámaras en el interior del espacio escénico y hace que se muevan entre los personajes; realiza una composición de la acción en la que predominan los planos medios y cortos; concibe un videomontaje de secuencias en el que los fundidos o las sobrepresiones forman parte de los recursos narrativos (Palacio, 2001: 132).

Comprobamos que en este *Hamlet*, realizado por Guerin, coexisten realmente estas dos funcionalidades, tanto en la adecuación de la forma externa como en

la estética²⁷¹, ya que la obra dramática recoge recursos audiovisuales y de imagen.

Para Sagrario Bernad (2017, p. 127) son dos modos de expresión diferentes, que, como tales, requieren una puesta en escena distinta, como señalamos a modo de resumen en la siguiente tabla:

TEATRO	<p>Los espectadores recogen el significado de la obra a través de los parlamentos de los actores.</p> <p>Su representación es en directo</p> <p>El espacio escénico se visualiza como una 'imagen plana'</p> <p>---→ Sin posibilidad de creación de planos</p> <p>Ni modificación del escenario.</p>
TELEVISIÓN	<p>Rigurosa planificación previa (Aguilera, 1965, p. 37)</p> <p>Prima el lenguaje de la imagen sobre el de la palabra</p> <p>Las ideas se transmiten por el juego de imágenes captadas por las cámaras.</p> <p>La obra se reduce al tiempo estimado de duración</p>

TABLA 47. Teatro y televisión: dos modos de expresión diferente. Elaboración propia. Fuente: Bernad (2017, p. 127).

Bernad señala que las técnicas de realización y dirección de Claudio Guerin permiten distinguir el diferente tratamiento audiovisual que se da a las representaciones teatrales, “[...] prestando atención a la forma con que un realizador se sirve de la imagen para comunicar su propio estilo y su propia

²⁷¹ Hay que destacar la importancia de la puesta en escena que se realizó en las obras teatrales emitidas en televisión española, a través de Estudio 1. Los diferentes realizadores que trabajaron en este programa dramático resolvieron, de manera ejemplar y personalizada, desde una dirección de actores, o un proceso de selección de planos, a los desplazamientos de cámara en el espacio de desarrollo de la acción y coordinación de los medios técnicos que formaron parte en la realización de la obra teatral.

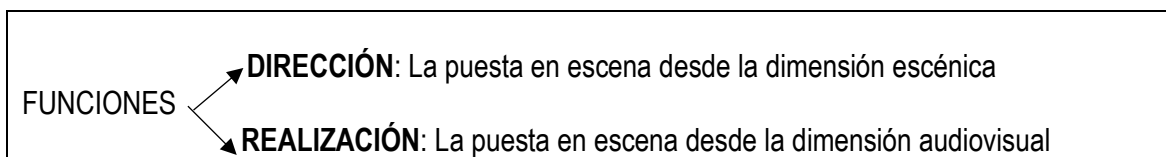
ideología, que, en definitiva, es una manera de expresión". (Bernad, 2017, p. 129)

Desde el punto de vista de la realización, la emisión de *Hamlet* en Estudio 1, como hemos comentado anteriormente, coincide con avances técnicos en los medios de producción. Así, la utilización del videotape* ofrecía la ventaja de grabar fragmentos de la obra y hacer una edición o un montaje posterior. García Serrano (1996:75) describe los modos de realización de los programas y lo que supuso la incorporación del magnetoscopio en ese momento al facilitar la grabación de las obras por bloques.

6.1.4.2. Función de realización y dirección y realización de los dramáticos televisados

Estas dos figuras, la del director y realizador, son asumidas en ocasiones por una misma persona durante los primeros de la televisión en nuestro país, como sucede con el caso de Guerin en Estudio 1.

Una dualidad que lleva aparejada dos funciones y que marca la discrepancia de opiniones sobre si estas deben ser llevadas a cabo por una misma persona o por dos.



Así, mientras que algunos autores (como apuntaba en 1966 el realizador González Vergel) reivindicaban la figura de dos responsables para cada una de estas labores:

- La del director → para la creación artística y dirección de actores
- La del realizador → que asumía el manejo de las cámaras y del montaje en directo en el control de realización

Otros, -como el prestigioso realizador, Guerrero Zamora y el autor del Diccionario de Teatro²⁷², Patrice Pavis- otorgaban al director las funciones de la puesta en antena de una obra, asumiendo la responsabilidad no solo organizativa sino también estética:

- Decorados
- Iluminación
- Música
- Y actuación de la obra

El realizador, por su parte, es el encargado del lenguaje de las imágenes, de su tratamiento (planteamiento, desarrollo y desenlace) y del movimiento de cámaras para su realización²⁷³.

En consecuencia, el realizador de televisión - como responsable de la dimensión audiovisual- debe resolver el programa en imágenes, emitido en directo a través de la pantalla televisiva, lo que le exigía una gran capacidad de improvisación y rapidez de actuación, así como la atención a los movimientos de cámara que se debían de ir produciendo²⁷⁴.

De esta manera, según Bernad (2017), en los programas teatrales de la Segunda Cadena se tiende a la división de funciones entre director y realizador, que provienen de ámbitos distintos. Mientras que el director procede del entorno teatral y de la dirección escénica, el realizador está formado en la propia televisión.

La misma autora justifica este binomio con una cita de la revista *Teleradio* (Ibid., p. 128) de la que recogemos una muestra:

Existen en la televisión dos palabras que en cine significan lo mismo: dirección y realización. [...] El director es el que hace moverse a las figuras de acuerdo con el tema planteado, y el realizador es el que traduce a imágenes lo que vemos, el movimiento planteado por el

²⁷² *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología (Comunicación)*, 1984.

²⁷³ M. C. Blanco, "Infancia de un arte nuevo. El realizador de televisión", revista *Telediario*, nº 53, 1958; citado por Bernad, 1917, p. 128).

²⁷⁴ Unas particularidades que no se llevaban a cabo en el medio teatral ni cinematográfico.

argumento. Esta dualidad de cometidos solo puede crear la confusión en la claridad del lenguaje que han de expresar las imágenes (*Teleradio*, 1958, nº 53).

Años después, 1968, la misma revista *Teleradio* que la dualidad de funciones que en un primer momento se otorgaron al director y realizador de los programas televisivos deja de ser un hecho. Y es el realizador quien asume la preparación, puesta en escena (iluminación, escenografía, planos a utilizar o movimientos de cámara) hasta la emisión final del programa audiovisual. Es decir, al ser el responsable de la dirección artística del programa televisivo (Romero Gualda, 1977, 276) su labor es semejante a la de un director cinematográfico que imprime un sello propio a toda la obra (Bernad, op.cit., p. 129).

Cuando ese producto queda recogido por un cámara para televisión, existe otro ente ordenador. Hablamos del realizador. Su mirada lo convierte en el enunciador supremo, pero solo si nos mantenemos dentro de los márgenes del espacio dramático, ya que ofrece una visión elaborada que, además, no puede sustituirse ni aun en los casos en que existe director de plato, puesto que sus órdenes están encaminadas, a diferencia de este último, a realizar tomas con vistas a un montaje posterior más que para la recepción del conjunto global y simultáneamente (Guarinos, 1992, p. 47).

Miguel Ángel Sáinz (1994, p. 52) le otorga al realizador la máxima responsabilidad artística y cumplimiento del plan de trabajo- junto con el productor-, adjudicándole así las siguientes funciones:

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none">✓ Elaboración y planificación del guion técnico o guion de continuidad<ul style="list-style-type: none">✓ Coordinación y ejecución de los ensayos<ul style="list-style-type: none">✓ Puesta en escena✓ Rodajes o grabaciones✓ Montaje o edición✓ Y sonorización de todo tipo de programas televisivos. |
|---|

TABLA 48. *Funciones del realizador de televisión. Fuente: Sáinz Sánchez.*

6.2. El discurso shakespeariano en el cine. Adaptaciones de la obra

6.2.1. Shakespeare en los inicios del cine

La primera adaptación de Shakespeare tiene lugar en el periodo inicial del cine, cuando este todavía era mudo.

Se trata de la proyección de una parte de la producción para el teatro, de la obra *El Rey Juan* (*King John*), filmada por Sir Herbert Beerbohm Tree, en 1899. Un cortometraje filmado en Londres, de 2 minutos de duración, que está centrado en el siglo XIII. Se trata de cuatro películas por separado y cada una de ellas muestra una escena editada de la producción teatral de Sir Herbert Beerbohm Tree, de la obra de Shakespeare de mediados de la década de 1590, *King John*, en el Her Majesty's Theatre de Londres.



Figura 1. Escena de la muerte del rey Juan²⁷⁵.

Se trata de uno de los cuatro fotogramas conservados. Fuente: *King John* (película)[https://es.abcdef.wiki/wiki/King_\(film\)](https://es.abcdef.wiki/wiki/King_(film))

²⁷⁵ Pertenece, según la fuente consultada, al Acto3 del *Rey Juan* (1999), que a su vez corresponde al Acto5, Escena7, de la obra original. En la imagen, el príncipe Enrique asiste al rey Juan, que ha sido envenenado, mientras lo observan los señores Pembroke y Salisbury.

Entre los años 1908 y 1914, y más tarde, entre 1919 y 1921²⁷⁶, surgirán más traducciones mudas de las obras shakespearianas tanto en el cine americano como en el europeo (Hapgood, 1986, p. 274; citado por Rodríguez Marín, 2004, p. 170).



Figura 2. *Hamlet* de Sven Gade y Heinz Schall (1921, versión muda)

Fuente: [https://www.bing.com/images/search?q=hamlet+sven+gade+y+heinz+schall%2c+1921&qpv=Hamlet++\(Sven+Gade+y+Heinz+Schall%2c+1921\)&tsc=ImageHoverTitle&form=IQFRML&first](https://www.bing.com/images/search?q=hamlet+sven+gade+y+heinz+schall%2c+1921&qpv=Hamlet++(Sven+Gade+y+Heinz+Schall%2c+1921)&tsc=ImageHoverTitle&form=IQFRML&first)

Estas películas mudas son un documento valioso al reproducir los estilos de interpretación, gesticulación, vestuarios, iluminación, escenarios y atrezzo utilizados a finales del siglo XIX. Son adaptaciones al cine de muy corta duración, apenas 10 minutos, a los que había que incluir los rótulos con los textos para que los espectadores siguieran la representación (Martínez-Salanova, 2021, p.1).

Sin embargo, será con la llegada del cine sonoro cuando aparezcan las primeras adaptaciones destacadas de la obra del dramaturgo inglés. Lo realmente curioso es que anteriormente el discurso shakespeariano, basado fundamentalmente en el poder de la palabra, hubiera podido convertirse en un material exclusivamente visual.

²⁷⁶ En 1919 *Ricardo III*, de Max Reinhardt, y *Hamlet* dirigida por Sven Gade y Heinz Schall en 1921

²⁷⁷ La danesa Asta Nielsen, estrella del cine mudo, protagoniza con el papel de *Hamlet* esta película alemana de más de dos horas.

Antes de entrar en las películas adaptadas al cine por grandes autores de distintas nacionalidades, vamos a mencionar otra peculiaridad original en la adaptación de nuestro autor. Esta vez referida a una comedia musical de 22 minutos, de origen estadounidense, dirigido por Roy Mack, en 1936, titulado *Shake, Sr. Shakespeare*.

ARGUMENTO

Un productor sueña que los personajes de las obras de Shakespeare salen de sus libros. *Enrique V*, *Julio César*, *Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *Hamlet*... bailan swing e interactúan. Shakespeare aparece al final como otro personaje más.



Figura 3. Shake, Sr. Shakespeare (corto musical)

Fuente: [Shake, Mr. Shakespeare \(Roy Mack, 1936\) - Imágenes de Bing](#)

6.2.2. Con la llegada del cine sonoro

Desde la década de los cincuenta y sesenta del pasado siglo, el nombre de Shakespeare quedó para siempre ligado a la producción cinematográfica. Grandes directores de cine como Laurence Olivier, Orson Welles, Roman Polanski, Akira Kurosawa o Kenneth Brannagh aceptaron el reto de adaptar, con su propio sello personal, alguna- o incluso varias- de las obras del dramaturgo.

6.2.2.1. Shakespeare con los grandes directores de cine

Son cientos las versiones en cine, pero los autores más destacados son, además de Branagh, Laurence Olivier, Orson Welles, Akira Kurosawa, Grigori Kozintsev o Franco Zeffirelli. Entre los seis, se cuentan hasta 28 películas con su dirección o participación, relacionadas con la obra de Shakespeare.

Shakespeare figura como el autor más veces adaptado a la pantalla con 310 versiones más o menos fieles, 41 modernizadas e innumerables parodias. En la lista de historias que han sido filmados más veces figuran Hamlet (7 versiones), Romeo y Julieta (5 versiones) y Macbeth (33 versiones). De las primeras pantomimas mudas hasta los más recientes experimentos de Kermeth Branagh, se ha recorrido un largo camino. (Martínez-Salanova, 2021, p. 2)

Para exponer, de forma resumida, la relación de directores, títulos de películas y fecha de producción nos basamos en la siguiente tabla.

DIRECTOR	AÑO	PELÍCULA
LAURENCE OLIVIER ²⁷⁸	1936	<i>Como gustéis (actor)</i>
	1944	<i>Enrique V</i>
	1948	<i>Hamlet</i>
	1955	<i>Ricardo III</i>
	1965	<i>Otelo (actor)</i>
	1968	<i>Romeo y Julieta (narrador en la versión inglesa de Zeffirelli)</i>
	1973	<i>El mercader de Venecia (actor) (TV)</i>
	1983	<i>El rey Lear (actor) (TV)</i>

²⁷⁸ Laurence Olivier en el papel de Hamlet

ORSON WELLES²⁷⁹



- 1948 **Macbeth**
- 1952 *Otelo*
- 1953 *El rey Lear (actor) (TV)*
- 1965 *Campanadas a medianoche²⁸⁰ (Falstaff)*
- 1969 *El mercader de Venecia (TV)*

ROMAN POLANSKI²⁸¹²⁸²



- 1971 **Macbeth**

KENNETH BRANAGH²⁸³



- 1988 *Noche de reyes (director de la obra de teatro) (TV)*
- 1989 *Enrique V*
- 1993 *Mucho ruido y pocas nueces*
- 1995 *En lo más crudo del crudo invierno*
- 1995 *Otelo (actor)*
- 1996 **Hamlet**
- 2000 *Trabajos de amor perdidos*
- 2006 *Como gustéis*

²⁷⁹ Orson Welles como Macbeth. El Macbeth de Welles es una versión corta, dinámica y estilizada, que, con muy pocos recursos, recrea una tierra pagana perdida en los abismos del tiempo. (Martínez-Salanova, 2021, p. 2)

²⁸⁰ Amalgama de obras: *Enrique IV, Enrique V, Ricardo III y Las alegres comadres de Windsor*. . El crítico de cine Vicente Canby, de The New York Times, escribió que *Campanadas a medianoche* «quizá sea ser la mejor película de Shakespeare jamás hecha, sin excepción». (Citado por Martínez-Salanova, Ibid. p. 2)

²⁸¹ Polanski se ha preocupado por ofrecer una versión fiel a la obra de Shakespeare en el texto y respetuosa, en su puesta en escena, con el contexto de la Edad Media. El cineasta demuestra una vez más su desbordante imaginación, al llevar a la pantalla escenas solo sugeridas por Shakespeare o que podrían haberse expresado verbalmente. (Calderón Cabrera, 2007, p.227)

²⁸² “Las principales tragedias ya habían sido admirablemente adaptadas para la pantalla, pero *Macbeth* era una excepción. Orson Welles y Kurosawa lo habían intentado con diversos grados de éxito... o, en mi opinión, de fracaso” (Polanski, 1982, p. 378; citado por Calderón Cabrera, Ibid, p. 227)

²⁸³ Kenneth Branagh y Kate Winslet como Hamlet y Ofelia

En 1996 se estrenó la versión de Kenneth Branagh, que además de dirigir la película también interpretó el papel protagonista. Sin embargo, esta adaptación no fue muy bien recibida en taquilla, lo cual no le impidió ser nominada a cuatro premios Oscar.

AKIRA KUROSAWA



- 1957 *Trono de sangre (Macbeth)*
- 1960 **Los canallas duermen en paz (Hamlet)**
- 1985 *Ran (El rey Lear)*

GRIGORI KOZINTSEV



- 1957 *Don Quijote*
- 1964²⁸⁴ **Gamlet**
- 1971 *El Rey Lear (Korol Lir)*

FRANCO ZEFFIRELLI



- 1967 *La fierecilla domada*
- 1968 *Romeo y Julieta*
- 1986 *Otelo (ópera)*
- 1990 **Hamlet**

TABLA 49. Shakespeare con los grandes directores de cine. *Elaboración propia*

Figura 4. Hamlet en el cine (Películas más destacadas). *Elaboración propia*

Como hemos observado en la tabla anterior, además de Laurence Olivier (a quien analizaremos en profundidad más adelante), otros directores importantes en la historia del cine han aceptado el reto de adaptar a Shakespeare, obteniendo resultados diversos y de gran interés fílmico.

²⁸⁴ En 1964 se cumplía el 400 aniversario de Hamlet. Por ese motivo, la Unión Soviética puso a disposición de uno de sus mejores directores, el ucraniano Grigori Kozintsev, para demostrar así al mundo occidental el potencial de la industria cinematográfica rusa.

Tanto Roman Polanski, en 1971, como Orson Welles, en 1948, llevaron a cabo la adaptación al cine de *Macbeth*.

El *Macbeth* de **Orson Welles** representa su primera adaptación de una obra de Shakespeare por parte de **Orson Welles**, tras haber realizado varios montajes teatrales. Es una versión corta, dinámica y estilizada, que contaba con muy pocos recursos: “[...] La rodó en menos de un mes, con reducido presupuesto, decorados de cartón piedra y fue en su día un fracaso de crítica y público que le obligó a abandonar EEUU -y Hollywood-, una 'huida' que le condujo a Europa durante 10 años, donde rodaría varias películas y trabajaría como actor en numerosas producciones.” (Martínez Salanova, 2021, p. 3)

Sin embargo, no ocurre lo mismo con el *Macbeth* de **Roman Polanski**, al tratarse de una producción extremadamente cuidada, en donde sobresale no solo la fuerza expresiva del texto y la dirección de actores, sino el diseño de producción, los decorados, el vestuario y la fotografía, con un magnífico estudio del color destinado a producir mayor tensión psicológica en el espectador.

El director nipón, **Akira Kurosawa** aceptó también el reto adaptando *Macbeth* en su película *Trono de Sangre* (*Throne of Blood*, 1957), ambientándola en el Japón feudal y convirtiéndola en una historia de samuráis, lo que implica una intertextualidad entre géneros, como ocurre con su película *Ran* (1985), en la que Kurosawa incorpora *El Rey Lear* al siglo XVI japonés. Kurosawa había dirigido en 1960 la película *Los canallas duermen en paz* (*The Bad Sleep Well*, Con su título original: *Warui yatsu hodo yoku nemuru*) la adaptación correspondiente a *Hamlet*, de ciento cincuenta minutos de duración. Se trata de un drama psicológico y cine negro, basado como *Hamlet*, en la venganza por la muerte de un padre, pero, como acostumbra su director, en versión japonesa.

A finales del siglo XX, un actor y director británico, **Kenneth Branagh**, recoge el testigo de Olivier y lleva a la gran pantalla, además de con *Hamlet* (1996), con otras obras adaptadas de Shakespeare como *Trabajos de amor perdidos*, en 2000, y *Como gustéis*, en 2006. Anteriormente había adaptado para el cine: *Enrique V* (1989), *Mucho Ruido y Pocas Nueces* (1993), *En lo más crudo del crudo invierno*, en 1995. Atreviéndose también con *Noche de reyes* (1988), que

lleva al teatro y que posteriormente adapta a la televisión, o como actor en *Otelo* (1996).

Es, como decimos, en 1996 cuando Kenneth Branagh se enfrenta a Hamlet no solo como director sino como su protagonista. Es la versión cinematográfica, de mayor metraje- poco más de cuatro horas- que respeta de forma íntegra el texto original de Shakespeare. Sin embargo, Branagh- que participó en la adaptación- en orden a una mayor comprensión y mejora del lenguaje fílmico, altera sutilmente la colocación de algunas secuencias, sin reducir el texto de la obra fuente.

La acción de la película se traslada “[...] a un momento indeterminado del siglo XIX, en una Europa marcada por nuevas fronteras y por monarquías decadentes.” (Martínez-Salanova, 2021, p. 7) Mientras, el personaje de Hamlet se encuentra en una sala llena de espejos, en la que cada uno de ellos representa una pantalla. Branagh acentúa así la sensación de que Hamlet sabe que alguien le puede estar viendo y escuchando en sus monólogos²⁸⁵, lo que además simboliza un excesivo narcisismo y desequilibrio mental o locura.

Asimismo, el hecho de que en pantalla no se vea al actor sino su reflejo en el espejo devela un guiño a la ‘metaficción’²⁸⁶, a un ente que no es real. Un signo que se ha interpretado como una reflexión sobre el teatro en el cine²⁸⁷. Al mismo tiempo el cine, al ser menos expresivo que el acto dramático, hace también que

Branagh representa a un Hamlet estático –poco teatral- y nada dubitativo. En una adaptación donde está erradicado toda muestra de duda o incertidumbre.

Un *Hamlet* que contiene secuencias visuales creadas por Branagh que no se ven en ninguna otra versión, como la representación del asesinato del rey Hamlet por Claudio, pasajes eróticos entre Hamlet y Ofelia y a modo de *flashbacks* ilustrativos, escenas de la caída de Troya y de la muerte de Príamo. Las últimas palabras son de Fortimbrás, ya sentado en el trono de

²⁸⁵ Soliloquios en el *Hamlet* de Shakespeare.

²⁸⁶ Introducida por Shakespeare a través del ‘metateatro’ de La Ratonera, en la obra hamletiana.

²⁸⁷ El teatro es un acto presencial, más cercano, diferente al cine que muestra una irrealidad en una pantalla.

Dinamarca, y la última escena es la del cuerpo de Hamlet llevado al campo de batalla imaginario por los cuatro capitanes. (Bastien, 2020) Una película que muestra la tragedia de la caída de un reino, irremediablemente corrompido.

Años antes, en 1964, en el cuatrocientos aniversario de esta obra, el cineasta ruso **Grigori Kozintsev** dirige la adaptación cinematográfica de *Hamlet*, que es filmada en blanco y negro y cuenta, en ciento cuarenta minutos, una tragedia de venganza, en donde prima la acción por encima de la palabra. En ella, se suprimen, por ejemplo, los monólogos del *Hamlet* original, con la salvedad del ‘Ser o no ser’²⁸⁸. Merece destacar el parlamento de Hamlet, ante Guildenstern y Rosencrantz, quizá el más sobrio y natural presentado hasta ahora en cine. Se trata de una adaptación típicamente cinematográfica, con aprovechamiento de todos los recursos propios de montaje y en donde la expresividad fílmica se manifiesta fundamentalmente con la contraposición de imágenes y planos.

Aquí Hamlet se muestra con carácter, con fuerza, no como un ser depresivo ni con tendencias suicidas, y también la película evita connotaciones edípicas. El célebre monólogo se presenta con voz en *off*, mientras Hamlet pasea solitario y con cierta serenidad y calma ante un mar encrespado. Incluso Hamlet no muere en la sala del duelo, sino en la playa, seguido por Horacio, mientras una solitaria gaviota grazna en el ventoso cielo, acaso representando el espíritu de Ofelia, con el cual se reunirá ahora Hamlet. Entretanto, al fondo, las huestes de Fortimbrás ascienden hacia el castillo, en una toma que recuerda al Bergman de *El séptimo sello* (Bastien, 2020).

Este *Hamlet* de Grigori Kozintsev es considerado por algunos críticos como la mejor adaptación cinematográfica del drama shakespeariano.

En este Hamlet, Kozintsev se aleja de cualquier tentación de realizar un análisis psicoanalítico, tan común en el tratamiento de la obra. En cambio, presenta un Hamlet heroico y romántico, un rebelde que no confronta al usurpador en venganza por el asesinato de su padre, sino por un profundo anhelo de libertad (Martínez-Salanova, 2021, p. 6).

²⁸⁸ Versión monologada que sirve de reclamo a las reflexiones teóricas de las vanguardias rusas.

Por último, **Franco Zeffirelli** realizó, en 1990, su versión cinematográfica de la obra de Shakespeare, en un entorno medieval, con destacadas figuras de reparto. Hamlet es protagonizado por el actor Mel Gibson, Glenn Close será la reina Gertrudis y Helena Bonham Carter interpretará a Ofelia. Se trata de una adaptación marcadamente existencialista, cuyo principal soliloquio se sitúa en una catacumba, en alusión a la muerte. La película, de 132 minutos, cuenta con gran capacidad expresiva y enfática. Filme de reflexión-acción, donde su director, Franco Zeffirelli, parece compartir cierta afinidad con el protagonista de la obra, como se señala en la siguiente cita:

La relación entre padre e hijo del teatro isabelino es muy compleja. Pero es algo que parece atraer irresistiblemente a este director de cine, que en su biografía ha escrito páginas dolorosas sobre su infancia, que vivió entre la pérdida de su madre: a los cinco años y la convivencia con sus tías. «Quizá es un problema no resuelto con mi madre», afirmaba, «Como hijo ilegítimo, he tenido muchas figuras femeninas trascendentales en mi vida. Mis tías fueron las que me criaron, y a mi padre lo siento más cercano desde que murió, en 1962. Todos me preguntan sobre si esta película es una ocasión para reflexionar sobre mi vida..., ¡pues claro que lo es! Hamlet soy» (Martínez-Salanova, op. cit., p. 6).

Hamlet (1990) completa la tercera adaptación shakespeariana del cineasta italiano, ya que antes lo hizo de *La fierecilla domada* (*La doma de la fiera*, 1967), con Richard Burton y Elizabeth Taylor, seguida por *Romeo y Julieta* (1968).

6.2.2.2. Relación de obras de Shakespeare, directores y películas adaptadas para cine y televisión

La tabla siguiente reúne las obras de Shakespeare, la fecha y la serie de directores que hicieron posible su adaptación al cine y la televisión.

<u>OBRA</u>	<u>AÑO</u>	<u>DIRECTOR</u>
HAMLET	1948	Laurence Olivier ²⁸⁹
	1960	Akira Kurosawa ²⁹⁰
	1964	Grigori Kozintsev
	1964	Philip Saville ²⁹¹
	1964	John Gielgud ²⁹²
	1969	Tony Richardson ²⁹³
	19	Aki Kaurismaki
	1990	Franco Zeffirelli
	1994	Walt Disney ²⁹⁴
	1996	Kenneth Branagh
	2000	Michael Almereyda ²⁹⁵
	200	

²⁸⁹ Esta primera adaptación representa ya una desviación del Hamlet clásico. Durante el soliloquio el protagonista se encuentra al lado de un risco de mar y el soliloquio es a la vez pronunciado en voz alta y en voz en off. El actor se encuentra encarado al abismo y es captado por la cámara desde un plano exterior. Luego otro plano adopta su punto de vista subjetivo. Estos ejercicios visuales son signos puramente cinematográficos, muy diferentes a aquellos teatrales. Se representa un Hamlet narcisista, melancólico. La debilidad e indecisión del protagonista es traducido por el director a melancolía.

²⁹⁰ Con el título: *Los canallas duermen en paz*.

²⁹¹ La única versión filmada en el auténtico castillo de Elsinor, coproducción de la BBC y Radio Dinamarca, para televisión.

²⁹² Un *Hamlet* interpretado por Richard Burton, estrenado en el Teatro Lunt-Fontanne, para su registro filmado mediante *electronovision* para el cine y video casero. Se creó un disco filmado grabando tres actuaciones en vivo en cámara, que más tarde se editaron en una sola película.

²⁹³ Primera versión de *Hamlet* en color. El famoso soliloquio *To be or not to be* Hamlet (Williamson) lo declama tumbado en la cama. También sobresalen obsesiones freudianas y edípicas entre Gertrudis y su hijo. Anthony Hopkins protagoniza la figura de Claudio.

²⁹⁴ Los estudios Walt Disney se inspiraron en el argumento de *Hamlet* para una de sus películas de dibujos más exitosas: *El rey león*. La adaptación, en este caso, es muy libre, pero es fácil identificar a Simba con Hamlet, a Mufasa con el rey Hamlet y a Scar con el rey Claudio.

²⁹⁵ *Hamlet* se encuentra en Nueva York. Se presenta como un personaje bipolar, muy depresivo y con tendencias suicidas. El famoso monólogo se declama, mitad en *off*, mitad recitación, en una tienda de alquiler de videos. La película decepciona progresivamente por la nula vinculación con las escenas de la obra fuente, y la falta de dicción en los momentos clave. A pesar de que el duelo final se inicia con armas blancas, se termina con pistolas. Se trata de una adaptación de la tragedia a la actual era de la Alta Tecnología, protagonizada por Ethan Hawke

	200	Baz Luhrmann ²⁹⁶ Campbell Scott ²⁹⁷
HAMLET	2009	Greg Doran ²⁹⁹
<u> </u> <i>The cherry on the cake</i> ²⁹⁸	2018	Shakespeare's Globe
 MACBETH	1948	Orson Welles
	1957	Akira Kurosawa ³⁰⁰
	1971	Roman Polanski
	2015	Justin Kurzel ³⁰¹
 EL REY LEAR	1957	Jean-Luc Godard
	1969	Grigori Kozintsev
	1985	Akira Kurosawa ³⁰²
 EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO	1935	William Dieterle y Max Reinhardt,
	1999	Michael Hoffman,

²⁹⁶ Después del éxito del relato moderno de *Romeo y Julieta*, este director crea la versión de Hamlet, que la ambienta en la ciudad de Nueva York, donde el príncipe, Ethan Hawke, es el hijo de un CEO recientemente muerto. Hamlet es retratado como un estudiante de cine que convierte sus famosos soliloquios en cortometrajes. La película tuvo buena aceptación.

²⁹⁷ Campbell Scott es a la vez estrella y codirector de esta elaborada (aunque de producción económica) versión televisiva de cuatro horas de duración. Ambientada en el Nueva York de 1900.

²⁹⁸ "Cerezas en el pastel", es una versión británica de 2018, escenificación de la obra completa, filmada en una réplica del teatro original The Globe (Shakespeare's Globe), tanto Hamlet como Horacio, y algunos otros personajes secundarios tradicionalmente masculinos son interpretados por mujeres. Este teatro filmado ofrece la posibilidad de ver realmente cómo se ofrecían las obras teatrales en la época de Shakespeare (Bastien, 2020).

²⁹⁹ Versión televisiva de mano de la *Royal Shakespeare Company*, de 180 minutos de duración y transportada a los tiempos modernos, pero con el mismo lenguaje.

³⁰⁰ Con el título: *Trono de sangre*

³⁰¹ "El Macbeth de Justin Kurzel es un gran espectáculo visual, con un respeto total a la obra original de Shakespeare. Demuestra una gran atención al detalle en todos los apartados estéticos, desde el uso de los colores hasta la excelente utilización de la cámara lenta para dar una fuerza inusitada y casi pictórica a multitud de planos". (Martínez-Salanova, 2021, pp. 4-5)

³⁰² Con el título: *Ran*

ENRIQUE V	1944	Laurence Olivier
	1989	Kenneth Branagh
RICARDO III	1965	Laurence Olivier,
	1996	Al Pacino ³⁰³
TITUS ANDRONICUS	1999	Julie Taymor
OTELO	1952	Orson Welles
	1965	Stuart Burge ⁽³⁰⁴⁾
	1995	Olivier Parker ³⁰⁵
JULIO CÉSAR elementos	1953	Joseph L. Mankiewicz
ROMEO Y JULIETA	1936	George Cukor
	1961	Robert Wise ³⁰⁶
	1968	Franco Zeffirelli ³⁰⁷
	1996	Baz Luhrmann ³⁰⁸
MARCO ANTONIO Y CLEOPATRA	1973	Charlton Heston

³⁰³ Con el título: *Looping for Richard*.

³⁰⁴ Con Laurence Olivier

³⁰⁵ Con Kenneth Branagh

³⁰⁶ Con el título: *West side story*. (musical)

³⁰⁷ Sus protagonistas son adolescentes, con el ánimo de acercarse al original.

³⁰⁸ Película alabada por el público adolescente, y no muy apreciada por los puristas, es una de las más innovadoras producciones sobre Romeo y Julieta. Con Leonardo DiCaprio como Romeo. Una versión desbordante, sensual, violenta y divertida. La escenografía se sirve de elementos familiares para todo el mundo: cruces, pistolas, tatuajes y camisas de flores. Lo que realmente choca son los diálogos que corresponden a los del texto dramático. (Martínez-Cabeza 1999: 44) Todo organizado bajo el signo de los tiempos: el montaje vertiginoso de nuestra Época clip. (Escobar, 2001: 5).

MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES	1993	Kenneth Branagh
COMO GUSTÉIS	2006	Kenneth Branagh
LA FIERECILLA DOMADA	1929	Sam Taylor
	1967	Franco Zeffirelli
LA TEMPESTAD	1969	Derek Jarman
	2010	Julie Taymor
TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS	2000	Kenneth Branagh
EL MERCADER DE VENECIA	2004	Michael Radford
	<i>Ser o no ser</i>	1942 Ernst Lubitsch
	<i>Campanadas a medianoche</i> ³⁰⁹	1965 Orson Welles
VARIAS	<i>Matar o no matar, ése es el problema</i>	1973 Douglas Hickox
	<i>En lo más crudo del crudo invierno</i>	1995 Kenneth Branagh
	<i>Shakespeare in love</i>	1998 John Madden

TABLA 50. Relación de obras de Shakespeare, directores y películas adaptadas para cine y televisión. Elaboración propia.

Hamlet en la televisión³¹⁰

Los argumentos de Hamlet sean llevado a todas las épocas y ambientes, se han hecho parodias e incluso se han trasformado en dibujos animados. Ya hemos hecho mención a la película de El rey león, de Walt Disney.

También en la televisión ha tenido Hamlet su hueco, en concreto, en dos series muy conocidas: *Los Simpson* y *Sons of anarchy*.

³⁰⁹Partes de *Enrique IV*, *Enrique V*, *Ricardo III* y *Las alegres comadres de Windsor*

³¹⁰ La tragedia de Hamlet en el cine y la televisión - La otra h (12/10/2015)

<https://blogs.herdereditorial.com/la-otra-h/la-tragedia-de-hamlet-en-el-cine-y-la-tv>.



Figura 5. *Homer Simpson en su papel de fantasma del rey Hamlet*

En un capítulo de *Los Simpson*, se realizó una versión de *Hamlet*, en la que naturalmente Bart Simpson hacía de príncipe Hamlet, Homer Simpson era el rey Hamlet, Marge Simpson encarnaba a la reina Gertrudis y Moe Szyslak, el rey Claudio. En este caso, la adaptación tomó el tono humorístico propio de la serie.

III. PARTE TERCERA. ESTUDIO DE CASO

CAPÍTULO 7. ANÁLISIS AUDIOVISUAL DEL DISCURSO TELEVISIVO. ESTUDIO DE CASO: HAMLET EN TVE (Estudio 1, 1970)

7. Análisis audiovisual del discurso televisivo.

7.1. El arte narrativo fílmico televisivo

7.2. Hamlet en TVE (Estudio 1)

7.2.1. Contextualización del espacio dramático Estudio 1

7.2.2. El *Hamlet* de Antonio Gala y Claudio Guerin

7.2.2.1. Análisis metodológico de síntesis de la obra

A. Presentación del documento audiovisual

Ficha técnica de *Hamlet* (Estudio 1)

B. Análisis de la historia

C. Los personajes

D. La narración

7.2.3. Estructura narrativa

7.2.3.1. PLANTEAMIENTO

7.2.3.2. NUDO, DESARROLLO Y CLÍMAX DE LA OBRA

7.2.3.3. EL DESENLACE

7.2.4. Estructura audiovisual de acuerdo a los distintos bloques

A/ Bloque de planteamiento

B/ Bloque de desarrollo

C/ Bloque de desenlace

7.2.5. Resultado final del análisis estilístico-formal y fórmula expresiva

7. ANÁLISIS AUDIOVISUAL DEL DISCURSO TELEVISIVO. ESTUDIO DE CASO: HAMLET EN TVE (Estudio 1, 1970)

7.1. El arte narrativo fílmico televisivo

Las historias fílmicas sobre *Hamlet*, aludidas en el capítulo anterior, muestran una característica fundamental del arte narrativo: una forma de presentar una repetición de la historia original aunque esté basada en otro tipo de narrativa; buscan- a su vez- un modo peculiar de contarla, de descifrar el sentido de las imágenes como se descifra el de las palabras, el de los conceptos, evocaciones, figuraciones y representaciones narratológicas. Para ello, todo va a depender de

su contexto fílmico, de su realización, de su montaje, pero también estribará del contexto mental y creativo de sus directores y realizadores y, como no, del entorno espaciotemporal e imaginación de cada uno de sus espectadores.

Son discursos fílmicos adaptados- transdiscursivos- capaces de reanudar una historia que ya ha sido narrada, de reescribir una época, unos decorados, unos personajes, unas acciones con mayor o menor acierto, pero siempre de acuerdo a su creatividad y a sus recursos.

A este respecto, Mariano Cebrián Herreros (1978) entiende por 'retórica audiovisual' las diversas modalidades³¹¹ con las que cuenta un realizador para interpretar y combinar las estructuras audiovisuales; es decir, las cámaras, los micrófonos y las técnicas de montaje.

Estos medios le ofrecen la oportunidad de interpretar de una forma personal, con una perspectiva u otra, con una ideología particular o de empresa, la realidad audioscriptovisual. Estos medios congregan un cúmulo ingente de recursos con los cuales el realizador puede construir su obra. El predominio de uno de ellos sobre los demás puede conducir a unos resultados fallidos, pero también a una obra de ámbito personal (Cebrián Herreros: 1978, p. 73).

Asimismo, García Barroso (1996: 39), expresa que las modalidades de la realización vienen marcadas por una serie de medidas (códigos) que la posibilitan; haciendo referencia a aspectos físicos como el sistema técnico utilizado, los medios, el lugar o circunstancias determinadas, pero también a recursos humanos como las peculiaridades de sus responsables y las de sus profesionales, sus diferentes estilos, fórmulas creativas, etc.

Para Cebrián Herreros, la televisión es un medio de expresión diferente al cine, porque sus realizadores están sometidos a esta serie de normas³¹², que en muchas ocasiones atentan contra su iniciativa creativa.

[...] podemos deducir que a partir de estas peculiaridades los realizadores podrán introducir alteraciones en el modo de trabajo o en las posibilidades expresivas, que condicionarán la naturaleza del discurso

³¹¹ La RAE define el término 'modalidad' como la manera o el 'modo' de manifestarse la realización o la manera particular de hacer.

³¹² Tales códigos están compuestos por tres clases de normas: las leyes, las reglas y las sugerencias que tienen el carácter de advertencias dirigidas al realizador no demasiado experto (Cebrián Herreros: 1978, p. 149).

audiovisual de los programas televisivos y los dramáticos, en particular (Bernad, 2016, p. 254).

7.2. Hamlet en TVE (Estudio 1)

7.2.1. Contextualización del espacio dramático Estudio 1

De 1965 a 1975, TVE inicia la puesta en marcha de su programa dramático Estudio1. Un espacio teatral televisado que, en sus diez años de andadura logra ser un referente nacional, y convertir la televisión española en el primer medio divulgador de la manifestación artística, reconocido popularmente por sus adaptaciones de obras teatrales, novelas, series o teleseries, con guiones creados para el medio (García de Castro, 2002; *Revista Teleradio*, 1970).

Para Rodríguez Merchán (2014), Estudio 1 no fue solo un formato o solo un espacio mítico. Fue sobre todo un género y como todo tal aunque se agote (por los cambios de gustos de la audiencia, por la competencia de los programas de variedades o por la concurrencia televisiva) “[...] se niega a morir y ha resucitado muchas veces en diferentes épocas de nostalgia³¹³”. (p. 278)

Según cuenta la revista *Teleradio*³¹⁴, entre los años 1957 y 1958, los primeros programas dramatizados- bajo el nombre de *Teatro en TVE* (y más tarde *Fila Cero*) y dirigidos por el director Juan Guerrero Zamora³¹⁵, presentan una técnica televisiva muy incipiente, ya que solo pueden ser emitidos en directo, en un solo acto, con un único decorado y utilizan dos cámaras por el reducido tamaño del

³¹³ En 1975 reaparecerá un espacio similar con el título de Teatro (que en ocasiones se publicitará como Estudio 1), pero en ese año y en el siguiente se emitirá, sin demasiada regularidad, con una frecuencia quincenal o mensual y solo en invierno y primavera. En 1977 se emitirá sin regularidad alguna, doce programas y en 1978 unos cuantos más. Sin embargo, la decadencia de los dramáticos no será definitiva: En la primera cadena de TVE, en el espacio *Teatro*, se publicarán obras desde 1972 a 1981; en la segunda, los años 1989 y 1990, bajo el título de *Primera Función*; y en años sucesivos bajo otros rótulos como *Butaca de Salón*, *Función de noche* o *Lo tuyo es puro teatro*. (R. Merchán, 2014, p. 277)

³¹⁴ Información sobre la revista, y citas, han sido obtenidas de la tesis doctoral de M. Sagrario Bernad Conde, 2016, y del artículo de Eduardo Rodríguez Merchán, 2014, titulado: Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico, Estudio 1 de TVE.

³¹⁵ Según afirma Rodríguez Merchán (2014, p. 268), tanto Juan Guerrero Zamora, por entonces director del cuadro artístico de RNE, como José Luís Colina, director de la primitiva programación de aquellas etapas de TVE, fueron los verdaderos pioneros del teatro en televisión.

plató, en el garaje del edificio madrileño del Paseo de la Habana, nº 77, desde donde se emiten.

Eran los primeros tiempos heroicos del Paseo de la Habana, [...] con un estudio de quince metros cuadrados, dos cámaras de tipo iconoscopio en cuyo visor se veían las imágenes invertidas, una rudimentaria mesa de sonido y una emisora de doscientos watos. [...] De todos modos, aquellos tiempos en TVE fueron tiempos felices porque en el terreno profesional estaban presididos por algo que no ha figurado jamás en ningún presupuesto: la ilusión. Allí todo el mundo estaba dispuesto a hacer lo que fuera, desde aguantar un cable de una cámara hasta cambiar un rótulo de un atril. Y en este ambiente empezaron a nacer todos los programas (Vila San Juan, 1981: 40-42).

A pesar de la falta documental de la época³¹⁶, según nos relata Rodríguez Merchán (2014) es el año 1957, cuando la incipiente TVE dispone de un nicho para el género dramático, bajo la dirección de Guerrero Zamora, pero no será hasta el 2 de enero del siguiente año, 1958³¹⁷, cuando se concreten por escrito, gracias a la revista *Tele Radio*³¹⁸, los espacios dramáticos enmarcados en la programación televisiva de esos primeros años.

En los doce primeros días de su “historia”, como hemos podido observar, TVE pone en antena todo un mosaico de programas dramáticos: (1) teatro en sala retransmitido por televisión, (2) textos dramáticos escritos especialmente para el nuevo medio, (3) tramas novelescas adaptadas como espacios dramáticos y (4), como espacio estrella, por horario y duración, obras de teatro adaptadas para televisión por realizadores expertos. [...] el teatro hace una auténtica “entrada triunfal” en el novedoso medio, conformando los primeros códigos de un género que tendrá su apogeo con la llegada de los citados magnetoscopios grabadores que harán posible que los realizadores se liberen del riguroso

³¹⁶ Hasta el 31 de diciembre de 1957, con la aparición del primer número de la revista semanal *Tele Radio* no hay documentación escrita sobre la programación televisiva. Desde 1958 hasta la década de los ochenta (que seguirá apareciendo en los quioscos), esta revista publicará semanalmente, de forma regular, los programas de la parrilla televisiva, y ofrecerá su análisis, a través de reseñas, comentarios y críticas.

³¹⁷ El jueves 2 de enero de 1958 aparece en la programación el que pudiera considerarse el primer dramático de la historia documentada de TVE: se trata de *El Paraíso*, una pieza de Fernando Milchaud, de unos treinta minutos, realizada por Juan Guerrero Zamora”. (Rodríguez Merchán, *ibídem*, p. 269). Un profesional que llegará a dirigir o realizar en los siguientes años de la década de los cincuenta cerca de 250 programas dramáticos de distinto tipo. (*Ibid.*, p. 268)

³¹⁸ Como figura en su rótulo, de 1959 a 1972, aunque aquí se nombrará como *Teleradio*.

directo y desarrollen imaginativas nuevas maneras de hacer teatro en televisión. (R. Merchán, 2014, p. 270)

De este modo, con el paso del tiempo la televisión española adquiriría una nueva emisora (en Prado del Rey), un telecine y tres cámaras de tipo 'orticón'³¹⁹.

La propia opinión de Guerin precisaba que una realización en la que no cuenta el plano a plano y una pantalla (la del televisor) donde se modifica el poder expresivo de la imagen, obliga a plantearse problemas diversos de decorado, iluminación, interpretación, etc.; en definitiva, una concepción de la puesta en escena distinta a la cinematográfica (Utrera, 2003, p. 16).

Era un inconveniente fílmico que, como decimos, empieza a cambiar en la de la década de los sesenta, en la que la televisión española parece entrar en un periodo de madurez con la búsqueda de nuevos proyectos. Fue por entonces, el 27 de octubre de 1961, cuando Guerrero Zamora adaptaba *Otelo* y recibía una merecida acogida por su realización, decorados, iluminación y dirección de actores.

La realización de esta obra ha sido considerada como uno de los mayores triunfos teatrales registrados ante las cámaras de los estudios centrales de Madrid. Fue un alarde de precisión, tanto por la seguridad y belleza, de su planificación, como por el reparto de sus dieciocho actores, a los que se sumaron sesenta comparsas diestramente colocadas en la escena (Martin Gómez, R. "Otelo", *Teleradio*, 1961, nº 202, p. 34; citado por Bernad, 2016, p. 134).

Además, a mediados de esta década de los sesenta³²⁰ se producirán iniciativas políticas a favor del desarrollo tecnológico televisivo, con el propósito principal

³¹⁹ A petición del Ministerio de Información y Turismo (BOE, nº 68, del 20 de marzo de 1963), se adquieren 12 tubos de cámara, tipo orticón de imagen, para TVE por un importe de 1.200.000 pesetas.

³²⁰ En 1962, Fraga Iribarne ocupa el Ministerio de Información, y pone en marcha un nuevo plan de programación en televisión para aligerar el monopolio de la programación de la época anterior de Arias Salgado. En este nuevo plan también se contempla la incorporación de nuevos realizadores al equipo de Televisión Española.

de potenciar la capacidad de influencia social de la televisión y poder plasmar sus intereses propagandísticos³²¹ (Barroso y Tranche, 1996, p. 50).

Televisión Española fue un instrumento más en la orquestación propagandística del régimen que se hizo progresivamente más sofisticada. Los instrumentos de la propaganda franquista cambiaron a lo largo de los años. El control absoluto que establecía la Ley de 1938 sobre los medios de comunicación y la propia definición de comunicación que se hacía en ella, se modificó de manera sustancial en 1965; pero ya antes la tecnología hizo posibles otros cambios (Paz y Montero, 2011, p. 226).

Se trata de una sociedad cuasi analfabeta la de aquella época, a pesar de que en tan solo siete años- de 1963 a 1970- se redujera la tasa de analfabetos adultos en España de un 17% a un 9%. Un esfuerzo realizado- junto con otras instituciones- por la campaña nacional contra el analfabetismo, iniciada por la Junta Nacional³²².

De este modo, con este tipo de distintas iniciativas políticas, se cumple con un doble cometido: el avance social con nuevas expectativas educativas, y el referido al propio ecosistema comunicativo (Moragas, 1981, pp. 24-25), lo que naturalmente beneficia al contenido televisivo, con la creación de programas culturales.

Las series históricas documentales, especialmente de la década de los sesenta, procuraron dar a conocer lo español. Esta política de producción y emisión respondía a las directrices gubernamentales de promoción del turismo, interior y exterior. El eslogan que se popularizó fue “Conozca usted España”. Precisamente ese fue el título de la primera de ella. Las series no eran propiamente históricas. Divulgaban lo español, como se ha dicho, mediante recursos argumentales diversos: a través de biografías de personalidades destacadas en el orden artístico, político, literario y en general cultural” (Paz y Montero, 2011, p. 234).

Será entonces, en 1970, la puesta en escena fílmica de *Hamlet*, dentro del programa dramático Estudio 1, cuya adaptación correrá a cargo del escritor-

³²¹ La televisión, en España, nace en 1956, en un contexto sociopolítico dominado por los intentos del régimen por obtener reconocimiento internacional. En este sentido, el apoyo de los Estados Unidos y el reconocimiento del Estado Español por la ONU, en 1955, fueron clave para una lenta pero progresiva desideologización de las estructuras del gobierno con la inclusión de tecnócratas y el consiguiente proceso de liberalización económica (que no socio-política) que derivaría en el desarrollismo de los años sesenta. (García Jiménez, 1980, p. 194-195)

³²² Creada, por decreto, entre otros objetivos, para este fin, el 10 de marzo de 1950.

guionista Antonio Gala y será dirigido y realizado por Claudio Guerin, en los modernos estudios de Prado del Rey.

[...] contaba con varios platós de diferentes tamaños que permitirían un tratamiento diferenciado a la hora de realizar los programas dramáticos y otro tipo de espacios (Bernad, 2017, p. 130).

En la segunda mitad de estos años sesenta, se produce, además, el desarrollo tecnológico de las posibilidades expresivas del magnetoscopio con su utilización como sistema de montaje con video, que perfecciona la grabación por bloques.

[...] el teatro hace una auténtica “entrada triunfal” en el novedoso medio, conformando los primeros códigos de un género que tendrá su apogeo con la llegada de los citados magnetoscopios grabadores que harán posible que los realizadores se liberen del riguroso directo³²³ y desarrollen imaginativas nuevas maneras de hacer teatro en televisión (Rodríguez Merchán, 2014, p. 270).

Hasta ese momento, el magnetoscopio solo se empleaba para grabar los programas completos antes de su emisión, con el único propósito de corregir errores, pero no dispuesto para la edición (Guerrero Zamora, 1996, p. 33).

Las mejoras introducidas en los sistemas de edición y en los magnetoscopios entre 1966 y 1976, permitieron desarrollar las posibilidades de los espacios de ficción en soporte electrónico. (Cano y Martínez Sáez, 2016, p. 205)

En aquel periodo, y coincidiendo con el nacimiento del Segundo Canal de TVE (1966), se produce la incorporación de un equipo de nuevos realizadores, en esta ocasión procedentes de la Escuela Oficial de Cine (EOC) y de grupos teatrales independientes. Este es el caso de Claudio Guerin y de otros como Antonio Mercero o Josefina Molina, de formación cinematográfica; y de Jaime Azpilicueta, Eduardo Fuller o Jaime Jaimes, del ámbito teatral³²⁴ (Baget, 1974-1993).

³²³ Desde 1962, en cine, y 1964, en vídeo, se empieza a conservar programas completos, sin que se abandone la práctica del directo ni sus obligados usos de reutilización de soportes por la carestía del material y la escasez de medios; usos que lamentablemente han impedido la conservación de gran parte de la producción videográfica de los años 60 (Fernández de la Torre, 2010).

³²⁴ Según el realizador Pedro Amalio López (1996, p. 22; citado por Bernad, 2016, p. 256), surgen así dos concepciones de realización distintas: la de aquellos partidarios de la estética teatral (bajo el planteamiento de una puesta en escena teatral) y la de los profesionales con formación y experiencia cinematográfica (que pensaban que la cámara era su máximo punto de interés).

Tienen en común una sólida formación profesional y su ánimo renovador, y gozan de un cierto grado de libertad –formal e incluso de contenido– que por aquellas fechas empieza a resultar insólita en la primera cadena por cuestiones de audiencia y exigencias publicitarias. Muy pronto será fácil captar que TVE-2 pretende ser una alternativa más que una cadena puramente complementaria. Una cierta idea más renovadora de la cultura va implícita en muchos espacios, sin que éstos sean estrictamente culturales, lo que alejaría a muchos espectadores (Ibídem, 1993, pp. 168-169).

De este modo, de los partidarios de la estética teatral³²⁵ aparece en televisión el término “puesta en escena” procedente precisamente del mundo del teatro (Barroso, 1988; Bettetini, 1977; Bordwell & Thompson, 2002; Raimondo- Souto, 1993), que se vincula a la realización de las fases del proceso de generación de un filme.

La puesta en escena define la dirección de actores, el proceso de encuadre y la selección de planos, la marcación del desplazamiento de los intérpretes y la cámara, los campos cubiertos en el escenario, la coordinación de factores como iluminación, toma de sonido, ambientación escenográfica, continuidad, etc. Son muchos los factores que se combinan (Souto, 1991, p. 93).

Un concepto que también se extenderá a la dirección cinematográfica, expresándose la intervención del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica (Bordwell y Thompson, 2002).

[...] hay que destacar la importancia de la puesta en escena que se realizó en las obras teatrales que se emitieron en televisión por parte de los diferentes realizadores que trabajaron en el medio, ya que éstos definieron en sus modos de hacer una dirección de actores, un proceso de selección de planos, unos desplazamientos de cámara por el espacio de desarrollo de la acción y una coordinación de los medios técnicos que participaban en la realización de una obra teatral (Bernad, 2016, p. 238).

