

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**El proceso de adaptación en el personaje: del signo
semiótico al psicoanalítico**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Paula Grueso Pascual

DIRECTOR

José Luis Sánchez Noriega

Madrid
Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)

Programa de Doctorado “Estudios Teatrales”



**El proceso de adaptación en el personaje: del
signo semiótico al psicoanalítico.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR:

Paula Grueso Pascual

Director:

José Luis Sánchez Noriega

Madrid, 2018

A mi familia y, más concretamente, a mis padres por creer siempre en mí.
A Alejandro por hacer que ame más, si cabe, el teatro, el cine y, por ende, a mí misma.
Y a José Luis Sánchez Noriega, por guiarme en este apasionante camino.

Índice

0. Estado de la cuestión.....	5
I. ELEMENTOS SEMIÓTICOS CONSTITUTIVOS DEL DISCURSO TEATRAL Y CINEMATOGRAFICO	11
1.1. Semiótica teatral del personaje.....	12
1.1.1. El proceso comunicativo en el teatro.....	12
1.1.2. El signo y el significante en el teatro.....	19
1.2.3. De la codificación a la recepción.	32
1.1.4. El signo y su relación con el personaje	37
1.1.3. El discurso del personaje como significante.....	48
1.2. Semiótica cinematográfica del personaje.....	58
1.2.1. Elementos que configuran la gramática del cine.....	59
1.2.2. Principales estructuras significantes del discurso cinematográfico	68
1.2.3. Proceso de individualización y universalización	82
1.2.4. Construcción del personaje cinematográfico.....	94
II. EL PROCESO DE ADAPTACIÓN: DEL PERSONAJE TEATRAL AL CINEMATOGRAFICO	101
2.1. Relación entre texto y representación.....	102
2.1.1. El problema de la fidelidad.....	106
2.1.2. De la literatura/teatro al cine.....	110
2.1.3. Del texto a la representación.....	117
2.1.4. Tipos de adaptación.	120
2.1.5. Ideología y contexto: los grandes olvidados. De la historia al discurso.....	128
2.1.6. Del dialoguismo de Mijaíl Bajtín a la intertextualidad de Julia Kristeva ...	129
2.1.7. ¿Es posible la adaptación de los elementos más puramente teatrales, como puede ser el monólogo?.....	132
2.2. La importancia de la contextualización: de la historia al discurso.	137

2.3. La cultura como marco de interpretación para el espectador: el proceso de significación.	149
2.4. La caracterización multidimensional del personaje.	155
2.4.1. El personaje literario.	159
2.4.2. El personaje teatral.	160
2.4.3. El personaje cinematográfico.	161
2.5. La relación con el otro: el complejo interpersonajes.	163
2.6. Adaptación del personaje teatral al cinematográfico: del signo y del significante semiótico al psicoanalítico.	163
III. CASO DE ESTUDIO: HAMLET COMO TRASVASE DISCURSIVO.	174
3.1. Análisis del texto “Hamlet, príncipe de Dinamarca” de William Shakespeare.	175
3.2. Aportaciones de la puesta en escena teatral a la construcción del personaje de Hamlet.	190
3.2.1. “Hamlet” de la Royal Shakespeare Company (2009-2016)	190
3.2.2. “Hamlet” de Alfonso Zorro (2016).	204
3.2.3. “Hamlet” de Miguel del Arco (2016)	215
3.3. Aportaciones de la puesta en escena cinematográfica a la construcción del personaje de Hamlet.	225
3.3.1. “Hamlet” de Laurence Olivier (1948)	225
3.3.2. “Hamlet, el honor de la venganza” de Franco Zeffirelli (1990).	238
3.3.3. “Hamlet” de Kenneth Brannagh (1996)	251
IV. CONCLUSIONES.	267
V. BIBLIOGRAFÍA.	274

0. Introducción.

Estado de la cuestión:

Desde la aparición del séptimo arte y, sobre todo, a partir de la consolidación de éste, el teatro y el cine se han imbuido en una constante batalla y, a la vez, se han visto envueltos en una mutua retroalimentación, tanto en lo que a narrativas como a historias se refiere. En este sentido, algunos grandes clásicos de la literatura o del teatro, como es el caso de Hamlet, siguen hoy en día de actualidad gracias a las diversas adaptaciones y versiones que se han hecho de los mismos, que podrían decirse más contemporáneas y cercanas a nuestra sociedad. Y es que la adaptación permite trasladar las historias en el espacio y en el tiempo, mientras el sentido permanece intacto. Como afirma Anne Ubersfeld en su libro *Semiótica teatral*, en cualquier texto “existe un algo específico que es preciso captar” (1998: 16) y es ese algo lo que se tiene que llevar a la pantalla, siempre y cuando la pretensión del director o guionista cinematográfico sea la de cambiar el dispositivo comunicativo del mensaje y no el mensaje en sí mismo.

A día de hoy, se cuentan con numerosos estudios que versan sobre la adaptación -donde destacan teóricos como José Luis Sánchez Noriega, Cristina Manzano, Jorge Urrutia o André Helbo, entre otros-, tanto a nivel de análisis como de teorización de tipologías de éste, incluso se siguen formulando teorías y abriendo investigaciones debido a la complejidad de la construcción y composición de este personaje clásico. Entre todos ellos se pueden distinguir al menos cinco importantes grupos de trabajos teóricos (Mattiangeli, 2009): los referidos al drama del deseo, donde destacan los estudios de Ella Sharpe; los que se centran en el tema de la melancolía del personaje, como los de Depino; los que ponen su foco en el conflicto edípico que le rodea, con Córdoba como referente; los que ahondan en el significante fálico, la feminidad y la locura, cuyo máximo exponente es Hertog; y los que optan por acercarse a la escena inconsciente.

Otros campos de estudio dentro de la adaptación de los clásicos son el escenario y la pequeña pantalla o el proyector cinematográfico, donde la investigación cobra vida a través de nuevos montajes y rodajes, como la nueva producción que acaba de lanzar la BBC sobre el personaje de Hamlet o series de televisión como *Sons of Anarchy*, donde es la esencia de los rasgos psicoanalíticos de Hamlet lo único que se trasvasa en

detrimento de los acontecimientos o el contexto. El por qué actualmente se está reutilizando el drama shakespeariano y el por qué los nuevos cineastas despojan al personaje de su entorno motiva este estudio.

Hipótesis:

Con esta investigación se pretende demostrar que todo aquello que en el teatro es semiótico, en el cine adopta una forma psicoanalítica, del mismo modo que aquello que es simbólico deriva en imaginario y lo que se dirige a una masa heterogénea, compuesta por un público anónimo segregado por niveles (público burgués o plebeyo), es susceptible de apelar a un sujeto de carácter homogéneo, a fin de transmitir de la forma más adecuada del mensaje. De ser así, la fidelidad pasaría a un segundo plano, dado que no garantizaría por sí sola el éxito de la adaptación, sino que sería la correcta transmisión a partir del empleo de los códigos adecuados quien lo avalará.

Objetivos:

Este estudio nace de la curiosidad por conocer el secreto, si lo hay, del éxito de las adaptaciones de los grandes clásicos del teatro, así como de descubrir el papel que juega aquí la construcción y posterior percepción por parte del espectador del personaje protagónico, por lo que en estas páginas se tratará de responder a las siguientes preguntas: ¿es la construcción psicoanalítica una garante de la conversión de lo teatral a lo cinematográfico? ¿el cineasta tiene que hacer especial incidencia al adaptar un texto en los rasgos psíquicos del personaje o debería atender a otros elementos compositivos? ¿qué características del cine contribuyen a potenciar o aminorar éstos rasgos? ¿cuál es la forma más adecuada de llevar a la pantalla un personaje teatral? Tras tratar de dar respuesta a estas y muchas preguntas, se propondrá una teoría y un modelo de adaptación a seguir para trasladar lo más puramente semiótico a lo más meramente psicoanalítico.

Metodología:

Atendiendo a la rigurosidad y al carácter tautológico que todo estudio científico requiere, se ha optado por el empleo de una metodología de corte deductiva, que dará comienzo por la recopilación de las leyes y postulados más significativos dentro del campo de la adaptación y la teorización del personaje para terminar con la formulación

de una teoría propia de la adaptación del personaje que se validará con el estudio de algunos ejemplos de puestas en escena en teatro y de adaptaciones en cine del texto shakespeariano *Hamlet*. El marco teórico proporcionará, por tanto, las claves para alcanzar los objetivos propuestos.

Las dos corrientes teóricas predominantes en la investigación son: la semiótica, utilizada para analizar lo más exhaustivamente posible los elementos compositivos del teatro y el psicoanálisis, empleado por la importancia que tiene en la creación de los vínculos espectador-personaje imprescindibles en el cine, cuestión que desmarca al séptimo arte de su predecesor. Mientras que para el psicoanálisis se hará uso de las premisas de Sigmund Freud y Jacques Lacan, la parte semiótica se llevará a cabo desde la semiótica de la significación y no desde la de la comunicación, pues lo que nos interesa es la concepción que Roland Barthes y este tipo de semiótica poseen, donde lo semiótico es, ante todo, un proceso de construcción (1993: 20).

Método:

Puesto que el objetivo primordial es el de contrastar la hipótesis de un modo tautológico, se utilizará un estudio de caso abordado desde un método analítico, en el que se descompondrá todo lo relativo a la narratología, la estructura, a lo icónico y a lo psicoanalítico, entendiendo como método el análisis y estudio de los aspectos del estudio operativamente indispensables. Para ello, el foco de atención recaerá en un pequeño fragmento de la obra, el monólogo ser o no ser y cómo éste se representa en tres puestas en escenas teatrales y tres adaptaciones cinematográficas; siendo las tres primeras las dirigidas por la Royal Shakespeare Company (2009), por Alfonso Zorro (2016) y por Miguel del Arco (2016); y las tres últimas las adaptadas por Laurence Olivier (1948), Franco Zeffirelli (1990) y Kenneth Branagh (1996).

El por qué se han escogido estas obras y no otras reside en el hecho de que las obras teatrales pueden dar pie a analizar la adaptación contextual por la lejanía temporal entre los espectadores del siglo XVI y los actuales, además de la ideológica, puesto que la primera fue representada en el país de origen del dramaturgo y las otras dos en España, con las diferencias ideológicas que ello implica. La elección de las cinematográficas, en cambio, se ha guiado por las diferentes épocas en las que se produjeron, ya que esto explicita cómo se ha ido articulando el lenguaje cinematográfico desde lo semiótico, tomado del teatro, a lo psicoanalítico, propio del

medio, comparando para ello un obra del 1948 con otras dos de los años 90, donde son las diferencias las que dan cuenta de cómo las distintas interpretaciones dan lugar a mensajes dispares.

RESUMEN

En esta tesis doctoral, titulada *El proceso de adaptación en el personaje: del signo semiótico al psicoanalítico*, se pretende ahondar en cómo la construcción semiótica del personaje en el teatro, al trasvasarse al cine, pasa a ser psicoanalítica. Para su estudio nos hemos valido de un caso práctico muy adaptado a lo largo de la historia, alrededor del mundo y, por tanto, universal: del personaje de Hamlet. Y es que este personaje shakespeariano fue empleado por Sigmund Freud para desarrollar su famosa teoría psicoanalítica, una teoría que, a la vez, es la base sobre la que se apoya la cinematografía para llevar a cabo su proceso de significación. Es más, psicoanálisis y cine nacen de la mano, ambos en el año 1895; el primero, inspirándose en el personaje de Hamlet para clasificar las psicopatologías y, el segundo, bebiendo de su antecesor, del teatro, para narrar desde la imagen y lo icónico, tomando también sus historias.

Los principales objetivos que han guiado este estudio son el descubrimiento de si el trasvase psicoanalítico es un garante del éxito en la recepción de la obra, si pueden los rasgos del personaje protagónico recoger la esencia de la obra adaptada, de qué modo se pueden magnificar o aminorar dichos rasgos empleando para ello lo icónico y desvelar cuál es el mejor método por el cual llevar a escena una obra adaptada, estableciendo para ello una teoría de la adaptación.

A partir del estudio realizado se ha comprobado que, independientemente de la época histórica en la que se produzca un determinado filme, éste se puede valer de elementos psicoanalíticos para acercar algo tan teatral como es un monólogo al espectador cinematográfico, se han establecido cuatro niveles de análisis y un modelo teórico desde el que abordar el caso práctico, se ha ahondado en las estructuras subyacentes que configuran la construcción del discurso cinematográfico, se ha dado un recorrido por el nivel sígnico que emplea el teatro y se ha diseccionado en varios signos interdependientes al personaje, con tal de profundizar en su significación.

Tras todo esto se ha podido confirmar la hipótesis de que la adaptación que incide en el trasvase de lo semiótico a psicoanalítico, de lo simbólico a lo imaginario y

de lo colectivo heterogéneo a lo individual homogéneo, garantiza una correcta transmisión del mensaje por adecuar el discurso a los diferentes códigos. Asimismo, se han logrado los objetivos que constituían el punto de partida de la investigación, posibilitando la creación de una nueva teoría de la adaptación y de un modelo de análisis basado en el trasvase de lo semiótico a lo psicoanalítico.

Palabras clave: adaptación cinematográfica, teatro, personaje, semiótica, psicoanálisis, Hamlet.

ABSTRACT

In this doctoral thesis, entitled *The process of adaptation in the character: from the semiotic sign to the psychoanalytic one*, it is tried to deepen in how the semiotic construction of the personage in the theater, when transferring itself to the cinema, changes to be psychoanalytic. For its study, we have used a case study which is very adapted throughout history all around the world and, thus, universal: the character of Hamlet. And it is that this Shakespearean character was employed by Sigmund Freud to develop his famous psychoanalytic theory, a theory that, at the same time, is the base on which cinematography is supported to carry out its process of signification. What's more, psychoanalysis and cinema are born at the same time, both in the year 1895; the first, inspired by the character of Hamlet to classify psychopathologies and the second, drinking from his predecessor, from theater, not only to narrate from the image and the iconic, but also their stories.

The main objectives have guided this study are the discovery whether the psychoanalytic transfer is a guarantee of success in the reception of the work, if the features of the protagonist character can collect the essence of the adapted work, how these features can be magnified or reduced by using the iconic and revealing the best method by which to stage an adapted work, establishing a theory of adaptation for this.

From the study conducted it has been proven that, regardless of the historical period in which a certain film is produced, it can be used psychoanalytical elements to bring something as theatrical as a monologue to the film viewer, four levels of analysis

and a theoretical model from which to approach the case study, it has been deepened in the underlying structures that make up the construction of the film discourse, it has been given a tour of the sign level used by the theater and it has been dissected in several signs interdependent to the character, in order to deepen its significance.

This can be translated into the assumption that adaptation affects the transfer of the semiotic to psychoanalytic, from the symbolic to the imaginary and from the heterogeneous collective to the homogeneous individual, to a correction transmission of the message to adapt to the discourse to the different codes. , the objectives that constitute the starting point of the research have been achieved, enabling the creation of a new theory of adaptation and a model of analysis based on the transfer of the semiotic to the psychoanalytic.

Key words: film adaptation, theatre, character, semiotics, psychoanalysis, Hamlet.

I.

ELEMENTOS SEMIÓTICOS CONSTITUTIVOS DEL
DISCURSO TEATRAL Y CINEMATOGRAFICO

1.1. Semiótica teatral del personaje

Por lo que a la semiótica teatral atañe, contrasta el que sus estudios sean relativamente recientes dada la larga historia que el teatro tiene dentro de nuestra cultura y sociedad. Estas teorías, ahora en auge, han tenido sus máximos exponentes en autores como Tadeusz Kowzan, Pierre Guiraud, Francesco Casetti, A. J. Greimas, Georges Mounin, Pierre Larthomas..., la mayoría de ellos lingüistas de formación. No obstante, entre todos ellos destaca el trabajo de la semióloga francesa Anne Ubersfeld, en cuya teoría se sostendrá gran parte este estudio sobre el personaje y su adaptación.

Es difícil concebir la realización de una teoría teatral al margen de la semiótica, debido a que la puesta en escena y los signos van de la mano, pues toda representación se vale de las palabras, creadas por el autor, y por aquello no lingüístico, constituido conjuntamente por el director y los actores, así como de otros elementos como la escenografía o la iluminación. La importancia de los estudios lingüísticos y semióticos radica aquí, por tanto, en la concepción del proceso de creación teatral como el desarrollo de significantes que, partiendo de un texto, crean un conjunto de significados mucho más amplio al original. Es por esto que la semiótica teatral es, ante todo y primeramente, una semiótica lingüística.

1.1.1. El proceso comunicativo en el teatro

En la medida en que un lenguaje se define como un sistema de signos destinados a la comunicación, está claro que el teatro no es un lenguaje, que no existe, hablando con propiedad, un lenguaje teatral. [Ubersfeld 1998: 19].

Si bien es cierto que, como dice la semióloga francesa Anne Ubersfeld, no hay un lenguaje propiamente teatral, constituido principalmente por signos específicos y autónomos susceptibles de ser aislados individualmente a la hora de ser interpretados, el texto teatral sí puede estudiarse como si de un objeto lingüístico común se tratase; esto se debe, entre otros motivos, a que se articula desde un proceso de comunicación básico compuesto por elementos lingüísticos tales como un emisor, un receptor –en la mayoría de obras de carácter múltiple-, un código, un canal, un mensaje y un contexto –el perteneciente al emisor en el momento en el que escribe, el que articula la historia, ya

sea en el texto o en la puesta en escena, y el relativo al receptor cuando asiste a la lectura o representación de la obra-.

Sin embargo, el proceso comunicativo en el teatro, a diferencia del perteneciente a la lingüística, no viene dado por el texto, ni siquiera viene dado por la representación posterior de éste, sino que estará determinado por la conjunción de ambos: por la relación entre el texto y la representación, en el seno de la cual emerge el mensaje y, por lo tanto, el sentido último.

El texto, por su parte, es aquello formado esencialmente por las didascalias – instrucciones del autor- y por los diálogos –voz del personaje o personajes-, que se caracteriza por su linealidad perceptiva, es decir, por una relativa sencillez en cuanto a la interpretación de los signos lingüísticos y por un procesamiento sígnico en paralelo, pues el estímulo es solo visual evitando, así, el solapamiento atencional en el receptor. Para Ubersfeld (1998), se pueden distinguir dos tipos de textos teatrales: el texto del autor y el del director, cuya unión daría lugar a la representación. La función del director de escena no es otra que la de completar los vacíos o lagunas presentes en el texto: apariencia física del personaje, edad, vestuario, determinadas acciones que acompañan los diálogos, gestos, miradas... Tanto el texto del autor como la representación pueden considerarse elementos significantes o signos, siendo el texto del director el que media entre ellos y completa el sentido final que será emitido, pero no el que será percibido por el espectador, ya que en éste intervienen otras variables que se escapan al montaje escénico, como afirma Antonio Garrido en su libro *El texto narrativo*:

...la experiencia estética que el texto facilita implica la relación entre el mundo del autor –textualmente proyectado a través de los signos y las convenciones literarias- y el mundo(s) de los lectores. La clave de la ficción –el pacto ficcional- no depende tanto del texto ni del referente exterior que el texto imita o refleja [...] sino de la colaboración del receptor. Este debe cooperar intencionalmente con el fin de completar las inevitables lagunas que todo texto literario implica por su esquematismo. Es el lector el que, con ayuda de sus facultades (afectividad, imaginación, inteligencia, memoria literaria, etc.) y experiencia vital, da forma al objeto, al referente de la ficción, a partir de las instrucciones del texto. (Garrido, 1993: 33).

Dentro de su teoría del *semanálisis*, la filósofa y psicoanalista de origen búlgaro Julia Kristeva, acuña el concepto de ideologema para referirse a todo aquello que el texto transmite dependiendo del contexto al que se adscriba, es decir, al universo que envuelve al autor y, por tanto, emisor, y que el receptor/espectador deberá decodificar bajo unas determinadas claves a fin de darle sentido a los diversos signos que componen la obra.

El ideologema es una función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. (Kristeva, 1978: 148).

El ideologema condensa de forma implícita en el texto teatral el pensamiento dominante de una determinada sociedad, afectando sobre todo a los personajes y a las acciones que lo componen. Las coordenadas histórico-sociales en que se enmarca el texto harían referencia, en última instancia, a todo el conjunto de experiencias y de sentimientos experimentados por el autor dentro del eje espacio-temporal en el que le ha tocado vivir y, en consecuencia, escribir.

Esto nos remite ligeramente a la idea bartheana de que todo texto es una *cámara de ecos*, todo es fruto de lo leído previamente, de aquello que conforma el bagaje social y cultural del ser humano, así, el texto “es el entretexto de otro texto” (1994: 78), siendo imposible identificar o localizar sus influencias, algo que, como se verá más adelante, aprovechará el cine para llegar a la parte más primitiva, emocional e inconsciente del espectador.

Pese a que en la actualidad el término texto y el de obra se usan indistintamente, para Roland Barthes no solo son dos cosas distintas y bien diferenciadas sino que cada una de ellas también mantiene una relación muy dispar con el espectador: mientras que la obra implica una lectura de placer de corte consumista en tanto que muestra las coordenadas espacio-temporales del autor y dejar entrever su propia biografía; el texto, en cambio, remite a una lectura de carácter más analítico, más plural, a una lectura de disfrute, para cuya decodificación el espectador debe tratar de eliminar la distancia entre la escritura y la lectura, pues éste parte de la intertextualidad, de la cámara de ecos. La relación de cada uno de ellos con la producción de sentido y con la construcción signíca muestra igualmente una gran disparidad, a la que el semiólogo francés se refiere en su libro *El susurro del lenguaje* de este modo:

Al Texto uno se acerca, lo experimenta, en relación al signo. La obra se cierra sobre un significado. A ese significado se le pueden atribuir dos modos de significación: o bien se le pretende aparente, y entonces la obra es objeto de una ciencia de lo literal, que es la filología; o bien se le considera secreto, último, hay que buscarlo, y entonces la obra exige una hermenéutica, una interpretación (marxista, psicoanalítica, temática, etc.); en resumen, la obra funciona toda ella como un signo general, y es natural que represente una categoría institucional de la civilización del Signo. Por el contrario, el Texto practica un retroceso infinito del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el del significante [...] La obra (en el mejor de los casos) es simbólica de una manera mediocre (su simbólica es de corto alcance, es decir, se detiene); el Texto es simbólico de una manera radical: una obra en la que se concibe, percibe y recibe la naturaleza íntegramente simbólica es un texto. (Barthes, 1994: 76).

El texto, al pertenecer a la práctica y a la producción, se correspondería más con el plano significante que con el del significado, por lo que formaría parte de un plano al que Barthes (1993) denomina de la expresión y Hjelmslev prefiere llamar (1971) de la forma, un plano susceptible de ser descrito de forma empírica y descompuesto en elementos individualmente analizables. La obra, sin embargo, pertenece al plano del significado, al del contenido, según el semiólogo francés, o al de la sustancia, en términos del lingüista danés, pues depende de la interpretación del espectador, la cual puede asemejarse bastante o diferir absolutamente de la intención o mensaje que el emisor quiera transmitir.

Entre el texto y la obra juega un papel fundamental la representación o, en palabras de Anne Ubersfeld, el texto del director, ya que a los signos puramente lingüísticos se añaden los no lingüísticos con el objetivo de completar las posibles lagunas que haya dejado el autor o dramaturgo; todos estos signos tienen la particularidad, además, de ser, en su mayoría, signos intencionales, aunque no por ello presentan un sentido cerrado, sino más bien al contrario, abren más si cabe el texto a la interpretación. A partir de la puesta en escena, el código deja de ser uno de los elementos de mayor relevancia, pierde el peso que el texto le confería para imbricarse con otros tipos de códigos tanto lingüísticos –orales y escritos- como no lingüísticos –señales, indicios, símbolos...-.

Mientras que para transmitir un texto es necesario que el código y el lenguaje sean el mismo entre emisor y receptor, sino no sería posible ningún halo de

comunicación; en la representación, cada vez más, se apunta hacia una multiplicidad de códigos y lenguajes, incluso, en ocasiones, a un solapamiento de estímulos, cuya intención es principalmente la de enriquecer el proceso significativo, puesto que en el teatro todo signo “funciona como una pregunta lanzada al espectador que reclama una o varias interpretaciones” (Ubersfeld, 1998: 24-25).

Para Ubersfeld, la construcción de la puesta en escena teatral de un texto se basa en la creación y en la posterior estructuración de los elementos que componen el esquema básico lingüístico del proceso comunicativo, así pues, define el concepto de representación como aquello que:

...constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto –si no total al menos parcialmente- un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores –estrecha y recíprocamente relacionados-, una serie de mensajes –igualmente relacionados, en este caso, según unos códigos extremadamente precisos- y un receptor múltiple presente en un mismo lugar. Que el receptor no pueda, por lo general, responder en el mismo código que el emisor [...] no implica, en modo alguno, que no se dé comunicación. (Ubersfeld, 1998: 20).

La semióloga (1998) prosigue detallando la configuración de los signos y de los códigos del siguiente modo: el signo verbal está constituido por la materia acústica o la voz que, a su vez, está formada por signos de carácter lingüístico, donde se ubica el mensaje, y signos de carácter acústico (la voz, la expresión, el ritmo, el tono, el timbre...). Junto a estos dos códigos –lingüístico y acústico-, se pueden encontrar muchos otros que actúan como potentes decodificadores de los signos no verbales, entre los que tienen especial relevancia los códigos visuales o los musicales. El mensaje solo será decodificado si la representación teatral se erige sobre una multitud de códigos y signos, pues es el único modo de llegar a todos los espectadores y superar las barreras de la incomunicación cuando el público tan solo posee un solo código o lenguaje (imaginemos, por ejemplo, que en la sala haya un espectador con discapacidad auditiva y otro con discapacidad visual; usando códigos lingüísticos y visuales el emisor puede transmitir el mensaje a ambos indistintamente).

Una vez abordado el texto por un lado y la representación teatral por otro, ha llegado la hora de tratar a ambos como conjunción, una unión en el seno de la cual nace el mensaje y el sentido. Para entender esta relación entre texto y representación es

necesario remitirse a los elementos que componen el proceso comunicativo, dado que los signos pertenecientes a ambos obedecen a sus leyes y particularidades. Anne Ubersfeld (1998: 29) describe del siguiente modo cuatro de los elementos constitutivos más importantes dentro del proceso comunicativo teatral:

Emisor (múltiple): autor + director + otros técnicos + comediantes

Mensaje: T + R

Códigos: código lingüístico + códigos perceptivos (visual, auditivo) + código sociocultural (<<decoro>>, <<verosimilitud>>, <<psicología>>, etc.) + códigos propiamente espaciales (espacial-escénico, lúdico, etc., que codifican la representación en un momento dado de la historia).

Receptor: espectador(es), público.

Pese a que el proceso comunicativo lingüístico es relativamente sencillo, cuando se aplica al ámbito teatral la relación entre los elementos se complica, y es que tanto el emisor como el receptor pasan a ser múltiples, pues también se pueden considerar como receptores, al igual que como emisores, los regidores, los técnicos o los otros actores presentes en el escenario; el mensaje ya no se forma y transmite desde un mismo canal, sino a partir de la conjunción de dos distintos: el texto y la representación; esto posibilita el uso de múltiples códigos o estímulos emitidos de forma simultánea; y, por último, el contexto, aunque la semióloga francesa no lo haya mencionado en su libro, es un factor importante dentro del proceso comunicativo teatral, ya que en él conviven tres contextos a la vez: el contexto de escritura, que impregna sobre todo los personajes y sus acciones, el contexto en el que se enmarca la historia y la representación, imprescindible para entender el texto, y el contexto del receptor en el momento de leer o asistir al montaje de la obra en cuestión.

Y ¿por qué es tan importante este último contexto aunque no forme parte del proceso de creación escénica? Porque las experiencias, sentimientos o coyunturas socio-culturales en las que viva el espectador condicionarán su interpretación y recepción, puesto que es éste quien delimita el sentido final de la obra y no el texto o la representación de la misma. Es más, el espectador, con su respuesta o con su respiración –como suele llamarse en la jerga teatral- puede llegar a influir en la interpretación de los actores, en el ritmo de las acciones o en la dirección del sentido.

...el espectador selecciona las informaciones, las escoge, las rechaza y empuja al comediante en una dirección determinada por medio de signos débiles pero claramente perceptibles por el emisor. [...] *uno no está solo* en el teatro, y todo mensaje recibido es refractado (en sus vecinos), repercutido, aprehendido y remitido en un intercambio muy complejo. (Ubersfeld, 1998: 32).

A modo de conclusión, se puede decir que, ya que no existe un lenguaje propiamente teatral desde el que examinar con detalle todos aquellos elementos constitutivos del proceso de creación tanto textual como representacional, el único modo posible a partir del que se puede llevar a cabo dicho análisis es el empleo de los elementos básicos que componen el proceso comunicativo en el campo lingüístico. No obstante, hay una gran diferencia que separa a ambos procesos: la forma en que se genera el mensaje; mientras que en la lingüística parte de un texto, en el teatro lo hace de la conjunción entre el texto del autor y su posterior representación. Dicha conjunción solo se hace posible gracias a la intervención o mediación del texto del director, cuya función es la de completar los vacíos del texto del autor.

A partir de aquí y a lo largo de los próximos apartados, el texto pasará a considerarse como uno de los principales elementos de análisis, puesto que, al pertenecer al plano del significante bartheano, es susceptible de ser descompuesto en componentes individuales dotados de sentido, es decir, en signos –en los que nos adentraremos en el siguiente apartado–, y de dirigir el análisis a un estudio empírico. Del mismo modo, la representación será estudiada como un conjunto complejo de signos que vehicularán el sentido hacia una dirección determinada, utilizando para ello una serie de códigos de diversa índole, que el espectador deberá decodificar valiéndose de sus coordenadas espacio-temporales.

Otro motivo por el cual resulta especialmente importante este tipo de análisis es que, bajo este prisma, los elementos constitutivos con mayor relevancia dentro del texto son el discurso y el personaje –significante y signo, como se verá más adelante–, los cuales se sostienen sobre el espacio y el tiempo en que se ubica y se interpreta la historia.

Al pertenecer al orden del significante, el Texto participa a su manera de una utopía social; [...] consigue, si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las

relaciones de lenguaje: es el espacio en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan... (Barthes, 1994: 81).

1.1.2. El signo y el significante en el teatro

...una representación es poner el acento sobre el carácter de signo que reviste toda acción teatral, donde cada cosa, ficticia o no, se exhibe en efecto, mediante una u otra forma de ejecución, para fines lúdicos, pero por encima de todo para que esa cierta cosa se sitúe en el lugar de cierta otra cosa. Si el teatro es ficción, lo es solamente porque ante todo es signo. (Eco, 1978: 47).

El análisis de un texto o de una representación teatral no siempre está exento de la subjetividad propia del investigador, dado que, al igual que ocurre con un espectador común, son los sentidos los que median en la percepción y, como tales, actúan como primer filtro previamente al procesamiento de la información. No obstante, y a fin de evitar dicha subjetividad, se tratará y estudiará el texto teatral de aquí en adelante como una composición significativa, debido a la posibilidad que este hecho ofrece de examinar los distintos elementos que componen la historia de un modo independiente e interrelacionado, y de dejar al descubierto cada pieza dotada de sentido –cada signo- que compone el mensaje y vehicula el sentido.

Para hablar de los signos y significantes en el teatro y de su proceso de significación, hay que, al igual que se hizo para el proceso comunicativo, remitirse primeramente a la semiótica de corte lingüístico, pues es a partir de ésta de donde se pueden extraer de forma individual todos los elementos dotados de sentido, para posteriormente aplicarlos al texto teatral y examinar sus particularidades, puesto que, como dice Anne Ubersfeld, no se puede hablar de un signo puramente teatral o de un signo puramente cinematográfico, pues “la representación teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa...” (Ubersfeld, 1998: 20) o, en palabras de la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte (1999), el teatro reúne en su seno un amplio número de signos heterogéneos –lingüísticos, paralingüísticos, mímica, etc.-, cada uno de ellos con una forma distinta de manifestar el significado.

El signo ha sido estudiado a lo largo de la historia de la lingüística, y de la posterior semiótica —ciencia a la que dio vida—, por multitud de teóricos, incluyendo entre éstos a filósofos como Platón o Aristóteles. Precisamente, fue este último el primero en defender la idea de que el ser humano solo es capaz de conocer la verdad a través de los signos que posee de ella, distinguiendo entre tres entidades básicas: signo, mente —o imagen mental— y realidad, contraponiéndose así a la concepción naturalista de Platón, pues para Aristóteles el lenguaje es ante todo artificialista. Sin embargo, fueron los Estoicos los pioneros en el establecimiento de las principales diferencias entre el signo, el significante y el significado, que se abordarán más adelante.