Y será en otoño de 1965 cuando, dentro de la renovación global de la programación de televisión española, aparece una decisiva revolución de los programas dramáticos, con el nacimiento de Estudio 1. Así lo publica el nº 405

³²⁵ Para García Serrano (1996) los primeros realizadores que trabajaron en el medio (como Guerrero Zamora, Pérez Puig, Alfredo Castellón, García de la Vega, Armiñan, Lombardía, Almendros, Pedro Amalio López o Ballester) “incorporaron una narrativa audiovisual a la televisión y encontraron en el medio teatral el mundo más próximo posible a sus limitaciones y expectativas” (p. 73).

de la revista Teleradio que despliega una gran información sobre esta programación que, según sus responsables, “pretende dar al público lo que quiere” (Teleradio, nº 405, 1965, p. 6; citado por R. Merchán, 2014, p. 273).

Novedades en los espacios dramáticos. Por ejemplo, una apertura en los cuadros de realización. A los nombres ya conocidos de Lombardía, Llosá, García de la Vega, Solanes, Guerrero Zamora, Díez, De las Casas, Garrido, Almendros, Vadorrey, Pedro Amalio López, Pena Leira y otros, se incorporan ayudantes de realización que pasan a realizadores y directores cinematográficos y teatrales que prueban este medio expresivo (Vázquez Montalbán, 1973, p. 71).

En ese mismo número de la revista (p. 28), se dice que en ese programa dramático se irán introduciendo textos que hayan sido escritos para el medio televisivo o al menos adaptados por escritores españoles de reconocida solvencia profesional, siempre que se atengan a los criterios normativos³²⁶ impuestos.

Recordamos que el *Hamlet* de Estudio 1 fue guionizado por el escritor Antonio Gala, que ya había sido galardonado en 1963 con el Premio Nacional de Teatro "Calderón de la Barca" por *Los verdes campos del Edén*.

Paradójicamente, el nacimiento de Estudio 1, el espacio teatral televisivo por antonomasia, va a tener lugar por la necesidad manifestada por los programadores de alejarse del teatro, de cuidar los textos por criterios morales y de dar cabida en la programación a escritores españoles. (R. Merchán, op. cit., p. 274)

³²⁶ Para Rodríguez Merchán esos criterios normativos se referirían, precisamente, a criterios morales. (2014, p. 274)

7.2.2. EL *Hamlet* de Antonio Gala y Claudio Guerin

7.2.2.1. Análisis metodológico de síntesis de la obra

En este apartado, se realiza el análisis de síntesis de *Hamlet* del programa dramático Estudio 1, examinando los elementos expresivos de la obra, su lenguaje, ritmo visual, montaje de planos, montaje, así como otros referidos al significado narrativo. Posteriormente, en el siguiente capítulo, se atenderá al proceso transdiscursivo del texto fuente a la escena fílmica televisiva.

Para ello, como indicamos en el capítulo 3 de nuestro estudio, elaboramos nuestra propia guía de examen, de acuerdo al análisis fílmico de Sobolewski (2008) y a las pautas de análisis semiótico de obras teatrales en televisión, de Espín Templado (2002), con el fin de aportar los suficientes elementos de análisis que verifique el cumplimiento de nuestros objetivos.

A. Presentación del documento audiovisual.

Ficha técnica de *Hamlet* (Estudio 1)

FICHA TÉCNICA
Título original: <i>Hamlet. Príncipe de Dinamarca</i>
Programa de emisión: Estudio 1 (Producción de Televisión Española).
Año: 23 de octubre de 1970
Adaptación: Antonio Gala (guionista)
Dirección y Realización: Ricardo Guerin
Reparto de actores: Emilio Gutiérrez Caba (Hamlet), María Luisa Ponte (Gertrudis), Fernando Cebrián (Claudio), Alfonso del Real (Polonio), Gerardo Malla (Laertes), Maribel Martín (Ofelia), Fabio León (Horacio), José M ^a Lucena, Valentín Conde, Andrés Mejuto, José Carabias, Manuel Calvo, José Ramón Pardo, Alberto Fernández, Jacinto Martín, Maite Fojar y Pedro Sempson.

TABLA 51. Ficha técnica de *Hamlet* en Estudio 1 (TVE, 1970).

B. Análisis de la historia

La obra de *Hamlet* se emitió en Televisión Española en el programa Estudio 1, el 23 de octubre de 1970³²⁷. La adaptación del texto original de William Shakespeare corrió a cargo del escritor Antonio Gala y se resolvió en una versión televisiva de casi ciento veinte minutos (1h 53'), con la finalidad de aproximar al espectador a la obra clásica.

La historia de este Hamlet- como ocurre en la obra original de Shakespeare- aúna el sentimiento de un hijo que tiene la exigencia de vengar la muerte de su padre. Una tragedia televisada de no mucha acción, pero sí de mucha duda, angustia y ansia vengativa. Y a diferencia de las películas que se realizaron bajo este nombre, su singularidad se centra, no tanto en la acción o la trama, como en los diversos melodramas³²⁸ que presenta la obra, en cierto modo justificable por la fuerza del discurso (Austin) y el significado conceptual, figurativo y representativo que emana de su interpretación transdiscursiva.

Para el adaptador de este dramático televisado- Antonio Gala³²⁹- Shakespeare orienta la trama más hacia el plano familiar que hacia el político, aunque todo tenga su origen en la usurpación del trono real de Dinamarca. Para Gala esta tragedia está inspirada en el conflicto griego (*conflicto de los Atridas*³³⁰), en el que el planteamiento político no es la causa sino la consecuencia. Un aspecto observado por el guionista-escritor para dar un enfoque humano a esta

³²⁷ En los años setenta TVE estrena las primeras series de producción propia, muy aplaudidas por el público, como *Crónicas de un pueblo*, de Antonio Mercero (García de Castro, 2002: 57). Y en la temporada 1970-71, la Primera Cadena televisiva contaba con cinco espacios dramáticos semanales, Estudio 1, Novela, y tres series dramáticas a cargo de Ruiz Iriarte, Antonio Gala y José Luis Martín Vigil.

³²⁸ Con la acepción de la RAE de: "pieza dramática sensacional con personajes exagerados y eventos emocionantes destinados a apelar a las emociones".

³²⁹ Entrevista de Rafael Utrera Macías a Antonio Gala, el 11 de octubre de 1985, y que introduce en la página 49 de su capítulo: *Teatro para televisión* de Claudio Guerin Hill (2003).

³³⁰ Los Atridas o Atrides, de la mitología griega, son los descendientes de Atreo, rey de Micenas. Su linaje fue maldecido por los dioses debido a que se fundó con la sangre del hermano gemelo de Atreo, Tiestes, y su destino estuvo marcado por el asesinato, el parricidio, el infanticidio y el incesto. Solo Apolo pudo interrumpir el ciclo de violencia al hacer que Orestes, el matricida, fuese juzgado por el primer tribunal criminal de la ciudad de Atenas.

adaptación, en donde se entrelazan- como en su fuente de origen- sentimientos opuestos: de lealtad y deslealtad; de fidelidad y traición; o de amor y odio.

El realizador esquematizaba sus propósitos incorporando su concepción del ya aludido sentido didáctico de la televisión, de manera que intentaba “aclarar al máximo en imágenes la obra, motivado porque este medio va dirigido a un público multitudinario e indiscriminado [...] Utrera, 2003, pp. 49-50).

Las casi dos horas de metraje de la obra televisada contemplan diversos tipos de escenas o secuencias³³¹ más o menos rápidas, con mayor o menor actividad o violencia, alejadas o próximas a distintos grados de reflexión, angustia o desgana.

Algún crítico- como Ángel Pérez Gómez³³²- comentaba en la revista *Reseña* que Guerin en este *Hamlet* solo se implicaba con la obra en el aspecto formal y expresivo, pero no en el temático ni en su “pretendida orientación”, al no presentarse muy clara para el espectador que desconocía la versión original.

Por su parte, a pesar de reconocer este realizador que el tiempo televisivo debe ser más limitado³³³ que el de la misma obra representada, en teatro o en cine, Claudio Guerin (Melgar, 2016, p. 357; citado por Bernad, 2016, ‘. 357) ve esto un inconveniente en la adaptación de *Hamlet* cuando apunta que para componer una versión íntegra su duración debería superar las cinco horas de metraje. Algo por cierto impensable en un espacio dramático único³³⁴ (no seriado) en el que el adaptador- según expresa el propio Guerin- se ve obligado a decidir su propia transcripción particular, donde es necesario concentrar los diálogos para

³³¹ Nos aventuramos a decir que en esta representación no vemos muy clara la desvinculación entre escena (unidad de espacio y tiempo) y secuencia mecánica (varias escenas con unidad dramática o acto, que incluyen planteamiento, nudo y desenlace). Incluso alguna de las escenas podría ser confundida por tomas, por la técnica del montaje en el que se omiten espacios vacíos para generar tensión porque, como en el texto original, muchas de ellas, son fundamentalmente escenas de ‘tensión’ dramática. El dramaturgo polaco, Jan Kott, señala que “[...] un guion cinematográfico no se deja dividir en escenas, pero sí en tomas y secuencias”. (2009, p. 440)

³³² En la revista *Reseña*, nº 40, con el título “Hamlet” (diciembre 1970) (Citado por Utrera Macías, op. cit., p. 50).

³³³ Wagner (1972, p. 34) considera que cualquier programa televisivo nunca tendría que superar los noventa minutos.

³³⁴ Referido a la televisión, no al cine, donde encontramos la ambiciosa película de Kenneth Branagh, de cuatro horas aproximadas de metraje.

acoplarse al tiempo televisivo y evitar la sensación de lentitud o pesadez en el telespectador.

C. Los personajes

Los personajes que participan en la obra guardan cierta analogía con los del texto original, pero no participan todos los que lo hacen en el texto escrito.

Gertrudis, reina de Dinamarca
Hamlet, príncipe de Dinamarca
Fortimbrás, príncipe de Noruega
Polonio, sumiller de corps
Laertes, hijo de Polonio
Ofelia, hija de Polonio
Horacio, amigo de Hamlet
Rosencratz y Guildenstern, compañeros de Hamlet
Marcelo,
Personajes secundarios: cortesanos, consejeros, soldados, sepultureros, frailes, sacerdote, criados...

TABLA 52. *Relación de los personajes del Hamlet de Estudio 1. Elaboración propia de la versión televisada.*

La interpretación de alguno de estos personajes, sobre todo la de su protagonista, alcanza un grado de excitación muy intenso, casi visceral, en algunos momentos. Con ello se pretende desvelar, llevar a escena, de forma expresivamente exagerada y sorpresiva, cada uno de los acontecimientos y sentimientos reflejados en el texto escrito y -como lo hizo en su día su autor- añadir una gran dosis de componente humano, que llegara a conmover, interesar e incluso sorprender a la mayor cantidad de público posible.

Además, como sucede en el texto shakespeariano, existe una gran complejidad en las actitudes que muestran estos personajes, no invariablemente positivas o negativas. El mismo Hamlet no siempre se presenta como un héroe, aunque alguno de sus comportamientos sea heroico, ni hay personajes indiscutiblemente malvados, porque hasta el rey Claudio abandona su habitual decoro en momentos clave, como en su principal monólogo de arrepentimiento.

Por el contrario, la actitud que presenta Ofelia es la de una doncella obediente y sumisa a los dictados autoritarios de su padre, Polonio, y de su hermano, Laertes. En esta obra Gala la presenta con el perfil de la mujer renacentista. Una joven inexperta, carente de voluntad y decisión ante el juego dialéctico y casi maquiavélico que mantiene Hamlet con ella.

Esta complicada contradicción en el talante y aptitud de los personajes, y en especial de Hamlet, es recogida en esta obra del mismo Shakespeare, con la parecida intención de obligar al público a pensar y a sacar sus propias conclusiones. Así lo refleja Guerin en esta entrevista:

[...] A mi entender, basta para lograr que el espectador participe del espectáculo de manera consciente con mostrarle el espectáculo dramático con la plenitud de sus contradicciones (Muñiz, C. "Hamlet", *Teleradio*, 1970, nº 669, p. 14; citado por Bernad, 2016, p. 356).

En cuanto a consideraciones específicas de la puesta en escena, en la selección de los actores que participan en la obra, Guerin- según Bernad- plantea el *Hamlet* como un conflicto generacional. El director selecciona a actores extremadamente jóvenes rompiendo con la vieja tradición de encomendar el papel de príncipe de Dinamarca a profesionales en plena madurez artística.

Frente a los viejos, todo un mundo joven abre el abanico de las posibilidades: los vendidos al rey, los que están fuera del juego de las generaciones, los que toman conciencia del drama, ya sea desde la posición racional de un Horacio, ya desde la emotividad, cargada de presagios, de un Hamlet (Melgar. "Guerin y su Hamlet", *Teleradio*, 1970, nº 670, p. 9; citado por Bernad, 2016, p. 358).

Una obra representada, como decimos, por actores jóvenes que también llama la atención de Utrera (2003) cuando define al personaje de Hamlet (Emilio Gutiérrez Cava) como "el joven sensitivo, valorador, duda y espera sumido en un conflicto generacional", igual que lo están sus congéneres Laertes, Rosencratz, Guildenstern, Ofelia o el mismo Horacio. Una generación joven enfrentada a la generación de Claudio, Gertrudis o Polonio, "celosos del gobierno y detentadores de la ley y su costumbre. Ante ellos, frente a ellos, esta juventud pacta en su complicidad, se aliena, muere" (p. 52).

Asimismo, Guerin- como lo hace el autor dramático- dibuja los caracteres de los personajes y procura que estos se acerquen lo más posible a un mundo real,

mostrando sus sentimientos y expresándolos de forma abierta durante la representación de la obra.

D. La narración

La historia televisada de *Hamlet* está estructurada- como cualquier narración escrita o audiovisual- de acuerdo a un inicio o planteamiento (con la exposición de hechos y donde se despiertan expectativas), un nudo o desarrollo (*clímax*, donde el conflicto llega a su punto máximo, y el espectador comienza a hacer suposiciones) y desenlace (o fin del conflicto).

De este modo, se hace coincidir la primera parte o bloque con la contextualización del lugar, de los personajes y circunstancias que rodean la muerte del rey Hamlet; en un segundo contexto, con el desarrollo de los acontecimientos, para llegar, en un tercer y último bloque, al desenlace final y muerte de sus personajes principales y del mismo protagonista.

Se utiliza la técnica de realización multicámara³³⁵, lo que permite la coordinación de las posiciones de cámaras y los movimientos de los personajes. Asimismo, y de manera habitual, se utiliza una cámara para los planos generales³³⁶ y las otras dos cámaras para planos medios y primeros planos. En definitiva, se trata de la construcción de un discurso audiovisual con diferentes encuadres, angulaciones y planos.

³³⁵ Este tipo de técnica ya se utilizaba desde el principio en el medio y actualmente es un procedimiento bastante habitual para llevar a cabo programas en estudio.

³³⁶ La función de estos planos es escenográfica. Existen dos tipos: 1. PLANO GENERAL (Desde ahora **PG**)- Cuando se muestran los personajes y son identificables. Tiene un valor descriptivo y contextual. 2. PLANO GENERAL CORTO (**PGC**)- Los personajes se muestran bien definidos, porque la escenografía ya no realiza el protagonismo narrativo. 3. Y el PLANO DE CONJUNTO (**PC**), un encuadre parecido al plano general pero algo más cerrado.

7.2.3. Estructura narrativa



Figura 6. Careta de entrada. (Repositorio de TVE)

Una vez expuesto el título original, *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, el personaje de Hamlet, en un plano medio corto³³⁷, da comienzo a la obra con su famoso soliloquio “*Ser o no ser*”:



Figura 7. Soliloquio "Ser o no ser". (Repositorio TVE)

“Ser o no ser, ese es el dilema, que es más valioso sufrir de la fortuna o tomar rebeldes las armas contra ella. Morir. Dormir. Eso es todo. [...]. Morir, dormir y hay un final apetecible. [...]. Con un único puñal uno podría recuperarse el reposo, pero es el temor después de algo después de la muerte.

³³⁷ Con el Plano medio corto (**PMC**) se muestra la aproximación al personaje sin enfatizar demasiado. Los brazos y las manos de Hamlet pierden protagonismo gestual. Con este plano se consigue enfocar la atención sobre el personaje, descontextualizándolo de su entorno, que además presenta un fondo oscuro, sin visualizar.

Lo único que desmaya nuestra voluntad y nos hace preferir esa región de la que nadie ha vuelto [...]". (Personaje de Hamlet)

Aquí Hamlet rompe la visión de una imagen cerrada. Su mirada perdida se dirige al frente, a través de una cámara, frontal³³⁸ y estática. Quizá en busca de un espectador que- como ocurre en teatro- se pueda convertir en el testigo directo de los hechos³³⁹. Consideramos que con este arranque de pantalla Guerin intenta conseguir una doble finalidad: crear una idea de cercanía, de confesión sincera por parte de su protagonista (algo, por cierto, muy diferente a su demostración escénica, salvo en sus diferentes monólogos) y, simbolizar el enclave y significado fundamental de la obra, a través de esta señal monologada. Parece ser solo una imagen de Hamlet pero en el fondo creemos que es un intento de hallar un encuadre más general desde el que está siendo captada la escena³⁴⁰.

Después del soliloquio de Hamlet, aparecen los créditos de inicio: "*Hamlet, príncipe de Dinamarca*", con una música a primer plano (PP), ambientada por Miguel Ángel Tallante e interpretada por 'pro Música Antigua de Madrid'³⁴¹.

Seguidamente se proyecta el plano general de los exteriores del castillo de Elsinor y de su interior, en donde, a través de movimientos de cámara (*panorámica horizontal de recorrido*³⁴², o *panorámica descriptiva*³⁴³), se contemplan estatuas petrificadas de reyes y se fija en una figura determinada- la

³³⁸ El plano frontal carece de cualquier tipo de angulación. Es neutro.

³³⁹ El momento de aparición de Hamlet con su monólogo más famoso y conocido (que más tarde se repite en su escena correspondiente) podría tener también una triple significación en su contenido: imprimir el perfil humano que intenta otorgar Antonio Gala a la obra, atraer el interés de un público desconocedor de su versión original, o simplemente hacer al espectador partícipe en la obra.

³⁴⁰ Su valor se sitúa entre la fuerza ambiental del plano general y el examen crítico de los planos cercanos. (Millerson: 2001:166; citado por Bernad, 2016, p. 365)

³⁴¹ Una música que se reitera de manera sucesiva, en distintas escenas, y que creemos que no se ajusta a su contexto histórico, ya que se trata de una pieza medieval, cuando en realidad debería ser renacentista como determina la época en la que está inserta.

³⁴² Se hace a través de un recorrido lento por la escena para permitir al espectador que se fije en todos los detalles. En este caso una colección de estatuas reales. Su finalidad es crear dramatismo y expectación.

³⁴³ El propósito de la panorámica descriptiva es ofrecer un marco de referencia amplio, y situar al espectador en un espacio o situación. Frecuentemente tiene un carácter introductorio.

de Claudio³⁴⁴ que, a través de su voz en *off*, dará paso a su personaje escénico y comienzo de la primera escena: el discurso del rey Claudio ensalzando a su hermano muerto. Aquí se produce una ‘transición homóloga’ por la que un contenido material (una estatua) pasa a ser el personaje de carne y hueso (Martín, 2002, p. 97).

En ese momento, se anuncia el preámbulo de la obra con la figura real de Claudio, que, en un primer plano³⁴⁵ (PP), se dirige a los cortesanos, como también lo hace al espectador, con la idea de seducirle con su decorosa y arrogante imagen, en contraste con las amables y contenidas palabras hacia su antecesor y, a la vez, hermano fallecido.



Figura 8. La imagen de Claudio. (Repositorio TVE)

Una vez realizada esta presentación previa, se dará comienzo a los tres bloques que determinen la forma expresiva del planteamiento, desarrollo y desenlace de esta adaptación teatral fílmica.

³⁴⁴ Es un plano de situación que establece el ambiente general y que permite al público seguir el curso de la acción o el objetivo que se persigue (Ibid., Millerson, p. 166).

³⁴⁵ El Primer plano (**PP**) se utiliza para mostrar las emociones del personaje y genera intimidad, olvidándonos del entorno del sujeto. En este fotograma se percibe el carácter de Claudio, que da muestras de altanería y superioridad.

En cada uno de los bloques y escenas se hace un análisis de contenido y acciones de los personajes, así como señalización de los códigos visuales, sonoros, sintácticos y de estilo de acuerdo a su realización³⁴⁶.

El análisis de contenido se efectúa en función de un examen léxico del guion audiovisual televisivo, de elaboración propia, y enfocado desde un plano descriptivo, con interés narrativo. Así, la transcripción de las frases del diálogo ofrece una visión panorámica de los significantes y significados de los términos utilizados en su contexto narrativo. En tal sentido, se realiza un cribado de las frases/palabras claves o conceptos representativos de la obra original o de mayor énfasis por los actores, que, en alguna medida, reconocen los diferentes grados de identificación, omisión o creatividad existentes en la adaptación televisiva en relación con la obra de referencia.

Sin embargo, queremos reseñar que este examen exploratorio audiovisual se ha realizado sin intención de entrar en un 'análisis meta discursivo', del que sí hacemos uso en el análisis del texto lingüístico de la versión original.

7.2.3.1. Planteamiento

ESCENA 1. *Presentación de Claudio como nuevo rey y esposo de la reina Gertrudis*

Contenido léxico³⁴⁷ y elementos expresivos:

Está reunida la cámara del consejo real, donde asisten, entre otros caballeros miembros, Polonio y su hijo Laertes, además de Ofelia y el mismo Hamlet.

La acción se desarrolla en el interior del castillo, y tiene lugar en la junta del consejo, donde Claudio, tras el discurso de bienvenida, aparece ya con sus consejeros.

El rey conversa con Laertes (en presencia de Polonio, su padre) y le concede el permiso de regresar a Francia.

³⁴⁶ Asimismo, se presenta, en el Anexo 2, esquemas de guion donde se visualiza quién es el personaje que interviene, su texto, el ambiente sonoro y el tipo de realización, en cada una de las escenas.

³⁴⁷ Como hemos señalado en líneas anteriores, se realiza este tipo de examen con una finalidad meramente exploratoria-descriptiva, haciendo una criba con las frases o expresiones que se consideran afines a nuestra línea de estudio.

Asimismo, aparece la figura de Hamlet, en planos medios, de mayor duración, con la finalidad de resaltar al protagonista³⁴⁸, quien también se presenta ante el rey.

Cara de miedo y extrañeza de Claudio que le pregunta por qué sigue “envuelto en esa nube de tristeza”, Hamlet le contesta con ironía: “No creáis, tomo bastante el sol”. Es el primer encuentro entre tío y sobrino.

Inmediatamente acude la madre, Gertrudis, quien disculpa su oscura vestimenta por mantener el luto por la muerte de su padre. Hamlet contesta: “Lo que puede traer mi estado de ánimo no es el luto. [...] lo que está dentro de mí, está fuera de toda expresión”.

Claudio le recrimina, aunque rápidamente cambia de actitud ante la presencia de la madre: “Te ruego que elimines tu tristeza y empieces a mirarme como a un padre”. (Plano fijo en pausa, en busca expectación). “Haré cuanto pueda por obedeceros, madre”, dice Hamlet, a lo que Claudio contesta: “He aquí una respuesta afectuosa. Vamos esposa”.

Se van cogidos de la mano (PLANO DETALLE³⁴⁹) y detrás su séquito que saludan cortésmente a Hamlet (en PGC).

Como elementos expresivos, en esta escena, se utiliza un plano general (PG) ambiental y planos medios (PM) en conversación de los miembros del consejo y Hamlet con Claudio y Gertrudis.

Destacarán las figuras de Hamlet y de Ofelia en un plano general corto (PGC) de ritmo rápido, movimiento de barrido de cámara, dentro de este plano de conjunto si observamos que ambos personajes parecen destacar, aunque de forma apresurada, por encima del resto de sujetos.

³⁴⁸ Guerin utiliza para este fin un movimiento de cámara de *panorámica dramática* que crea relaciones espaciales entre Hamlet que mira y las personas u objetos mirados, y que introduce una impresión de hostilidad o superioridad táctica (de ver y no ser visto). Este efecto, a modo de planos subjetivos, es utilizado por Guerin en otras ocasiones, como por ejemplo en la Ceremonia de la boda, cuando Hamlet observa a los invitados (planos dorsales y frontales) sin que nadie -salvo Ofelia y Gertrudis- se perciba de ello.

³⁴⁹ También llamado ‘plano inserto’. Este tipo de plano es muy narrativo, ya que destaca la unión de las manos de los dos cónyuges con la intención de mostrar la conformidad de sus acciones conjuntas.

Asimismo, se combina un plano general (PG) (de contextualización ambiental) con planos medios largos³⁵⁰ (PML).

ESCENA 2. Congoja de Hamlet por la muerte del rey, su padre.

Contenido léxico y elementos expresivos:

Para la transición de la escena primera a esta, segunda, Guerin utiliza un 'corte invisible' (*invisible cut*), que, como su nombre indica, consiste en hacer que ese corte pase desapercibido por el espectador, con el fin de dar continuidad escénica, a través de un falso 'plano secuencia'³⁵¹.

Esta escena comienza con un PP de Hamlet, que se queda solo en la sala y se dirige a los dos tronos ya vacíos. Ofelia se acerca en silencio. Y se va de la misma manera.

Se ofrece un primerísimo primer plano³⁵² (PPP) de ambos personajes.

Otra vez, completamente solo, Hamlet se acerca al trono de su padre difunto, que, después de acariciarlo suavemente, se sienta en él. Una música a PP acompaña este acto.

Las acciones de ambos personajes son lentas, pero expresan un gran sentimiento de melancolía, de tristeza, que callan y consienten cada uno de ellos.

Una escena exenta de diálogos, pero muy emotiva y de intenso significado narrativo.

La escena finaliza con un plano medio corto de Laertes que, como se destaca en esta imagen, muestra una expresión escrutadora hacia Hamlet, cuando este parece contemplarle (plano subjetivo³⁵³), en ángulo en escorzo³⁵⁴, el resto está de perfil.

³⁵⁰ En este plano (PML) el lenguaje gestual se aprecia mucho, especialmente cuando los personajes gesticulan, hablan, con los movimientos de las manos, que siempre deben estar visibles en estos encuadres.

³⁵¹ Técnica de planificación de rodaje que consiste en la realización de una toma sin cortes durante un tiempo dilatado, mayor o menor. Con finalidad narrativa y dramática.

³⁵² En este tipo de plano, Primerísimo primer plano (**PPP**), la cara del personaje es lo más destacado. De ahí sus muestras expresivas, son más enfatizadas que las de un primer plano (PP).

³⁵³ El plano subjetivo- a diferencia del objetivo- es cuando la cámara nos muestra el punto de vista de un personaje (en este caso de Hamlet). Es decir, vemos lo que ven sus ojos en primera persona, lo que hace que el espectador se identifique con el protagonista.

³⁵⁴ Tomamos este ángulo cuando nos colocamos frente al personaje con cierta angulación lateral, en torno a los 45°. Es decir, sería lo que hay entre ver a alguien de frente, o verle de perfil. Y es un ángulo que aporta más profundidad a la imagen que un ángulo frontal o uno de perfil.



Figura 9. Imagen de Laertes. (Repositorio TVE).

Guerin utiliza este tipo de transición de plano fijo que enlazará con la siguiente escena, donde el mismo Laertes aparece con su hermana, Ofelia.

ESCENA 3. Laertes y Polonio disuaden a Ofelia de que siga su relación con Hamlet



Figura 10. Laertes y Polonio con Ofelia. (Repositorio TVE).

Contenido léxico y elementos expresivos:

Aquí, Guerin utiliza una transición de escena denominada ‘continuidad cinematográfica’ (o ‘*match cut*’) que consiste en unir dos escenas, aparentemente distintas, a través de un elemento común: en este caso es la figura de Laertes. De este modo, se establece una conexión espacio temporal entre estos dos planos aislados

Laertes se encuentra en los aposentos de su hermana, Ofelia, para despedirse de ella ante su inminente viaje a Francia.

En esta imagen, en un plano conjunto (PC), destaca la figura de Laertes sobre el resto de personajes, que alcanza ‘profundidad de campo³⁵⁵’, en el que aparecen: Ofelia, la criada y Polonio, al fondo.

³⁵⁵ Es la proporción espacial que se produce dentro del mismo encuadre, entre el primer y último término del objetivo.

Laertes aconseja a su hermana sobre su posible relación con Hamlet: “Un príncipe no tiene voluntad propia- dice-...Tú ya no eres una niña...”

Poco después entra Polonio quien se extraña de que su hijo no se haya ido ya a su lugar de destino. Ambos se despiden y Laertes también lo hace de su hermana con una caricia.

Ofelia se queda con su padre quien le recrimina severamente por su trato con Hamlet.

Ambos hombres le han advertido a Ofelia que su relación con el príncipe es una utopía no solo por su diferencia social sino también por la imposibilidad de que Hamlet pueda ser el futuro heredero de la corona. Tanto el padre como el hermano actúan como sus tutores o guías y la persuaden, en tono paternalista y con superioridad jerárquica, para que no siga su contacto con Hamlet.

Ofelia se muestra indecisa, pero intenta ofrecer a su padre pruebas de que el amor del príncipe es real, pero Polonio consigue destruir sus argumentos sin que ella ofrezca una valiente y fuerte resistencia. Esta actitud de obediencia cierra el diálogo, con un “Os obedeceré en todo, Señor”.

Primerísimo primer plano (PPP) de Ofelia que, con rostro triste, pone fin a esta escena.

ESCENA 4. *Decepción de Hamlet por la actitud de su madre, la reina.*

Contenido léxico y elementos expresivos:

La transición narrativa de esta escena hay que buscarla, no en su inmediata antecesora, la tercera, sino en la segunda, donde Hamlet permanecía en la sala real. Guerin vuelve a utilizar un ‘corte invisible’ o ‘falso corte secuencia’ para dar continuidad a esas dos escenas. En esta, Hamlet baja muy despacio por una escalinata hacia la capilla donde se encuentra el sepulcro de su padre.

Ofrece el primer soliloquio: “Si esta pesada carga pudiera derretirse, disolverse... Padre mío... qué vanas me parecen las maneras del mundo...”. Ya muy exaltado: ¡Qué oprobio y qué vergüenza!

Suena una música a primer plano que se funde con las imágenes de las estatuas del rey Hamlet y del rey Claudio³⁵⁶. La voz en off de Hamlet muestra su pesar: “Hace un mes... solo dos meses que murió... No tanto... Ella con la que mi padre fue tan afectuoso...”

A continuación se produce un plano múltiple, superpuesto al PPP de Hamlet, con la imagen del convite de boda. Guerin muestra dos escenas simultáneas. Utiliza varios recursos fílmicos: movimientos de ‘travelling³⁵⁷ circular’ alrededor de la mesa nupcial y ‘panorámica dramática’, con idea de crear relaciones espaciales, para dar la impresión de ver sin ser visto. Además de plano subjetivo, cuando la

³⁵⁶ Un guiño simbólico de Guerin sobre la relación entre los dos hermanos y los acontecimientos futuros que se van a producir.

³⁵⁷ Es el movimiento por el que la cámara se desplaza en el espacio escénico: Hacia adelante, hacia atrás, lateral, circular, ascendente y descendente.

cámara se convierte en los ojos de Hamlet. Los invitados dan la espalda³⁵⁸. (Solo Gertrudis vuelve la cabeza a su paso, como lo hará Ofelia más tarde)

Hamlet continúa en esta escena con su soliloquio, con voz en off: “Sin embargo al cabo de un mes... Prefiero no pensar... antes de que se estropearan los zapatos con los que seguías a mi padre... Nuevamente desposada...”

Vista panorámica del banquete de boda, mientras la voz de Hamlet muestra su disconformidad monologada por ese enlace matrimonial entre su madre y Claudio: “... Tu nombre es mujer... Hasta un perro hubiera seguido un dolor más duradero...”. Se realiza una imagen superpuesta con la cara de Hamlet y esa visión panorámica del banquete. Con ella se pretende crear un plano subjetivo de lo que Hamlet está viendo o imaginando.

Guerin realiza un montaje en paralelo³⁵⁹ para discernir entre los hechos reales que suceden en un momento y tiempo determinado y los pensamientos que aparecen en la cabeza de su protagonista. Una especial muestra cinematográfica de este realizador, que da paso a la siguiente escena donde ya aparece la imagen de Hamlet en un falso plano secuencia.

ESCENA 5. *Hamlet recibe la noticia de la Aparición del espíritu de su padre*

Contenido léxico y elementos expresivos:

Guerin quiere seguir dando continuidad a la acción de Hamlet (‘falso plano de continuidad’ con la escena anterior), que ahora camina pensativo por un corredor, del castillo. Y le sorprende una voz. Es la de Horacio: “Salud, príncipe”. “Horacio, amigo mío”, dice Hamlet, saliendo de su ensoñación.

Horacio, en compañía de uno de los centinelas del castillo, Marcelo, visita a Hamlet, quien siente una gran alegría de ver a su amigo y le pregunta por la causa de su llegada. “Por los funerales de tu padre, el rey”- contesta Horacio-. Y responde Hamlet: “No te burles, querrás decir por la boda de mi madre”. Horacio asiente: “Verdaderamente muy poco tiempo hubo entre unos y otros”. Hamlet corrobora irónicamente: “Economía... los manjares del banquete de duelo sirvieron de fiambres en la mesa nupcial”.

Horacio interrumpe la charla: “Príncipe, tengo algo importante que comunicarte” (Se retiran a un lado) “¡Anoche yo creo haberle visto!”. “¿Visto...? ¿A quién?”, exclama Hamlet. “Al rey... A tu padre...” Horacio, a primerísimo primer plano

³⁵⁸ Es un plano dorsal, para realizarlo la cámara está situada detrás de los personajes. El espectador, en este caso se supone que también Hamlet, tiene el poder de ver la escena sin que pueda ser visto. Como decimos, solo Gertrudis y Ofelia se vuelven a su paso y el de la cámara.

³⁵⁹ El montaje en paralelo, o yuxtaposición de acciones simultáneas en espacio y tiempo. A través de los planos de escucha, que ofrecen la imagen de aquel personaje que sin tener el uso de la palabra está en pantalla, mientras que a su interlocutor se le escucha fuera del campo visual, en “off”.

(PP), le comunica así la aparición de su padre, a un Hamlet perplejo como demuestra la expresión de su rostro, también en PPP.



Figura 11. Hamlet ante la noticia de la aparición de su padre. (Repositorio TVE)

Horacio presenta a Marcelo, uno de los centinelas del castillo para que atestigüe el suceso: “Este soldado es testigo”. Hamlet: “Cuenta”, y (a PM) el centinela le narra al príncipe lo que vio y le describe el atuendo que llevaba la imagen espectral.

Finaliza la escena con Hamlet: “¡Cómo hubiera querido estar allí!... Entre las 11 y las 12 iré a veros”.

ESCENA 6. Finalizan los actos de celebración y comienza la angustia de Hamlet

Contenido léxico y elementos expresivos:

En esta escena Guerin utiliza un plano con inserto o recurso³⁶⁰, imagen de la cabeza de un cerdo dispuesto en la mesa, para retomar el ambiente del banquete nupcial y vuelve el plano subjetivo de lo que ven los ojos, y esta vez oyen los oídos de Hamlet: Risas y caricias entre los esposos.

Reaparece, en PM, la figura de un Hamlet solitario y exaltado: “Si apareciese el espectro de mi padre le hablaría, aunque ruja el infierno mandándome CALLAR (GRITA).

Un efecto de zoom convierte la imagen de PM de Hamlet a un primerísimo primer plano para expresar esta sentencia: “Hasta entonces silencio, alma mía... Los actos criminales surgirán a la vista, aunque los sepultase toda la tierra”

Y de nuevo, Guerin utiliza el montaje en paralelo para finalizar la escena con el brindis del rey Claudio: “Que ningún alegre brindis se haga hoy en Dinamarca

³⁶⁰ Conocido también como ‘cut away’ (corte con inserto), es un tipo de corte que nos permite utilizar un plano recurso, en este caso un plato con la cabeza de un cerdo, para insertar lo que Hamlet está viendo o pensando, en esta escena.

sin que lo anuncie el potente cañón y que sin la libación del rey retumbe el cielo reflejando el estruendo de la tierra.



Figura 12. Brindis de Claudio por su nueva condición de rey. (Repositorio TVE).

Cuando Claudio bebe de su copa, suena un cañonazo, que enlazará con el mismo efecto de sonido de la siguiente escena.

ESCENA 7. Hamlet va al encuentro del espíritu de su padre

Contenido léxico y elementos expresivos:

Comienza, como indicamos, con el efecto de un cañonazo sobre la imagen del plano general del exterior del castillo de Elsinor. Se trata de una transición utilizada por Guerin conocida como ‘cabalgar sonido’, en donde un sonido- en este caso el efecto de un cañonazo- enlaza la anterior y siguiente escena.

Allí están Horacio, el centinela y Hamlet, que invoca al fantasma, y cuya silueta aparece en las almenas del castillo, y cuando divisa su sombra: “Padre mío, soberano de Dinamarca”, se dirige donde se encuentra el espectro, por indicación de Horacio, aunque el soldado intenta retenerle: “No le sigáis”. A lo que Hamlet responde: “Yo aprecio mi vida lo que vale un alfiler y en cuanto a mi alma no es inmortal como la suya”.

Mientras se vislumbra al espectro en las almenas del castillo con ángulo de visión en plano nadir³⁶¹, se manifiesta la voz de Hamlet (en off): “¿No oyes que el destino me está llamando a voces...? ¡Suelta!”

Y a continuación aparece la imagen del centinela, Marcelo, a PP, exclamando, con gran dramatismo, una de las frases más emblemáticas y discutidas de toda la obra hamletiana:

³⁶¹ El plano nadir es el contrario al cenital. Para realizarlo, la cámara se sitúa totalmente por debajo del objeto o actor, con ángulo perpendicular al suelo.

Se utiliza tanto a nivel estético como para inferir a la escena mucho más dinamismo y dramatismo. En el caso de la visión del espectro a lo alto del castillo, su función es para dar más emoción y fuerza a la escena que se inicia.

“¡Algo huele a podrido en Dinamarca!”³⁶²

Entra una música a PP y la imagen de la parte superior del castillo (las almenas)

Una realización muy compleja en la que Guerin utiliza varios movimientos de cámara: el de *panorámica expresiva* o *barrido*³⁶³, por la que Hamlet corre para perseguir al fantasma, en cuya persecución también se conjuga con el efecto de *travelling óptico* o *zoom*³⁶⁴ hacia delante. Hamlet se detiene despavorido, cuando la figura espectral se dirige a él y le habla: “El alma de tu padre soy...”

El fantasma del rey Hamlet cuenta la realidad de su muerte por asesinato, de manos de su propio hermano. “A mitad de mi sueño, perdí mi vida, mi esposa y mi corona”.

La música sube a PP mientras la cámara recorre (a modo de panorámica ascendente³⁶⁵) el sepulcro del rey. Y el fantasma entra en su sepulcro³⁶⁶: “Me mató en plena flor de mis pecados y fui mandado a juicio con todas mis imperfecciones... No soportes que el tálamo real sea soporte de incesto... No intentes daño alguno contra tu madre”. Y como últimas palabras exclama: “¡Hamlet, acuérdate de mí. Véngame!”.

Hamlet, arrodillándose frente a la sepultura del padre, dice: “La expresión que debo recordar es esta: ‘Hamlet, acuérdate de mí. Véngame’... Juro no tener memoria para otra cosa...”

La siguiente escena marca una transición de ‘corte invisible’ con esta. Como si la cámara hubiera acompañado a Hamlet, en un falso plano secuencia, desde la capilla, en la que dejó a su padre, hasta el lugar donde se encuentran sus amigos.

³⁶² Esta frase aparece en la escena quinta del Acto I, del texto original, en el que a las palabras del centinela le siguen las proferidas por Horacio: “El cielo podrá enderezarlo”. (Conejero, p.187)

³⁶³ Guerin utiliza para este fin un movimiento de cámara que crea el efecto de *panorámica expresiva* o *barrido*, de panorámica muy rápida y sugerente, que pasa de un plano fijo a otro, fuera de campo, de tal forma que los detalles de la escena se diluyen en el transcurso del movimiento a causa de la velocidad (*‘filage’*).

³⁶⁴ Con ello se consiguen unos acercamientos y alejamientos visuales hacia el espectro, sin mover la cámara de su emplazamiento.

³⁶⁵ La panorámica es el movimiento de la cámara que gira sobre su eje, por consiguiente, la cámara no se desplaza. Se trata de un movimiento descriptivo, que puede ser de izquierda a derecha (o viceversa) o de arriba abajo o de abajo a arriba (como ocurre en este caso).

³⁶⁶ La historiadora M. José Redondo en su libro sobre la escultura funeraria en el S.VI, en España, señala que en el periodo renacentista se favoreció el cultivo del arte funerario, como la colocación de un sepulcro en la sepultura de un determinado fiel, no solo por razones religiosas, sociales, económicas, políticas ni siquiera artísticas sino principalmente por una corriente de pensamiento orientada a ensalzar al individuo por su contribución al ámbito político, militar o de las artes y las ciencias. Fuente: <https://esculturacastellana.blogspot.com/2016/07/escultura-funeraria-x.html>



Figura 13. Hamlet se reúne con Horacio y Marcelo. (Repositorio TVE).

ESCENA 8. Juramento de silencio ante la Aparición del rey Hamlet

Contenido léxico y elementos expresivos:

Vuelve Hamlet abatido a reunirse con Horacio y el centinela, Marcelo. Les pide que guarden silencio sobre este asunto y para ello hacen el juramento de honor, con las manos superpuestas sobre la espada del príncipe.

“Hacedme un favor. No habléis nunca de lo que habéis visto... Por muy rara que sea mi conducta... entended mis gestos... En vosotros confío... El mundo está fuera de quicio, amigos...

¡Maldita suerte la mía, haber nacido yo para ponerlo en orden!”³⁶⁷

Guerin deja esta frase ‘al aire’ (con una pausa para la reflexión, antes del ‘intermedio’) para ir introduciendo al telespectador en el tema central de la obra: la venganza.

INTERMEDIO DE LA OBRA³⁶⁸

³⁶⁷ Otra de las expresiones emblemáticas de la obra hamletiana, que ya hemos comentado en las acotaciones de la versión fuente. Se encuentra en el Acto I, escena quinta, con estas palabras: “[...] El mundo está fuera de juicio... ¡Suerte maldita! Que haya tenido que nacer yo para enderezarlo...” (Conejero, p. 219)

³⁶⁸ A modo de intertítulo para señalar el descanso de su recepción.

ESCENA 9. Claudio manda a *Rosencratz* y *Guildenstern* que investiguen sobre la extraña actitud de Hamlet

Contenido léxico y elementos expresivos:

Aparece la cama con dosel del dormitorio de los reyes en un PG, de donde surgen risas de los cónyuges.

Un grupo de tres hombres entran en el dormitorio real, en plano dorsal. Son un mayordomo y los dos compañeros de Hamlet (*Rosencratz* y *Guildenstern*). Se adelanta el criado fingiendo tener tos para atraer la atención de los reyes.

PP del mayordomo con risa de picardía y miradas cómplices entre sí de *Rosencratz* y *Guildenstern* ante la embarazosa situación.

Claudio (con voz en off) les saluda y sale del cortinaje que rodea la cama para comenzar a vestirse con ayuda de un sirviente, mientras expresa la intención de su llamada: “La necesidad que tenemos de vuestros servicios nos han impulsado a llamaros con urgencia... Ya habéis oído de la transformación de Hamlet. Ni en lo interno ni en lo externo se parece...”

A su vez la voz en off de la reina con la imagen de la cama en pantalla, exclama: “Él ha hablado mucho de vosotros... Y estoy segura que no existe en el mundo dos hombres a quienes más estime”

Con movimiento de panorámica lateral, la cámara enfoca la cama, donde en su interior aparece Gertrudis, en PGC, arreglándose el cabello.

Rosencratz y *Guildenstern* se acercan a la cama de la reina, en plano dorsal.

Mientras, surge la voz en off de Claudio: “Por eso ya que ambos os criasteis con él y afines sois en juventud y gusto os rogamos que permanezcáis en la Corte afín de que vuestra compañía le distraiga”.

Aparece la imagen de Claudio, cuando Gertrudis (en off) les dice: “Así buenos caballeros auxiliaréis nuestra esperanza”.

En esta escena, Guerin utiliza un cambio de plano o montaje alternativo³⁶⁹ y lo invierte.

El rey (en PPP): “Por otra parte... ‘espían...’ recogiendo (MUECA) los indicios que la ocasión...”. Se acerca a ellos y con mayor sigilo, en PM lateral: “podréis esclarecer cuál es la causa que le aflige... afín de que podamos remediarla”.

Ambos personajes, en PM, se inclinan.

³⁶⁹ Se trata de la yuxtaposición de acciones simultáneas, con cambios de plano entre los actores. Normalmente el realizador sigue el diálogo seleccionando en imagen de aquel que tiene el uso de la palabra, aunque en esta ocasión Guerin altera esta técnica de cambio de plano por lo contrario: aparece la voz (en off) del personaje que no sale en pantalla.

Rosencratz: “Los deseos de vuestras Majestades son mandatos para nosotros”

Guildestern: “A vuestros pies ponemos nuestros servicios”

Un plano por corte introduce la siguiente escena.

ESCENA 10. Primer encuentro de Hamlet con Ofelia

Contenido léxico y elementos expresivos:

Esta vez es Ofelia quien, en un plano general corto (PGC) y en posición de perfil, aparece tocando un órgano en sus aposentos.

Con esa música y la cámara en zoom, se ve a Hamlet asomándose por su puerta. Ofelia se levanta, va hacia él y lo abraza. Hamlet en plano dorsal no responde.

Movimiento de travelling hacia atrás. Hamlet parece querer besarla pero se retiene. Le acaricia la cara y retrocediendo, en plano dorsal, se va, mientras Ofelia permanece en un PGL.

Una acción que se mantiene en silencio, con la salvedad de la música a PP.

Entra Polonio: “¿qué te ha dicho?” Ofelia- “nada, señor”.

(PM) de Polonio y Ofelia –“... me pesa no haberlo observado con mayor sensatez. Polonio entra en un PP: “pensé que su amor era solo un artificio para lograr perderte... El amor se ha vuelto loco... Y ha perdido su juicio como la juventud... Ese amor puede traer más pesares ocultos que rencores descubiertos...”

Ofelia, en un primerísimo primer plano fijo, muestra una gran tristeza

Y un plano invisible, o falso plano secuencia, nos presentará la siguiente escena, en donde ya Polonio está ante los reyes para comunicarles nuevas sobre Hamlet y Ofelia.

ESCENA 11. Polonio parece conocer la causa de la extraña locura de Hamlet.

Contenido léxico y elementos expresivos

Polonio está reunido con los reyes, que se encuentran almorzando.

Polonio se coloca junto a Claudio. “Os aseguro, mi soberano, que todos mis esfuerzos, como mi alma, los consagro a Dios y al rey. Creo haber descubierto la causa de la locura del príncipe”.

Claudio. “Habla que estoy impaciente por oírla”.

Polonio: “Como la brevedad es alma del talento... Seré breve. (ENFATIZANDO) Vuestro hijo está loco. Y le llamo loco porque qué otra cosa es la locura si no es estar loco”.

Gertrudis exclama: “Menos retórica, Polonio, y más sustancia”.

Polonio – “No uso retórica, Señora. Que está loco es cierto... Ciertamente que es una lástima... y una lástima que sea cierto”.

“Admitido que esté loco... La causa de este efecto, o, mejor, de este defecto proviene de una sola causa”.

(MÁS TRASCENDENTAL Y SERIO) Yo... tengo una hija... Ofelia. La cual, cumpliendo sus deberes de obediencia, me entregó gustosamente este papel. Busca nervioso la supuesta misiva escrita por Hamlet a Ofelia, pero tarda en su búsqueda, ya que no la encuentra. Hasta que, tras muchos titubeos, carrasqueo y toses, por fin la lee:

A... La archiembellecida Ofelia (interrumpe la lectura: “la palabra es muy fea”) En tu elevado y esplendente seno (interrumpe Gertrudis: Escribió eso Hamlet. Polonio asienta con la cabeza) Carezco de arte... pero te amo en secreto... (Ay, exclama Polonio) ... hasta el último extremo tuyo por siempre bella adorada en tanto que esa máquina de tu cuerpo me pertenezca. Hamlet

Claudio, con clara ironía, le pregunta: “¿Vuestra hija ha aceptado su amor?” Polonio adquiere una expresión seria y molesta: “¿En qué concepto me tenéis?” Claudio- “En el de un servidor leal y honrado”.

Polonio- “A demostrarlo aspiro” (MIRANDO A LA REINA)

Polonio comienza la petulante explicación- “Fui derecho al asunto. Su alteza es un príncipe y está fuera de tu alcance. Eso no puede ser. Y di orden terminante de que esquivase sus visitas, no admitiera mensajes ni aceptara presentes”.

Polonio suaviza el tono: “Ofelia, hija obediente y sumisa ha debido cumplirlo. Pero él, viéndose desdeñado cayó en melancolía... después en el insomnio y de ahí al abatimiento... más tarde en el delirio y por fin en el desvarío que todos lamentamos”.

Claudio le pregunta a la reina: “¿Creéis que esta es la causa?”

Y Gertrudis le contesta: “Es posible, Señor”.

Polonio se mueve al lado del rey. “Me gustaría saber- le dice- si alguna vez he dicho esto (gesticula) es esto y después... haya sido de otro modo”.

Claudio afirma: “Nunca que yo recuerde”.

Polonio se sitúa ahora en la parte central de la mesa para iniciar de nuevo otro de sus farragosos monólogos: “Pues si esto es ‘de otro modo’ (remarca), separad esto (señalando la cabeza) de esto (con la mano en el pecho). Os demostraré la verdad... por más que se esconda en el mismísimo centro de la tierra”.

PLANO FIJO de Polonio a PP, y PLANO POR CORTE (aunque quiere figurar como plano secuencial³⁷⁰) para la transición a la otra escena, donde el mismo Polonio se reúne con Hamlet.

De esta escena 10 queremos reseñar que se ha transcrito casi los diálogos completos, porque consideramos que tanto el guionista-adaptador Antonio Gala como Guerin han puesto mucho interés en su discurso oral.

En la oralidad se muestra el perfil del personaje de Polonio, cuyo lenguaje es muy enrevesado (como ocurre en el texto escrito)- y a su interpretación movida, con cambios de tonalidad, entonación e intensidad.

³⁷⁰ Polonio va corriendo como si de ese momento saliera del comedor de los reyes.

En cuanto a la realización se utilizan planos principales y medios. Eliminando, salvo en un caso concreto, la voz en off y ofreciendo la cámara al interlocutor que habla en cada momento.

ESCENA 12. *Hamlet actúa como un loco ante Polonio*

Contenido léxico y elementos expresivos:

Como hicimos en la escena anterior, aquí transcribimos la casi totalidad de diálogos de esta escena, porque en ella predomina la narrativa verbal por encima de la icónica. Qué dicen Polonio y Hamlet, cómo lo expresan y, sobre todo, de qué forma se hace pasar Hamlet por loco ante este anciano, que es tratado por el príncipe de manera vejatoria y despectiva.

La interpretación de los actores es también importante en esta escena: de un Hamlet que actúa como si de un demente se tratara y de un Polonio que intenta, por todos los medios, descubrir el secreto de su locura, como había prometido a los reyes.

La escena se inicia con Polonio (que parece haber salido del comedor de los reyes para encontrarse por primera vez con Hamlet). Guerin para conseguir este efecto utiliza, como en otras ocasiones, la fórmula de transición fílmica de 'falso plano secuencia' o 'plano invisible' con la escena anterior.

También destacamos la similitud de planos en toda esta escena: Planos medios laterales (solo uno frontal) y un plano general para ponerle fin.

Como decimos, la escena comienza con Polonio que 'corre' a reunirse con Hamlet, que se encuentra leyendo.

Polonio- "Perdonadme, Señor. ¿Me reconocéis?"

"Perfectamente- dice Hamlet, mirándole de arriba abajo- Sois un pescadero. Por eso sois tan honrado". "¿Honrado, decís?", infiere Polonio.

"Sí, amigo. Ser honrado según va el mundo es ser escogido uno entre diez mil".

Hamlet entonces se acerca mucho a Polonio, le coge por la solapa y le dice: "Pero abrigaros. Podéis enfriaros". "Gracias, Señor. Tengo calor" confiesa un Polonio asustado.

"¿Calor? Hace un frío espantoso... **Corre viento del norte**"³⁷¹.

Con risa nerviosa, Polonio asiente: "En efecto, en efecto... Parece que refresca".

Han cambiado de posición, antes se presentaban ambos de perfil, pero ahora, cuando Hamlet se sienta mirando al frente, a su lado se sienta Polonio. Se levanta y Polonio también lo imita. Otra burla cómica que utiliza el príncipe para mofarse del viejo.

³⁷¹ Una de las frases más importantes de la obra, de la que ya hemos dado cuenta en el análisis del texto original escrito.

Hamlet cambia de conversación: “Pues, cubríos del sol pues si... en la carroña de un perro...” E inmediatamente le pregunta: “¿No tenéis una hija?”

“Sí, Señor. Tengo una”, dice Polonio.

“Pues no la dejéis pasear al sol. Podría concebir”. (AL OÍDO) “Cuidado, amigo”.

Polonio no puede más y expresa a modo de monólogo o pensamiento en alto: “Y dale con mi hija. Se recuerda... Claro que antes me dijo que si yo era un pescadero. (MIRANDO AL CIELO) ¡¡¡ De remate, Señor!!!”

Ya Hamlet se ha levantado y ha abierto su libro, mientras comienza a pasear de nuevo. Polonio va detrás de él y le pregunta: “¿Qué leéis, Señor?” A lo que Hamlet contesta: “**Palabras... palabras... palabras...**”³⁷²

-“¿Y de qué tratan; Señor?”, le importuna Polonio

Aquí Hamlet vuelve a ser impertinente e irónico con Polonio, cuando con voz misteriosa le susurra: “De calumnias. Dice aquí que los viejos tienen la barba gris, los rostros repulsivos y arrugados, con ojos que destilan legañas, y adolecen de mucha falta de juicio y de una gran flojera en ciertas partes...” (Mirando de arriba abajo a Polonio)

De nuevo le da la espalda al viejo y reemprende su lectura.

Polonio insiste: “Hablando de otra cosa... ¿Queréis venir donde no os dé el aire?” “¿A mi tumba?”, pregunta Hamlet divertido.

Polonio: “Verdaderamente ahí no os daría el aire...” Y ya empezando a hartarse, comenta en alto: “Y dale con el loco...”. Hamlet entonces cierra sonoramente el libro al intuir las palabras de Polonio, que avergonzado le pide permiso para irse: “¿Tengo de vos licencia para retirarme?”

Hamlet le hace un gesto de consentimiento con el brazo y sonríe maliciosamente. Polonio se retira con una larga genuflexión y sin dar la espalda al príncipe.

Hamlet ve cómo desaparece Polonio a lo lejos, pero antes le grita: “No podéis pedirme nada que recibiera con más gusto, excepto mi vida”.

Hamlet continúa con su lectura, Y da media vuelta, lo que hace que su movimiento se funda y encadene con la escena siguiente. Una creativa salida y entrada a la siguiente escena donde se ve a Hamlet sirviendo unas copas para sus recién llegados. Para esta transición, Guerin vuelve a utilizar el efecto de continuidad fílmica, conocida con el anglicismo ‘*match cut*’ (que podría traducirse como ‘corte de coincidencia’). De esta forma establece una conexión en espacio y tiempo con dos planos en principio aislados. El nexa entre ambos lo constituye el mismo Hamlet.

³⁷² Otra de las expresiones emblemáticas de Hamlet, cuyo comentario está en el capítulo cuatro de esta tesis.

ESCENA 13. Rosencratz y Guildenstern intentan vigilar y entretener a Hamlet

Contenido léxico y elementos expresivos:

Los invitados son sus jóvenes compañeros Guildenstern y Rosencratz, a quienes Hamlet les sirve una copa.

Hamlet les pregunta: “¿Entonces sois felices uno y otro?”. Rosencratz contesta: “Como la gente, de poco más o menos...” Y Guildenstern (sentado) replica: “Felices por lo mismo que no somos felices... Ni ocupamos el sombrero de la fortuna ni la suela de sus zapatos...”

Hamlet va hacia Rosencratz, ofreciéndole su bebida y arguye: “Luego estáis rondando su cintura. Justo encima de sus partes secretas”. (SE RÍEN TODOS)

Y sonriendo aclara: “Siempre me pareció que la fortuna era una gran ramera”. (SE RÍEN DE NUEVO)

“Pero si sois sus queridos, ¿qué le habéis hecho para que mande esta carta?” dice mientras se dirige a un mueble como en busca de algo.

Los amigos se miran entre sí y Guildenstern pregunta: “¿Cuál?”

HAMLET NO CONTESTA Y CAMBIA EL TEMA DE CONVERSACIÓN:

“Dinamarca es una cárcel” dice pensativo, Rosencratz puntualiza: “En ese caso también lo será el mundo”. “Sí”, afirma y declara: “Una gran cárcel con muchos calabozos. Y... (CON EXPRESIÓN TRISTE) Dinamarca es el peor de todos”.

Guildenstern se acerca a Hamlet y gesticula jugando con un cuchillo en su cuello, mientras resuelve: “Será demasiado reducida para tu espíritu y tu ambición...”. ¿Ambición, yo?- se extraña Hamlet- “Encerrado en una cáscara de nuez me tendría por el rey del espacio... Si no fuera por los sueños que tengo...” “Sueños de ambición”, replica Guildenstern. Y ya que lo desea el ambicioso- continúa- es la sombra de un sueño.

Un sueño... sí, que no es más que una sombra... dice tristemente Hamlet.

A lo que Rosencratz afirma: “Entonces la ambición es la sombra de una sombra”

“De donde resulta que los reyes ambiciosos son la sombra de los mendigos que no ambicionan nada” declara Hamlet ante las risas de los tres.

“No quiero cavilar” dice Hamlet sonriente, pero enseguida vuelve a cambiar de asunto y su pregunta les hace interrumpir el buen humor a sus antiguos compañeros: “¿A qué vinisteis a Elsinor?”. Se produce un largo silencio que es frenado por Guildenstern: “A visitarte...”

“Gracias. Pero... ¿No os mandaron venir?”, interroga Hamlet. Y un nuevo silencio irrumpe entre los tres.

Hamlet se dirige a Guildenstern y con aire más alegre les dice: “Vamos, vamos... decirlo... Hay una confesión en tus ojos”.

Ni Rosencratz ni Guildenstern se pronuncian. Hamlet insiste con Guildenstern “No tienes... para disimular” Y continúa diciendo: “El buen rey y la buena reina os mandaron venir.

¿Con qué fin? Pregunta Rosencratz, lo que molesta a Hamlet: “Eso es lo que debéis decirme”.

“Por los derechos de la amistad... (De manera imperativa...) Respondedme... ¿Fuisteis o no enviados?”. Ante el silencio de Rosencratz, Guildenstern responde: “Sí

“Os diré por qué- replica Hamlet- Para que no quebrantéis el secreto que prometisteis...” Y les revela: “De hace un tiempo a esta parte extravié mi alegría, y me subí en tan sombrío humor que este admirable mundo me parece una estéril colina. Y el hombre su obra maestra ¿no? ¡Qué noble su razón... Qué semejante a Dios en su inteligencia. No. No me deleita el hombre ni la mujer tampoco... Aunque sonría Rosencratz”, interrumpe al ver la cara de su compañero.

Entonces Rosencratz le anuncia la llegada de los cómicos que tanto le ‘complacieron’ en la ciudad. Hamlet se alegra y dice: “Pues el que haga de rey será bien venido... como vosotros mismos. Y... decidle a mi tío-padre y a mi madre-tía que se equivocan”.

Levanta dos copas, una en cada mano y a la pregunta de Guildenstern: “¿En qué?”, Hamlet con la sonrisa en los labios responde: “En que no estoy loco” (MANTIENE SU SONRISA MIRANDO A SUS DOS COMPAÑEROS EN PP)

“Tan solo cuando sopla el nornoroeste con viento de mediodía... **Sé distinguir perfectamente a un lobo** (mira hacia Guildenstern levantando una de las copas) **de una zorra**³⁷³ (dirigiéndose ahora a Rosencratz. y levantando la otra copa correspondiente)

Entonces una música enlazará con la escena siguiente, en donde, en plano general, aparece la imagen del exterior del castillo y gente laborando delante de su puerta.

De acuerdo a la secuencia de actos se considera la siguiente escena dentro de la escena transitoria (o preliminar) que dará paso al segundo bloque de la estructura narrativa: el nudo de la obra.

En esta última escena del primer bloque, se introduce el tema de la preocupación de Hamlet por el futuro de Dinamarca y su desánimo ante la situación en el que está viviendo el país. Lo que conecta con la expresión alegórica del centinela: “Algo huele a podrido en Dinamarca”.

³⁷³ Otra de las frases hamletianas que indica que es falsa su locura y tiene momentos realmente lúcidos. En el texto original, aparece en el Acto II, escena II, con estas palabras: “Yo estoy loco con el nor-noroeste, pero si sopla el sur distingo muy bien entre un halcón y una garza”. (Conejero, p. 299)

7.2.3.2. Nudo, desarrollo y clímax de la obra

En este bloque de desarrollo no incidiremos tanto en el aspecto formal de realización, salvo indicaciones puntuales que consideremos interesantes, narratológicamente hablando, como a su análisis de contenido. Si el primer bloque tenía un carácter descriptivo o introductorio de situaciones o personajes, esta segunda fase presenta un marcado signo dialógico, con la primacía del lenguaje verbal sobre el icónico.

ESCENA 14. *Los preparativos para la representación teatral.*

Contenido léxico y elementos expresivos:

La música de la escena anterior se encadena con esta en la que aparece la imagen del exterior del castillo y a un grupo de personas descargando bultos de un carro. De forma rápida, un plano de corte presenta el encuentro cordial, PM, de Hamlet con el comediante principal, que protagonizará la figura del rey Príamo en la obra de teatro que va a ser representada ante la corte real.

Es la escena que va a preparar el bloque del desarrollo, nudo o clímax de la obra, con la función teatral en donde Hamlet sabrá que su tío es el verdadero asesino de su padre.

El príncipe se dirige a los actores y señala cómo quiere que se represente uno de los pasajes de la Muerte de Príamo... En sus ensayos, Hamlet dirige su interpretación y propone una mayor naturalidad escénica y gesticulación de movimientos, aunque se conmueve (como confesará en su siguiente soliloquio) de ver el sentimiento profundo del actor principal, que llega hasta las lágrimas, al declamar el sufrimiento de Hécuba, la esposa de Príamo.

¿Ha palidecido y se ha puesto a llorar?, se sorprende Polonio

Hamlet le ordena a Polonio que atienda bien a los cómicos para que no les falte de nada, porque “son el compendio y la crónica de los tiempos que corren”.

“Los trataré conforme a sus merecimientos”, dice Polonio, a lo que Hamlet le contesta: “Mucho mejor será, por Dios, que si no dais a cada cual lo que le pertenece, ninguno se escapará sin una paliza”. “Acompañad a los cómicos”... Y Hamlet se queda solo.

Una música asiste su paseo por los exteriores del palacio, mientras exclama otro de sus monólogos³⁷⁴, el tercero.

“No más que ficción pura puede subyugar así su alma..., su gesto y su semblante. Todo por Hécuba”. Y se pregunta:

³⁷⁴ En esta ocasión, Guerin lo interpreta como monólogo (no soliloquio) ya que sus palabras parecen ser atendidas por un segundo personaje (una doncella) que en plano de perfil, parece ser su testigo mudo.

(PPP) “¿Qué es Hécuba para él y él para Hécuba para llorar así sus infortunios? Qué hubiese hecho él si tuviera los motivos de dolor que yo tengo...”

(IRACUNDO) “¡Cómo me han cebado los milagros del cielo con las entrañas de ese miserable!”.

(GRITA) “Sanguíneo y lascivo, traidor, parricida, impúdico³⁷⁵...”

La doncella que estaba cerca se aproxima ante sus gritos.

“NO, VENGANZA... Desahogo con palabras mi ira y pesadumbre como una prostituta. ¡SOY UN COBARDE!”, termina diciendo para finalizar esta escena³⁷⁶.

En relación con los versos monologados del *Hamlet* de Shakespeare, en esta historia televisada de Gala y Guerin, sus finales son más espectaculares³⁷⁷.

ESCENA 15. Rosencratz y Guildenstern informan a los reyes sobre el estado de Hamlet

Contenido léxico y elementos expresivos:

Se encuentran en la sala, además de los reyes y Claudio, Rosencratz y Guildenstern.

Claudio les pregunta a Rosencratz y Guildenstern acerca de la reunión que mantuvieron con Hamlet y su estado de ánimo: “¿Y no pudisteis, con alguna excusa arrancarle ese trastorno que tan cruelmente le turba?” Rosencratz cuenta su observación: “Confiesa que se siente perturbado pero rehúsa hablar de sus motivos”.

El rey sigue indagando: “¿Os trató amablemente?”. “Sí, Señor”, responde Rosencratz, “pero con hábiles salidas se escapaba de las preguntas más importantes”.

Surge un largo silencio y la reina y Rosencratz aparecen en PM frontal.

De nuevo otro silencio

“¿Le distrajisteis con alguna diversión?”, prorrumpie la reina, a lo que Rosencratz responde: “Quiso el azar que nos topásemos con ciertos comediantes y están aquí en la Corte”.

Interviene Polonio: “Esta anoche van a representar y el príncipe me ha pedido que invitara a sus Majestades”.

³⁷⁵ Los adjetivos que Hamlet emplea son más fáciles de comprender por el gran público que los originales: “[...] ¡Cruel, lascivo, traidor, lujurioso, maldito, abominable villano! (II, 2, v. 603-604; Conejero, p.333).

³⁷⁶ En el texto original escrito, utiliza estos versos: “[...] debo, como ramera, abrir con palabras mi corazón, / o darme a maldiciones tal una casquivana, /una fregona. ¡Vergüenza! ¡Vergüenza! / [...] Haré que estos cómicos /interpreten la muerte de mi padre/ ante mi tío. Observaré sus miradas. /Le hurgaré hasta el fondo. Si se estremece/ [...] La representación será / la trampa donde caerá la conciencia del rey. (Y así termina el Acto II).

³⁷⁷ Son una llamada de atención al telespectador, con el empleo de frases cortas y rotundas.

Gertrudis se acerca al rey, ambos se miran complacientes y habla la reina: “Con toda el alma iremos”. A continuación exclama Claudio: “Celebramos mucho hallarle en tal estado”. Pero lleva a Rosencratz a parte y le dice: “Continuad vuestra pesquisas”.

La próxima escena representa un cambio de secuencia y de bloque, ya pasada la fase preparatoria. Se entra, de lleno, en la fase de clímax o desarrollo. Guerin recrea este paso, narratológicamente hablando, mediante espacios en blanco (fundidos en negro del montaje) que oscilan desde los pensamientos de Hamlet y lo que acontece en esos momentos de la historia.

Se produce una elipsis, que se relaciona con el concepto de ‘duración’ de Genette. Una forma de mantenimiento o duración de planos, con la posibilidad de que estos hagan coincidir el tiempo de la historia y el del relato. (Peña-Ardid, 1999, p. 199).

Guerin dispone para tal fin de la superposición de un plano real y un plano onírico-metafórico, que García Ramos (1993, p. 245) definiría como “fundidos psicológicos”.

ESCENA 16. “Ser o no ser”

Contenido léxico y elementos expresivos:

HAMLET (PPP)

Ser o no ser. Ese es el dilema.

Qué es más valioso... sufrir los golpes de la fortuna o tomar las armas contra ella. Morir... dormir... Eso es todo. Pensar que con un sueño pones fin a la tristeza del corazón y a todos los conflictos que forman la herencia de la carne.

PAUSA

Morir... Dormir...

... Y ahí un final apetecible. Tal vez soñar...

Y es un inconveniente, porque qué sueño puede sobrevivir al gran sueño de la muerte. Es esta reflexión lo único que sostiene el infortunio...

Quién aguantará, si no, los ultrajes del mundo, la injuria del tirano, (MÁS POTENTE) la congoja del amor desairado, las demoras de la injusticia, las insolencias del poder...

PAUSA

¡Quién los aguantaría! Cuando con un simple puñal, uno podría procurarse reposo. (PAUSA)

Pero es el temor de algo después de la muerte, de esa región de la que nadie ha vuelto. Lo único que desmaya nuestra voluntad y nos hace preferir estos males a otros desconocidos.

LA IMAGEN DE HAMLET SE DILUYE Y EL FONDO EN NEGRO, en el recurso de transición de 'fade in' (introducción de una escena desde negro) o 'fade black' (encadenado a negro).

ESCENA 17. ¡Vete al convento!

Contenido léxico y elementos expresivos:

En esta escena, Guerin utiliza más recursos fílmicos que habitualmente. Además del importante diálogo entre Hamlet y Ofelia, de su interpretación, existe un añadido creativo, un juego de imágenes y planos, un sugerente lenguaje icónico que enriquece no solo la historia (lo narrado), o el relato (su forma de hacerlo), sino todo ese discurso en su plano de expresión.

La transición entre la escena anterior a esta se hace través del 'encadenado a negro', también llamado 'disolvencia a negro'³⁷⁸, donde va desapareciendo la última imagen del plano y apareciendo la nueva del plano siguiente. Es uno de los recursos más antiguos y más naturales de la filmografía, que guarda cierta analogía con un 'abrir y cerrar' de ojos. Y su uso da a entender que existe un largo periodo de tiempo³⁷⁹.

En esta escena, suena una música, que simula el tintineo o repique de campanas, y los efectos de unos pasos. Pertenecen a una mujer, que, en plano general dorsal, va andando por uno de los pasillos del palacio. Aparece su figura frontal cuando dobla el recodo del corredor, y se va acercando a la cámara (travelling óptico o zoom hacia delante) con unos paquetes entre las dos manos. Es Ofelia. Hamlet, que se encuentra al otro lado, parece estar esperándola y la llama. "¡Ofelia!".

La música sigue en un primer plano, y Hamlet le dice en voz alta: "Ninfa, acuérdate de este pecador en sus plegarias". Ofelia le contesta con voz dulce: "¿Cómo le va a su alteza después de tantos días...?"³⁸⁰

Hamlet se muestra sonriente y contesta: "Bien". Ofelia viene a devolverle los regalos que él le había entregado: "Señor, conservo de vos algunos recuerdos que deseo restituirlos. Admitirlos ahora". Suena la ráfaga musical y la voz de Hamlet que, con una sonrisa en los labios, le responde: "No. Nunca te he dado nada".

Ofelia insiste: "Sabéis que sí, señor, y los acompañabais con palabras tan dulces que los hacíais mucho más preciosos. (CAMPANADA)... Perdido ese encanto, tomad vuestras dádivas, porque para un corazón que ama, los dones más

³⁷⁸ La 'disolvencia a negro' se realiza a través de un oscurecimiento de pantalla al que le sigue una apertura para iniciar la siguiente fase, que, en este caso es la escena.

³⁷⁹ En cine se utiliza con varios motivos: No cortar la acción y, por ende, no interrumpir la comprensión de la película sino facilitarla. Permitir extender su duración. Y, por último crear una estética diferente.

³⁸⁰ Aquí Guerin ha tenido muy en cuenta el recurso de transición elegido para corroborar que se trata de un periodo largo de tiempo.

costosos se vuelven miserables si el que los da ha dejado ya de amar". (CAMPANADA³⁸¹) "Ahí los tenéis" y el príncipe los recoge.

Como es habitual en él, sin dar importancia a este hecho, cambia de tema: ¿Eres honesta?" "¡Señor...!", se sorprende Ofelia. "¿Eres hermosa?" (acercándose más a ella). Ofelia no entiende la pregunta: "Señor, ¿qué queréis decir?". Hamlet se la explica: "Que tu honestidad no debería tener tratos con tu hermosura". Ofelia replica: "Con qué podría tener comercio la hermosura mejor que con la honestidad...". "Tú lo has dicho 'comercio'... - interviene Hamlet, mientras parece irse- Porque la hermosura convertirá en alcahuete la honestidad mucho antes que la honestidad, la decencia a la hermosura". Después de una pausa, Hamlet vuelve hacia Ofelia. (MÚSICA)

HAMLET "Yo te he amado ... Ofelia."

OFELIA "Así me lo hicisteis creer..." HAMLET "No debisteis creerme. La virtud no debe insertarse en nuestro viejo tronco sin que nos quede de él malos resabios".

Dice el príncipe: "No te amaba" y responde Ofelia airada: "Tanto mayor... es el engaño".

Hamlet aparece en un primerísimo primer plano, de perfil (PPP) y le grita: "**Vete al convento**" "¿Por qué habrías de ser madre de pecadores...? Yo soy discretamente bueno y por su culpa soy reo...más valiera que mi madre no me hubiese parido".

En plano medio con Ofelia, sigue exponiendo: "Todos los hombres somos unos bribones" (RÁFAGA) "No te fíes de ninguno. ¡Vete, vete a un convento!, repite. Y de nuevo, parece irse. Ahora es Ofelia, en PPP, quien suplica, "¡Cielos, sed piadosos con él!"

Hamlet se vuelve hacia ella: "Pues, si te casas, te daré en dote esta maldición. Aunque seas tan casta como la nieve, no te librarás de la calumnia... ¡Vete... Vete a un convento, anda...!" Y con voz más potente: "Y si te empeñas en casarte, hazlo con un idiota, porque los hombres precavidos saben muy bien los monstruos que hacéis de ellos".

Se reitera la expresión de amargura en la cara de Ofelia, a través de un nuevo PPP. Y también, de nuevo, Hamlet se da la vuelta y reitera, en PP, "¡Vete, vete a un convento y listo! ¡Adiós!" (PM LATERAL)

PPP DE OFELIA "Cielos, vas a restituirle la razón".

Y otra vez más Hamlet se vuelve hacia Ofelia: "Se acabaron las bodas, te lo advierto. De los que están casados vivirán todos menos uno".

³⁸¹ La música, a modo de ráfaga de repique de campana, puntualiza las expresiones y frases sugerentes de la historia.

Aquí Guerin introduce un 'plano inserto' (o 'plano recurso') donde se ven a Claudio y Polonio, escondidos en un rincón escuchando la conversación de los dos jóvenes³⁸².

La voz, en off, de Hamlet, repite: "¡Vete al convento!" (Música)

Ofelia queda sola con expresión de amargura (PM perfil), mientras va caminando susurra: "Qué noble inteligencia destrozada... el alma del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país. El espejo de la juventud... El blanco de todas las miradas... Perdido para siempre. Desdichada de mí que busqué la miel de sus suaves promesas..."

La desesperación y abatimiento de Ofelia, en PP, pone fin a esta escena, que la consideramos, como hemos indicado anteriormente, como una de las mejores, porque en ella se aúnan los aspectos más exquisitos de la historia, el relato y el acto narrativo de esta historia televisada.

ESCENA 18. Claudio y Polonio salen de su escondite, desde donde escuchaban la conversación de los dos jóvenes

Contenido léxico y elementos expresivos:

Comienza con un PP de Claudio (con expresión de rabia contenida) que pasa a un PG con la figura de Polonio. Ambos salen del escondite donde estaban para espiar el encuentro de Hamlet con Ofelia.

En un PM, el rey le manifiesta a Polonio que la locura del príncipe no es por amor: "Amor... No. La enfermedad de Hamlet no va por ese lado. Algo anida en su alma. Y temo que muy pronto surja... un peligro. En prevención he decidido que, sin demora, salga para Inglaterra. Que reclame allí atributos atrasados... Claudio está muy nervioso y no puede contenerse: "Lejos... lejos de aquí..."

Polonio continúa con la opinión que su actitud es producto del rechazo amoroso por parte de su hija: "Sigo opinando que su aflicción proceda de un amor desairado. ¿Por qué no hacéis que, después de la representación, su madre (a solas) le inste a descubrir su penar... Si no se logra nada, enviadle a Inglaterra o recluirle donde deseéis".

El rey acepta la proposición de Polonio: "Así se hará".

Y, destapando su verdadera preocupación, sentencia: "La locura de quien aguarda un trono... no puede quedar sin vigilancia..."

Con este aforismo de Claudio finaliza el bloque de planteamiento de la historia. A partir de ahora, se prepara el clímax de la obra.

³⁸² Un guiño creativo del realizador muy pertinente, ya que con este gesto se informa al espectador de este escondite secreto de Claudio y Polonio, que está presente en la historia original y que hasta ahora se había omitido.

ESCENA 19. *Momento de la representación teatral y reacción del rey*

Contenido léxico y elementos expresivos:

En esta escena, Hamlet le habla a su amigo Horacio de la representación teatral y le confiesa: “En el drama que va a representarse, hay una escena de un gran parecido con la muerte de mi padre. Te suplico que cuando llegue ese momento, observes a mi tío con toda tu atención”. “Así lo haré, Señor”, le responde Horacio.

Y Hamlet también le anuncia: “Volveré a hacerme el loco”.

Ya dentro de la sala (PG) donde se representará la actuación teatral, aparecen los reyes y Hamlet, de espaldas al escenario.

Hamlet está de pie al lado del rey quien le pregunta: “¿Cómo te va sobrino?” y Hamlet contesta: “Me mantengo del aire como el camaleón. Engordo de esperanzas...” En ese momento se acerca Rosencratz y Hamlet se dirige a él: “¿Están listos los cómicos?”. “Aguardan tus órdenes” le responde Rosencratz.

La reina le pide a Hamlet que se siente a su lado, pero este arguye: “Ahí veo uno más atractivo”, señalando el lugar donde se encuentra Gertrudis. Polonio se sitúa entre los dos reyes con expresión de satisfacción: “¿Habéis oído eso?”.

Hamlet ya está junto a Ofelia y se abalanza de forma brusca hacia ella lo que asusta a la joven: “¿Me permitís que repose en vuestro regazo?”. “No, Señor”, responde Ofelia molesta.

Hamlet ríe y repite su supuesta malentendida proposición: “Quiero decir que si me dejáis que repose mi cabeza... en vuestro regazo”. “Sí, Señor” responde más aliviada.

Hamlet objeta y ríe de nuevo: “Bonita idea la de reposar en las piernas de una virgen”. “¿Estáis alegre, Señor?”, pregunta Ofelia sorprendida.

“Y qué ha de hacer uno si no estar alegre”. Mientras dice esto, Hamlet ve la estampa feliz y sonriente de los reyes.

“Si no. Mirad el risueño de mi madre. Y mi padre tan solo dos horas que murió”

“Dos meses, dos meses, señor”, corrige Ofelia. “¿Tanto...? ¡Vístase de luto el diablo, entonces!” se carcajea Hamlet.

Una música anuncia el inicio de la representación, donde uno de los cómicos presenta el acto y cuenta la historia. En ella aparecen unos reyes, cogidos de la mano. La reina ficticia, entre otras palabras, exclama: “... en un segundo esposo... sea maldita yo... no hay razones de amor si no de lucro...”

Gertrudis y Claudio se miran y el rey comienza a impacientarse.

Sigue exponiendo el personaje de la reina: “... que la maleficencia me persiga, muerte. Si una vez de viuda vuelvo a ser esposa...”. El primer acto de la representación finaliza con el rey durmiendo en el jardín...”.

En el intermedio de la obra, Hamlet se acerca de nuevo a los reyes y pregunta a su madre: “¿Qué os parece, Señora?”. “La dama ha prometido demasiado”, contesta ella.

Claudio interviene: “¿No habrá en el argumento nada que sea ofensivo?”, Hamlet se ríe: “No, no... Todo es de broma... Hay veneno de broma, pero nada ofensivo”. El rey insiste: “¿Y cómo se titula la tragedia?”. “La trampa. – responde Hamlet- Es de un asesinato que se cometió en Viena. A vuestras Majestades y a nosotros, que somos inocentes, no nos afecta en nada”.

Una música da a entender que se reanuda la representación: En el siguiente acto el rey continúa dormido, lo que aprovecha su sobrino para insertarle veneno en su oído y así asesinarle. Una vez cometido el asesinato, y con una música de acompañamiento, el asesino se coloca la corona y se ve su ‘sombra de rey’ reflejada en la pared. (Aquí hay un buen trabajo de iluminación)

Hamlet dice en voz alta: “Ahora verás cómo la esposa se enamora del asesino”.

La imagen de una vela ardiendo y Claudio excitado gritando: “Luces, luces...” pone fin a la representación. Los reyes se levantan para abandonar la sala y detrás de ellos todo su séquito.

Hamlet se encuentra satisfecho entre los comediantes. Ha conseguido su objetivo: descubrir al asesino de su padre y confirmar la declaración del espectro.

Entra Guildenstern que pide permiso para hablar: “¿me permites una palabra?”, dice. A lo que Hamlet responde con otra pregunta: “¿Quieres tocar este caramillo?”. “No sé”, responde. “Te lo suplico”, insiste Hamlet. “Créeme. No sé”, objeta Guildenstern. “Te lo ruego”, otra vez Hamlet. “Desconozco su manejo”, confiesa Guildenstern.

Hamlet increpa a su compañero: “¿Y crees que yo soy más fácil de tocar que un caramillo? Por mucho que intentes pulsarme, no lograrás sacarme sonido alguno”. Guildenstern anuncia el objeto de su visita: “La reina quiere hablarte inmediatamente”.

ESCENA 20. Claudio se arrepiente

Contenido léxico y elementos expresivos:

Claudio no ha salido del estupor provocado por la representación de “La Trampa” y cree confirmar sus sospechas sobre la actitud de Hamlet y su locura. Es demasiado peligroso. Quiere mantenerle fuera del reino y, para ello, pide a Rosencratz que él y Guildenstern le acompañen a Inglaterra.

“No debemos dar rienda a su locura” dice aún muy intranquilo. “Preparaos vos, Rosencratz. Con vosotros partirá hacia Inglaterra. Peligros tan inminentes no puede tolerarlos el gobierno de un reino”.

Rosencratz acepta cumplir las órdenes del rey y sale presuroso para ello. Claudio pasea nervioso: “Es preciso- exclama- sujetar a un enemigo que ahora anda demasiado suelto”.

Polonio entra corriendo en la sala y le anuncia que Hamlet ya se dirige al cuarto de la reina. “Voy a esconderme tras los tapices para saber qué ocurre... Antes de que os acostéis, vendré a deciros lo que he averiguado...”. Claudio agradece sus esfuerzos y le llama “amigo”.

Ahora Claudio está solo y le asaltan sus pensamientos que va procesando con angustia y arrepentimiento:

“¡Qué atroz es mi delito! Sobre él pesa la más antigua de las maldiciones... Lo que estas manos hayan encallecido con la sangre fraterna... No habrá en el cielo lluvia suficiente para limpiar su mancha...”, implora con voz potente.

“Sigo aún en posesión de todo por lo que maté: la corona y la reina”, confiesa.

“¿Es que se puede conseguir perdón teniendo los frutos del delito? ...

Qué forma de oración podrá valerme... Oh, alma mía... cogida como un pájaro en la trampa y cuanto más pugnas por librarte, antes más te enredas...”, suplica.

“Ay rígidas rodillas doblegaos...”, cuando se arrodilla. “Y tú corazón duro ablanda tus aceros...”, y se pone a rezar.

ESCENA 21. *Hamlet desaprovecha la ocasión de consumir su venganza*

Contenido léxico y elementos expresivos:

En este momento, Guerin introduce una escena dentro de otra, como si de un plano recurso se tratara. Consideramos que con la idea de incorporar un conjunto de interés: ¿qué pretendería hacer Hamlet cuando se dirige a la capilla donde se encuentra Claudio?, y ¿por qué cambia de opinión al encontrarle rezando? Una significación icónica que completa el lenguaje verbal de la escena.

En este caso especial, consideramos que esta técnica la utiliza no para “disimular errores de ‘*raccord*’³⁸³ en la acción” (como es su uso más generalizado) sino a modo de elipsis temporal o forma de manejar el tiempo narrativo para agilizar una acción que es trascendental en la historia.

En esta escena incorporada- como falso plano secuencia- se ve a Hamlet andando por el ‘corredor de estatuas’ hacia el dormitorio real, donde se encuentra su madre, pero, antes de llegar a él, desvía su rumbo y se dirige a la capilla donde está Claudio. Presta atención...

Suena una música a PP y Fondo y Hamlet se dice para sí: “Ahora podría hacerlo” “Ahora que reza” ... Coge una espada y se dispone a entrar.

Aquí Guerin realiza un cambio de iluminación ante la figura de Claudio arrodillado y rezando, lo que también parece provocar una reacción y cambio de actitud en Hamlet que sale de la capilla: “El sorprendió a mi padre con sus culpas en flor y

³⁸³ ‘Rácord’ o ‘racord’ (aceptado por la RAE), tiene el significado de ‘continuidad’ en el cine. Un aspecto fundamental en la relación que se establece entre dos planos consecutivos, o entre los planos de una misma escena.

sabe Dios cómo pagó su deuda... ¿Me vengaré hiriendo al delincuente mientras se purifica...?”

Él mismo se hiere con la hoja de espada al apretarla con fuerza...

Y profiere estas palabras amenazadoras: “Cuando duerma borracho, en medio del delito incestuoso, o blasfemando de manera que no haya para él salvación ni esperanza...”.

ESCENA 22 Polonio se esconde en la habitación real para descubrir la confesión de Hamlet a su madre

Contenido léxico y elementos expresivos:

La transición a esta escena corta podría considerarse como otro ‘falso plano secuencia’ (o ‘plano invisible’), donde se justifica que Polonio- como le dijo a Claudio- entra en el dormitorio real, con el fin de vigilar a Hamlet mientras este esté reunido con su madre.

Polonio aconseja a una reina excitada: “Habladle claro. Decidle que sus formas han sido demasiado atrevidas”. Y la tranquiliza diciendo: “Yo me esconderé aquí”. Y corre a ocultarse tras el cortinaje de la habitación.

ESCENA 23 Sentimiento amor-odio de Hamlet hacia su madre y muerte de Polonio

Contenido léxico y elementos expresivos:

Hamlet se encuentra en el corredor donde están las estatuas reales. Oye la voz de su padre que parece salir de su imagen: “Acuérdate de mí, Hamlet... ¡Véngame!”

Entonces, sale corriendo hacia la puerta de su madre, en plano dorsal, la llama: “Madre”. Y, una vez dentro, aparece su figura en plano frontal.

La reina está sentada en un sillón y Hamlet va hacia ella. Y de nuevo la llama: “Madre”.

Dice la reina: “Hamlet, tienes muy ofendido a tu padre”. Responde Hamlet riendo: “Madre... tenéis muy ofendido a mi padre...”.

Gertrudis, sorprendida, exclama: “¿Te olvidas de quién soy?”. Y Hamlet ironiza:

“No, por Dios... Sois la reina. La esposa del hermano de mi padre...” Y con cierta tristeza expresa: “Y ojalá no fuese cierto... madre mía”.

Gertrudis se enfada: “Pues bien... ” y se levanta de forma enérgica: “... voy a llamar a alguien que se entienda contigo”.

Grita Hamlet, mientras agarra a su madre: “¡¡Sentaos!! No os moveréis de aquí hasta que no os haya puesto delante de un espejo en el que tendréis que ver...”.

Interrumpe la reina: “¿Qué quieres... matarme...?” Y despavorida, grita: “Guardias... ¡¡¡Socorro!!!”

Desde el escondite, Polonio clama: “¡A mí la guardia!”

Hamlet se sorprende: “¿Quién está ahí?” y, de espaldas a la cámara mira y busca de donde procede el ruido. ¿Quién está ahí? ¿Un ratón? ... pregunta, mientras hinca su espada en el tapiz cuando se oye un quejido y un bulto, envuelto en el cortinaje, cae al suelo.

“¿Qué has hecho?”, reprende Gertrudis. Y Hamlet contesta: “¡Qué sé yo...!”

“¿Es el rey?”. La reina se tapa la boca con las manos, mira a su hijo y le desprecia: “Criminal... Loco criminal...”. “Más criminal es una madre por matar a un rey para casarse con su hermano...”, replica Hamlet.

Hamlet está nervioso se inclina frente al cadáver y exclama, mirándolo: “Te había tomado por alguien más elevado... Ya ves cómo tiene sus riesgos ser demasiado oficioso”.

Corre hacia su madre que no cesa de tocarse las manos en señal de no saber qué hacer: “Deja de torcerte las manos, que eso refuerza el corazón...”.

Gertrudis suplica: “Pero... ¿Qué he hecho yo para que con tal aspereza se me insulte...?”

Hamlet señalando la figura del rey Hamlet arguye: “Ved qué gracia reside en ese rostro” y grita: “Ese era vuestro esposo”.

La estatua de Hamlet se funde en la de rey Claudio.

“Mirad ahora al siguiente. Tenéis ojos...” Y acaricia a su madre: “No digáis que fue el amor porque a vuestra edad aplaca la sangre sus ardores... Volviéndose sumisa y obediente”. Hamlet forcejea con ella para mantenerla quieta. Ambos en plano frontal.

La reina implora: “Callad que me has de volver los ojos hacia dentro y solo veo negrura”. “Solo para estar en un sudoroso lecho obsceno de un rey...” Continúa Hamlet. Gertrudis suplica: “¡Calla!”.

La empuja hacia la cama y se tira encima de su madre, mientras exclama: “Vuestro delito es que os amo”. La reina, temerosa, se cubre el pecho mientras Hamlet emite una respiración jadeante que aterra a Gertrudis.

“Tocad mi pulso... Mirad mi corazón. No hay demencias aquí. Arrepentíos de lo pasado y no arrojéis más estiércol a la cizaña para aumentar la lozanía”, reclama Hamlet.

En un PPP se describen las lágrimas que corren por la cara de la reina que, sin fuerzas, precisa: “Me estás partiendo en dos el corazón...”

Hamlet se arrodilla ante ella y se abraza a sus piernas, mientras suena una música, y Gertrudis acaricia temerosa la cabeza de su hijo, en un plano detalle.

Hamlet: “Pero no volváis al lecho de mi tío. Aparentad al menos cierta virtud si es que no la tenéis...” Un silencio intencionado y Hamlet continúa: “Cuando aspiréis de veras a la gracia del cielo. Yo imploraré por vos su bendición”.

Entonces, se levanta, mira a Polonio y dice: “En cuanto a este señor, me arrepiento... pero Dios quiso que yo fuese un instrumento de su enojo”.

Aparece Gertrudis en PPP: “¿Qué debo hacer?”, exclama. “¿Dejar que el taimado rey te atraiga en su lecho nuevamente?- insinúa Hamlet- ¿Que os pellizque y os llame... (Cambiando el tono de la voz) “Su... ‘paloma’...?”.

Continúa Hamlet: “Contadle que yo tan solo me hago el loco por astucia. Decídselo. ¿Quién sería capaz de ocultarle tan preciosa confidencia a un SAPO?”.

“Mi vida, me has dejado sin aliento para contar a nadie lo que has dicho”.

Hamlet se despide: “Buenas noches”. Y se ríe al ver a Polonio en el suelo: “Verdaderamente este consejero- exclama- está muy grave y muy callado... Con lo que habló en su día... (Ríe) ¡Vamos, amigo!”.

Con voz tierna, vuelve a despedir a Gertrudis: “Buenas noches, madre”, aunque la reina permanece callada.

Suena el efecto, fuera de campo, de algo que es arrastrado... Se supone que se trata del cadáver de Polonio, deslizado por Hamlet.

Esta última escena que dará paso al bloque del Desenlace es donde Hamlet va a entrar de lleno en la realidad que le circunda. Va a salir de su mundo idílico para encontrar un sentido, una meta, un resultado, aunque sea fatídico.

El bien, el mal, el amor y el odio se van enhebrando hasta una acción, y lo que antes solo era ‘aceptación’ o ‘violencia verbal’, desde ahora será para Hamlet- como lo fue desde el acto quinto, en el texto original- el proceso de adaptación a su entorno, a la realidad que le rodea, al reto que le impone la sociedad. Entra en contacto con los sepultureros (el pueblo llano), con el recuerdo de alguien que le quiso (como Yorick), con la pérdida definitiva de su amada, con el reconocimiento de su madre, incluso con la reconciliación con su rival... Hamlet devuelve a sus monólogos el cauce de su simbología. Es entonces cuando “[...]

el festival de las palabras deja paso a un ceremonial de actos implacables”³⁸⁴, que iremos despejando en las siguientes páginas.

7.2.3.3. El desenlace

ESCENA 24 Claudio intenta preservar su buena imagen de rey

Contenido léxico y elementos expresivos:

Claudio pasea muy excitado por la sala donde también se encuentran Rosencratz y Guildenstern.

³⁸⁴ Del estudio monográfico realizado por Cándido Pérez Gallego, *Hamletología* (1976) Y que recogemos del Prólogo de *Hamlet*, editado por el Instituto Shakespeare y dirigido por Manuel Ángel Conejero (1999, p. 42).

El rey teme que el asesinato de Polonio vaya a recaer en él: “¿Cómo disculparemos la muerte de Polonio...? Me la imputarán a mí..., que, con previsión, debería haber encerrado a ese loco”.

La reina le abraza y no acepta la supuesta locura de Hamlet: “Tan loco como el mar y el viento cuando disputan entre sí cuál es el más fuerte...”, revela.

Claudio persiste: “Su libertad está llena de peligros para vos misma... Para mí... para todos...”.

Dirigiéndose a Rosenberg y Guildenstern les pide que encuentren el paradero de Hamlet para que comparezca ante la corte. Quiere evitar la calumnia sobre su persona y preservar su buen nombre.



Figura 14. Claudio se revela abiertamente contra Hamlet. (Repositorio TVE).

ESCENA 25 El príncipe es arrestado y enviado a Inglaterra

Contenido léxico y elementos expresivos:

Mientras esperan el comienzo de la reunión del consejo de las cortes, convocado para decidir qué hacer con el príncipe por el asesinato del consejero Polonio, Claudio (PP y PM) expresa confidencialmente a Guildenstern en la posibilidad de no aplicar todo el rigor de la ley contra Hamlet. En previsión, esa misma noche deberían, él y Rosencratz, salir con el príncipe hacia Inglaterra. Porque “los males desesperados se alivian con remedios desesperados”, apunta el rey.

Entonces se presenta uno de sus servidores para comunicarle que no han logrado que Hamlet les confiese dónde se encuentra el cadáver de Polonio.

Claudio pregunta por el paradero del príncipe y le dicen que está fuera. “¡Que pase aquí”!, ordena el rey.

Guerin introduce aquí un plano inserto, un plano subjetivo, donde Claudio visualiza a todos los miembros de la corte, en sus asientos.

Una música de tambores anuncia la presencia del príncipe que marcha entre el escuadrón real.

Ya ante el rey, este le pregunta: “¿Hamlet, dónde está Polonio?”

Hamlet (en PP) contesta: “En el cielo. Mandad a un emisario a buscarle y si no lo encuentra, id vos mismo... Si en lo que falta, al cabo de un mes, podéis olerlo al pie de la escalera”.

PP de Claudio, que manda que los soldados vayan al lugar donde indica Hamlet.

El rey se acerca a Hamlet (PG) y le dice: “Tu seguridad personal, por la que me preocupo, exige que, sin demora, os alejéis de aquí. Tus compañeros aguardan para acompañarte a Inglaterra”.

Hamlet contesta: “Muy bien. A Inglaterra”. Se arrodilla para recibir la bendición del rey y dice con voz trémula: “Adiós, querida madre”.

“¿Y a tu amante padre?” Intercede Claudio. Y Hamlet le responde:

“Madre mía. Padre y madre son marido y mujer. Son una misma carne. Por tanto... Madre mía”.

La música de tambores suena y Hamlet se coloca entre los soldados. Su marcha es rápida y firme, por delante de los consejeros.

Claudio permanece de pie mirando la escena (De nuevo se introduce otro plano subjetivo)

El rey recoge una carta lacrada que entrega a Guildenstern (EN UN PLANO DETALLE): “Tomad”.

ESCENA 26 *Hamlet lee la carta de Claudio*

Contenido léxico y elementos expresivos:

Aquí Guerin incorpora una elipsis temporal, porque en esta escena a la que se ha llegado por un fundido encadenado, Hamlet, en un PP, recupera y abre la carta del rey³⁸⁵, donde lee:

Como quiera que Inglaterra es nuestra fiel tributaria. Como quiera que la amistad de ambas naciones debe florecer con las palmeras. Como quiera que la paz ha de llevar siempre una guirnalda de espinas. Por razones de Estado que han llenado nuestra alma de zozobra, para defender el trono y nuestra vida, os enviamos a Hamlet, Príncipe rebelde y peligroso. En cuanto desembarque, sin demora ha de ser degollado.

Una música acompaña la figura de Hamlet que, en silencio, echa la carta al fuego. Y escribe otra misiva, mientras se oye su voz en off. Una escrito similar al anterior pero con otro final:

... No bien estuviereis instruidos de este despacho, sin más deliberación, grande o pequeña, haced dar muerte a los dos portadores

Guerin incorpora la imagen de Rosencratz y Guildenstern durmiendo. Y sigue la carta de Hamlet:

... Sin otorgarles tiempo ni para confesarse.

³⁸⁵ El contenido de esta carta, en la versión escrita, es narrada, en estilo indirecto, por Hamlet a Horacio en la escena segunda del último acto, el quinto.

SEGUNDO INTERMEDIO DE LA OBRA³⁸⁶

ESCENA 27 *Laertes exige venganza*

Contenido léxico y elementos expresivos:

Guerin en esta escena presenta un plano ‘desenfocado’ donde un grupo de soldados armados, con efecto de panorámica expresiva o barrido, corren por las dependencias del castillo y sus gritos hacen prever su asalto y lucha contra los soldados del rey. Se escuchan sus alaridos, fuera de campo, que se funden con música.

En la pantalla, en un plano general, aparecen los dos sillones reales al fondo, y una figura borrosa que se acerca a ellos. Y que, a través del zoom de la cámara, se logra reconocer, es el rey Claudio. Parece abatido. Los gritos le intimidan y se sienta en el trono tembloroso.

Con la música diegética de la obra y un plano detalle del manto de la reina, sube Gertrudis las escaleras hasta donde está su esposo, le coloca la corona y le entrega con firmeza el cetro de oro, que el rey, con aspecto desvalido y desmejorado, lo recibe con desgana. Claudio debe dar razón a Laertes por la muerte de su padre, y viene a exigir venganza. “Paso al rey”, exclama, Laertes.

Ya frente a los reyes demanda: “Dadme a mi padre”

El rey con voz pausada le pregunta: “¿Cuál es la causa de que tu rebelión tome apariencias tan feroces?”

Laertes, con la espada levantada, se acerca amenazante ante Claudio y la reina le intercede el paso.

“Dejadle Gertrudis”, le ruega el rey.

“¿Dónde está mi padre?”, reitera Laertes ya más calmado.

PP de Claudio: “Ha muerto” y la reina interviene: “Pero no a manos de él”

PP ahora de Laertes: “¿Quién lo ha matado, entonces? Al infierno la lealtad, la fe jurada, la piadosa conciencia... Nada me importa de este mundo ni del otro, venga lo que viniera...” Y con voz aún más potente: “Solo quiero mi venganza.”

“Mi querido Laertes- replica Claudio- bien está que desees la verdad sobre la muerte de tu querido padre, pero destruirás con tu venganza, de un solo golpe, a amigos y enemigos... Que soy inocente de la muerte de tu padre, y que siento por ella el más grave pesar... quedará a tus ojos tan claro como la luz del día.

Un coro de voces cantando (en off) interrumpe el diálogo, y en imagen los primeros planos de Claudio y después de Laertes sorprendidos al escuchar la

³⁸⁶ Aparece en la obra sobre la hora y veinte minutos (1:19:52), a modo de intertítulo para señalar el descanso de su recepción.

letra de su canto. “No, no, no volverá...” y el reconocimiento de su voz. Es la de Ofelia.

Guerin en esta escena, desde el primer momento, quiere atraer la atención del telespectador al crear un ambiente de ensoñación cinematográfica:

- Con el desenfoque de la imagen de los soldados
- La extraña aparición de la figura del rey
- La utilización de voces fuera de campo
- Y el sorpresivo final sonoro de la escena

Crea así un expectante momento de clímax y anticipo de los acontecimientos que se avecinan en un futuro.

ESCENA 28 La locura de Ofelia

Contenido léxico y elementos expresivos:

Esta escena da paso a la segunda secuencia del desenlace.

Laertes corre hacia donde se encuentra Ofelia. La abraza, pero ella no responde a su abrazo e incluso le rehúye. Se aleja de su lado. Laertes no sale de su asombro, que aún se acrecienta cuando la oye decir: “¿Cómo podrás distinguir a tu verdadero amado?”

Ofelia va paseando ensimismada, mientras es observada por todos los presentes. También por la reina y después por Claudio.

Y continúa su alocución monologada: “... por su sombrero de conchas, sus sandalias y su báculo...”

Primero Claudio y después Laertes se acercan a ella.

Su hermano intenta reclamar su atención: “Ofelia... ¿Es posible que el juicio de una joven doncella sea tan frágil como la vida de un anciano?”. Pero Ofelia sigue con la mirada perdida y, mientras sigue caminando, despacio, alrededor de sus espectadores, entona una canción:

*“Está muerto y no vuelve...
Adiós paloma...
Cantad bajo, bajito
y llámadle muy bajo.
Él está abajo, abajo...”*

A su paso, el rey la mira con dolor y lástima. Laertes no puede contener sus palabras: “Hermana... Si en tu juicio me recomendaras la venganza, no me conmovieras tanto como ahora”

Ofelia sonrío, pero no contesta... saca algo de una imaginaria cesta y dice: “romero es para la memoria... Y se la da a su hermano, mientras acaricia su cara: “Recuérdame, amor mío. Te lo ruego”

Y sale corriendo “y trinitarios es para los pensamientos”, que hace como que entrega a Claudio. “Hinojo para la voz”, y se lo da a Gertrudis, que muestra la expresión de una gran pena por la muchacha.

“Luego traigo también un poco para mí”, dice Ofelia. “Nosotros la llamamos yerba de los domingos, pero vos tenéis que llevar la vuestra de manera distinta. Tomad una margarita”, le da a su hermano y él simula recogerla. “Quisiera ofreceros violetas pero... se marchitaron cuando murió mi padre” Y grita: “Dicen que tuvo buen fin...”. Sale corriendo, de nuevo, y se sienta en las escaleras frente a los tronos de los reyes.

Vuelve a cantar, figurando coger flores: “Es tan blanco su sudario como la nieve del monte...”

Su hermano va hacia ella y, mirando hacia arriba, grita: “¡Juro por el cielo que tu locura se pagará con creces! Y chillando aún más fuerte: “¡Hasta que el castigo rompa el pie de la balanza!”

Ofelia retoma su canción:

*“No volverá otra vez.
No, no, no, no volverá de su lecho mortuario...
Sus cabellos de lino...”*

Gertrudis se inclina hacia ella y la abraza por detrás con muestras de cariño.

*“No, no, no, no volverá.
No oírá nuestros gemidos.
Dios tenga piedad de su alma...!”*

SUENA UNA MÚSICA

Y la reina lleva a Ofelia agarrada, mientras se van juntas.

Ofelia sigue diciendo: “Y de todos nosotros... Así se lo pido... Dios sea con nosotros”

Esa música enlaza o funde con la siguiente escena, en donde se hallan Laertes y Claudio.

ESCENA 29 Claudio *confiesa a Laertes que Hamlet es el asesino de Polonio*

Contenido léxico y elementos expresivos:

Laertes está destrozado, así denota su rostro en primer plano, y Claudio está detrás de él.

“¿Habéis visto?”, requiere Laertes. Y Claudio contesta: “¡Déjame tomar parte en tu dolor porque, si no, me niegas un derecho! Y óyeme, si de modo directo o indirecto me hallara complicado en todo esto, te cedería mi vida y cuanto me pertenece...”

Pero Laertes se resiente: “Pero ese oscuro entierro de mi padre, sin trofeos, sin armas, sin escudos... Sin solemne ritual ni ceremonias...”

Claudio le confiesa: “El que mató a tu noble padre atentaba también contra mi vida. Su nombre es Hamlet.”

Esa confesión irrita a Laertes: “¿Y por qué no procedisteis en justicia?”

Claudio se justifica: “Por dos razones: la reina, su madre, apenas vive si no es por sus ojos... y el pueblo le procesa un gran amor... Mis flechas hubieran estado devueltas a mi arco”

Laertes se lamenta: “Sí. Pero yo he perdido un padre y una hermana. Y el culpable está impune”

Claudio intenta calmarle: “No te turbe tu sueño por tal cosa. No pienses que yo estoy hecho de manera que se me puede amenazar en vano... A estas horas, la cabeza de Hamlet habrá rodado sobre el suelo de Inglaterra”.

ESCENA 30 *Hamlet y Horacio se reúnen en el Campo Santo y descubren el entierro de Ofelia*

Contenido léxico y elementos expresivos:

Es un lugar arenoso, solitario, enmarcado en un gran plano general (GPG), se percibe la imagen de una figura borrosa, irreconocible, que aparece al fondo. Poco a poco va aproximándose hacia el espectador (PG), pero se da la vuelta como mirando algo. En ese plano dorsal alguien se le acerca y le llama: “¡Hamlet!”. Es Horacio que aparece por un lateral.

En un plano conjunto ambos amigos, de perfil, se agarran con los dos brazos.

Guerin expresa que ha pasado tiempo desde que Hamlet ha sido envido a Inglaterra, ha sido secuestrado por piratas y ya ha vuelto. Es una elipsis temporal que se encadena con este encuentro.

“Me alegro de volver a verte y con vida, aunque sea aquí”, resume Horacio en el reencuentro. “Pues te he citado en este lugar- dice Hamlet- porque deseo hablarte de cosas que solo los muertos pueden oír”.

Se escucha una voz en off que determina el lugar: Están en un campo santo...

Son palabras sueltas de dos hombres que se acercan charlando (de PML a PMC frontal)

Dice uno de ellos: “Te digo que sí, el comisario ha examinado el caso”. Y, comenta el de mayor edad, gesticulando con los brazos mientras habla: “Pues no puede ser... Fíjate... Aquí está el agua... Bien... y aquí está a mujer... Si la mujer va hacia el agua... y se ahoga... quieras que no... ella ha ido...”.

Ya en un plano medio corto, se intuye que se trata de dos sepultureros³⁸⁷. El más joven apunta: “La verdad es que si la muerta no fuera una dama. No la habrían enterrado en lugar sagrado.”³⁸⁸

Y ambos comienzan la labor de cavar la fosa para este próximo entierro. El más veterano, en PP, alude: “Hasta para suicidarse³⁸⁹ tienen los ricos más poder que nosotros”. Y se pone a cantar mientras realiza su trabajo: “Cuando yo era joven... y amaba... muy dulce todo me parecía... para matar el tiempo... el tiempo que paseaba...”