Ya a finales del siglo XIX fueron Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce quienes, desde dos perspectivas completamente diferentes —la lingüística y la lógico-pragmática, respectivamente—, sentaron las bases de lo que se conoce hoy como la Teoría General de los Signos. Para Peirce el signo es “algo que, para alguien, representa o se refiere a algo” (1974), y que se dirige a alguien, en cuya mente se crea un signo equivalente al original; este signo se compone de tres caras: representamen —signo o cualidad material—, interpretante —imagen mental del representamen— y objeto —aquello representado—, la relación entre éstos generará una cadena de semiosis infinita, debido a que un signo es el interpretante del signo que lo antecede e interpretado por el que le sucede. En cambio, para Saussure, el signo lingüístico es una entidad compuesta por tan solo dos caras: significante —imagen acústica— y significado —concepto mental—. Por imagen acústica no se refería al sonido que se produce al mencionar dicha palabra sino a la representación mental de la cadena de sonidos que se corresponden con ese término, al igual que pasa con el significado, el que para él supone mucho más que una definición del objeto, es la idea que el sujeto tiene de un determinado objeto.

A partir de estos estudios y de su repercusión, el hombre empieza a considerarse un “sujeto productor/lector de signos; es decir, de entidades que, manifestadas materialmente de muchas y muy varias maneras, son todas ellas portadoras de significación” (Quezada 1991: 19). Esto es lo que impulsa al semiólogo Roland Barthes, en una época en la que las Teorías del Procesamiento de la Información¹ están en alza, a

¹ Las Teorías del Procesamiento de la Información hacen referencia a una corriente de estudios surgidas en la primera mitad del siglo XX dentro de la Psicología que consideran al sujeto como un procesador y analizador activo de información, dotado de un sistema de procesamiento cuya principal característica es la de interactuar activamente con su entorno, comparar, clasificar, almacenar y crear nuevas estructuras

llevar la concepción de signo saussureana más allá y aplicarla a los sistemas de significación no verbales, tales como la ropa, los muebles o la arquitectura (Barthes, 1970), algo mucho más cercano al análisis semiológico aplicado al teatro.

El signo, por tanto, se podría definir como aquello que, enmarcándose dentro de una construcción social, tiene la capacidad de sustituir a un objeto y, aún así, seguir siendo una unidad portadora de sentido. Estas entidades se organizan en cadenas o sintagmas, en cuya composición se genera un nuevo sentido distinto al del signo anterior, al del individual. Así, y como se verá más adelante, si un signo está compuesto por el significado y el significante –en términos saussureanos-, el sintagma estará formado por el plano del contenido y el de la expresión, respectivamente. Al plano de la expresión pertenece el conjunto de sonidos posibles dentro de un determinado idioma hablado y, al del contenido, el pensamiento (Hjelmslev, 1971). Esto es extrapolable a cualquier tipo de lenguaje –lingüístico o no lingüístico-, por lo que también es susceptible de ser aplicado a los códigos y signos cuya configuración Anne Ubersfeld propone y que rezan en el anterior apartado.

Según Saussure, el signo lingüístico se define primordialmente por su característica arbitrariedad, esto es que la unión entre el significado y el significante es puramente convencional y social; por el carácter lineal de su significante, se presentan uno tras otro formando una cadena, imposibilitando la simultaneidad; y por la inmutabilidad y la mutabilidad que presenta, dado que un signo está impuesto en cierto modo por la comunidad lingüística a la que pertenece aunque, es verdad también, que su uso puede cambiar a lo largo del tiempo con el uso cotidiano del lenguaje.

Después de exponer brevemente la tradición lingüística que ha venido desde hace muchos años estudiando el signo y de cómo éste se define e identifica en un texto, ha llegado el momento de delimitar su naturaleza y sus funciones, ya que, viendo el papel que juega en un proceso de significación lingüístico o literario, se identificará de forma más clara su rol dentro de otras artes más complejas, como puede ser el teatro o el cine, donde algunas de sus características se ven además alteradas por el propio proceso de producción de sentido.

de pensamiento. Desde esta concepción, es el sujeto quien atiende selectivamente a los estímulos en función de sus intereses y necesidades y quien interpreta y construye el sentido final de todo mensaje.

Para otro importante teórico, Charles Morris, el proceso de significación – proceso mediante el cual el signo adquiere el sentido y, por tanto, se constituye como tal- se puede disgregar en una serie de factores imprescindibles para que tenga lugar el significado y, en consecuencia, el mensaje –hablando en términos de proceso comunicativo-. Para el semiólogo y filósofo estadounidense:

El proceso en el que algo funciona como signo puede denominarse *semiosis*. [...] este proceso implica tres (o cuatro) factores : lo que actúa como signo, aquello a que el signo alude, y el efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él. Estos tres componentes de la semiosis pueden denominarse, respectivamente, el *vehículo signico*, el *designatum*, y el *interpretante*; el *intérprete* podría considerarse un cuarto factor. Estos términos explicitan los factores implícitos en la afirmación común de que un signo alude a algo para alguien. (Morris, 1985: 27).

Pongamos como ejemplo un sillón viejo ubicado en una parte concreta del escenario de una determinada obra teatral: ese sillón pertenece a un personaje ausente en esa escena, o incluso puede que esté ausente durante toda la obra, como puede ser un rey muerto o un padre desaparecido; aquí lo que actúa como signo o vehículo signico es el objeto –el sillón-, el signo al que alude o el designatum es el rey o el padre, la idea que genera este signo en el receptor o el interpretante puede ser la de su propio padre o la de un amigo importante para él y, por último, el intérprete hace referencia al sujeto que procesa la información, cuya percepción está condicionada por aspectos como el estado de ánimo, el nivel de atención, el ruido presente en la sala, la vigencia del contexto en que tiene lugar la obra... Para Morris este cuarto elemento es uno de los más relevantes, ya que, como él mismo afirma en su libro *Fundamentos de la Teoría del Signo*, “algo es un signo si, y sólo si, algún intérprete lo considera signo de algo” (1985: 28). Esta teoría resulta muy interesante por la concepción de intérprete como punto de cruce o de síntesis entre el resto de factores, donde cada elemento tendría una función determinada dentro del proceso de significación; para entender esto mejor nos remitiremos de nuevo a las palabras del semiólogo:

Los mediadores son *vehículos signicos*; las consideraciones son *interpretantes*; los agentes del proceso son los *intérpretes*; lo que se toma en consideración la *designata* [...] los términos «signo», «designatum», «interpretante» e «intérprete» se implican mutuamente, puesto que sólo son formas de referirse a aspectos del proceso de semiosis.

(Morris, 1985: 28).

Estas funciones que propone Morris en el seno del proceso de semiosis son muy apropiadas al estudiar los signos dentro de la representación teatral, más que en el análisis lingüístico del texto, puesto que los signos en el teatro al ser, en su mayoría, visuales, actúan más fácilmente como vehículos sígnicos que las palabras, transportando al espectador o intérprete hacia sus propias consideraciones. No obstante, la concepción del signo de Morris no puede aplicarse por completo a un ámbito tan específico como es el teatral, debido a que el signo en el teatro tiene unas peculiaridades que alteran en parte el funcionamiento estándar del signo lingüístico y son las que se van a tratar a grandes rasgos a continuación.

Antes de esto cabe recordar que, para Anne Ubersfeld, quien se basa en una semiología de corte saussureano, no existe un signo propiamente teatral, del mismo modo que para Christian Metz no existe un signo puramente cinematográfico; sin embargo, esto no implica que no puedan analizarse las unidades básicas de sentido desde esta perspectiva semiológica, de hecho, son el teatro y el cine las artes que más se sustentan en el procesamiento sígnico de la información, es por esto que la pregunta ya no es si existe verdaderamente un signo teatral –que, por supuesto, es negativa-, sino qué características presentan los signos en el teatro y cómo interactúan entre ellos, a fin de entender su recepción por parte del espectador y el modo en qué deben ser trasladados de una plataforma discursiva a otra.

El primer principio que quebranta el signo teatral frente al lingüístico es el de la linealidad, en una representación ya no se presentan los estímulos de manera encadenada, uno tras otro, sino que se exhiben de forma simultánea llegando, incluso, a superponerse unos con otros. Ubersfeld hace referencia a esto del siguiente modo: “el signo teatral se convierte en una noción compleja en la que cabe no sólo la coexistencia, sino hasta la superposición de signos” (1998: 24).

Es por esa superposición y simultaneidad que, en el teatro, los signos pueden leerse en base a dos ejes: el eje de las sustituciones, también conocido como eje paradigmático, o el eje de las combinaciones o sintagmático (Ubersfeld, 1998). Este último eje alude al encadenamiento de signos, por lo que no sería tan distinto en la puesta en escena; no obstante, mediante el empleo del eje paradigmático, la propia

presencia de un personaje puede ser sustituida en cualquier momento de la representación por un objeto que haga referencia a él, como una fotografía o un escudo de armas de la familia. El eje de las sustituciones le aporta al signo teatral una gran flexibilidad a la par que una multitud de posibilidades de sustitución no solo de signos sino también de códigos –algo que se expresa en el texto por palabras o acciones puede mostrarse en la representación a partir de objetos simbólicos-; un buen ejemplo de ello es un montaje de Fedra, dirigida por el francés Antoine Vitez en 1975, en el que sus lágrimas se sustituyeron por una cubeta de agua en la que los personajes se lavaban la cara (Ubersfeld, 1998), manteniendo el simbolismo del agua como elemento purificador.

La conjunción de ambos ejes deriva en lo que Ubersfeld denomina apilamiento vertical de los signos: un cúmulo de estímulos que le llegan al espectador a través de todos los sentidos: elementos verbales, gestuales, auditivos, visuales... juegan y se entrelazan con el objetivo de transmitirle al espectador el mayor número de ideas en el menor tiempo posible, algo inimaginable al leer el texto teatral.

La semióloga, oponiéndose a la concepción de signo teatral que establece Tadeus Kowzan, sostiene que no es posible establecer una serie de signos mínimos en la representación y que la única clasificación que se puede delimitar es la que diferencia los signos puntuales, entre los que destaca los gestos, las miradas y las palabras, y los que se prolongan a lo largo de toda la puesta en escena, aquí se incluyen el decorados, los objetos y el vestuario, entre otros.

Uno de los principios del signo lingüístico que la representación teatral no transgrede, e incluso puede llegar a maximizar, es el de arbitrariedad, esto se debe principalmente a que todos los signos en el teatro son, mayormente, artificiales, son creados con premeditación, en favor de la transmisión de una determinada idea. Ciertamente que los signos artificiales provienen, en la mayoría de los casos, de los naturales, que no están asentados desde el principio de arbitrariedad; no obstante, cuando uno de los signos utilizados en la puesta en escena está presente por voluntad de alguno de los creadores –bien sea el autor, el director o uno de los actores que le da vida a los personajes-, que así es como suele ser, el signo es arbitrario, voluntario, premeditado y responsable de una comunicación inmediata, rápida y eficaz. Sin embargo, la arbitrariedad del signo teatral, al igual que la del lingüístico, no es absoluta, incluso,

puede dar lugar a signos de carácter motivado², siendo éstos mucho más frecuentes en la representación teatral que en la literatura.

El arte teatral hace uso de signos procedentes de todas las manifestaciones de la naturaleza y de todas las actividades humanas. Sin embargo, una vez utilizado en el teatro, cada uno de estos signos adquiere un valor significativo mucho más acusado que en su uso primitivo. El espectáculo transforma los signos naturales en artificiales. (Kowzan, 1997: 130).

Desde el momento en que se elige un texto para su posterior puesta en escena, un actor para interpretar a un personaje o una escenografía que sitúe al espectador en el enclave espacio-temporal de la historia, se está sesgando, se está eligiendo y se están orientando los elementos sýgnicos hacia una intenciones preestablecidas por el creador. Como ejemplifica Kowzan (1997), la elección de un actor con un físico concreto (voz, expresión, cuerpo, edad...) ya es un acto semántico. Para acotar los principales sistemas de signos, productores semánticos, que se usan en la representación, Kowzan (1997) propone una clasificación, como él dice: también arbitraria, de trece tipos diferentes de signos, cuya conjunción caracteriza a los personajes y delimita los ejes espacio-temporales en los que la obra se desarrolla. Éstos son:

1. La palabra: que incluye todo lo referente a la semántica, a la fonología, a la sintaxis y a la prosodia, establece una relación distinta con los signos dependiendo del género dramático al que pertenezcan. Una de las tendencias en el teatro contemporáneo es la de separar la palabra del sujeto hablante a través de las técnicas más modernas, así esta ruptura puede funcionar como un signo del monólogo interior del protagonista, de un narrador –visible o invisible-, de un personaje colectivo o de un fantasma –como, por ejemplo, el del padre de Hamlet-.
2. El tono: la forma en que se pronuncia la palabra le otorga un valor semiológico añadido mediante el moldeamiento de la entonación, el ritmo, la velocidad o la intensidad utilizada. Al entrelazar el tono y la parte fonológica y sintáctica de la palabra, se crea el acento, cuyo uso también constituye un signo, pues distingue a los personajes entre rurales, aristocráticos,

² Término utilizado por Saussure para definir aquellos signos cuyo vínculo de significación entre significante y significado se da por asociación. Este es un vínculo especialmente frecuente en el teatro por su naturaleza creativa y tendente a la hibridación de lenguajes.

provincianos, extranjeros, cultos, etc. Estas variaciones de todo constituyen, en palabras de A. Moles (2008), un campo de libertad, donde el actor es quien explora todas y cada uno de las posibilidades.

3. La mímica del rostro: esto es, los signos espacio-temporales creados por la técnica corporal del actor a los que se podrían denominar quinésicos, quinesésicos o cinéticos. La función de la mímica facial es hacer más expresiva y significativa la palabra, a la que, en ocasiones, llegan a sustituir debido a su gran valor expresivo.
4. El gesto: los signos gestuales pueden tanto acompañar a la palabra como sustituirla o reemplazarla por un elemento del decorado o del vestuario (un movimiento para abrir una ventana imaginaria o la representación de un complemento imaginario). Los gestos suelen considerarse, ante todo, convencionales, transmitidos de generación en generación.
5. El movimiento escénico del actor: comprende los desplazamientos de los actores y sus posiciones dentro del espacio escénico –distintos modos de desplazarse, las entradas y salidas, los movimientos colectivos y los espacios sucesivos ocupados por decorado, espectadores, accesorios...-. Un buen ejemplo de esto es el significado de un paso vacilante por parte del actor, pudiendo éste ser signo de embriaguez o bien de fatiga.
6. El maquillaje: además de reducir las sombras y aumentar la visibilidad del rostro del actor, el maquillaje contribuye a la constitución de la fisonomía del personaje, un signo mucho más permanente que el resto y que, por lo general, se basa en signos de carácter natural, como el color de piel o la forma de los labios y cejas.
7. El peinado: pese a que el peinado contribuye también a la creación de la fisonomía y personalidad del personaje, se considera semiológicamente muy diferente al maquillaje. Y es que, como signo, puede indicar la pertenencia a un determinado lugar o a una cultura concreta, a una época o clase social, a una generación específica... Dentro del peinado, la barba y el bigote juegan un papel semiológicamente indispensable.
8. El vestuario: éste es el más convencional de todos los signos teatrales, pues muestra el sexo, la edad, la clase social, el puesto de trabajo, la nacionalidad, la religión, época histórica, clima, hora del día, lugar, etc. El signo del

vestuario se puede usar de forma inversa, en lugar de mostrar determinadas características puede llegar a ocultarlas o transformarlas.

9. Los accesorios: aunque pueden considerarse parte del decorado por los límites tan difusos que hay entre éstos, participan de la caracterización de la profesión, clase social, época y gustos de los personajes y de la creación del espacio y del tiempo escénico.
10. El decorado: A parte de los objetos en sí mismos, su movimiento o su colocación tienen de igual forma una función semiológica. Tanto el decorado en sí mismo como los elementos que los componen representan un lugar - geográfico y social- a la par que expresan tiempo –época histórica, estación del año, parte del día...-. Además de los signos temporales y espaciales, el decorado puede albergar todo tipo de signos relacionados con las circunstancias más diversas.
11. La iluminación: da lugar a múltiples funciones o signos, destacando entre ellos la delimitación del espacio, la intensificación o modificación del valor del gesto o del movimiento del actor y acentuar un actor o un objeto de manera momentánea o absoluta. El color de la luz y las proyecciones audiovisuales no están exentas de una gran simbología semiológica, dado que llegan incluso a sustituir determinados decorados por efectos lumínicos. En el caso de las proyecciones el sistema de significación va mucho más allá, ya que se ha convertido en el medio técnico más utilizado para comunicar signos pertenecientes a otros sistemas.
12. La música: puede jugar diversos papeles dependiendo de si solamente acompaña al espectáculo o si forma parte activa de él. En el primero de los casos, sus funciones principales son las de subrayar, ampliar o, incluso, desmentir los signos. En el segundo, para evocar una atmósfera, lugar o época en la que se sitúa la acción.
13. Los efectos sonoros: considerando éstos como ruidos naturales, hacen referencia a la hora, el tiempo que hace, el lugar, el movimiento, la atmósfera, a determinados fenómenos climáticos...

Pese a que Kowzan (1997) clasifica los signos teatrales en un total de trece sistemas, se pueden agrupar en cinco grandes grupos de signos, entre los que estarían los referentes al texto hablado –la palabra y el tono-, a la expresión corporal –la mímica

del rostro, el gesto y el movimiento escénico del actor-, a la apariencia externa del actor –el maquillaje, el peinado y el vestuario-, a la configuración del espacio escénico –los accesorios, decorado e iluminación- y a los efectos sonoros no articulados –la música y los efectos sonoros-. André Helbo en su libro *Semiología de la representación* también establece esta misma clasificación de lo que él llama sintagmas minorativos, aunque, según él, éstas son ante todo categorías artificiales debido a la hibridación que puede darse entre ellas.

De las tres grandes características del signo lingüístico ya hemos visto que en el teatro se quebranta la primera de ellas, la linealidad, y que se maximiza o anula, mediante los signos motivados, la segunda, la arbitrariedad; sin embargo, en el caso del tercer y último principio, el de mutabilidad e inmutabilidad, si bien es cierto que el teatro utiliza signos previamente establecidos por la comunidad lingüística también emplea unas convenciones propias pertenecientes al ámbito puramente teatral, unas convenciones sobre las que no deja nunca de innovarse –experimentando nuevos lenguajes y códigos-, por lo que se respetaría tanto la inmutabilidad como la mutabilidad, ya que estos signos cambian a lo largo del tiempo, y que pese a que se transformen en un período mucho más corto que los lingüísticos, se van adaptando a las nuevas plataformas discursivas.

Se podría concluir que al trasladar el proceso de significación de la lingüística al teatro, el signo adopta una mayor flexibilidad, genera unas nuevas relaciones –de sustitución y combinación- y posibilita la simultaneidad en la emisión de estímulos, así como en su recepción desde el patio de butacas. Anne Ubersfeld define el signo teatral aludiendo especialmente a su función, pues para la semióloga, “el signo teatral posee el doble estatuto de ser conjunto semiótico y referente construido del texto teatral”. (1998; 88). Esta misma referencia al signo teatral como construcción se puede encontrar en el semiólogo Umberto Eco, quien asegura que:

Resulta justo decir que muchos signos no son ficciones, en la medida en que por el contrario pretenden indicar, denotar, significar cosas que existen realmente: pero el signo teatral es un signo ficticio, no porque se trate de un fingimiento o de un signo que comunica cosas inexistentes [...], sino porque finge no ser un signo. (Eco, 1978: 47).

Volviendo al concepto saussureano de signo y adentrándonos dentro de uno de sus principales componentes, el significante, cabe destacar el papel que éste juega en el

proceso de significación y la función que desempeña en la recepción y decodificación de los signos por parte del espectador. Como ya afirmó Roland Barthes a finales del siglo XX:

...el significante es un mediador: la materia le es necesaria, y, por otra parte, en semiología, el significado puede ser también reemplazado por cierta materia; la de las palabras. (Barthes, 1993: 45).

Y es que el significante es el elemento del signo encargado de conducir y guiar el conjunto de la obra a través de una serie de códigos con el fin de transmitir unas determinadas ideas –un significado, según Saussure-, que conforman un mensaje o, como se verá a partir del siguiente apartado, un discurso. Así, la unidad básica del signo en un relato u obra teatral está condicionada por la dicotomía saussureana del significante/significado o por la del plano de la expresión/plano del contenido, en términos de Hjelmslev (Blanco y Bueno, 1983), dentro de la cual el significante o plano de la expresión es el encargado de representar la parte material –acústica o visual- del lenguaje: la palabra, en palabras de Saussure. En el seno de éste cobran especial importancia la retórica y la estilística como portadores de sentido, así lo afirman Bueno y Blanco en su libro *Metodología del análisis semiótico*:

...una retórica y una estilística, replanteadas a la luz de la semiótica, se situarán en el plano de la expresión y de la manifestación textual, atendiendo a los efectos de sentido que las distintas operaciones retóricas y estilísticas operan en el plano del contenido. (Blanco y Bueno, 1983: 25).

La teoría saussureana del significante aplicada a la lingüística, aunque no ha estado exenta de críticas por parte de algunos semiólogos, ha resultado perfectamente válida hasta el momento para analizar el proceso de significación en los relatos narrativos y en los textos teatrales; sin embargo, al aplicarla a la puesta en escena, el alcance del significante expuesto por Saussure es insuficiente, puesto que no solo son las palabras las que ejercen dicha función sino que son también otros elementos teatrales, tales como los objetos, los síntomas o las relaciones los que llevan a cabo el proceso de significación, como recoge Lacan en sus estudios semiológicos y psicoanalíticos, a los que denominó *La Lógica del Significante*. Y es que se puede considerar significante toda aquella forma material que adopte el signo, incluyendo las imágenes –que por supuesto no sean mentales, ya que éstas pertenecerían al ámbito del

significado, al conceptual-. Así, por ejemplo, el vestido de un personaje puede actuar como significante al denotar una determinada época o clase social como significado.

Bajo la lógica lacaniana, el significante no se corresponde únicamente con un significado, como así lo afirmaba Saussure, sino que un mismo significante va cambiando de forma continuada de significado, ya que, para él, el significante es lo que representa al sujeto para otro significante (Lacan, 1961). Además de Jacques Lacan, otra autora, mucho más cercana a nuestros días, María del Carmen Bobes Naves, tomando como punto de inicio los estudios de Kowzan, hace hincapié en:

...los problemas de la percepción e interpretación del signo dramático, por la falta de codificación y por la posibilidad de ofrecer varios significantes para un único significado. (Bobes, 2004: 504).

Así pues, el significante teatral, contraponiéndose al lingüístico, puede ir cambiando a lo largo de la obra de significado a la par que utilizar un conjunto de diversos significantes para construir un único significado o encontrar la significación en la ausencia del signo, lo que se conoce como *significante cero*³ y que en el teatro cobra especial relevancia, desembocando en una gran complejidad perceptiva que el director de escena deberá guiar y controlar con el fin de hacer llegar el mensaje de la forma más fiel y efectiva al espectador. Destacando la importancia que el significante tiene dentro del proceso de significación y decodificación del mensaje, Roland Barthes subraya que:

El Texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación. La pluralidad del Texto, en efecto, se basa, no en la ambigüedad de los contenidos, sino en lo que podría llamarse la *pluralidad estereográfica* de los significantes que lo tejen. (Barthes, 1994: 77).

Sintetizando lo anteriormente expuesto y haciendo hincapié en que el foco de análisis de la semiótica teatral es el modo de producción del sentido que, a lo largo de todo el proceso de creación teatral –desde la producción del texto hasta la recepción del

³ Término acuñado por el semiólogo André Helbo en su libro *Semiología de la representación* para referirse a aquel significante que encuentra la significación en la ausencia del signo, pese a que hay autores que lo utilizan para referirse a un significado sin significación, como Michelle Magot, quien asegura que este significante al no tener significado deja de ser un signo para ser una acción. En este estudio se empleará el concepto atendiendo a la primera definición, correspondiente a la del teórico francés.

espectador, pasando por la puesta en escena del director-, tiene lugar y no la localización de dicho sentido, la cual se escapa a estos estudios de corte semiológica, diremos que para el estudio exhaustivo del proceso de significación teatral y su disección en signos y significantes se hace necesario el considerar al primero de ellos, al signo, bajo las teorías de Anne Ubersfeld y Tadeuz Kowzan, y al segundo, al significante, desde la postura desarrollada por Jacques Lacan a partir de los términos e investigaciones de Ferdinand Saussure.

De este modo, el signo teatral sería tratado desde su flexibilidad, sus relaciones de sustitución y combinación, y la simultaneidad de sus estímulos, incluyendo entre ellos, como ya clasificó Kowzan en su día y defendió Barthes después: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros. Asimismo, el significante, además de las palabras, estaría constituido por objetos, relaciones o por cualquier imagen física que se genere en la puesta en escena de la obra, generando múltiples significados desde un mismo significante o un único significado desde una gran variedad de significantes o desde la ausencia de ellos.

Al componer un determinado texto, el autor emplea un conjunto de elementos lingüísticos con el objetivo de hacer llegar al lector un determinado mensaje, idea o ideología, cuya defensa supone el motor de la creación artística; posteriormente, cuando el director lleva el texto a escena, nutre cada una de las palabras y de los silencios de otros muchos signos cargados por sí solos de sentido, signos tanto lingüísticos como no lingüísticos, pues la teatral es una semiótica que implementa varios lenguajes de manifestación, suponiendo el punto de cruce y de encuentro entre otras semiologías más específicas, como la lingüística, la espacial, la temporal, la visual, la gestual, la musical... Por lo tanto, más que descomponer en unidades mínimas la representación teatral, tal y como llegó a defender en su teoría de los trece signos Tadeuz Kowzan, se trata de conocer, diseccionar y analizar las diversas relaciones significantes que se establecen a lo largo de la puesta en escena de todos aquellos elementos que la conforman, ya que es de estas relaciones de donde nace el significado.

Considerando todo lo dicho en este apartado y conociendo que para transmitir un mensaje se necesita un signo y un elemento mediador perteneciente a éste –el significante-, se abordará el análisis teatral y su adaptación, de ahora en adelante,

atendiendo a dos de sus principales componentes configuracionales: al personaje y a su discurso, siendo el primero de ellos el signo a través del cual el espectador accede a una porción de la realidad y, el segundo, el significante, la parte de éste que media entre el personaje y el público, conduciendo hacia el patio de butacas el significado de la representación.

1.2.3. De la codificación a la recepción.

El teatro es espectáculo y por consiguiente forma de socialización de las relaciones humanas que no implica al espectador en tanto que variante, sino en tanto que constante. Esta presencia no es alternativa, sino imperativa. Variante y alternativa es la manera de integración de los espectadores en el espectáculo teatral. Esta manera de integración de los espectadores engendra en el último período abundantes tensiones. (Campeanu, 1975: 107).

El cine, al igual que cualquier otro medio de comunicación de masas, opera bajo el circuito Emisor-Mensaje-Receptor, en el que el público se caracteriza por ser amplio, heterogéneo y anónimo; y el mensaje por estar sometido a un vehículo signico compuesto por una serie de códigos susceptibles de ser decodificados. Pese a que el teatro, hoy en día, no pueda considerarse un medio de masas, como sí lo fue durante el siglo de oro –siglos XVI y XVII- en España, y a que su mensaje sea, en cierto modo, irreplicable, entra dentro de los parámetros comunicativos cuyo funcionamiento se rige por este mismo proceso de codificación y decodificación. Al respecto de esta cuestión afirma André Helbo que:

...los creadores de un espectáculo emiten un sistema o codifican un mensaje, que se prevé que está dirigido a un destinatario, a un público, con la esperanza de que, entre los emisores del mensaje y los destinatarios, exista un código lingüístico común en virtud de lo cual aquello que viene comunicado por uno será correctamente entendido por los otros. (Helbo, 1978: 13).

El discurso teatral está sujeto, en un primer momento, a las reglas lingüísticas empleadas durante el proceso de escritura del texto y, a partir de ahí, a otros muchos preceptos tales como: la forma que adquiera el mensaje –compuesto a partir de signos (auditivos y visuales) y símbolos-, las particularidades de la historia ficcional dentro de

las que se enmarca, y los recursos técnicos sobre los que se pone en pie, esto es: infraestructuras, disposición y dimensiones del espacio, uso de la iluminación, etc. Éstos son tan solo algunos de los muchos códigos que intervienen en el proceso de codificación del emisor y decodificación del receptor, cuya razón de ser define Helbo del siguiente modo:

Hay proceso de codificación/decodificación: 1. cuando un aspecto solamente del fenómeno comunicador interviene como determinante del código (generalmente el sistema sintáctico); 2. más ampliamente cuando el proceso evocado reclama la búsqueda de un conjunto de reglas para la producción y/o la interpretación del mensaje. (Helbo, 1978: 27).

Es habitual que, con el poco arraigo que el teatro tiene en nuestra sociedad actual y más entre el público joven y adolescente, se den casos en los que el mensaje se decodifica de forma parcial o, incluso, de manera errónea. Este panorama se ha complicado mucho más con el fenómeno transmedia⁴ o la hibridación de géneros que ha acontecido de un modo más acusado en las últimas dos décadas. Y, es que, en un medio, como es el teatro, en el que para la construcción de la representación se hace uso de una gran disparidad de códigos y signos ausentes en el texto inicial, es necesario delimitar el proceso de significación y adaptarlo al público al que se dirige, sobre todo, si se trata de una adaptación de una obra clásica, cuyo lenguaje está obsoleto en nuestros días y cuyos conflictos carecen de sentido dentro de la sociedad contemporánea.

Para que el público pueda decodificar un mensaje teatral y pueda entenderlo en sus propios términos, es conveniente que la tratadística teatral insista en la complejidad de la composición del espectáculo teatral y, sobre todo, en que clarifique las diferentes familias de espectáculos que coexisten dentro de lo que se ha convenido en llamar «el mundo del espectáculo». (Helbo, 1978: 13).

A lo largo del siglo XX se fue gestando un nuevo movimiento artístico y social, denominado posmodernidad, bajo el cual fue adquiriendo cada vez más relevancia la cultura de la imagen y la preocupación por la estética. Esto ha desembocado, irremediabilmente, en una mayor facilidad por parte del espectador en la decodificación

⁴ Concepto utilizado para aquellas historias que se cuentan a través de distintos medios de forma simultánea, como por ejemplo, las series españolas *Águila Roja* o *El Ministerio del Tiempo* que cuentan con una extensión en forma de cómic.

de signos y símbolos visuales en detrimento de aquellos lingüísticos. Hoy en día, es inconcebible que un dramaturgo escriba en verso, porque el público no está preparado culturalmente para esta recepción y tildaría el espectáculo de artificioso. La nueva tendencia en el campo de la dramaturgia teatral es la apuesta por un lenguaje directo, natural y coloquial, apoyado en acciones o proyecciones visuales que fascinan y llegan con mayor facilidad al espectador. Aquí entra en juego otro concepto importante dentro de la comunicación: el nivel cultural. Si los autores de la representación –dramaturgo y director- trabajan a expensas de un nivel cultural elevado, corren el riesgo de que una gran parte del público no consiga decodificar el mensaje o, incluso, no pueda si quiera decodificar la atmósfera que lo envuelve. Esta cuestión se vuelve más compleja si los signos empleados pasan de ser construidos por denotación, es decir, por su sentido literal, a hacerlo por connotación, que dependen directamente de la intervención de las convenciones. Otro factor que influye en la decodificación es la influencia de los otros, del resto de asistentes presentes en la sala.

En realidad, la función-recepción, por parte del público, es mucho más compleja. En primer lugar porque el espectador selecciona las informaciones, las escoge, las rechaza y empuja al comediante en una dirección determinada por medio de signos débiles pero claramente perceptibles por el emisor. Además, no hay *un* espectador sino una multiplicidad de espectadores que reaccionan los unos sobre los otros. Es raro que se vaya solo al teatro; en todo caso, *uno no está solo* en el teatro, y todo mensaje recibido es refractado (en sus vecinos), repercutido, aprehendido y remitido en un intercambio muy complejo. (Ubersfeld, 1998: 32).