En plano dorsal se acercan a él, Hamlet y Horacio, mientras el hombre sigue cantando: “...Aunque con el tiempo nada bueno me debía...” Y tararea: ‘*la- ra-ri ro- ri- ro...*’

Hamlet, en plano conjunto, de perfil, con el sepulturero, que no deja de trabajar, le pregunta: ¿De quién es esa tumba? “Mía”, contesta.

Hamlet en PP, ríe: “Sí, puesto que estás dentro... pero, ¿para qué hombre la cavas? Y responde, en PP: “Para ningún hombre...”. Y también en PP, Hamlet: “... o... ¿para qué mujer? “Para ninguna- subraya el hombre- Ya no hay mujer, señor... Fue mujer... En paz descansa”, ríe.

Ahora en plano conjunto, en posición lateral se encuentran los tres hombres, cuando el sepulturero saca una calavera del hoyo, se la queda mirando (PMC) y exclama: “Un día me tiró a la cabeza una botella de vino”. “¿Quién era?”, interroga Hamlet. “Yorick, señor, bufón del rey Hamlet”, responde.

Guerin introduce un plano detalle de la calavera entre las dos manos, la de Hamlet y la del hombre. Hamlet la recoge. Un travelling ascendente desde las piernas del príncipe hasta su cintura (PML) y luego más arriba (PMC) Un movimiento lento de cámara hacia un plano más corto, más expresivo, que pone énfasis en la mirada atenta de Hamlet a la calavera y en sus palabras: “Pobre Yorick... Era un hombre de una gran infinita gracia... ¡Cuántas veces me llevó auestas haciendo resonar sus cascabeles...! Y aquí tenía los labios que tanto me besaron de niño... ¿Qué se hicieron de tus chanzas, Yorick? ¡Ni un chiste queda ni para burlarte de tu propia mueca!... Dile, dile a mi alma que aunque se arregle mucho ha de acabar con esta... cara

En plano conjunto, Hamlet, en posición dorsal, devuelve la calavera al sepulturero. En el fondo del plano se encuentran, en posición frontal, Horacio y el sepulturero más joven.

³⁸⁷ Que Shakespeare denomina ‘*clown*’ – *clown* 1 y 2- y Conejero lo traduce como “gracioso 1 y 2”.

³⁸⁸ En esta versión televisada de Hamlet, como hace Shakespeare en la original, estos personajes (sepultureros, *clowns* o ‘graciosos’) se enfrascan en este diálogo inicial en una parodia burlesca del proceso judicial de la muerte de Ofelia. Cuando Hamlet y Horacio se incorporen a la conversación, como prólogo al funeral de Ofelia, las reflexiones sobre la muerte adquirirán otro tinte más humano.

³⁸⁹ En esta versión teatral televisiva, Antonio Gala va dosificando la información que ha sido omitida de la obra fuente, para crear expectación en el telespectador y cubrir la elipsis temporal de la narración. Se trata de un suicidio de una gran dama...

“Yorick está muerto”, expresa Hamlet con tristeza.



Figura 15. Hamlet ante la calavera de Yorick. (Repositorio TVE)

Irrumpe una música a PP y Hamlet se muestra muy sorprendido por ella e interesado por su significado. Se vuelve rápidamente- por el efecto de un barrido de la cámara y posterior encadenamiento- para ver qué sucede...

Entre las tinieblas en un PGL, confuso, aparece una comitiva, que al ritmo solemne de la música, acompaña a un féretro. Está encabezada por soldados y seguida por frailes, caballeros, un sacerdote... Laertes aparece junto a los reyes, de luto riguroso.



Figura 16. Entierro de Ofelia. (Repositorio TVE).

La voz en off de la reina³⁹⁰ (con reverberación acústica) cuenta todo lo sucedido en esta muerte, mientras se contempla el paso del cortejo funerario, variando angulaciones frontales y dorsales de los participantes, y se escucha la música diegética de fondo:

³⁹⁰ Gertrudis fue la testigo de todo. En la obra escrita se lo cuenta a Claudio y Laertes, en esta versión fílmica se introduce con su voz en off para dar mayor énfasis y expectación dramática a la muerte de Ofelia, y con un tono apagado y triste, que refleja el sentimiento profundo de la reina hacia la joven.

A orillas de un arroyo inclinase un sauce que refleja en las ondas su dorada cabellera. Allí se dirige a adornar con caprichosas guirnaldas...

Una corona silvestre...

Pero, ay, una pérfida rama se desprendió y, junto con sus verdes trofeos, vino a caer en el cimiento arroyo. A su alrededor sus ropas se extendieron, sosteniéndola a flote. Inconsciente de su desgracia cantó antiguas tonadas hasta que el peso de sus ropas empapadas, la arrastraron a una muerte cruel.

Ya rodeando el séquito la fosa y con la figura de Ofelia sobre un pedestal para ser enterrada, el sacerdote mira hacia arriba y con la mano le da su bendición.

Laertes pregunta al sacerdote: “¿No hay otra ceremonia?”, y este contesta: “No. Su muerte fue sospechosa y de no haber sido por una orden expresa, en lugar de preces, piedras se hubieran arrojado sobre ella”.

Laertes se abalanza sobre el sacerdote y grita: “Mi hermana será un ángel mediador en el cielo, mientras tú estés aullando en el abismo...”. El rey lo sujeta y retira suavemente.

Un silencio envuelve la estampa conjunta de los reyes, Laertes y el sacerdote, cuando la reina se acerca al féretro con un ramo de flores. En primer plano, su cara cubierta por un velo y una amargura en su voz: “Flores para la flor...” y, de nuevo en plano conjunto, continúa diciendo: “Hubiera querido que fueses la esposa de mi Hamlet... Flores pensé esparcir en tu lecho nupcial, pero no sobre tu tumba...”. Se retira, ayudada por el rey.

Entonces aparecen el plano las figuras de Hamlet y Horacio, que, en plano inserto, divisan desde lejos el entierro.

Se va a introducir el féretro dentro de la fosa, cuando Laertes, en PP, suplica: “Esperad que la abrace”. Plano inserto de Hamlet que, contemplando más de cerca el acto fúnebre, exclama desconcertado: “Ofelia...”

Laertes sigue gritando cerca de la fosa: “Echad la tierra ahora sobre los dos...”. Chilla, llora... “Ah... un tripe desastre diez veces triplicado... Que caiga sobre la maldita cabeza de aquel, cuyo único crimen enajenó su mente...”

Un plano encadenado justifica la llegada apresurada de Hamlet. Cuando le ve Laertes, se abalanza hacia él, apretándole del cuello: “Que el demonio se lleve tu alma”, perjura. “¡Aparta tus dedos de mi cuello- grita Hamlet- que no soy violento pero puedo volverme peligroso... Suelta!”

La reina llama a Hamlet, y acude a su lado. En plano medio corto, con su madre, declara Hamlet: “Lucharé con él por esta causa hasta que mis ojos ya no se abran...” “¿Qué causa... hijo mío?”, pregunta la reina mientras le acaricia, y Hamlet responde: “Tu amada Ofelia... Con cuarenta mil hermanos que tuviera no podrían, con todo su amor junto, sobrepasar el mío”

Y luego, dirigiéndose a un Laertes destrozado, grita: “¿Qué harías tú por ella?... Di... ¿qué harías... luchar... llorar... ayunar... flagelarte? Todo eso lo hago yo... ¿O es que has venido aquí para lloriquear y provocarme desde la misma fosa?”

Suena una música a PP y Fondo. Hamlet se arrodilla, “...hasta sepultarme vivo con ella – dice- y si te gusta grita, yo en cambio rugiré...” (Llora)

Poniendo fin a esta gran escena en profundidad interpretativa y extensión de metraje (más de 6 minutos). Toda ella corresponde a la escena primera del acto quinto de la obra dramática de *Hamlet*.

ESCENA 31. Claudio y Laertes preparan el duelo con Hamlet

Contenido léxico y elementos expresivos:

Con movimiento de travelling lateral, plano medio y ángulo escorzo, sin cambios durante toda la escena, Claudio conversa con Laertes sobre el tipo de represalia que se puede realizar contra Hamlet para vengar a Polonio.

“Hamlet vive y ha vuelto”, comenta y le cuestiona: “¿qué estás dispuesto a hacer para mostrarte digno de tu padre?”. “Cortarle el cuello dentro de la Iglesia”, responde Laertes.

“Cierto que ningún lugar debiera ser sagrado para ofrecer refugio al asesino, pero, si quieres hacer lo que te mande, no es preciso que salgas de tu alcoba”, expone Claudio. “Desearía que combinarais la trama de tal modo que fuese yo el instrumento de m venganza”, replica Laertes. Y Claudio le propone: “He oído hablar de tu consumada maestría en el arte de la esgrima. No será difícil, excitando el amor propio de Hamlet, provocar una apuesta y poneros frente a frente”. Añade Laertes: “Untaré con un tóxico la punta de mi acero, de suerte que, con que levemente arañe al príncipe, morirá.” “Es preciso, dice el rey, que esta trama tenga otra de reserva para el caso de que la primera fracasara. De lo contrario, mejor fuera no intentarlo. Si, por azar, el príncipe escapa a tu estocada, le alargaré una copa envenenada que con un solo sorbo remate nuestro intento”.

Lo más importante de esta escena es el diálogo y fundamentalmente de las intenciones de Claudio de utilizar a Laertes como un instrumento para matar a Hamlet.

ESCENA 32 Charla de Hamlet con su amigo, Horacio

Contenido léxico y elementos expresivos:

En esta escena se encuentran charlando los dos amigos, Hamlet y Horacio, mientras pasean por el corredor del castillo³⁹¹, en plano medio y ángulo escorzo.

Horacio analiza: “Si él fue quien envenenó a tu padre y prostituyó a tu madre... Quien se interpuso de golpe entre el voto popular, que te aclamaba rey, y tu propia esperanza... Dime... ¿No es perfecto caso de conciencia que tu brazo le dé lo que merece?”

Hamlet contesta: “Con ese fin he vuelto. Pronto será... La vida de un hombre se apaga con un soplo. Lo que ahora siento e haberme propasado con Laertes. Quisiera sin tardanza solicitar su afecto de nuevo.

Su amigo le anima: “Obrarás justamente...”

³⁹¹ Guerin utiliza semejante realización que la de la escena anterior (pero en sentido contrario de la marcha, de derecha a izquierda).

Un monje irrumpe en el paseo para comunicar a Hamlet el deseo de la reina de acoger afectuosamente a Laertes, 'antes de que comience el duelo'³⁹².

Hamlet exclama divertido: "De mil amores". "¡Vas a perder la apuesta...!" le objeta Horacio, entre risas de los dos amigos (ÁNGULO FRONTAL EN PML).

Hamlet le rebate: "No creo. Últimamente me he ejercitado mucho. Sin embargo, siento aquí... en el corazón como una angustia (SE SIENTA mientras Horacio permanece de pie).

Horacio: "En ese caso...", Hamlet le interrumpe: "Nada. No pasa nada. Es el filo de un presentimiento". Y Horacio continúa: "Si te asiste tu espíritu, debes obedecerle... Dile que estás enfermo", dice de forma rotunda, mientras parece emprender su marcha, que es detenida por el brazo de Hamlet: "No creo n presagios. La hora que ha de llegar, llega de cualquier modo..."

Un movimiento de zoom de la cámara hacia Hamlet va acortando su imagen hasta alcanzar un primer plano.

"Basta con encontrarse prevenido- sigue diciendo el príncipe- si lo que ha de abandonarse, nadie es dueño... ¡Qué más da abandonarlo antes que después!". Y con el pensamiento de Hamlet y su imagen en PP finaliza esta escena.

ESCENA 33 *Hamlet se disculpa ante Laertes*

Contenido léxico y elementos expresivos:

Tras una transición por corte de la escena anterior, se observa, en PM y ángulo frontal, al rey y a la reina, sentados en sus sucesivos tronos.

Claudio llama al príncipe: "¡Hamlet... Ven y estrecha mi mano!

Hamlet hace caso omiso a ese ruego y, con cara sonriente, se dirige hacia Laertes, a través de un travelling lateral.

Se produce el encuentro entre los dos rivales, en un ángulo lateral.

Hamlet inicia la charla: "Perdonadme todo cuanto hice que pudiera lastimar vuestra conciencia o vuestro pundonor... Aquí mismo declaro que fue acto de locura". A lo que Laertes responde: "Me doy por satisfecho en mi corazón que es el que más debiera excitarme a la venganza... (Se suelta del brazo de Hamlet)

Pero, en cuanto a mi honor, manténgome en reserva, en la espera de un dictamen reposado. Entre tanto... acepto la amistad que me ofrecéis y no faltaré a ella"

³⁹² Otra pincelada sorpresiva del guionista de la obra, en donde, con esta petición de la reina, procede a una elipsis espaciotemporal, dando por sentado la confirmación de un duelo entre Hamlet y Laertes, que, en el texto de Shakespeare es anunciada en la segunda escena del quinto acto, por un joven consejero del rey, Osric, muy semejante, en cortesía y palabrería, al desaparecido Polonio.

Hamlet (sonriente) le vuelve a agarrar, esta vez con los dos brazos, y le expresa: “De buen grado os la ofrezco, y, con leal franqueza, quisiera competir con vos en esta apuesta fraternal.”

Hamlet se da la vuelta y se va junto a los reyes, al reencuentro con su madre.

ESCENA 34 Comienza el duelo

Contenido léxico y elementos expresivos:

Comienza con una voz en off de Hamlet y la imagen de Laertes en PM: “Vuestra gracia ha apostado por la parte más débil” (plano detalle del filo de la espada). Voz fuera de campo del rey: “Confiamos en ti.”

Los rivales se disponen a elegir el arma blanca o florete para el duelo.

Laertes: “Este es muy pesado” (Horacio vigila desde el fondo del campo de plano)

Acude Hamlet: “Cualquiera... Son del mismo largo”

Arranca una MÚSICA

Un gran primer plano (GPP o PPP)³⁹³ de cada uno de los contrincantes, levantando sus aceros, y en presentación de plano y contraplano.

Habla el rey: “Si Hamlet gana el primer asalto...” PPP de Hamlet y sobre ella la voz fuera de campo de Claudio: “... o el segundo o se desquita en el tercero” (Plano inserto del PPP de Laertes). Y continúa el rey (en PM con dos consejeros como testigos): “Beberé para alentarle... y echaré en su copa como prenda de unión, esta perla... Llegado el momento... (Plano inserto del PP de la reina) el cañón anuncia a los cielos que el rey está bebiendo a la salud de su amado Hamlet”.

PP de Hamlet y contraplano de Laertes con expresión de malestar. Y ambos aceptan.

Comienza una música y el plano y contraplano de ambos, con ángulo escorzo.

“Voy a ser vuestro blanco”, comenta Hamlet. “No bromeéis”, le responde Laertes.

Plano general del duelo. La música en PP. Plano por corte de los reyes en PM y posición frontal. Se miran. La reina sonrío y el rey da comienzo al duelo: “¡Adelante!

Comienza el combate. (Ángulo escorzo en PM). Hamlet pelea bien; mejor de lo que se le suponía. El rey se impacienta y detiene el duelo. “Esperad”- propone- “Tuya es la perla”. (Y la introduce en la copa) (Plano detalle de la copa)

El rey ordena: “Dadle la copa”, pero Hamlet responde: “Dejadla ahí. Beberé luego”. Y dice a Laertes (en PM): “Terminemos el asalto”

³⁹³ La distinción entre estos dos planos tan semejantes, y de efectos similares, varía según distintos autores.

De nuevo plano detalle. Esta vez de las dos espadas cruzadas en el aire.

Panorámica rápida (Barrido) de los asistentes al duelo, entre los que se encuentran los padrinos y otros consejeros. Arranca una Música a PP.

PP del rey con expresión de sorpresa y de la reina con muestras de alegría y orgullo. Hamlet está haciendo un buen combate.

Los reyes (en angulación frontal y PM) son los primeros testigos de su éxito. Gertrudis afirma: “ganará nuestro hijo”. “Creo- arguye Claudio- que se fatiga demasiado”.

Guerin simboliza esta escena con movimientos de cámara (travelling y panorámica) y variación de planos medios y generales en el momento de la lucha.

La reina se dirige al lugar donde está la copa preparada para Hamlet. La coge y la levanta (PP): “La reina brinda por tu suerte... hijo”. Plano inserto de Claudio.

El rey se levanta rápidamente y va donde se encuentra Gertrudis para evitar que beba: “No lo bebáis”, dice. “¿Por qué no?”, contesta la reina, y bebe.

Música a PP y Claudio se retira.

Gertrudis le ofrece beber a Hamlet: “Hijo...”. “Luego, madre”, contesta el príncipe. (Y deja la copa). “Deja que te limpie el sudor”, y lo hace mientras le acaricia la cara.

Comienza la Música de nuevo. La imagen de la reina orgullosa a PP y de Hamlet en PM como contraplano, en posición lateral.

Lucha encarnecida de Hamlet y Laertes. “Vamos Laertes, tira con toda tu alma”, le alienta Hamlet.

PP del rey, la reina va a su encuentro y se sienta sonriente.

Continúa la lucha. Travelling circular y lateral de los contrincantes. Hamlet es tocado por el florete de Laertes, que después cae al suelo, y es recogido por Hamlet que se lo lanza a su rival.

Claudio temiendo el cambio de espada, grita: “Separadlos. Están enfurecidos”. “No es cierto”, indica Hamlet. Y siguen luchando.

Hamlet extrañado por la inmovilidad de Gertrudis, exclama: “¿Qué le pasa a la reina? Y corre hacia ella. Claudio lo justifica: “Se ha desmayado al ver tu sangre...”. Hamlet se arrodilla y le coge la cara. No responde.

Suena una música.

La reina débilmente balbucea: “No... Hamlet... Hijo...”. Y la reina ya sin fuerzas continúa: “No... la bebida...”

Plano detalle del pañuelo que le cae de la mano a la reina.

Hamlet chilla enloquecido (PPP): “Traición... que cierren las puertas. Que no escape el asesino...”

Contraplano de Laertes a PP, que está herido: “Al rey, al rey la culpa...”.

Hamlet embiste con la espada al rey varias veces, que grita: “Ah... salvadme!”

Y le obliga a tomar la bebida envenenada: “Veneno... concluye tu obra... ¡Únete a mi madre...!”

Guerin introduce un plano inserto para marcar la situación de terror: Los soldados corren al lugar de los hechos y los consejeros salen huyendo de allí.

Laertes en PM confiesa a Hamlet mientras agoniza: “¡Has sido asesinado... No hay medicina en el mundo que te salve... En tu mano está el arma emponzoñada...”. Hamlet sale corriendo y detrás de él lo hace Horacio.

Laertes en su agonía sentencia: “Que mi muerte... la muerte de mi padre no caigan sobre ti Hamlet... Ni sobre mí la tuya...!”

ESCENA 35 Muerte de Hamlet

Contenido léxico y elementos expresivos:

Existe una acción continua en esta escena en relación con la anterior. Como en otras ocasiones su director crea un falso plano secuencia.

Hamlet sigue corriendo desesperado y en un PPP muestra una cara sudorosa y de terror.

Repique de campanas.

Se encuentra en el corredor de las estatuas. Está gravemente herido: “Vosotros que palidecisteis ante tanta catástrofe... MÚSICA DIEGÉTICA... Si yo tuviera tiempo...” Cae y se agarra a la estatua del rey Hamlet. A través de una panorámica ascendente, va subiendo con esfuerzo su mano hasta juntarla con las de la estatua de su padre.

Aparece Horacio y se dirige a él: “Cuenta todo lo que me impulsó a... “. Cae al suelo y estira su brazo hacia la estatua... Balbucea palabras que no se entienden y muere con la cara apoyada en el suelo.

Un nuevo personaje irrumpe en PP en el corredor donde yace Hamlet. Es el joven Fortinbrás, el

“Feliz noche eterna”, enuncia, mientras le cierra los ojos con su mano.

Y ordena: “¡Que cuatro capitanes levanten sobre su escudo al Príncipe Hamlet lo mismo que a un guerrero...!”

Plano conjunto de los consejeros, mientras Fortimbrás, con su voz fuera de campo pronuncia: “Porque de haber reinado hubiera sido un gran rey”.

Imagen del muro donde se encuentra la figura de Claudio. Travelling circular hasta un muro vacío. Fundido encadenado con la cara en pp de hamlet muerto. Música a PP.

Una muestra cinematográfica muy creativa, con este juego de imágenes, que hacen de su director-realizador, un pionero español de la narrativa icónica.

MÚSICA DIEGÉTICA DE LA OBRA E INTERTÍTULO:

FIN

Y antes de los créditos de los profesionales que participaron en la realización, acompañados con la música de fondo de la obra, aparece esta reseña:

*No importa lo que de nosotros
hicieron, solo importa lo
que hicimos con lo que
Con nosotros hicieron³⁹⁴*

No nos gustaría terminar este apartado sin exponer un cuadro con los fotogramas, expuestos por *Media player classic*, del repositorio de TVE, que no hemos podido incorporar, de manera individual, en cada una de las escenas a las que corresponden (De izquierda a derecha y de arriba a abajo).

1. Ofelia es disuadida por su padre de seguir con Hamlet (Escena 3)
2. Ofelia con su padre, después del primer encuentro con Hamlet (Escena 10)
3. Rosencratz y Guildenstern se presentan ante Claudio (Escena 9)
4. Claudio se arrepiente de su crimen, después de que ha sido descubierto en la representación teatral, preparada por Hamlet. (Escena 20)
5. Claudio, como rey, debe enfrentarse a Laertes, que busca venganza por la muerte de su padre. (Escena 27)
6. Claudio confiesa a Laertes que Hamlet es el asesino de Polonio. (Escena 29)

³⁹⁴ Quizá esta frase pueda haber sido sacada de una de las citas del estudioso y dramaturgo polaco, Jan Kott, en sus *Apuntes sobre Shakespeare*. En donde también señalaba la tendencia de este autor de considerar la espantosa muerte de los protagonistas como “una necesidad histórica, o como una cosa totalmente natural”.

TRANSDISCURSIVIDAD CONCEPTUAL, REPRESENTATIVA Y FIGURATIVA DE LA OBRA DE HAMLET HACIA UN CONTEXTO AUDIOVISUAL. ESTUDIO DE CASO: HAMLET COMO TEATRO TELEVISADO



Figura 17. Distintos fotogramas de la obra (Repositorio TVE).

7.2.4. Estructura audiovisual de acuerdo a los distintos bloques

Para Linda Seger³⁹⁵ toda composición dramática ya sea de cuatro actos (como la mayoría de las series televisivas), de cinco (como las tragedias griegas y la obra shakespeariana) o incluso de siete (como lo telefilmes) se pueden reducir a sus tres ejes básicos³⁹⁶, que incluyen: el planteamiento (*'set up'*), el desarrollo (*'development'*) y la conclusión o desenlace (*'resolution'*).

Esta autora señala que al final de cada acto existe un 'punto de giro' (*'turning point'*) que marca un cambio o ruptura de la acción dramática, que a su vez modifica la dirección de la trama principal.

En el caso televisivo que nos ocupa ahora, el primer acto correspondería al final de la tercera secuencia en la que el protagonista se hace pasar por loco tras el encuentro con el espíritu de su padre, el rey Hamlet, que sería el 'motor de arranque' o detonante de la obra y donde comienza la acción de la historia.

El segundo acto, el bloque de desarrollo, lo determina la representación teatral y la reacción del rey ante ella, y desde aquí arranca un nuevo contexto dramático, con el asesinato de Polonio como tema central³⁹⁷, que abre un tercer bloque.

En este último tercer acto o bloque estructural es donde se van a resolver todas las tramas, la principal (la idea de venganza de Hamlet, Laertes y Fortimbrás) y las secundarias (la muerte múltiple de todos los personajes principales).

En este bloque, Gala y Guerin, lograron crear un tiempo más acelerado e incluso se podría decir que vertiginoso, en el que Hamlet enfrenta ante sus dos principales antagonistas, Laertes y Claudio. Con el primero a través de un duelo y posterior perdón, y con el causante de su venganza, con el rey Claudio, con su asesinato, y su propia muerte, el núcleo dramático de mayor intensidad. Sin

³⁹⁵ La autora de *Making a good script great* (1987; que recogemos de la edición española de Ángel Blasco, de 1997, *Como convertir un buen guion en un guion excelente*)

³⁹⁶ Que Syd Field (2001) en su 'paradigma' configura el dibujo conceptual de la estructura dramática, que basa también en tres actos: planteamiento, confrontación y resolución.

³⁹⁷ Field lo califica como 'punto medio' y lo hace coincidir con un acontecimiento que supone una transición importante para cambiar el rumbo de la ejecución de su trama argumental (p. 112).

embargo, antes de esta resolución, Hamlet ha tenido que lidiar con otros retos no menos importantes para él como el destierro, la muerte de Ofelia y la de su propia madre, la reina. Con el desenlace de la obra y la muerte de Hamlet se entra de lleno en el clímax. Cuando Hamlet aprieta la mano pétrea de su padre, por el que cumplió su mandato vengativo, se simboliza el momento de la catarsis o purificación emocional del protagonista³⁹⁸.

A/ Bloque de inicio o planteamiento de la obra

Se ha confeccionado una relación de las principales secuencias dramáticas y escenas narrativas, de este primer bloque introductorio, de acuerdo a una valoración personal, que exponemos en la siguiente tabla.

SECUENCIAS	ESCENAS
LA BODA REAL ENTRE CLAUDIO Y GERTRUDIS	<i>E. 1. Presentación de Claudio como nuevo rey y esposo de la reina Gertrudis</i> <i>E. 2. Congoja de Hamlet por la muerte del rey, su padre</i> <i>E. 3. Laertes y Polonio disuaden a Ofelia de que siga su relación con Hamlet</i> <i>E. 4. Decepción de Hamlet por la actitud de su madre, la reina</i>
LA REVELACIÓN DE LA APARICIÓN DEL ESPECTRO DEL REY HAMLET	<i>E. 5. Hamlet recibe la noticia de la Aparición del espíritu de su padre</i> <i>E. 6. Finalizan los actos de celebración y comienza la angustia de Hamlet</i> <i>E. 7. Hamlet va al encuentro del espíritu</i> <i>E. 8. Juramento de silencio sobre la Aparición del rey Hamlet</i>
HAMLET Y OFELIA SE ENCUENTRAN	<i>E. 10. Primer encuentro de Hamlet y Ofelia</i>

³⁹⁸ Vera Méndez (2002, p. 12) califica de 'purificación catártica'.

LA FINGIDA LOCURA DE HAMLET³⁹⁹

E. 9. Claudio manda a Rosencratz y Guildenstern que investiguen sobre la extraña actitud de Hamlet

E. 11. Polonio parece conocer la causa de la extraña locura de Hamlet

E. 12. Hamlet actúa como un loco ante Polonio

E. 13. Rosencratz y Guildenstern intentan vigilar y entretener a Hamlet

TABLA 53. *Secuencias y escenas del bloque de planteamiento de Hamlet (Estudio 1).
Elaboración propia.*

En este primer bloque, como ocurre en los sucesivos, Guerin hubiera querido servirse del plano secuencia, pero, en su lugar utiliza los planos invisibles (o falsos planos secuencia), capaces de conexas las escenas según las secuencias narrativas previstas.

Guerin da a conocer los distintos personajes y la clave de la acción “[...] alternando, con increíble audacia, los introspectivos planos, cortados, como el propio sonido, en pleno movimiento, con los planos fijos contra los que choca la mirada del espectador en forma brutal (Bernad, 2016, p. 362).

Así, por ejemplo, en el caso del encuentro con el espectro, Guerin refuerza esta importante escena, entre otros recursos formales, con un fondo musical de Averty, (Jean-Christophe Averty⁴⁰⁰) sin obviar por ello el aspecto de continuidad espacial, a través del uso artístico de planos, movimientos de cámara y ejes de acción, siempre fieles al ritmo de la palabra y a la acción interna que representan.

Logra así dejar la escena en su justo punto de apariencia y realidad, dejando al espectador la misma duda en la que Shakespeare sumerge a Hamlet sobre la realidad o irrealidad de la aparición (Melgar. “Guerin y su Hamlet”, *Teleradio*, 1970, nº 670, p. 9; citado por Bernad, 2016, p. 363).

³⁹⁹ Se resuelve en la realización con planos fijos y en movimiento, con un gran dinamismo y siguiendo el ritmo de la acción (Bernad, op. cit., p. 363).

⁴⁰⁰ Muchas de sus producciones televisivas en la década de los sesenta fueron ejemplos tempranos del videoarte francés. Sus estudios también fueron utilizados en las décadas siguientes por los grupos de investigación del Instituto Nacional del Audiovisual de Francia (INA).

B/ Bloque de Desarrollo

La segunda parte de la obra, el nudo o desarrollo, contiene las siguientes secuencias que incluyen las escenas:

SECUENCIAS	ESCENAS
SOLILOQUIO DE HAMLET	E.16. "Ser o no ser"
SEGUNDO ENCUENTRO DE HAMLET CON OFELIA	E. 17. ¡Vete al convento!
HAMLET ES ESPIADO	E.18. Claudio y Polonio escuchan el diálogo entre los dos jóvenes E.15. Rosencratz y Guildenstern informan a los reyes sobre el estado de Hamlet E.22. Polonio se esconde en la habitación real para descubrir la confesión de Hamlet a su madre.
REPRESENTACIÓN TEATRAL	E.14. Hamlet prepara la obra con los comediantes. E.19. Representación teatral y reacción del rey.
CLAUDIO CONFIRMA SU CULPABILIDAD	E.20. Claudio se arrepiente E.21. Hamlet desaprovecha la ocasión de consumir su venganza
HAMLET VISITA A LA REINA	E.23. Sentimiento de amor-odio de Hamlet hacia su madre y muerte de Polonio

TABLA 54. Secuencias y escenas del bloque de Desarrollo de Hamlet (Estudio 1).
Elaboración propia.

En este bloque, de desarrollo, desenvolvimiento de la trama y clímax, Guerin resuelve la realización de una manera más clásica, donde cada plano y movimiento de cámara está planificado y pensado previamente.

El realizador agrupa a los actores para conseguir una composición planificada, los elementos que aparecen en el cuadro de imagen están distribuidos armónicamente:

El segundo bloque, aquél en que se desarrolla y desenvuelve la trama, lo resuelve desde una posición mucho más clásica, pero en la que huye voluntariamente de todo movimiento gratuito, pero también de todo encuadre estático o frontal. De esta parte una verdadera lección de composición en el cuadro que todos debemos aprender. Y una audacia absoluta: la inclusión, entre dos negros, como si de una concesión se tratase, del famoso soliloquio de Hamlet sobre el ser o no ser, con un único plano frontal, estático, de la acción toda. Único plano actor-espectador (Melgar. "Guerin y su Hamlet", *Teleradio*, 1970, nº 670, p. 9; citado por Bernad, 2016, p. 364).

C/ Bloque de desenlace

SECUENCIAS	ESCENAS
DESTIERRO DE HAMLET	<p>E. 24. Claudio intenta preservar su buena imagen de rey</p> <p>E.25. El príncipe es arrestado y enviado a Inglaterra</p> <p>E. 26. Hamlet lee la carta de Claudio</p> <p>E. 27. Laertes exige venganza</p>
LOCURA Y MUERTE DE OFELIA	<p>E. 28. La locura de Ofelia</p> <p>E. 29. Claudio confiesa a Laertes que Hamlet es el asesino de Polonio</p>
REGRESO DE HAMLET	<p>E. 30. Hamlet y Horacio se reúnen en el campo santo y el entierro de Ofelia</p> <p>E. 31. Claudio y Laertes preparan el duelo con Hamlet</p> <p>E. 32. Charla de Hamlet con su amigo Horacio</p>
DUELO CON LAERTES Y MUERTE DE HAMLET	<p>E. 33. Hamlet se disculpa ante Laertes</p> <p>E.34. Comienza el duelo</p> <p>E. 35. Muerte de Hamlet y fin de la obra</p>

TABLA 55. Secuencias y escenas del bloque de Desenlace de Hamlet (Estudio 1). Elaboración propia.

En el acto puente al desenlace hay una cierta atenuación de la tensión, se asiste al destierro de Hamlet tras la muerte de Polonio, la locura y la muerte de Ofelia.

El desenlace o catástrofe resuelve la trama inicial. Tras el regreso de Hamlet y el entierro de Ofelia, se precipita la acción y vemos cómo convergen todos los anhelos producidos a lo largo de la obra.

Guerin resuelve la realización con gran perfección, encuadrando las imágenes y seleccionando exactamente lo que el espectador va a ver, lo que va a incluir dentro del encuadre y lo que va a quedar fuera del mismo. Busca que el espectador concentre la acción y evite distracciones y también para mostrar los detalles de lo que va a suceder. El ritmo visual de los planos es rápido para mostrar la situación emocionante y dramática que sucede en la parte final de la obra.

Siguiendo las recomendaciones de Miguel Marcel (, p.61) podríamos estar hablando de una estructura plástica de la imagen, concepto estático en la medida en que la imagen, al comienzo, se asemeja a un cuadro o a un grabado, y de una estructura dinámica porque asistimos a una dinamización progresiva del punto de vista: ángulos inhabituales y arbitrarios, primeros planos, movimientos de cámara, planos inclinados y profundidad de campo para lograr efectos dramáticos espectaculares.

Melgar en su artículo “Guerin y su Hamlet” publicado en la revista Teleradio, en 1970, “describe así el desenlace de la obra:

El tercer bloque, el de la resolución de la trama, lo plantea Guerin como una especie de réplica al primero. Ahora son los personajes los que vienen al encuentro del espectador, desde la lejanía del desenfoco al primer término completamente definido. Y en un fantasmagórico juego de blancos y negros absolutos, prepara al espectador para unas escenas que hay que ver desde el terreno de la locura. Resuelve, con perfección formal jamás igualada en España, la difícil escena del duelo. Y con mayor mérito aún la cuádruple muerte en breves minutos, planteando cuatro muertes y llevándolo a un mundo alucinante, de muerte permanente, encadenada, en la agonía de Hamlet (MELGAR. “Guerin y su Hamlet” *Teleradio*, nº 670, 1970, p. 9; citado por Bernad, p. 364)

7.1.2.4. Resultado final del análisis estilístico-formal y fórmula expresiva

Este Hamlet está representado en una prosa depurada y sistematizada para la audiencia televisiva de la época, aunque no por ello deja de mantener cierto paralelismo discursivo con el texto original al que hacemos referencia. Utiliza la praxis y actualización del lenguaje, con una utilidad directa- teatral y televisiva- de clarificación lingüística.

En cuanto a la estructura del relato guionizado y a la fábula existente por la relación entre el protagonista y sus acciones, y siguiendo el esquema sobre el conflicto dramático, aportado por Eugène Vale (2002), en su estudio sobre las *Técnicas del guion para cine y televisión*, comprobamos que esta obra en las dos versiones, no solo en la escrita sino en la representada para televisión, se distribuye en tres fases o bloques⁴⁰¹ que inciden inevitablemente en el comportamiento de su protagonista.

1. El planteamiento o inicio correspondería a la motivación, como motor de toda causa de la acción del conflicto, y en la que Hamlet entra en un estado de crisis, inestabilidad y perturbación.
2. La segunda fase de desarrollo del conflicto, el protagonista tiene intención de alcanzar algo, la verdad de la muerte del rey, ya confirmada por el espectro de su padre. Un propósito no exento de enfrentamientos y dificultades, lo que supone una continua lucha exterior e interior.
3. El tercer bloque culmina cuando el protagonista ve, confirmada pero también frustrada, aquella expectativa que le motivó. Es entonces cuando se produce un 'ajuste del personaje', porque vuelve a un estado de justicia equilibrada del alma, aunque esta le lleve a su muerte.

⁴⁰¹ Bajo este esquema de Vale sobre el conflicto dramático y los distintos estados del personaje, se pretende ver una diáfana estructura en tres actos, ya planteada por Aristóteles en su Poética, y que la casi totalidad de los guiones fílmicos- como ocurre en este- siguen un esquema tripartito. Creemos que su importancia radica en que la significación de los procesos de la acción dramática y los estados que sufre el personaje en el trascurso del relato, siempre está presente en su discurso.

En cuanto a la realización, y, en líneas generales, consideramos que Claudio Guerin exploró las posibilidades del lenguaje de la televisión, con recursos fílmicos avanzados para aquel momento en nuestro país. Supo analizar el texto dramático y se atrevió a realizar sus propios cambios.

Guerin hace uso constante de los diversos planos, especialmente de los cortos que sirven para expresar sentimientos y hacer énfasis en el dramatismo de los personajes. Fundamentalmente del primer plano, e incluso del primerísimo primer plano, para que la narración verbal pueda exteriorizar también los rasgos gestuales de los personajes, en momentos clave de la trama. De esta forma, la realización, a través de su campo visual, completa y refuerza el sentido que se quiere dar al texto.

Del mismo modo, cuando el rostro del personaje adquiere una preeminencia en toda pantalla, por medio de un PP o llegando a un PPP, se da la sensación de encontrarse presencialmente frente al telespectador, lo que acerca el filme a la comunicación directa y por ende a la escenificación teatral, como marca el objetivo de este filme. Guerin recurre al primer plano sobre todo con los personajes trascendentales como Hamlet, Claudio u Ofelia, el resto suele aparecer en un plano medio o secundario, como es el caso de Polonio, de Rosencratz y Guildenstern o incluso de Horacio.

No es así en el caso de Gertrudis que, aunque acostumbra a presentarse en un PMC junto a otro personaje, en el caso del encuentro con su hijo en su dormitorio, aparece en alguna toma dramática en un primerísimo primer plano con lágrimas que brotan de sus ojos.

De esta forma, cada leyenda exterioriza las características formales del discurso e indica los límites del campo. Los planos detalle dan un significado simbólico, equivalente a la sinécdoque como figura retórica.

Asimismo, encontramos que la perspectiva fílmica logra el efecto de simultaneidad y continuidad a que aspira el texto literario gracias a la yuxtaposición de escenas y formación de secuencias con la utilización de 'planos invisibles' que dan cohesión narrativa al discurso audiovisual.

Este *Hamlet* que plantea Guerin es una especie de 'teatro realizado en estudio', con empleo de recursos cinematográficos y haciendo uso del vídeo como procedimiento de grabación.

La realización es multicámara, con tres cámaras que apenas se mueven de sus posiciones. De forma habitual, se utiliza una cámara para los planos generales y las otras dos cámaras para planos medios y primeros planos.

La realización se organiza sobre todo en interiores (dentro del mismo castillo de Elsinor) pero también en exteriores, como ocurre en la escena del Campo Santo y entierro de Ofelia. De la misma manera, la espacialidad de cada una de las escenas se marca en función del desarrollo de la acción, así como el ritmo de actuación y situación.

La variedad en la disposición, tamaño y angulación de los distintos planos, permiten establecer las figuras y objetos de cada una de las escenas. Si se emplean para construir imágenes se convierten en un elemento expresivo de la forma. Una expresividad que va a depender de la operación de montaje y cumple una función sintáctica de enlace, que guarda analogía con la sintaxis narrativa o configuración sintagmática de selección y ordenación espaciotemporal de los distintos fragmentos textuales.

Otro elemento importante a tener en cuenta en la escenografía es la utilización de una iluminación de 'claroscuros violentos' para enfatizar determinados momentos. Un ejemplo de ello es la escena de la representación teatral de 'La Trampa', cuando la sombra del comediante, asesino del rey ficticio, aparece reflejado en el mural de la sala de actos. Asimismo, este tipo de iluminación se presenta cuando Claudio parece estar arrepentido y se inclina a rezar delante de una imagen sagrada de la capilla. En algún caso, como en la escena del campo santo y entierro de Ofelia, en un primer momento de la acción, las imágenes de los personajes aparecen desenfocadas, no nítidas. Guerin, en estos casos, utiliza este recurso con la intención de incorporar un elemento sorpresa y una

llamada de atención hacia el telespectador o incluso crear un ambiente de ensoñación⁴⁰².

Muchos de los efectos musicales también son introducidos con semejante causalidad, sobre todo cuando su finalidad es reforzar la intensidad de la imagen. Recordamos la música con efecto de ráfaga en la escena donde Ofelia ha perdido el juicio o en su propio entierro.

En conjunto, la técnica de realización planteada por el realizador, como decimos, es bastante creativa para la época, porque alterna la clásica puesta en escena teatral con una realización vanguardista en la presentación de la trama y desenlace de la obra, más próxima al mundo cinematográfico. Las acciones se anuncian, se preparan y encadenan de acuerdo a recursos capaces de intrigar, envolver e inquietar al espectador. El manejo de la trama que primero su guionista, Antonio Gala, y después su director y realizador, Claudio Guerin, es un intento de seguir los pasos del dramaturgo. Recordamos los primeros momentos de aparición del protagonista o en el momento que quiere acabar con el rey, pero no llega a hacerlo.

Coincidimos con Utrera (2003, p. 52) al observar que tanto la planificación, como el montaje o el juego de cámaras de esta obra funcionan con sentido más cinematográfico que televisivo: la ansiedad de Hamlet se muestra con numerosos movimientos de cámara, la acusación hacia la madre con significativo travelling circular (como ocurre en la presentación de los créditos de la obra, alrededor de las estatuas), la representación de 'La Trampa' recibe toques expresionistas. El entierro de Ofelia se ofrece con planos generales que muestran una imagen confusa de la comitiva. Se combina la voz en off de Gertrudis con las notas líricas de los coros. El duelo entre Hamlet y Laertes, en presencia de los reyes, se ofrece en planos cortos y ocasionalmente visto desde el fondo del decorado, con profundidad de campo (táctica utilizada por Guerin también en otras escenas, como por ejemplo en el entierro de Ofelia) con primeros planos de espadas; una lucha que no es sustituida por metáforas ni

⁴⁰² Pensamos en la escena 27 en la que Claudio siente miedo de enfrentarse a Laertes y explicarle la muerte de su padre. Las primeras imágenes aparecen como desenfocadas en la forma y medio oníricas en el fondo o intencionalidad del realizador, hasta que, con la llegada de la reina la situación 'se aclara'.

elipsis. Y en donde Guerin se atreve con algún plano inclinado en ofrecer la contienda para dotarla de mayor dramatismo.

Hamlet se arrastra tras haber obligado al rey a beber el veneno y propiciarle varias estocadas, pero siente que la muerte, como le auguró Laertes, está muy cerca. Desde entonces los planos se alargan y las tomas de Hamlet se suceden como el centro dramático de la acción. Diversos encadenados acaban en las pétreas estatuas de los reyes adosados al muro. Y es en esta larga agonía del protagonista donde Guerin hace buena muestra de ingenio con la vuelta a las estatuas petrificadas del principio de la obra, invirtiendo el significado del recurso de 'transición homóloga' utilizada antes, en la que la estatua de Claudio se transfigura en el personaje de carne y hueso. En esta ocasión, se invertirá su sentido, el Hamlet moribundo se sujeta a la mano de la figura pétrea de su padre, como muestra o símbolo de haber ejecutado su venganza, y su muerte solo formará parte de un muro vacío sin ninguna imagen representativa en la sucesión dinástica danesa.

CAPÍTULO 8. DEL DISCURSO ESCRITO A LA ESCENA FÍLMICA. ANÁLISIS DE RESULTADOS

8. Del discurso escrito a la escena fílmica. Análisis de resultados

8.1. Adaptación teatral televisiva de *Hamlet*.

8.2. Elementos significativos y variables de estudio

8.2.1. Tablas comparativas entre las dos versiones

8.2.1.1. Frases clave o personajes omitidos ('sustraídos') en la versión televisiva

8.2.1.2. Modificaciones (desviaciones) del relato televisivo en su relación con el discurso fuente

8.2.2. Transdiscursividad en sus variables conceptuales, representativas y figurativas

Variable 1. El concepto de venganza

Variable 2. El dolor de la traición

Variable 3. El concepto de locura en *Hamlet*

Variable 4. La representación egocéntrica de la obra

Variable 5. La incertidumbre como simbología

Variable 6. Dimensión figurativa de la acción en *Hamlet*

8. DEL DISCURSO ESCRITO A LA ESCENA FÍLMICA. ANÁLISIS DE RESULTADOS

8.1. Adaptación teatral televisiva de *Hamlet*

La realización que Claudio Guerin incorporó en *Hamlet* se alejaba del sistema más clásico y antiguo que se había llevado a cabo hasta ese momento en TVE. A través de su valoración espaciotemporal e interpretación de sus actores, logró la renovación de la puesta en escena televisiva y el distanciamiento con la tradicional puesta en escena teatral.

Estimamos que uno de los propósitos estilísticos y estéticos inspiradores de Guerin Hill es acercarse a la corriente artística del cine hollywoodiense de la década de los treinta, cuarenta y cincuenta. Como estudioso de cine, creemos

que existe un cierto paralelismo entre esta obra y la llevada a la gran pantalla por Olivier (1948), aunque su público ni su medio guardaran parangón alguno.

A pesar de que nuestro objetivo de análisis no es hacer un paralelismo entre la obra teatral televisiva y las películas análogas sobre el mismo protagonista, consideramos que su influencia puede explicar o comprender mejor las técnicas que este director-realizador hizo aparecer en la pequeña pantalla y en aquella época.

Una época de grandes cambios en nuestro país, que vamos a resumir brevemente. Ya en la década de los sesenta se modificaba la estructura social de forma significativa a causa del crecimiento económico, adquiriendo las características propias de un país desarrollado. El despegue de la industria y de los servicios en las ciudades atrajo a la mano de obra sobrante del campo. Por vez primera en la historia la población activa española de los sectores secundario y terciario superaba a la dedicada al sector primario. España dejó de ser un país agrario para ser industrial y terciario. La sociedad española había sido, eminentemente, rural y, además, había estado muy polarizada, con una minoría con un altísimo nivel de vida, una escasa clase media y una gran mayoría de españoles encuadrados en la clase baja con escasos recursos. En los años sesenta se evolucionó hacia la generación de una amplia clase media urbana.

En el interior de los hogares se dio una mejora en su dotación con más teléfonos, electrodomésticos, televisiones, etc... se produjo un crecimiento de la demanda de automóviles (es la época del famoso modelo *Seat 600*, el símbolo de los años sesenta).

Además, a estos cambios se sumó, de forma paralela, cambios en la mentalidad española, con nuevos gustos, modas y costumbres procedentes de Europa occidental gracias a la llegada masiva de turistas y por lo que habían conocido los emigrantes que regresaban por vacaciones o de forma definitiva a nuestro país.

Paradójicamente fue el régimen franquista el que contribuyó a estos cambios al intentar acercarse a Europa con sus iniciativas para que España ingresase en diversos organismos internacionales y, especialmente en el Mercado Común.

Cambios hacia un modelo europeo que suponían ejercicios de libertad en lo social, en lo moral y también en lo cultural.

Volviendo otra vez a la obra dramática televisiva de *Hamlet*, Guerin prioriza, en la mayoría de los casos, los elementos visuales sobre la palabra, y se sirve de componentes típicamente teatrales como la entonación, gesticulación e interpretación general de sus actores para lograrlo. Así, en algunos momentos más álgidos de la obra, los actores y principal protagonista parecen concebir un rol teatral, en donde naturalmente la prevalencia de los signos visuales, fundamentalmente gesticulares, acercan, a través de planos cortos, su patetismo o angustia a una presencialidad y potencialidad efectiva en el telespectador. El primer plano o primerísimo primer plano, largo, de la muerte de Hamlet supera la descripción y adquiere un valor dramático de máxima magnitud.

Respecto a la adaptación guionizada de la obra escrita, Antonio Gala recorta con gran maestría parte del texto fuente, ajustado a un público selecto, y lo adecúa en expresión y forma a una audiencia masiva, que en una gran mayoría presenta un nivel cultural medio- bajo o incluso bajo o muy bajo; cuasianalfabeto⁴⁰³.

En consecuencia, las reglas discursivas en cierta manera impuestas por la obra fuente y después adoptadas por Gala y Guerin configuran un estilo de drama, de narrativa fílmica, que, ajustándose a una concepción teatral de sus actores, y sujeta a un entorno social, de terminantes reglas morales y estéticas, presenta, sin embargo, de manera cautelosa, una narrativa y estética fílmica innovadora en relación con su época y con los recursos técnicos de los que dispone.

La producción filmográfica y videográfica de Guerin Hill destinada a la emisión televisiva se inscribe en la Historia de este medio de comunicación estatal como una praxis comunicativa cuyos mensajes se codifican en función del contexto sociopolítico regido por el franquismo de acuerdo con las concretas directrices emanadas de las nuevas orientaciones ministeriales y dirigidas a una audiencia que vive en pleno auge desarrollista [...]. Si el poder habla a través del lenguaje de los programas particulares, la práctica fílmica de Guerin se ofrece con el

⁴⁰³ Según un informe del INE, en el año 1978, la cuarta parte de la población española mayor de 16 años era analfabeta, y un 57,4% de solo tenía estudios primarios.

carácter de novedosa y digna de contrastar con trabajos correspondientes a etapas ministeriales y televisivas anteriores (Utrera, 1992, p. 26).

Por nuestra parte, podemos decir, que, el resultado del análisis al trabajo de Gala y Guerin, pueden rozar, con gran acierto, en los aspectos transdiscursivos de la obra fuente, desde el ámbito conceptual, representativo y figurativo. Además, ambos supieron despertar interés e impresionar a su audiencia, como en su día lo intentó Shakespeare con su público.

Asimismo, la exigencia temporal y dialógica con la reducción de pasajes importantes de la obra, como, por ejemplo, la escena final, sin perder la esencia narrativa, es uno de los elementos a tener en cuenta en este guion y la realización audiovisual. Un reajuste escénico, a poco más de cien minutos, que coloca a esta obra dramática televisiva en la de menor metraje, si la comparamos con sus análogas cinematográficas.

Como expresa Muñiz, en el número 669 de la revista *Tele Radio* de 1970: “La imagen en televisión permite abreviar los parlamentos, dando toda su medida a veces con un simple gesto, una mirada, un primer plano” (p.14). Algo que supo focalizar muy bien su director- realizador, Claudio Guerin.

Podemos indicar que estamos ante una de las adaptaciones más célebres realizadas de Hamlet. A ello contribuye, por un lado, la unidad de espacio y por otro la calidad de los intérpretes, que supieron en su interpretación plasmar la grandeza de la obra representada. Son intérpretes con una gran calidad verbal, la televisión necesitaba de esta agilidad verbal para la comprensión de sus mensajes (Bernad, 2016, p. 375).

8.2. Elementos significativos y variables de estudio

El estilo de Guerin se manifiesta a lo largo de toda la adaptación televisiva. Como hemos indicado, el realizador se vale de planos generales, medios y cortos. Así, mientras que los generales nos ayudan a situarnos en el ambiente y contexto de la obra, los medios nos dan cuenta de la interconexión entre los personajes, el plano corto se utiliza en los momentos de máxima tensión y cuando el espectador no debe perder la expresividad interpretativa o los impulsos de una acción

determinada “[...] El plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico” (Miguel Borrás, 2004, p. 43).

Asimismo, junto con la función descriptiva y dramática, Guerin utiliza la rítmica a través de movimientos de cámara. Como el *travelling* hacia adelante para reforzar y valorar la carga dramática (cuando Hamlet está con el espectro), el *travelling* hacia atrás que expresa aniquilamiento moral (en la escena del primer encuentro de Hamlet con Ofelia), el *travelling* de abajo a arriba, semejante al efecto de picado, que puede dar la sensación de inferioridad, debilidad o fragilidad (cuando Hamlet se encuentra ante el sepulcro de su padre), o el *travelling* lateral en las escenas donde existe una intención descriptiva del ambiente o personajes.

También Guerin hace uso de panorámicas transversales (horizontales y verticales) con triple intencionalidad. Como panorámicas descriptivas para introducir o explorar el espacio; expresivas destinadas a sugerir una idea, como la panorámica circular (cuando Hamlet está a solas con su madre); y, por último, utiliza la panorámica dramática como papel fundamental y directo del relato, con el fin de establecer relaciones espaciales, entre un personaje que mira y la escena, o el objeto de las miradas. (Miguel, op. cit., p. 58) De este último tipo existen multitud de ejemplos en la obra.

Estos distintos elementos y variables significativas de estudio nos hacen pensar en la trascendencia de la imagen reproducida en esta adaptación fílmica en cuanto a la muestra de una realidad aparente, dinamizada por la visión artística de su realizador. Una realidad perceptiva y afectiva en el espectador, en la medida en que es capaz de proporcionar una imagen subjetiva, densificada y pasional de la historia. Un significante con multitud de significados que pueden ser muy variados y discutidos. Y, como ocurre con el discurso escrito, depende de un contexto audiovisual- que se construye con la realización de un montaje artístico – pero que también tiene que ver con el contexto mental e interpretativo de su espectador. Lo que significa que esa imagen fílmica, como las palabras en un texto escrito, es maleable y ambigua en su interpretación, a pesar de su aparente muestra de la realidad.

Del mismo modo, los elementos de la acción que quedan fuera del encuadre fílmico- en su concepción de elipsis- muestran solo un detalle significativo o simbólico de la historia, que podríamos equiparar con la figura retórica de la sinécdoque⁴⁰⁴. Aquí es importante señalar el uso que hace Guerin de los planos detalle.

Se utilizan variables como conceptos abstractos o construcciones lógicas que, según su fórmula expresiva, pueden reflejar el hecho o fenómeno que representan (Reguant y Martínez Olmo, 2014). Para probar su cientificidad, nos dice Ander-Egg (1980), deben estar bien definidas y pertenecer a un contexto denotativo, que oriente semánticamente su significado y lo haga relevante.

En el siguiente apartado se realizan distintos cuadros comparativos entre la versión original y la adaptación televisiva de *Hamlet* donde, a través de distintas variables (conceptos, frases, personajes, tipos de discurso o temática, que son omitidos o modificados en la obra fílmica), se denota el fenómeno transdiscursivo, objetivo principal de este trabajo de investigación.

8.2.1. Tablas comparativas entre las dos versiones

Para el proceso de transdiscursividad del texto escrito fuente al audiovisual, televisivo, nos basamos en los diferentes factores que aportan las modificaciones, interacciones, desviaciones y reconducciones, señaladas por Francisco García García, en su relación de: adición, sustracción, sustitución y reordenación del relato en sus dos versiones, original-escrito y audiovisual-televisivo.

⁴⁰⁴ De acuerdo a la definición de la RAE:

“Designación de una cosa con el nombre de otra, de manera similar a la metonimia, aplicando a un todo el nombre de una de sus partes, o viceversa, a un género el de una especie, o al contrario, a una cosa el de la materia de que está formada”.

8.2.1.1. Frases clave o personajes omitidos ('sustraídos') en la versión televisiva

LOCALIZACIÓN	PERSONAJES OMITIDOS	TEMÁTICA	FRASES CLAVE OMITIDAS
<p>Acto I Escena 1</p> <p>Se omite toda la escena</p>	<p>FRANCISCO y BERNARDO (centinelas)</p>	<p>Se da cuenta de la aparición del espectro del rey Hamlet y de la situación política irregular del país.</p> <p>Se nombra la causa: Fortimbrás que quiere vengar a su padre muerto por el difunto rey Hamlet.</p> <p>El nombre de Fortimbrás y su objetivo ya aparece en esta primera escena. Se omite en el <i>Hamlet</i> televisado.</p>	<p>"Hace un frío de muerte"⁴⁰⁵ (Francisco)</p> <p>"Iba a hablar cuando cantó el gallo"⁴⁰⁶ (Bernardo)</p>

⁴⁰⁵ Podría hacer alusión a la aparición del espectro, aunque en la versión inglesa no aparece ('*Tis bitter cold*), solo en Conejero.

⁴⁰⁶ Creencia de que al amanecer- con el canto del gallo- vuelven los espíritus a su morada.

LOCALIZACIÓN	PERSONAJES OMITIDOS	TEMÁTICA	FRASES CLAVE OMITIDAS
Acto I Escena 2	FORTIMBRÁS (Príncipe de Noruega) VOLTEMAND CORNELIO (Cortezanos y embajadores en Noruega)	Antonio Gala suprime de su guion todos los asuntos sociales de ámbito político. Y sobre todo la interferencia de Fortimbrás en la historia.	“Sabed ahora que el joven Fortimbrás ... no deja de importunar con mensajes pidiendo la devolución de las tierras perdidas por su padre... (Claudio) “[...] mandó detener a Fortimbrás; sin más resistencia se rinde, es reprendido por el monarca, y, en fin jura ante su tío...” (Voltemand)

LOCALIZACIÓN	PERSONAJES OMITIDOS	TEMÁTICA	FRASES CLAVE
Acto II, Escena 1	REINALDO (Sirviente de Polonio)	Debe vigilar a su hijo Laertes en Francia	[...] lo primero es saber qué daneses hay en París, quiénes son, con quiénes se relacionan, y dónde, cuáles son sus compañías y hasta sus dineros [...] (Polonio)
Acto IV, Escena 6	MARINERO	El marinero le entrega a Horacio la carta de Hamlet donde dice qué le sucedió en su viaje a Inglaterra, y otra para el rey para comunicarle su regreso. En el filme, esta fábula se omite y, en su lugar, se ve a Hamlet (en compañía de Rosencratz y Guildenstern) cambiando las palabras de la carta de Claudio para que sean sus compañeros, y no él, los que reciban la muerte. En la obra escrita, el rey lee la carta de Hamlet a Laertes, donde pide permiso para poder volver.	“[...] Aquí os traigo carta de la embajada que viajó a Inglaterra. Si vuestro nombre es Horacio- y me han informado bien- es para vos.” (Marinero) “[...] Estos hombres te conducirán hasta donde estoy. Rosencratz y Guildenstern van rumbo a Inglaterra. De ellos hay mucho que hablar. Adiós. Tuyo, como siempre”. (Carta de Hamlet)
Acto V, Escena 2	El joven OSRIC (Mensajero del rey)	Osric le informa a Hamlet sobre la apuesta que ha hecho el rey, a su favor, en un posible enfrentamiento contra Laertes. Hamlet acepta. Osric comunica a Horacio, con Hamlet moribundo, la llegada de Fortimbrás.	“Estaré paseando por este salón. Si así place a Su Majestad... [Traigan pues los floretes, si esa es la voluntad del caballero, y si así lo desea el rey [...]] (Hamlet) “El joven Fortimbrás vuelve victorioso de Polonia y saluda a los embajadores ingleses con salvas de guerra” (Osric)

TABLA 56. Fábulas y personajes del discurso escrito, omitidos en la versión televisiva. Elaboración propia.

8.2.1.2. Modificaciones (desviaciones) del relato televisivo en su relación con el discurso fuente

DISCURSO AUDIOVISUAL	DISCURSO ESCRITO ⁴⁰⁷	COMENTARIO
<p>Se omite</p> <p>-----</p> <p>R.- ¿Por qué sigues envuelto en esa nube de tristeza? H. - No creáis, tomo bastante el sol (Escena 1)</p>	<p>Rey- Y tú Hamlet, deudo mío y también hijo Hamlet- Algo más que deudo y menos que hijo. (1, 2)</p> <p>-----</p> <p>-</p> <p>Rey- ... ¿todavía ensombrecido por las nubes? Hamlet- No por las nubes, señor, sino por el sol. (1, 2)</p>	<p>No se comprendería fácilmente</p> <p>-----</p> <p>Es más coloquial la frase en el filme.</p>
<p>Se elude en la película.</p>	<p>Rey- Pero perseverar en un luto incesante puede llegar a ser <u>terquedad impía, dolor cobarde</u>. Demuestra <u>irreverente oposición al cielo, corazón endeble, impaciencia de espíritu, pobre inteligencia y escaso entendimiento</u>. (1,2)</p>	<p>Demasiados juegos de palabras y adjetivos juntos para la comprensión oral.</p> <p>Algunos adjetivos de difícil comprensión</p>
<p>¡Qué oprobio y qué vergüenza!</p> <p>Sin embargo al cabo de un mes... Prefiero no pensar... antes de que se estropearan los zapatos con los que seguías a mi padre... Nuevamente desposada..." Tu nombre es mujer... Hasta un perro hubiera seguido un dolor más duradero..." (Monólogo 1. Escena 4)</p>	<p>Hamlet- [...] y ahora, después de un mes... No quiero pensarlo. Fragilidad tienes nombre de mujer. ¡Ir tan resuelta a un lecho de sábanas incestuosas (1, 2) (Monólogo 1)</p>	<p>En el teatro televisado las manos de los reyes, en plano detalle, observadas por Hamlet, indican la relación amorosa de la pareja, que vuelve a repetirse en otras escenas, como en la 9. La imagen suplente las palabras.</p>
<p>Si apareciese el espectro de mi padre le hablaría, aunque ruja el infierno mandándome. CALLAR (Eleva la voz) (Escena 6)</p>	<p>Hamlet- [...] aunque el mismo infierno se abra y me ordene callar. (1,2)</p>	<p>La trascendencia del significado de la frase se hace en la película con la intensidad de voz de Hamlet.</p>

⁴⁰⁷ Los diálogos son recogidos textualmente del libro *Hamlet*. Editado (en la editorial Cátedra) con traducción del Instituto de Shakespeare, dirigido por Manuel Ángel Conejero.

DISCURSO AUDIOVISUAL	DISCURSO ESCRITO ⁴⁰⁸	COMENTARIO
¡Maldita suerte la mía, haber nacido yo para ponerlo en orden! (Escena 8)	Hamlet- [...] ¡Suerte maldita! Que haya tenido que nacer yo para enderezarlo. (I, 5)	Parecida expresión pero más coloquial en el filme.
Un príncipe no tiene voluntad propia... (Escena 3)	Laertes- [...] ha nacido esclavo de su cuna , y no puede elegir a su fortuna (I, 3)	Más reducida la frase fílmica
Él ha hablado mucho de vosotros... Y estoy segura que no existe en el mundo dos hombres a quienes más estime. (Escena 9)	Reina- Amigos míos, tanto os nombra él a vosotros, que cierta estoy que no hay dos personas en el mundo que él más estime. (II, 2)	Empleo de menos circunloquios en el filme. Frase más directa y comprensible.
Pero él, viéndose desdénado cayó en melancolía... .. después en el insomnio y de ahí al abatimiento... más tarde en el delirio y por fin en el desvarío que todos lamentamos. (Escena 11)	Polonio- Rechazado su Alteza, cayó en una tristeza. Después en un ayuno, después en un desvelo, después en un vacío, y por este empeño fue a dar al desvarío (II,2 ⁴⁰⁹)	Expresión muy parecida con leves cambios
No uso retórica, señora. Que está loco es cierto. Cierto que es una lástima... y una lástima que sea cierto. Admitido que esté loco... La causa de este efecto, o, mejor, de este defecto proviene de una sola causa. (Escena 11)	Polonio- Os juro, señora, que no uso arte en absoluto. Aunque es verdad que está loco, y es verdad que es una pena . Y es una pena que sea verdad ... -- ¡Qué figura ⁴¹⁰ tan torpe! Pero, basta que no he de usar arte. (II,2)	A pesar del lenguaje enfarragoso utilizado por Polonio, esta frase unida a los gestos utilizados, facilita su comprensión en la versión fílmica.
Se suprime en el discurso televisivo. En su lugar la frase: " <i>Carezco de arte... pero te amo en secreto...</i> " La carta no se lee en su totalidad por la interrupción de la reina. (Escena 11)	Polonio- (Leyendo a los reyes la supuesta carta de Hamlet a Ofelia) Duda de que las estrellas tengan fuego. Duda de que el sol se mueva. Duda si la verdad no es mentira. Pero yo te amo, no lo pongas en duda . (II, 2)	A pesar de la semejanza en el significado de la carta, en el filme no se lee su totalidad. En este caso, el actor Polonio durante su lectura actúa como un personaje muy despistado, con un rol cómico y extravagante.

⁴⁰⁸ Los diálogos son recogidos textualmente del libro *Hamlet*. Editado (en la editorial Cátedra) con traducción del Instituto de Shakespeare, dirigido por Manuel Ángel Conejero.

⁴⁰⁹ Estos versos, no son traducidos por Conejero, sino del libro de Madariaga, de traducción e interpretación libre.

⁴¹⁰ El mismo Shakespeare, en boca de su personaje Polonio, expresa que se trata de una figura retórica "torpe".

DISCURSO AUDIOVISUAL	DISCURSO ESCRITO	COMENTARIO
<p>Qué noble inteligencia destrozada... el alma del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país. El espejo de la juventud... El blanco de todas las miradas... Perdido para siempre. Desdichada de mí que busqué la miel de sus suaves promesas...</p> <p>(Escena 17)</p>	<p>Ofelia- Oh noble inteligencia perdida/ con ojos, lengua y espada de soldado/ el cortesano, y el discreto. Flor y esperanza del reino. Espejo de la inteligencia, modelo de gallardía, blanco de todas las miradas. ¡Y todo arruinado! Y yo la más infeliz, miserable de las mujeres, yo que he sorbido la miel de sus dulces votos.</p> <p>(III,1)</p>	<p>En el texto escrito existen más metáforas que en el fílmico. El significado es el mismo, pero se modifica el lenguaje culto a uno más coloquial y comprensible.</p>
<p>Este monólogo se suprime en el filme.</p>	<p>Hamlet- Sea yo cruel, pero jamás monstruoso. Diré palabras como puñales, pero sin llegar a usarlos. (III, 2) Soliloquio 5</p>	<p>Corto monólogo que en el texto original dice Hamlet mientras se dirige a los aposentos de su madre.</p>
<p>Ahora podría hacerlo. Ahora que reza... El sorprendió a mi padre con sus culpas en flor y sabe Dios cómo pagó su deuda...</p> <p>Me vengaré hiriendo al delincuente mientras se purifica...</p> <p>Cuando duerma borracho, en medio del delito incestuoso, o blasfemando de manera que no haya para él salvación ni esperanza...</p> <p>(Escena 21)</p>	<p>Hamlet- (soliloquio) ¡Puedo hacerlo ahora mismo!; ¡ahora que está rezando! ¡He de hacerlo ahora! ¡Le enviaré al cielo! ¿Será esa mi venganza? [...] No, que eso sería premio y salario, pero venganza. (III, 2)</p> <p>Detente espada. Elige el horror de otro momento: quizás cuando a más de ebrio, esté dormido o lleno de deseo, o en el placer de su lecho incestuoso. [...] ¡Medicina te doy que prolongará tus días enfermos!". (III, 2)</p>	<p>El texto y significado son similares, pero en el filme se añade una imagen significativa: el mismo Hamlet se hiere en la mano con su espada, al sujetarla fuertemente, mientras sabe que desaprovecha la acción de su venganza.</p>
<p>Bonita idea la de reposar en las piernas de una virgen.</p> <p>(Escena 19)</p>	<p>Hamlet- Bello pensamiento en las piernas de una doncella</p> <p>(III, 2)</p>	<p>Se suprime en el filme la figura retórica.</p>
<p>¡Qué atroz es mi delito! Sobre él pesa la más antigua de las maldiciones...</p>	<p>Rey- Sucio es mi delito; su hedor llega hasta el cielo</p> <p>(III,3)</p>	
<p>Ay rígidas rodillas doblegaos Y tú, corazón duro, ablanda tus aceros...</p>	<p>Rey- "[...] ¡Doblegaos rodillas! Ablanda tus fibras de oro, corazón, hasta que sean como las de un recién nacido". (III, 3)</p>	

DISCURSO AUDIOVISUAL	DISCURSO ESCRITO	COMENTARIO
<p>Hamlet, tienes muy ofendido a tu padre. Madre... tenéis muy ofendido a mi padre</p> <p>¿Te olvidas de quién soy? No, por Dios... Sois la reina. La esposa del hermano de mi padre...Y ojalá no fuese cierto... madre mía. (Escena 23)</p>	<p>Reina- Habéis ofendido gravemente a vuestro padre. Hamlet- Madre, vos habéis ofendido gravemente al mío.</p> <p>Reina- Vamos, vamos, respondéis con indolencia. Hamlet- Venga, venga, preguntáis con mordacidad (III, 4)</p>	
<p>Criminal... Loco criminal...</p> <p>Más criminal es una madre por matar a un rey para casarse con su hermano...</p> <p>(Escena 23)</p>	<p>Reina- ¡Oh, acción sanguinaria y violenta! Hamlet- ¿Sanguinaria? Oh, mi buena madre, casi tanto como matar al rey y desposar a su hermano. (III, 4)</p>	
<p>Me estás partiendo en dos el corazón... Pero no volváis al lecho de mi tío. Aparentad al menos cierta virtud si es que no la tenéis... (Escena 23)</p>	<p>Reina- "Oh, Hamlet, has partido mi corazón en dos mitades. Hamlet- Arrojad pues la mitad más vil. Y vivid más pura con la que os quede." (III, 4)</p>	<p>Se suprime el circunloquio y se hace más comprensible la frase.</p>
<p>¿Hamlet, dónde está Polonio?</p> <p>En el cielo. Mandad a un emisario a buscarle y si no lo encuentra, id vos mismo. Si en lo que falta, al cabo de un mes, podéis olerlo al pie de la escalera. (Escena 25)</p>	<p>Rey- ¿Y bien, Hamlet, dónde está Polonio? Hamlet- Cenando Rey- ¿Cenando? ¿Dónde? Hamlet- No donde se come, sino donde se es comido. Todo un parlamento de políticos gusanos está con él. Como sabéis es el auténtico emperador de la dieta. Nosotros cebamos animales para cebarnos a nosotros, y nos cebamos a nosotros para cebar gusanos. Un rey gordo y un flaco mendigo nos son sino mesa variada, dos platos, para un mismo mantel. (IV, 3)</p>	<p>Este pasaje es suprimido en el filme.</p> <p>A continuación de esta misma pregunta del rey, Hamlet solo contesta esto, que también está incluido en el texto escrito.</p>

DISCURSO AUDIOVISUAL	DISCURSO ESCRITO	COMENTARIO
<p>Mi querido Laertes bien está que desees la verdad sobre la muerte de tu querido padre, pero destruirás con tu venganza, de un solo golpe, a amigos y enemigos... Que soy inocente de la muerte de tu padre, y que siento por ella el más grave pesar... quedará a tus ojos tan claro como la luz del día.</p> <p>(Escena 27)</p>	<p>Claudio- Laertes, ¿queréis conocer la verdad sobre la muerte de vuestro padre? ¿Significa eso que está escrito sobre tu venganza que de un zarpazo caigan amigo y enemigo, vencido y vencedor? [...] Que soy inocente de la muerte de vuestro padre- de luto está mi alma por ello- e evidencia que penetrará en vuestro entendimiento como lo hace en vuestros ojos la luz del día. (IV, 5)</p>	<p>Se simplifica el texto filmico.</p>
<p>Ofelia... ¿Es posible que el juicio de una joven doncella sea tan frágil como la vida de un anciano?</p> <p>(Escena 28)</p> <p>Se suprime este párrafo</p>	<p>Laertes- Ofelia... ¡Cielos! ¿Es posible que el juicio de una doncella sea tan efímero como la vida de un anciano?</p> <p>¡Natura es propicia al amor. Por eso dulce, dota con lo mejor de su esencia aquellas cosas que ama! (IV, 5)</p>	<p>Sigue existiendo un lenguaje sencillo y claro para el telespectador por lo que se elimina la parte del diálogo más culto del personaje.</p>
<p>Si en tu juicio me recomendaras la venganza, no me conmovieras tanto como ahora.</p> <p>(Escena 28)</p>	<p>Laertes- Tuvieras tú cordura, y me movieras a venganza, y no me conmovieras tanto como ahora. (IV, 5)</p>	<p>Otro ejemplo del lenguaje culto de Laertes y de su traslación más fácil de comprender.</p>
<p>No te turbe tu sueño por tal cosa. No pienses que yo estoy hecho de manera que se me puede amenazar en vano... A estas horas, la cabeza de Hamlet habrá rodado sobre el suelo de Inglaterra.</p> <p>(Escena 29)</p>	<p>Claudio- No ha de perturbar eso tus noches. No pienses que sea yo de materia tan blanda e inútil hasta el punto que el peligro se burle de mis barbas... Escucha lo que ahora he de decirte...</p> <p>(IV, 6)</p>	<p>El diálogo de Claudio se interrumpe, en el texto escrito, con la llegada del mensajero que le entrega la carta de Hamlet, que el rey lee a Laertes, y donde dice que vuelve sano y salvo.</p>
<p>Sepulturero 2- Pues no puede ser... Fíjate... Aquí está el agua... Bien... y aquí está a mujer... Si la mujer va hacia el agua... y se ahoga... quieras que no... ella ha ido...".</p> <p>(Escena 30)</p>	<p>Sepulturero (Gracioso)1- Espera, espera... Aquí tenemos el agua. ¿Bien? Y aquí el hombre. ¿De acuerdo? Si el hombre va hacia el agua y se ahoga, tanto si quiere como si no, el caso es que va; [...]</p> <p>(V, 1)</p>	<p>En los dos textos, se invierte el papel del sepulturero 1 y 2.</p> <p>En el filme el sepulturero gesticula lo que favorece su enredada explicación.</p>

DISCURSO AUDIOVISUAL	DISCURSO ESCRITO	COMENTARIO
<p>Sepulturero 2- Hasta para suicidarse tienen los ricos más poder que nosotros. (Escena 30)</p>	<p>Gracioso1- Lo injusto es que los peces gordos tengan venia n este mundo para ahogarse, o colgarse, a diferencia de los demás cristianos. (V, 1)</p>	<p>Se simplifica también el lenguaje vulgar.</p>
<p>Comentario de Hamlet que se elimina.</p>	<p>Hamlet- Bien puntillos es el patán. Hablaremos con precisión o nos perderemos en equívocos. [...] tanto refinamiento comienza a haber en este siglo, que el pie del villano pisa el talón al cortesano... (V, 1)</p>	<p>Aquí Hamlet defiende el refinamiento renacentista, en contra de la clase popular.</p>
<p>Pobre Yorick... Era un hombre de una gran infinita gracia... ¡Cuántas veces me llevó a cuestras haciendo resonar sus cascabeles...! Y aquí tenía los labios que tanto me besaron de niño... ¿Qué se hicieron de tus chanzas, Yorick? ¡Ni un chiste queda ni para burlarte de tu propia mueca!...</p> <p>(Escena</p>	<p>Hamlet- ¡Pobre Yorick! Yo lo conocía Horacio, era un tipo muy divertido y de enorme fantasía. Más de mil veces me llevó a sus espaldas... Y cuan horrendo me parece ahora en mi imaginación. Se me revuelve el estómago... Aquí están los labios que besé tantas veces. ¿Dónde están tus chanzas? [...] Ni un chiste ahora para burlarte de tu propia facha. (V, 1)</p>	<p>Textos muy semejantes en este ejemplo.</p>
<p>“¿No hay otra ceremonia?”</p> <p>No. Su muerte fue sospechosa y de no haber sido por una orden expresa, en lugar de preces, piedras se hubieran arrojado sobre ella”.</p> <p>(Escena 30)</p>	<p>Laertes- ¿Es esta toda la ceremonia?</p> <p>Sacerdote- Nos hemos extendido en sus exequias hasta donde la legalidad tolera, pues muy extraña fue su muerte, y, de no ser porque un orden superior puede alterar lo que es norma, no habría recibido sagrada tierra hasta el Juicio Final. Y en lugar de oraciones piadosas, habríamos arrojado sobre su tumba lascas, piedras y guijarros... (V, 1)</p>	<p>Como en los demás textos, Gala no solo acorta sino simplifica y clarifica su significado.</p>

<p>Se suprime este párrafo</p> <p>Mi hermana será un ángel mediador en el cielo, mientras tú estés aullando en el abismo...</p> <p>(Escena 30)</p>	<p>Laertes- Metedla en tierra ya y que de su hermosa carne inmaculada broten violetas.</p> <p>Y a ti, brutal presbítero, te digo: ángel intercesor será mi hermana mientras tú aúlles en los infiernos...</p> <p>(V, 1)</p>	
DISCURSO AUDIOVISUAL	DISCURSO ESCRITO	COMENTARIO
<p>Flores para la flor... “Hubiera querido que fueses la esposa de mi Hamlet... Flores pensé esparcir en tu lecho nupcial, pero no sobre tu tumba...”.</p> <p>(Escena 30)</p>	<p>Gertrudis- Flores para una flor. Adiós. ¡Tanto deseé que fueras la esposa de Hamlet! Tu lecho de novia podría haber adornado yo, Ofelia, querida, y es tu fosa la que ahora adorno...</p> <p>(V, 1)</p>	<p>Este es un claro ejemplo de brevedad y mensaje directo del discurso fílmico.</p>
<p>“Echad la tierra ahora sobre los dos...”.</p> <p>Se omite</p> <p>(Escena 30)</p>	<p>Laertes- Echad ahora la tierra sobre vivos y muertos...</p> <p>Hamlet- ¡Aquí estoy! ¡Hamlet de Dinamarca!</p> <p>(V, 1)</p>	<p>Gala elude esta exclamación porque representa la primera reivindicación de Hamlet al trono. Como en otras ocasiones, el guionista evita toda la cuestión política de la obra.</p>
<p>¿Qué harías tú por ella?... Di... ¿qué harías... luchar... llorar... ayunar... flagelarte? Todo eso lo hago yo... ¿O es que has venido aquí para lloriquear y provocarme desde la misma fosa?</p> <p>“...hasta sepultarme vivo con ella y si te gusta grita, yo en cambio rugiré...” (llora)</p> <p>(Escena 30)</p>	<p>Hamlet- Por la sangre de Dios, decidme, ¿qué hariais? ¿Queréis llorar? ¿Queréis batiros? ¿Ayunar? ¿Destrozaros?... [...]</p> <p>¡Yo lo haré! ¿A qué habéis venido? ¿A lloriquear? ¿O a haceros el valiente saltando a su tumba? ¡Que te entierren vivo con ella! ¡Y a mí también!</p> <p>¡A los dos!</p> <p>(V, 1)</p>	<p>Aquí la brevedad ayuda a acortar el tiempo televisivo, no a entender mejor el discurso oral.</p>
<p>Horacio- Si él fue quien envenenó a tu padre y prostituyó a tu madre... Quien se interpuso de golpe entre el voto popular, que te aclamaba rey, y tu propia esperanza... Dime... ¿No es perfecto caso de conciencia que tu brazo le dé lo que merece?</p> <p>(Escena 32)</p>	<p>Hamlet- ¿No pensáis vos ahora- poneos en mi lugar- que ese que mató a mi rey y prostituyó a mi madre, ese que se ha interpuesto entre la elección y mi esperanza, que puso anzuelo a mi propia vida?</p> <p>(V, 2)</p>	<p>Se cambian los papeles en el texto escrito es el mismo Hamlet quien profiere estas palabras, en el fílmico se adjudica a Horacio.</p>

DISCURSO AUDIOVISUAL	DISCURSO ESCRITO	COMENTARIO
<p>Perdonadme todo cuanto hice que pudiera lastimar vuestra conciencia o vuestro pundonor... Aquí mismo declaro que fue acto de locura”.</p> <p>Me doy por satisfecho en mi corazón que es el que más debiera excitarme a la venganza... Pero, en cuanto a mi honor, manténgome en reserva, en la espera de un dictamen reposado. Entre tanto... acepto la amistad que me ofrecéis y no faltaré a ella</p> <p>De buen grado os la ofrezco, y, con leal franqueza, quisiera competir con vos en esta apuesta fraternal. (Escena 33)</p>	<p>Hamlet- Perdonadme, señor, pues que mucho os he ofendido,. Concededme el perdón, tal caballero que sois. [...] Aquí declaro que fue locura mía...</p> <p>Laertes- Mi naturaleza, que es la que debiera moverme a venganza, queda así satisfecha; en cuanto a mi honor, he de demorar cualquier reconciliación hasta obtener de los más ancianos y expertos de estas cuestiones una palabra, un precedente e indicio para la paz, quedando así mi nombre sin mancha. Hasta entonces, acepto, acepto como amistad que me ofrecéis y nada haré contra ella.</p> <p>Y yo la ofrezco de corazón. Lucharé, leal, en este juego fraterno... (V, 2)</p>	
<p>[...] Beberé para alentarle... y echaré en su copa como prenda de unión, esta perla... Llegado el momento... el cañón anuncia a los cielos que el rey está bebiendo a la salud de su amado Hamlet. (Escena 34)</p>	<p>Claudio- [...] y el rey beberá por el éxito de Hamlet y ha de introducir en su copa una perla, la más preciosa que en su corona haya llevado... ¡Redoblen los tambores! ¡Que suene el clarín! Y que el clarín dé paso a los cañones lleguen hasta el cielo hasta la tierra. “Beba el rey ahora a la salud de Hamlet”. (V, 2)</p>	
<p>Hamlet- ¿Qué le pasa a la reina? Claudio- Se ha desmayado al ver tu sangre... Reina- No... Hamlet... Hijo... No... la bebida... (Escena 34)</p>	<p>Hamlet- ¿Y la reina? ¿Cómo está la reina? Claudio- Se desmayó al ver la sangre. Gertrudis- ¡No, no, no!... la bebida, la bebida. ¡Me han envenenado! (V, 2)</p>	<p>En el filme el plano detalle de la mano de la reina con un pañuelo que cae, indica su muerte.</p>

DISCURSO AUDIOVISUAL	DISCURSO ESCRITO	COMENTARIO
<p>“¡Has sido asesinado... No hay medicina en el mundo que te salve... En tu mano está el arma emponzoñada...”</p> <p>“Que mi muerte... la muerte de mi padre no caigan sobre ti Hamlet... Ni sobre mí la tuya...! Al rey, al rey la culpa...”.</p> <p>Ah... salvadme!”</p> <p>Veneno... concluye tu obra... ¡Únete a mi madre...!</p> <p>(Escena 32)</p>	<p>Laertes- ...Y tú, herido de muerte. No hay medicina en el mundo que pueda salvarte. [...] Llevas en tu propia mano el instrumento traidor, afilado y con veneno... astucia infame que se ha vuelto contra mí... El rey es el culpable.</p> <p>Claudio- Defendedme, amigos. ¡A mí! Estoy herido.</p> <p>Hamlet- Tú incestuoso, asesino, maldito danés! Bebe hasta la última gota del veneno! Únete a mi madre...</p> <p>(V, 2)</p>	<p>En el filme se elude el “estoy herido” porque se ve a Hamlet embistiéndole con la espada más de una vez.</p>
<p>Este texto no se refleja en el discurso filmico.</p>	<p>Hamlet- ¡Horacio muero...! El poderoso veneno se alza poderoso sobre mi espíritu. [...] Yo profetizo que será elegido Fortimbrás. Será para él mi voto, ahora que agonizo... ¿Se lo diréis? Dile también cuáles fueron las circunstancias, pequeñas o grandes para actuar así... El resto es silencio</p> <p>(V, 2)</p>	<p>En el filme es la agonía de Hamlet en solitario con la estatua de su padre como única compañía...</p> <p>Termina en silencio y una mano, le cierra los ojos...</p>

TABLA 57. Modificaciones del relato televisivo en su relación con el discurso fuente. Elaboración propia.

8.2.2. Transdiscursividad en sus variables conceptuales, representativas y figurativas

Este estudio hace referencia a una semiótica transdiscursiva que, en palabras de Vázquez Medel (1996, p. 63), es capaz de sostener la tensión entre identidad y diferencia, singularidad y pluralidad, estabilidad significativa y apropiación de sentido.

Las dos versiones de *Hamlet*, la escrita, cercana a la traslación del material shakespeariano, a una traducción culta por un gran estudioso del dramaturgo y

de su obra- como es Manuel Ángel Conejero⁴¹¹-, y la dramática televisiva adaptada a su propio código audiovisual, entran en este significado.

Ambas guardan un gran paralelismo en su significado conceptual y soslayan el conflicto entre sus estructuras y sus sistemas de significación o códigos (escrito y audiovisual) para interpretar o adaptar el sentido de esta magnífica obra.

También ambas restituyen a su propio lugar los procesos simbólicos y figurativos que esta obra dramática tiene insertos y la convierte en única y representativa de una época, de una condición y de una cultura acomodada a cualquier tiempo y lugar.

Sin embargo, para llegar a este proceso transdiscursivo simbólico- en sentido peirceano- se ha profundizado en los conceptos de integración, de unión de las dos obras. Indagando en su caudal de conocimientos y en su red de objetivos.

Comprobamos que ambas, la escrita y la audiovisual, guardan una misma concepción sobre sentimientos humanos como la venganza, la traición, la locura o el engaño. A pesar de que las épocas y culturas no sean coincidentes y que su significado haya despertado innumerables interpretaciones y derivaciones. Circunstancia que las enaltece aún más, y las convierte en proclives de ser sometidas a este análisis transdiscursivo ante ciertos nexos que las une o diferencia, dentro de una estructura valorativa propia y/o compartida. Todo dentro de un mismo proceso interactivo e intertextual, cuyo espejo común es el discurso.

Enlazando con nuestro marco teórico, recordamos a Umberto Eco (1990) cuando, al referirse a los conceptos de signo y texto- en la última línea de Roland Barthes-, expone que “[...] la significación pasa solo a través de los textos, porque los textos serían el lugar donde el sentido se produce y produce (práctica y significante)” (p. 37).

Una semiosis que, para Vázquez Medel (1996) depende, más que de los textos (por muy dinámicos que sean), de la actividad discursiva. Y que para este mismo autor se construye según unas fases progresivas que van desde la ‘*intentio auctoris*’, pasando por la ‘*intentio operis*’, hasta llegar a la ‘*intentio lectoris*’, que

⁴¹¹ O en una versión más libre y no menos culta de Salvador de Madariaga.

es la semiosis más ilimitada, ya que no solo es diferente para cada intérprete lector, sino para cada distinto momento o estado de conciencia del mismo.

[...] la actividad discursiva no solo constituye discursos, sino que nos constituye en tanto que somos transidos por ellos, y ellos forman el material de nuestras representaciones mentales (Ibid., p. 64).

De este modo, consideramos que nuestros dos discursos se aproximan a una interacción o transcendencia discursiva a partir del discurso fuente, que traspasa el concepto tradicional de 'fuentes' y sus 'influencias'. Así, nuestros textos, una vez cristalizados desde sus propios códigos- escrito y audiovisual- son captados, (jugando con las palabras) no por su inmanencia (o permanencia), sino por su transcendencia.

Nos basamos, pues, como señalan Greimas y Courtés, en su diccionario sobre la semiótica y teoría del lenguaje (1982), en la concepción iniciada por Genette para la construcción de un concepto de intertexto a partir de la noción de un 'estructuralismo abierto' de 'transtextualidad o transcendencia'. (pp. 147-148)

De este modo, en nuestro estudio comparativo de los dos discursos partimos- como ya exponíamos en el capítulo quinto- de unas variables cualitativas (ya que hablamos de los atributos de las muestras), compuestas (por su complejidad, ya que no son un todo sino que se dividen en diversas generalidades) y dependientes (modificadas por la variable independiente que es la que produce cambios).

Exponemos las distintas variantes cualitativas, en cuanto a conceptos, símbolos y representaciones en cada uno de los dos escenarios analizados.

Variable 1. El concepto de venganza

El *Hamlet* de Gala y Guerin entra en la base de adaptación rigurosa a la obra original y a la tragedia de venganza, con determinados cánones de la época isabelina, y ciertos añadidos por la creatividad shakespeariana⁴¹², como exponemos a continuación:

⁴¹² Como exponemos de forma más extensa en el capítulo 5.

- Al tono elevado y solemne de sus escenas, se añaden pinceladas de humor y burla propios del teatro isabelino.
- Se introducen sentimientos y pasiones humanas como la venganza, el odio, el honor, la exaltación, la mentira o la traición.
- Sus personajes son de alto rango. Solo los comediantes y los sepultureros entran en la valoración de otra clase social.
- Visita fantasmal de la víctima del asesinato.
- El desenlace final, nefasto y muy violento, con la muerte de sus protagonistas, lo que en ambas obras se crea una catarsis en su receptor.
- Un periodo de intriga o conspiración de la figura del vengador, que de forma progresiva se hace cada vez más agresiva.
- Altibajos en la locura, real o fingida, del vengador.

Sin embargo, en la obra dramática televisiva, Gala omite otros aspectos de la original, como los referidos al intrincado político, debido precisamente al condicionante dictatorial en el que está inscrita.

Variable 2. El dolor de la traición

Reflejado en ambos discursos por el ansia de venganza del protagonista, incluso con personajes que, en algún momento, han sido sus compañeros, como Rosencratz y Guildenstern.

Este afán de venganza es lo que desencadena en la muerte de casi todos lo que le rodean. En las dos versiones se ve reflejado en los mismos asesinatos.

Variable 3. El concepto de locura de Hamlet

Otra de las analogías que Gala mantiene fielmente con la obra fuente es la idea de locura fingida del protagonista.

Sin embargo, el guionista añade matices lingüísticos o expresivos que la hacen más comprensible para su audiencia. Asimismo, Guerin incorpora gestos y tomas del protagonista que evidencian su humor irónico en sus actuaciones incoherentes.

Variable 4. La representación egocéntrica de la obra

En ambas versiones, el personaje de Hamlet está marcado por aptitudes y deseo egoístas, que son denotados en su elevado poder poético, que en ocasiones se confunde con un patetismo exacerbado, sobre todo en sus monólogos.

Un egocentrismo oscurantista que encubre tanto su forma de ser como de actuar y que, en ambos discursos, se ve reflejado en su relación con Ofelia.

Variable 5. La incertidumbre como simbología.

Hamlet aparece en ambas versiones como el héroe desdichado a la vez que indeciso y mentalmente inestable, como consecuencia de un constante conflicto interno, que le impide tomar decisiones precisas y resolutorias ante su venganza.

Esto provoca en el protagonista una angustia constante, avalada por inquietantes dudas y reflexiones, que le conducen, en ambas obras, a sus seis monólogos o soliloquios, aunque mucho más reducidos en la versión televisiva. Una duda existencial que viene simbolizada por el conocido monólogo de “Ser o no ser”⁴¹³.

Variable 6. Dimensión figurativa de la acción de Hamlet

Como en la obra fuente, en la fílmica Hamlet encuentra la solución para resolver su mayor duda, lo que le paraliza a actuar, cuando, junto con los comediantes, prepara la representación teatral.

En ese momento es cuando el protagonista encuentra su ‘yo’ posible, el único modo en el que no solo ‘aparece’ como loco (aunque sea fingido) sino que, paradójicamente, ‘parece’ serlo. La representación teatral, simboliza, en ambos discursos, la acción hacia la venganza del protagonista.

Una vez hechas estas consideraciones iniciales, a las que ya hemos hecho referencia, pasamos a completar nuestro objetivo formal en el siguiente capítulo, donde, a partir de las hipótesis iniciales y secundarias, exponemos unos resultados a los que ha llegado nuestro estudio y a sus pertinentes conclusiones.

⁴¹³ Como exponemos de forma extensa en el capítulo séptimo, en la versión fílmica se repite dos veces.

IV. PARTE CUARTA. HIPÓTESIS, CONCLUSIONES Y APLICACIONES

CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES

9. Conclusiones

9.1. Validación de hipótesis y resultados de estudio

9.2. Conclusiones finales

9.3. Discusión final y futuras líneas de trabajo

9. CONCLUSIONES

El trabajo de investigación pone de manifiesto unos resultados, derivados de las hipótesis de partida y extraídos del propio estudio comparativo, así como unos puntos concluyentes, que exponemos en las siguientes líneas.

Se ha realizado conforme a nuestro objeto formal, versado en el análisis cualitativo de los diferentes conceptos, representaciones y figuraciones (o simbologías) de la obra de Shakespeare, abordado desde la narratología y trasladado al plano audiovisual, y de acuerdo a nuestros objetivos de estudio. Objetivos que describen, sintetizan y explican, a través del análisis del discurso hamletiano, en su vertiente narrativa, retórica y semántica, los paralelismos, identidades y diferencias transdiscursivas, existentes entre la tragedia original y su adaptación fílmica.

Asimismo, acorde con la metodología de la investigación, se ha intentado equilibrar el análisis de contenido (discursivo) con el análisis audiovisual (fondo y forma) y examinado las estrategias narrativas implementadas en el texto original de Hamlet⁴¹⁴ y el de su adaptación al teatro televisado en TVE, en 1970.

Correlativamente a este enfoque cualitativo- inductivo, se ha atendido a todos los detalles del material significativo que ha podido ser relevante para el análisis, basándose en una transcripción lo más detallada posible de la obra fuente y

⁴¹⁴ Para el que hemos seleccionado el *Hamlet* editado por el Instituto Shakespeare, dirigido por Manuel Ángel Conejero y, en algunas ocasiones, *El Hamlet de Shakespeare*, de Salvador de Madariaga.

trasladándose posteriormente a un medio audiovisual como la televisión, de cuya adaptación también se ha realizado un minucioso examen.

9.1. Validación de hipótesis y resultados de estudio

A lo largo de este trabajo de investigación se han adoptado postulados e hipótesis, como enunciados, que se basan en describir y/o explicar por qué o cómo se produce un fenómeno o conjunto de fenómenos relacionados.

De acuerdo con este criterio se ha presentado esta investigación mediante hipótesis descriptivas y explicativas, indicando que las primeras anticipan el tipo de variables que se espera encontrar en el fenómeno investigado, así como los valores y las diferentes cualidades que estas presentan. Las segundas avanzan en la explicación del por qué se relacionan entre sí distintas variables que han supuesto la base de la argumentación del fenómeno.

En consecuencia, y como colofón de la reflexión obtenida del contraste entre el corpus teórico y el derivado de la propia investigación de campo, el examen ha permitido calibrar las hipótesis presentadas conforme a la descripción de los temas esbozados en el estudio de caso. Del mismo modo que se han contestado, de forma directa o indirecta, a lo largo de la investigación, las primeras preguntas con las que iniciamos nuestro campo de estudio y que reiteramos en estas líneas:

¿La representación televisiva de *Hamlet* (TVE), a través del programa dramático, Estudio I, consigue el objetivo de adaptar un texto escrito a una representación teatral y de esta a una narrativa audiovisual fílmica televisiva? ¿Cada proceso de adaptación fílmica- televisiva o cinematográfica- conduce a una técnica de interpretación distinta de la obra original? ¿En qué sentido y hasta qué punto ha de buscarse una fidelización de la obra adaptada a la original o fuente?

Como decimos, son formulaciones iniciales que se han ido contestando a lo largo del corpus de esta tesis y que sintetizaremos en nuestras conclusiones finales.

Sin embargo, antes de hacerlo, y de acuerdo al planteamiento del problema, que se ha enfocado de manera objetiva, sin ningún tipo de especulación ni juicio de valor alguno, se da contestación, desde un análisis inductivo, descriptivo y explicativo, a las siguientes hipótesis:

H1 Existe un cambio discursivo con la llegada del lenguaje fílmico al campo de la literatura. De acuerdo a esta hipótesis, se intenta averiguar el fundamento esencial para dicho cambio estratégico de comunicación en la obra de Hamlet adaptada para televisión española.

El resultado de esta primera hipótesis indica que sí existe una evolución en el arte discursivo fundamentado en la obra de *Hamlet* de Estudio 1, ya que su lenguaje fílmico conforma una renovación en el campo semántico. En nuestro estudio se comprueba que la incursión de su código audiovisual permite decir o mostrar algo que la literatura no llega a configurar o a desvelar y llegar a una población más desprotegida culturalmente, que no hubiera podido tener acceso a la obra escrita.

Asimismo, la representación semiótica audiovisual sirve de fundamento para demostrar la importancia de la combinación entre el discurso textual, la fuerza de la imagen y la escenificación del mensaje, como factores clave en ese trasvase discursivo al que hacemos referencia, y que da paso a un nuevo eje en la estrategia comunicativa.

Su principal *modus operandi* es que los espectadores se ven seducidos psicológicamente mediante recursos, elementales y directos, como la dramatización, la simplificación o la personalización. Pautas seguidas por la televisión (y el cine), a través de la imagen escenificada, el lenguaje y la construcción de símbolos.

H2 El *Hamlet* dirigido y realizado por Guerin además de ser un producto de su expresión creativa y autónoma, responde a la censura ideológica, política y social, manifiesta en la dictadura franquista.

Se comprueba a lo largo de este estudio que Claudio Guerin llevó a cabo una renovación en la puesta en antena televisiva por la valoración y técnica cinematográfica del espacio escénico y la interpretación de sus actores, con la que logra alejarse del sistema más clásico y fosilizado de sus precursores y de alguno de sus coetáneos. Esto no significa que la labor artística de este director-realizador fuera totalmente libre, pero sí denota que, a pesar de los convencionalismos rígidos, escasos recursos y formación técnica deficiente de la televisión española, a lo que se une la política opresiva de entonces, Guerin marca un sello personal en *Hamlet*, en particular, y en la televisión española, en general. Además, su trabajo, por su carácter novedoso y experimental, logra impactar a la audiencia, en un momento en el que la población española- como expresa Utrera (1992, p. 26)- “vive en pleno auge desarrollista”. .

H3 La obra de *Hamlet* en Estudio 1 logra el objetivo de calidad audiovisual y creatividad narrativa y estética en su adaptación televisiva, a pesar de la incipiente televisión española y de los escasos recursos con los que se cuenta.

En el examen llevado a cabo en esta investigación, se muestra que El *Hamlet*, de Estudio 1 logra conseguir el objetivo de adaptar un texto escrito a una representación teatral y de esta a una narrativa audiovisual, fílmica de calidad, porque cuenta con un buen reparto, una interpretación cuidada, adecuada ambientación, buen ritmo, reproducción de fondos, profundidad de campo⁴¹⁵, captación de detalles, de gestos y ajuste musical apropiado, que, con una gran técnica y maestría cinematográfica, Claudio Guerin convirtió una obra eminentemente teatral en un filme televisivo, donde la trama de la historia es capaz de entretener al telespectador cerca de dos horas.

La claridad de expresión cinematográfica, la adecuación al medio televisivo, la difusión de sus ideas, su experiencia teatral y el acento personal se dejaron ver en el trabajo de Guerin. Y, como en otras realizaciones dramáticas de Estudio1,

⁴¹⁵ Un ejemplo de esta profundidad de campo, donde el fondo emerge de manera nítida junto con el primer plano, a través de un enfoque profundo, aparece en la película *Ciudadano Kane*, de 1941. Desde entonces la profundidad de campo se convirtió en un dispositivo cinematográfico popular de la década de los cuarenta en Hollywood.

sus obras llevaban el estilo, el sello y la propia personalidad de quienes dirigían y realizaban estos programas.

Por su parte, Antonio Gala, en su labor como guionista- adaptador del Hamlet de Shakespeare - escrito tres siglos antes para un público determinado- consigue reducir sus cinco actos a un número de secuencias dramáticas y escenas cortas (con una duración media de entre tres y siete minutos), y adaptar su lenguaje literario a uno más acomodado a un público no acostumbrado a este tipo de funciones dramáticas.

H.4 En el proceso de adaptación de una obra dramática a una representación teatral televisada, -además del guionista, director-realizador y grupo de actores- existe un equipo humano, con responsabilidad profesional y sensibilidad artística, capaz de contribuir a su calidad escénica.

En esta hipótesis se plantea que esta adaptación de *Hamlet* en su paso de la obra dramática a la teatral y de esta a la televisiva conlleva un duro trabajo de un equipo humano. Se reconocen las figuras del guionista, del director-realizador o de los actores, pero detrás de ellos se encuentran otros profesionales como los encargados de las cámaras, de la iluminación, decorados, de la música y efectos especiales, del vestuario, peluquería y maquillaje de sus actores, etc., cuya labor contribuye, de igual medida, a dotar a esta obra de calidad narrativa escénica.

De este modo se trata no de un producto creativo y organizativo individual sino una labor en equipo. El guionista adapta el texto literario al medio (espacio y tiempo) y audiencia televisiva. El realizador es el responsable de la dirección y realización de la obra, lleva a cabo su puesta en escena, y debe decidir su planificación y los encuadres adecuados, la dirección de actores y contar con los recursos técnicos disponibles para ello. El resto de profesionales también colabora extraordinariamente en la construcción del relato fílmico, porque se

encarga de todos los elementos que articulan la imagen de sus actores y su escenario, en una realización televisiva muy diferente a la teatral⁴¹⁶.

Asimismo, el público al que llega el teatro en televisión, a través del programa dramático, Estudio 1, difiere de aquel que asiste con cierta normalidad a un espacio escénico. De ello también son conscientes no solo el guionista o el director- realizador de la obra sino el resto de componentes del equipo, que les obliga a idear un método de trabajo distinto, que cuanto más comprensible y claro resulta a su audiencia, en el fondo requiere de una mayor complicación y dificultad.

H5 El análisis comparativo de dos textos dramáticos, el de la obra escrita y la audiovisual, que cuentan la misma historia, resulta un excelente laboratorio para analizar con precisión y desde el punto de vista narrativo cómo se producen las relaciones entre un discurso audiovisual y uno literario.

Se comprueba en nuestro análisis que los dos textos de códigos diferentes pero que relatan a grandes rasgos la misma historia, nos lleva a conclusiones no solo respecto a cómo alcanzar determinados fines narrativos a partir de los mismos o distintos medios, sino también respecto a qué fórmulas o recursos narrativos son más propios de cada uno de ellos.

H6. Los actores construyen su discurso utilizando marcadores verbales, paraverbales y no verbales diferentes en cada representación escénica y adaptación televisiva y cinematográfica.

El resultado de nuestro análisis empírico evidencia que cada vez que un personaje interactúa con otro⁴¹⁷ adopta una postura, una conducta, que se manifiesta mediante una entonación determinada, un gesto, un mimo, una mueca. En definitiva, una acción-reacción expresada a través de diversos

⁴¹⁶ En donde su acierto o desacierto consiste en el juego creativo de composiciones en diagonal y movimientos en perspectiva, en cambio, la representación en teatro solo se apoya en planos frontales y movimientos laterales.

⁴¹⁷ En la misma o diferente obra audiovisual.

recursos comunicativos, que en cada escena y situación adopta de forma diferente.

Estos comportamientos específicos proporcionan información muy valiosa para entender la posición del personaje en relación con el planteamiento de su discurso.

Una imagen fílmica de un personaje, comparada con la imagen mental que emana del texto escrito, tampoco presenta o representa siempre una única discursiva análoga. En consecuencia, se comprueba en el análisis visual del teatro televisado y cinematográfico, que, si se relaciona con el texto escrito por Shakespeare, concurren ciertas características dispares entre los personajes.

Incluso si esa comparativa se amplía a las diversas imágenes fílmicas de los distintos personajes principales, -como Hamlet, Claudio, Gertrudis, Ofelia, Polonio o Laertes- derivadas de distintas películas análogas a la obra, sus actores muestran actitudes interpretativas y figurativas diferentes. E incluso, en muchos casos, dispares al texto original.

Por ejemplo, la imagen que se desprende de Ofelia en el discurso escrito y el audiovisual es diferente. Mientras es mostrada por Shakespeare como una persona apocada pero fundamentalmente indiferente, en el *Hamlet* de Guerin se trata de una Ofelia tierna, inexperta, indecisa, e incluso enamorada.

Y entrando en más paralelismos, en la película de *Hamlet* de Olivier es una Ofelia más extrovertida, mucho más cariñosa (caricias, besos a su hermano, a su padre), fiel amante y muy sensible a los desplantes sucesivos de Hamlet, que exterioriza con continuos llantos. Es un personaje desdichado por el que el espectador puede sentir lástima. De la misma forma, la Ofelia de Estudio 1 figura como un ser tierno, responsable y sensible, por lo que atrae y entenece a los telespectadores como lo ha hecho en la ficción con la reina Gertrudis.

De igual manera, el personaje de Gertrudis en el *Hamlet* televisual solo muestra cariño auténtico cuando reconoce el valor de actuación de Hamlet (no de pasividad), incluso cuando la maltrata con palabras crueles. No admite al príncipe apocado, triste, melancólico, 'de luto'... La madre se reconcilia con el Hamlet resuelto y combativo aunque esta actitud le pudiera conducir a la misma

muerte. Este sentimiento de repulsa ante un hijo no se aprecia tanto en el texto original ni en *Hamlet* de Laurence Olivier.

A su vez, se observa que el elemento teatral en el cine, es entonces cuestionado, el pacto ficcional cambiado, por ejemplo en la adaptación cinematográfica de Kenneth Branagh. Se trata de representaciones completamente distintas, en las que cada autor y actor se posiciona con su propia actuación e interpretación discursiva.

En consecuencia, no se representa la versión literaria en su totalidad, sino lo que los personajes y sus directores/realizadores quieren, puedan o sepan transmitir, y la percepción que el espectador saque de su lenguaje verbal y no verbal.

H7. La proyección de una buena imagen no es aquella que refleja la realidad, sino la que logra una visión favorable o desfavorable, aunque esté muy alejada de esa realidad.

El componente visual en el *Hamlet* de Estudio 1 acerca el significado y la aceptación de la obra al telespectador, porque no solo a través del texto se cuenta la historia, también se realiza por medio de la imagen⁴¹⁸, que interviene de forma conjunta con argumentos lingüísticos o textuales.

El aspecto no verbal en este *Hamlet* no se limita a la “postura mimo gestual”, entendido como cualquier movimiento o posición de la cara y/o el cuerpo, las expresiones faciales y las miradas-, que Guerin remarca con abundantes planos cortos o expresivos- como el primer plano (PP) o el gran primer plano (GPP o PPP)- para expresar sentimientos y hacer énfasis en el dramatismo del personaje. Este lenguaje también se amplía a un todo abierto, desde la apariencia física, a la actitud del personaje, su entonación, tono o volumen de voz, hasta la disposición y duración de unos planos, la elección de determinados encuadres o el ritmo marcado por la narrativa icónica.

⁴¹⁸ De ahí la importancia de la imagen, por ejemplo del candidato, en el campo de la comunicación política y en las campañas de convencimiento a la población (Viounnikoff-Benet, 2018; citado por Sandra Daviu, 2020, p. 312).

Asimismo, la escenografía de la obra proporciona una información accesoria al relato, a su fábula. El decorado del castillo, donde interactúan los personajes, está rodeado de muros de piedra, de estatuas emblemáticas... que simbolizan y representan un entorno moral de pesada arquitectura: Una cárcel- con el significado que el mismo Hamlet detalla como “mazmorra” -, donde las palabras no alcanzan el valor esperado, ni la libertad deseada. Hamlet está solo en sus muros y su lenguaje es una prueba abierta de interrogar a sus paredes; es decir, a la “nada”.

H8. El espectador, como analista, solo tiene acceso a lo que el realizador/director/autor le muestra mediante la conjunción de su propia narrativa y adaptación fílmica.

Tras la investigación realizada encontramos que todo texto debe ser entendido como un evento comunicativo que se da en un tiempo y espacio, y de forma interactiva o transdiscursiva, integra aspectos verbales y no verbales en una situación sociocultural determinada.