Prosigue, la semióloga, afirmando que el lugar en el que realmente se “fabrica el espectáculo” (íbidem, 32) es en la mente del espectador, quien va recomponiendo todo el conjunto de signos expuestos durante la representación siguiendo ambos ejes: el vertical y el horizontal; mientras que es en el espectáculo donde recae la función de acercarlo y distanciarlo como participante activo. O, en palabras de Marco De Marinis “es él, en efecto, el constructor, parcialmente autónomo, de sus significados” (1997: 26). Pese a que, lo importante aquí no es esclarecer qué tipo de recepción asume el espectador, sino cómo puede acceder a ella, si que es necesario mencionar los tres elementos claves a los que, según Anne Ubersfeld, responde este acto receptivo:

- a) la necesidad de aferrarnos –dada la enorme cantidad de signos y de estímulos- a grandes estructuras (narrativas, por ejemplo) [...]

- b) el funcionamiento del teatro no sólo como mensaje sino como expresión-estimulación, es decir, inducción del espectador a una acción posible;
- c) la percepción de todo el conjunto de los signos teatrales como signos marcados de negatividad. (Ubersfeld, 1998: 33)

Dentro del proceso de codificación y decodificación teatral, hay una serie de códigos que prevalecen sobre otros a la hora de decodificar el mensaje, éstos son las conocidas convenciones teatrales, vinculadas estrechamente con los códigos culturales, que necesitan un aprendizaje previo tanto por parte del director y los actores como por parte del espectador, con el fin de que el proceso de comunicación tenga lugar. Las convenciones teatrales dependen, a su vez, de la época a la que se adscriben, pues un mismo elemento no tiene el mismo significado en el teatro clásico griego que en el del siglo de oro español, en el teatro isabelino o en el contemporáneo. Para Fernando de Toro las convenciones vienen dadas, principalmente, por tres componentes teatrales básicos: “los códigos técnicos, el aprendizaje/codificación y el conocimiento/decodificación” (Toro, 2008: 101), y es que la convención, en palabras de Marco de Marinis (1980: 229): “se trata de códigos “técnicos” que a diferencia de los códigos culturales “naturalizados”, necesitan de un aprendizaje particular y de una codificación consciente”. Demetrio Brisset, por su parte, vincula estos códigos a las relaciones de poder presentes en la sociedad, pues, según él:

...los códigos comunicativos son impuestos por los adultos a los niños –quienes a su vez los perpetúan cuando se hacen adultos-, impuestos generalmente también por los hombres a las mujeres –androcentrismo-, y, en general, por los poderosos –sacerdotes, líderes políticos o intelectuales- a los débiles, quienes los aceptan como patrimonio cultural común, natural a la comunidad a la que pertenecen. (2011: 61).

En este sentido, los códigos icónicos, y no los ecoicos, son translingüísticos y transnacionales, precisamente, porque se difunden desde estos centros de poder (Brisset, 2011: 61). Así, su decodificación, aunque, al igual que la lingüística, estaría sometida a la época, lugar y cultura en que se crea, tiene una carácter más universal, algo que, como se verá más adelante, ha propiciado la dominancia del cine como discurso frente a la decadencia del teatro. El discurso teatral se genera, entonces, atendiendo a unos códigos específicos que, cuanto más cercanos a las ideas del poder estén y más se ciñan a los gustos del público, conseguirán una decodificación más eficaz por parte del

espectador –sin parcialidades ni interpretaciones erróneas-, ya que se corresponde con una cultura que todo el mundo conoce y a la que todos veneran, difundida mediante los medios de comunicación y los productos culturales tales como la música, la literatura, la pintura o la fotografía.

Todo texto teatral responde a una *demanda* del público y ello explica que se produzca fácilmente la articulación del discurso teatral con la ideología y con la historia. (Ubersfeld, 1998: 186).

Y es que, como defiende André Helbo, la interpretación que el espectador hace de la obra teatral depende directamente del código empleado por el director, pues es a través de éste que el creador de la representación va guiando la atención, no solo hacia la decodificación y el entendimiento, como es el caso de cualquier signo lingüístico, sino hacia una decodificación concreta y una comprensión ideal.

El modo de funcionamiento del código de la obra (que por otra parte no constituye en sí un código estrictamente biunívoco semántico/sintáctico [...]) impone al espectador el molde de interpretación. Un molde *competente*, condición del placer, oblitera la relación de interpretación: los indicios de la re-presentación teatral ofrecen claves posibles (*información*) de un mensaje cuyo sentido (el *significado*) quedará obnubilado a fin de autorizar el goce estético. La decodificación teatral se distingue de la comunicación lingüística. La reacción de los espectadores no depende apenas de una intercomprensión, al contrario. A pesar de la presencia de jalones culturales o situacionales, el código reposa sobre una parte de alteración en el intercambio. (Helbo, 1978: 27-28).

Con este intercambio, el semiólogo, alude a las posibles relaciones que se pueden establecer entre el actor y el espectador durante la representación, o dicho de otra forma, a la implicación o grado de participación que el sujeto tiene dentro del teatro. Esto se corresponde con la función fática o de contacto acuñada por Roman Jakobson. Si bien es cierto que en los últimos tiempos ha adquirido una gran relevancia aquel tipo de relación donde prima el diálogo entre ambos, también es verdad que se siguen manteniendo ciertos hábitos del teatro clásico, donde el espectador es, más bien, un ente pasivo, cuya única función es la de interpretar el mensaje que se le es dado. Helbo ofrece una clasificación de las cuatro direcciones que pueden darse en la relación actor-espectador dentro de la representación teatral:

- la participación pasiva o conocimiento simultáneo de los mismos códigos y mensajes (el teatro burgués en Francia, el discurso africano, los ritos chamánicos, etc.)
- el llamamiento (véase el juego activo con los espectadores en los *rotzaza* de Tinguely).
- La intervención activa o la puntuación; el *happening*.
- El control (por ejemplo en *Votre Faust*, de Michael Butor y Henri Pousseur). (Helbo; 1978: 29).

Desde que en el siglo XVI se emprendiera el camino hacia el metateatro y la realidad estética, los códigos teatrales se han ido haciendo cada vez más explícitos y visibles, con el fin de acercar el espectáculo al patio de butacas, apelar al espectador de frente y exigirle un posicionamiento respecto al personaje protagonista. En un mundo cada vez más globalizado, donde el público es más heterogéneo, los directores teatrales tienen que, en primer lugar, delimitar el target de público al que se dirige la obra y, en segundo lugar, establecer un conjunto de códigos susceptibles de ser decodificados por ese segmento de población; por eso, más que recurrir a una semiótica del discurso teatral, se debe desarrollar una semiótica, como reivindica Ubersfeld, de la representación.

...a la hora de plantearse un espectáculo, se produce como un diálogo entre la voz del director y la del autor; diálogo que, lógicamente, es imposible desvelar en el texto teatral y que sólo cobra sentido en el marco de los signos emitidos por la representación: a una semiología del discurso textual debe unirse una semiótica de la representación. (Ubersfeld, 1998: 187).

1.1.4. El signo y su relación con el personaje

Dentro del campo semiológico, el personaje ha dado lugar a multitud de teorías y estatutos analíticos que han querido dar cuenta de las múltiples dimensiones desde las que éste es susceptible de ser estudiado e interpretado. Del mismo modo, muchas han sido también las definiciones que los teóricos del personaje y los semiólogos más reconocidos de la historia de la lingüística han ofrecido del término, destacando entre ellas la de Aristóteles, para el que el personaje es un conjunto de rasgos complejos, destacando entre ellos el carácter y el pensamiento (Aristóteles, 1999); la de A. J.

Greimas, en la que éste es concebido como un lexema compuesto por diversos semas (Greimas, 1971); la de C. Lévi-Strauss, para el que es comparable con una “palabra encontrada en un documento” o a un término desprovisto de contexto (Lévi-Strauss, 1991); la de Roman Jakobson, donde sería más bien *un haz de elementos diferenciales constantes*, donde elemento diferencial es sinónimo de cualidades, propiedades o rasgos distintivos (Jakobson, 1976); la de Philippe Hamon, en la que éste constituye un *significado discontinuo* (Hamon, 1977); o la de Chatman, que lo interpreta como un *paradigma* o *complejo de rasgos* (Chatman, 1978). No obstante, es la definición de Antonio Garrido Domínguez, más cercana a nuestros días, en la que se van a centrar las siguientes líneas, pues para él “el personaje es definible como signo, [...] como un signo complejo” (1993: 85). Y es que hay que recordar que, al igual que A. Garrido, las corrientes estructuralistas ya, desde sus inicios –a principios del siglo XX-, entendían todos los elementos constitutivos del relato como signos, concepción que se extendió sobre todo a partir de la legitimación y extensión del enfoque comunicativo de la lingüística, a mediados del siglo XX⁵.

El apego de las corrientes estructuralistas al enfoque comunicativo ha llevado a considerar el personaje como un signo en el marco de un sistema semiótico. (Ph. Hamon: 1972, 87ss, extraído de Garrido, 1993: 82).

Al considerar el personaje como un signo se le da, irremediamente, un carácter de representación o, incluso, de sustitución, que solo podrá ser descifrado en unas claves contextuales, de las que dependerá directamente, tanto para su construcción como para su decodificación. Resulta de vital importancia, por tanto, que el contexto de emisión y el contexto de recepción converjan de algún modo, pues como el mismo Charles Sanders Peirce afirmaba en su obra *La ciencia de la semiótica*:

Un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está

⁵ Pese a que el origen del estructuralismo se sitúa en el año en el que fue publicada la obra de Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, es decir, en 1916; su verdadero nacimiento no tiene lugar hasta el 1955, con la publicación en el *Journal of American Folklore* –vol. 78, n. 270, octubre-diciembre de 1955, pág. 428-444- del artículo *La estructura de los mitos*, por parte del filósofo francés Claude Lévi-Strauss, cuyo pensamiento estaba influenciado en cierta medida por las ideas de Ferdinand Saussure.

en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del *representamen*. (Peirce, 1974: 22).

El semiólogo prosigue su definición de signo afirmando que dicha palabra: “será usada para denotar un Objeto perceptible, o solamente imaginable, o aun inimaginable en un cierto sentido”. (Peirce, 1974: 23). En este sentido, se entiende el signo como aquello a través de lo que se accede a la realidad, siendo una pequeña parte de ella el objeto, al que éste hace referencia. Así pues, es el signo quien nos acerca a una determinada realidad o, en ficción, a un determinado relato. El semiólogo estadounidense Charles William Morris⁶ llegó, incluso, a referirse al signo como *vehículo signico*, concepto aplicado no solamente al signo tal y como se ha definido anteriormente, sino a todo aquello que actúa en calidad de signo. ¿Se debe considerar, por consiguiente, al personaje como un medio a través del cual el receptor accede a un determinado objeto susceptible de ser percibido o, en su defecto, imaginado, y, consecuentemente, a una pequeña porción de la verdad de la que el dicho objeto forma parte?

Partiendo de este supuesto, se puede considerar que es por medio del personaje que el espectador conoce una historia, un entorno y unas vivencias que, desde ese mismo momento en que son percibidas, pasarán a formar parte también del bagaje social y cultural del propio receptor; asimismo, el personaje representa el tiempo, el espacio, las costumbres y experiencias de su emisor, de su creador. Por lo que se podría concluir que el personaje representa una pequeña parte de una idea u objeto –que el emisor escoge- a la par que es una interpretación en la mente del que observa⁷, que derivará en otra idea –de igual o distinta índole⁸- dependiendo del contexto en el que se reciba y del contexto al que haga referencia.

⁶ La concepción semiológica de Charles William Morris está influenciada por la obra de Charles Sanders Peirce, pues fue su discípulo dentro de la escuela pragmática norteamericana. Morris define un signo como lo que “alude a algo para alguien”, añadiendo tres componentes esenciales al proceso de semiosis: el *vehículo signico*, el *designatum* y el *interpretante*, pudiendo considerarse un cuarto elemento, el *intérprete* (Morris 1985: 27).

⁷ Con una *interpretación en la mente del que observa*, se hace referencia al concepto de *interpretante* –y más concretamente un *interpretante final*- desarrollado por Charles Peirce y que atañe a la imagen o significado que un signo concreto genera en la mente de aquel que lo recibe o, mejor dicho, lo decodifica, en base a unas claves contextuales.

⁸ El *interpretante* puede asumir distintas formas: desde un signo equivalente, como podría ser una imagen o dibujo, hasta una asociación de carácter emocional o afectivo o una palabra traducida a otra lengua.

El concebir el personaje como signo conlleva una cierta dependencia de éste hacia un determinado contexto, es por ello que el teórico Philippe Hamon rechaza esta concepción ya que, como él mismo dice:

...considerar a priori al personaje como un *signo*, es decir, elegir un “punto de vista” que *construye* este objeto integrándolo al mensaje definido como una comunicación, como compuesto de signos lingüísticos (en lugar de aceptarlo como *dado* por una tradición crítica y por una cultura centrada en la noción de “persona” humana), implicará que el análisis permanezca homogéneo en relación a su proyecto y acepte todas las consecuencias metodológicas que implica. Evidentemente, es probable que una semiología del personaje incluya los problemas y los límites actuales de la semiología... (Hamon, 1977: 3).

El personaje, al ser catalogado como signo, adoptaría un punto de vista concreto que le supeditaría a las reglas analíticas propias de la semiología, lo que le condicionaría también a sus límites y problemas metodológicos, en palabras del francés. Esto no es algo nuevo, ya el semiólogo Ferdinand de Saussure hacía referencia al signo lingüístico como una entidad psíquica de dos caras, pues el signo es la combinación de un concepto con una imagen, bien sea ésta acústica o visual; sin embargo, en el uso cotidiano solo se tiene en cuenta la imagen, olvidando esa parte conceptual que la constituye, esa parte que la dota de significado y que depende de ese punto de vista que adopta el signo, como diría Hamon. Es por esto que un personaje, considerando éste como signo, se adscribiría a una concepción ideológica, de la que se disociaría al tomar forma física; pongamos el ejemplo de un personaje universalmente conocido, como puede ser el rey Lear, éste se sustenta sobre la base de la crisis del feudalismo de la Inglaterra del siglo XIV y su reconstrucción en el XV, utilizando para ello la metáfora del desorden familiar, pues bien, según esta hipótesis, el personaje del rey Lear no se percibiría como la representación de la autodestrucción y de la renovación feudal, propia del siglo XIV, sino como un padre o un rey no muy diferente a los demás que ha sido víctima de sus propios errores, pudiendo extenderse a cualquier época y circunstancia social. El personaje, al salir del texto y adoptar una forma física, adquiere unas características que le hacen humano, que le acercan al espectador y, por ello, es susceptible de perder su ideología y de sucumbir a su imagen en detrimento de su fundamento conceptual. Si acogemos las palabras de Hamon, al designar al personaje como signo, lo estaríamos adscribiendo a un determinado punto de vista que correría el riesgo de no poder

mantenerse por el desafortunado uso cotidiano que, según Saussure, se le da al signo, al desvincular su parte visual de su lado conceptual, sus dos caras.

Al respecto de esto, también se manifiesta la semióloga teatral Anne Ubersfeld (1998: 87), al afirmar que a la hora de leer un determinado texto no solo se lee simplemente dicho texto, sino que es “la suma del texto más el metatexto lo que sostiene la sacrosanta noción clásica de personaje” y, más aún, si es un personaje conocido y con una larga trayectoria, presente en el imaginario de la totalidad de la sociedad contemporánea. Éste término de metatextualidad⁹, acuñado por Gérard Genette años atrás, hace referencia, entre otras muchas cosas, a:

...la relación –generalmente denominada comentario- que une un texto con otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso; en el límite de nombrarlo. (Genette, 1989: 10).

La semióloga francesa, incidiendo en la importancia que la trayectoria del personaje tiene en el proceso de recepción del mensaje por parte del espectador, prosigue su teoría sobre el personaje y su interpretación histórica de éste con la siguiente afirmación:

...no existe el personaje textual en toda su pureza. El personaje textual, tal como se nos presenta a la lectura, no está solo, viene acompañado por los discursos (interpretaciones) de que ha sido objeto a lo largo de su vida como personaje. (Ubersfeld, 1998: 86).

Así pues, la noción de personaje estaría compuesta principalmente por el texto original y por un nuevo texto que atañe al anterior, pudiendo considerarse éste la puesta en escena o un comentario o crítica teatral posterior a su representación, por ejemplo. Una determinada puesta en escena, bien sea ésta teatral o cinematográfica, podría llegar a establecer alguno de los rasgos más característicos del personaje clásico; pongamos como ejemplo el personaje de Hamlet, ligado en el imaginario colectivo a una imagen muy característica en la que el actor sostiene una calavera mientras recita el famoso monólogo ser o no ser (Escena III, Acto IV), esta imagen lo sitúa en uno de los

⁹ El concepto *metatextualidad* pertenece de la Teoría de la Intertextualidad de Gérard Genette, en la que se defiende que la *transtextualidad* está integrada por el *intertexto*, el *paratexto*, el que nos atañe: el *metatexto*, el *architexto* y, por último, el *hipertexto*. La metatextualidad es, según Genette (1989), el tercer tipo de transcendencia textual y su relación con el texto es de comentario.

extremos entre los que se debate en el monólogo: en la venganza; sin embargo, ni está decidido en esa escena en concreto a llevar dicha acción a cabo ni la calavera aparece en ese momento de la obra, sino en la escena en que uno de los sepultureros exhuma el cadáver de Yorick (Escena II, Acto V), situada mucho más tarde en el tiempo, por lo que palabra y acción no tendrían, en principio, ninguna relación en el texto más allá de la que el director de escena quiera darle.

Aquí se comprueba, una vez más, el papel tan determinante que ejerce el contexto que rodea al personaje en la recepción, decodificación e interpretación e, incluso, en la predisposición a la lectura o a la visualización de la obra, dado que esta misma imagen o metatexto asociado a un personaje, sobre todo si éste es un personaje clásico y universalmente conocido, es la que despierta el interés por ir al teatro en el espectador; no es lo mismo ir a ver una historia que versa sobre un rey que ir a ver Macbeth, El Rey Lear o, en el contexto español, Fuenteovejuna.

En la construcción del personaje teatral cobra, por tanto, especial relevancia el elemento referencial o contextual que acompaña tanto la creación del texto como la de la posterior puesta en escena, puesto que ese personaje representado por el comediante tiene que parecerse forzosamente a alguien o a algo anteriormente conocido por el espectador, para ello el autor y el director, y muy especialmente este último, tienen que valerse de todo un conjunto sémico textual¹⁰, de carácter complejo y construido (Ubersfeld, 1998: 93). Si en el proceso de construcción del personaje teatral se atiende a este complejo conjunto sémico textual, para el posterior análisis y estudio de sus rasgos y características más puros como ente individual tendríamos que “deshacer el conjunto formado por el texto más el metatexto” (Ubersfeld, 1998: 87), dejando así al descubierto sus propiedades reales. Un signo es un signo en tanto que depende de un contexto, pudiendo ser éste de carácter situacional, cultural, social, físico y semántico, como más adelante se abordará.

Ahora bien, si tomamos como premisa que el personaje se construye en base a un conjunto sémico textual del que él mismo forma parte y que el signo constituye la

¹⁰ El conjunto sémico textual es una expresión utilizada por Anne Ubersfeld en su libro *Semiótica teatral* para referirse a todos los signos que delimitarían al personaje, pues en la puesta en escena resulta “imposible tener en cuenta todos los elementos” (1998: 93).

unidad básica de análisis dentro del proceso de semiosis¹¹, tendremos que tratar, sin lugar a dudas, el personaje como un elemento más dentro de ese conjunto y, en consecuencia, como una de sus unidades más esenciales: como un signo, pero no como un signo cualquiera, sino como un:

...signo complejo, cuyos atributos se presentan en dos dimensiones: paradigmática y sintagmática. El doble plano de los signos lingüísticos que reflejan las cualidades del personaje facilita el establecimiento de un doble tipo también de relaciones: *horizontales* y *verticales*. Las primeras afectan a signos que pertenecen al mismo tipo y permiten caracterizar a diferentes personajes en función, por ejemplo, de su apariencia física (moreno-rubio, alto-bajo), psicológica (tímido-decيدido), etc. Los segundos, en cambio, surgen entre signos de diferente clase que coinciden en la definición de un personaje (tanto en un caso como en el otro el lector sólo dispone de esta información de un modo completo al finalizar el proceso de lectura). (Garrido, 1993: 85).

Antonio Garrido alude al signo que constituye el personaje como un elemento compuesto por dos dimensiones que dan lugar, a su vez, a dos tipos de relaciones que solo serán entendidas en su totalidad tras la finalización de la lectura o visualización del texto. Para entender esto mejor, abordaremos por separado las dos dimensiones sđgnicas mencionadas por el autor: la paradigmática y la sintagmática. En cuanto a lo que la primera se refiere, es necesario remarcar que la pragmática es la ciencia cuya pretensión no es otra que la de estudiar la relación entre los signos y sus intérpretes o destinatarios, para ello trata los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que condicionan el funcionamiento de dicho signo (Morris, 1985: 67-68) o, dicho de otro modo, que apoyan su construcción; esto aplicado a una determinada obra teatral implica la relación que se da entre el personaje –bien pertenezca éste a la esfera textual o a la puesta en escena- y el espectador. De este modo, los fenómenos psicológicos se corresponderían con los atributos de su personalidad, los biológicos con las características físicas descritas en el texto o las pertenecientes al actor que le da vida y las sociológicas con la clase social a la que pertenezca el personaje y al contexto en el que se desarrolle la historia. Dentro de la pragmática es donde reside el origen de las convenciones teatrales, creadas con la finalidad de hacer llegar el mensaje al receptor de una forma efectiva y clara.

¹¹ Hay que entender este término como el proceso por el cual el signo adquiere su significado, es decir, como el proceso de significación.

Por lo que a la sintagmática respecta, cabe destacar que es la dimensión que, al tratar el proceso de significación como un sintagma lingüístico, se ocupa de la relación de los signos que constituyen la totalidad del texto teatral y que lo dotan de un sentido único y completo, ya que con el cambio de uno solo de estos elementos sígnicos el significado y el mensaje podrían cambiar radicalmente, dando lugar a un personaje y a un texto distintos. Para Anne Ubersfeld, “el personaje representa [...] el punto de cruce [...] del paradigma sobre el sintagma” (1998: 88) y es esto lo que permite, precisamente, la relación vertical de los signos. Garrido, siguiendo con su concepción del personaje, complementa su definición de los atributos y de las relaciones de este complejo signo con las siguientes palabras:

...estos tipos de relaciones se dan entre signos que apuntan a diferentes dimensiones del personaje: su identidad, su actividad o comportamiento y los vínculos que establece con otros personajes en virtud de su conducta. Tanto los *signos del ser* como los de la *acción o relación* se diferencian netamente unos de otros, pero su presencia puede producirse de forma simultánea. (Garrido, 1993: 85).

En el seno de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas del personaje que, como ya se ha explicado, funcionan en dos direcciones: horizontal y verticalmente, se erigen dos de los signos más importantes presentes en la construcción del personaje y, a los que Garrido llama en este pasaje, *signos del ser* y *signos de acción o relación*, que aunque no son lo mismo sí que pueden darse a la vez, según el autor. Recordemos que Seymour Chatman ya defendió unos años atrás el concepto de personaje como un paradigma o complejo de rasgos cuya función es la de ir atravesando una cadena o una secuencia de acontecimientos conforme avanza la historia (Chatman, 1978), relacionando estos dos signos: el del ser y el de la acción, para quien también se darían simultáneamente. También podemos encontrar una referencia a estos dos signos en el libro *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación* de José Luis Sánchez Noriega, donde el *ser y hacer del personaje* constituye uno de los cuatro aspectos básicos a analizar si se quiere ahondar en la problemática y la composición del personaje. Sánchez Noriega hace referencia a la dimensión *ser y hacer del personaje* de este modo:

Todo personaje viene definido por su *ser* (identidad, rasgos físicos, carácter, etc.) y por su *hacer*, por la conducta que desarrolla y por las relaciones que establece con otros personajes, lo que supone una serie de rasgos que lo individualizan. (Sánchez Noriega,

2000: 126).

Llegados a este punto, podemos resumir que el personaje es un conjunto de rasgos complejo, cuyos atributos, clasificables en paradigmáticos y sintagmáticos, se relacionan horizontal y verticalmente, delimitando y contribuyendo así al sentido global de su ser y de su conducta y comportamiento que percibe el espectador o lector de una determinada obra teatral; es en este contexto en el que cobrarían especial importancia las palabras de la francesa Anne Ubersfeld vertidas respecto al ámbito de la representación, en ellas asegura que el personaje “viene a ser como el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos” (1998: 89). Como punto de unión entre signos, el personaje alberga una serie de funcionamientos de carácter independiente que Ubersfeld (1998: 93-96) clasifica en:

- Funcionamiento sintáctico: el personaje, como parte de una estructura sintáctica, asumiría el papel de lexema, pudiendo “ocupar siempre la misma casilla actancial¹² que otro o bien ocupar dos casillas diferentes en el interior de dos modelos actanciales diferentes”. Así, por ejemplo, dos personajes pueden situarse en una misma casilla al llevar a cabo una misma acción – sea está un asesinato, robo, venganza, etc.- o un mismo personaje puede estar en dos casillas de forma simultánea al llevar a cabo una acción y ser objeto de otra. Estas casillas actanciales contribuyen a construir la personalidad del personaje.
- Funcionamiento metonímico y metafórico: al constituir un lexema, éste puede ejercer en un mismo texto como metonimia o metáfora de un referente concreto, sea éste histórico o social, esto es, que el personaje puede presentarse como un todo aún siendo una parte, este sería el caso de la metonimia y, más concretamente de la sinécdoque¹³, o como algo que está en lugar de otra realidad, en cuanto a metáfora. Las dos funciones pueden hacer su aparición juntas, ya que ambas conforman la retórica del personaje, esta función retórica “asegura su función de mediación entre contextos históricos extraños el uno del otro” (íbidem).

¹² Con el término actancial, Anne Ubersfeld, hace referencia al Modelo Actancial desarrollado por A. Greimas para abordar la relación entre los personajes de un relato desde el punto de vista semiológico.

¹³ La definición que recoge el diccionario es la siguiente: “Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada, etc.”.

- Funcionamiento connotativo: el personaje supone una connotación de diversas significaciones o, al actuar como lexema, de una serie de semas. A raíz de esto, Ubersfeld pone el ejemplo del personaje de Nina en *La gaviota* como connotación del encanto eslavo.
- Funcionamiento poético: como ya se mencionó anteriormente, por suponer un punto en el que el paradigma se añade sobre el sintagma y un lexema, el personaje es un elemento decisivo en la poética del texto en conjunción con la puesta en escena teatral.

A modo de confluencia de todas las afirmaciones vertidas en torno al personaje y su relación con signo y la teoría semiótica, la especialista en teatro nos ofrece este cuadro en el que puede apreciarse la confluencia de todos los elementos anteriores.



Cuadro 1. Cuadro del Personaje extraído del libro *Semiótica Teatral* de Anne Ubersfeld (1998: 92).

Siguiendo el esquema de izquierda a derecha y de arriba abajo, la primera cuestión con la que nos encontramos es la del lexema y, dentro de éste, con el actante, el

cual atañe al modelo actancial de seis categorías de A. Greimas¹⁴ y que la semióloga reduce a tres funciones básicas que el personaje cumplirá a lo largo del texto: actante, destinador y destinatario, aunque el personaje no debe confundirse nunca con estas tres funciones, pese a que cumpla la mayor parte del tiempo el rol actancial. Como se ha expuesto en los anteriores párrafos, como lexema, el personaje puede convertirse en una figura metonímica o metafórica asumiendo, así, un funcionamiento connotativo que llevará a cabo en la representación el actor. Por lo que al conjunto semiótico o parte dos del esquema respecta, se divide en los signos individualizantes y en los rasgos distintivos binarios, a los que denomina así por relación actor-personaje que derivará en una determinada construcción dependiente del actor y del rol codificado que el personaje desempeña. El tercer elemento del esquema alude al discurso y es que, para Ubersfeld (1998: 88), el personaje es el elemento decisivo dentro de la lectura vertical de los signos del texto, dado el carácter tabular y no lineal de éste. Todos estos elementos presentes en el texto derivan en la puesta en escena en la composición de un conjunto semiótico escénico compuesto, principalmente, por la acción física gestual, el actor viviente y la palabra junto a la voz, correspondientes con el lexema, el conjunto semiótico y el discurso del sujeto respectivamente.

A este cuadro, deberíamos añadir lo que la propia Ubersfeld llama metatexto pues, en ocasiones, es éste quien le da más individualidad y personalidad, sobre todo en el mundo teatral en el que la imagen física del personaje es menos accesible que en otro género, como puede ser el cine, situándose éste tras la parte textual y la escénica y constituyendo, por tanto, la letra C del esquema.

Según esta teoría, todo aquello que apunta o se refiere al personaje le proporcionaría una serie de atributos identificativos e individualizantes que lo dotan de significado como signo dentro del conjunto semiótico de la representación y, previamente, del texto. A esto apunta también Sánchez Noriega con la definición que da del personaje y de la problemática de su definición y análisis.

Un personaje se puede definir cuantitativamente por el número de menciones, las designaciones, calificativos, descripciones, acciones, comentarios del autor y palabras referidas a él en el texto literario; y por el número y la duración de los planos y cantidad

¹⁴ El Modelo Actancial de A. Greimas se compone de las siguientes categorías en cuanto a las funciones del personaje: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente.

de diálogo que tiene en los textos filmicos. (Sánchez Noriega, 2000: 127).

Pese a que existan una leves diferencias entre los distintos tipos de personajes – teatral, cinematográfico o textual- la cita expone convenientemente cómo cada parte del texto y de la posterior representación contribuyen a la creación y construcción total del personaje, una construcción que para Antonio Garrido incluiría la relación de éste con el resto de los personajes y que se produce de la siguiente forma:

La construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente los que expresan sus vínculos con los demás personajes. (Garrido, 1993: 8).

A modo de síntesis cabría destacar que el personaje, como uno de los principales elementos en la composición textual y representacional, y un signo de carácter complejo, vertebrada, por un lado, todo lo referente al contexto histórico-social y a la ideología en la que el autor enmarca la trama y, por otro, la línea de acciones en las que se desarrollan los conflictos que la conforman; esto es posible gracias al conjunto de interrelaciones entre personajes, o dicho de otro modo, a las relaciones entre diferentes ideologías, deseos, sentimientos o experiencias que se trasladan, al igual que ocurre en la lingüística, desde el universo del emisor al del receptor, o utilizando una jerga teatral, desde el mundo del autor al del espectador, pasando por el del director.

Hay teóricos que han llegado, incluso, a considerar al personaje, más que como un signo, como un significante de tipo continuo, sin que estas dos concepciones representen dos puntos de vista completamente contradictorios e irreconciliables. Y es que el hecho de considerar al personaje como significante continuo implica también el asumir que, como elemento transversal de la obra, conduce y determina el significado a lo largo de toda la historia, dándole una consistencia y un hilo conductor a la representación. Esta perspectiva no se situaría tan alejada de la teoría de Morris en la que defiende que el personaje es un vehículo sígnico, un portador de sentido, que acerca al patio de butacas no solo una historia, sino una idea de sociedad.

1.1.3. El discurso del personaje como significante

Every narrative [...] is a structure with a content plane (called “story”) and an

expression plane (called “discourse”). [...] The expression plane is the set of narrative statements, where "statement" is the basic component of the form of the expression, independent of and more abstract than any particular manifestation—that is, the expression's substance, which varies from art to art¹⁵. (Chatman, 1978: 146).

Afirmar que el discurso que un determinado personaje sostiene a lo largo de una obra teatral tiene un carácter significativo supone considerar que es éste quien estructura, guía y conduce el texto hacia un fin, convirtiendo al personaje en una mera ventana a través de la cual se nos muestra la realidad o la porción de ella que el autor ha decidido narrar. Así pues, al entender al personaje como un vehículo sígnico, deberá hablarse, al tratar el discurso, de un conductor sígnico, de un mediador intertextual: de un significante, pues traduce un concepto en palabras y las palabras en un concepto igual, semejante o distinto al original, creando, como ya mencionó Charles Peirce, una semiosis infinita, que será interpretada de forma particular por cada uno de los receptores a los que le llegue dicho mensaje, según su bagaje cultural y la sociedad a la que pertenezcan.