Por lo tanto, no basta con que el evento comunicativo sea transmitido en un texto oral/escrito/imagen (televisiva o cinematográfica) para ser interpretado porque también necesita de los elementos que se encuentran situados dentro del contexto, y en este escenario de contextualización es donde emanan los conceptos del discurso y de análisis del discurso.

En el caso de la obra televisada de *Hamlet*, de nuestro estudio de caso, y en comparación con la escrita, se observa que el análisis de contenido del texto fílmico, adaptado en la televisión española, se logra atendiendo al procedimiento y tipo de adaptación que se ha querido o podido alcanzar, aunque se mantenga el tema central de la obra e incluso muchos de los diálogos del texto original.

Así se rehúye de cualquier escena, diálogo, expresión o personaje de la obra que esté relacionado con algún asunto político del gobierno danés. Esta omisión está justificada por Antonio Gala porque dice querer ofrecer una visión intimista e incluso familiar de *Hamlet*, lo que también puede hacer pensar que en aquella época la censura política está en primera línea de tiro.

La gran cantidad de títulos teatrales emitidos en el espacio dramático, Estudio 1, en su periodo de vigencia en la televisión española, produjeron en los telespectadores una buena impresión por una serie de factores como un buen reparto de actores y actrices conocidos, por su excelente interpretación y por la satisfacción de poder conocer una obra literaria⁴¹⁹. De este modo, estas adaptaciones televisivas se convirtieron en verdaderas obras artísticas, donde se sumaron la intuición, la creatividad, la experiencia, el conocimiento y la técnica de los profesionales del medio, además del ingenio y la calidad demostrada.

Lo que nos lleva a otro planteamiento, porque si se admite la hegemonía y el predominio de lo audiovisual sobre lo textual en este masivo grupo social, podría existir la posibilidad de que se transformara el escenario discursivo, propiciando y primando la personalización de la imagen simbólica de *Hamlet*, al humanizar y colonizar la percepción de los telespectadores con los actores mediáticos de aquel momento.

H9. La estructura narrativa de *Hamlet* – como obra literaria- sirve de ejemplo en la demostración de que los textos fílmicos- televisivos y/o cinematográficos- pueden llegar a convertirse en ecos, resonancias y repeticiones de su fuente original.

Un concepto el de ‘adaptación’ que también implica un proceso por parte de los creadores que, básicamente, en el cine y la televisión, supone la selección de materiales para hacer la historia más comprensible, subrayar algunas de las líneas argumentales y el desarrollo de los personajes o normalmente un trabajo de simplificación respecto a personajes y argumentos secundarios.

En cualquier caso, el hecho de trasladar a la pantalla un texto literario, un libro u obra teatral, en su conversión en imágenes supone sacrificar algún aspecto del original: con la reiteración, omisión o alteración de alguno de los componentes narrativos fundamentales de la obra fuente.

H10. En el análisis empírico de las obras fílmicas analizadas se han descubierto una serie de analogías y diferencias que se muestran a continuación:

⁴¹⁹ Ver portada de la revista *Teleradio* (Figura 18, p. 413).

1. En las adaptaciones, las repeticiones, omisiones y alteraciones son las características más recurrentes de los textos fílmicos.
Aquí se denota su carácter transdiscursivo cuando no se trata solo de una repetición o imitación del texto fuente, sino de una continuación, adaptada al espacio y tiempo.
2. Las películas no son una copia del original, pero su frecuencia es análoga con la de la obra dramática.
3. Los personajes son imitación de la fuente original, aunque está limitada por la condición cultural de los países y momentos en los que se reproducen.

9.2. Conclusiones finales

En el apartado anterior- el de los resultados de análisis- se han ido desarrollando los distintos conceptos que han sustentado las hipótesis iniciales (descriptivas) y secundarias (explicativas) que fueron la base para la realización de este trabajo.

De este modo, los resultados de dichas hipótesis nos permiten establecer las siguientes conclusiones generales:

C1. El texto dramático del *Hamlet* de Shakespeare constituyó la base fundamental de la adaptación televisiva de Estudio 1. A pesar de la reducción y simplificación de los parlamentos, por exigencia del guion y del tiempo televisivo, la palabra sigue alcanzando un valor prioritario en la obra. Se respeta el discurso escrito original al mismo tiempo que se hace efectivo el lenguaje connotativo, lírico basado en declamaciones, pero sujeto a mayor sencillez léxica para su comprensión.

C2. Desde una perspectiva narratológica, mientras que el texto literario desarrolla su relato a través de la palabra escrita y su interpretación mental, el discurso fílmico, además de contar con una gramática interna que, de forma coherente, lo dota de sentido, potencia esa misma historia con la fuerza de sus imágenes y de su plástica visual.

C3. En la adaptación de *Hamlet* sus autores no han buscado una fidelización de su obra original o fuente, sino una adecuación de su esencia. En la obra fílmica se han observado rasgos estilísticos y retóricos, así como aspectos simbólicos, figurativos y representativos de la obra original en el proceso transdiscursivo en la televisión española.

C4. La dimensión de la pantalla y la propia naturaleza de la televisión obligaban a su realizador, Claudio Guerin, a ofrecer una inmensa mayoría de planos cortos, concretos, y también planos generales para contextualizar el desarrollo de la acción. Esto favoreció el discurso hamletiano en el plano expresivo y de contenido, cuando, además, la intensidad y riqueza del lenguaje verbal es reforzada, ampliada y especializada por el lenguaje icónico en su proceso transdiscursivo hacia el entorno audiovisual.

C5. La adaptación de *Hamlet* a la televisión, toma otros múltiples factores (códigos visuales, musicales, convenciones de la época, etc.) además de los referentes de la obra fuente que da como resultado un nuevo discurso, con su lenguaje propio. Un proceso transdiscursivo que deja de ser contemplado como un trasvase o copia de uno a otro discurso, por lo que la sujeción, o no, a su patrón original deja de ser la cuestión principal.

C6. Se considera este guion dramático, adaptado por Antonio Gala y Claudio Guerin a la televisión, como una realidad discursiva que es preciso atender en todos y cada uno de sus aspectos: desde el concepto y evolución de sus personajes hasta sus diálogos; desde el análisis de su estructura de la trama principal y tramas secundarios hasta sus procedimientos narrativos; desde las acotaciones expresivas hasta sus planos fílmicos, ángulos de visión, movimientos de cámara, etc., en definitiva hasta el lenguaje expresivo propio del discurso audiovisual.

C7. La obra literaria de *Hamlet* es 'absorbida' y llevada a la pequeña pantalla de la década de los setenta en España, como lo fueron otras representadas de la época y posteriores, sabiendo adoptar una práctica discursiva fílmica, que se ve representada en sus escenas, encuadres, diálogos, personajes, tonos, núcleos temáticos o espacios y tiempos en los que se desenvuelven.

C8. Esta obra en particular, difícil en su significado original, trata además de acoplarse a un guion específico para televisión, por lo que la diferencia y la valora al mostrar características definidas para este medio y hacerla más comprensible y atractiva para sus telespectadores. A este respecto, hay que señalar que la televisión no solo supo ser un instrumento capaz de unir las virtudes y procedimientos expresivos del cine y el teatro, sino que dio a conocer obras literarias a un gran público que nunca hubiera podido conocerlas.

C9. La agilidad del diálogo en su representación y la variedad de reacciones de sus personajes, imprime a este *Hamlet* el sello personal de realización televisiva, gracias a su planificación previa y dinámica escénica, lo que no dejaba de plantear serias dificultades a sus profesionales por los escasos recursos técnicos de los que se disponía en aquel momento en una televisión incipiente como la española. Sin olvidar el gran esfuerzo que supuso para el realizador el conocimiento de la técnica del montaje inmediato, de la necesidad de aligerar su trabajo en el manejo de las cámaras cuando el programa debía salir al aire, en orden a la parrilla programada, o se grababa para su posterior emisión.

C10. Nuevas técnicas televisivas para todos sus profesionales en general, unos por su poca experiencia laboral, pero con conocimientos cinematográficos- como el caso de Guerin y su generación-, y otros por su procedencia al ámbito teatral, como buenos conocedores del juego escénico. Ambos sectores consiguieron aunar, de manera efectiva, las virtudes y procedimientos expresivos del cine y el teatro y plasmarlos en la pantalla televisiva⁴²⁰ con la intención de atraer la atención de sus telespectadores, en un proceso de interpretación creativa y adaptación fílmica de la obra original shakespeariana.

⁴²⁰ El director- realizador Pedro Amalio López (1996: 91; citado en Bernad, 2016) corrobora esta afirmación cuando indica que quienes tenían formación y experiencia cinematográfica debían asimilar las peculiaridades de la técnica televisiva para aprender su mecánica, por lo que debían enfrentarse a un problema práctico; mientras que los realizadores procedentes del teatro se encontraban frente a un problema de conceptos, por esa nueva forma de narrar que chocaba frontalmente con sus experiencias profesionales.

9.3. Discusión final y futuras líneas de trabajo

A lo largo de estas páginas se ha pretendido manifestar, de diversas formas, aquello que se propuso al inicio de este estudio: la inevitable y problemática simbiosis en que se hallan el discurso literario y el audiovisual en la obra dramática de *Hamlet*.

Creemos que a lo largo del trabajo de investigación se ha dibujado y concretado la importancia de la adaptación filmica televisiva como factor e instrumento transdiscursivo de la obra hamletiana al público general. Consideramos que su aplicación no solo beneficia cultural y socialmente a una audiencia mayoritariamente televisiva sino que refuerza el discurso escrito con el audiovisual en la comprensión conceptual, representativa y figurativa de la obra original, sin que esta pierda la esencia como texto dramático.

En este caso, aplicamos lo que Gerard Genette (1982) determina como hipertextualidad las operaciones de transformación del texto original, de selección, concretización y actualización.

Sin embargo, también coincidimos con Sánchez Noriega (2001) cuando plantea la necesidad de crear un estatuto artístico donde se considere el rango que se debe conceder a cada una de las obras literarias adaptadas al ámbito audiovisual y especialmente al cinematográfico. Porque a pesar de que ambas, la literaria y el cine, son medios de expresión que, “[...] al margen de formas específicas [...] convergen en su carácter narrativo” (p. 65), dice el autor que existe una pluralidad de casos en la que estas adaptaciones cinematográficas se aprovechan, con un fin fundamentalmente comercial, del prestigio de las grandes obras literarias. Un debate que podría crear una nueva línea de investigación

Asimismo, abrimos otra posible hipótesis de trabajo si se acepta que todo lenguaje artístico, implicado en la dimensión global de la cultura, supone un conflicto interno de códigos que se modifican entre sí y que otorgan la significación total de la obra, ¿qué sistema o fórmula narrativa debe seguirse para que sus lenguajes se complementen y asocien, proporcionando un segundo

nivel respecto de la base lingüística natural donde se produce el efecto o adaptación artística?

Lo cierto es que la adaptación fílmica supone un nuevo modo de intertextualidad y transdiscursividad por su estética, capaz de trasladar a sus fábulas elementos dotados de una fuerte raigambre audiovisual. Tan importante en esta sociedad donde prima la imagen frente a la palabra.

Creemos que la aportación de este trabajo de investigación de esta obra literaria a su adaptación fílmica televisiva, en un espacio dramático y un momento determinado en nuestro país, estriba fundamentalmente en la pertinencia conceptual, representativa y figurativa entre el análisis exhaustivo de la pieza dramática original y el guion fílmico interpretado de forma autónoma tras un estudio minucioso de la obra. Para ello, hemos partido, en ambos casos, de procedimientos contextuales de su momento histórico (conformadores y orientadores del sentido de cada una de ellas), y de sus elementos externos (relativos a su producción, sistema de rodaje unidades espaciales y temporales, propios de cada una de las muestras de estudio), para posteriormente adentrarnos en sus cualidades internas (en su lenguaje, argumento, adecuarlos a sus exigencias textuales, teatrales o cinematográficos, analizar sus actos, secuencias o escenas, situaciones, personajes, expresiones textuales y audiovisuales, etc.).

En definitiva, nuestra metodología se apoya en un marco teórico que parte del discurso y se extiende a la noción de transdiscursividad para poder cotejar los rasgos conceptuales, representativos y simbólicos emanados de los dos textos analizados. Así, se nos permite incorporar cuestiones intemporales a factores contemporáneos, a través de una recreación narratológica de esta extraordinaria obra maestra de la literatura y de su adaptación televisiva.

Cerramos este apartado conclusivo compartiendo la noticia de la vuelta a la actual TVE del mítico programa de Estudio 1, que sigue siendo producción propia de la televisión pública estatal, y donde se alternarán clásicos con éxitos teatrales actuales. Lo que va a suponer, según sus promotores, “[...] una actualización de

un clásico al nuevo lenguaje audiovisual del siglo XXI. Además, *RTVE.es* rescata los dramáticos más importantes de los años 60, 70, 80⁴²¹.

Una excelente noticia que no podemos ni debemos pasar por alto, y que la investigación también agradece y agradecerá.

⁴²¹ Lo recogemos de la actual página oficial de *RTVE.es*

PARTE QUINTA. FUENTES DE REFERENCIA

CAPÍTULO 10. FUENTES DE REFERENCIA

10. Fuentes de referencia

- 10.1. Bibliografía
- 10.2. Hemerografía
- 10.3. Webgrafía de consulta

10. FUENTES DE REFERENCIA

10.1. BIBLIOGRAFÍA

ABEL, L. (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.

ADORNO, T. *et al.* (1969). *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila.

AGUIAR E SILVA de, V. M. (1972). *Teoría de la Literatura*. Biblioteca románica hispánica. Editorial Gredos.

AGUILERA GAMONEDA, de, J. (1965). *La realización en televisión*. Servicio de Formación de Televisión Española

ALONSO, L.E. y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C.J. (2006). Roland Barthes y el Análisis del Discurso, EMPIRIA, Revista de Metodología de las Ciencias Sociales, 12, (julio-dic. 2006), pp. 11-35.

ALONSO DE SANTOS, J.L. (2002). La estructura dramática, José Luis Alonso de Santos. Ángel Berenguer. José Romera Castillo (edit.) *El texto teatral: estructura y representación, Drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº10, Siglo XXI, Primavera 2002, (4-9). <https://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/textoteatral>. (Pdf)

ANDER-EGG, E. (1980). *Técnicas de investigación social*. Madrid: Cincel.

ARISTÓTELES, (2009). *Poética*; Madrid: Alianza Editorial.

ASTRANA MARÍN, L. (1922). *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, Madrid, Espasa Calpe, 1922.

AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M. (1983). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós, 13-153.

- BAGET-HERMS, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España, 1956-1975*. Barcelona: Feed Back ediciones.
(1974). La Generación de laTV-2, *Imagen y Sonido*, nº 35, (octubre 1974).
- BAJTIN, M.M. (2002-1982-1979). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
(1997). *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*, Barcelona: Anthropos, 7-81.
(1986). *Géneros del discurso y otros ensayos tardíos*. Prensa de la Universidad de Texas.
(1982-1979-1957). El problema de los géneros discursivos". *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
(1976). *El Signo Ideológico y la Filosofía del Lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BAL, M (2006) *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*; Madrid: Cátedra.
- BALDELLI, P. (1966) *El cine y la literatura*, La Habana: ICAIC.
- BANEGA, H.M.R. (2009). Las estructuras dramáticas como objetos abstractos, *Revista Meyerhold*, nº. 7, Año III. Septiembre 2009, 16 – 21.
- BARDÍN, I. (1986). *Análisis de contenido*, Madrid: Akal.
- BARLATIER, P-J. (2018). Les études de cas. En EMS (ed.), *Les méthodes de recherche du DBA*, Edition: Collection Business Science Institute, pp. 133-146.
- BARROSO, J. (2008). *Realización audiovisual*. Madrid: Síntesis.
(1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Síntesis.
(1988). *Introducción a la realización televisiva*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- BARROSO, J. y RODRÍGUEZ TRANCHE, R. (coord.) (1996). Historia de la televisión en España 1956-1996, *Archivos de la Filmoteca* (23)
- BARTHES, R. (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona: Paidós.
(2000). *Mitologías*, Madrid: Siglo XXI.
(1991). *Análisis estructural del relato*, México, D.F.: Premia.
(1990). La retórica antigua, en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, pp. 85-160.
(1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.
(1983). *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
(1980). *Mitologías*. Siglo XXI: Madrid.
(1980-1973). *El placer del texto*. México, España, Argentina, Colombia: Siglo XXI Editores.
(1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Kairós.

- (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*, en S. Niccolini (Comp.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1974). *Introducción al análisis estructural de relatos*, en Barthes, Roland et al, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- (1973). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.A.
- BARTON, A. (2003). (1980) *Introducción*, en Shakespeare, W. Hamlet. Barcelona: RBA.
- BAUDRILLARD, J. (2002). *The System of Objects*. Londres: Verso.
- BAZIN, A. (1999). *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp.
- BEAUGRANDE, R. A. y DRESSLER, W. (1997-1981) *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona: Ariel.
- BELMONTE SERRANO, J. (2004). Relaciones entre la obra fílmica y literatura de Arturo Pérez-Reverte, Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán (eds.), *Cine y literatura: el teatro en el cine* (283-291)
- BELTRÁN VILLALVA, M. (1991a). *La realidad social*, Madrid: Tecnos. (1991b). *Sociedad y lenguaje. Una lectura sociológica de Saussure y Chomsky*, Madrid: Fundación Banco Exterior.
- BENVENISTE, E. (1974). *Les relations de temps dans le verbe français*, en *Problèmes de Linguistique Générale*. París: Gallimard.
- BERENGUER, A. (2002). *Sobre el texto dramático y su representación escénica*, José Luis Alonso de Santos. Ángel Berenguer. José Romera Castillo (edit.) *El texto teatral: estructura y representación*, *Drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº10, Siglo XXI, Primavera 2002, (10-19). <https://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/textoteatral>. Pdf
- BERGHAN, D. (1996). *Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A case Study of Volker Schlöndorff's re-interpretation of Homo Faber*. *German Life and Letters*, 49 (1), pp. 72-87.
- BERMEJO BERROS, J. (2005). *Narrativa audiovisual: investigación y aplicaciones*. Madrid: Pirámide.
- BERNAD, S. (2016). *Realización y dirección de programas dramáticos en Televisión Española (1956-1975): acercamiento a la figura del realizador audiovisual*. [Tesis doctoral], Universidad Complutense de Madrid.
- (2017). *La dimensión audiovisual de la puesta en escena en el espacio Estudio 1 de TVE (1965-1975): El caso de Claudio Guerin*. *Revista Comunicación y medios*, (35), (126-139).
- BERTORELLO, A. (2009). *Bajtín, acontecimiento y lenguaje*, en *Revista Signa* 18, págs. 131-157.

- BESTARD LUCIANO, M. (2011). *Realización audiovisual*. Editorial UOC.
- BETTETINI, G. (1995). La televisión personal, *Communication & Society*, Vol 8, nº 1, pp. 79-90.
- (1987). Drama y puesta en escena, *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*, nº 1, pp. 3-26.
- (1986) La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva, Madrid: Cátedra.
- (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BLACKBURN, S. W. (2009). «Philosophy of language», *Encyclopedia Britannica Online*. <https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-language>
- BLANCO, M.C. (1958). “Infancia de un arte nuevo. El realizador de televisión”, *revista Telediario*, nº 53.
- BLASCO, A. (1997). *Como convertir un buen guion en un guion excelente*, Madrid: Rialp. Edición española de LINDA SEGER, (1987). *Making a good script great*. New York: Dodd, Mead, & Company.
- BLATTER, J., y HAVERLAND, M. (2012). *Designing case studies. Explanatory approaches in small-research*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- BLOOM, H. (1997). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- BLUESTONE, G. (1957-1961). *Novels into Film*, Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- BOBES NAVES, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco Libros
- BOLTER, J. D., y GRUSIN, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (2002). *El Arte cinematográfico*, Barcelona: Piados Comunicación.
- BORGES, J. (1964). Shakespeare y las unidades (Ed. 2004); en *Textos recobrados III*, 1956-1986, Buenos Aires: Emece.
- BORREGO MARTÍN, J.C. (2015). La narrativa en la representación de los sueños en el cine de ficción: estudio diacrónico. [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona: Anagrama.
- (1985-1982) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios verbales*, Madrid: Akal.
- BOUSOÑO, C. (1985). *Teoría de la expresión poética*, Tomo I, (7ª edición), Madrid: Editorial Gredos.
- BRANAGH, K. (1996). *Hamlet by William Shakespeare. Screenplay, introduction and Film Diary*. New York: W.W. Norton and Company.
- BROOK, P. (2002). *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona: Alba editorial.

- BROOKS, A. (1943) *Will Shakspeare and the Dyer's hand*; Nueva York: C. Scribner's Sons.
- BROWN, G. y Yule, G. (1983/1993). *Análisis del discurso*, Madrid: Visor, 1993.
- BRUCE, D. (1995). *De l'intertextualidad a l'interdiscursividad*. Toronto: Les Editions Paratexte.
- BUERO VALLEJO, A. (1968-1960). *Shakespeare Dramas Comedias*, Tomo I, Barcelona, Biblioteca de los Grandes Clásicos.
- BURCH, N. (1972): *Praxis del cine*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- BURGESS, A. (2006). *Shakespeare*, Barcelona: Edicions Península.
- CABERO Almenara, J. y LOSCERTALES Abril, F. (1996). Elaboración de un sistema categorial de análisis de contenido para analizar la imagen del profesor y la enseñanza en la prensa, en Bordón, *Revista de pedagogía*, 48 (4); pp. 375-392. www.idus.us.es/handle/
- CALDERÓN CABRERA, M.J. (2007). Macbeth de W. Shakespeare y de R. Polanski, *Comunicación*, nº 5, pp. 227-247.
- CANET, F. y PRÓSPER, J. (2009). *Narrativa Audiovisual. Estrategias y recursos*; Madrid: Síntesis.
- CANÓS CERDÁ, E. y MARTÍNEZ SÁEZ, J. (2016). La sección seriada e TVE entre 1956 y 1989. *Index Comunicación, Revista Científica de Comunicación Aplicada*, 2 (6), pp. 191-214.
- CARRILLO DE ALBORNOZ FÁBREGAS, J. (2004). El hombre que escribió las obras de Shakespeare, *Historia* 16, nº 333, pp. 8-23.
- CASTELLÓN, A., BARBERO, D., CABAL, F., DEL MORAL, I., HERRERO, R. (2000): Dos tesis controvertidas sobre teatro y televisión. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (1), pp. 16-24.
- CASTRILLO SALVADOR, V. (1997). Hamlet (1600): del análisis psicológico al psicoanalítico, *Castilla: Estudios de literatura*, (22), Ediciones Universidad de Valladolid, (57-76)
<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/14006>
- CLEMENTE, M. y SANTALLA, Z. (1991). *El documento persuasivo. Análisis de contenido y publicidad*, Madrid: Deusto.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1978). *Introducción al lenguaje de la televisión: Una perspectiva semiótica*. Madrid: Pirámide.
- COELLO, C. (1872). *El Príncipe Hamlet*, Madrid: Administración Lírico Dramática, Imprenta de José Rodríguez, Calvario.
- COLOMAR, O. (1977). *Fisiognomía*, Barcelona: Plaza & Janés.
- COSERIU, E. (1967-1955-56). Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística de hablar, en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid: Gredos, pp. 282-323.
- COTTEGNIES, (1997). *L'Éclipse du regard*. Ginebra: Droz
- COURTINE, J.-J. (1981). *Analyse du discours politique* (le discours communiste adressé aux chrétiens) París: Idiomas 1981, págs. 5-128.

- CREMADES SALVADOR, R. (2012). Análisis de la puesta en imagen del teledrama”, *Revista ICONO 14*. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes, 6(1), pp. 26-61.
- CRUZ, R. de la, (1772). *El Hamlet (Manuscrito, Tragedia Inglesa)*, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_008.pdf
- CUNQUEIRO, Á. (1958). *O Incerto Señor Don Hamlet, Príncipe d Dinamarca* (Peza Dramática en tres xornadas), Vigo: Galaxia.
(1974). *Don Hamlet e tres pezas máis*, Vigo: Galaxia.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CHILTON, P. y SCHAFFNER, C. (2000). *Discurso y Política, en El discurso como interacción en la sociedad*. Barcelona: Gedisa SA.
- DÁVILA NEWMAN, G. (2006). El razonamiento inductivo y deductivo dentro del proceso investigativo en ciencias experimentales y sociales. *Laurus, Revista de Educación*, Universidad Pedagógica Experimental Libertador de Caracas, Venezuela, vol. 12, pp. 180-205.
www.redalyc.org/articulo.oa?id=76109911
- DAVIS, D. (1966): *Gramática de la producción*. Madrid: Servicio de Formación de RTVE, Colección Eco.
- DAVIU, S. (2020). Los partidos políticos a la conquista del espacio mediático: del mitin al plató de televisión. (Tesis doctoral) UCM.
- DELEUZE, G. y GUATARI, F. (1988-1979) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- DENZIN, N. K. (1978). *The research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*. New York: McGraw-Hill.
- DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. (2015) *Conceptos claves de museología*. Paris: Armand Colin.
- DÍEZ ARROYO, M. (1998). *La Retórica del mensaje publicitario. Un estudio de la publicidad inglesa*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- DIJK, Teun A. van. (2003). *Ideología y discurso*, Barcelona: Ariel.
(1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*, Barcelona: Paidós.
(1992). *La ciencia del texto*, Barcelona: Paidós.
- DOMINGO VERA, J. y SÁNCHEZ JORDÁN, A. (2004). Juan Domingo Vera Méndez, Alberto Sánchez Jordán (eds.). *Cine y literatura: el teatro en el cine*. Murcia: Universidad de Murcia.
- DONDIS, D.A. (1980). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DUFFY, E. *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England c. 1400-1580*, New Haven, Connecticut: Yale University Press.

- DUVIGNAUD, J. (1981). *Sociología del teatro*, Fondo de Cultura Económica: México.
- ECO, U. (2002- 1962). Cine y literatura: la estructura de la trama, en Umberto Eco, *La definición del arte*, Madrid: Ediciones Destino, pp. 201-208
- (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona. Editorial Lumen.
- (1988). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- (1985). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.
- (1973). *Signo*, Temas de Filosofía: Editorial Labor.
[https://catedranaranja.com.ar/taller2/notas_T2/Libro_Signo_Umberto_Eco_\(1965-1972\)_Obra_abierta._Barcelona,_Seix_Barral.](https://catedranaranja.com.ar/taller2/notas_T2/Libro_Signo_Umberto_Eco_(1965-1972)_Obra_abierta._Barcelona,_Seix_Barral.)
- EISENHARDT, K.M. (1989). Building theories from case study research, *Academy of Management Review*, vol. 14 (4), pp. 532-550.
- EISENSTEIN, S. (1976). *La forma del cine*, Méjico: Siglo XXI.
- ELIOT, T. S. (1921). Hamlet and his problems; en *The sacred Wood*. Nueva York: Knopf.
- (1920). *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, (Undécima Edición) (1911). Hugh Chisholm (ed.). Cambridge University Press.
https://es.wikipedia.org/wiki/Enciclopedia_Británica_de_1911
- ELTON, W. R. (1980). Shakespeare and the thought of his age. En K. Muir y S. Schoenbaum (eds.), *A New Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ERASMO DE ROTTERDAM (1995). *El elogio de la locura*, Barcelona: Planeta.
- ESCODA, C. (2012) Hamlet y el actor, en busca del personaje (2011) de Denis Rafter, *Anagnórisis*, (5) (junio, 2012), (pp.135-141).
- ESPÍN TEMPLADO, M. P. (2002). Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión, en José Romera (ed.), *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, pp. 561-569.
- ESPINOZA FREIRE, E.E. (2018). La hipótesis en la investigación. *Mendive, Revista de Educación*, 16 (1), pp. 122-139.
<http://scielo.sld.cu/pdf/men/v16n1/1815-7696-men-16-01-122.pdf>
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.
- FAIRCLOUGH, N. (2003). *Análisis del discurso. Investigación textual para la investigación social*. Nueva York: Routledge.
- (1990). *Language and power*, Singapur: Longman.
- FAIRCLOUGH, N. y WODAK, R. (2000). *Análisis Crítico del discurso, en Estudio sobre el Discurso*, Barcelona: GEDISA S.A.

- FERNÁNDEZ, L.M. (1996) ¿Estrategia del vampiro de la abeja? El cine y la narrativa actuales, *Ínsula*, 589-590, enero-febrero, 1996, pp. 17-21.
- FERNÁNDEZ CARBALLO, A. M. (2017). *De la espiritualidad en el amor, la muerte y la locura. Efectos en la clínica psicoanalítica*. Tesis Doctoral; Dtor. José Miguel Marinas; Universidad Complutense de Madrid. Mayo, 2016, pp. 1- 698.
- FIELD, S. (1984). *El manual del guionista*, Madrid: Plot.
- FIRTH, John R. (1957-1935). The technique of semantics, *Papers in Linguistics*, 1934- 1951, Oxford: Oxford University Press, pp. 7-33.
- FOBBIO, L. (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*, Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- FODOR, J. (1975-1984). *The Language of Thought*, Thomas y Crowell, Nueva York. [Versión en castellano: *El lenguaje del pensamiento*, trad. Jesús Fernández Zuliaca, Alianza, Madrid, 1984.]
- FOUCAULT, M. (2008). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
(1969). *L'archéologie du savoir*. París: Éditions Gallimard.
- FOX, J. D. (1981). El proceso de investigación en educación, Pamplona: EUNSA
- FREUD, S. (1986). (1887-1904) *Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GALENDE, F. (2005). *La oreja de los nombres*; Buenos Aires: Gorla.
- GALERA, J. A. (1990). El texto. Lugar de encuentro de la semiótica, en revista *ELUA, Estudios de Lingüística*, 6, Universidad de Alicante, págs. 89-106
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010). ¿Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos? En A. Castilla (Comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós/Fundación TyPA.
- GARCÍA DE CASTRO, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de TV en España*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- GARCÍA DE MESA, R. (2015). Aproximaciones al teatro de Tomaz Pandur en España, *Hamlet*. VVAA; Madrid: Edición Teatro Español, pp. 65-110.
- (2008). Edipo y Hamlet de última hora, en *Gravitaciones de una máscara*; Santa Cruz de Tenerife: Idea.
- GARCÍA GALERA, M.C., y BERGANZA CONDE, M.R. (2005). El método científico aplicado a la investigación en Comunicación Mediática. En Berganza Conde, M.R., Ruiz San Romás, J.A., y García Galera, M.C. (Eds.) *Investigar en Comunicación: Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. Madrid: McGraw Hill.
- GARCÍA GARCÍA, F. (2006a). Introducción a la narrativa audiovisual, en F. García García, *Narrativa audiovisual*:

- televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*, Madrid: Laberinto, pp. 7-12.
- (2006b). Los tiempos de la narración audiovisual; en F. García García, *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*, Madrid: Laberinto, pp. 109-120.
- (2002). La narrativa hipermedia aplicada a la educación, *Revista Red Digital*, nº 3.
- http://reddigital.cnice.mecd.es/3/firmas/firmas_francisco_ind.html
- (2000). La publicidad en radio: imágenes de baja intensidad retórica, *La publicidad en la radio*, Pontevedra, pp. 29-60.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1996). *Narrativa Audiovisual*; Madrid: Cátedra.
- (1980). Radiotelevisión y política cultural en el franquismo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- GARCÍA SERRANO, F. (1996). La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico. *Revista de estudios históricos sobre imagen: Archivos de la Filmoteca*, 23-24, pp. 70-87.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (2001). El relato cinematográfico: cine y narratología. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1989a) *Figuras III*; Barcelona: Lumen
- (1989b) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIDDENS, A. (1995). *La constitución de la sociedad. Bases para una teoría de la estructuración*, Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ, D. Y WISWELL, D. (2013) *Adaptar o morir: Pautas para adaptar un libro en cine y televisión*. Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, P.J. (2005). *Nuevas técnicas creativas en la elaboración de guiones*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- GOODWIN, CH. Y DURANTE, A. (1992) Rethinking context. An introduction, en A. Duranti y C. Goodwin (eds.). *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*, Cambridge: Cambridge University Press; pp. 1-42.
- GRAJALES GUERRA, T. (27 de 03 de 1996). Conceptos Básicos para la Investigación Social de la Serie Textos Universitarios. Nuevo León, México: Publicaciones Universidad de Morelos.
- GREIMAS, A. J. (1973). *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.
- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. (1982-1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomos I y II, Madrid: Gredos.
- GROTOWSKY, J. (1989), (1968) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

- GUARINOS, V. (1992). *Teatro y televisión*, Sevilla: Ed. Alfar, Centro Andaluz de Teatro.
- GUERRERO ZAMORA, J. (1996). Natividad y réquiem de un lenguaje dramático, *Archivos de la Filmoteca*, (23), pp. 31-39.
- GUMPERZ, J. J. (1977). Sociocultural knowledge in conversational inference, M. Saville-Troike (comp.). *Linguistics and Anthropology*, Washington: Georgetown University Press, pp. 191-211.
- HAFTER, L. E. (2012). La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX: Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga [Tesis de posgrado], Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.804/te.804.pdf>
- HALLIDAY, Michel A. K. (1982-1978). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, México: Fondo de cultura económica.
- HAMMAM AL RIFAI, M. (2003). La adaptación fílmica frente a la otredad de los géneros. *Semantic Scholar*.
[https://www.semanticscholar.org/paper/La-adaptación-fílmica-frente-\(Pdf\)](https://www.semanticscholar.org/paper/La-adaptación-fílmica-frente-(Pdf))
- HAPGOOD, R. (1986). Shakespeare on film and Television, Stanley Wells (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Melbourne, Cambridge University Press.
- HAYLES, N.K. (2000). The Condition of Virtuality. En P. Lunenfeld (Edit.), *The Digital Dialectic. New Essays on New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- HEER, L. (2011). *Hamlet & Hamlet*. Buenos Aires: Ed. Paradiso.
- HELMAN, A. y OSADNIK, W.M. (1996). Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly) System Approach. *Canadian Review of Comparative Literature*, 23 (3), pp. 645-658.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO, C. y BAPTISTA LUCIO, M.P. (2014). *Metodología de la investigación*, 6ª ed. México: McGraw-Hill, Interamericana Editores S.A.
https://periodicooficial.jalisco.gob.mx/sites/periodicooficial.jalisco.gob.mx/files/metodologia_de_la_investigacion_roberto_hernandez_sampieri.pdf
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. y COBO-DURÁN, S. (2010) Análisis referencial y retórico del tópico de la cualidad y el individualismo en revistas masculinas, en *Revista Comunicación*, 1 (8), pp. 71-88.
- HERNANZ ANGULO, B. (1994). La recepción crítica del teatro de Eduardo Marquina, *Tesis Doctoral*, UCM, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española.
- HERRERO, R. y GARCÍA SERRANO, F. (1987). *Los procesos de producción de series argumentales*. Madrid, RTVE. Servicio de Publicaciones.
- HUTCHEON, L. (2006), *The Art of Adaptation*. New York: Routledge.

- HYMES DELL, H. (1972). Models of the interaction of Language and Social Life, en J.J. Gumperz y D.H. Hymes (eds.), *Directions in sociolinguistics. The ethnography of communication*, Nueva York, Basil Black, pp. 35-71.
- JAKOBSON, R. (1960) Lingüística y poética, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Ariel.
- JAMES, B. y RUBINSTEIN, W. D. (2005) *The truth will out. Unmasking the real Shakespeare*, México: Pearson Educación.
- JOHNSON, S. (2005). *Everything bad is good for you. How Cultural Popular is making us smarter*, Allen Lane: Penguin Books.
- JONES, E. (1949). *Hamlet and Oedipus*. Londres: V. Gollancz
- KERBRAT-ORECCHIONI, K. (1990), *Les interacciones verbales*, I, Paris: Armand Colin.
- KERLINGER, F. (1985). Enfoque conceptual de la investigación del comportamiento. México: Interamericana.
- KERMODE, FRANK (2005). *El tiempo de Shakespeare*; Barcelona: Edit. Debate.
- KIRSCH, A. C. (1968). A Caroline Commentary on the Drama. *Modern Philology*, 66 (pp. 256-261).
- KOWZAN, T. y MARTÍNEZ, M. G. (1992). *Literatura y espectáculo*. Taurus.
- KOTT, J. (2009). *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Barcelona: Alba Editorial
- (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona: Seix Barral.
- KRIPPENDORFF, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido*. Teoría y práctica, Barcelona: Paidós Comunicación.
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica 1*, Madrid: Fundamentos.
- LACAN, J. (1958-1959) *Le désir*. <https://staferla.free.fr/>
- LANDOW, G. P. (comp.) (1997). *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós Hipermedia.
- LASA, C. E. (2012). Los soliloquios de Hamlet como instancias metarreflexivas, *Actas del V Congreso Internacional de Letras, 2012, Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (1737- 1742).
- LATORRE, A., del RINCÓN, D., y ARNAL, J. (2005). *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Barcelona: Experiencia.
- LAUDO CASTILLO, X. (2012). La hipótesis de la pedagogía postmoderna. Educación, verdad y relativismo. *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 23 (2), pp. 45-68.
- LEVINSON, S. C. (1983/1989). *Pragmática*, Barcelona: Teide, 1989
- LÉVY, P. (1998). *Becoming Virtual. Reality in the Digital Age*. New York: Plenum.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2002). *El pensamiento salvaje*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (1987). *Mito y significado*, Madrid: Alianza.

- (1982). *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1980). *Antropología estructural II*, México: Siglo XXI.
- (1968). *Antropología estructural*, Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires.
- LINELL, P. (1998). *Acercarse al diálogo*. Ámsterdam: John Benjamins.
- LÓPEZ, P. A. (1996). "Ha nacido una estrella", en *Archivos de La Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 23-24, pp. 16-29.
- LYONS, J. (1977). *Semántica*, Barcelona: Teide.
- LLEDÓ, Emilio (1992). *El surco del tiempo*, Barcelona: Crítica.
- MACCARY, W.T. (1998). *"Hamlet": a guide to the play*, London: Greenwood Press
- MACDONELL, D. (1986). *Théories of Discourse. An Introduction*. Oxford, New York: Basil Blackwell.
- MAHIEU, J. A. (1985). Cine y Literatura: la eterna discusión, *Cuadernos hispanoamericanos*, 420, pp. 175-184.
- MAINGUENEAU, D. (1999-1996) *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires: Nueva Visión
- (1991). *L'analyse du discours*, París: Hachette.
- (1986). *Théories of Discourse. An Introduction*. Oxford, New York: Basil Blackwell, 1986. p. 1.
- (1984). *Genèses du discours*. Bruxelles: Fierre Mardoga.
- (1976). *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. París: Classiques Hachette.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1939) The group and the individual in functional analysis, en P. Bohannan y M. Glazer (eds.), *High Points in Anthropology*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1973, pp. 275-293.
- MARCHIS, G. de y GARCÍA GUARDIA, M.L. (2006) El espacio físico y psicológico de las narraciones; en F. García García, *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*; Madrid: Laberinto; pp. 83-107.
- MARITAIN, J. (1967). *Introducción a la filosofía*. Buenos Aires: Club de Lectores.
- MARTÍN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- MARTIN ORKIN (2014) Shakespeare's proverbial tongue », *Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, (31), 43-58. <https://doi.org/10.4000/shakespeare.2809>
- MARTÍNEZ-CABEZA, M. A. (1999). Shakespeare en los noventa. *El Fingidor* (mayo-agosto 1999), pp. 43-44.
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. (2021). Shakespeare, y su mundo, en el cine, *Aularia I revista digital de comunicación*, 10(2), pp. 1-14.
- MERTENS, D.M. (2005). *Investigación y Evaluación en Educación y Psicología: Integrando la diversidad con Métodos Cuantitativos, Cualitativos y Mixtos* (pp. 2 y 88-189). Thousand Oaks, Londres, Sage press.
- METZ, Ch. (1973). *Lenguaje y cine*, Barcelona: Editorial Planeta.

- MIGUEL BORRÁS, M. (2004). La letra en el cine. De Shakespeare a Welles, Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán (editores), *Cine y Literatura: el teatro en el cine*, pp. 155-166
www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura--el-teatro-en-el-cine-0
- MILLERSON, G. (2001). *Técnicas de realización y producción en televisión*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. (1998). *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia: Ediciones de la Mirada.
- MOIX, T. (1980) *La trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*. (Traducción al catalán: *La trágica historia de Hàmet, príncep de Dinamarca*) Barcelona: Aymà.
- MOLES, A. (1991). *La imagen: comunicación funcional*. México: Trillas
- MOLINA FOIX, V. (1989). *Hamlet*, Madrid: Publicaciones del Centro Dramático Nacional, Departamento de Dramaturgia.
- MONTEMAYOR RUIZ, F. J. (2015). La retransmisión televisiva de los eventos mediáticos en la era digital. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/31374/>
- MOOTE, A. (2008). *The Great Plague: the story of London's most deadly year*. Londres: JHU Press.
- MORAGAS, M. (1981). Teorías de la comunicación. *Investigaciones sobre medios en América y Europa*, Barcelona: Gustavo Gili.
- MORATÍN, L. F. (Inarco Celenio). (1789) *Hamlet* (Tragedia de Guillermo Shakespeare traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas), Madrid: En la oficina de Villalpando.
- MORIN, E. (1956). *Le cinema ou l'homme imaginaire*. France: Éditions de Minuit.
- MORRIS, P. [Tilley]. (1966). *Un Diccionario de los Proverbios en Inglaterra en los siglos XVI y XVII*, Ann Arbor, Universidad de Michigan Press.
- MOSTON, D. (1998) Introduction, in Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies, A Facsimile of the First Folio, 1623. London: Routledge, III.
- MOUNIN, G. (1972). *Introducción a la semiología*, Barcelona: Anagrama.
- MURRAY, J. H. (1999). *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Piados Multimedia Digital.
- NAVARRETE-GALIANO, R. (2014). El teatro de los 50 en el cine español, Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán (editores), *Cine y Literatura: el teatro en el cine*, pp. 74-81.
www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura--el-teatro-en-el-cine-0
- NÚÑEZ FLORES, M. I. (Julio-Diciembre 2007). Las variables estructura y función en la hipótesis. *Revista de Investigación Educativa*. Vol II (20), 169-179.
- OCHOA ECHEGARAY, S. (2020) La adaptación cinematográfica: Análisis de contenido de guiones de películas de ciencia ficción en el cine de los años

- 2000, [TESIS Para optar el título profesional de Licenciado en Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos],
Lima, 16 de julio del 2020, Universidad peruana de ciencias aplicadas, Facultad de Comunicaciones.
- OCHS, E. (1979) Introduction. What child language can contribute to pragmatics, en E. Ochs y B. B. Schieffelin (comps), *Developmental pragmatics*, Nueva York: Academic Press, pp. 1-17.
- ORR, Ch. (1984). The Discourse on Adaptation: A Review, *Wide Angle*, 6 (2), pp.72-76.
- OSGOOD, C. E., SUCI, G., TANNENBAUM, P. (1957). *The Measurement of Meaning*. Urbana: University of Illinois Press.
- OSORIO
- OTAOLA Olano, C. (1989). El análisis del discurso. Introducción teórica; en *Epos. Revista de filología*, (º 5), pp. 81-98.
- PACIOS, A. (1980) *Introducción a la Didáctica*. Madrid: Cincel-Kapelusz.
- PALACIO, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- PATÁN, F. (2000) Prólogo, en *Shakespeare, W. Hamlet. Príncipe de Dinamarca*. México: UNAM. 9-52.
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.
- (1984). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología (Comunicación)*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- PAZ, M. A. y MONTERO, J. (2011) El archivo audiovisual de RTVE. Programas emitidos entre 1956 y 1975 sobre la Guerra Civil, *Revista General de Información y Documentación* Vol. 21 (2011) pp. 225-247
- PELÁEZ PÉREZ, V.M. (2010) Hamlet y La venganza de don Mendo: la tragedia de venganza y la duda; *Oceánide*, (2).
<http://www.oceanide.netne.net/articulos/art2-10.php>
- PÉCHEUX, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Cremos.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992-1999). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra.
- PEÑA TIMÓN, V. (2006). Acción narrativa; en F. García García, *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*; Madrid: Laberinto; pp. 69-82.
- PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989): *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*, Madrid: Gredos.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ GALLEGU, C. (1982). *El lenguaje escénico de Shakespeare*; Facultad de Filosofía y Letras; Departamento de Lengua y Literatura; Universidad de Zaragoza.
(1976). *Hamletología*; Valencia

- PÉREZ MARTÍNEZ, A. M. (2002). Dimensión textual del cine y el teatro, Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán (editores) *Cine y Literatura: el teatro en el cine*, pp. 23-30.
- PÉREZ SERRANO, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. II Técnicas y análisis de datos*, Madrid: La Muralla.
- (1984). *El análisis de contenido de la prensa*, Madrid: UNED
- PÉREZ-SIMÓN, A. (2011) The Concept of Metatheatre: A Functional Approach, *TRANS Revue de littérature générale et comparée*, (11).
<http://journals.openedition.org/trans/443>
- PIÑUEL RAIGADA, J. L. (1997). *Teoría de la comunicación y gestión de las organizaciones*, Madrid: Editorial Síntesis.
- POLANSKI, R. (1985). *Roman por Polanski*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- PONZIO, A. (1998). *El juego de comunicar: entre literatura y filosofía*, Barcelona: Episteme.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2007): *Desafíos de la teoría: literatura y géneros*, Venezuela: El otro, el mismo.
- (1988). *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- PRADO ZABALA, J. (2016) La venganza teatral de Hamlet, *Horizonte de la Ciencia* 6 (11) diciembre 2016 (47-58).
- (2011) La espada del guerrero, en *Teatro breve. Antología para formación actoral*. México: Paso de gato.
- PROPP, V. (1981). *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.
- PUJANTE, A.- L. (2018) «arte dramática. Shakespeare», de José Joaquín de Mora, o un caso de apropiación no reconocida, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687, nº 24 (2018), 793-803. Doi:
http://dx.doi.org/10.25267/Cuad_illus_romant.2018.i24.35
- (2015, 2ª Edición) *William Shakespeare Tragedias*, Pujante editor y traductor junto con Salvador Oliva, Madrid: Espasa Calpe libros.
- QUIVY, R. y CARNPENHOUDT, L. V. (2005). *Manual de investigación en ciencias sociales*. México: Limusa. [quivy-campenhoudt-manual-de-investigacion-en-ciencias-sociales.pdf \(wordpress.com\)](http://quivy-campenhoudt-manual-de-investigacion-en-ciencias-sociales.pdf)
- RAFTER, D. (2011) *Hamlet y el actor: en busca del personaje*, de Denis Rafter, Bilbao: Artezblai.
- RAIMONDO-SOUTO, M. (1993). *Manual del realizador profesional de vídeo*. D.O.R. SL Ediciones.
- RAMÍREZ, F. (2015). Hipótesis. Los supuestos de la investigación. <https://manualdelinvestigador.blogspot.com/2015/08/hipotesis-los-supuestos-de-la.html>

- REGUANT, M., y MARTÍNEZ-OLMO, F. (2014). *Operacionalización de conceptos/variables*. Barcelona: Dipòsit Digital de la UB
- REVISTA TELEDIARIO (1957-1958). Madrid: RTVE.
- REVISTA TELERADIO (1958-1975). Madrid: RTVE.
- REYES, G. (1995) *El abecé de la pragmática*, Madrid: Arco Libros.
- RICOEUR, P. (1995): *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México D. F.: Siglo XXI.
- (1987). *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- (1973). *El conflicto de las interpretaciones. II. Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires: Ediciones Megápolis/La Aurora.
- (1969). *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Taurus.
- (1965). *De la interprétation, essai sur Freud*. Paris: Seuil.
- RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (1998), *Guionistas en el cine español*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Nacional.
- ROBERT, M. (1969). *Franz Kafka*. Barcelona: Paidós.
- RODRÍGUEZ, E.J. (2012) El síndrome de Hamlet, *Jot Down Cultural Magazine*, <https://www.jotdown.es/2012/11/el-sindrome-de-hamlet>
- RODRÍGUEZ-CONSUEGRA, F (2003) La filosofía del lenguaje: su naturaleza y su contexto, *DIÁNOIA*, V. XLVIII (50) (mayo 2003), pp. 41–68.
- RODRÍGUEZ MARÍN, M.E. (2004) Adaptación cinematográfica de obras de Shakespeare, Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán (editores), *Cine y Literatura: el teatro en el cine*, pp. 167-173. www.cervantesvirtual.com/obra/cine-y-literatura--el-teatro-en-el-cine-0
- RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, N. y MARTÍNEZ UCEDA, J. (1992): *La Televisión: historia y desarrollo (Los pioneros de la televisión)*. RTVE, Mitre.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E., (2014). Antecedentes, orígenes y evolución de un programa mítico: Estudio 1 de TVE, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 20, Núm. especial (2014), pp. 267- 279
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E., ESTEBAN, L. Y VEGA, C. (2016). La idea del tiempo en fotografía y cine. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, pp. 3-7. <http://www.revistafotocinema.com>
- ROMERO-GUALDA, M. V. (1977). *Vocabulario de cine y televisión*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- ROSENBERG, M. (1992). *The Masks of Hamlet*. Londres: Associated University Press.
- RTVE (1987). 3500 programas para la educación. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ente Público RTVE.
- RTVE (1978). Informe 1978. Madrid: RTVE.
- RUIZ OLABUENAGA, J.I. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- RUSSELL BROWN, J., BEVINGTON *et al* (2020) *William Shakespeare*, Enciclopedia Británica. <https://www.britannica.com/biography/William-Shakespeare>
- RYAN, M.L. (1994). Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory. *Postmodern Culture*, 5. (1)
<http://humanities.uci.edu/mposter/syllabi/readings/ryan.html>
(2001). *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- SAINZ SÁNCHEZ, M.A. (1994). *Manual básico de producción en televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio Televisión Española.
- SÁNCHEZ BUCHÓN, C. (1968) *Pedagogía*, Madrid: Iter Ediciones.
- SÁNCHEZ CORRAL, L. (1991), *Retórica y sintaxis de la publicidad (itinerarios de la persuasión)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba: Córdoba.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*, Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2010). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
(2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente, *Comunicar, Revista Científica de Comunicación y Educación*, nº 17, pp. 65-69.
- SARAMAGO, J. (1998). *Todos los nombres*. Madrid: Alfaguara.
- SARTORI, G. (1998). *Homo videns*. Buenos Aires: Taurus.
- SAUSSURE, F. de. (1973-1945), *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SAXO, y HANSEN, W. (1983). *Saxo Grammaticus & the Life of Hamlet*. Lincoln: University of Nebraska Press. [ISBN 0803223188](https://www.isbn-international.org/product/0803223188)
- SEGER, L (1999). *Cómo convertir un guion en un guion estupendo*, (6ª edición), Rialp: Madrid.
(1992) *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid: Ediciones Rialp
- SHAKESPEARE, W. (2003-1798) *Hamlet: Tragedia*. Prólogo de Inarco Celenio (Traducción de Leandro Fernández de Moratín). Madrid: Imprenta Real. Edición digital de Juan Antonio Ríos Carratalá. Biblioteca Cervantes Digital. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hamlet-tragedia--1/html
(2011-2009). *Hamlet*. Traducción de Tomás Segovia. México: Ediciones Sin Nombre.
(2005). *Hamlet*. Versión para adolescentes de Jorge Prado Zavala. México: Laboratorio de Teatro Libertad. (Inédito).
(2003). *Hamlet*. Traducción de R. Martínez Lafuente. Introducción por Anne Barton. Barcelona: RBA.
(2003). *Hamlet*, Obras completas, Tomo I; Madrid: Aguilar.

- (2001). *Hamlet*. Edición de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Madrid: Cátedra/Instituto Shakespeare.
- (2000). *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Trad. María Enriqueta González Padilla. Prólogo de Federico Patán. México: UNAM.
- (1998-1623) *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*, en Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies. A Facsimile of the First Folio, Edición de Doug Moston. NY/London: Routledge, pp. 760-790 (152-282).
- (1963) *Hamlet*. Edición por Cyrus Hoy. NY: Norton.
- (1955) *El Hamlet de Shakespeare*. Ensayo de interpretación, traducción española en verso y nota de Salvador de Madariaga. México-Buenos Aires: Hermes.
- SHKLOVSKI, V. (1970-1917). El arte como artificio, Tzevetan Todorov (coord.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Argentina: Ediciones Signos [traducción española de Ana María Nethol].
- SIERRA (2001).
- SIFONTES, L.C. (2015). Virtualidad e hipertexto constructivo en dos visiones literarias del museo del Prado: Manuel Mujica Láinez y Javier Sierra. *Perífrasis. Revista literaria Teórica Crítica*, 6 (12). Bogotá, (julio-diciembre 2015), pp. 92-107.
- SISTER MIRIAM JOSEPH. (1947). *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, USA: Hafner.
- SMITH, E. (2012) Hamlet (conferencia) en *Approaching Shakespeare*. University of Oxford Podcast. www.podcasts.ox.ac.uk/Hamlet
- SOBOLEWSKI, N. (2008). Comme faire l'analyse filmique d'un documentaire audiovisuel? CRDP d'Aix-Marseille. http://www.cndp.fr/crdp-aix-marseille/IMG/Pdf/Analyse_d_un_documentaire
- SOSA, M. B. () Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina; Universidad Nacional de Salta www.cervantesvirtual.com/descarga (Pdf)
- STAM, R. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós.
- STIERLE, K. (1987) ¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción? En J.A. Mayoral (Comp.) *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- STUBBS, M. (1987). *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural*, Madrid: Alianza.
- SUÁREZ, G. (1995) Dos cabalgan juntos. *Academia*, nº 12, Madrid.
- TARKOVSKI, A. (1991). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.

- TAYLOR, G. (2002). Shakespeare Plays on Renaissance Stages, en Stanley Wells and Sarah Stanton (edit.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge University Press. (1-20)
- TCHEUYAP, A. (2001). La littérature à l'écran. Approches et limites théoriques, *Protée*, vol. 29, n° 3, 2001, PP. 87-96.
<http://id.erudit.org/iderudit/030640ar>.
- TODOROV, T. (1974). Las categorías del relato literario, en Barthes, Roland et al, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
(1973). *Gramática del Decamerón*; Madrid: Taller Ediciones JB.
(1966). Les anomalies semantiques, *Language*; Didier-Larousse, pp. 100-123.
- TRAPERO LLOBERA, P. (2009). Cine y televisión: Adaptaciones y metodologías analíticas, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, (23), pp. 687-699.
- TUSÓN, Jesús (1996), *La escritura*, Barcelona: Octaedro.
- UTRERA MACÍAS, R. (2007). *Literatura y cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine*. Sevilla: Cuadernos de Eihceroa.
(2003- 2007). Teatro para televisión de Claudio Guerin Hill, Rafael Utrera y Virginia Guarinos (coord.), *Frame, revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 2, Sevilla, pp. 216-261.
(1987). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- VALE, E. (2002) *Técnicas del guion para cine y televisión*, Barcelona: Gedisa.
- VALLÉS, M.S. (2003). *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- VAN DIJK, T. A. (2000) *El discurso como interacción en la sociedad*. En: *Estudio sobre el Discurso*. Barcelona: Gedisa. (MIRAR SI ESTÁ EN TEXTO)
(1990) *La Noticia como discurso*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A. (MIRAR SI ESTÁ EN TEXTO)
(1985). Semantic discourse analysis, en Teun A. van Dijk, (Ed.) *Handbook of Discourse Analysis*, vol. 2, London: Academic Press. (pp. 103- 136).
- VAN DIJK, T. A. y KINTSCH, W. (1983) *Strategies of Discourse Comprehension*, Nueva York: Academic Press.
- VATTIMO, G. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1996) Narratividad y transdiscursividad. A propósito de *La escritura de Dios*, de J.L. Borges; en *Interliteraria*, (I), Estonia: Tartu University Press, págs. 63-84.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1973). *El libro gris de Televisión Española*. Madrid: Ediciones 99.

- VELTRUSKY, J. (1991). *El drama como literatura*, Buenos Aires: Galerna/ITTCTL.
- VERA MÉNDEZ, J.D. (2004). El género cinematográfico como género literario, Juan Domingo Vera Méndez y Alberto Sánchez Jordán (editores), *Cine y Literatura: el teatro en el cine*, pp. 6-14.
- VICKERS, B. (1995a). *Shakespeare: The Critical Heritage*. V. 1 (1623–1692). Londres: Routledge.
- (1995b). *Shakespeare: The Critical Heritage*. V. 4 (1753–1765). Londres: Routledge.
- (1995c). *Shakespeare: The Critical Heritage*. V. 5 (1765–1774). Londres: Routledge.
- VIDAL, J.C. (1987). Jan Kott, *Revista Quimera*, (64).
<https://www.revistaquimera.com>
- VILA-SAN-JUAN, J. F. (1981): La trastienda de TVE. Plaza & Janés.
- VILLALOBOS GRILLET, J.E. (2016). Análisis de las muertes en las adaptaciones de cine y televisión de La Celestina: convergencias y discrepancias con el texto original, *eHumanista*, (34), pp. 387-406.
- VIOUNNIKOFF-BENET, N. (2018). *La imagen del candidato en la era digital. Cómo escenificar la escenografía política*. Barcelona: Editorial UOC.
- VOLOSHINOV, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- VVAA, (2015) *El libro de Shakespeare*; Dorling Kindersley Ltd.: London.
- WAGNER, F. (1972). *La televisión: Técnica y expresión dramática*, Barcelona: Labor.
- WEBER, R.P. (1985). *Basic content analysis*, Beverly Hills: Sage University Paper.
- WERTHEIM, M. (1998). The Medieval Return of Cyberspace. En J. Beckmann (Edit.). *The Virtual Dimension. Architecture, Representation, and Crash Culture*. New York: Princeton Architectural Press.
- WILSON, D. y SPERBER, D. (2014) La teoría de la relevancia, en *Revista de Investigación Lingüística*. Vol. VII - 2004. (Págs. 237-286)
- WHEATLEY, J. (1970). *Idioma y reglas*. La Haya; París: Mouton.
- WHELEMAN, I. (2000). Adaptations: The contemporary dilemmas, Cartmell D. y I. Whelehan (eds.), *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge, pp. 3-19.
- WIMMER, R.D., y DOMINICK, J.R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación: una introducción a sus métodos*. Barcelona: Bosch.
- WODAK, R. y MEYER, M. (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona: Gedisa.
- WOFFORD, S. L. (1994). A Critical History of Hamlet, en *Hamlet: Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, Boston: Bedford Books of St. Martins Press, (181-207).

- WOLFGANG, I. (1975). *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- YIN, R.K. (2009). *Case Study Research, Design and Methods*. 4th Ed. London: Sage Publications.
- YUNI, J. A., y Urbano, C. A. (2014a). *Técnicas para investigar (Vol.1). Recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. Argentina: Brujas.
<https://bibliotecafrancisco.files.wordpress.com/2016/06/tc3a9cnicas-para-investigar-volumen-1-yuni-josc3a9-alberto-y-urbano-claudio-ariel.pdf>
- Yuni, J. A., & Urbano, C. A. (2014b). *Técnicas para investigar (Vol.2). Recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. Argentina: Brujas.
<https://bibliotecafrancisco.files.wordpress.com/2016/06/tc3a9cnicas-para-investigar-volumen-2-yuni-josc3a9-alberto-y-urbano-claudio-ariel.pdf>

10.2. Hemerografía

(Artículos periodísticos sobre la obra de Hamlet)

- BAGUET HERMS, J. M. “Los diez mejores programas de 1970”, *Imagen y Sonido*, nº 92, febrero 1971.
- GUERIN HILL, Claudio, “Cómo veo a Hamlet”, *Nuevo Diario*, 25, octubre 1970.
- MARTÍNEZ FERROL, Manuel Teleradio, 9 marzo 1970
- MELGAR, “Guerin y su Hamlet”, *Teleradio*, 26 octubre 1970.
- MUÑIZ, Carlos, *Teleradio*, 1970.
- PÉREZ GÓMEZ, Ángel, *Reseña*, nº 40, diciembre 1970.
- URBANO, Pilar. “Hamlet, una producción importante y convincente de TVE”, *Nuevo Diario*, 1 octubre 1970.
- VEGA, Jr. “Dos jóvenes actores en el eterno drama de duda y amor”, *Ama*, febrero 1970.
- VIRIATO, “Hamlet de Gala-Guerin”, *Hoja del Lunes*, 26 octubre 1970.

10.3 Webgrafía

- BASTIEN VAN DER MEER, R. (2020). Las mejores versiones cinematográficas de Hamlet, <https://cultura.nexos.com.mx/las-mejores-versiones-cinematograficas-de-hamlet>
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, R. Sistemas de catalogación y clasificación en el Archivo del Centro de Documentación de RTVE. Ponencia en el VI Seminario Taller de la Filmoteca Española. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46837842215804051822202/index.htm>
- GONZÁLEZ, G. (12 de mayo de 2020). Variables de investigación: tipos, características y ejemplos. *Liefder*, <https://www.lifeder.com/vaiables-de-investigación/>
- «La base de datos de películas de Internet»
<https://www.imdb.com>
- La tragedia de Hamlet en el cine y la televisión - La otra h (12/10/2015)
<https://blogs.herdereditorial.com/la-otra-h/la-tragedia-de-hamlet-en-el-cine-y-la>
- MARTIN ORKIN, (01/05/2014) Shakespeare's proverbial tongue, *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*
<http://journals.openedition.org/shakespeare/2809>
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. "Shakespeare en el cine",
<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/shakespeare1.htm#Su gerencias%20didácticas>
- MCCARRICK, M. (2021). Todas las versiones filmadas de Hamlet clasificadas, según los críticos.
[Las mejores películas de Hamlet, clasificadas por la crítica | CBR](#)
- MORENO GALINDO, E. (2013). Importancia de hipótesis en una investigación.
<http://tesis-investigacion-cientifica.blogspot.com/2013/08/importancia-de-hipotesis-en-una.html>
- POLIBIO (2020) «La melancolía y la locura en el Príncipe Hamlet». Estudio de la melancolía y la locura en el príncipe Hamlet a través del diálogo Fedro, de Platón, y la estética del *trauerspiel* de Walter Benjamin; en *Entender.es* (19 enero, 2020) <https://entender.es/la-melancolia-y-la-locura-en-el-principe-hamlet>
- PLANAS DURO, L. (2016). La escultura castellana. Textos e imágenes sobre la escultura castellana de los siglos XV y XVI.
<https://esculturacastellana.blogspot.com/2016/07/escultura-funeraria-x.html>

SIMON, S.W. (5 de diciembre de 2018) Filosofía del Lenguaje. *Encyclopedia Britannica Online*. <https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-language>

TAUSIET, A. «Shakespeare total» (Antes: «Shakespeare se va al cine»)
<http://www.mundofree.com/seronoser/tausiet/shakespeare/shakespearecine.htm>
www.mundofree.com
www.mundofree.com/seronoser/tausiet/shakespeare/shakespeare_cine.htm

ANEXOS

ANEXO 1. CUADRO ESQUEMÁTICO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE HAMLET (De 1900 a 2009)

FECHA	TÍTULO	DIRECTOR	Nacionalidad	OBSERVACIONES
1900	<i>Le Duel d'Hamlet</i>	Clément Maurice (Fotógrafo, director, productor de cine y guionista francés)	Francesa	A pesar de ser producida en la era del cine mudo, no es muda. Se utilizó un sistema de pregrabación de voces. La actriz Sarah Bernhardt ⁴²² interpreta el personaje de Hamlet. Su duración es de 2 minutos
1907	<i>Hamlet</i>	Georges Méliès (Director y actor francés)	Francesa	La protagoniza el propio Méliès. 10 minutos de duración
1913	<i>Hamlet</i>	Hay Plumb (Director noruego)	Británica	Película muda. Realizada para la Cecil Hepworth Company. Hamlet es interpretado por Johnston Forbes-Robertson (Actor muy famoso en el S.XIX)
1921	<i>Hamlet</i>	Seven Gade y Heinz Schall	Alemana	Hamlet es una mujer: La actriz danesa Asta Nielsen ⁴²³ . Más de dos horas de duración.
1948	<i>Hamlet</i>	Laurence Olivier (Director y protagonista)	Británica	Es considerada una de las mejores versiones de la obra y ganó 4 Oscar y 2 Globos de Oro, entre otros premios.
1959	<i>El descanso en silencio</i>	Helmut Käutner (Director de cine alemán activo principalmente en las décadas de 1940 y 1950).	Alemana	Ambientada en Alemania tras la Segunda Guerra Mundial.

⁴²² Actriz teatral francesa que protagonizó algunas de las obras francesas más populares de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, como la *Dama de las Camelias* de Alejandro Dumas hijo; *Ruy Blas* de Víctor Hugo, *Fédora* y *La Tosca* de Sardou o *L'Aiglon* de Edmond Rostand. También interpretó papeles masculinos, incluyendo *Hamlet* de Shakespeare. Rostand la llamó "la reina de la pose y la princesa del gesto", mientras que Víctor Hugo elogió su "voz dorada". Sarah Bernhardt realizó varias giras teatrales por todo el mundo, y fue una de las primeras actrices aventajadas en hacer grabaciones de sonido y actuar en películas.

⁴²³La estrella de cine mudo danés Asta Nielsen formó su propia productora para hacer esta película.

FECHA	TÍTULO	DIRECTOR	NACIONALIDAD	OBSERVACIONES
1960	<i>The Bad Sleep Well</i>	Akira Kurosawa (Uno de los más célebres directores de cine de Japón)	Japonesa	Ambientada en el Japón de la posguerra. A <i>Hamlet</i> se le añaden elementos del cine negro.
1962	<i>Ofelia</i>	Claude Chabrol (Director de cine francés. Fue uno de los últimos supervivientes de la <i>Nouvelle Vague</i>)	Francesa	Versión francesa de <i>Hamlet</i> con subtítulos en inglés
1964	<i>Hamlet</i>	Bill Colleran y John Gielgud	Norteamericana	Filmada en blanco y negro. Ambientada en Broadway, con Richard Burton como personaje principal.
1964	<i>Hamlet</i>	Grigori Kozintsev (Director de teatro y cine soviético.)	Rusa	Considerada una de las mejores versiones.
1968	<i>Johnny Hamlet</i>	Enzo G. Castellari (Actor, guionista y director de cine italiano, famoso por sus ' <i>spaghetti westerns</i> ' ⁴²⁴ .)	Italiana	Ambientada en el Lejano Oeste.
1969	<i>Hamlet</i>	Tony Richardson (Director de cine inglés).	Británica	<i>Hamlet</i> está protagonizado por Nicol Williamson. Anthony Hopkins es el rey Claudio. Filme sencillo y minimalista.
1976	<i>Hamlet</i>	Celestino Coronado (Director español)	Británica	<i>Hamlet</i> es interpretado por un par de actores gemelos.
1980	<i>Hamlet</i>	Rodney Bennet (Compositor inglés de cine y televisión)	Británica	Para la televisión de la BBC
1983	<i>Strange Brew</i>	Rick Moranis y Dave Thomas	Canadiense	Protagonizada por sus dos directores.
1987	<i>Hamlet 'Hamlet Goes Business'</i>	Aki Kaurismaki (Director de cine finlandés)	Finlandesa	Los personajes no luchan por un reino sino por una fábrica de patos de goma ⁴²⁵ .

⁴²⁴ El término fue utilizado por los críticos estadounidenses porque la mayoría de estos *westerns* fueron producidos y dirigidos por italianos.

⁴²⁵ Después de la muerte de su padre, Hamlet hereda un asiento en la junta directiva de la compañía controlada por su tío que decide entrar en el mercado del pato de goma. Hamlet sospecha de las circunstancias que rodearon la muerte de su padre.

FECHA		TÍTULO	DIRECTOR	NACIONALIDAD	OBSERVACIONES
1990		<i>Hamlet</i>	Franco Zeffirelli (Director de cine, diseñador y productor de óperas, teatro, cine y televisión italiano).	Italiana	Protagonizada por actores de Hollywood como Mel Gibson o Glenn Close.
1990		<i>Rosencrantz y Guildenstern Are Dead</i>	Tom Stoppard (Dramaturgo y guionista británico de origen checo)	Británica	Está basada en la obra de Stoppard del mismo nombre. Tanto la obra como la película se concentran en estos dos personajes secundarios de la obra <i>Hamlet</i> .
1994		<i>El Rey León</i>	Rob Minkoff (Cineasta estadounidense).	Norteamericana	Película animada producida por Disney con fuerte influencia en la obra de Hamlet. La historia tiene lugar en un reino animal en África. Ganadora del Premio de la Academia de Cine.
1994		<i>La Verdadera Historia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca</i>	Gabriel Axel (Director de cine, actor, guionista y productor de cine danés).	Danesa	Historia de Amled, el personaje que inspiró al <i>Hamlet</i> shakesperiano.
1996		<i>Hamlet</i>	Kenneth Branagh ⁴²⁶ (Actor irlandés y reconocido cineasta).	Norteamericana	La historia está ambientada en el S. XIX. Branagh protagoniza a Hamlet.
1999		<i>Let the Devil Wear Black</i>	Stacy Title (Director, guionista y productor cinematográfico estadounidense).	Norteamericana	Thriller adaptado a la obra de Shakespeare con personajes y diálogos actuales.

⁴²⁶ Branagh se formó en la Royal Academy of Dramatic Art de Londres; en 2015, sucedió a Richard Attenborough como su presidente. Ha sido nominado a cinco Premios de la Academia y cinco Globos de Oro.

TRANSDISCURSIVIDAD CONCEPTUAL, REPRESENTATIVA Y FIGURATIVA DE LA OBRA DE HAMLET HACIA UN CONTEXTO AUDIOVISUAL. ESTUDIO DE CASO: HAMLET COMO TEATRO TELEVISADO

FECHA	TÍTULO	DIRECTOR	NACIONALIDAD	OBSERVACIONES
2000	<i>Hamlet</i>	Michael Almereyda (Director de cine, guionista y productor de cine estadounidense. Su obra más conocida es <i>Hamlet</i> .)	Norteamericana	Ambientada en la ciudad de Nueva York, que mezcla los diálogos shakespearianos con las nuevas tecnologías. Protagonizada por Ethan Hawke.
2002	<i>La tragedia de Hamlet</i>	Peter Brook	Británica	Adaptada para la televisión. El papel de Hamlet es interpretado por un actor negro
2006	<i>El banquete</i>	Xiaogang Feng	China	Ambientada en la China imperial del S.X
2007	<i>La tragedia de Hamlet Príncipe de Dinamarca</i>	Oscar Redding	Australiana	
2007	<i>Hamlet</i>	Alexander Fodor	Serbia	Se centra en los aspectos sobrenaturales de la obra. Utiliza el texto original de <i>Hamlet</i> , con algunos cambios.
2008	<i>Hamlet 2</i>	Andy Fleming	Estadounidense	Comedia ambientada en una escuela secundaria mexicana.
2009	<i>Hamlet A.D.D</i>	Cicaldo y Andrew Swant	Estadounidense	Comedia que consiste en un recorrido cronológico que va desde 1602 hasta el presente, luego hacia un futuro lejano.

TABLA 58. Adaptaciones cinematográficas de Hamlet (1900-2009). Elaboración propia.

Hamlet de Estudio 1 en la portada de la revista Teleprograma en la semana de su emisión. (Del 6 al 10 de abril de 1970)



Figura 18. Los protagonistas de Hamlet y Ofelia (Revista Teleprograma)

Presentamos la portada el número 209 de la revista *Teleprograma* (TP) para confirmar la expectación informativa de esta adaptación televisiva de *Hamlet* y la celebridad popular de sus principales protagonistas, como hemos ido señalando a lo largo de este trabajo.

Entre las páginas de esta revista de información televisiva, que apareció en el mercado el 9 de abril de 1966 (a un precio de 5 ptas.), se encontraba 'Audiencias': una sección donde se presentaba el listado con los programas o espacios más vistos de la semana. Aquí la adaptación de *Hamlet* sale nada menos que en portada, lo que demuestra la gran aceptación de la audiencia televisiva por ella.

ANEXO 2. ESQUEMAS GUIONIZADOS DE HAMLET (Estudio de caso)

ESCENA 1 *Presentación de Claudio como nuevo rey y esposo de la reina Gertrudis*

INTERIOR (sala real) MINUTADO: DURACIÓN: TRANSICIÓN: HOMÓLOGA

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
CONSEJEROS	Reunión			PG (contextualización)
(POLONIO; LAERTES, HAMLET ...)	Permiso de Laertes para viajar a Francia		SONIDO AMBIENTE	
CLAUDIO, LAERTES Y POLONIO	Hamlet se presenta Primer encuentro Claudio le recrimina			PML
CLAUDIO Y HAMLET		¿Por qué sigues envuelto en esa nube de tristeza? No creáis, tomo bastante el sol		PML LATERAL
GERTRUDIS HAMLET	La madre disculpa el motivo de su oscura vestimenta, por guardar luto			PML LATERAL
CLAUDIO, HAMLET CLAUDIO	Claudio se vuelve más amable ante la presencia de Gertrudis Claudio y Gertrudis salen con su séquito y se dan la mano Hamlet recibe los saludos del séquito	Lo que puede traer mi estado de ánimo no es el luto. [...] lo que está dentro de mí, está fuera de toda expresión. Te ruego que elimines tu tristeza y empieces a mirarme Como a un padre. Haré cuanto pueda por obedeceros, madre He aquí una respuesta afectuosa. Vamos esposa		PLANO FIJO PM PLANO DORSAL PLANO DETALLE PGC

ESCENA 2 <i>Congoja de Hamlet por la muerte del rey, su padre</i> INTERIOR (sala real) DE 11:09-12:24 DURA: 1'15' TRANSICIÓN: FALSO PLANO SECUENCIA (Corte invisible)				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Hamlet se queda solo en la sala y se dirige a los dos tronos ya vacíos.	/	SILENCIO	PP
OFELIA	Ofelia se acerca en silencio. Y se va de la misma manera.		SILENCIO	PPP Hamlet
HAMLET	Vuelve a quedarse solo.		MÚSICA	PPP Ofelia
	Se acerca al trono de su difunto padre y lo acaricia			A PP Y F
				PG Hamlet
LAERTES	La escena finaliza con un plano conjunto de Laertes, que parece responder a la mirada de Hamlet.			PLANO MEDIO CORTO DE LAERTES, EN ÁNGULO ESCORZO PLANO SUBJETIVO

ESCENA 3 <i>Laertes y Polonio disuaden a Ofelia de que siga su relación con Hamlet</i> INTERIOR (cuarto de Ofelia) De 0:13:07-0:16:17 D.: 3'10' TRANSICIÓN: Match cut			
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	REALIZACIÓN
LAERTES	Laertes acude al dormitorio de su hermana, Ofelia, para despedirse de ella ante el inminente viaje a Francia. Laertes aconseja a su hermana sobre su posible relación con Hamlet:	Un príncipe no tiene voluntad propia...	PG PLANO CONJUNTO
	Aparece Polonio quien se extraña de que su hijo no se haya ido ya a su lugar de destino.	Tú ya no eres una niña...	PROFUNDIDAD DE CAMPO PM
LAERTES-POLONIO	Ambos se despiden y Laertes también lo hace de su hermana con una caricia.		Polonio DE PC A PM
POLONIO-OFELIA			PM
OFELIA	Ofelia se queda con Polonio quien le recrimina severamente por su trato con Hamlet.	Os obedeceré en todo, señor.	PM PPP PPP DE OFELIA PLANO FIJO

ESCENA 4 <i>Decepción de Hamlet por la actitud de su madre, la reina</i>				
INTERIOR (capilla) De: 0:16:17-0:18:57 D.: 2'40" TRANSICIÓN: CORTE INVISIBLE (con E.2)				
PERSONAJE	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Hamlet baja muy despacio una escalinata hacia la capilla donde se encuentra el sepulcro de su padre.			FUNDIDO CON LA ESTATUA DEL REY HAMLET Y DEL REY CLAUDIO.
HAMLET	Soliloquio	:		
HAMLET		Hace un mes... sólo dos meses que murió... No tanto... Ella con la que mi padre fue tan afectuoso...	VOZ EN OFF	
	Los invitados dan la espalda. (Sólo Gertrudis vuelve la cabeza a su paso, como lo hará Ofelia más tarde)	Si esta pesada carga pudiera derretirse, disolverse... Padre mío... qué vanas me parecen las maneras del mundo.	MUS. A PP	FUNDIDO/ ENCADENADO EN F. CON LA IMAGEN SUPERPUESTA DEL CONVITE Y CON HAMLET A PP PLANO DORSAL PG
	MUY EXALTADO	¡Qué oprobio y qué vergüenza!		
HAMLET	Se muestra el panorama del banquete de boda. Mientras Hamlet continúa con su soliloquio.	Sin embargo al cabo de un mes... Prefiero no pensar... antes de que se estropearan los zapatos con los que seguías a mi padre... Nuevamente desposada..." Tu nombre es mujer... Hasta un perro hubiera seguido un dolor más duradero..."	VOZ EN OFF	TRAVELLING CIRCULAR DORSAL (alrededor de la mesa nupcial) PANORÁMICA DRAMÁTICA PLANO SUBJETIVO MONTAJE EN PARALELO

ESCENA 5 <i>Hamlet recibe la noticia de la Aparición del espíritu de su padre</i> INTERIOR (corredor) De: 0:18:57- 0:21:30 D.: 3'13" TRANSICIÓN: CORTE INVISIBLE (con E. 4)				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Hamlet pasea por un pasillo del castillo.			P. CONJUNTO
HORACIO HAMLET	Horacio (acompañado de Marcelo, el centinela) saluda a Hamlet	"Salud, príncipe" Horacio, amigo mío"		PLANO DORSAL
HORACIO	Hamlet le pregunta por la causa de su llegada.	Por los funerales del rey, tu padre.		PM
HAMLET HORACIO		No te burles, querrás decir por la boda de mi madre Verdaderamente muy poco tiempo hubo entre unos y otros		
HAMLET	Horacio interrumpe la conversación de Hamlet: (Se retiran a un lado)	Economía... los manjares del banquete de duelo sirvieron de fiambres en la mesa nupcial		PML
HORACIO		Príncipe, tengo algo importante que comunicarte" ¡Anoche yo creo haberle visto! ¿Visto? ¿A quién?		PM
HAMLET HORACIO	Horacio le comunica la aparición del rey	Al rey... A tu padre...Este soldado es testigo.		PP de Horacio
HAMLET MARCELO	Hamlet. El centinela le narra a Hamlet lo que ha visto y el atuendo que llevaba.	Cuenta		PP soldado
HAMLET		¡Cómo hubiera querido estar allí!... Entre las 11 y las 12 iré a veros		PPP de Hamlet

ESCENA 6 Finalizan los actos de celebración y comienza la angustia de Hamlet				
INTERIOR De: 0:21:32 a 0:22:19 D.: 2'27" TRANSICIÓN: CORTE CON INSERTO (PLANO RECURSO)				
PERSONAJES	ACCIÓN 21:32-22:19	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Aparece la cabeza de un jabalí en el centro de la mesa nupcial			Se retoma el fundido del ambiente del banquete.
	De nuevo la figura solitaria de Hamlet:		Risas y caricias entre los esposos.	PLANO SUBJETIVO
	EXALTADO	Si apareciese el espectro de mi padre le hablaría, aunque ruja el infierno mandándome. CALLAR	(GRITA)	PP
		Hasta entonces silencio, alma mía... Los actos criminales surgirán a la vista, aunque los sepultase toda la tierra"		EFECTO DE ZOOM DE UN PM A UN PPP de Hamlet.
CLAUDIO	Se finaliza la escena con el brindis del rey Claudio Claudio bebe	Que ningún alegre brindis se haga hoy en Dinamarca sin que lo anuncie el potente cañón y que sin la libación del rey retumbe el cielo reflejando el estruendo de la tierra.		MONTAJE EN PARALELO
			EFECTO: Disparo de un cañón (Enlaza con la escena siguiente)	PGC de Claudio

ESCENA 7 Hamlet va al encuentro del espíritu				
EXTERIOR De: 0:22:19 a 0:26:25 DURACIÓN: 4'06" TRANSICIÓN: Match cut ⁴²⁷				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN/IMAGEN
HAMLET	Hamlet invoca al fantasma, y su silueta aparece en las almenas del castillo Hamlet ve su silueta.		EFEECTO CAÑONAZO FUNDE CON: EFEECTO VIENTO	'CABALGAR SONIDO' PG DEL CASTILLO DE ELSINOR
HAMLET		Padre mío, soberano de Dinamarca		IMAGEN DEL ESPECTRO EN LAS ALMENAS DEL CASTILLO CON ÁNGULO DE VISIÓN EN PLANO NADIR
CENTINELA	Va a su encuentro por indicación de Horacio. El soldado le retiene	No le sigáis		
HAMLET	Hamlet persigue al fantasma.	Yo aprecio mi vida lo que vale un alfiler y en cuanto a mi alma no es inmortal como la suya".		
HAMLET		¿No oyes que el destino me está llamando a voces...? ¡Suelta!"	VOZ OFF	PP (Mirando arriba)
CENTINELA	Hamlet se asusta cuando el espectro se dirige a él. Le cuenta la realidad de su muerte por asesinato de su propio hermano.	¡Algo huele a podrido en Dinamarca!	MUS A PP	IMAGEN SUPERIOR DEL CASTILLO
FANTASMA		El alma de tu padre soy...		TRAVELLING CIRCULAR DE LA CÁMARA
FANTASMA	El fantasma entra en su sepulcro Y como últimas palabras exclama:	"A mitad de mi sueño, perdí mi vida, mi esposa y mi corona".		CÁMARA EN PANORÁMICA
FANTASMA		Me mató en plena flor de mis pecados y fui mandado a juicio con todas mis imperfecciones... No soportes que el tálamo real sea soporte de incesto... No intentes daño alguno contra tu madre".		IMAGEN DEL SEPULCRO DEL REY.
FANTASMA		¡Hamlet, acuérdate de mí. Véngame!		
HAMLET	Hamlet arrodillándose frente a la sepultura del padre dice: "	La expresión que debo recordar es esta: 'Hamlet, acuérdate de mí. Véngame'... Juro no tener memoria para otra cosa..."	MÚSICA A PP	PP

⁴²⁷ En este caso, el 'match cut' se produce cabalgando el efecto del cañonazo.

ESCENA 8 <i>Juramento de silencio sobre la Aparición del rey Hamlet</i> INTERIOR De: 0:26:30 a 0:28:05 D.: 3'15" TRANSICIÓN: CORTE INVISIBLE (con escena anterior)				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Vuelve Hamlet abatido a reunirse con Horacio y el centinela.			PGC
HORACIO CENTINELA	Hamlet les pide a Horacio y al soldado que guarden silencio sobre este asunto y para ello hacen el juramento de honor, con las manos superpuestas sobre la espada del príncipe.			PM
HAMLET		Hacedme un favor. No habléis nunca de lo que habéis visto... Por muy rara que sea mi conducta... entended mis gestos... En vosotros confío... El mundo está fuera de quicio, amigos... ¡Maldita suerte la mía, haber nacido yo para ponerlo en orden!		

ESCENA 9 Claudio manda a Rosencratz y Guildenstern que investiguen sobre la extraña actitud de Hamlet
APOSENTO REAL De: 0:28:19 a 0:30:03 D.: 2'24" TRANSICIÓN: PLANO POR CORTE

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
CRIADO	Un grupo de tres hombres entran: un criado y los dos compañeros de Hamlet (Rosencratz Guildenstern)		EFECTO DE RISAS	PG DEL DORMITORIO DE LOS REYES CON LA CAMA CON DOSEL
CLAUDIO	El CRIADO FINGE tener tos para llamar la atención de los reyes Rosencratz y Guildenstern se miran y sonríen entre sí.	Bienvenidos...	TOS	PM Rosencratz y Guildenstern P. DORSAL
GERTRUDIS	CLAUDIO SALE Y COMIENZA A VESTIRSE:	“La necesidad que tenemos de vuestros servicios nos han impulsado a llamaros con urgencia... Ya habéis oído de la transformación de Hamlet. Ni en lo interno ni en lo externo se parece...”	VOZ OFF	PM IMAGEN DE LA CAMA
CLAUDIO	GERTRUDIS EN EL INTERIOR DE LA CAMA ARREGLÁNDOSE EL CABELLO	“Él ha hablado mucho de vosotros... Y estoy segura que no existe en el mundo dos hombres a quienes más estime”	VOZ OFF	TRAVELLING LATERAL PARA APARECER . (A PGC)
GERTRUDIS		Por eso ya que ambos os criasteis con él y afines sois en juventud y gusto os rogamus que permanezcáis en la Corte afin de que vuestra compañía le distraiga.	VOZ OFF	CAMBIO DE PLANO ALTERNATIVO (INVERTIDO)
CLAUDIO	Con mayor sigilo:	Así buenos caballeros auxiliaréis nuestra esperanza.	VOZ OFF	
ROSENCRATZ	Rosencratz y Guildenstern aceptan	“Por otra parte... ‘espían...’recogiendo (MUECA) los indicios que la ocasión... “Podréis esclarecer cuál es la causa que le aflige... afin de que podamos remediarla”	VOZ OFF	PLANO PERFIL
GUILDENSTERN		“Los deseos de vuestras Majestades son mandatos para nosotros” A vuestros pies ponemos nuestros servicios		PM

ESCENA 10 Primer encuentro de Hamlet y Ofelia
INTERIOR (Aposento de Ofelia) De: 0:30:03 a 0:33:25 DURACIÓN: 3'22" TRANSICIÓN: P. CORTE

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
OFELIA	Ofelia aparece tocando en un órgano		MÚSICA DE ÓRGANO A PP	DORMITORIO DE OFELIA
HAMLET	Hamlet se asoma por la puerta. Ofelia se levanta, va hacia él y le abraza, pero él no responde.			PLANO GENERAL CORTO EN ÁNGULO LATERAL TRAVELLING 'AVANT'
	SE ABRAZAN. HAMLET INTENTA BESARLA PERO SE RETIENE. LE ACARICIA LA CARA Y SE VA		SINTONÍA A PP	HAMLET EN PLANO DORSAL TRAVELLING HACIA ATRÁS TRAVELLING HACIA ATRÁS, MIENTRAS EN PLANO DORSAL, HAMLET RETROCEDE. OFELIA SE QUEDA EN UN PGL.
POLONIO		¿Qué te ha dicho?		PM de Polonio y Ofelia
OFELIA		Nada, señor".		
POLONIO		Me pesa no haberlo observado con mayor sensatez.		Polonio a PP
		Pensé que su amor era sólo un artificio para lograr perderte... El amor se ha vuelto loco... Y ha perdido su juicio como la juventud... Ese amor puede traer más pesares ocultos que rencores descubiertos...		
OFELIA	Con muestra de una gran tristeza			PPP DE OFELIA PLANO FIJO

ESCENA 11 Polonio parece conocer la causa de la extraña locura de Hamlet				
INTERIOR De: 0:33:33 a 0:37:21 D.: 4'28" TRANSICIÓN: PLANO INVISIBLE (De E. anterior)				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
POLONIO	Polonio se reúne con los reyes que están comiendo en una mesa alargada y cada uno de ellos en un extremo.	Os aseguro, mi soberano, que todos mis esfuerzos, como mi alma, los consagro a Dios y al rey.	CARRASPEA, TOSE	PM
CLAUDIO		Creo haber descubierto la causa de la locura del príncipe.		PP
POLONIO	Habla que estoy impaciente por oírla.			
GERTRUDIS	Polonio corretea de uno a otro lado de la mesa donde está Claudio y Gertrudis.	Como la brevedad es alma del talento... Seré breve. Vuestro hijo está loco. Y le llamo loco porque qué otra cosa es la locura si no es estar loco.		
		Menos retórica, Polonio, y más sustancia.		
POLONIO	ENFATIZANDO	No uso retórica, Señora. Que está loco es cierto. Ciertamente que es una lástima... y una lástima que sea cierto.		OFF
CLAUDIO	TRASCENDENTE (NERVIOSO... NO ENCUENTRA EL PAPEL, LO BUSCA EN SU ROPAJE, LO PALPA, LO SACA, (MIRA AL REY), LO COLOCA AL REVÉS, LE DA LA VUELTA. (MIRA AL REY Y DESPUÉS LEE:	Admitido que esté loco... La causa de este efecto, o, mejor, de este defecto proviene de una sola causa.		PP
		Yo... tengo una hija... Ofelia. La cual cumpliendo sus deberes de obediencia, me entregó gustosamente este papel.		
		A... <i>La archibellecida Ofelia</i> (interrumpe la lectura: "la palabra es muy fea") <i>En tu elevado y esplendente seno</i> (interrumpe Gertrudis: Escribió eso Hamlet. Polonio asienta con la cabeza)		
		<i>Carezco de arte... pero te amo en secreto...</i> (Ay, exclama Polonio)... <i>hasta el último extremo tuyo por siempre bella adorada en tanto que esa máquina de tu cuerpo me pertenezca. Hamlet</i>		
POLONIO	ALTANERO	¿Vuestra hija ha aceptado su amor?	PP PM Lateral, MIRANDO AL REY	
CLAUDIO		¿En qué concepto me tenéis?	(MIRANDO A LA REINA)	
POLONIO		En el de un servidor leal y honrado.		
		A demostrarlo aspiro. Fui derecho al asunto: Su alteza es un príncipe y está fuera de tu alcance. Eso no puede ser. Y di orden terminante de que esquivase sus visitas, no admitiera mensajes ni aceptara presentes. Ofelia, hija obediente y sumisa ha debido cumplirlo. Pero él, viéndose desdeñado cayó en melancolía...	PP	

... CONTINUACIÓN... (y2) ESCENA 11 Polonio parece conocer la causa de la extraña locura de Hamlet				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
POLONIO		... después en el insomnio y de ahí al abatimiento... más tarde en el delirio y por fin en el desvarío que todos lamentamos.		
CLAUDIO	DIRIGIÉNDOSE A GERTRUDIS	¿Creéis que esta es la causa? (Se dirige a la reina) Es posible, Señor.		PP PP
GERTRUDIS	Polonio va al lado de Claudio.	Me gustaría saber si alguna vez he dicho esto... es Esto y después... haya sido de otro modo.		PM
POLONIO	GESTICULA	Nunca que yo recuerde. Pues si esto es 'de otro modo' (remarca), separad esto ... de esto		(DE PERFIL) PP
CLAUDIO	SE MUEVE NERVIOSO			
POLONIO	SEÑALA LA CABEZA CON LA MANO EN EL PECHO	Os demostraré la verdad... por más que se esconda en el mismísimo centro de la tierra.		PLANO FIJO A P

ESCENA 12 Hamlet actúa como un loco ante Polonio
EXTERIOR (corredor) De: 0:37:22 a 0:40:26 D.: 3'04" TRANSICIÓN: P. INVISIBLE (con E. anterior)

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
POLONIO	Polonio va a saludar a Hamlet, mientras este está paseando por un corredor,	Perdonadme, Señor. ¿Me reconocéis?		PM
HAMLET	leyendo un libro. Hamlet mira de abajo a arriba a Polonio	Perfectamente. Sois un pescadero. Por eso sois tan honrado		AMBOS PERSONAJES MANTIENEN DURANTE CASI TODA LA ESCENA UNA UNA POSICIÓN DE PERFIL O LATERAL
POLONIO		¿Honrado, decís?		
HAMLET		Sí, amigo. Ser honrado según va el mundo es ser escogido uno entre diez mil. Pero abrigaros. Podéis enfriaros		
POLONIO	HAMLET COGE CON FUERZA DE LAS SOLAPAS A POLONIO	Gracias, Señor. Tengo calor.		
HAMLET	MIRANDO AL CIELO (RISA NERVIOSA)	¿Calor? Hace un fio espantoso... Corre viento del norte.		
POLONIO	Se sientan y se levantan...(con un guiño de comicidad)	En efecto, en efecto... Parece que refresca.		
HAMLET		Pues, cubrios del sol pues si... en la carroña de un perro... ¿No tenéis una hija?		
POLONIO	LE DICE AL OIDO	Sí, Señor. Tengo una.		
HAMLET	MONÓLOGO	Pues no la dejéis pasear al sol. Podría concebir. Cuidado, amigo.		
POLONIO	LE TOCA LA CARA Y MIRA FIJAMENTE A POLONIO	Y dale con mi hija. Se recuerda... Claro que antes me dijo que si yo era un pescadero. ¡¡ De remate, Señor!!!		
POLONIO	POLONIO	¿Qué leéis, Señor?		
HAMLET	DA LA ESPALDA A POLONIO Y REINICIA LA MARCHA Y SU LECTURA	Palabras, palabras, palabras...		
POLONIO	POLONIO	¿Y de qué tratan; Señor?		
HAMLET	POLONIO LE SIGUE. PIENSA EN ALTO	De calumnias. Dice aquí que los viejos tienen la barba gris, los rostros repulsivos y arrugados, que sus ojos destilan legañas, y adolecen de mucha falta de juicio y de una gran flojera en ciertas partes...		
POLONIO		Hablando de otra cosa... ¿Queréis venir donde no os dé el aire?	RUIDO	
HAMLET		¿A mi tumba?		
POLONIO		Verdaderamente ahí no os daría el aire... Y dale con el loco...		
	HAMLET CIERRA EL LIBRO	¿Tengo de vos licencia para retirarme?		
HAMLET	POLONIO SE RETIRA RECULANDO SIN DAR LA ESPALDA A HAMLET QUE VE CÓMO POLONIO SE RETIRA RÁPIDAMENTE	.		PLANO FRONTAL EN PLANO MEDIO
	LE GRITA A OTRO LADO DEL CORREDOR	No podéis pedirme nada que recibiera con más gusto, excepto mi vida.		PLANO GENERAL HAMLET EN P. DORSAL
	RÍE			

ESCENA 13 Rosencratz y Guildenstern intentan vigilar y entretener a Hamlet
INTERIOR MINUTADO: 0:40:28 a 0:44:43 DURACIÓN: 4'04" TRANSICIÓN: 'Match cut'⁴²⁸

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Los invitados son Guildenstern y Rosencratz,	¿Entonces sois felices uno y otro?		(PM con Hamlet)
ROSENCRATZ	a quienes Hamlet les ofrece una copa.	Como la gente, de poco más o menos...		
GUILDENSTERN	(sentado)	Felices por lo mismo que no somos felices...		
HAMLET	(SE RÍEN TODOS)	Ni ocupamos el sombrero de la fortuna ni la suela de sus zapatos...		
HAMLET	(SE RÍEN DE NUEVO)	Luego estáis rondando su cintura. Justo encima de sus partes secretas.		
HAMLET	(SE RÍEN DE NUEVO)	Siempre me pareció que la fortuna era una gran ramera		
ROSENCRATZ	Sólo mira...	Pero si sois sus queridos, ¿qué le habéis hecho para que mande esta carta?		
GUILDENSTERN		¿Cuál?		
HAMLET	HAMLET CAMBIA DE TEMA DE	Dinamarca es una cárcel		
ROSENCRATZ	CONVERSACIÓN (EXPRESIÓN TRISTE)	En ese caso también lo será el mundo		
HAMLET		Sí. Una gran cárcel con muchos calabozos. Y... Dinamarca es el peor de todos.		PPP DE ROSEMCRTZ
GUILDENSTERN	(LE PONE UN CUCHILLO EN EL CUELLO)	Será demasiado reducida para tu espíritu y tu ambición...		
HAMLET		¿Ambición, yo? Encerrado en una cáscara de nuez me tendría por el rey del espacio.		
ROSENCRATZ		Si no fuera por los sueños que tengo...		
HAMLET	Sólo mira	"Sueños de ambición". Y ya que lo desea el ambicioso es la sombra de un sueño.		
HAMLET		Un sueño... sí, que no es más que una sombra...		PM
GUILDENSTERN		Entonces la ambición es la sombra de una sombra		
HAMLET	RISAS	De donde resulta que los reyes ambiciosos son la sombra de los mendigos que no ambicionan nada		
HAMLET		No quiero cavilar.		

⁴²⁸ Que nos permitimos traducir como 'plano de coincidencia'

... CONTINUACIÓN... (y2) ESCENA 13 <i>Rosencratz y Guildenstern intentan vigilar y entretener a Hamlet</i>				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	RISAS QUE SON			PPP ROSENCRATZ
HAMLET	INTERRUMPIDAS	¿A qué vinisteis a Elsinor?		
GUILDENSTERN	Hamlet se mueve hacia Guildenstern	A visitarte...	LARGO SILENCIO	PM CON GUILDENSTERN
HAMLET	Rosencratz está callado	Gracias. Pero... ¿No os mandaron venir? Vamos, vamos... decirlo. Hay una confesión en tus ojos.		
ROSENCRATZ				
HAMLET	ENFADADO	No tienes ya que disimular. El buen rey y la buena reina os mandaron venir.		PPP ROSENCRATZ.
GUILDENSTERN	Se dirige a Guildenstern	¿Con qué fin?	SE REPITE EL SILENCIO	PLANO CONJUNTO
HAMLET	IMPERIOSO	Eso es lo que debéis decirme.		
	Le mira y responde	Por los derechos de la amistad... Respondedme... ¿Fuisteis o no enviados?		
GUILDENSTERN	TONO TRISTE	Sí		
HAMLET		Os diré por qué. Para que no quebrantéis el secreto que prometisteis... De hace un tiempo a esta parte extravié mi alegría, y me subí en tan sombrío humor que este admirable mundo me parece una estéril colina. Y el hombre su obra maestra ¿no? ¡Qué noble su razón... Qué semejante a Dios en su inteligencia. No. No me deleita el hombre ni la mujer tampoco.		PM
ROSENCRATZ	Rosencratz se acerca a Hamlet y le anuncia la presencia de los cómicos que tanto le 'complacieron' en la ciudad.	Aunque sonría Rosencratz.		PPP de Rosencratz
HAMLET		Pues el que haga de rey será bien venido... como vosotros mismos. Y... decidles a mi tío-padre y a mi madre-tía que se equivocan.		P. CONJUNTO
GUILDENSTERN		¿En qué?		PM con Hamlet PPP de Rosencratz
HAMLET	SONRÍE Y LEVANTA UNA COPA EN CADA MANO Y MIRA A Guildenstern Rosencratz	En que no estoy loco... Tan sólo cuando sopla el nornoroeste con viento de mediodía... Sé distinguir perfectamente a un lobo ... de una zorra	MÚSICA	PM PP

ESCENA 14 <i>Los preparativos para la representación teatral</i>				
EXTERIOR De: 0:44:49 a 0:48:40 D: 4'31" TRANSICIÓN: ENCADENADO MUSICAL				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
POLONIO	Un grupo de personas descargan bultos de un carro, en el exterior del castillo. Encuentro cordial de Hamlet con el cómico principal, protagonista de la función teatral que va a ser representada ante la corte real. El príncipe se dirige a los actores y señala cómo quiere que se represente uno de los pasajes de la Muerte de Príamo... Le conmueve la interpretación del actor principal, que llega hasta las lágrimas, al declamar el sufrimiento de Hécuba, la esposa de Príamo.	¿Ha palidecido y se ha puesto a llorar?	MÚSICA	A PP (encadenada de la escena anterior IMAGEN EXTERIOR DEL CASTILLO PLANO POR CORTE PM
HAMLET POLONIO	Hamlet le ordena a Polonio que atienda bien a los cómicos para que no les falte de nada, porque	Son el compendio y la crónica de los tiempos que corren. Los trataré conforme a sus merecimientos		PP PLANO CONJUNTO
HAMLET	Cuando se van los cómicos, Hamlet se queda solo	Mucho mejor será, por Dios, que si no dais a cada cual lo que le pertenece, ninguno se escapará sin una paliza. Acompañad a los cómicos...		
	Una música acompaña su paseo por los exteriores del palacio, mientras exclama otro de sus monólogos.	No más que ficción pura puede subyugar así su alma..., su gesto y su semblante. Todo por Hécuba. ¿Qué es Hécuba para él y él para Hécuba para llorar así sus infortunios? Qué hubiese hecho él si tuviera los motivos de dolor que yo tengo... Cómo me han cebado los milagros del cielo con las entrañas de ese miserable. Sanguíneo y lascivo, traidor, parricida, impúdico... La doncella se acerca ante sus gritos. NO, VENGANZA...	MÚSICA	
	IRACUNDO			
	GRITA	Desahogo con palabras mi ira y pesadumbre como una prostituta. ¡SOY UN COBARDE!		PPP HAMLET

ESCENA 15 Rosencratz y Guildenstern informan a los reyes sobre el estado de Hamlet
INTERIOR De: 0:48:50 a 0:49:40 D.: 4'31" TRANSICIÓN: PLANO INVISIBLE (con Escena 13)

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN	
CLAUDIO	Se encuentran en la sala, además de los reyes y Claudio, Rosencratz y Guildenstern.	¿Y no pudisteis, con alguna excusa arrancarle ese trastorno que tan cruelmente le turba?	SILENCIO	P. CONJUNTO /	
ROSENCRATZ		Confiesa que se siente perturbado pero rehúsa hablar de sus motivos.		P. ESCORZO (R Y G FRONTAL Y Claudio DORSAL)	
CLAUDIO		¿Os trató amablemente?		ROSENCRATZ y GERTRUDIS (PM FRONTAL)	
ROSENCRATZ		Sí, Señor. Pero con hábiles salidas se escapaba de las preguntas más importantes.			
GERTRUDIS		¿Le distrajisteis con alguna diversión?			
ROSENCRATZ		Quiso el azar que nos topásemos con ciertos comediantes y están aquí en la Corte.			
POLONIO		Esta noche van a representar y el príncipe me ha pedido que invitara a sus Majestades.			
GERTRUDIS		GERTRUDIS SE DIRIGE A CON		Con toda el alma iremos	PLANO ESCORZO (CLAUDIO DORSAL)
CLAUDIO		ROSENCRATZ (A PARTE)		Celebramos mucho hallarle en tal estado	
				Continuad vuestras pesquisas.	