Volviendo al concepto de significante y recuperando algunas de sus principales características, cabe destacar la multiplicidad de significados que tan solo uno de ellos puede albergar en su seno, así como la diversidad de significantes que estratégicamente definidos pueden constituir un único significado y la naturaleza cambiante que le lleva a ir mutando de significados a lo largo de una misma representación teatral, aunque esta última sea menos frecuente en la lingüística, no sucede lo mismo en las obras artísticas. Es más, no solo cambia el significado a lo largo de la obra, también cambia la relación o relaciones que se desarrollan entre dos elementos tan importantes como pueden ser el discurso y el personaje, ya que, como se ha visto en el apartado precedente, para Jacques Lacan, las relaciones, y no solo las palabras, se consideran elementos significantes susceptibles de ser analizados desde el punto de vista semiológico.

¹⁵ Cada narrativa es una estructura con un plano de contenido (llamado “historia”) y un plano de expresión (llamado “discurso”). El plano de expresión es el conjunto de enunciados narrativos, donde el “enunciado” es el componente básico de la forma de la expresión, independiente y más abstracto que cualquier manifestación particular, esto es, la sustancia de la expresión que varía de arte en arte. (Traducción propia).

Asimismo, Greimas (1987) señala que a la hora de analizar el discurso narrativo ya no es pertinente realizar una subdivisión en palabras, sino que en la actualidad lo que de verdad ha cobrado especial relevancia son las relaciones entre ellas, y más especialmente aquellas que se dan por un principio de conjunción o de disyunción. Pese a que el discurso, entendido del modo en que lo hace Greimas, rehúsa en nuestros días el análisis reducido únicamente a las palabras, sigue presentando la mayor parte de las propiedades del significante descritas por uno de los padres de la semiología, Ferdinand de Saussure. El francés, hace referencia a la parte material del signo con las siguientes palabras:

El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma del tiempo: *a) representa una extensión, y b) esa extensión es mensurable en una sola dimensión; es una línea.* [...]Por oposición a los significantes visuales (señales marítimas, por ejemplo), que pueden ofrecer complicaciones simultáneas en varias dimensiones, los significantes acústicos no disponen más que de la línea del tiempo; sus elementos se presentan uno tras otro; forman una cadena. (Saussure, 2007: 147).

Algo que, como hemos visto, no conserva la semiótica teatral, la cual quebranta algunos de los principios semiológicos de la lingüística, sigue permaneciendo en uno de sus elementos más característicos: el discurso del personaje. Esto parece relativamente sencillo cuando al pensar en el discurso se nos viene a la cabeza el texto y las palabras que pronuncia el actor en forma de enunciados; sin embargo, la cuestión se complica con la concepción de discurso de Seymour Chatman (1978), en la que incluye tanto significantes acústicos como visuales, pues para él el discurso es el conjunto de medios manifiestos que emplea el director para transmitir la ideología que impregna la obra de un determinado mensaje o contenido.

Nos encontraríamos, por tanto, al hablar del discurso teatral, con un cruce entre una serie de elementos que se presentan encadenados con otro conjunto de éstos que llegan al espectador de forma paralela, causando una especie de bombardeo de estímulos ante el que el receptor debe atender selectivamente¹⁶. Pese a que el espectador

¹⁶ La atención selectiva o focalizada pertenece a la Teoría del Filtro formulada por Donald Broadbent (1958), en la que expone que el ser humano es capaz de captar todos los estímulos simultáneamente, pese a que tan solo puede procesar un número limitado de ellos, que tendrá que seleccionar en base a sus expectativas, su curiosidad, interés o la predominancia de un estímulo frente a otro.

es libre de atender al estímulo que considere oportuno, el director puede ir guiando su atención, a la par que la significación, si cuida de determinados elementos que conviene tener en cuenta y diferenciar; éstos son: el discurso, el enunciado, la enunciación, la voz narrativa, el punto de vista y la expresión.

Si Seymour Chatman hacía referencia al discurso como un conjunto de enunciados narrativos y de medios manifiestos donde el enunciado es la forma más básica de expresión posible, Fernando de Toro, en su libro *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, lo define como:

...la puesta en funcionamiento de la lengua, asumida por un sujeto enunciator que incorpora un destinatario, y que este funcionamiento se efectúa siempre en una situación de enunciación concreta, la cual, por su parte, depende de las condiciones de producción del discurso, y de éstas depende su sentido final. (Toro, 2008: 36).

Como menciona de Toro en esta cita, el discurso es el dispositivo a partir del cual un sujeto pone en marcha todas las herramientas necesarias para transmitir un mensaje, es el significante que evoca uno o varios significados en el espectador, dependiendo de los enunciados que utilice. Así lo recoge también Tadeus Kowzan en sus estudios sobre el signo teatral, en los que hace especial hincapié en cómo cada significante desemboca en un determinado significado:

Hay, pues, diferentes signos (simultáneos, sucesivos o virtuales), diferentes significantes, pero el significado es siempre el mismo. [...] La idea de hombre inculto puede representarse en un personaje teatral mediante muchos signos: palabra, entonación, gesto, movimiento, peinado, vestuario, accesorios. Su significado es «hombre sin cultura». (Kowzan, 1997: 150).

En tanto que componente del discurso, el enunciado constituye una sucesión de elementos interrelacionados -con una estructura de palabras mínima dotada de sentido completo-, y lógicamente articulados en secuencias narrativas, cuyas principales funciones son la de distinguir a un actante activo de uno pasivo y la de comunicar o transmitir valores, entre los que se deja ver quien es el objeto de comunicación, quien el remitente y quien el destinatario (Blanco y Bueno, 1983). O, en palabras de Mijaíl Bajtín, “es un eslabón en la cadena del intercambio verbal; representa la instancia activa del locutor en tal o cual esfera del objeto del sentido” (1999: 274), cada uno de los

enunciados es producto del reflejo de otro y causa del reflejo de un tercero, están por tanto colmados de ecos.

Cuando el enunciado como acto de habla se convierte en discurso, se materializa en acción, se habla de enunciación. Ésta, a su vez, puede ser de dos tipos –enunciación histórica y discursiva- según su relación con el enunciado y dependiendo de la plataforma de producción discursiva:

...mientras la enunciación histórica está marcada por relato, acontecimiento, pasado, la enunciación discursiva se concretiza en el presente, en el *hic et nunc*. Así, mientras en el primer caso enunciación y enunciado se dan en tiempos y espacios diferentes (en la narrativa), en el segundo convergen (teatro). (Toro, 2008, 35).

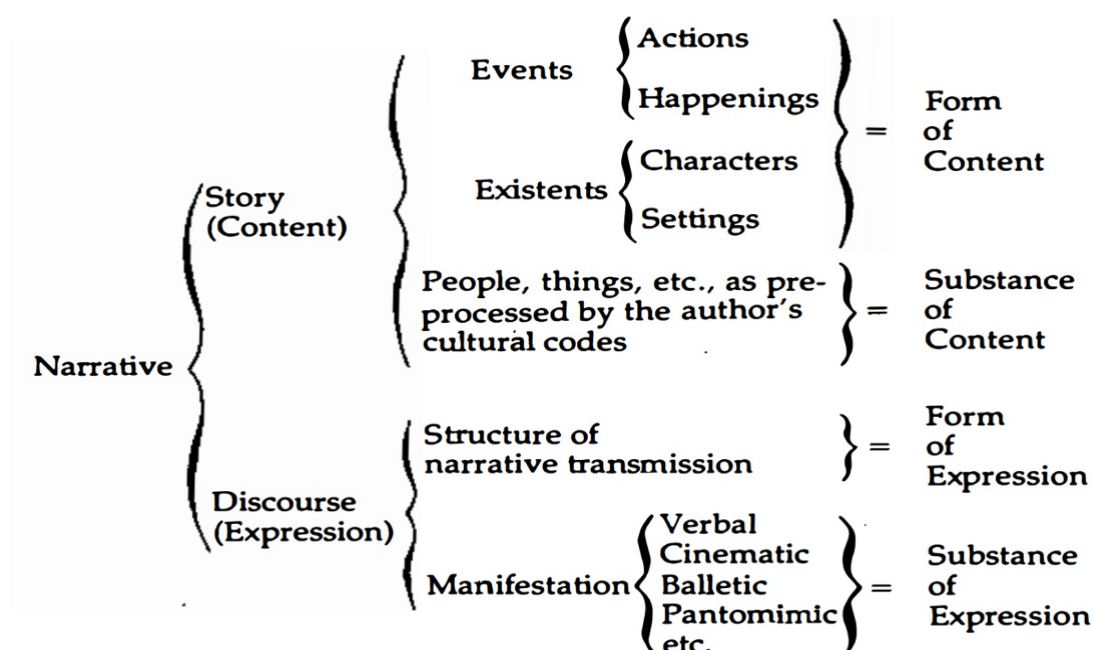
En el seno del discurso, y más concretamente en el de la enunciación discursiva tan característica del teatro, Chatman alude al punto de vista y a la voz narrativa o voz del narrador como dos elementos no solo imprescindibles, sino también fácilmente confundibles, que es conveniente acotar a fin de analizar adecuadamente la práctica significativa del discurso.

...point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience. Point of view does not mean expression; it only means the perspective in terms of which the expression is made¹⁷. (Chatman, 1978: 153).

Al introducir el concepto de expresión, el punto de vista pasa de ser una mera perspectiva a ser la voz narrativa, el medio mediante el que la percepción, la concepción y todo lo demás se comunica (Chatman, 1978). De este modo, según Seymour, el punto de vista pertenecería a la historia, siempre y cuando corresponda a uno de los personajes, y la voz se situaría siempre fuera de ésta, conformando el discurso. La narrativa quedaría, pues, dividida en historia y discurso y, este último, que es en el que se centra este apartado, estaría compuesto, de igual modo, por lo que él mismo llama, como se puede observar en el siguiente cuadro extraído de uno de sus libros, la

¹⁷ ...punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica o la orientación práctica de la vida con la que se relacionan los acontecimientos narrativos. La voz, por el contrario, se refiere al discurso u otros medios manifiestos a través de los cuales los acontecimientos y los existentes se comunican a la audiencia. El punto de vista no es la expresión; sólo es la perspectiva en términos de la cual se hace la expresión. (Traducción propia).

estructura de la transmisión narrativa y por el tipo de manifestación –verbal, cinematográfica, ballet, pantomima, etc.-, dando lugar la primera de ellas a la forma de la expresión y la segunda a la sustancia de la expresión. Esto último matiza la definición de discurso de Fernando de Toro, en la que el autor destaca la importancia que tiene en la transmisión del sentido tanto la enunciación concreta, es decir, la estructura, y las condiciones bajo las que se produce el discurso, o dicho de otro modo, el tipo de manifestación.



Cuadro 2. Cuadro de la estructura narrativa semiótica, extraído de *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* de Seymour Chatman (1978: 26).

Ahondando más si cabe en el plano de la expresión, en el del discurso, Greimas (1987) añade que éste, según se relacione de un modo u otro con las estructuras y con los distintos elementos narratológicos –bien sea por conjunción, por disyunción o por jerarquía- que constituyen la totalidad de la obra, manifestará un modo de existencia paradigmático o, opuestamente a esto, un modo sintagmático. Esto dependerá de si las relaciones se dan por asociación, perteneciendo a un mismo contexto sintagmático, como es el caso de las paradigmáticas, o si se dan por consecución y el sentido de un signo narrativo se relaciona con el de los demás signos que conforman el discurso, en las sintagmáticas.

Estas relaciones del discurso, afectan también, como se ha expuesto en el apartado anterior, al personaje y al nexo de unión entre éste último y el discurso, así como a la progresión del mismo a lo largo de una obra teatral, pues el significante, para Lacan, tiene un carácter cambiante por naturaleza. Pese a que el discurso no es el material sobre el que se construya la psicología y el carácter del personaje, dice Ubersfeld (1998), su análisis semiótico sí nos permite acercarnos a él, comprender sus acciones y sus palabras. La semióloga propone la aplicación de las seis funciones del lenguaje de Roman Jakobson como herramienta para analizar el discurso del personaje, dada su gran rentabilidad. Éstas, ordenadas de la más a la menos utilizada, son principalmente:

- La función referencial: el discurso del personaje da cuenta de cuestiones tales como la ideología política, la religión o la filosofía sobre las que se fundamenta la obra, a la par que supone un instrumento de conocimiento a través del cual el público conoce a los personajes.
- La función conativa: la palabra del personaje condiciona la acción posterior, lo convierte en un orador que persuade, ordena y convence al espectador.
- La función emotiva o expresiva: es la encargada de despertar la empatía del receptor, los contagia de emociones y estados de ánimo, los invita a sentirse identificados con el protagonista.
- La función poética: es la construcción interna del discurso, sirve tanto para definir la personalidad y forma de expresión de un determinado personaje como para transmitir eficazmente un mensaje.
- La función fática: es la que trata de mantener la interacción, ya sea con el interlocutor presente en la escena o con el público. El actor la puede utilizar para crear una relación más cercana o íntima entre el personaje y el público.
- La función metalingüística: se refiere a cuando el discurso habla de y alude a él mismo. Al emplear esta función, el personaje o evidencia que en escena está presente también el actor que lo encarna o el proceso mediante el cual se construye su discurso.

Es necesario destacar que las más utilizadas, sobre todo, en el ámbito teatral son la referencial, la emotiva y la poética, aunque en algunas obras como las shakespearianas los personajes pueden llegar a reunir todas ellas. Y es que cada una de

estas funciones atañe, a su vez, a uno de los elementos básicos del proceso comunicativo: contexto del referente, receptor, emisor, mensaje, canal y código, respectivamente. Ubersfeld prosigue su estudio sobre el discurso del personaje concluyendo que bajo ningún concepto, y sobre todo en la función fática, se puede “prescindir de su relación con los dos «discursos» que lo acompañan, el del contexto y el de la gestualidad” (1998: 190). Otro de los elementos que acompaña al discurso y que denota algunos aspectos relevantes del personaje es el idiolecto, a través de él se da a conocer el nivel intelectual, la clase social o, incluso, la posición en la que se encuentra un determinado personaje en base al espectador y a su interlocutor, ésta puede darse por superioridad o por inferioridad; en el segundo de los casos, el discurso suele ir dirigido a despertar la risa en el patio de butacas. Un ejemplo de posición de superioridad del personaje respecto al espectador es el de Hamlet, quien, además de apelar constantemente al espectador justificando sus acciones, utiliza una retórica perfectamente confeccionada propia de su origen dinástico; y es que, son “las particularidades lingüísticas que el teatro pone en relieve” lo que “contribuye a darle al personaje un estatuto” (Ubersfeld 1998: 191), ya sea de extranjero, de noble, de plebeyo o de intelectual, dotando al discurso de un marcado «efecto de realidad», como destaca la semióloga.

El discurso del personaje se puede considerar, por tanto, una enunciación de tipo social y subjetiva, esto se debe a que el personaje habla el lenguaje que le corresponde a su estrato social, toma prestado de la sociedad un sistema codificado con el que expresarse, que por lo general suele ser el dominante. Así pues, el discurso no puede definirse por la pluralidad de voces e ideologías, sino más bien por una enunciación subjetiva o, como defiende Ubersfeld (1998), intersubjetiva, en la que cada elemento del discurso es un referente interno y donde la enunciación se centra en el yo, el tú, el aquí y el ahora.

Para que el mensaje se realice, los siguientes instrumentos entran en juego: 1) los índices de persona o *deícticos*; esto es, la relación *yo/tú* es fundamental para que la comunicación exista; 2) los deícticos de ostensión (este, aquí), que marcan el espacio y designan el objeto referido; 3) los tiempos verbales, particularmente en el discurso, la forma axial del presente que coincide con el momento de enunciación, es decir, la coincidencia entre acontecimiento y discurso. Es por esto que el discurso es la única

forma de vivir el *aquí/ahora*, es la única forma de actualizar el presente remitiéndose al mundo exterior. (Toro, 2008: 33).

Y estos referentes internos, como causantes del conflicto interno del personaje, son una mera colisión de discursos, pues ante todo “el teatro se asienta en el discurso dialogado (incluso en el monólogo el discurso del personaje es dialogante, implícita o explícitamente)” (Ubersfeld, 1998: 196). El personaje se conforma a partir de una superposición de capas textuales diferentes en continua pugna, entre él y el discurso se crea una relación dialéctica, que servirá como intercambio con la misma relación de otros personajes, es por esto que en el diálogo es donde “se encuentra la relación de fuerza entre los personajes” (1998: 197), es donde nace el habla y se generan las posiciones discursivas tales como las del vasallo y su rey. La palabra y, en un sentido más amplio, el discurso, son los encargados de darle un giro a los acontecimientos, de poner en marcha, cambiar o detener una acción. El diálogo está, por tanto, al servicio del discurso, es quien propicia la expresión de los dos discursos opuestos que configuran el conflicto que pone en pie la dramaturgia teatral.

Profundizando en la especificidad del discurso teatral y de sus relaciones, como componentes significantes responsables de conducir el sentido deseado hacia el espectador que son, es necesario detenerse en las fluctuaciones que acontecen a lo largo del trascurso de una obra en los vínculos que unen a los pares de los conceptos siguientes (Toro, 2008):

- Locutor/alocutor: la relación entre el locutor y el alocutor en el teatro toma forma en el diálogo entre dos personajes, entre los indicadores deícticos yo/tú. Una de las especificidades de esta relación es el de la doble articulación discursiva (autor/actor).
- Enunciación/enunciado: en la puesta en escena ambos confluyen, ya que la palabra proveniente del texto se une a la acción de la representación. La enunciación (la situación) es creada a medida que se va diciendo el enunciado (la palabra), algo que no pasa en la literatura.
- Deixis/anáfora: ambas sirven para ubicar en el teatro las personas y objetos dentro de un contexto pragmático, algo innecesario en otra plataforma discursiva pero imprescindible en el teatro. La deixis está formada por los

pronombres, adjetivos y adverbios, mientras que la anáfora suele pertenecer a los diálogos, en los que enfatiza la tensión y el dinamismo.

Después de abordar el concepto de discurso, sus especificidades dentro del ámbito teatral y su relación con el personaje, cabe preguntarse de dónde dimana el discurso y quién asume su responsabilidad dentro del contexto comunicacional. La respuesta a dicha pregunta la deja entrever Anne Ubersfeld en su libro *El diálogo teatral* al acuñar el concepto de las cuatro voces, en el que reúne a las cuatro personas que protagonizan la relación teatral y de las que depende directamente o indirectamente el discurso. Éstas son:

...dos enunciadores, el escritor (E1) y el personaje que habla (E2), y dos enunciatarios (destinatarios), el compañero del personaje (su "otro", 01) y el espectador (02). Sería insuficiente imaginar, si no fuera por comodidad, que el escritor se comunica con el espectador, mientras que el personaje se comunica con el personaje, el actor con el actor. (Ubersfeld, 2004: 12).

De tal manera, el personaje que habla asume tanto la responsabilidad como la autoría del discurso construido por el escritor, quien queda desbancado de este cometido. Asimismo y pese a que el personaje que habla se dirige a su compañero, el destinatario no es éste sino que es el espectador, pero no el espectador real, al que se dirige es al espectador imaginario, al que el autor se imaginó mientras escribía (Ubersfeld, 2004). A modo de síntesis y remitiéndonos a las propias palabras de la semióloga francesa, diremos que el discurso teatral lanza una interrogación explícita respecto del estatuto del habla en que se basa: “¿quién le habla a quién? y ¿en qué condiciones podemos hablar?” (Ubersfeld, 1977: 265).

Tras considerar al personaje como signo, el siguiente paso tiene que venir dado por darle al discurso, como parte de él, el valor de significante, pues es en éste en quien el personaje se apoya para hacerle llegar a ese alguien su motivo de hablar, su motivo de ser y de hacer. Ubersfeld pone el punto y final a su libro *Semiótica Teatral* reivindicando la necesidad de construir una semántica del discurso teatral o, incluso, una semiología, pues, para ella “lo preconstruido (o lo presupuesto) se halla en el signo, en el plano de un significante del discurso, y no en el significado de los enunciados” (1998: 206). El teatral es un discurso social, es la voz –o la imagen acústica y casi

material, si se quiere- de una realidad, susceptible de ser interpretada por una multitud de códigos y miradas diferentes y, aún así, vehicular un significado común.

1.2. Semiótica cinematográfica del personaje

La semiótica en el cine ha dado lugar a un sinfín de estudios que van desde el formalismo ruso de principios del siglo XX a corrientes como el estructuralismo o el post-estructuralismo, cuyas teorías se extienden desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. En el seno de estas dos últimas corrientes destacan los trabajos de teóricos como Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini, Christian Metz o Roland Barthes. Decía el padre del psicoanálisis que: “el psicoanálisis ha logrado resolver también satisfactoriamente algunos de los problemas enlazados al arte y al artista. Otros escapan por completo a su influjo” (Freud, 1973: 1864-1865).

En este apartado se van a analizar los componentes que en el cine contribuyen a definir y construir el personaje a la par que a profundizar en el papel que juegan la percepción y la recepción del mensaje por parte del espectador, ya que es en la mente de éste donde se construye el sentido final de cada signo, incluyendo entre ellos al personaje, y, por ende, también del filme, valiéndonos para ello de los autores anteriormente citados y apoyándonos en muchos otros también relevantes dentro de la semiología cinematográfica y del estudio filmico. A diferencia de lo que ocurre en la semiótica de corte teatral, aquí el personaje está supeditado a la técnica utilizada y, más que su constitución, será su recepción donde esta disparidad será notable. Es por esto que la semiótica cinematográfica se aproxima a los estudios psicoanalíticos, que también se abordarán en las siguientes páginas.

El cine, por el hecho de no emplear las imágenes como una simple reproducción fotográfica sino como un medio de transmitir ideas –con una finalidad expresiva, con una carga de significación-, adquiere para el historiador francés el estatus de «lenguaje». (Sangro, 2000: 77).

1.2.1. Elementos que configuran la gramática del cine

El teatro, como cualquier institución lingüística, se sirve de un proceso comunicativo básico compuesto por elementos, tales como un emisor, un receptor, un código, un canal, un mensaje y un contexto, con el fin de transmitir un mensaje, un significado. El cine, además de contar con estos mismos elementos, se vale de todo un aparato cinematográfico puesto al servicio tanto de la industria cinemática como de la satisfacción del espectador, cuyo objetivo es, no solo transmitir una idea o significado concreto, sino introducir al espectador dentro de él, hacerle partícipe. Para ello, los dos componentes que, según Metz, configuran el cine –el tecnológico y el psicológico– crean conjuntamente en el espectador “una creencia en la impresión de realidad ofrecida por sus ficciones, [...] una profunda satisfacción psíquica y un deseo de continuo retorno” (Stam, 1999: 167-168) que lleva al gran público a creer en “la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla” (Martin, 2005: 27). Esto supone un hecho diferenciador con el teatro, ya que éste, dada la relación sin mediadores entre el escenario y la sala, funciona por convenciones preestablecidas que le otorgan a la puesta en escena un aire de veracidad pero no de realidad.

Así pues cabe preguntarse cómo consigue el cine este efecto de realidad y, a la par, la satisfacción psíquica del espectador. El primero lo obtiene a partir del minucioso empleo de los códigos técnicos: de los códigos de cámara y los códigos de montaje; el segundo, mediante la construcción de significantes que, usados de forma estratégica dentro del discurso del personaje y conformados por una intersección de lo psíquico y lo social (Stam, 1999: 168), producen la identificación del espectador. A esta intersección se la denomina aparato cinemático y Metz la define del siguiente modo:

La institución cinemática no es simplemente la industria cinematográfica [...]. Es también la maquinaria mental, otra industria, que los espectadores «acostumbrados» al cine han internalizado históricamente, y que los ha adaptado al consumo de películas. (La institución está fuera de nosotros y dentro de nosotros, colectiva e íntima indistintamente, sociológica y psicoanalítica) [...] La segunda máquina, es decir, la regulación social de la metapsicología del espectador, como la primera, tiene como función establecer buenas relaciones objetuales con las películas [...] Al cine se asiste atendiendo al deseo, sin desgana, con la esperanza de que la película nos agrada, no

nos desagradará [...] La institución en su totalidad tiene únicamente como su objetivo el placer fílmico. (Metz, 1975: 18-19).

Esta maquinaria mental a la que alude el semiólogo también se compone, además de por unos códigos lingüísticos, pertenecientes a la sociedad en la que nace y crece el sujeto, por unos códigos no lingüísticos que, como se verá más adelante, se configuran mediante los signos psicoanalíticos y subconscientes. Asimismo, la maquinaria técnica, que nos ocupa estas líneas, se erige sobre un guion literario puramente lingüístico enmarcado dentro de los componentes del esquema básico del proceso comunicativo, y por unos parámetros no lingüísticos derivados del uso de una mediación: de la cámara y del realizador.

Dentro de los códigos no lingüísticos pertenecientes a la maquinaria técnica, los primeros que encontramos son los de cámara, que Martin, en una escala que va desde el estatismo al dinamismo, los clasifica en: “los encuadres, los distintos tipos de planos, los ángulos de toma y los movimientos de cámara” (2005: 41). Jugando con las distintas combinaciones entre estos elementos, el realizador crea la expresividad de la imagen, y es que “las causas y los efectos dramáticos no tienen ya, para el ojo de la cámara, límites materiales” (Bazin, 2001: 179-80).

Si hay un aspecto cinematográfico que dé especialmente cuenta de la subjetividad y del sesgo perceptivo al que el espectador se enfrenta en la sala de cine este es, sin lugar a dudas, el encuadre. A través de las dimensiones de éste, el realizador muestra la porción de realidad que le interesa, mediante su composición, crea la emoción que le conviene, y con la posición del personaje dentro de él, sugiere al espectador y condiciona su identificación. Definido por Marcel Martin como “el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla” (2005: 41), el encuadre es el responsable de seleccionar los elementos de la acción que se quedan fuera de cuadro, de decantarse por mostrar aquel detalle cargado de significado importante para el desarrollo de historia, de establecer una composición de cuadro en la mayoría de los casos alejada de la naturalidad, de interceder en el punto de vista del espectador, llegando, incluso, a modificarlo, y de jugar con la profundidad de campo como causante de la tercera dimensión y de la espectacularidad (2005: 41-42).

Dice Romaguera que el “encuadre es el espacio transversal que abarca el visor de la cámara” (1999: 19) mientras que lo que se conoce hoy en día como profundidad de campo constituye el espacio longitudinal que, según la distancia que mantenga entre el visor de la cámara y el sujeto, da lugar a una serie de planos clasificados en base al referente de la imagen; éstos son: el plano detalle, el primerísimo plano, el primer plano, el plano medio –que puede ser corto o largo-, plano americano o tres cuartos, plano general, entero o de conjunto, el gran plano general y, por último, el plano secuencia. Los tres primeros están destinados al acercamiento entre espectador y personaje, ya que “suele tener un efecto de impacto al llamar poderosamente la atención” (Romaguera, 1999: 20). La función de los planos medios o americanos es la de mostrar en un espacio delimitado la gestualidad y expresión del personaje junto con “la presencia [...] de más de una figura; de ahí que la composición sea más compleja” (Romaguera, 1999: 20-21). Los planos generales, entre los que se incluyen los de conjunto, permiten situar la acción y su papel es más bien descriptivo, al contrario que los primeros planos, más emocionales. A excepción de éstos, el plano secuencia es el único que posibilita la continuidad espacio-temporal, con este plano el realizador hace coincidir el tiempo real con el cinematográfico (Romaguera, 1999).

Dentro de esta clasificación, el historiador cinematográfico Marcel Martin le confiere especial importancia y un gran valor psicoanalítico al primer plano y al general, pues según sus palabras no solamente tienen una función descriptiva sino que también suelen desarrollar un significado psicológico preciso:

El *plano general*, que hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo “objetiviza”; de allí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces, también, una dominante dramática exaltante, lírica y hasta épica. (Martin, 2005: 44).

A este plano, por tanto, se suelen asociar sentimientos como la soledad, la impotencia, la ociosidad o la intranquilidad. Según Martin, no es necesaria la utilización de un plano corto para poder acercarnos a los sentimientos más íntimos del personaje; por eso, con el primer plano, más que un acercamiento, se produce una penetración pues, para él, “este tipo de plano constituye la primera y, en el fondo, la más válida tentativa de cine interior” (Martin, 2005: 45). El primer plano expresa el punto de vista del personaje y sus conflictos internos, es más, “corresponde a una invasión del campo

de la conciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo” (2005: 46).

De cara a facilitar el proceso de montaje, afirma Roy Thompson (2003: 27) que “un plano debe contener seis elementos fundamentales en su composición”: motivación –sonido, acción o expresión que contribuye la continuidad de la historia-, información –que provoque la curiosidad del espectador-, composición –encuadre, ilusión de profundidad y los sujetos u objetos-, sonido –se necesita oír lo que se ve-, ángulos de cámara –aportan información- y continuidad –raccord de contenido, movimiento, posición, sonido y diálogo- (2003: 29-41).

Al adentrarse dentro del concepto de angulación de cámara, se observa cómo la posición de cámara, además de narrar del modo más adecuado la acción, puede vehicular un significado psicoanalítico determinado. Los dos ángulos en los que se evidencia de una forma más clara este aspecto son el contrapicado y el picado. El primero de ellos, donde el individuo está enfocado desde abajo, por lo general da “una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas” (Martin, 2005: 47); el segundo, en el que la cámara se sitúa arriba del personaje, por el contrario, suele “empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él un objeto envasado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad” (2005: 47). Aparte de estas dos reconocidas angulaciones de cámara, también es frecuente en el cine el uso de un encuadre inclinado como sinónimo de desequilibrio mental o moral del personaje, o del encuadre desordenado, representado por una cámara que se agita constantemente en busca de crear una acción rápida o el efecto de una catástrofe natural, por ejemplo.

El cuarto y último de los elementos que Martín incluye dentro de la maquinaria fílmica como creador de significado es el movimiento de cámara, el cual alude al tipo de desplazamiento que realiza el dispositivo por el espacio con tal de mostrar alguno de los elementos que componen el cuadro. En éste se pueden discernir, fundamentalmente, tres tipos: el travelling, la panorámica y la trayectoria. El primero de ellos se caracteriza por ser un desplazamiento en que “permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria” (Martin, 2005: 54). Marcel Martin clasifica los travelling en base a la dirección del movimiento y de su función, distinguiendo el travelling vertical para acompañar al personaje, el travelling hacia delante para describir un espacio, el

travelling hacia atrás como conclusión y el travelling lateral con función descriptiva; sin embargo, estas funciones que Martin atribuye a los tipos de travelling hoy han quedado desfasadas con el avance tecnológico y la gramática fílmica, por lo que el desglose realizado por David Bordwell y Kristin Thompson (1995: 225-396) tendrá más utilidad práctica. En él se distingue la siguiente tipología de movimientos:

- Travelling *matte*: muy frecuente en las películas de ciencia ficción, supone el cambio de fondo en el laboratorio durante el movimiento del personaje, es lo que también se conoce como croma.
- Travelling hacia delante: visibiliza elementos de fuera de campo, sirve para cambiar de plano largo a plano corto a modo de transición, subrayar aspectos claves de la historia, seguir a un personaje o acción, etc.
- Travelling hacia atrás: puede emplearse para mostrar algo inesperado o para contextualizar dramáticamente un objeto o personaje, la interacción de los personajes, al igual que el anterior puede utilizarse para seguir a un personaje o acción, para el cierre, etc.
- Travelling verticales: hacia arriba o hacia abajo.
- Travelling circular: introducir una acción o personaje a la par que contextualizarlo en el espacio.
- Travelling diagonal: para seguir a los personajes.
- Travelling lateral: puede servir para abandonar a los personajes y centrarse en algún detalle del espacio, para reforzar la unidad espacial (como hace Renoir)
- Travelling subjetivo: mostrar punto de vista y seguimiento, principalmente.

Para los autores lo que caracteriza al travelling es esencialmente que “toda la cámara cambia de posición, moviéndose por tierra en cualquier dirección” (Bordwell y Thompson, 1995: 225), y sus funciones van desde la realización de un seguimiento o distorsión de la perspectiva en un plano, a cambiar el punto de vista, mostrar cosas que hasta el momento no se veían o establecer relaciones dentro del espacio, entre otras muchas. Pues no hay que olvidar que, según los autores, los travelling y su significado dependerán de la creatividad de los directores y no tanto de la función de cada uno de ellos como defendía Marcel Martin. Lo que diferencia al travelling del zoom, la obertura de iris o el plano grúa, con los que puede llegar a confundirse, es que éste

proporciona al espacio y sus elementos mayor profundidad y volumen, incrementando la sensación de realidad tan importante en el séptimo arte.