ESCENA 16 "Ser o no ser" De: 0:49:42 a 0:51:30 DURACIÓN: 2'20" TRANSICIÓN: P. CORTE				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Hamlet declama su famoso soliloquio, "Ser o no ser"	<p>Ser o no ser. Ese es el dilema.</p> <p>Qué es más valioso... sufrir los golpes de la fortuna o tomar las armas contra ella.</p> <p>Morir... dormir... Eso es todo. Pensar que con un sueño pones fin a la tristeza del corazón y todos los conflictos que forman la herencia de la carne.</p> <p>Morir... Dormir...</p> <p>... Y ahí un final apetecible... Tal vez soñar...</p> <p>Y es un inconveniente, porque qué sueño puede sobrevivir al gran sueño de la muerte. Es esta reflexión lo único que sostiene el infortunio...</p> <p>Quién aguantará, si no, los ultrajes del mundo, la injuria del tirano,...la congoja del amor desairado, las demoras de la injusticia, las insolencias del poder...</p> <p>¡Quién los aguantaría! Cuando con un simple puñal, uno podría procurarse reposo.</p> <p>Pero es el temor de algo después de la muerte, de esa región de la que nadie ha vuelto. Lo único que desmaya nuestra voluntad y nos hace preferir estos males a otros desconocidos.</p>	<p>PAUSA</p> <p>VOZ MÁS POTENTE</p> <p>PAUSA</p>	<p>PPP</p> <p>LA IMAGEN DE HAMLET SE DILUYE Y EL FONDO EN NEGRO</p>

ESCENA 17 ¡Vete al convento!
INTERIOR De: 0:51:32 a 0:55:10 D.: 4'18" TRANSICIÓN: ENCADENADO A NEGRO

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Una mujer, de espaldas, va andando por uno de los corredores del palacio. Tuerce en el recodo mientras sigue caminando hacia la cámara. Es Ofelia. Hamlet, al otro lado, la está esperando y la llama. (SONRIENTE)	¡Ofelia!	MÚSICA (tintineo de campanas) EFECTO PASOS	PLANO DORSAL
OFELIA		¡Ninfa, acuérdate de este pecador en sus plegarias!	MÚSICA A PP.	
HAMLET	LE DA UNOS PAQUETITOS	¿Cómo le va a su alteza después de tantos días...?	EN VOZ ALTA	
OFELIA	(CON UNA SONRISA)	Bien		
HAMLET		Señor, conservo de vos algunos recuerdos que deseo restituirlos. Admitirlos ahora.		
OFELIA		No. Nunca te he dado nada.	CON VOZ DULCE	PG
	HAMLET LOS RECOGE	Sabéis que sí, señor, y los acompañabais con palabras tan dulces que los hacíais mucho más preciosos. ... Perdido ese encanto, tomad vuestras dádivas, porque para un corazón que ama, los dones más costosos se vuelven miserables si el que los da ha dejado ya de amar. Ahí los tenéis		PLANO FRONTAL
	CAMBIA DE TEMA	¿Eres honesta?		PM (PERFIL)
HAMLET		Señor...	RÁFAGA MUSICAL	
OFELIA		¿Eres hermosa?	(CAMPANA)	
HAMLET	HAMLET SE VUELVE HACIA OFELIA	¿Qué queréis decir?		
OFELIA		Que tu honestidad no debería tener tratos con vuestra hermosura.	RÁFAGA MUSICAL	
HAMLET		¿Con qué podría tener comercio la hermosura que con la honestidad?	(CAMPANA)	PM LATERAL
		Tú lo has dicho 'comercio'... Porque la hermosura convertirá en alcahuete la honestidad mucho antes que la honestidad la decencia a la hermosura	PAUSA	
			RÁFAGA MUSICAL	

... CONTINUACIÓN (2)... ESCENA 17 ¡Vete al convento!				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET		Yo te he amado... Ofelia.		(PP DE OFELIA
OFELIA		Así me lo hicisteis creer		A PM LATERAL
HAMLET		No debisteis creerme. La virtud no debe insertarse en nuestro viejo tronco sin que nos quede de él malos resabios. No te amaba		CON HAMLET)
OFELIA		Tanto mayor... es el engaño.		
HAMLET	(MUESTRA ENFADO) GRITANDO	“ Vete al convento ” “¿Por qué habrías de ser madre de pecadores...? Yo soy discretamente bueno y por su culpa soy reo, más valiera que mi madre no me hubiese parido. Todos los hombres somos unos bribones	PAUSA	PLANO ESCORZO, LATERAL
OFELIA		No te fies de ninguno. ¡Vete, vete a un convento!		
HAMLET		¡Cielos, sed piadosos con él!”		HAMLET
		Pues, si te casas, te daré en dote esta maldición. Aunque seas tan casta como la nieve, no te librarás de la calumnia... ¡Vete... Vete a un convento, anda...! Y si te empeñas en casarte, hazlo con un idiota, porque los hombres precavidos saben muy bien los monstruos que hacéis de ellos”		PPP DE PERFIL
HAMLET	HAMLET SE DA LA VUELTA PARA IRSE.	¡Vete, vete a un convento y listo!		PLANO M. CON OFELIA
OFELIA	HAMLET SE VUELVE	¡Adiós!	RÁFAGA	
		¡Cielos, vas a restituirle la razón!.		PPP DE OFELIA
HAMLET	HAMLET SE DA LA VUELTA OTRA VEZ MÁS, HAMLET SE VUELVE HACIA OFELIA	Se acabaron las bodas, te lo advierto. De los que están casados vivirán todos menos uno.	CON VOZ MÁS POTENTE	IMAGEN DE PPP DE OFELIA P. INSERTO (CLAUDIO Y POLONIO ESCONDIDOS)

... CONTINUACIÓN (y3)... ESCENA 17 ¡Vete al convento!				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET		¡Vete al convento!	(VOZ EN OFF)	
OFELIA	Mientras va andando	Qué noble inteligencia destrozada... el alma del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país. El espejo de la juventud... El blanco de todas las miradas... Perdido para siempre. Desdichada de mí que busqué la miel de sus suaves promesas...	MUSICA A PP Y F	IMAGEN DE OFELIA A PPP CON EXPRESIÓN MUY DESCONSOLADA PM LATERAL
	IMAGEN DE OFELIA DESESPERADA Y ABATIDA			PP DE OFELIA

ESCENA 18 Claudio y Polonio escuchan el diálogo entre los dos jóvenes
INTERIOR De: 0:56:15 a 0:57:00 D.: 2'25" TRANSICIÓN: PLANO INVISIBLE (con escena anterior)

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
	CLAUDIO Y POLONIO SALEN DE SU ESCONDITE			PG
CLAUDIO	EXPRESIÓN DE RENCOR	Amor... No. La enfermedad de Hamlet no va por ese lado. Algo anida en su alma. Y temo que muy pronto surja... un peligro. En prevención he decidido que, sin demora, salga para Inglaterra. Que reclame allí atributos atrasados...		PM
	NERVIOSO	Lejos... lejos de aquí...		(PLANO ESCORZO INVERTIDO: Claudio en posición dorsal y Polonio frontal)
POLONIO		Sigo opinando que su aflicción proceda de un amor desairado. ¿Por qué no hacéis que, después de la representación, su madre (a solas) le inste a descubrir su penar... Si no se logra nada, enviadle a Inglaterra o recluirle donde deseéis.		
CLAUDIO		Así se hará. La locura de quien aguarda un trono... no puede quedar sin vigilancia...		PPP

ESCENA 19 Representación teatral y reacción del rey				
INTERIOR De: 0:57:14 a 1:04:20 DURACIÓN: 6'66" TRANSICIÓN: PLANO INVISIBLE (con escena 14)				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	A HORACIO	En el drama que va a representarse, hay una escena de un gran parecido con la muerte de mi padre. Te suplico que cuando llegue ese momento, observes a mi tío con toda tu atención.		PG DE HAMLET CON HORACIO (DE PERFIL)
HORACIO HAMLET		Así lo haré, Señor. Volveré a hacerme el loco		
CLAUDIO HAMLET	HAMLET SE APROXIMA A LOS REYES	¿Cómo te va sobrino? Me mantengo del aire como el camaleón. Engordo de esperanzas.		PG DE TODA LA SALA DONDE APARECEN LOS REYES Y HAMLET (EN POSICIÓN dorsal)
HAMLET ROSENCRATZ GERTRUDIS HAMLET	SE ACERCA ROSENCRATZ	¿Están listos los cómicos? Aguardan tus órdenes ¡Hamlet... A mi lado! Ahí veo uno más atractivo		PG (lateral)
POLONIO	SEÑALA EL LUGAR DONDE ESTÁ OFELIA POLONIO EN MEDIO DE LOS DOS REYES	¿Habéis oído eso?		SE ABRE PLANO MOVIMIENTO DE TRAVELLING HACIA ATRÁS.
HAMLET OFELIA HAMLET OFELIA HAMLET OFELIA HAMLET	HAMLET SE ABALANZA HACIA ELLA, QUE SE ECHA HACIA ATRÁS, ASUSTADA.	¿Me permitís que repose en vuestro regazo? No, Señor. Quiero decir que si me dejáis que repose mi cabeza... en vuestro regazo. Sí, Señor Bonita idea la de reposar en las piernas de una virgen ¿Estáis alegre, Señor? Y qué ha de hacer uno si no estar alegre		PG HAMLET Y OFELIA
	(RIENDO)			

... CONTINUACIÓN... (2) ESCENA 19 Representación teatral y reacción del rey				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	(RISA) Uno de los cómicos hace la presentación: En ella aparecen unos reyes, cogidos de la mano	Si no. Mirad el risueño de mi madre. Y mi padre tan sólo dos horas que murió	MÚSICA A PP. DA COMIENZO LA SESIÓN TEATRAL	CORTE CON INSERTO (El plano de los Reyes felices). P. SUBJETIVO.
OFELIA		Dos meses, dos meses, Señor.		
HAMLET		¿Tanto...? ¡ Vístase de luto el diablo, entonces		
REINA FICTICIA		“... en un segundo esposo... sea maldita yo... no hay razones de amor si no de lucro...” “... que la maleficencia me persiga, muerte. Si una vez de viuda vuelvo a ser esposa”, sigue diciendo la reina de la obra a su esposo. El rey se acuesta en el jardín y se duerme...”		
HAMLET	EN EL DESCANSO DE LA OBRA, HAMLET SE ACERCA A LOS REYES Y PREGUNTA A SU MADRE	¿Qué os parece, Señora?		PLANO INSERTO DE GERTRUDIS Y CLAUDIO, EN PLANO SUBJETIVO QUE VE HAMLET. EL REY MUY ATERRADO.
GERTRUDIS		La dama ha prometido demasiado		
CLAUDIO		¿No habrá en el argumento nada que sea ofensivo?		
HAMLET		No, no... Todo es de broma... Hay veneno de broma, pero nada ofensivo.		
CLAUDIO		¿Y cómo se titula la tragedia?		
HAMLET	(RÍE)	La trampa. Es de un asesinato que se cometió en Viena. A vuestras Majestades y a nosotros, que somos inocentes, no nos afecta en nada.		PP

.... CONTINUACIÓN... (y 3) ESCENA 19 Representación teatral y reacción del rey				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
	HAMLET SE DA LA VUELTA. SE REANUDA LA OBRA.		MÚSICA A PP	
HAMLET GERTRUDIS CLAUDIO	En la función: Cuando el rey duerme, su sobrino se acerca a él, le introduce veneno en el oído y muere. Y el asesino coge la corona real y se la coloca..." (GRITA) ALARMADA (GRITA)	Ahora verás cómo la esposa se enamora del asesino. ¿Qué sucede, Señor? Luces, luces...	MÚSICA	
GUILDENSTERN HAMLET GUILDENSTERN HAMLET GUILDENSTERN HAMLET GUILDENSTERN HAMLET GUILDENSTERN	Se levantan y salen los reyes con todo su séquito. Hamlet se encuentra entre los comediantes, celebrando su éxito. Entra Guildenstern	Hamlet, ¿me permites una palabra? ¿Quieres tocar este caramillo? No sé Te lo suplico Créeme. No sé Te lo ruego Desconozco su manejo ¿Y crees que yo soy más fácil de tocar que un caramillo? Por mucho que intentes pulsarme, no lograrás sacarme sonido alguno. La reina quiere hablarte inmediatamente.		P. INSERTO DE UNA VELA PM DE LOS REYES

ESCENA 20 Claudio se arrepiente				
INTERIOR De: 1:04:02 a 1:09:10 D.: 5'03" TRANSICIÓN: PLANO POR CORTE				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
CLAUDIO	EL REY ESTÁ CON ROSENCRATZ	No debemos dar rienda a su locura Preparaos vos, Ros. Con vosotros partirá hacia Inglaterra. Peligros tan inminentes no puede tolerarlos el gobierno de un reino Dispondremos de todo		PM
ROSENCRATZ		Apresuraos		
CLAUDIO	CLAUDIO (PASEA NERVIOSO)	Es preciso sujetar a un enemigo que ahora anda demasiado suelto. Señor, ya se dirige al cuarto de su madre. Voy a esconderme tras los tapices para saber qué ocurre... Antes de que os acostéis, vendré a deciros lo que he averiguado...		PP
POLONIO	(ENTRA CORRIENDO)	Gracias, amigo.		
CLAUDIO	(CLAUDIO SE QUEDA SOLO)	¡Qué atroz es mi delito! Sobre él pesa la más antigua de las maldiciones... Lo que estas manos hayan encallecido con la sangre fraterna... No habrá en el cielo lluvia suficiente para limpiar su mancha Sigo aún en posesión de todo por lo que maté: la corona y la reina. ¿Es que se puede conseguir perdón teniendo los frutos del delito? Qué forma de oración podrá valerme... Oh, alma mía... cogida como un pájaro en la trampa y cuantas más pugnas por librarte, antes más te enredas...	PAUSA	DE PM A PP
	SE ARRODILLA	Ay rígidas rodillas doblegaos Y tú, corazón duro, ablanda tus aceros...	SUBE LA INTENSIDAD DE VOZ PAUSA	

ESCENA 21 Hamlet desaprovecha la ocasión de consumir su venganza				
INTERIOR		TRANSICIÓN. PLANO INVISIBLE		
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
				PLANO RECURSO
HAMLET	HAMLET VA POR EL CORREDOR HACIA EL DORMITORIO REAL, PERO, ANTES DE LLEGAR, DESVÍA SU RUMBO Y SE DIRIGE A LA CAPILLA DONDE CLAUDIO REZA. TOMA UNA ESPADA Y SE DISPONE A ENTRAR.	Ahora podría hacerlo. Ahora que reza	MÚSICA A PP Y F	PG P. DETALLE DE LA MANO CON LA ESPADA
	LO PIENSA MEJOR Y DE NUEVO SALE	El sorprendió a mi padre con sus culpas en flor y sabe Dios cómo pagó su deuda		CAMBIA LA ILUMINACIÓN
	COGE LA ESPADA POR LA HOJA Y APRIETA SU MANO EN ELLA, SE HIERE Y SE LAME LA HERIDA.	Me vengaré hiriendo al delincuente mientras se purifica...		EFFECTO ZOOM HACIA HAMLET
HAMLET		Cuando duerma borracho, en medio del delito incestuoso, o blasfemando de manera que no haya para él salvación ni esperanza...		

ESCENA 22 Polonio se esconde en la habitación real para descubrir la confesión de Hamlet a su madre.
INTERIOR De: 1:09:15 a 1:09:27 D.: 12" PLANO INVISIBLE (con Escena anterior)

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
POLONIO	<p>ESCENA CORTA QUE PODRÍA CONSIDERARSE COMO OTRO PLANO RECURSO, DONDE SE JUSTIFICA QUE POLONIO- COMO LE DIJO A CLAUDIO- VA AL DORMITORIO DE GERTRUDIS CON EL FIN DE VIGILAR A HAMLET MIENTRAS ESTE SE ENCUENTRE CON SU MADRE.</p> <p>POLONIO YA ESTÁ DENTRO DEL DORMITORIO DE LA REINA</p> <p>CORRE A ESCONDERSE TRAS UNA CORTINA</p>	<p>Habladle claro.</p> <p>Decidle que sus formas has sido demasiado atrevidas. Yo me esconderé aquí</p>		<p>PLANO RECURSO</p> <p>PG</p>

ESCENA 23 Sentimiento de amor-odio de Hamlet hacia su madre y muerte de Polonio
INTERIOR De: 1:09:27 a 1:14:32 D: 05'05" TRANSICIÓN: PLANO INVIABLE (con Escena 21)

PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
ESTATUA	Hamlet se encuentra en el corredor donde están las estatuas reales. Oye la voz de su padre que parece salir de su imagen:	Acuérdate de mí, Hamlet... ¡Véngame!	VOZ EN OFF	PG y CONTRAPICADO DE LA ESTATUA DEL REY HAMLET
HAMLET	Hamlet sale corriendo hacia la puerta de su madre, la llama: Una vez dentro. La reina está sentada en un sillón y Hamlet va hacia ella. Y de nuevo la llama:	"Madre"		PLANO DORSAL DE HAMLET PLANO FRONTAL
HAMLET GERTRUDIS HAMLET	(RÍE)	"Madre" Hamlet, tienes muy ofendido a tu padre. Madre... tenéis muy ofendido a mi padre	VOZ EN OFF (AY)	PM
GERTRUDIS HAMLET	(SORPRENDIDA) (SE BURLA)	¿Te olvidas de quién soy? No, por Dios... Sois la reina. La esposa del hermano de mi padre...Y ojalá no fuese cierto... madre mía.		
GERTRUDIS	(CON TRISTEZA) (SE LEVANTA ENÉRGICA)... (GRITANDO) (LA AGARRA)	Pues bien...Voy a llamar a alguien que se entienda contigo.		
HAMLET		¡¡Sentaos!! No os moveréis de aquí hasta que no os haya puesto delante de un espejo en el que tendréis que ver...		
GERTRUDIS POLONIO HAMLET	GRITANDO (TRAS EL TAPIZ) HAMLET CON POSICIÓN DORSAL, MIRA DE DONDE VIENE EL RUIDO	¿Qué quieres... matarme...? ¡¡Guardias... Socorro!!! ¡A mí la guardia! ¿Quién está ahí? ¿Un ratón?		
HAMLET	Hinca la espada en el tapiz y se oye un quejido. UN BULTO CAE AL SUELO, ENVUELTO EN EL CORTINAJE.			
GERTRUDIS HAMLET		¿Qué has hecho? ¡Qué sé yo!... ¿Es el rey?		
GERTRUDIS	SE TAPA LA BOCA CON LAS MANOS	Criminal... Loco criminal...		

... CONTINUACIÓN (2)... ESCENA 23 Sentimiento de amor-odio de Hamlet hacia su madre y muerte de Polonio				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	MIRA A HAMLET)	Más criminal es una madre por matar a un rey para casarse con su hermano... LA MADRE SE LEVANTA		De PG a PP de la reina
GERTRUDIS	LA MADRE SE LEVANTA HAMLET, ESTÁ NERVIOSO, DE RODILLAS	Te había tomado por alguien más elevado... Ya ves cómo tiene sus riesgos ser demasiado oficioso.		PG
HAMLET	(MIRANDO AL CADÁVER)HAMLET CORRE HACIA SU MADRE	Desata de torcerte las manos, que eso refuerza el corazón... Pero... ¿Qué he hecho yo para que con tal aspereza se me insulte...? Ved qué gracia reside en ese rostro		PP HAMLET PM PERFIL
GERTRUDIS	(MIRANDO LA ESTATUA DEL REY HAMET) GRITA ACARICIA A SU MADRE	Ese era vuestro esposo Mirad ahora al siguiente. Tenéis ojos... No digáis que fue el amor porque a vuestra edad aplaca la sangre sus ardores... Volviéndose sumisa y obediente		PP ESTATUA DE HAMLET AHORA SE FUNDE CON LA ESTATUA DE CLAUDIO
HAMLET	(FORCEJEA CON LA REINA PARA MANTENERLA quieta)	Callad que me has de volver los ojos hacia dentro y sólo veo negrura.		EN PM FRONTAL
GERTRUDIS		¿Sólo para estar en un sudoroso lecho obsceno de un rey....? ¡Calla!		
HAMLET		Vuestro delito es que os amo		
HAMLET	La empuja hacia la cama y se tira encima de Gertrudis. GERTRUDIS SE CUBRE EL PECHO CON UNA PRENDA.	Tocad mi pulso... Mirad mi corazón. No hay demencias aquí. Arrepentíos de lo pasado y no arrojéis más estiércol a la cizaña para aumentar la lozanía.		

... CONTINUACIÓN (y3) ESCENA 23 Sentimiento de amor-odio de Hamlet hacia su madre y muerte de Polonio				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	LA RESPIRACIÓN JADEANTE DE HAMLET LE ATERRA	Me estás partiendo en dos el corazón...	MÚSICA	PPP DE LA REINA CON LÁGRIMAS EN LOS OJOS
GERTRUDIS				
HAMLET	HAMLET SE ARRODILLA ANTE ELLA Y SE ABRAZA A SUS PIERNAS LA MADRE LE ACARICIA TEMEROSA	Pero no volváis al lecho de mi tío. Aparentad al menos cierta virtud si es que no la tenéis... Cuando aspiréis de veras a la gracia del cielo. Yo imploraré por vos su bendición.	PAUSA	
	(HAMLET SE LEVANTA Y MIRA AL DIFUNTO)	En cuanto a este señor, me arrepiento pero Dios quiso que yo fuese un instrumento de su enojo. ¿Qué debo hacer?		PM
GERTRUDIS		¿Dejar que el taimado rey te atraiga en su lecho nuevamente? Que os pellizque y os llame: "Su paloma"...		PM
HAMLET		Contadle que yo tan sólo me hago el loco por astucia. Decídselo ¿Quién sería capaz de ocultarle tan preciosa confidencia a un SAPO?		
GERTRUDIS	(CAMBIANDO LA VOZ)	Mi vida, me has dejado sin aliento para contar a nadie lo que has dicho. Buenas noches		PPP
HAMLET				
HAMLET	SE RÍE AL VER A POLONIO EN EL SUELO	Verdaderamente este consejero está muy grave y muy callado...Con lo que habló en su día...	CON VOZ TIERNA	PP PM
GERTRUDIS		¡Vamos, amigo! Buenas noches, madre	CALLADA	PG
HAMLET	(RÍE)		EFFECTO DE ALGO QUE SE ARRASTRA...	PP DE GERTRUDIS

ESCENA 24 Claudio intenta preservar su buena imagen de rey				
INTERIOR De: 1:14:34 a 1:15:33 D: 1'39" TRANSICIÓN: PLANO POR CORTE				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
CLAUDIO	Claudio pasea muy excitado por la sala donde también se encuentran Rosencratz y Guildenstern.	¿Cómo disculparemos la muerte de Polonio...? Me la imputarán a mí..., que, con previsión, debería haber encerrado a ese loco".		PP
GERTRUDIS	LA REINA, DETRÁS DE ÉL, LE ABRAZA (Niega su locura)	Tan loco como el mar y el viento cuando disputan entre sí cuál es el más fuerte..."		(PM FRONTAL DE LOS DOS)
CLAUDIO	SE DIRIGE HACIA ROSENBERG Y GUILDERSTEN	Su libertad está llena de peligros para vos misma... Para mí... para todos... Amigos, id a buscarle Es preciso informar a la Corte		(PD)
		De esta suerte, la calumnia no osará posarse en vuestro nombre	SILENCIO	PPP CLAUDIO Y DETRÁS DE ÉL PP DE GERTRUDIS

ESCENA 25 Hamlet es arrestado y enviado a Inglaterra				
INTERIOR De: 1:15:33 a 1:17:55 D: TRANSICIÓN: PLANO POR CORTE				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
CLAUDIO	Mientras esperan el comienzo de la reunión de las cortes, convocada para decidir qué hacer con el príncipe por el asesinato del consejero Polonio, Claudio le expresa confidencialmente a Guildenstern en la posibilidad de no aplicar todo el rigor de la ley contra Hamlet. En previsión, esa misma noche deberán, él y Rosencratz, salir con el príncipe hacia Inglaterra.			PP y PM
	Entonces se presenta uno de sus servidores para comunicarle que no han logrado que Hamlet les confiese dónde se encuentra el cadáver de Polonio.			
	Claudio pregunta por el paradero del príncipe y le dicen que está fuera.	Los males desesperados se alivian con remedios desesperados".		
	UNA MÚSICA DE TAMBORES ANUNCIA LA PRESENCIA DEL PRÍNICE QUE MARCHA ENTRE LA ESCUADRA REAL.		MÚSICA TAMBORES	PLANO INSERTO, PLANO SUBJETIVO, (CLAUDIO VISUALIZA A TODOS LOS MIEMBROS DE LA CORTE, EN SUS ASIENTOS).
CLAUDIO		¡Que pase aquí"!, ordena el rey.		
HAMLET		¿Hamlet, dónde está Polonio?		
		En el cielo. Mandad a un emisario a buscarle y si no lo encuentra, id vos mismo. Si en lo que falta, al cabo de un mes, podéis olerlo al pie de la escalera.		PP
			MÚSICA	PP

... CONTINUACIÓN... (y 2) ESCENA 25 Hamlet es arrestado y enviado a Inglaterra				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Claudio manda que los soldados vayan al lugar donde indica Hamlet. El rey se acerca a Hamlet	Tu seguridad personal, por la que me preocupo, exige que, sin demora, os alejéis de aquí. Tus compañeros aguardan para acompañarte a Inglaterra. Muy bien, A Inglaterra		PG
HAMLET	Se arrodilla para recibir la bendición del rey	Adiós, querida madre		
CLAUDIO		¿Y a tu amante padre?	VOZ TRÉMULA	
HAMLET		Madre mía. Padre y madre son marido y mujer. Son una misma carne. Por tanto... Madre mía		
	HAMLET SE COLOCA ENTRE LOS SOLDADOS. SU MARCHA ES RÁPIDA Y FIRME POR DELANTE DE LOS CONSEJEROS. CLAUDIO PERMANECE DE PIE MIRANDO LA ESCENA		MÚSICA DE TAMBORES	PLANO SUBJETIVO
CLAUDIO	RECOGE UNA CARTA LACRADA QUE ENTREGA A GUILDENSTERN	Tomad		PLANO DETALLE

ESCENA 26 Hamlet lee la cara de Claudio				
INTERIOR De: 1:17:58 a 1:19:52 D.: 2'34"		TRANSICIÓN: FUNDIDO ENCADENADO		
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	<p>Recupera, abre la carta del rey y lee</p> <p>ECHA LA CARTA AL FUEGO. Y ESCRIBE OTRA MISIVA</p> <p>Cambia el escrito con otro final:</p>	<p><i>Como quiera que Inglaterra es nuestra fiel tributaria. Como quiera que la amistad de ambas naciones debe florecer con las palmeras. Como quiera que la paz ha de llevar siempre una guirnalda de espinas. Por razones de Estado que han llenado nuestra alma de zozobra, para defender el trono y nuestra vida, os enviamos a Hamlet, Príncipe rebelde y peligroso. En cuanto desembarque, sin demora ha de ser degollado.</i></p> <p>... No bien estuviereis instruidos de este despacho, sin más deliberación, grande o pequeña, haced dar muerte a los dos portadores Guerin incorpora la imagen de Rosencratz y Guildenstern durmiendo. Y sigue la carta de Hamlet... Sin otorgarles tiempo ni para confesarse.</p>	<p>VOZ EN OFF</p> <p>MÚSICA</p> <p>VOZ EN OFF</p>	<p>Guerin incorpora una elipsis temporal.</p> <p>PP</p> <p>Guerin incorpora la imagen de Rosencratz y Guildenstern durmiendo.</p>

ESCENA 27 <i>Laertes exige venganza</i> INTERIOR De: 1:20:01 a 1:23:00 D.: 4'39" TRANSICIÓN:				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
SOLDADOS	ENTRAN EN EL CASTILLO, ASALTAN SUS DEPENDENCIA Y LUCHAN CON SUS ESPADAS CONTRA LOS SOLADOS DEL REY.		VOCES Y ALARIDOS EN LA PELEA (FUERA DE CAMPO) SE FUNDEN CON MÚSICA	EFECTO DE PANORÁMICA EXPRESIVA O BARRIDO
LA REINA	DOS SILLONES REALES AL FONDO (EN PG), ALGUIEN SE ACERCA Y, A TRAVÉS DEL ZOOM DE LA CÁMARA, SE LOGRA RECONOCER. ES EL REY CLAUDIO, ABATIDO. Los GRITOS LE INTIMIDAN Y SE SIENTA EN EL TRONO TEMBLOROSO.		MÚSICA DIEGÉTICA	PG
LA REINA	SUBE LAS ESCALERAS HASTA DONDE ESTÁ SU ESPOSO, LE COLOCA LA CORONA Y LE ENTREGA CON FIRMEZA EL CETRO DE ORO, QUE EL REY, CON ASPECTO DESVALIDO Y DESMEJORADO, LO RECIBE CON DESGANA. CLAUDIO DEBE DAR RAZÓN A LAERTES POR LA MUERTE DE POLONIO, QUE VIENE A EXIGIR VENGANZA	"		PLANO DETALLE DEL MANTO DE LA REINA
LAERTES	FRENTE A LOS REYES EXIGE	Paso al rey Dadme a mi padre	EXCITADO	
CLAUDIO		¿Cuál es la causa de que tu rebelión tome apariencias tan feroces?	VOZ PAUSADA	

... CONTINUACIÓN... (y 2) ESCENA 27 Laertes exige venganza				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
CLAUDIO	LAERTES, CON LA ESPADA LEVANTADA, SE ACERCA AMENAZANTE FRENTE AL REY Y GERTRUDIS LE INTERCEDE EL PASO.	Dejadle Gertrudis	MÁS CALMADO	PP DE CLAUDIO
LAERTES		¿Dónde está mi padre?		
CLAUDIO		Ha muerto		
GERTRUDIS		Pero no a manos de él	VOZ POTENTE	PP LAERTES
LAERTES		¿Quién lo ha matado, entonces? Al infierno la lealtad, la fe jurada, la piadosa conciencia... Nada me importa de este mundo ni del otro, venga lo que viniera...		
CLAUDIO		¡¡¡Sólo quiero mi venganza!!! Mi querido Laertes bien está que desees la verdad sobre la muerte de tu querido padre, pero destruirás con tu venganza, de un solo golpe, a amigos y enemigos... Que soy inocente de la muerte de tu padre, y que siento por ella el más grave pesar... quedará a tus ojos tan claro como la luz del día.		

ESCENA 28 <i>La locura de Ofelia</i>				
INTERIOR De: 1:24:00 a 1:28:18 D.: 4'18" TRANSICIÓN: PLANO INVISIBLE				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
	LAERTES CORRE A DONDE SE ENCUENTRA OFELIA. LA ABRAZA, PERO ELLA NO RESPONDE A SU ABRAZO Y REHÚYE DE SU HERMANO. Y SE VA. LAERTES NO SALE DE SU SORPRESA			PM
OFELIA	VA PASEANDO MIENTRAS ES OBSERVADA POR TODOS LOS PRESENTES. TAMBIÉN POR LA REINA Y DESPUÉS POR CLAUDIO.	¿Cómo podrás distinguir a tu verdadero amado? ... por su sombrero de conchas, sus sandalias y su báculo.		PANORÁMICA
LAERTES	CLAUDIO SE ACERCA A ELLA LAERTES QUIERE RECLAMAR SU ATENCIÓN	Ofelia... ¿Es posible que el juicio de una joven doncella sea tan frágil como la vida de un anciano?		PM ESCORZO
OFELIA	OFELIA SIGUE CON LA MIRADA PERDIDA. Y SE PONE A CANTAR, MIENTRAS RECORRE A TODOS LOS PRESENTES:	Está muerto y no vuelve... Adiós paloma. Cantad bajo, bajito y llamadle muy bajo. Él está abajo, abajo..."		
LAERTES	A SU PASO, EL REY LA MIRA CON DOLOR Y LÁSTIMA	Hermana...Si en tu juicio me recomendaras la venganza, no me conmovieras tanto como ahora.		
OFELIA	OFELIA SONRÍE, PERO NO CONTESTA... SACA ALGO DE UNA IMAGINARIA CESTA Y DICE: Y SE LA DA A SU HERMANO, MIENTRAS ACARICIA SU CARA. Y SALE CORRIENDO HACE COMO QUE ENTREGA A CLAUDIO. SE LO DA A UNA GERTRUDIS APENADA	Romero es para la memoria... Recuérdame, amor mío. Te lo ruego" ... y trinitarios es para los pensamientos", Hinojo para la voz		PM PERFIL

... CONTINUACIÓN... (y 2) ESCENA 28 La locura de Ofelia				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
OFELIA	LE DA A SU HERMANO Y ÉL SIMULA COGERLA	... Luego traigo también un poco para mí Nosotros la llamamos yerba de los domingos, pero vos tenéis que llevar la vuestra de manera distinta. Tomad una margarita”, le da a su hermano Quisiera ofreceros violetas pero... se marchitaron cuando murió mi padre”		
	Y GRITA:	Dicen que tuvo buen fin...”.		
	SALE CORRIENDO, DE NUEVO, Y SE SIENTA EN LAS ESCALERAS FRENTE A LOS TRONOS DE LOS REYES. VUELVE A CANTAR, FIGURANDO COGER FLORES	Es tan blanco su sudario como la nieve del monte...”		
LAERTES	SU HERMANO VA HACIA ELLA Y, MIRANDO HACIA ARRIBA, GRITA	¡Juro por el cielo que tu locura se pagará con creces!.		
	Y CHILLANDO AÚN MÁS FUERTE OFELIA RETOMA SU CANCIÓN	¡Hasta que el castigo rompa el pie de la balanza!” No volverá otra vez. No, no, no, no volverá de su lecho mortuario... Sus cabellos de lino...”		
	GERTRUDIS SE AGACHA Y LA ABRAZA POR DETRÁS CON MUCHO CARIÑO. Y SE LA LLEVA	No, no, no, no volverá. No oírá nuestros gemidos. Dios tenga piedad de su alma...!	SUENA UNA MÚSICA	
OFELIA		Y de todos nosotros... Así se lo pido... Dios sea con nosotros”		Esa música enlaza o funde con la siguiente escena

ESCENA 30 Hamlet y Horacio se reúnen en el Campo Santo y descubren el entierro de Ofelia EXTERIOR De: 1:30:03 a 1:37:27 D.: 7:24 TRANSICIÓN: FUNDIDO ENCADENADO⁴²⁹				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HORACIO	Es un lugar arenoso, solitario; la imagen de una figura borrosa, irreconocible, aparece al fondo. Poco a poco va aproximándose hacia el espectador, pero se da la vuelta como mirando algo. En ese plano dorsal alguien se le acerca y le llama. Es Horacio que aparece por un lateral. Ambos amigos se agarran con los dos brazos.	“¡Hamlet!”		GPG
HAMLET	Se escucha una voz en off que determina el lugar: Están en un campo santo...	“Me alegro de volver a verte y con vida, aunque sea aquí” “Pues te he citado en este lugar, porque deseo hablarte de cosas que sólo los muertos pueden oír”.	VOZ EN OFF (que determina el lugar: Están en un Campo Santo...)	PG PC (perfil)
HOMBRE 1	Dos hombres que se acercan charlando.	“Te digo que sí, el comisario ha examinado el caso”.		DE PML A PMC FRONTAL
HOMBRE 2 (MÁS MAYOR)	Gesticula con los brazos mientras habla: Se trata de dos sepultureros.	“Pues no puede ser... Fíjate... Aquí está el agua...Bien... y aquí está a mujer... Si la mujer va hacia el agua... y se ahoga... quieras que no... ella ha ido...”.		PMC
SEPULTURERO1	Y ambos comienzan la labor de cavar la fosa para este próximo entierro.	“La verdad es que si la muerta no fuera una dama. No la habrían enterrado en lugar sagrado Hasta para suicidarse ⁴³⁰ tienen los ricos más poder que nosotros”.		
SEPULTURERO2 (de mayor edad)				

⁴²⁹ Guerin lo utiliza para indicar el paso del tiempo.

⁴³⁰ En esta versión teatral televisiva, Antonio Gala va dosificando la información que ha sido omitida de la obra fuente, para crear expectación en el telespectador y cubrir la elipsis temporal de la narración. Se trata de un suicidio de una gran dama...

... CONTINUACIÓN... (2) ESCENA 30 Hamlet y Horacio se reúnen en el Campo Santo y descubren el entierro de Ofelia				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
SEPULTURERO2	“Y se pone a cantar mientras realiza su trabajo:	“Cuando yo era joven... y amaba... muy dulce todo me parecía... para matar el tiempo... el tiempo que paseaba...”		
	Hamlet y Horacio se acercan a él, mientras el hombre sigue cantando	“...Aunque con el tiempo nada bueno me debía...” Y tararea: ‘la- ra-ri ro- ri- ro...’		PLANO DORSAL
HAMLET	Hamlet le pregunta al sepulturero, que no deja de trabajar, le pregunta:	¿De quién es esa tumba?		PC (Perfil) Hamlet con el sepulturero
SEPULTURERO2	RÍE	“Mía”.		
HAMLET		“Sí, puesto que estás dentro... pero, ¿para qué hombre la cavas?		
SEPULTURERO2		“Para ningún hombre...”.		
HAMLET		“... o... ¿para qué mujer?		PP
SEPULTURERO2	RÍE	“Para ninguna. Ya no hay mujer, señor... Fue mujer... En paz descanse”, ríe.		PP
	Se encuentran los tres hombres, cuando el sepulturero saca una calavera del hoyo, se la queda mirando y exclama:	“Un día me tiró a la cabeza una botella de vino”.		PC (LATERAL)
HAMLET		“¿Quién era?”, interroga Hamlet.		PMC
SEPULTURERO2		“Yorick, señor, bufón del rey Hamlet”,		PC

... CONTINUACIÓN... (3) ESCENA 30 Hamlet y Horacio se reúnen en el Campo Santo y descubren el entierro de Ofelia				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	<p>HAMLET TIENE LA CALAVERA ENTRE SUS MANOS, QUE MIRA ATENTAMENTE</p> <p>Hamlet devuelve la calavera al sepulturero.</p> <p>En el fondo del plano se encuentran, en posición frontal, Horacio y el sepulturero más joven.</p> <p>MUY TRISTE HAMLET EXRESA:</p>	<p>“Pobre Yorick... Era un hombre de una gran infinita gracia... ¡Cuántas veces me llevó a cuestas haciendo resonar sus cascabeles...! Y aquí tenía los labios que tanto me besaron de niño... ¿Qué se hicieron de tus chanzas, Yorick? ¡Ni un chiste queda ni para burlarte de tu propia mueca!... Dile, dile a mi alma que aunque se arregle mucho ha de acabar con esta... cara</p> <p>“Yorick está muerto”.</p>		<p>P. DETALLE (de la calavera entre la mano de Hamlet y la del sepulturero)</p> <p>TRAVELLING ASCENDENTE (desde las piernas hasta la cintura</p> <p>(PML) Y LUEGO MÁS ARRIBA (PMC)</p> <p>MOVIMIENTO LENTO DE CÁMARA HACIA UN PLANO MÁS CORTO</p> <p>PC (HAMLET DORSAL)</p> <p>PROFUNDIDAD DE CAMPO</p>

... CONTINUACIÓN... (4) ESCENA 30 Hamlet y Horacio se reúnen en el Campo Santo y descubren el entierro de Ofelia				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
REINA	Hamlet se muestra muy sorprendido por la música e interesado por lo que conlleva. Se vuelve rápidamente para ver qué sucede...		MÚSICA a PP	BARRIDO DE LA CÁMARA Y POSTERIOR ENCADENAMIENTO
	Entre las tinieblas, en un ambiente confuso, aparece una comitiva, que al ritmo solemne de la música, acompaña a un féretro, encabezado por soldados y seguida por frailes, caballeros, un sacerdote, Laertes junto con el rey y la reina, de luto riguroso.	A orillas de un arroyo inclinase un sauce que refleja en las ondas su dorada cabellera. Allí se dirige a adornar con caprichosas guiraldas Una corona silvestre. Pero, ay, una pérfida rama se desprendió y, junto con sus verdes trofeos, vino a caer en el cimiente arroyo. A su alrededor sus ropas se extendieron, sosteniéndola a flote. Inconsciente de su desgracia cantó antiguas tonadas hasta que el peso de sus ropas empapadas, la arrastraron a una muerte cruel.	VOZ EN OFF DE LA REINA	REVERBERACIÓN ACÚSTICA)
LAERTES SACERDOTE	La reina cuenta todo lo sucedido en esta muerte, mientras se contempla el paso del cortejo funerario:		MÚSICA DIEGÉTICA EN F.	ANGULACIONES DORSALES Y FRONTALES DE LA COMITIVA
	Ya rodeando el séquito la fosa y con la figura de Ofelia sobre un pedestal para ser enterrada, el sacerdote mira hacia arriba y con la mano le da su bendición.	“¿No hay otra ceremonia?” “No. Su muerte fue sospechosa y de no haber sido por una orden expresa, en lugar de preces, piedras se hubieran arrojado sobre ella”.		
	Laertes se abalanza sobre el sacerdote y grita:.	“Mi hermana será un ángel mediador en el cielo, mientras tú estés aullando en el abismo...”		
	El rey lo sujeta y retira suavemente.		SILENCIO	PP DE LA REINA
	La reina se acerca al féretro con un ramo de flores. Su cara cubierta por un velo y una amargura en su voz:	Flores para la flor... y, de nuevo en plano conjunto, continúa diciendo: “Hubiera querido que fueses la esposa de mi Hamlet... Flores pensé esparcir en tu lecho nupcial, pero no sobre tu tumba...”.		
	Se retira, ayudada por el rey.			

... CONTINUACIÓN... (Y 5) ESCENA 30 Hamlet y Horacio se reúnen en el Campo Santo y descubren el entierro de Ofelia				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
LAERTES	Aparecen las figuras de Hamlet y Horacio, que divisan desde lejos el entierro.			
HAMLET	Introducen el féretro dentro de la fosa, mientras Laertes, en PP, suplica:	“Esperad que la abrace		PLANO INSERTO (PML)
	Hamlet exclama desconcertado:	¡¡¡ Ofelia...!!!		PLANO INSERTO DE HAMLET EN PP
	Laertes sigue gritando cerca de la fosa:	“Echad la tierra ahora sobre los dos...”.		PP DE HAMLET
LAERTES HAMLET	Chilla, llora...	“Ah... un tripe desastre diez veces triplicado... Que caiga sobre la maldita cabeza de aquel, cuyo único crimen enajenó su mente...”		
HAMLET GERTRUDIS	Pregunta la reina mientras le acaricia (PMC).	“Que el demonio se lleve tu alma”, “¡Aparta tus dedos de mi cuello- grita Hamlet- que no soy violento pero puedo volverme peligroso...Suelta!		
HAMLET		“Lucharé con él por esta causa hasta que mis ojos ya no se abran...” “¿Qué causa... hijo mío?”,		UN PLANO ENCADENADO JUSTIFICA LA LLEGADA APRESURADA DE HAMLET
	Y luego, dirigiéndose a un Laertes destrozado, grita:	Tu amada Ofelia... Con cuarenta mil hermanos que tuviera no podrían, con todo su amor junto, sobrepujar el mío”		PMC
	Hamlet se arrodilla,	“¿Qué harías tú por ella?... Di... ¿qué harías... luchar... llorar... ayunar... flagelarte? Todo eso lo hago yo... ¿O es que has venido aquí para lloriquear y provocarme desde la misma fosa?	MÚSICA A PP y F.,	
	Llora	“...hasta sepultarme vivo con ella – dice- y si te gusta grita, yo en cambio rugiré...”		

ESCENA 31 Claudio y Laertes preparan el duelo con Hamlet INTERIOR De: 1:37:30 a 1:38:42 D.: 1'12"				
TRANSICIÓN: PLANO POR CORTE				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO ⁴³¹	SONIDO	REALIZACIÓN
CLAUDIO	Con movimiento de travelling lateral, plano medio y ángulo escorzo, sin cambios durante toda la escena, Claudio conversa con Laertes sobre el tipo de represalia que puede realizar contra Hamlet para vengar a su padre, Polonio.	“Hamlet vive y ha vuelto”		
LAERTES		“¿Qué estás dispuesto a hacer para mostrarte digno de tu padre?”. “Cortarle el cuello dentro de la Iglesia”, responde Laertes.		
CLAUDIO		“Cierto que ningún lugar debiera ser sagrado para ofrecer refugio al asesino, pero, si quieres hacer lo que te mande, no es preciso que salgas de tu alcoba”.		
LAERTES		“Desearía que combinarais la trama de tal modo que fuese yo el instrumento de m venganza”		
CLAUDIO		“He oído hablar de tu consumada maestría en el arte de la esgrima. No será difícil, excitando el amor propio de Hamlet, provocar una apuesta y poneros frente a frente”.		
LAERTES		“Untaré con un tóxico la punta de mi acero, de suerte que, con que levemente arañe al príncipe, morirá.”		
CLAUDIO		“Es preciso que esta trama tenga otra de reserva para el caso de que la primera fracasara. De lo contrario, mejor fuera no intentarlo. Si, por azar, el príncipe escapa a tu estocada, le alargaré una copa envenenada que con un sólo sorbo remate nuestro intento”.		

⁴³¹ Lo más importante de esta escena es el diálogo y fundamentalmente de las intenciones de Claudio de utilizar a Laertes como un instrumento para matar a Hamlet.

ESCENA 32 <i>Charla de Hamlet con su amigo, Horacio</i>				
INTERIOR De: 1:38:42 a 1:40:20 D.: 2'18" TRANSICIÓN: PLANO POR CORTE				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HORACIO	En esta escena se encuentran charlando los dos amigos, Hamlet y Horacio, mientras pasean por el corredor del castillo, en plano medio y ángulo escorzo	.		
HAMLET		“Si él fue quien envenenó a tu padre y prostituyó a tu madre... Quien se interpuso de golpe entre el voto popular, que te aclamaba rey, y tu propia esperanza... Dime... ¿No es perfecto caso de conciencia que tu brazo le dé lo que merece?		
HORACIO		“Con ese fin he vuelto. Pronto será... La vida de un hombre se apaga con un soplo. Lo que ahora siento es haberme propasado con Laertes. Quisiera sin tardanza solicitar su afecto de nuevo. “Obrarás justamente...”		
HAMLET	Un monje irrumpe en el paseo para comunicar a Hamlet el deseo de la reina de acoger afectuosamente a Laertes, ‘antes de que comience el duelo’. exclama divertido:	“De mil amores”. “¡Vas a perder la apuesta...!” le objeta Horacio, entre risas de los dos amigos. Hamlet le rebate:		ÁNGULO FRONTAL, EN PML
HAMLET	RISAS ENTRE AMBOS	“		
HORACIO	RISAS DE AMBOS	“No creo. Últimamente me he ejercitado mucho. Sin embargo, siento aquí... en el corazón como un Horacio:		
HAMLET		“En ese caso...”, Nada. No pasa nada. Es el filo de un presentimiento”.		
HORACIO	Dile de forma rotunda...,	Y “Si te asiste tu espíritu, debes obedecerle... Dile que estás enfermo”,		
HAMLET	Y con el pensamiento de Hamlet y su imagen en PP finaliza esta escena	“No creo en presagios. La hora que ha de llegar, llega de cualquier modo...” “Basta con encontrarse prevenido, si lo que ha de abandonarse, nadie es dueño... ¡Qué más da abandonarlo antes que después!		n movimiento de zoom de la cámara hacia Hamlet va acortando su imagen hasta alcanzar un primer plano.

ESCENA 33 <i>Hamlet se disculpa ante Laertes</i> INTERIOR De: 1:40:22 a 1:41:07 D.: 1'29" TRANSICIÓN: PLANO POR CORTE				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
CLAUDIO	SE OBSERVA AL REY Y A LA REINA, SENTADOS EN SUS SUCESIVOS TRONOS. CLAUDIO LLAMA AL PRÍNCIPE	"¡Hamlet... Ven y estrecha mi mano!		EN PM Y ÁNGULO FRONTAL
HAMLET	HAMLET HACE CASO OMISO A ESE RUEGO Y, CON CARA SONRIENTE, SE DIRIGE HACIA LAERTES	"Perdonadme todo cuanto hice que pudiera lastimar vuestra conciencia o vuestro pundonor... Aquí mismo declaro que fue acto de locura".		TRAVELLING LATERAL
LAERTES	SE SUELTA DEL BRAZO DE HAMLET	"Me doy por satisfecho en mi corazón que es el que más debiera excitarme a la venganza... Pero, en cuanto a mi honor, manténgome en reserva, en la espera de un dictamen reposado. Entre tanto... acepto la amistad que me ofrecéis y no faltaré a ella"		
HAMLET	(SONRIENTE) LE VUELVE A AGARRAR, ESTA VEZ CON LOS DOS BRAZOS, Y LE EXPRESA HAMLET SE DA LA VUELTA Y SE VA JUNTO A LOS REYES, AL REENCUENTRO CON SU MADRE.	"De buen grado os la ofrezco, y, con leal franqueza, quisiera competir con vos en esta apuesta fraternal."		

ESCENA 34 Comienza el duelo INTERIOR De 1:41:07 a 1:48:50 D.: 7'43" TRANSICIÓN: PLANO INVISIBLE				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET		"Vuestra gracia ha apostado por la parte más débil" (plano detalle del filo de la espada). VOZ FUERA DE CAMPO DEL REY:	VOZ EN OFF de HAMLET	PM
CLAUDIO LAERTES	Los rivales se disponen a elegir el arma blanca o florete para el duelo	"Confiamos en ti."	VOZ FUERA DE CAMPO DEL REY	
	Horacio vigila desde el fondo del campo de plano	"Este es muy pesado"		
HAMLET	Acude Hamlet	"Cualquiera... Son del mismo largo"	MÚSICA	GPP o PPP PLANO Y CONTRAPLANO De Hamlet y Laertes PPP de Hamlet
	Cada uno de los contrincantes, levantando sus aceros,			
CLAUDIO		"Si Hamlet gana el primer asalto..."	VOZ EN OFF DEL REY	PLANO INSERTO DEL PPP DE LAERTES
	Y continúa el rey	"... o el segundo o se desquita en el tercero"		
		"Beberé para alentarle... y echaré en su copa como prenda de unión, esta perla... Llegado el momento... el cañón anuncia a los cielos que el rey está bebiendo a la salud de su amado Hamlet".		en PM con dos consejeros como testigos) PLANO INSERTO DEL PP DE LA REINA
HAMLET LAERTES	Con expresión de malestar. Y ambos aceptan	"Voy a ser vuestro blanco". "No bromeéis"	MÚSICA	PP DE HAMLET Y CONTRAPLANO DE LAERTES, CON ÁNGULO ESCORZO. PG del duelo
CLAUDIO	Lo reyes se miran. La reina sonrío y el rey da comienzo al duelo:	"¡Adelante!		PLANO POR CORTE DE LOS REYES EN PM Y POSICIÓN FRONTAL
	Comienza el combate			ÁNGULO ESCORZO EN PM

... CONTINUACIÓN... (2) ESCENA 34 Comienza el duelo				
PERSONAJE	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
CLAUDIO	Hamlet pelea bien; mejor de lo que se le suponía. El rey se impacienta y detiene el duelo.	"Esperad"- "Tuya es la perla".		
HAMLET	Introduce la perla en la copa El rey ordena	"Dadle la copa", pero Hamlet responde: "Dejadla ahí. Beberé luego". "Terminemos el asalto"		PLANO DETALLE de la copa PM Hamlet y Laertes PLANO DETALLE de las espadas cruzadas en el aire PANORÁMICA RÁPIDA (BARRIDO) DE LOS ASISTENTES AL DUELO, ENTRE LOS QUE SE ENCUENTRAN LOS PADRINOS Y OTROS CONSEJEROS
GERTRUDIS CLAUDIO	El rey con expresión de sorpresa y la reina con muestras de alegría y orgullo. Hamlet está haciendo un buen combate. Los reyes son los primeros testigos de su éxito.	"Ganará nuestro hijo". "Creo que se fatiga demasiado".	MÚSICA A PP	PP del rey EN ANGULACIÓN FRONTAL Y PM
GERTRUDIS	La reina se dirige al lugar donde está la copa preparada para Hamlet. La coge y la levanta.	"La reina brinda por tu suerte... hijo".		MOVIMIENTO DE PLANOS MEDIOS Y GENERALES DE LA ESCENA DE LUCHA
CLAUDIO GERTRUDIS	El rey se levanta rápidamente y va donde se encuentra Gertrudis para evitar que beba. La reina bebe	El rey se levanta rápidamente y va donde se encuentra "No lo bebáis" "¿Por qué no?",		PP de la reina PLANO INSERTO DE CLAUDIO
GERTRUDIS HAMLET	Claudio se retira Gertrudis le ofrece beber a Hamlet: Hamlet deja la copa	"Hijo...". "Luego, madre",	MÚSICA A PP	
GERTRUDIS	La limpia el sudor mientras le acaricia	"Deja que te limpie el sudor",		

... CONTINUACIÓN... (y3) ESCENA 34 Comienza el duelo				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	Lucha encarnecida de Hamlet y Laertes La reina va a su encuentro y se sienta sonriente. Continúa la lucha	"Vamos Laertes, tira con toda tu alma".	MÚSICA	LA IMAGEN DE LA REINA ORGULLOSA A PP Y DE HAMLET EN PM COMO CONTRAPLANO, EN POSICIÓN LATERAL.
CLAUDIO HAMLET	Hamlet es tocado por el florete de Laertes, que después cae al suelo, y es recogido por Hamlet que se lo lanza a su rival. Claudio temiendo el cambio de espada, grita: Y siguen luchando.	"Separadlos. Están enfurecidos". "No es cierto" Y siguen luchando.		PP del rey TRAVELLING CIRCULAR Y LATERAL DE LOS CONTRINCANTES
HAMLET	Hamlet extrañado por la inmovilidad de Gertrudis, exclama	"¿Qué le pasa a la reina?"		
CLAUDIO	Hamlet se arrodilla y le coge la cara a la reina, que no responde.	"Se ha desmayado al ver tu sangre...".		
GERTRUDIS	La reina débilmente balbucea: Y la reina ya sin fuerzas continúa:	"No... Hamlet... Hijo...". "No... la bebida..."	MÚSICA	
HAMLET	Hamlet chilla enloquecido	"Traición... que cierren las puertas. Que no escape el asesino..."		PLANO DETALLE del pañuelo que le cae de la mano a la reina. PPP de Hamlet
LAERTES	LAERTES ESTÁ HERIDO	"Al rey, al rey la culpa..."		CONTRAPLANO DE LAERTES A PP,
CLAUDIO	Hamlet embiste con la espada al rey varias veces, que grita	"Ah... salvadme!"		
HAMLET	Hamlet le obliga a tomar la bebida envenenada: Los soldados corren al lugar de los hechos y los consejeros salen huyendo de allí. Laertes mientras agoniza	"Veneno... concluye tu obra... ¡Únete a mi madre...!" "¡Has sido asesinado... No hay medicina en el mundo que te salve... En tu mano está el arma emponzoñada..."		
LAERTES	Hamlet sale corriendo y detrás de él lo hace Horacio.	"Que mi muerte... la muerte de mi padre no caigan sobre ti Hamlet... Ni sobre mí la tuya...!"		PLANO INSERTO

ESCENA 35 Muerte de Hamlet INTERIOR De: 1:49:01 hasta el final (1:53:22) D.: 4'19"				
TRANSICIÓN: FALSO PLANO SECUENCIA				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
HAMLET	<p>HAMLET SIGUE CORRIENDO DESESPERADO Y MUESTRA UNA CARA SUDOROSA Y DE TERROR.</p> <p>SE ENCUENTRA EN EL CORREDOR DE LAS ESTATUAS. ESTÁ GRAVEMENTE HERIDO:</p> <p>CAE Y SE AGARRA A LA ESTATUA DEL REY HAMLET.</p> <p>VA SUBIENDO CON ESFUERZO SU MANO HASTA JUNTARLA CON LAS DE LA ESTATUA DE SU PADRE.</p> <p>APARECE HORACIO Y SE DIRIGE A ÉL:</p> <p>CAE AL SUELO Y ESTIRA SU BRAZO HACIA LA ESTATUA...</p>	<p>"Vosotros que palidecisteis ante tanta catástrofe... .. Si yo tuviera tiempo..."</p> <p>"Cuenta todo lo que me impulsó a... "</p>	<p>SUENAN LAS CAMPANAS MÚSICA DIEGÉTICA</p>	<p>PPP</p> <p>PANORÁMICA ASCENDENTE</p>
FORTIMBRÁS	<p>BALBUCEA PALABRAS QUE NO SE ENTIENDEN Y MUERE CON LA CARA APOYADA EN EL SUELO.</p> <p>UN NUEVO PERSONAJE IRRUMPE EN PP EN EL CORREDOR DONDE YACE HAMLET. ES EL JOVEN FORTIMBRÁS QUIEN LE CIERRA LOS OJOS CON SU MANO.</p> <p>Y ORDENA:</p>	<p>"Feliz noche eterna",</p> <p>"¡Que cuatro capitanes levanten sobre su escudo al Príncipe Hamlet lo mismo que a un guerrero..."</p> <p>"Porque de haber reinado hubiera sido un gran rey".</p>	<p>VOZ EN OFF DE FORTEMBRÁS</p>	<p>PLANO CONJUNTO de los consejeros</p>

... CONTINUACIÓN... ESCENA 35 Muerte de Hamlet				
PERSONAJES	ACCIÓN	TEXTO	SONIDO	REALIZACIÓN
	<p>IMAGEN DEL MURO DONDE SE ENCUENTRA LA FIGURA DE CLAUDIO.</p> <p>CON LA MÚSICA DIEGÉTICA DE LA OBRA EL INTERTÍTULO:</p> <p>Y antes de los créditos de los profesionales que participaron en la realización, acompañados con la música de fondo de la obra, aparece esta reseña:</p>	<p style="text-align: center;">FIN</p> <p style="text-align: center;"><i>“No importa lo que de nosotros hicieron, sólo importa lo que hicimos con lo que con nosotros hicieron”</i></p>	<p>MÚSICA DIEGÉTICA DE LA OBRA A PP Y F</p>	<p>TRAVELLING CIRCULAR HASTA UN MURO VACÍO. FUNDIDO ENCADENADO CON LA CARA EN PP DE HAMLET MUERTO</p>