El desplazamiento de la cámara le confiere al plano un determinado valor, dependiendo de si el movimiento es descriptivo, dramático o, incluso, rítmico. Atendiendo a un desplazamiento puramente descriptivo se encontraría el acompañamiento de un personaje o de un objeto en movimiento, la creación de un movimiento ilusorio en un objeto que permanece estático, la mostración de un espacio o de un acción con un alto contenido simbólico. Mientras que al plano dramático correspondería la definición de las relaciones espaciales entre dos elementos implicados en la acción, el relieve que se le otorga a un personaje u objeto, la expresión subjetiva la visión del personaje en movimiento o la de la tensión mental de un personaje; la rítmica atiende exclusivamente a la dinamización del espacio (Martin, 2005: 51-53).

La panorámica, más que un desplazamiento, es una rotación del aparato sobre su mismo eje, destinada a mostrar el espacio concreto en que se ubica la acción – panorámica descriptiva-, una sensación o idea, como la embriaguez o el vértigo – panorámica expresiva-, y a establecer relaciones entre los personajes o entre un personaje y un objeto o un espacio, provocando sensación de amenaza u hostilidad – panorámica dramática-. La unión entre el desplazamiento y la rotación da lugar en la realización audiovisual a la trayectoria, conocida por la grúa sobre la que se asienta la maquinaria, es “un movimiento bastante excepcional y –por lo general- demasiado poco natural para integrarse por completo al relato” (Martin, 2005: 59) cuya función se limita a la descripción del espacio, pues introduce al espectador dentro del mundo ficcional.

Aparte de a los elementos técnicos mencionados anteriormente y a sus propias características internas, la imagen debe su sentido al fenómeno de continuidad que le aporta el montaje. Cabe recordar la importancia que en los años veinte tuvo uno de los experimentos más conocidos en el ámbito del cine, al que se le acuñó como efecto Kuleshov, en honor al nombre del cineasta que lo llevó a cabo; en él, un mismo plano del actor Iván Mozzhujin se repetía varias veces pero anteponiendo a cada una de ellas otra imagen diferente –un plato de sopa, un ataúd y una niña jugando, concretamente-, lo que provocaba diferentes reacciones en el espectador e, incluso, la falsa creencia de que la expresión del actor no siempre era la misma, demostrando la influencia que ejerce el montaje en la comprensión semántica del relato.

En el seno de los códigos del montaje, las transiciones y el ritmo juegan un papel significativo, y es que contribuyen a dar el orden y la duración al filme que, en última instancia, permite que el espectador entre en la atmósfera y comprenda el transcurso de la historia. Dice Martín que el montaje o, lo que es lo mismo:

La sucesión de tomas de una película se basa en la *mirada* o el *pensamiento* (en una palabra, en la *tensión mental*, puesto que la mirada no es más que la exteriorización exploradora del pensamiento) de los personajes o del espectador (2005: 149-150).

Al hablar del montaje cinematográfico y de cómo el orden del montaje contribuye a la percepción, Eisenstein dijo que “la física conoce los lones, los electrones y los neutrones. El arte tendrá las atracciones” (Eisenstein, 1989: 47) con esto quería encontrar de forma científica los reflejos del espectador y despertar sus estados físicos, como ya en aquel entonces lo estaba haciendo una de sus grandes influencias dentro del Psicoanálisis: Sigmund Freud. Para Sergei Eisenstein, las atracciones son:

Todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que puede ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto. (Eisenstein, 1974: 169).

De forma más reciente pero siguiendo la misma línea teórica, Edgar Morin (2001: 109) destaca a lo largo de su obra la función que las emociones, base de las atracciones que describe Eisenstein, ejercen en la percepción, entrecruzando realidad e irrealidad hasta un punto en el que ambas se confunden. Morin defiende también un montaje de la emociones en el que el espectador se mueve entre la realidad perceptiva y la alucinación fascinado por “la magia” y el estado de sueño que de las imágenes se desprende. Y es que para Morin el cine está compuesto por la confluencia de tres elementos fundamentales y, en ocasiones, contrapuestos: la magia, el sentimiento y la razón, cuya intersección produce una continuidad profunda tan solo alcanzada por el cine, dado que es el montaje, que no existiendo en otros medios de expresión como el teatro, organiza y domina “las impresiones y emociones del espectador” (Sangro, 2000: 43). Al concebir el montaje como algo emocional o basado en atracciones, se pone el énfasis más en las relaciones que los elementos puedan tener entre sí que en la composición misma de éstos.

Cuando el realizador quiere darle al filme un carácter expresivo que consiga en el espectador ese efecto de atracción recurre, generalmente, a lo que acuña Martin como montaje ideológico o montaje rítmico. Al ordenar las tomas estableciendo unas relaciones que vehiculen “un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos” (Martin, 2005: 165) se está haciendo uso del montaje de carácter ideológico, mientras que al atender puramente al “aspecto métrico que concierne a la longitud de las tomas, determinada por el grado de interés psicológico que suscita su contenido” (2005: 160-161) lo que se emplea es el montaje rítmico. Ambos tipos de montaje prestan especial atención a la expresividad del plano en detrimento de la narratividad.

Además, en contraposición a estas dos tipologías, está el montaje narrativo, cuya premisa es la de relatar la acción en base al orden lógico, aunque no siempre cronológico, de los sucesos, ya que, dependiendo del orden establecido, el montaje puede ser: lineal –cronológico-, invertido –pasa del pasado al presente a favor de una temporalidad subjetiva-, alternado –con acciones yuxtapuestas cuya relación se descubre al final- o paralelo –diversas acciones se muestran de forma simultánea- (Martin, 2005).

Volviendo a los principales componentes del montaje, las transiciones son las encargadas de “asegurar la fluidez del relato y evitar los encadenamientos erróneos” (Martin, 2005: 94), mediante el uso de tres técnicas de sucesión de imágenes, tales como el corte, cambio de una imagen a otra de forma abrupta que no implica ninguna elipsis temporal ni significación; el fundido, a diferencia del anterior, es un buen indicador de la elipsis temporal, así como de los cambios de espacio o de acciones; y, por último, el encadenamiento, conocido también como sobreimpresión, tiene la función de suavizar el paso de una imagen a otra y, por lo general, se usa para cambiar el paso del tiempo, sobre todo, para mostrar el paso del tiempo del anochecer al amanecer. Las transiciones condicionan la percepción del espectador: unen las secuencias, le dan vida, posibilitando el entendimiento del relato a la par que le aportan un ritmo específico al montaje, sumergiendo al espectador dentro de la acción y de los sentimientos del personaje. El ritmo se construye a través de todos aquellos componentes que atienden especialmente a la “distribución métrica y plástica” (Martin, 2005: 157) de la película; éstos tienen una doble vertiente: la narrativa y la psicológica. Por medio de la utilización de unos planos cortos y cercanos al personaje se logra la acción propia de una persecución (*Mad Max: Furia en la carretera*, 2015), mientras que con unos planos

largos y muy abiertos se puede transmitir el sentimiento de devastación posterior a una guerra (*El pianista*, 2002), por ejemplo. A la construcción del ritmo contribuyen un amplio abanico de factores, desde la música o los efectos sonoros, hasta el movimiento interno de los personajes del encuadre o los desplazamientos de cámara, el tipo de plano utilizado y su duración.

El tipo de planos utilizados y la duración de éstos conforma dicho ritmo, que vendrá definido por el montaje, el que a menudo tiende a concebirse como la fase final del proceso de producción. No obstante, hay autores que, como Pedro Sangro, se refieren al montaje como aquello que se extiende desde “que se elige el tema hasta el estreno de la película” (2000: 37), conformando una operación de tipo dinámico que pretende imponer un orden específico a las imágenes, que pasan de “ser un concepto técnico a convertirse en otro lingüístico” (íbidem, 2000: 216), y donde cobra una especial importancia el *raccord*, creando una transparencia que deriva en sensación de realidad. Esta transparencia del montaje es clave en el cine clásico, mientras que es su exhibición, la muestra de los signos que componen la totalidad de la imagen, lo que caracteriza al montaje más vanguardista (Sangro, 2000: 342).

Ante la visualización de un filme, el espectador, además de los códigos de cámara y de montaje, debe valerse de unos códigos menos específicos, pero igualmente imprescindibles. La mayor parte de ellos, también presentes en el teatro, se han visto en las páginas anteriores, concretamente, en la clasificación de los signos que hace Kowzan; sin embargo, es necesario hacer unas cuantas apreciaciones sobre los aspectos específicos del cine que contribuyen a la codificación del mensaje: la iluminación, el color, el uso del espacio, el vestuario y el decorado. Las luces en el cine se utilizan para crear atmósferas y dotar de realismo y naturalidad a la imagen y de expresividad a la imagen, por lo que los focos y los haces de luz pasan completamente desapercibidos. El color deja de depender en el ámbito cinematográfico exclusivamente de la luz, como pasa en el teatro, para subordinarse al mandato del etalonaje y del valor estético que éste le aporta a al componente visual del filme. Por lo que respecta al uso del espacio, el cine cuenta con localizaciones reales, por lo que se pueden mostrar tantos lugares como se quiera, dejando atrás el espacio único al que está sometido el texto teatral. Esta condición obliga al teatro a representar la realidad a partir del uso de un vestuario y un decorado característicos del espacio al que se hace referencia, es por esto que en el cine

se deja atrás la función simbólica para ocuparse de establecer ese efecto de realidad que tanto singulariza al aparato cinematográfico.

A modo de síntesis y habiendo desglosado ya todos los componentes que contribuyen en el cine a crear semejante efecto en el espectador, cabe resaltar las palabras que dedica Robert Stam al conjunto de instrumentos de los que se vale la realización cinematográfica, a diferencia de la teatral, y que utiliza parámetros puramente lingüísticos.

...el término aparato cinematográfico se refiere a la totalidad de las operaciones interdependientes que disponen la situación de visionado del cine, que incluyen: 1) la base técnica (efectos específicos producidos por los diversos componentes del equipamiento técnico, que incluyen: cámara, luces, película y proyector); 2) las condiciones de proyección de la película (la sala oscura, la inmovilidad implicada por estar sentado, la pantalla iluminada al frente, y el haz de luz que es proyectado desde detrás de la cabeza del espectador); 3) la misma película como un «texto» (que implica diversos mecanismos para representar la continuidad, la ilusión de espacio real y la creación de una impresión de realidad verosímil); 4) la «maquinaria mental» del espectador (que incluye procesos perceptuales conscientes así como inconscientes y preconcientes) que le constituyen como sujeto de deseo. (Stam, 1999: 168).

Cada una de las técnicas y códigos expuestos participan de una forma muy particular en la creación de esa ilusión de realidad y de satisfacción psíquica que menciona Stam. Conocidos ya los instrumentos, ha llegado el momento de ver de qué modo acceden éstos a la maquinaria mental y psíquica del espectador, convirtiéndolo en un sujeto de deseo.

1.2.2. Principales estructuras significantes del discurso cinematográfico

La semiótica del cine puede ser concebida bien como una semiótica de connotación bien como una semiótica de denotación. En el segundo caso, se estudiará el encuadramiento, los movimientos técnicos, los efectos de luces, etc. En el primero, se tratará de percibir diferentes significaciones, «atmósfera», etc., que provoca un segmento denotado. (Kristeva, 1988: 287).

Aplicar los principios de la lingüística al análisis cinematográfico, dice Julia Kristeva, no da resultado, ni se acerca al modo de funcionamiento de su propio proceso de significación, es por esto que hay que centrar toda la atención en “las leyes de organización de los sistemas significantes que no han podido ser observadas en el sentido de lengua verbal” (1988: 288). Con estas leyes se refiere a todo aquella significación que la lingüística ha descartado y de la que el arte se ha apropiado, esto son, los distintos códigos y formas de establecer el vínculo entre el signo y el significado.

Mientras que el significado se construye en el teatro mediante convenciones, para el semiólogo Christian Metz, lo signico y el proceso de significación en el cine tienen una relación directa con el inconsciente. De hecho, gracias a la función del inconsciente durante el visionado, el cine deja de ser un objeto, como puede ser cualquier otro tipo de arte, para convertirse en un proceso, en el que el espectador adopta un papel activo individualizando la interpretación del film. Ésta solo se hace posible cuando entra en juego el imaginario, construido por todo aquel bagaje social y cultural que el espectador ha ido absorbiendo del mundo que le rodea. En este contexto es en el que Metz acuña el concepto de significante imaginario para referirse al aparato cinematográfico, pues según él el séptimo arte es:

Un tipo específico de significante (imaginario) con sus rasgos característicos: imágenes obtenidas según un procedimiento fotográfico a las que dota de movimiento y secuencialidad, sometidas a las imperiosas re combinaciones del *découpage* y del “montaje”, emergencia de figuras inéditas como por ejemplo la panorámica, la sobreimpresión, el fundido. (Metz, 2001: 21).

Al formar parte del inconsciente, el significante en el cine es, ante todo, imaginario, y su espectador, un soñador semidespierto, cuya interpretación nace de la analogía cine-sueño, bajo la cual el aparato cinematográfico despliega su construcción del significado. Desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica, dice Stam, lo que caracteriza esta construcción es el estado del sueño del sujeto:

...nos encontramos en una habitación oscurecida, nuestra actividad motora está reducida, nuestra percepción visual se aumenta para compensar nuestra falta de movimiento físico. Debido a esto, el espectador del cine entra en un RÉGIMEN DE CREENCIA. (Stam, 1999: 169).

Bajo este régimen, el receptor acepta como real todo lo percibido, no por su verosimilitud con el mundo cotidiano, sino por el efecto que producen las condiciones de la propia visualización, las propiedades del sueño, conocidas como efecto de ficción. Este efecto, por la propia sensación que genera en el espectador, crea a su vez el efecto de sujeto, que alude a la visualización como experiencia subjetiva. A medida que el espectador va pasando por estos estados psíquicos durante la proyección del film, se activa en él:

...un deseo inconsciente de regresar a una fase anterior del desarrollo psíquico, anterior a la formación del ego, en la que las divisiones entre yo y otro, internas y externas, todavía no han tomado forma [...] no puede distinguir entre percepción (de una cosa real) y representación (una «imagen» que está en lugar de) es como las formas más tempranas de satisfacción del niño en las que las barreras entre él mismo y el mundo están confusas. (Stam, 1999: 169).

Al activarse el deseo inconsciente de vuelta a la niñez, el sujeto entraría en lo que Stam, rememorando a Baudry, denomina un estado de regresión artificial, que propicia la creación de la alucinación cinematográfica, pues el espectador siente que lo que ocurre está pasando verdaderamente pero nada de eso existe físicamente, “no está allí” (Stam, 1999: 170). Así, el estado de sueño, el régimen de creencia, el efecto de ficción, el efecto sujeto, la regresión artificial y la alucinación son los elementos que en el cine ponen en marcha el proceso de significación, según Robert Stam. No obstante, más que formas de significación, estos elementos constituyen la estructura sobre la que la significación toma forma y se erige, ya que este mecanismo sin significantes carece de sentido, constituye tan solo el imaginario al que alude Christian Metz. De este modo, el cine conseguiría la significación mediante el uso de tres necesidades básicas que disponen de un acceso directo al interior del inconsciente humano: el fetichismo, el voyeurismo y la identificación.

Si hay una cuestión que se ha estudiado en profundidad dentro de psicoanálisis filmico, esa es el concepto de fetichismo por su apelación al inconsciente más temprano y primitivo –a aquel correspondiente a los primeros años de vida del individuo- y a las ausencias –relacionadas estrechamente con el deseo, pues el ser humano quiere todo aquello que no tiene o, mejor dicho, que no puede tener-, que derivan, a su vez, en la idea de castración.

...el fetiche significa el pene en tanto que ausente, es su significante negativo, su suplente pone un «lleno» en el lugar de una carencia, pero de este modo también afirma esta carencia. (Metz, 2001: 83).

El espectador asocia esta castración a la figura de la madre, por lo que el sentimiento de ausencia es común tanto en niñas como en niños (Metz, 2001: 82), afectando a receptores de todas las edades, nacionalidad y condiciones, y siendo, por tanto, universal. Al trasladar al proyector la castración materna, la mujer se convierte en el fetiche, en el objeto de deseo. Las espectadoras, por tanto, no están libres de los sentimientos encontrados que esto genera, pues en cada película toman conciencia de su propia castración y del sometimiento que sufren respecto a la figura del hombre, creando a nivel inconsciente un displacer y no un rechazo total —es algo constatable que las mujeres son, al igual que los hombres, unas grandes consumidoras de cine hoy en día— que contrasta con el objetivo que destaca Stam de la industria: la satisfacción psíquica y el constante retorno a la sala de proyección de los espectadores.

...el instrumental cinematográfico es esa instancia gracias a la cual lo imaginario se vuelve simbólico, gracias a la cual el objeto perdido (la ausencia de lo filmado) se convierte en ley y principio de un significante específico e instituido, legítimamente deseable. (Metz, 2001: 88).

Durante la proyección, todos los espectadores, tanto hombres como mujeres, tienen que lidiar con dos deseos en pugna: por un lado, está el placer de ver sin ser visto, como ya demostró Alfred Hitchcock con su película *La ventana indiscreta* (Rope, 1948), nos gusta especialmente observar la vida de los demás sin que ellos sepan que lo hacemos; pero, por otro, tenemos la imperiosa necesidad de ser vistos, pues para la era postmoderna si no somos observados sentimos que no existimos. En esta dirección formuló Michel Foucault la Teoría del Panoptismo, según la cual la vigilancia de la ciudadanía es sinónimo de poder y, éste a la vez de control social.

Aquí reside, en efecto, el choque de ambos deseos: el del voyeurismo y el del exhibicionismo. Este último se satisface en el momento en el que el espectador se identifica a sí mismo en la pantalla, bien sea con el personaje de la historia, con el actor que lo encarna o consigo mismo.

...el espectador se identifica a sí mismo, a sí mismo como puro acto de percepción

(como despertar, como alerta): como condición de posibilidad de lo percibido y por consiguiente como una especie de sujeto trascendental, anterior a todo *hay*. (Metz, 2001: 63).

La identificación con uno mismo tiene lugar una vez el sujeto receptor reconoce que es él quien está percibiendo, que lo que está percibiendo es imaginario y, por lo tanto, es él quien lo percibe de un modo verdadero (Casetti, 1994: 198). Se identifica como puro acto de percepción y, en consecuencia, como sujeto trascendental anterior a cualquier *estar ahí*. Esta posición desemboca en una doble identificación, la relativa al personaje principal proyectado en la pantalla y la concerniente a la cámara, entendida como el lugar desde el que se mira. El mismo hecho de mirar y percibir le hace despertar, sentirse vivo, sentirse presente, pero toda presencia en el cine desencadena de forma inmediata en un sentimiento de ausencia y éste sentimiento viene propiciado por la distancia que genera el voyeurismo, debido a su mostración de lo inaccesible, que marca una distancia entre sujeto e historia. La distancia es la condición sine qua non para que aparezca el deseo, es por esto que el antecedente directo del fetichismo es el voyeurismo.

...al identificarse a sí mismo como mirada, el espectador no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, y cuyo puente (=encuadre) determina el punto de huida. (Metz, 2001: 64).

Los rasgos psíquicos de los personajes se van a ver potenciados por la posición de la cámara, la distancia del plano y el tipo de encuadre; es más, dependiendo del modo en que el cine muestre a cada uno de ellos, se producirá en el espectador la identificación, el deseo o el rechazo. Unas herramientas –como son el encuadre, los planos, los desplazamientos, etc.- que, en principio, forman parte únicamente de la maquinaria técnica, pronto hacen mella en la maquinaria mental del espectador fomentando el acercamiento o el distanciamiento entre éste y el personaje, condicionando el proceso de significación.

Es, precisamente, por adscribirse a la tecnología que le da vida –a la imagen en movimiento-, que el cine ejerce simultáneamente una doble función frente al espectador: la de proyección y la de introspección. Edgar Morin (2001) considera la imagen, a la par que como materia prima principal de la que se vale el cine, como un

punto imprescindible a través del cual la realidad objetiva y el mundo subjetivo o imaginario del receptor se conectan. Es de este cruce, concretamente, de donde nace esta doble función de la que también habla Metz en sus obras y que se caracteriza por crear un *yo otro* que, haciéndose pasar por otro, no deja de ser el mismo espectador proyectado en la pantalla con el que a la vez se identifica.

En la medida que identifiquemos las imágenes de la pantalla con la vida real, se ponen en movimiento nuestras proyecciones-identificaciones propias de la vida real (Morin, 2001: 86).

El proceso de identificación que tiene lugar gracias a la proyección, desemboca inexorablemente en una introspección, pues es el espectador quien desde su butaca analiza y juzga los actos del personaje que, en definitiva, no dejan de ser sus propios actos presentados de forma enajenada, es lo que Morin llama la *cualidad psíquica alienada*, lugar en el que se combinan realidad e irrealidad para formar un relato simbólico en el que el espectador se adentrará. La proyección del individuo y de su bagaje tanto cultural como social en el filme es imprescindible, de hecho, el cine no puede existir sin él, sin su interpretación activa, ya que es en la mente del espectador donde el cine adquiere sentido, donde los significantes adquieren significado y, por tanto, se constituyen como tales. El significante cinematográfico tan solo puede ser interpretado dentro del imaginario, que está condicionado y a su vez limitado por el contexto social al que responde, pues “sólo podemos obtener el conocimiento a partir de lo que somos (lo que somos en tanto que personas, lo que somos en tanto que cultura y sociedad)” (Metz, 2001: 21).

En el sentido lacaniano, además, cuando lo imaginario, opuesto a lo simbólico aunque en constante imbricación con él, designa la fundamental añagaza del Yo, la huella definitiva de un antes del Edipo (que también continúa después), la marca duradera del espejo que aliena al hombre a través de su propio reflejo, que lo convierte en doble de su doble, la subterránea persistencia de la relación exclusiva con la madre, el deseo como puro efecto de carencia y anhelo sin fin, el núcleo inicial del inconsciente (rechazo original). (Metz, 2001: 20).

El espectador cuando está frente a la pantalla sufre un autoengaño, una parte de él está proyectada en la pantalla mientras otra distancia el Yo de la imagen. Esto se debe a la función que desempeña el espejo en el cine y que abordaremos más adelante. Por lo

pronto nos centraremos en cómo se produce este efecto, fundamentalmente en la mirada, construida desde el aparato cinematográfico.

...hay que arrancar lo simbólico de su propio imaginario y devolvérselo como una mirada. Arrancárselo, pero no del todo; al menos no en el sentido de un olvido ni de una huida (de un miedo): lo imaginario también es lo que hay que recuperar, precisamente para que no nos engulla, tarea siempre inconclusa. (Metz, 2001: 21).

Esta es la razón por la cual todo filme tiene que apelar al inconsciente, insinuar y no mostrar. Lo simbólico aunque esté ligado a lo imaginario, tiene que presentarse de modo independiente a éste, para que remita a él sin llegar a ser explícito, ya que si así fuera no se estaría apelando a la inteligencia del espectador sino a su bagaje vivencial y éste dejaría de ser un espectador activo, perdiendo el lado psicoanalítico e impidiendo el acceso a la infancia, lugar donde reside lo afectivo. Por otro lado, el distanciamiento permite el voyeurismo, si no se produce esa separación a través de la mirada nos llegaría a resultar intimidante el cine, sería demasiado directo, pues tiene que crearnos identificación pero no mostrar nuestra propia imagen ni aunque fuera como miembros de un colectivo, de un imaginario.

El filme se fundamenta en el imaginario primero del «doble» fotográfico, tan bien descrito hace no mucho por Edgar Morin, y viene así a reactivar en el adulto, a su propia manera, los juegos del niño ante el espejo y las incertidumbres primordiales a la identidad. [...] El filme tiene algo de sueño, algo de fantasma, algo del intercambio y de la identificación cruzada entre el voyeurismo y el exhibicionismo. (Metz, 2001: 13).

El concepto de fantasma, remite, aquí, al pasado personal o histórico que pesa en el individuo y que condiciona dentro de la película la actitud y comportamiento de los personajes y fuera de ella la recepción del público a través del imaginario, puede ser, por ejemplo, la historia de un país que ha estado bajo un régimen dictatorial como en *La muerte y la doncella* de Polanski. Mientras que la identificación, dentro del imaginario, se produciría por comparación, como se dice en el ámbito de la Psicología Social —somos en relación al otro—. Aprendemos por aprendizaje vicario, por observación y modelado, sólo podemos saber quiénes somos a través de la observación, sabiendo quiénes son los demás. El Yo está dividido en Yo real y Yo ideal, en el cine tendemos a identificarnos con el Yo ideal y no con el real, nos identificamos con el héroe, con el protagonista, con el que quiere cambiar lo establecido, esto también es parte del

autoengaño cinematográfico

...la significación ya no se limita a ser una consecuencia de la evolución social, sino que se convierte en parte activa, junto a las infraestructuras, en constitución misma de la sociedad, que define a su vez la raza humana. (Metz, 2001: 34).

La infraestructura¹⁸ se ha convertido en la máquina creadora de significación, pues de ella nace la expresión popular y de esta última el cine como producto, supone entonces el marco sobre el que se articula la significación. De esto podemos deducir que es el hombre el que crea el símbolo y, a su vez, es el símbolo quien crea al hombre. El símbolo crea al hombre en tanto que le da un significado, el hombre es hombre por lo que supone para el resto de seres vivos y para el mundo. De modo que el hombre solo puede existir en el momento en el que ser hombre significa algo y no puede significar algo sin suponer un símbolo para la sociedad.

Más que las demás artes, o de manera más singular, el cine nos introduce en lo imaginario: suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente. (Metz, 2001: 59).

En el contexto teatral, se ha tratado el discurso como un dispositivo que pone al servicio del emisor una serie de herramientas que posibiliten la transmisión de una determinada idea, de un significante, correspondiente al estrato social al que pertenezca el personaje que lo enuncie, suponiendo, por tanto, una voz subjetiva y determinada socialmente. En esta concepción del discurso teatral cercana a la del lingüístico, éste se entiende como una manifestación y estructuración sintagmática de los signos; sin embargo, el discurso cinematográfico iría por unos derroteros bien distintos, más próximos a la idea de intercambio comunicativo de Émile Benveniste. Según la teoría del lingüista, expuesta en su libro *Problemas de Lingüística General I*, el discurso está condicionado por las motivaciones de los distintos agentes que intervienen: de quien lo realiza, de quien lo visiona, del contexto y de la propia influencia interactiva que se da entre ellos. Así, mientras el discurso teatral estaría apelando al enunciado o sintagma, el cinematográfico lo haría al proceso de enunciación mismo.

¹⁸ La infraestructura para Marx respondía a los medios, fuerzas productivas y condiciones económicas en que vive cada sociedad, de los cuales se nutre la superestructura, controlada por la clase dominante.

Syntagme/énonciation: c'est précisément ici que le discours semble se diviser en deux; c'est ici, si l'on veut, que passe une ligne de démarcation. Pour insister, un peu schématiquement, nous avons d'un côté un agrégat d'éléments préexistants, de l'autre une construction complexe avec ses propres paramètres; d'un côté, une succession d'éléments à prendre séparément, de l'autre, un dessin global, qui comprend également les intentions et les attentes; d'un côté, la simple utilisation d'une faculté générale, de l'autre, un plan linguistique spécifique. En somme, d'un côté une combinatoire, de l'autre, une énergétique¹⁹. (Casetti, 1980: 45-46).

La enunciación en el cine tiene, además, la particularidad de ser recíproca, puesto que representa una doble fuente de deseo: del realizador que escoge la imagen y del espectador que queda atrapado en ella. Durante la proyección, toda huella perteneciente al sujeto-productor es eliminada para que “el sujeto-espectador pueda ocupar su lugar en la producción del discurso filmico” (August, 1979: 51). Esto tiene que ver con una de las características más importantes del proceso de significación cinematográfica, la individualización del mensaje, que se tratará más adelante. Así pues, los regímenes discursivos, a los que se refiere Foucault en su genealogía como todos aquellos procesos y aparatos a través de los que se constituye la verdad y el conocimiento, se crean desde la maquinaria técnica (cámara, encuadre, montaje...) bajo la ilusión de que su origen reside en la maquinaria mental que ésta pone en marcha a lo largo del transcurso del filme.

Así, pues, nace la realidad: como producto del proceso incesante en el que lo real es informado, dotado de forma, por un(os) código(s). El orden de la información es, por tanto, el orden de la construcción de la realidad. Y, precisamente por ello, a diferencia de lo real, la realidad es siempre social y necesariamente intersubjetiva. (González Requena, 1989: 17).

Entendiendo el discurso bajo el prisma de la teoría psicoanalítica del cine, éste

¹⁹ Sintagma / enunciación: es precisamente aquí donde el discurso parece dividirse en dos; es aquí, si se quiere, que pasa una línea de demarcación. Para enfatizar algo, esquemáticamente, tenemos por un lado un agregado de elementos preexistentes, por el otro una construcción compleja con sus propios parámetros; por una parte, una sucesión de elementos a considerar por separado, por otra, un diseño global que incluya también intenciones y expectativas; por un lado, el simple uso de una facultad general, por otro, un plan lingüístico específico. En resumen, por una parte, una combinatoria, por otra, una energética. (Traducción propia).

se desprendería de cualquier forma de enunciación, enmascarando al emisor y haciendo creer al espectador que lo que percibe es una historia autogenerada por sí mismo, algo que existe sin más, una realidad incuestionable. Este discurso se caracteriza, pues, por:

1. Le discours cinématographique est un métalangage: il parle d'abord du langage cinématographique avant de renvoyer à l'émetteur du message;
2. Le discours cinématographique ne possède pas l'équivalent des déictiques de la langue naturelle: les marques de ce métalangage sont mobiles et flottantes;
3. La perception et la définition du "discours" cinématographique varient considérablement en fonction de la période historique, de l'origine sociale et de sa fréquentation de salles²⁰. (Jost, 1980: 125-126)

Al igual que el lenguaje cinematográfico no recurre al esquema clásico de la comunicación para dirigirse al espectador, ya que lo hace desde la apelación del inconsciente, tampoco lo hace a la hora de poner en marcha el proceso de significación, el cual está condicionado por una relación motivada, nunca arbitraria, operando a través de dos niveles: en el de la denotación y en el de la connotación, que Metz aborda de este modo:

A) *Denotación*: La motivación se deriva aquí de la *analogía*; es decir, de la semejanza perceptiva entre significante y significado. Ello sucede tanto en la *banda de imágenes* (= una imagen de perro se asemeja a un perro) como en la *banda de sonido* (= un ruido de cañón en un film se asemeja a un verdadero ruido de cañón) [...] La duplicación mecánica, aun cuando deforme parcialmente a su modelo, no lo *analiza* en unidades específicas. No produce una verdadera *transformación* del objeto, sino una simple *deformación* parcial y puramente perceptiva.

B) *Connotación*: En el cine, las significaciones connotadas también son motivadas. Pero en este caso la motivación ya no consiste forzosamente en una relación de analogía perceptiva... La naturaleza de la connotación cinematográfica siempre es *simbólica*: el

²⁰ 1. El discurso cinematográfico es un metalenguaje: habla primero del lenguaje cinematográfico antes de regresar al remitente del mensaje; 2. El discurso cinematográfico no tiene el equivalente de los deícticos del lenguaje natural: las marcas de este metalenguaje son móviles y flotantes; 3. La percepción y definición del "discurso" cinematográfico varía considerablemente según el período histórico, el origen social y su presencia en los cines. (Traducción propia).

significado motiva al significante pero lo desborda. La noción de *desborde motivado* puede definir a casi todas las connotaciones filmicas. (Metz, 1972: 171-172)

El discurso filmico se constituye por connotaciones, cuya finalidad es la de incidir en el proceso de percepción del espectador partiendo de los elementos técnicos, es decir, de las denotaciones, como afirma Julia Kristeva. La connotación requiere de la inteligencia del espectador, de su posicionamiento y de su implicación en el discurso, pues pretende crear esa misma ilusión de autogeneración que desemboca en la sensación o efecto de realidad.

La imagen cinematográfica es una imagen necesariamente connotada, no sólo por las características adjetivas del objeto o sujeto mostrado, por los atributos afectivos del referente, sino sobre todo por el punto de vista elegido para la cámara, su angulación, la iluminación que baña al sujeto u objeto, etcétera. En el acto de encuadrar e iluminar un objeto, el director no puede renunciar a una muy específica producción de sentido, producto de una investidura emocional o crítica, que se corresponde precisamente con su punto de vista psicológico o moral sobre el sujeto u objeto encuadrado e iluminado. (Gubern, 1994: 270).

El punto de vista elegido por el realizador, entendido como la perspectiva óptica, bien de uno de los personajes o de un narrador, “cuya mirada o visión domina una secuencia” (Stam, 1999: 106), es uno de los componentes más importantes a partir de los que se conforma el discurso cinematográfico, además de “uno de los mecanismos más poderosos para la manipulación del público” (íbidem, 107). Haciéndose valer de todo el aparataje que le subyace, el cine puede determinar su mensaje mediante la elección y el control del punto o puntos de vista, ya que no solo lo posee el personaje, también el narrador, en el caso de que haya, el autor –tanto el guionista como el realizador- y el espectador –que puede ir cambiando conforme avanza el filme, al igual que el del resto de agentes-. El cambio de punto de vista en el espectador es algo más peculiar, puesto que, sin ser consciente de ello, “el texto «interpela» al espectador en el mundo ficcional de modo que sus valores y su ideología se unen con la del sujeto que mira” (Stam, 1999: 109); con el punto de vista se controlaría, por tanto, el mensaje que se emite pero también la respuesta que el espectador genera respecto a dicho mensaje. Se podría concluir, entonces, que el conjunto del discurso está formado por todos los puntos de vista o subjetividades posibles a las que da lugar la historia y el aparato cinemático. Y, es que, dice Branigan, “siempre que un personaje mira, se fija en un

objeto, y vemos el objeto de esa mirada, existe *una inevitable subjetivización del espacio filmico*” (1984: 130).

La imbricación del “punto de vista y la subjetividad evoca la percepción, la psicología y la ideología” (Stam, 1999: 110), y es, precisamente, esta última la que, disfrazándose de neutralidad, tiene el “poder de hacer pasivo a quien asume estar creando con ella” (Cárdenas, 2012: 428) y el de introducir en la mente del espectador sin que se dé cuenta un discurso ideológico perteneciente, en la mayor parte de los casos y desde los comienzos de la historia del cine, a la clase burguesa, a la clase dominante. Stam al adentrarse en la subjetividad de la cámara y del conjunto del aparato cinematográfico, emplea el término “máquina de influenciar todopoderosa” (1999: 215), y Cárdenas no se queda atrás cuando afirma que los usos para los que han sido contruidos el vídeo, el cine o la fotografía son “usos derivados de la naturaleza ideológica misma del aparato” (2012: 427), pues con el ensalzamiento de la clase burguesa nació el cine. Cabe recordar que la primera producción de la historia del cine y que constituyó el cine como tal fue *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* o *La salida de la fábrica de los Lumière en Lyon*, grabada en el 1895, donde los hermanos Lumière registran la salida del trabajo de los empleados de una de las empresas de su hermano.

Exceptuando alguna película que, de modo experimental e interpelando o provocando al espectador para que participe de la trama, muestre una mirada a cámara de un actor –como por ejemplo *Asalto y robo de un tren* de Edwin Porter (*The Great Train Robbery*, 1903) o *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick (*A Clockwork Orange*, 1971)-, es muy difícil, por no decir imposible, sobre todo en el cine clásico o comercial, encontrar una apelación tan directa al espectador en el cine contemporáneo. Esto se debe, principalmente, a la intención del realizador de conservar la idea de cámara como objeto neutral dentro de la transmisión del discurso y a la necesidad de seguir manteniendo el efecto de realidad y el estado de sueño del espectador, para poder así introducirse en su percepción.

La neutralidad como ideología secreta de la cámara se transforma en el secreto ideológico que la imagen en la pantalla debe esforzarse por mantener. Es decir, los esfuerzos apuntan todos a ocultar la producción detrás de la hipotética neutralidad de la mirada. (Cárdenas, 2012: 429).

Con el control de la neutralidad, se consigue que el espectador se introduzca en el relato y desarrolle la mirada, la identificación con el personaje. Desde el cine clásico hasta nuestros días, el sujeto de la mirada ha sido y es el hombre, mientras que el objeto de la mirada lo representa la figura femenina provocando, incluso, que las espectadoras se lleguen a sentir como el que mira, independientemente de su condición. El encuadre, principal productor de la mirada, establece el vínculo entre significante y significado, construye un tiempo y un espacio que sitúa al espectador, el cual se ve sometido a la comprensión de una significación basada en:

...un sistema de miradas, un reino estructurado de miradas: 1) desde el realizador cinematográfico/enunciador/cámara hacia el hecho profilmico (la escena observada por la cámara); 2) entre los personajes dentro de la ficción; y 3) a través del campo visual del espectador en la pantalla; miradas que fijan al espectador en una posición de significado, coherencia, creencia y poder. Estas miradas que se cruzan con negociadas, en primer lugar, a través de las estructuras de contraplano y punto de vista... (Stam, 1999: 193).

Gérard Genette, profundizando un poco más en los agentes responsables de la producción del discurso, designa el concepto de focalización, cuya función es la de distinguir a aquel que habla de aquel que ve. Cuando el espectador conoce los mismos detalles de la historia que uno de los personajes, se habla de focalización interna, mientras que en el momento en que se deja de percibir la subjetividad del personaje y lo único que se sabe está limitado a sus acciones, la focalización se construye de forma externa. El término focalización suele resultar un tanto confuso, por lo que se puede traducir por ángulo o posición de la visión del público. Al respecto de esto, es importante mencionar las facetas de focalización presentes en el discurso:

Además de la FACETA PERCEPTUAL, que concierne al ámbito sensorial del personaje, éstas incluyen la FACETA PSICOLÓGICA, donde el foco cognitivo y emocional del texto reside en un personaje particular y la FACETA IDEOLÓGICA que se refiere al personaje cuya perspectiva puede decirse que expresa el sistema general de valores, o las normas del texto. (Stam, 1999: 112).

La focalización, junto con la mirada y el punto de vista, establece la relación de transferencia del saber entre el emisor –constituido por guionista, realizador y personaje- y el receptor o espectador. Las condiciones de la sala de proyección y el

deliberado uso de la maquinaria técnica, posibilita la creación de un estado sueño bajo el cual el sujeto percibe como reales los acontecimientos ficcionales de la pantalla. Si a este efecto de realidad se le añade la dirección de la percepción o focalización, la función del realizador se reduce a imponer el posicionamiento del espectador que, exceptuando algunos casos puntuales, suele corresponderse con la identificación de éste con el protagonista, lo que le lleva a una limitación en los significados que asigne a los significantes, esto es, una restricción en el proceso de significación dentro de la maquinaria mental. Los efectos que sobre el sujeto tiene el significante cinematográfico residen en el inconsciente, de ahí que Lacan (1999) asigne el sujeto de la enunciación al sujeto del inconsciente y sitúe al significado por debajo del significante, al contrario que Saussure, ubicando el primero de ellos en el inconsciente y el segundo en el consciente.

Después de ahondar en las principales estructuras significantes que conforman el discurso en el cine y a modo de conclusión, hay que tener en cuenta que para analizar el proceso de significación dentro de un filme determinado es necesario hacerlo desde la connotación, es decir, atendiendo a las relaciones entre significantes y significados que se producen como consecuencia de la maquinaria técnica empleada para ello, de lo denotado. La particularidad del lenguaje filmico nace, precisamente, del vínculo de dependencia que le une a lo denotado, es por esto que sus significantes requieren sus propias leyes de significación, como bien apunta Julia Kristeva. El significante cinematográfico, a diferencia de los significantes pertenecientes a otros ámbitos artísticos o a la lingüística, es un significante imaginario, pues adquiere su sentido en la mente del espectador, quien a lo largo de la proyección permanece en un estado de sueño bajo el que percibe lo que ocurre en la pantalla como si de una realidad se tratase. Este efecto, denominado efecto de ficción, se consigue, además de por la condición física y psíquica del espectador, por su función de introspección basada en el empleo del voyeurismo, el fetichismo y la identificación, acercando al espectador a su niñez, a esa etapa previa a la distinción entre percepción y realidad. Así, el relato aparece en la mente del sujeto como una historia autogenerada cuyas huellas de producción han sido borradas en pro de mantener la neutralidad y apelar a la comprensión e inteligencia del espectador.

Para Kristeva y su teoría bartheana del semianálisis, el lenguaje poético, entre los que incluye el cinematográfico, abre fronteras, posibilitando la creación de nuevos significados y de diversas formas de interpretarlos, gracias a su concepción del sujeto

receptor como un sujeto que procesa, quien en la actualidad, debido a la preocupación por cosas triviales, pone en riesgo su capacidad de comprensión y análisis fílmico.

...la experiencia cotidiana parece demostrar una reducción espectacular de la vida anterior. ¿Quién sigue teniendo un alma en nuestros días? [...] presionados por el estrés, impacientes por graves gestos, por gozar y morir, los hombres y las mujeres de hoy prescinden de esta representación de su experiencia que llamamos una vida psíquica. El acto y su doble, el abandono, sustituyen a la interpretación del sentido. (Kristeva, 1993: 14).

1.2.3. Proceso de individualización y universalización

El significante del cine es *perceptivo* (visual y auditivo). También lo es el de la literatura, puesto que hay que *leer* la cadena escrita, pero en este caso introduce un registro perceptivo más restringido: solamente grafemas, escritura. Igual ocurre con la pintura, con la escultura, con la arquitectura, con la fotografía, aunque siempre dentro de unos límites, que son diversos [...] el cine es más perceptivo, si es lícito expresarse así, que otros muchos medios de expresión; moviliza la percepción según una mayor cantidad de ejes. (Metz, 2001: 57).

Si se compara el cine con el teatro se verá que ambos requieren de una movilización perceptiva similar: ambos juegan con elementos visuales, auditivos lingüísticos y no lingüísticos (íbidem, 58), es decir, con los diversos ejes a los que hace referencia Metz; sin embargo, mientras que en el teatro todos estos componentes significantes tienen una presencia real, en el cine lo único real es la percepción de la ausencia de tales significantes. Ante los ojos de los espectadores no hay ni un decorado, ni un actor, ni una palabra presente; tan solo se percibe la imagen proyectada proveniente de la cámara que la registra. En el momento en que lo percibido es mediado por un filtro –en este caso una cámara y un realizador– se convierte, irremediablemente, en algo subjetivo, así como también en individual, puesto que la percepción es un mecanismo que se da a nivel sensorial y, por tanto, privado y es muy difícil, por no decir imposible, compartir.

Se podría decir que, en tanto que en la percepción influyen diversos factores psíquicos que se escapan al alcance del control humano, como pueden ser la atención, el estado de ánimo, la influencia del ambiente inmediato o de las experiencias y vivencias

pasadas, el acto perceptivo es puramente individual. Evidentemente, el registro de una sensación es incuestionablemente subjetivo, pero ¿hasta qué punto es también totalmente individual?

Teniendo en cuenta que la institución cinematográfica está formada por la maquinaria técnica, la cual pertenece al ámbito colectivo, sociológico y, concretando un poco más, al núcleo burgués e industrial, y por la maquinaria mental, que se enmarca dentro de lo más íntimo y psicoanalítico del ser humano, la percepción no puede darse de forma aislada respecto a la sociedad. Es más, es en el seno de esta última donde una sensación se convierte en percepción, donde adquiere el sentido y, por tanto, se define. Y es que, cabe recordar que el significante cinematográfico está constituido por la lingüística, creada por la sociedad y que se adscribe a unos códigos preestablecidos, y por la imagen, que a modo de sueño nos induce a la fascinación inconsciente.

...la lingüística y el psicoanálisis son ciencias de lo simbólico y son incluso, si nos fijamos, las dos únicas ciencias que tienen por objeto inmediato y único el hecho de la significación como tal. (Metz, 2001: 32).

El semiólogo divide el terreno del hecho-significación en tres procesos bien diferenciados: el primario, del que se encarga el psicoanálisis, el secundario, perteneciente a la lingüística, y el terciario, que actúa de vínculo entre los dos anteriores, que está representado por la sociedad, la historia y las infraestructuras. De este modo, el lenguaje, cuyo origen ya se sitúa en el plano de lo social, media y es mediado, a su vez, por lo colectivo condicionando la percepción del espectador, por lo que, más que hablar de individualidad perceptiva, se deberá hablar de falacia o efecto de individualidad, siguiendo con la nomenclatura que Stam atribuye a los estados que atraviesa el sujeto a lo largo de la proyección audiovisual.

Otro factor social que hace mella en la significación es el rol del escritor o autor del guion cinematográfico que, influenciado por el mundo que le rodea, escribe en respuesta a su contexto más inmediato. Es la sociedad quien, durante el proceso de creación, media entre la historia y el escritor, para después, en la proyección, hacerlo entre esta misma historia y el espectador. Una buena muestra de ello es el cine de corte política. No obstante, el cine no obedece solo al contexto al que pertenece o en que se crea, sino que también responde ante la leve fluctuación que tiene lugar entre las funciones de lo imaginario, de lo simbólico y de lo real o, lo que es lo mismo, a los

conocidos como registros de lo psíquico de Lacan, que crean la significación a nivel subjetivo.

La instancia guionista, en el sentido amplio que le doy, oscila ahora del lado del significante, puesto que ya no está referida a los códigos de expresión que la comunican, sino a las interpretaciones que origina. (Metz, 2001: 45).

Es la combinación del guion con el medio de difusión al que se adscribe –bien sea éste el cine, el teatro, la radio, etc.- quien crea el significado del conjunto de la obra, determinado, no solo por los códigos lingüísticos, sino, a un nivel más general, por las convenciones que posibilitan su interpretación. Con la evolución de la maquinaria cinematográfica, el guion ha dejado de decir las cosas explícitamente para apelar directamente a la inteligencia del espectador, ha dejado de mostrar para insinuar, ya no se centra en el significado sino en el significante, para cuya interpretación es necesario que el sujeto entre en el estado de semisueño o de sueño manifiesto. El guion considerado como una producción similar a éste último, al sueño de tipo manifiesto:

...es un significante para la interpretación, y sin embargo él mismo sólo ha podido *establecerse* (ser narrado, y para empezar comunicarse a la percepción consciente del que sueña) como significado de diversos códigos de expresión entre los que figura la lengua (nadie sueña en lenguas que ignora). No habría sueño manifiesto, y por consiguiente interpretación... (Metz, 2001: 45-46).

Para que pueda acontecer el acto perceptivo, los objetos visuales que componen el montaje tienen que responder al código, que Metz denomina, de la percepción socializada, o dicho de otro modo, al imaginario y al bagaje de vivencias que todo individuo posee previamente a la proyección del filme –estas imágenes, en la mayor parte de los casos, están asociadas a sentimientos o sensaciones, que no se materializan en percepción hasta pasar por el filtro social presente dentro de la maquinaria mental de cada sujeto-, así como también tienen que aludir a los símbolos lingüísticos que, en definitiva, no son más que convenciones creadas respecto a ese lenguaje determinado en el que se expresa el diálogo entre personajes.

No habría sueño manifiesto, y por consiguiente tampoco interpretación, si, por ejemplo, el que sueña no identificara ninguno de los objetos visuales oníricos, es decir si le fuera ajeno al código de la percepción socializada [...] El mismo imaginario necesita simbolizarse, y Freud observaba que sin elaboración secundaria (sin códigos) no habría

sueño, pues el proceso secundario es la condición de posibilidad de acceso a la percepción y a la conciencia. Por igual motivo, el guion, instancia consciente y percibida, debe empezar por ser significado antes de que le lleven a significar lo que sea. (Metz, 2001: 46).

El sistema textual del que se nutre el guion contiene, entonces, todo aquello que Freud (2013) llama lo latente, lugar donde residen tanto el lado inconsciente del espectador como el preconscious –más cercano al aspecto ideológico del discurso que confiere el significado–; mientras que la película –como manifestación de significados (guion) y significantes (conjunto de material filmico)– es la que constituye en sí misma el significante cinematográfico. Esto último no quiere decir que la película, contrariamente al guion, se dirija al aspecto consciente, sino que “el latente arraiga doblemente en lo aparente” (íbidem, 49), es decir, el filme es un reflejo de los aspectos psicoanalíticos y, por tanto, latentes del guion, donde los significantes también son latentes, son imaginarios y dependen de la actividad perceptiva e individual del espectador, la cual está mediada por el estadio preconscious o *lugar mixto*, encargado de interiorizar la ideología dominante.

...la interpretación de cada película en su singularidad, se constituye por definición en una especie de *lugar mixto* donde acaban coincidiendo e intercalándose los códigos específicos (más o menos típicos del cine y solamente del cine) y los códigos no específicos (más o menos comunes a «lenguajes» diversos y a un estado de cultura); en efecto, aunque las figuras del cine, consideradas en su más inmediata significación, se dejen analizar ellas mismas en un significante y un significado, e igual ocurra con las figuras culturales, las primeras, no obstante, se sitúan dentro del significante y las segundas dentro del significado (manifiesto), desde el momento en que, en suma, comenzamos a asumir la película por entero (precisamente siguiendo la línea de los estudios del sistema textual), y ya no el «valor» de tal o cual movimiento de cámara o de tal o cual frase del diálogo. (Metz, 2001: 51).

La especificidad correspondiente a la significación que se produce a nivel individual, se sitúa dentro de la generalidad, de la dimensión social que, a fin de cuentas, es la que la dota de sentido, pues le da un marco situacional bajo el que interpretar los hechos. Metz, al tratar la significación psicoanalítica, establece que es el significante y no el significado quien dicta la diferenciación entre los distintos tipos de arte, algo que es especialmente notable en el cine donde su peculiaridad reside, a

diferencia del teatro que se sustenta en las convenciones, en la eliminación de las huellas de artificiosidad.

...André Bazin sostiene que la ilusión del cine deriva, paradójicamente, de su mayor «realismo» frente a la fuerte convencionalidad del teatro que exige la aceptación de unas reglas que obligan a distinguir el lugar escénico de la realidad. (Pérez Bowie, 2004: 6).

Siguiendo, pues, con el contexto significativo, volvemos a la cuestión del inconsciente por ser éste el encargado de realizar la combinación entre percepción e imaginario que, además de atribuir el sentido a lo percibido, genera la sensación de intimidad y privacidad en el espectador que, como se dijo anteriormente, es propiciada por la mismas infraestructuras y condiciones de la sala de proyección que invitan a la introspección. La sensación de intimidad está intrínsecamente relacionada con la de soledad y ésta, por su parte, induce a que el espectador se reencuentre consigo mismo y, por extensión, con el personaje causante de la identificación, dado que la pantalla, como afirma Lacan, funciona como un espejo devolviéndole al espectador su propio reflejo a través del personaje. Es más, se compara al espectador con un niño que aún no ha desarrollado una consciencia plena de sí mismo; respecto a esto dice Casetti: “el niño encuentra en el espejo su propia imagen y la matriz de la subjetividad; viéndose, aprende a reconocerse” (1994: 197).

Para Eisenstein el cine tenía que ser aquello que hiciera posible el renacimiento del lenguaje interior que caracteriza al niño en sus primeros años de vida. Es por esto que el famoso psicólogo del desarrollo Jean Piaget, estableció una analogía entre los estadios que atraviesa el niño durante su crecimiento y las etapas perceptivas que definen el lenguaje teatral. En la primera etapa, el niño no es capaz de distinguir la realidad del pensamiento y el espectador tampoco de separar la ficción de su percepción; en la segunda, es muy relevante la organización de los símbolos para establecer un sentido primario; en la tercera, destaca la atención a todo lo extremo, en el caso del cine, a los planos más dinámicos; y, en la cuarta, el lenguaje interior evoluciona hacia una sintaxis funcional pública. Éste lenguaje, dice Andrew:

Está caracterizado por varios rasgos que se vinculan con la teoría cinematográfica de Eisenstein. Primero, ocurre en un «movimiento inconsciente», que va de una secuencia de imágenes a otra. Segundo, es «transductiva», en cuanto al niño atribuye una

causalidad a los elementos visualmente asociados que encuentra en yuxtaposición. Finalmente, muestra un «sincretismo» básico, que acumula numerosos elementos dentro de un solo suceso. (Andrew, 1993: 87).

Que el cine trate al espectador como a un niño no es algo casual, más bien al contrario, que se le considere como un niño implica atender a la parte más inconsciente y primitiva del ser humano: a lo emocional y sensitivo. Las emociones y sensaciones que, en definitiva, son la interacción entre lo percibido y lo imaginario, se desarrollan de forma privada, íntima, por lo que resulta casi imposible compartirlas. Aun así, el cine como actividad de ocio es un lugar al que se suele ir acompañado, aunque esto no implica que el espectador no pueda sentirse completamente solo dentro del hecho significativo.

...soy yo el que percibe todo eso, que ese material percibido-imaginario acaba depositándose en mi interior como una segunda pantalla, que es a mí adonde acude para iniciar su cortejo y componerse como continuidad, y que por tanto soy, yo mismo, el lugar en donde este imaginario realmente percibido accede a lo simbólico instaurándose como el significante de un cierto tipo de actividad social institucionalizada, llamada «cine». (Metz, 2001: 63).

Este lugar al que se refiere Metz no es otro que el inconsciente o, mejor dicho, el preconscious, donde se da el acto de percepción en el que aparece ese espejo similar al de la infancia que describía Lacan. Asimismo, el espectador, al igual que el niño, se encuentra en un estado de submotricidad y de superpercepción, frente al que todo es simbólico (ibidem, 63). Aunque hay que destacar que la inteligencia también juega un papel importante en este proceso, ya que tratamos de hallar la solución del personaje de forma racional a medida que la identificación se va haciendo más profunda. Tal vez, éste es un mecanismo de defensa ante el deseo de huir de una introspección exhaustiva por el temor a avergonzarnos desde el proceso de identificación. A su vez, estos estados de submotricidad y de superpercepción provienen de ese mismo estado de semisueño que describe Metz, en el que aflora todo aquello perteneciente al inconsciente y que viene dado por el contexto social, al igual que el imaginario; además, sigue su misma estructura temporal, hay *elipsis*, *flashbacks* y *flashforwards*, y espacial, se salta de una localización a otra sin importar la distancia entre ellas, algo que en la vida real no ocurre.

...cuando hay un deseo que surge del inconsciente, el sueño se ofrece como la única solución que pueda saciar y a la vez evitar cualquier despertar incipiente. Pero la única parte inconsciente del Yo, la instancia refutadora (la «defensa»), de acuerdo con el Super-yo que la inspira, permanece en un constante estado de semidespertar, puesto que lo rechazado, y más comúnmente lo prohibido, contra quienes ella está encargada precisamente de mantener la defensa, también permanecen despiertos y activos, o al menos susceptibles de activación. (Metz, 2001: 105).

El inconsciente es el almacén de lo censurado y reprimido del ser humano que necesita salir y ser contado; y el cine la plataforma a partir de la cual todo esto puede ser mostrado, ¿de qué otra forma se podría proyectar un crimen o una escena romántica? El inconsciente necesita liberar aquello que le duele y que le provoca conflictos internos y es, precisamente, al hacerlo sin personalismos, que se puede bajar la guardia y dejar que fluya lo más aterrador que habita dentro de la mente humana.

En oposición a las actividades ordinarias de la vida, el estado filmico tal como lo inducen las películas tradicionales de ficción (y en esto, es cierto que desmovilizan) se señala por una tendencia general a la disminución de vigilancia, por un comenzar a dormir y a soñar. (Metz, 2001: 107).

La disminución del estado de vigilancia lleva consigo el descenso de la actividad motora y el aumento de la concentración, hecho que posibilita la incursión de la imagen proyectada en la estancia inconsciente de la maquinaria mental, que retoma la libertad del sueño y se aleja del pensamiento estructurado, racional y moralmente correcto cotidiano para dejarse llevar y adherirse a los códigos narrativos propios del lenguaje cinematográfico.

Durante el velar, el flujo regresivo, al esbozarse, choca con un contraflujo progresivo más poderoso que él y casi ininterrumpido, que corta su culminación. En cambio, el dormir suspende este impulso inverso deteniendo las percepciones, y deja entonces vía libre a las impresiones regresivas, que pueden llegar al final de su propio recorrido. (Metz, 2001: 114).

Cuando el espectador se enfrenta a un filme deja de bloquear los impulsos y de contener los sentimientos, por eso es habitual ver a gente llorando durante una proyección o, incluso, oír risas mucho más intensas de lo que se podría oír en la calle o en una situación cotidiana. Del mismo modo que tampoco impide que afloren los

recuerdos en su mente y, por tanto, la percepción logra instaurarse como huella sensitiva. Al salir de la sala nadie es consciente del curso que a lo largo de la visualización ha seguido su inconsciente pero sí que queda la sensación que se desprende de ello, que es más duradera que la percepción.

...percibir como verdaderos y como externos los acontecimientos y los héroes de la ficción, y no ya las imágenes y sonidos de la instancia meramente pantálica que sin embargo es la única real: una tendencia, en suma, a percibir como real lo representado y no el representante (el material tecnológico de la representación). (Metz, 2001: 115).

Al igual que ocurre al dormir, se deja de juzgar y, al hacerlo, se considera real hasta aquello que, en otras condiciones, se tacharía de absurdo. Los sueños, por la forma en que están estructurados y por lo ilógicos que son deberían resultarnos irreales; sin embargo, parecen tan reales que la sensación que producen en el receptor puede durar horas e, incluso, condicionar el estado de ánimo al salir de la sala. Pese a que el proceso de introspección en sí podría llegar a resultar desagradable en tanto que espectadores, también suscita una cierta atracción gracias a la fascinación que producen las imágenes, lo que perpetúa el consumo del cine. La actividad del cine, al ser social, encubre el proceso de psicoanálisis individual y subjetivo que conlleva, de modo que ningún espectador asiste al cine con una actitud defensiva, en la que vuelve impenetrable su mente y se niega a poner sus vivencias y sentimientos al servicio del filme, sino al contrario, desbloquea las emociones y activa el proceso perceptivo.

Este mecanismo perceptivo, dirigido por la sensación de individualidad, es el mismo que propicia la universalidad del mensaje cinematográfico. Para que este mensaje sea genérico a la par que privado, íntimo y, como hemos visto anteriormente, falsamente individual, el cine, sobre todo si es de carácter comercial, se vale del uso de las relaciones primarias de apego entre padres e hijos y de la construcción de la mirada dominante, desde la que el espectador interpreta los acontecimientos. Lo que diferencia al cine de otras artes, entre ellas el teatro, es la delimitación y acotación de la ubicación de la mirada; en relación a esto, dice la teórica cinematográfica Laura Mulvey que “el cine edifica la manera en que debe ser mirada en el interior del espectáculo mismo” (1985: 20), por ser mirada se refiere, evidentemente, a la mujer; y es que ésta, es el elemento clave alrededor del cual giran tanto las acciones de los personajes masculinos dentro de la narrativa como la propia relación que el espectador, sea hombre o mujer,

mantiene con el filme desde la sala de proyección. Cabe recordar que el espectador cinematográfico a menudo es considerado como un niño en plena transición entre la comprensión simbólica y la formación de ego, donde la madre juega un papel fundamental. Así, el espectador al enfrentarse a una película, se encuentra ante la amenaza de la castración, como hombre, y frente a la sensación de seguridad y apego que confiere la madre, como niño.

...la función de la mujer en la formación del inconsciente patriarcal tiene dos facetas; en primer lugar simboliza la amenaza de castración a través de su falta de pene y, en segundo lugar, introduce a su hijo en lo simbólico a través de dicha falta. Una vez que esto se ha llevado a cabo, su sentido en el proceso termina y no permanece en el mundo de la ley y del lenguaje más que como una memoria que oscila entre la memoria de la plenitud maternal y la memoria de la carencia. Ambas están inscritas en la naturaleza (o en la anatomía según la famosa frase de Freud). (Mulvey, 1985: 2).

Mulvey está segura de que estas memorias que el espectador experimenta durante la proyección conforman lo que ella ha acuñado como placer visual y que es, éste mismo, del que se ha valido “la magia del estilo de Hollywood” (1985: 4) a lo largo de su historia para crear esa fascinación en el sujeto que observa: un sujeto alienado e invadido por una gran sensación de pérdida, cuya única satisfacción es la de reforzar el ego –a la par que producir su olvido temporal- que la sociedad patriarcal ha implantado. Teresa de Laurentis va mucho más allá atribuyendo al cine, incluso, la creación del género como producto, como auto-representación (1989: 8), en tanto que es un discurso institucionalizado y es percibido mediante el oído y la visión que, según Ana Forcinito, son “sentidos que privilegian [...] la lógica patriarcal a través de sus representaciones” (2006: 109). Al aplicar todo esto a la constitución del discurso cinematográfico, cabe preguntarse qué proceso sógnico de significación se da para establecer a la mujer como objeto y al hombre como mirada patriarcal, y cómo se realiza esa imposición; a este respecto, Mulvey afirma que es la propia mujer como madre quien:

Convierte a su hijo en el significante de su propio deseo de poseer un pene (la condición, imagina, de entrada en lo simbólico). Debe elegir entre ceder a la palabra, al Nombre del Padre y a la Ley, o luchar para mantener a su hijo con ella en la media luz de lo imaginario. La mujer pertenece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el otro del macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico

imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo. (Mulvey, 1985: 2).

La función significante que Mulvey le otorga a la mujer converge con la teoría del significante imaginario desarrollada por el semiólogo Christian Metz, puesto que la figura femenina conforma una ausencia comparable a la falta la realidad y del hecho cinematográfico. Todo pertenece al sueño, al estadio del niño que desarrolla su ego y, en ese sentido, introduce Mulvey el concepto de Nombre del Padre perteneciente a Lacan, que designa el complejo freudiano de Edipo, donde la función paterna es la responsable de la castración y de la posterior instauración de La Ley como principal fundamento de la actividad simbólica que desarrolla el sujeto. No es, por tanto, desacertado concluir que el mensaje se hace universal en tanto que apela a los primeros momentos y sensaciones vitales del individuo y que el lenguaje es el trampolín por el que lo traumático se transforma en deseo.

El deseo, nacido con el lenguaje, permite la posibilidad de trascender lo instintivo y lo imaginario, pero su punto de referencia nunca deja de ser el momento traumático de su nacimiento: el complejo de castración. Por lo tanto la mirada, placentera en su forma, puede ser inquietante en su contenido, y es la mujer en tanto que representación/imagen la que hace cristalizar esta paradoja. (Mulvey, 1985: 9).

Llegados a este punto, es lógico que nos preguntemos por la mirada que vincula a un espectador con un personaje de su mismo género, ya sea de mujer sujeto a mujer objeto o de hombre sujeto a objeto. En primer lugar, en las espectadoras se produce un acusado displacer derivado del despertar de la consciencia de castración; no obstante, es un hecho que esta sensación no impide a la mujer ir a una sala de proyección ni consumir un producto cinematográfico ni sentir satisfacción por el exhibicionismo femenino, pues sigue presente uno de los pilares de la significación audiovisual: la identificación. Por lo que a los hombres respecta, se produce una sensación bien distinta, ya que el voyeurismo hacia otro hombre no es causa de amenaza ni de pérdida, sino que supone la visualización de un ideal, del hombre perfecto, del Yo Ideal como diría Freud. Esta instancia funciona dentro del aparato psíquico por “la convergencia del narcisismo (idealización del yo) y de las identificaciones con los padres, con sus substitutos y con los ideales colectivos” (Laplanche y Pontalis, 1996: 180). Así pues, la mujer, en el contexto del placer visual que plantea Laura Mulvey, adoptaría un papel pasivo, mientras que el del hombre sería activo, la cual cosa contribuye a perpetuar el

orden patriarcal que domina la significación cinematográfica.

De acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sostienen, la figura masculina no puede cargar con el peso de la objetivización sexual. El hombre se muestra reacio a mirar a sus semejantes exhibicionistas [...] sostiene el *rol* del hombre como soporte activo de la historia [...] controla la fantasía del film y emerge como [...] poseedor de la mirada del espectador, transfiriéndola más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas representadas por la mujer como espectáculo. (Mulvey, 1985: 11).

Desde la misma narrativa de la historia ya se contempla esta cuestión, los personajes femeninos no suelen asumir un papel relevante para el transcurso de los acontecimientos ficcionales, más bien al contrario, su presencia en ocasiones provoca una suspensión de la acción, que es sustituida por unos minutos de contemplación erótica, pues la mujer es un objeto erótico tanto para los personajes dentro de la diégesis como para los espectadores fuera de ella. Hay que apuntar que esto no siempre es así, ya que el cine conocido por el término de alternativo ha conseguido darle la vuelta a esto en alguno de sus filmes y otorgarle a la mujer un rol imprescindible en el avance de los acontecimientos.

Pese a que el cine institucional de Hollywood siempre ha pretendido ir en busca de la satisfacción del espectador con la finalidad de que vuelva al cine una y otra vez, el aspecto de la castración materna puede llegar a interferir en ésta al entrañar una amenaza para el espectador masculino, ante la que el individuo debe reaccionar.

El inconsciente masculino tiene dos caminos para escapar de la ansiedad de la castración: la preocupación por la reaparición del trauma original (investigando a la mujer, demistificando su misterio), contrapesada por la devaluación, castigo o salvación del objeto culpable [...]; o el rechazo total de la castración a través de la aceptación de un objeto fetiche o transformando a la figura representada en un fetiche, de tal manera que se convierta en tranquilizadora antes que en peligrosa (por ello la sobrevaloración, al culto a la estrella femenina). (Mulvey, 1985: 13).

Si el espectador toma la primera de las vías, la del castigo, estaría cometiéndose la significación y, en consecuencia, percepción entendida bajo el voyeurismo; en cambio, si opta por la segunda de ellas, lo hará en base al fetichismo. Aquí se puede ver el modo en que los tres pilares de la significación cinematográfica operan al servicio de

la universalización y individualización del mensaje ya desde las mismas infraestructuras y códigos que utiliza, puesto que, en palabras de Mulvey, son estos códigos los responsables de crear la mirada patriarcal y, en consecuencia, el objeto de dicha mirada que “a través de ellos producen una ilusión cortada a medida del deseo” (1985: 20), conjuntamente con las convenciones derivadas de la técnica.

Existen tres diferentes miradas asociadas con el cine: la de la cámara en la medida que registra el acontecer profilmico, la del público que mira el producto final, y la de los personajes que se miran entre sí en el interior de la ilusión cinematográfica. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras y las subordinan a la tercera, con la finalidad consciente de eliminar la presencia intrusa de la cámara y evitar que produzca una conciencia de distanciamiento en el público. (Mulvey, 1985: 20).

Las niega para crear ese efecto de realidad que, tan solo bajo un estado de sueño, puede ser procesado en su totalidad. El espectador, al que se le apela directamente, entra al cine para ver algo que no existe y sale con la verdadera percepción de que eso ha pasado. Esta es la intención del cine y, de forma más genérica, de la industria que más que considerarse industria bordea la labor de una fábrica de sueños, de una realidad que se desvanece como acto de percepción, pues recordemos que no existe nada salvo el mismo acto de percibir, todo en la pantalla está ausente: los actores, el decorado... incluso la cámara; es cine, como afirma Jacques Aumont:

...es la paradoja misma de una presencia ausente, de una presencia realizada gracias a una ausencia –la del objeto representado- y a costa de la institución de un sustituto. Artefacto plenamente cultural, basado en convenciones socializadas que rigen su campo y su naturaleza, ese sustituto siempre es *fabricado*, lo delimitan la técnica y la ideología: creo que hoy nadie imagina ya que una representación sea en ningún aspecto una copia del objeto tal cual y ni siquiera de uno de sus aspectos. (Aumont, 1997: 114).

La intención de Aumont al formular estas palabras era la de aludir exclusivamente al aparato cinematográfico, sin embargo, como puede observarse, se corresponden también con la función que la mujer tiene dentro de la significación filmica, por lo que se podría concluir que es la mujer la que, al objetivizarse, hace presente una ausencia que constituye la base del discurso filmico y, por tanto, la razón de ser del dice. Esto lleva ineludiblemente a relacionar la concepción del cine con la concepción de mujer y ésta con el inconsciente de todo espectador que, antes de hombre

o padre, es ante todo hijo. Así pues y a modo de síntesis, se dirá que el cine, a diferencia del teatro o de otras artes que apelan a la masa, se dirige a un sujeto en concreto pero, a la vez, a todos y cada uno de los posibles espectadores sin importar la edad, la nacionalidad o la cultura. El cine individualiza la dirección del mensaje a la par que universaliza su significado e interpretación, haciendo de un acto colectivo una experiencia íntima y privada, que ayuda no solo a perpetuar la visión dominante de la sociedad, sino también produciendo una sensación de satisfacción que amarre al espectador a la butaca y convierta el ocio del cine en hábito.

Las obras de arte son satisfacciones fantasmáticas de anhelos inconscientes, al igual que los sueños con los que tienen en común el mismo carácter de compromiso. A diferencia de las producciones del sueño, asociales y narcisistas, las obras de arte eran concebidas para que otros hombres participen en ellas y podrían suscitar y satisfacer en éstos las mismas mociones de deseos inconscientes. (Freud, en Gustavo Motta, 2001: 1).

1.2.4. Construcción del personaje cinematográfico

Cualquier lector o espectador, sin ninguna formación especial, se creará capaz de hablar de los personajes de una novela y un drama. Y lo hará, lo que significa que los identifica y percibe su contenido con suma facilidad; pero hablará de ellos como si fueran personas, no en cuanto eso todavía por definir que llamamos “personaje” y que debemos imaginar no como algo dado, natural, sino como algo artificial, como un “recurso” dramático en definitiva. (García Barrientos, 2003: 153).

Por lo que se desprende de sus palabras, García Barrientos concibe el personaje como una construcción artificiosa, en la cual participan el autor, el director y el actor que lo encarna, y cuya reconstrucción depende de un único sujeto: del espectador. Así pues, entendiendo el personaje como recurso, podrá concluirse, como ya se hizo anteriormente, que éste constituye un significante al servicio del significado al que se adscribe, por lo que, a su vez, está compuesto por otros tantos elementos que le dan sentido y sustento y que es necesario precisar. Dado que el proceso de significación en el cine es distinto al que se da en el teatro, donde el personaje está compuesto por los trece signos de Kowzan regidos por un sistema asentado de convenciones, el personaje cinematográfico se debe estudiar por una serie de dimensiones y de niveles en los que se fundamenta la progresión del personaje. Elena Galán (2007: 1), a propósito de esto,

expone que son la acción y el conflicto junto al personaje los que constituyen la base de la narratividad audiovisual y, por este motivo, hay que tenerlos en consideración a la hora de analizar su construcción significativa. De igual forma, asegura Chatman (1978: 119) que los personajes son un producto de la trama y no al contrario, por lo que quedarían reducidos a funciones más que a personajes, de lo que deriva el término actante proveniente de la teoría de Greimas.

No obstante, y adoptando un punto de vista más amplio, se estudiará al personaje como una construcción sónica, compuesta por una serie de atributos o rasgos psicológicos, que dotan de verosimilitud y realismo al significativo, y por un conjunto de acciones dramáticas que lo definen como actante y en el que las relaciones interpersonajes, como se verá más adelante, juegan un papel muy relevante. Dentro de la significación audiovisual y, por ende, fílmica el personaje, pese a ser algo construido artificialmente que no existe en la realidad, tenderá a apoyarse en el detallismo de los rasgos físicos con la finalidad de aportarle naturalidad y que sea lo más real posible a ojos del espectador. Es por esto que, algunos de los signos que Kowzan atribuye a la construcción del personaje, aquí adoptan una función bien diferente al ser mucho más visibles y cercanas que en el teatro. Dice Fernández Díaz que “el personaje encarnado por un actor transmite información y expresión a través de su *presencia, situación, acción y diálogo*” (1996: 31). La característica del personaje cinematográfico es que su presencia y particularidades psíquicas son de carácter multidimensional y múltiple, acercándolo al espectador que establece una identificación con él.

Según Fernández Díaz (1996: 31-32), la presencia está formada, a su vez, por los rasgos indiciales, “características físicas permanentes” que lo convierten en una imagen significativa percibida en términos de agradable o no agradable por el espectador, y por los elementos artificiales que se pueden definir como aquellos complementos modificables que ayudan a identificar al personaje, tales como vestuario, peinado o utensilios. La situación, por su parte, atiende al ambiente y a la relación que el personaje establece con los otros, creando una determinada atmósfera bajo la cual deberá entenderse el filme. Dentro de la acción o actuación, donde también incluye ciertos aspectos de la palabra dialogada en tanto que pensamiento, sitúa la actuación física, los gestos y los movimientos corporales por el espacio; según la combinación de éstos pueden darse diversos tipos de acción, entre las que destacan:

- *Interna*: Pensamientos y sentimientos de los personajes, que pueden estar cargados de intensidad y acción dramática.
Ejemplo: Un larguísimo plano de un alcoholico estático ante una botella llena mirándola fijamente sin mover un músculo.
- *Externa*: Actuación física del personaje (gesto y movimiento).
Ejemplo: El alcoholico, en un brusco movimiento, agarra la botella, la levanta y finalmente la tira contra el suelo.
- *Lateral*: Lo que ocurre en el entorno donde se desarrolla la acción del personaje.
El camarero que conoce al alcoholico y asiste a la escena sonríe complacido. Otros personajes están sobresaltados por el ruido.
- *Latente*: La acción latente se desarrolla en *off*, es decir, no se ve en pantalla, pero el espectador es consciente de que se está desarrollando mientras él ve otra escena diferente.
En el ejemplo del alcoholico, si se pasa de este personaje, fijo ante la botella, a su mujer en una escena en su casa, y se vuelve al desenlace de la secuencia del alcoholico, durante la escena de la mujer, la acción del alcoholico ha permanecido latente. (Fernández Díaz, 1996: 36).

Prosigue explicando que la acción del personaje debe estar motivada y ser la respuesta ante un pensamiento, un hecho, una palabra, etc., y que como motor de la acción siempre está el conflicto, base también de la intriga que mantiene al espectador frente a la pantalla. Fernández Díaz clasifica los conflictos del filme en interiores, de relación y cósmicos, a los que Linda Segel (1999: 182) añade el social y García Barrientos la moral (2003: 165). Mientras que el conflicto interior hace referencia a los sentimientos y pensamientos encontrados del protagonista, el de relación se basa en la consecución de “las metas mutuamente excluyentes del protagonista y antagonista” (íbidem, 185). El conflicto también puede generarse entre el protagonista y su endogrupo o con el exogrupo (familia, trabajo, amigos, etc.) que conforme su entorno social. La otra opción es que el conflicto nazca de una situación establecida que implique para el personaje tomar decisiones determinantes, tal como una catástrofe natural o una muerte, entre muchos otros. Un ejemplo de esto sería la reciente película *Lo imposible* (2012) de Juan Antonio Bayona. Y ya, concretando un poco más, el conflicto cósmico, que se podría incluir en el anterior, representa una disputa entre el protagonista y una fuerza sobrenatural, como puede ser la figura de Dios.

Todos estos conflictos expuestos pertenecen a lo que se conoce como las dimensiones del personaje compuestas por el pensamiento, la acción y la emoción, que se establecen a partir de los tres ejes descritos por Lajos Egri (1946): el fisiológico, el psicológico y el sociológico. Estos ejes hacen al personaje más humano, lo aproximan al espectador y posibilitan la identificación, algo que solo le es propio al cine.

- Dimensión fisiológica:
 - Sexo.
 - Edad.
 - Altura y peso.
 - Rasgos físicos particulares: color del cabello, de los ojos o de la piel.
 - Postura, gestos y movimientos que adopta.
 - Aspecto: vestuario (desaliñado o elegante), forma de expresarse (simpático, educado...), belleza y juventud, ,etc.
 - Defecto, enfermedades o cicatrices y marcas.
- Dimensión sociológica:
 - Clase social: baja, media o alta.
 - Ocupación: tipo y actitud hacia el trabajo, así como el nivel económico y los bienes.
 - Educación: estudios, clase de escuelas a las que ha asistido (pública, privada, concertada o elitista), calificaciones, etc.
 - Vida de hogar: con quién vive, situación familiar, qué costumbres tienen y cual es el estado legal de su matrimonio, si lo tiene.
 - Coeficiente intelectual.
 - Religión.
 - Nacionalidad.
 - Relaciones sociales con sus amigos y conocidos, que definan su grado de popularidad o aislamiento, extroversión o introversión.
 - Filiación política.
 - Pasatiempos o hobbies: libros, diarios, revistas que lee.
- Dimensión psicológica:
 - Relaciones sentimentales.
 - Normas o principios morales que le caracterizan.

- Objetivos, metas y ambiciones.
- Contratiempos, primeros desengaños o desilusiones.
- Temperamento: caótico, sereno, pesimista, optimista, etc.
- Actitud hacia la vida: resignado, combatiente, derrotista, etc.
- Complejos: obsesiones, inhibiciones, supersticiones, manías o fobias.
- Capacidades y talentos.
- Cualidades: imaginación, criterio, afición y talante.

La dimensión psicológica, producto de las dos anteriores, es la que le confiere la tridimensionalidad al personaje para hacerlo más humano, más real y, por ende, más cinematográfico. Esta dimensión está compuesta por un conjunto de rasgos, definidos por una línea en la que uno de los extremos es contrario al otro, que permiten al espectador clasificar a los personajes según sus atributos y establecer las relaciones entre ellos. Un buen ejemplo de ellos es la atribución de la bondad y la maldad, pues cuando al protagonista se le considera bueno, al antagonista, tan solo por desear lo contrario del anterior, se le considera malvado.

Lo cierto es que un personaje dramático carece de “valor” fuera del reparto, del sistema de personajes al que pertenece. Y, consecuentemente, su carácter, el conjunto de rasgos que lo definen, adquiere sentido sólo en relación con los caracteres de los demás, esto es, como un conjunto de rasgos “distintivos”. (García Barrientos, 2003; 166-167).

En tanto que un rasgo se define por ser distintivo, dice Barrientos, puede ser considerado como un paradigma que se va componiendo de diferentes sintagmas a lo largo del transcurso del filme. La principal función de los rasgos es la de definir a los personajes en función del cúmulo de atributos que posean, es decir, aquel personaje compuesto por una gran variedad de rasgos, la mayoría de ellos de carácter complejo, se considerarán redondos y, por lo general, se corresponden con el papel protagónico, mientras que los que se caracterizan por un solo rasgo o un número muy reducido de ellos, será un personaje plano, casi irrelevante para el transcurso de la acción. Todo personaje dramático, y más si es filmico, está compuesto por rasgos manifiestos, sobre todo los físicos y los sociológicos, y rasgos latentes, pertenecientes al inconsciente y producto de la interacción entre la percepción y la cognición del propio personaje; puesto que en el inconsciente se hallan los traumas, fijaciones y anhelos pertenecientes

al mundo interior del personaje, éste tratará de resolver el conflicto que le producen movido por un deseo que en la mayoría de los casos no se exterioriza, un deseo oculto – que es el mayor rasgo definitorio de su dimensión psicológica-. En la película de Polanski *La muerte y la doncella* (Death and the Maiden, 1994), este deseo es la fijación de Paulina por encontrar a su violador y resolver, de este modo, su malestar y humillación interna, mientras que en *El ángel exterminador* (1962) de Buñuel es el deseo de liberar por parte de la sociedad burguesa las represiones autoimpuestas.

Para Pavis (1983: 355-356), otra forma de conocer al personaje y de acercarse a su análisis es a través del intercambio que se produce entre éste y la acción que realiza, lo que da lugar a tres modalidades:

- 1) La acción es el elemento principal y determina el resto.
- 2) La acción es la consecuencia necesaria, y casi superflua, de un análisis propio del carácter.
- 3) La acción y el personaje dejan de ser contradictorios, se complementan.

Las diferentes acciones que lleva a cabo el personaje se enmarcan dentro de la función que éste desempeña, conocida como rol. Éste puede ser actancial –o sintáctico- y estar conformado por seis fuerzas relacionadas entre sí que, bajo la terminología de A. Greimas, dan lugar al Destinador y al Destinatario (eje del saber), al Objeto y al Sujeto (eje del deseo), y al Ayudante y Oponente (eje del poder); o temático –semántico-, que tiene que ver con aquellos comportamientos institucionalizados en el seno de una determinada cultura (el rey, el príncipe, el jefe, el héroe, el villano, el sabio...). Pero, antes de poder asignar un rol concreto, bien sea actancial o temático, a un personajes es conveniente saber “distinguir entre el *ser* y el *hacer* del personaje, entre *calificación* y *función*; y entre *enunciados narrativos* y *enunciados descriptivos*” (Hamon, 1977: 134), y para ello se deben identificar también a la vez que evitar los estereotipos asociados al rol, creados para simplificar la información y decodificar más rápidamente la información. Según la *Teoría de la Identidad Social* de Henri Tajfel (1984), han sido creados para conseguir la adaptación al medio del ser humano y, más concretamente, a la sociedad de masas que hace un uso reiterado e, incluso, abusivo de ellos.

En definitiva, desde la consolidación del cine como el principal medio de masas de la sociedad moderna, el personaje se ha percibido y se percibe erróneamente como

persona más que como un recurso dramático creado por la conjunción de autor, director y actor, puesto al servicio de los acontecimientos que posibilitan el avance de la historia, del mensaje. Es, por lo tanto, un signo artificioso, constituido para asumir una determinada función, que solo es entendida y decodificada por contraste con el rol del resto de personajes. Los escasos y pocos concluyentes estudios sobre la construcción del personaje precisan que se reivindique la concepción de personaje como artificio compuesto a partir de una serie de dimensiones y rasgos que es necesario descomponer, reforzados por el empleo de unos códigos y técnicas derivadas de la acción de la cámara, a fin de decodificar correctamente el mensaje y no quedarse en la superficialidad de la imagen y en la fascinación que produce la pantalla.

II.

EL PROCESO DE ADAPTACIÓN: DEL PERSONAJE TEATRAL AL CINEMATOGRAFICO

2.1. Relación entre texto y representación

Al adentrarse en la teoría cinematográfica o, incluso, en los estudios de narrativas mucho más curtidas, como pueden ser los del teatro, el cómic o la literatura, se aprecia la preocupación de los teóricos por la acotación y definición del término adaptación, más que por el estudio de su proceso. Según la Real Academia Española (2014), la acción de adaptar consiste en “modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente a la original”; sin embargo, para muchos lingüistas, teóricos filmicos o investigadores teatrales, la adaptación no constituye tan solo una simple modificación o ajuste, sino que es una labor que va mucho más allá.

Pese a que hoy en día se tiende a concebir la representación resultante o la adaptación, sobre todo desde los estudios metodológicos, de forma independiente al texto inicial, o dicho de otro modo, se les percibe como dos productos culturales diferentes y autónomos (Pérez Bowie, 2004: 279), a causa del arraigo del fenómeno postmoderno de la hibridación y, por consiguiente, de la hipertextualidad acuñada por Genette, esto no siempre fue así. Mientras algunos autores, como Luis Miguel Fernández (2000) abordan la adaptación como un acto de traducción, otros, como Cristina Manzano (2008) o Patrick Cattrysse (1992), la conciben a modo de metamorfosis y de transformación intertextual, respectivamente. Sin embargo, hay quien prefiere referirse al proceso adaptativo como un cambio, de funciones semióticas en el caso de María del Carmen Ruíz de la Cierva (en Pardo y Sánchez, 2014), y de código en el de Jorge Urrutia (1984) y Gianfranco Bettetini (1986) o, incluso, de la suplencia de espacios –particularmente de los espacios en blanco, indeterminados o faltos de información- dependientes de la imaginación del receptor si nos remitimos a las palabras del reconocido teórico literario Wolfgang Iser (1987).

En los últimos años se está volviendo a los orígenes de la teoría de la adaptación, donde se sostenía que más que una exclusión o una selección de algunos elementos del texto original, lo que se da en la adaptación es una aportación o enriquecimiento de éstos. Dentro de esta perspectiva se encuentra una de las primeras teorizaciones sobre esta cuestión agrupadas bajo la denominación de Formalismo Ruso. El máximo exponente de la última etapa de esta corriente, Mijaíl Bajtín (1986), siempre sostuvo la aportación recíproca que se produce entre un texto y su posterior adaptación, incluso

llegó a definir esta relación con el término dialogismo, destacando la complementariedad que se da entre ambas narrativas, y con el de polifonía, con el que pretendía destacar el conjunto de voces que le daban sentido a la obra final en comparación con la voz única que le da vida al texto primigenio.

Dado que la adaptación, como se ha visto, es un término que, lejos de estar delimitado, sigue estando en el centro del debate, puesto que, además de las discrepancias en su definición, muchos estudiosos, como Darío Villanueva (1989), aún cuestionan si es una palabra válida a la hora de referirse al proceso por el que un texto lingüístico pasa a incorporar signos pertenecientes a otros códigos no lingüísticos, antes de entrar en el estudio de su proceso, se hace necesario abordar el recorrido teórico que ha seguido desde sus inicios hasta la actualidad con el fin de indagar su aplicación práctica desde la perspectiva más adecuada.

A rasgos generales, se puede clasificar y diferenciar a los estudiosos de la adaptación en aquellos que consideran los dos productos culturales como independientes de los que los conciben como dependientes, bien sea porque el primero es una traducción del primero, una prolongación o un resumen; aquellos para los que la fidelidad del texto es el aspecto clave, de quien considera más relevante mantener el mensaje o la sustancia por encima de la forma; quienes conciben que existe adaptación desde que se toma prestado uno de los elementos –personaje, historia, contexto, etc.-, y quien solo entiende la adaptación desde el trasvase de la totalidad de elementos que constituyen la obra; y, por último, los que defienden que el proceso de trasvase debe de ser cerrado, siguiendo una serie de pasos que garanticen el correcto cambio de plataforma, y los que proclaman la libertad y creatividad de esta acción cultural.

...podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico. (Sánchez Noriega, 2000: 47).

Y es que, según Sánchez Noriega, al adaptar se experimenta de nuevo la obra original bajo un lenguaje distinto (2000: 47), es por esto que cada vez se va haciendo más

necesario el ahondar en el proceso de significación que acontece en este cambio de lenguaje, porque más que el contenido o la forma, será la conjunción resultante de ambas la que condicione la percepción del espectador. ¿Por qué qué es la adaptación sino una lectura más? Así lo afirma Bárbara Zecchi (2012), quien le atribuye una función de relectura, siempre sujeta a la ideología dominante perteneciente a esa sociedad en concreto que es la que, en última instancia, guía la comprensión del texto. Patrick Cattrysse (1992), por su parte, la concibe más como una traducción, cuyo proceso estaría compuesto principalmente por cuatro fases: la selección del material, el estudio del sistema de adaptación, el análisis del funcionamiento de este material dentro del nuevo medio de expresión y la exploración entre las normas de selección y las de adaptación, y entre el funcionamiento y el contexto. Una traducción que, en palabras de María del Carmen Ruiz de la Cierva (en Pardo y Sánchez, 2014) implica una transfuncionalidad o un cambio intersemiótico, algo que Jakobson ha definido como “una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal” (1975: 69). Llegados a este punto, cabe recordar que también para los formalistas rusos la diferencia específica entre teatro y cine es análoga a la existente entre aquello verbal y lo visual. La teoría auterista promulgada por la revista francesa especializada en cine *Cahiers du cinema*, por su parte, también se interesó por cómo el director cinematográfico hace suya la obra. De hecho, fue André Bazin (1966), máximo exponente de dicho movimiento cultural, quien estaba convencido de que la adaptación era un proceso de traslación del teatro al cine, en el que la principal tarea del director era la de crear un equivalente visual. Es, precisamente, este término, el de equivalencia, el que ha abierto un debate cada vez más difícil de cerrar: ¿es una puesta en escena equivalente al texto cuando lo sigue punto por punto o lo es cuando transforma sus elementos en pro de garantizar que llegue el mismo mensaje o se produzcan en el espectador las mismas sensaciones e interpretaciones?

Al dejar de lado las cuestiones relativas a qué tipo de proceso se da en la adaptación o cómo se lleva a cabo, surge otra cuestión referida a qué es adaptable o a cuánto adaptamos; en este sentido, André Helbo (1997: 27), quien entre sus estudios recoge las teorías de Genette, Kristeva, Todorov y Jean-Claude Carrière, defiende la idea de que hoy en día todo es adaptación, todo es una relectura de algo anterior y es, precisamente por eso, que emplea el concepto de intertexto, ya utilizado por los tres primeros autores, para hacer hincapié en la influencia que otros textos anteriores ejercen

en la producción y comprensión del creado. En el otro extremo se encuentra George Bluestone (1957), para quien la existencia del proceso de adaptación entre la literatura y el cine es imposible debido a las limitaciones expresivas de este último, entre las que destacan su incapacidad por reproducir los diferentes puntos de vista, de introducirse en la psicología de los personajes o de narrar en pasado.

En el año 2000, Sánchez Noriega afirmó que estábamos inmersos en plena Edad de Oro de la adaptación. Antes de pasar si quiera dos décadas desde que el autor escribiera estas palabras, ya se puede decir que un gran número de películas no son más que una reelaboración de una fórmula previa, es por esto que en algunas ocasiones ya ni si quiera se anuncia como texto adaptado. ¿Es el fenómeno de la hibridación la causa de esto o tan solo es la consecuencia? Sea como fuera, lo cierto es que cada vez más proliferan las adaptaciones dentro del ámbito audiovisual, y ya no solo adaptaciones provenientes de un texto original, también las hay que derivan directamente de una representación, por lo que constituyen la adaptación de una adaptación, la relectura de una lectura.

Aplicando el concepto al territorio que nos compete, se aprecia que, con frecuencia, se utiliza el término adaptación para referirse al trasvase discursivo del teatro al cine; sin embargo, es necesario matizar que la adaptación se da siempre que se produce un cambio en los códigos, tanto específicos como inespecíficos, que conforman el discurso. Por lo tanto, más que de adaptación de una representación –teatral- a otra –cinematográfica-, lo que tiene lugar es una adaptación entre el texto, bien sea una obra teatral, un guion cinematográfico o una novela, y la representación, que alberga tanto la teatral y la cinematográfica como la radiofónica, la pictórica, la fotográfica... Así pues, a partir de ahora, se empleará el concepto de adaptación como sinónimo de trasvase discursivo o conceptual, en el que el contenido cambia de forma para adecuarse al medio y a los receptores del mismo. A lo largo de las últimas décadas la adaptación ha dejado de ser un proceso lineal, que tan solo tiene lugar entre un texto teatral y un guion cinematográfico, pues ahora:

...la adaptación puede producirse en el interior de un género o entre varios géneros, basarse en la sustancia/forma de expresión o del contenido, conllevar una relectura del conjunto de partida y modificar interactivamente el texto original. (Helbo, 1997: 25).

Este es el principal motivo por el que la mayor parte de teóricos han puesto especial énfasis en el concepto de fidelidad como un modo de preservar la esencia al realizar el trasvase discursivo, manteniendo aquello que caracteriza a la obra y la hace única o transmitiendo, al menos, el mensaje o las sensaciones perceptivas para las que ha sido creada.

2.1.1. El problema de la fidelidad

Desde los orígenes de la adaptación, tanto espectadores como críticos, han cuestionado el buen hacer del director o guionista a la hora de pasar a la pantalla un texto que en su origen era literario o teatral, tildando el resultado final de bueno o malo y atendiendo, en la mayoría de los casos, exclusivamente al modo en que la película se ciñe a la obra original en que se basa, pues sigue permaneciendo la idea de la superioridad del género literario frente a cualquier otro.

Sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito –y hasta que lo contradice–, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario. (Sánchez Noriega, 2000: 67).

Incluso, se han establecido y, a día de hoy, se siguen estableciendo tipologías y clasificaciones considerando la fidelidad como variable predictora de la calidad del filme. No obstante, entre los teóricos hay posturas bien diferenciadas, incluyendo a los partidarios de que es la fidelidad la que debe guiar el proceso de adaptación y a aquellos otros que conciben esta fidelidad como algo imposible. Este último es el caso de Linda Seger (1992), quien asegura que tan solo hay una adaptación que resulta imposible: la que es fiel al espíritu de la obra, algo que, como se ha visto anteriormente, también defendió Bluestone unos años antes. Aquí surgen otras muchas cuestiones importantes: ¿qué se considera fiel? En este sentido, apunta Garrido Hornos (2008: 81) que el “ser fiel no implica, necesariamente, ser exacto ni acertado”. Entonces, ¿dónde tiene que residir esta fidelidad? ¿en el espíritu o sustancia, en la forma, en el mensaje, en el contenido, en el contexto, en las tramas, en la experiencia del espectador o en todos ellos simultáneamente?

Lo importante (...) [es] extraer la sustancialidad. (...) Es completamente equivocado entender por fidelidad al texto original o una creación teatral respetarlo en exceso. Lo es comprenderlo en los caracteres de los personajes, en sus sentimientos e ideas, en sus conductas, tan relacionadas con los ambientes en que se desenvuelven y, aprehendidas estas notas esenciales, recrear la obra en supeditación a lo que rige esta especialización filmico-literaria que es la del guionista. (Pastor Cesteros, 1996: 31).

Respecto a esto, expone también Robert Stam (2000) que en el proceso de adaptación hay que mantener tres de las coordenadas que caracterizan la obra: el lugar, el tiempo y la lengua. Zecchi añade a éstas, además, el discurso y la sexuación (2012: 50). Sin embargo, para adaptar el espíritu o la esencia de la obra original al filme, bastaría con mantener el elemento clave que sostiene el discurso del mismo y no tanto la forma o sus características, puesto que es la forma precisamente la que tiene que adaptarse a cada tipología de plataforma discursiva, por lo que sería un error el tratar de mantenerla en este proceso en detrimento de la conservación de aquello que le da sentido, algo a lo que Hitchcock llamó *McGuffin*²¹, que pese a que no sea un elemento esencial en el trascurso de la acción, sí que es la excusa que la impulsa. No obstante, es un hecho que la dimensión temporal a la que se refería Stam posibilita una conexión más estrecha entre el contexto de producción – tanto de la obra original como de la adaptada- y el de recepción, y es precisamente por este motivo que debe hacerse especial hincapié en su construcción, aunque no en su mantenimiento.

El presentar las historias relativamente fieles al original es una época coetánea a sus audiencias hace que estas se identifiquen más, que les resulten más atractivas, especialmente si se eliminan o varían las partes distantes (p.ej. el sistema de herencias), se simplifican o reforman personajes, o se potencian géneros (la comedia frente al drama), pero, sobre todo, si se añade una sensibilidad moderna (Geraghty, 2008: 16-17, 33), con matices referidos especialmente al género y la clase. (Barrios, en Más allá: 34).

En esta misma línea ideológica, se mueven también las teorías de Jorge Urrutia (1984) y de Gianfranco Bettetini (1984), quienes en lugar de preocuparse por el concepto de fidelidad en sí o por las dimensiones que deben mantenerse, profundizan en

²¹ Expresión acuñada por Alfred Hitchcock referida al elemento de suspenso o a la excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de la trama dentro de una historia.

las diferencias de códigos que se dan en el proceso de trasvase discursivo. El primero de ellos aborda estos cambios en la historia, mientras que el segundo lo hace en los de la enunciación, siguiendo la dicotomía hjelmsleviana de contenido y forma y los códigos asociados a ésta.

En el extremo opuesto se encuentran los defensores de algo mucho más subjetivo como es la conservación del espíritu, la esencia o el sentido del texto. Aquí destaca por sus aportaciones Bárbara Zecchi (2012: 48), que usa el término espíritu, y Giulia Colaizzi, quien prefiere referirse a este concepto como “la politización de un texto” (2007: 59), es decir, la arquitectura y las fuerzas que le dan sentido a la historia. Teniendo en cuenta esta última idea bajo la que se prevé que es la forma y la fuerza de ésta quien define una determinada historia, las palabras de Mitry (1978) cobran sentido, y es que éste defiende que el sentido por sí mismo no existe previamente, sino que existe por la expresión que le da vida, por la forma. De este modo, y si es el modo de expresión el que aporta el sentido al texto y éste sentido es el espíritu que debe perseverarse durante el proceso de adaptación, podría decirse que la fidelidad es, como afirma Linda Segel o Bluestone, imposible, pues la adaptación no es otra cosa que un cambio en la expresión, en la forma y en la estructura.

Como trata de puntualizar Anne Ubersfeld, la relación de fidelidad que se da entre el texto y su posterior representación no se debe al puro trasvase del texto, algo ampliamente extendido a la par que erróneo, sino más bien en los significados y la percepción de éstos, que son, a su vez, originados por una serie de códigos que, en última instancia, son los que deben estudiarse a fin de realizar una “buena” adaptación o, al menos, una “fiel”. Esto implica, inexorablemente, una incongruencia, y es que no puede darse una fidelidad de significación si los códigos discursivos son distintos en teatro y cine, por lo que lo único que puede mantenerse son los significados, o como afirma Sánchez Noriega (2000: 55) supone una “incoherencia de establecer una comparación entre discursos heterogéneos”.

Así, Ubersfeld (1998: 13) rechaza lo que llama la clásica postura “intelectual”, caracterizada por concebir el proceso de adaptación como una mera traducción de una lengua a otra o de unos signos lingüísticos a otros lingüísticos y visuales, donde cada signo lingüístico tendría su equivalente visual sin posibilidades de cambio o variaciones. A lo largo de este estudio se va a dejar de lado esta postura, puesto que al

considerar el discurso como una práctica significativa cuyo sentido reside en la interacción entre signos, no tendría cabida una concepción de éste como un mero trasvase de contenidos sin un cambio o ajuste de códigos. O dicho de otro modo, para transmitir el mismo contenido a un público distinto, o al menos distinto en su modo de recepción, deberán usarse todos los elementos visuales, auditivos y textuales, cuya combinación den de forma conjunta ese contenido pues, en ocasiones, la mera trasposición del material lingüístico no asegura una recepción acorde con el contenido al presentarse bajo otras circunstancias.

...las incontables estructuras visuales y reales del mensaje (poético) del texto literario, muchas de ellas desaparecerían o no podrán ser percibidas al ser borradas por el propio sistema de la representación. Aún más: en el caso de que, por un imposible, la representación «dijera» todo el texto, el espectador, por su parte, no lo entendería en su totalidad; un buen número de estas informaciones quedan difuminadas; el arte del director y de los comediantes consiste, en buena medida, en seleccionar *lo que no hay que hacer escuchar*. (Ubersfeld 1998; 13).

En algunos espectadores se produce lo que podríamos llamar una falacia de fidelidad: en la que aquello que vemos coincide con lo que previamente habíamos imaginado. Mientras que a otros le ocurre todo lo contrario: nada coincide con lo que imaginan. Algo que se explica por la subjetividad que acompaña el acto de recepción e interpretación, un acto no exento de la emisión de juicios, guiados por la superioridad de la literatura. Aquellos que insisten en desacreditar una película por traicionar a su original, dice Sánchez Noriega, se basan principalmente en dos tipos de juicios: la novela contiene más o la novela es mejor (2000: 54).

Hay que tener en cuenta que una película jamás podrá hacerse a la imagen y semejanza del libro, primeramente por las diferencias en cuanto a la duración de cada formato, en segundo lugar, por el incremento en la versión cinematográfica del número de códigos utilizados y, el último lugar, por la individualidad con la que cada lector le ha puesto imágenes a esas palabras. Es por ello que en lugar de usar el término fidelidad a la hora de referirnos a la relación o al vínculo de similitud que se establece entre una adaptación y su original, resultará más adecuado usar el término de legítimo, como propone Sánchez Noriega.

Una adaptación se percibirá como legítima siempre que el espectador común, el crítico o el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonables al original literario. (Sánchez Noriega, 2000: 55-56).

Se extraen de aquí dos cuestiones fundamentales a la hora de construir un discurso cinematográfico adaptado: la estética, que al contrario de lo que pueda pensarse su deber “no es el de corresponder al máximo a las imágenes que la literatura inspira al lector (Fassbinder, 2002: 267), y la experiencia subjetiva o lectura, en primera instancia del cineasta y en segunda del espectador. Ambos completan esos espacios en blanco a los que hacía referencia Iser para cerrar el sentido, siendo éste último el que tiene que mantenerse y trasvasarse a fin de conservar el espíritu de la obra.

...una adaptación no defraudará si, al margen de suprimir y/o transformar acciones y personajes, logra sintonizar con la interpretación estándar de los lectores de la obra de referencia y si el proceso de adaptación ha sido llevado a cabo manteniendo las cualidades cinematográficas del filme, es decir, si se ha realizado una película auténtica. (Sánchez Noriega, 2000: 56).

Llegados a este punto cabe preguntarse si ¿ha sido la fidelidad un recurso utilizado por los cineastas a lo largo de la historia del cine para asegurar el éxito en taquilla o si, por el contrario, ha supuesto un lastre para la libertad de creación de los mismos? Asimismo, hay que cuestionar el papel que juega el espectador en esto: al asistir a la proyección de una adaptación cinematográfica, ¿se está buscando un revivir absoluto de la obra original o unas sensaciones nuevas dentro de una misma historia? En el primero de los casos, la fidelidad será el elemento más valorado, en el segundo, en cambio, será el proceso de adaptación, mediante el cual se crearán nuevas experiencias sensoriales.

2.1.2. De la literatura/teatro al cine

...la adaptación no se trata solo de los elementos textuales en su aceptación verbal stricto sensu. La relación entre escenario, texto dramático [y] texto de control constituyen tan solo algunos de los componentes del trabajo. Una de las apuestas

(¿obstáculos?) metodológicas es precisamente la naturaleza de las posibles intersecciones entre teatro y cine²². (Helbo, 1997: 31).

Desde que el cine hiciera su aparición en el siglo XIX hasta nuestros días, se han constatado varios puntos temporales en el que éste se ha encontrado en cierto modo con el teatro, bien sea por sus similitudes, por sus objetivos o por sus mutuas influencias. Helbo hace especial mención a la naturaleza de estas mismas intersecciones que, como se verá más adelante, se centran sobre todo en las temáticas y en los códigos empleados por ambos, pero antes de ahondar en esto es conveniente precisar en qué momentos históricos se han cruzado estas artes para entender un poco más el modo en qué se influyen. Sánchez Noriega concreta dos períodos temporales en los que la adaptación y, por lo tanto, la intersección ha sido más frecuente, éstos son: en los orígenes del séptimo arte y a principios de los años 30, concretamente cuando el sonoro hizo su incursión (2000: 46). Pero, ¿por qué el cine recurre al teatro precisamente en estos dos momentos históricos?

En sus orígenes el cine acudió a la literatura buscando historias, ambientes y personajes. El modo en que comenzó a recogerlos lo convertía en un documento de presentación de hechos, en concreto del hecho teatral, hasta que aprendió a narrarlos por sí mismos en lugar de presentarlos. (Guarinos, 1996: 11).

Es más, Virginia Guarinos ni si quiera habla de adaptación para referirse a la intersección que se da entre teatro y cine en los inicios de éste último, sino que prefiere hablar de teatro filmado, ya que éste, antes de consolidarse, empleó elementos propios del teatro tales como las entradas y salidas de los personajes en el inicio de cada escena, los movimientos lentos y exagerados, la presentación del rostro a la cámara o el movimiento horizontal por el espacio por la poca profundidad de campo, entre otros (Gubern, 2016: 64). Si bien es cierto que el cine recurrió en sus inicios al teatro para tomar prestadas algunas formas de narrar, como las citadas, esto no duró mucho, ya que pronto encontró su propio modo narratológico (Modo de Representación Institucional),

²² Traducción propia extraída del siguiente fragmento: “L’adaptation ne porte pas seulement sur les éléments textuels dans leur acceptation verbale *stricto sensu*. Les rapports entre scénario, texte dramatique, texte de régie ne constituent qu’un des composants du travail. Un des enjeux (blocages?) méthodologiques porte précisément sur la nature même des intersections possibles entre théâtre et cinéma”. (Helbo, 1997: 31).

constituyéndose como un arte independiente. Por lo que el cine, más que acudir al teatro por este motivo, lo hizo en busca de temáticas y ambientes, de hecho utilizó el teatro como si de una especie de anzuelo se tratase con la finalidad de atraer a un público más sofisticado, ya que el teatral era una ámbito muy arraigado a principios del siglo XX, especialmente dentro de la alta sociedad (Guarinos, 1996). Y es que, pese a que el cine sea un arte joven, ya se encontró con su primera crisis en el 1907 porque “el público se estaba cansando de aquel juguete óptico que ofrecía siempre los mismos asuntos” (Gubern, 2016: 65).

Esta necesidad de prestigio ha acompañado al cine a lo largo de toda su historia, y es que la razón por la que acude a la literatura es exactamente la misma. La relación entre cine y literatura ha estado marcada por lo que Sánchez Noriega (2000: 48) llama la jerarquía del prestigio. Aquí es donde reside uno de los motivos por lo que la adaptación es necesaria, la garantía de prestigio y reconocimiento por parte del público. Sánchez Noriega (2000: 50-52) reduce a seis los motivos de por qué la adaptación es necesaria para el cine: la necesidad de historias, la garantía de éxito comercial, el acceso al conocimiento histórico, la recreación de mitos y obras emblemáticas, el prestigio artístico y cultural y, por último, la labor divulgadora.

En los años 30, en cambio, no acude por cuestiones de contenido, por temática o por prestigio, sino que lo hace por algo bien distinto, por la similitud de códigos. Con el desarrollo del cine sonoro, el proceso de adaptación se ve favorecido, pues ya no tiene que traducir todo lo lingüístico a visual, sino que su tarea pasa a ser la de garantizar la perfecta conjunción entre ambos tipos de código. Utrera considera la introducción del sonoro como una nuevo acercamiento al teatro (2007:17). Un *best-seller*, por tanto, le otorga a su adaptación y un cierto prestigio y una garantía de asistencia de público, mientras que una obra teatral trasvasada a la gran pantalla da cuenta del éxito que el texto, o mejor dicho, la representación de éste tiene sobre un público de masas, debido a las similitudes que comparten en su estructura (Sala en Pardo y Sánchez, 2014: 292) - principalmente, a través de los signos visuales y auditivos- y en su duración (Sánchez Noriega, 2000: 60).

Cuando el cine se estabiliza y se asienta como gramática y discurso independiente, tan solo vuelve a mirar hacia atrás, como dice Guarinos, para nutrirse de historias interesantes o para inmortalizar las obras de teatro más exitosas (1996: 26). Sin

embargo, hay otro momento histórico en el que se produce una intersección importante y que cabe mencionar, éste es la aparición de la televisión en los años 70. Con su incursión, cambian tanto las formas de narrar como la duración de las historias, todo se vuelve más inmediato y rápido; no obstante, reaparece la necesidad de historias y la adaptación vuelve con fuerza a la pantalla pero, esta vez, no a la gran sino a la pequeña pantalla. Un caso reciente de adaptación televisiva por necesidad de historias y de temáticas es *Sons of Anarchy* (Sutter, 2008-2014), basada en la clásica obra shakespeariana de Hamlet.

Cuando una adaptación fracasa en taquilla o, incluso, como producto artístico, como realización audiovisual, se dice que ha traicionado al best-seller, pero cuando, por el contrario, triunfa y consigue un éxito arrollador, puede llegar incluso a eclipsar el texto original, que queda en el olvido, como ocurrió con *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939), que, a día de hoy, pocos la conciben como un texto adaptado a partir de un libro. Lo que confirma que no son discursos comparables y que, en realidad, son dos productos culturales independientes con público, en muchas ocasiones, distinto. Pese a que son muchas las intersecciones que se han dado entre estos tres –literatura, teatro y cine-, no siempre culminan en una buena adaptación debido a sus incompatibilidades en cuanto a estructura y códigos, unas incompatibilidades que vienen dadas, en su mayoría, por las limitaciones de cada género discursivo.

Podríamos hablar, por lo tanto, de dos grandes extremos entre los que se han de mover las estrategias disponibles para un director de cine que quiera llevar un drama escrito a la pantalla: tratar la acción con la intención de preservar lo posible su naturaleza teatral, fotografiando simplemente su representación escénica; o incorporar al drama todo el potencial visual cinematográfico, creando nuevas relaciones entre el actor y el decorado, el espacio y el tiempo, así como la manera de presentación ante el público. Pero, dada la naturaleza de ambas artes, habría que reconocer de entrada la imposibilidad absoluta de un teatro filmado o de un cine teatralizado. (Abuín, 2012: 67-68).

Estas palabras de Anxo Abuín entroncan con el debate sobre la fidelidad que el cine le debe o no al teatro y a la literatura, pues las incompatibilidades en cuanto a código hacen imposible el trasvase “fiel” a la pantalla. De ser así, el resultado sería, como indica Abuín, un teatro filmado o un cine teatralizado, algo que imposibilitaría una narración y una recepción eficientes. Pero, si la adaptación implica un cambio de código o de lenguaje, ¿puede encontrarse el texto con algunas limitaciones de expresión

en el cine o, por el contrario, le beneficia a nivel comunicativo y narratológico el aumento en el número de signos y códigos?

Para Jorge Urrutia (1984), la imagen cuenta con menos limitaciones que la lengua, debido a que el lenguaje filmico, aunque tampoco está exento de limitaciones, posee más riqueza expresiva que el literario. Sin embargo, no todo es susceptible de trasvasarse a otro lenguaje, pues lo que importa, según el autor, es la función que un determinado contenido ejerce dentro de una plataforma discursiva en particular. La postura de Garrido Hornos coincide con la de Urrutia al apuntar que “el cine no tiene *menores* sino *mayores* recursos expresivos, independientemente del uso que cada cineasta haga de ellos” (2008: 81).

Aquellos autores literarios que hayan llegado al límite de las posibilidades que la lengua pueda ofrecerles, aquellos autores literarios en cuyas obras se nota un continuo rebotar estilístico contra las paredes de la lengua, éstos serían también los creadores del cine. (Urrutia, 1984: 32).

A pesar de tener mayores recursos a nivel expresivo, el cine también se encuentra con algunas limitaciones a la hora de adaptar un determinado texto. Partiendo de las ideas de Bluestone, Urrutia destaca como traba el hecho de que las películas, a diferencia de los relatos escritos, se circunscriben al tiempo presente, “un presente más de significante que de significado” (1984: 80); y el que la enunciación cinematográfica no puede reproducir el monólogo interior del personaje, algo que sí es posible en la literatura o en el teatro –en éste último gracias a las convenciones-, para explicarlo Jorge Urrutia afirma que esto se debe a que “el discurso interior es un comportamiento humano y no algo acústico...” (1984: 84), por lo que no bastaría con un cambio de código, sino que el cineasta tendría que adaptar este contenido a fin de hacerlo más cinematográfico.

El cine ya en sus inicios tomó prestados algunos elementos, como los decorados y las luces, además de las temáticas y ambientes, lo que irremediamente le acercó a una estética teatral (Utrera, 2007: 17). No obstante, esta similitud que sí se ha conseguido en cuanto a la infraestructura y la técnica, dice Utrera, que jamás podrá obtenerse en el discurso y, mucho menos, en la base de éste: en la ideología, la cual es considerada como la principal proveedora de la estructura narrativa en cada uno de los medios. Esto se debe principalmente a que la ideología se debe al origen del medio y el nacimiento del teatro difiere mucho del que tuvo el cine. Mientras que el del primero

está ligado a la magia y a la religión, es decir, al misticismo, el del segundo se sitúa en la era industrial (Utrera, 2007: 13).

...la imagen cinematográfica constituye un significante de diversa entidad respecto a la palabra [...] la palabra se sitúa en un nivel de abstracción, mientras que la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente. (Sánchez Noriega, 2000: 39).

Así pues, el cine nace ligado a la realidad, a lo concreto, aunque sea una realidad inventada como en el caso de Méliès (Utrera, 2007: 15), lo que además queda reforzado por el empleo del punto de vista, la mirada o de la focalización, también presentes en la literatura. El cine debe esta sujeción a la realidad a su condición de producto transnacional o universal. El teatro, por el contrario, representa conflictos e historias compuestas por convenciones, lo que ya implica la ausencia de realidad o una subordinación a lo local, y de un discurso más abstracto, dado que se construye a partir de un texto. Ciertamente hay algunas excepciones, como la de la corriente naturalista del teatro, donde se evita el uso de convención al centrarse únicamente en la psicología y la determinación social de los personajes (Sala en Pardo y Sánchez, 2014: 292).

Para Sánchez Noriega (2000: 40) las principales diferencias entre el discurso literario y el cinematográfico son las siguientes: el cine muestra simultáneamente diálogos, acciones y espacios, la literatura lo hace de forma sucesiva; en el cine la acción sucede en el presente, en la literatura en el pasado; la literatura puede ser todo lo descriptiva que quiera, el cine, en cambio, siempre tiene que describir; en el cine la descripción y la narración van de la mano, en la literatura no, etc. A esto añade que, pese a que ambas plataformas discursivas utilicen códigos de diferente naturaleza, se podría conseguir el mismo efecto en la adaptación que en el original si hay una combinación entre ellos que suscite la misma interpretación, como defiende Anne Ubersfeld. Y es que no hay que olvidar que lo importante en el proceso es la interpretación, puesto que de un modo similar al que utiliza el cine para pasar aquello abstracto de la palabra a lo concreto de la imagen, el lector forma una imagen mental a partir de la imagen dada –representamen-, creando una relectura de la lectura ya hecha por el cineasta –semiosis infinita-.

El cine se vale del teatro para dar sus primeros pasos, se nutre de sus recursos técnicos y expresivos para crecer, pero sin dejar de buscar su independencia y su

legitimización como arte. Es con la introducción de la técnica del plano-contraplano y del primer plano que el cine se constituye como una plataforma discursiva autónoma, precipitando la instauración del Modo de Representación Institucional en detrimento de el Modo de Representación Primitivo, el que llegó a conocerse como el teatro del proletariado debido al uso que hizo de los elementos más teatrales. Más tarde el desarrollo técnico, concretamente, aquel relacionado con el aumento y el cuidado de la profundidad de campo, aporta más naturalidad y, por tanto, una mayor sensación de realidad a la escena, puesto que los movimientos de los actores pasan a ser horizontales –con entradas y salidas- a ser verticales. Todo ello incentiva el desarrollo del resto de maquinaria que compone la infraestructura técnica, tales como la iluminación, el decorado o los ángulos de cámara, entre otros.

Virginia Guarinos (1996: 19) data en el 1915, concretamente con la producción de *Nacimiento de una Nación* de Griffith, la verdadera gestación de la actual gramática cinematográfica, en la que el montaje, más conocido a partir de entonces como montaje invisible, adquiere un papel protagónico, logrando incluso la creación de la abstracción desde lo concreto de la realidad que registra. Aún así, en esa época, y pese al desarrollo técnico que se produjo, el cine distaba mucho del cine que conocemos hoy en día, pues carecía de una profundidad en la psicología de los personajes. Fue con el desarrollo de los códigos visuales que se empezaron a recrear las escenas y las acciones, pero no fue hasta que se introdujo la música dentro del cine sonoro que se comenzaron a recrear también los ambientes. Más adelante, al introducir el audio de los diálogos entre los personajes, se logró esa profundización en la psicología de los personajes que tanto diferenció al cine de los primeros años de sus antecesores -el teatro y la literatura-.

Decía Guarinos que, una vez que el cine se asienta solo vuelve hacia atrás para inmortalizar textos teatrales o en busca de temáticas o historias; sin embargo, hay otro punto de inflexión dentro de la historia del cine representado por la aparición de las vanguardias, en las que prima el simbolismo en detrimento de lo naturalista. Al respecto de esto, se pregunta Guarinos si esto supone un avance o, por el contrario, otro paso atrás. Se puede decir que es un paso atrás porque vuelve a nutrirse del teatro pero lo hace para seguir avanzando, para coger impulso, ya que a partir de entonces el cine empieza a utilizar todos aquellos elementos simbólicos, aunque más que una instauración de convenciones, como en el ámbito teatral, supuso un antecedente para la narración psicoanalítica que impulsó el adentramiento en la psique de los personajes.

A lo largo de este apartado se ha constatado cómo, históricamente, el número de intersecciones e influencias ha sido mayor entre teatro y cine que entre este último y la literatura, pese a que, en la práctica, se han adaptado más libros que textos teatrales. Sin embargo, ¿por qué casi todas las obras de teatro están adaptadas al cine? ¿por qué su adaptación resulta más fácil? Es un hecho que, al tratarse ambas de representaciones, coinciden en duración y, sobre todo, el nuevo arte es capaz de mostrar unas imágenes comunes presentes en la retina de todos los espectadores que anteriormente han asistido a una sala de teatro para ver la misma historia. Y, quizá, es por este mismo motivo que la adaptación de un texto teatral genera menos interés que la de un *best-seller*, cuya representación, en caso de ser exitosa, puede producir cierta fascinación en el lector-espectador, además de apelar a la inteligencia de aquel lector que conoce cada uno de los detalles que componen el relato.

Puesto que en la época en la que vivimos ya no queda apenas espacio para lo original y todo es una lectura o, incluso, relectura de algo anterior, ¿cuándo algo se considera verdaderamente adaptación? ¿dónde se sitúa esa fina línea que separa la creatividad de la relectura? ¿qué acción es la que exactamente se lleva a cabo durante el trasvase en cada uno de los elementos que componen el discurso? “La principal acción sobre el personaje en la adaptación es que se “institucionaliza” por segunda vez su esencia, porque esa lectura sufre una mediación, no es inocente” (Manzano, 2008: 97). Estas palabras de Cristina Manzano, aplicadas al personajes, pueden extenderse al resto de signos que componen el filme, pues todos ellos son decodificados y recodificados.

2.1.3. Del texto a la representación.

La aparición y perpetuación de esta rivalidad histórica entre las artes literarias y visuales se debe, precisamente, a su naturaleza y carácter tan dispar. Suponen dos lenguajes, dos perspectivas de entender la cultura y dos modos diferentes de concebir el acto comunicativo y perceptivo. Para clasificar estos dos tipos de producciones artísticas, Anne Ubersfeld (1998: 11) emplea los términos texto –donde abarca todo aquello narrado por un medio lingüístico, reproducible, y cuya lectura es eterna- y representación –en la que sitúa lo efímero, construido por signos de diversa índole y cuya emisión es instantánea-. Con la aparición del teatro se produce algo paradójico, según la semióloga, la fusión entre lo instantáneo e irreproducible con lo eterno e

inmutable. El arte teatral supone, en definitiva, la conjunción entre un texto y una de sus posibles lecturas, confrontando dos apuestas artísticas completamente distintas desde su base. ¿Cómo puede algo eterno convertirse en efímero? ¿y lo efímero en eterno?. Respecto a la segunda de las cuestiones, la práctica más recurrente ha sido la de grabar las representaciones en vídeo o publicar el texto original, favoreciendo la conservación de al menos una de las partes que constituye el teatro. La primera de las preguntas es sobre la que, precisamente, tratará esta segunda parte del estudio.

Una de las grandes diferencias que condiciona la producción de una representación en comparación con la de un texto es que ya no es un arte individual, donde un único creador se dirige a un solo lector, sino que la creación es plural y el producto no está terminado por completo hasta que un público lo recibe (Ubersfeld, 1998: 11). Se puede decir que el teatro es, a su vez, la lectura de otra lectura previa, constituida como una práctica social, en la que “el espectador nunca está solo; su mirada abarca al espectáculo y a los otros espectadores” (1998: 12). Como toda práctica social, el teatro, entendido como texto y representación, está sometido a las fluctuaciones políticas y sociales, pues sobre él también ha recaído en determinados momentos históricos la censura así como la “obligación” de promover el discurso de la clase dominante, perpetuando la lucha y división de clases. Prosigue la semióloga argumentando que esta disociación entre texto y representación es necesaria a la hora de entender la composición significativa del discurso teatral sin caer en confusiones que empequeñecen el hecho teatral, ya que en éste se incluyen la “forma y sustancia del contenido, forma y sustancia de la expresión, según las distinciones de L. Hjelmslev” (1998: 12).

Una de las confusiones más comunes radica en la falacia de que el texto es un arte mayor respecto de la representación, en la que ésta última es una mera traducción en términos lingüísticos de la primera, una postura defendida desde los orígenes del teatro por la «clásica postura “intelectual”», como la denomina Ubersfeld (1998: 13). Para mantener intacto el contenido, el director de la representación –bien sea ésta una obra de teatro o una cinematográfica- tiene que transformar la expresión del texto, lo que según Ubersfeld, desembocará en una desaparición parcial del mensaje original, puesto que:

...en el caso de que, por un imposible, la representación «dijera» todo el texto, el espectador, por su parte, no lo entendería en su totalidad; un buen número de estas informaciones quedan difuminadas; el arte del director y de los comediantes consiste, en buena medida, en seleccionar *lo que no hay que hacer escuchar*. (1998: 13).

En el otro extremo se encontraría el teatro de vanguardia de mediados del siglo XX, en el cual hay un rechazo absoluto del texto, relegándolo a un mero elemento insignificante de la representación, y una ruptura de la estructura tradicional, cuya finalidad radica en la creación de un nuevo lenguaje escénico propio. Incluso dentro de esta postura el texto tiene importancia, según Ubersfeld (1998: 16), ya que está presente de forma implícita en su representación. Es más, el texto ya posee lo que la semióloga llama “matices textuales de representatividad” (1998: 16), entre los que destacan los diálogos y las didascalias que diferencian al texto teatral de uno literario y que representan la voz del personaje y la del autor, respectivamente. Dentro de esta última, de las didascalias, el autor da información sobre el quién y el dónde, es decir, del contexto, indicando las condiciones bajo las que ese texto debe ponerse en escena sin poner en riesgo el acto comunicativo. Es importante, llegados a este punto, acotar qué elemento pertenece a cada ámbito, puesto que la disociación es innegable: el texto utiliza como signo específico el lingüístico o la sintaxis, mientras que la representación los signos visuales y auditivos o la proxémica –parte de la semiótica que estudia la disposición del espacio dentro de la comunicación lingüística-, y que se compone por signos no intencionales o indicios e intencionales o señales (1998: 17-21).

Así pues, la composición comunicativa que le llega al espectador estaría integrada por tres elementos imprescindibles: el texto del autor, el texto del director o puesta en escena y la representación, que sería la unión del primero con el segundo (1998: 19). Pese a que Anne Ubersfeld plasma la unión de estos tres elementos bajo la forma de $T+T'=R$, el resultado final que tiene la representación en el espectador no sería igual a la suma de las partes, puesto que dos signos que de forma independiente tiene un significado determinado, al presentarlos simultánea o consecutivamente, adoptan un nuevo sentido, como bien prueba el efecto Kuleshov. Para la semióloga, es necesario establecer la separación entre estos tres componentes porque “el texto de teatro T es un texto *abundante en las lagunas*”, por lo que “T” se inscribe en los agujeros o lagunas de T’ (1998: 19). De hecho, al ser T’ una lectura particular e individual de T, más que de texto y representación, se podría hablar de adaptación de un

tipo de representación a otra. Por último, la forma en que el director complete las distintas lagunas, dará lugar a un sinfín de relaciones entre texto y representación que constituirán, a su vez, los diversos tipos de adaptación posibles.

2.1.4. Tipos de adaptación.

Al elaborar una tipología de la adaptación, hay autores que se han basado en los distintos géneros –drama, terror, suspense, comedia..- y los que lo han hecho apoyándose en el modo de trasvase o en sus elementos constituyentes. Dado que la adaptación es un proceso que trata de ajustar la historia y su estructura original a un nuevo medio de expresión, ahondaremos en las diferentes tipologías sin incurrir en géneros, pues al fin y al cabo los géneros se definen por el contenido del guion, la dirección de fotografía y el ritmo –creado por la música y el montaje-, aspectos que, de momento, no nos atañen. Vamos a abordar algunas teorías de la adaptación que tratan el proceso desde otros prismas muy diferentes pero igualmente válidos a la hora de llevar a cabo un análisis práctico de una trasvase literario-cinematográfico.

La primera de ellas, elaborada por el profesor Sánchez Noriega, sostiene que las adaptaciones que se dan entre la literatura y el cine se pueden clasificar, principalmente, según cuatro supuestos: la dialéctica entre fidelidad y creatividad, el tipo de relato, la extensión y la propuesta estético-cultura; mientras que las que tienen lugar desde teatro al cine lo hacen en base a si provienen del propio texto teatral o de una de sus representaciones. (2000: 63-75). En el siguiente cuadro, se pueden ver detalladamente los tipos de adaptaciones que se pueden realizar en base a los supuestos arriba expuestos:

TABLA 1. *Resumen de tipología de adaptaciones*

<i>1. Adaptaciones novelísticas</i>	
1.1. Según la dialéctica fidelidad/creatividad	A. Adaptación como ilustración B. Adaptación como transposición C. Adaptación como interpretación D. Adaptación libre
1.2. Según el tipo de relato	A. Coherencia estilística: de novela clásica a película clásica y de novela moderna a película moderna B. Divergencia estilística: de novela clásica a película moderna y de novela moderna a película clásica
1.3. Según la extensión	A. Reducción B. Equivalencia C. Ampliación
1.4. Según la propuesta estético-cultural	A. <i>Saqueo</i> : simplicación y/o dulcificación B. Modernización o actualización creativa
<i>2. Adaptaciones teatrales</i>	
2.1. Adaptaciones de representaciones teatrales	A. Grabación de una representación B. Recreación de una representación
2.2. Adaptaciones de textos teatrales	A. Adaptación integral: ocultar o exhibir el origen teatral B. Adaptación libre

3. Cuadro Resumen de Tipología de Adaptaciones extraído del libro *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación* de José Luis Sánchez Noriega [2000: 76].

Pese a que es muy difícil a la par que arriesgado establecer una clasificación o tipología de la adaptación, Sánchez Noriega consigue aunar en una sola tabla las características más importantes de cada tipo de trasvase, estableciendo en un continuo cada uno de los supuestos: fidelidad/creatividad, coherencia/divergencia, reducción/ampliación, simplificación/modernización, grabación/recreación y adaptación integral/adaptación libre. Otros autores, la mayor parte de ellos anteriores en el tiempo, han establecido tipologías centradas tan solo en algunos de los supuestos expuestos por Sánchez Noriega; sin embargo, su clasificación es igualmente útil para entender el procedimiento de ajuste que se lleva a cabo en el cine y cuáles son los más significativos en cada época. Pío Baldelli (1964), por ejemplo, estipula cuatro tipos de adaptación: el saqueo, donde se reducen en duración y número los diálogos y personajes, y en el que se suprime el conflicto social, político y económico, manteniendo la trama, las sensaciones y los personajes; el cine humilde, en el que la

fidelidad es crucial; la aparcería, basada en los añadidos que el director hace sobre el texto original; y la infiel, caracterizada por la plena autonomía que el filme tiene respecto del texto. Urritia añade a éstas una quinta: la de la película que ataca al texto que le dio origen.

Asimismo, Norberto Mínguez (1998) establece su propia clasificación compuesta también por cuatro categorías que van de la más a la menos fiel al texto: la adaptación como ilustración, donde los diálogos son transcritos a un nuevo medio; la adaptación como transposición, traslación, traducción o adaptación activa, en la que se mantienen las cualidades estéticas e ideológicas pero con una pequeña intervención del director; la adaptación como interpretación, apropiación o paráfrasis, cuya especificidad es la de tomar del texto algunos de sus aspectos esenciales sin plasmarlos en su totalidad; y, por último, la adaptación libre, también conocida como reelaboración analógica, variación o digresión.

Geoffrey Wagner (1975), por su parte, propone tres tipos: la transposición, la interferencia se reduce al máximo; el comentario, tan solo es alterado en algún sentido; y la analogía, la obra es autónoma de la original. Dudley Andrew (1984) establece una tipología muy similar a la de Wagner, compuesta igualmente por tres categorías: el préstamo, que emplea el material, la idea y la forma del texto; la intersección, que conserva la singularidad del texto, pudiendo cambiar el resto de elementos; y la transformación fiel, que captura el espíritu de la obra original. Según Gianfranco Bettetini (1986), en cambio, existen cinco tipos de adaptación atendiendo a la enunciación: la respetuosa y fiel, que sacrifica aspectos de comentario; la que recrea el ambiente, dando importancia a los aspectos corales; traducción en la que prevalecen los valores ideológicos del original; la que privilegia todo el material; y la que crea un universo autónomo. Considerando la adaptación como traslación, Brian McFarlane (1996) se decanta por una tipología conformada por dos extremos: el transfer, que traspone los elementos narrativos más importantes y la adaptación, que tan solo traslada los informantes.

Al ceñirnos a la dicotomía más común dentro de todas estas tipologías de la adaptación: adaptación libre versus adaptación fiel, se pueden extraer una serie de elementos que se mantienen y otros que se transforman según el resultado que se pretenda, como apunta Cristina Manzano (2008). En la siguiente tabla, María Vives

sintetiza estas ideas de Manzano, acompañando cada tipo con unos ejemplos muy elocuentes.

TIPO DE ADAPTACIÓN	ELEMENTOS CONSERVADOS	ELEMENTOS TRANSFORMADOS	EJEMPLOS
Teatro filmado	Modo dramático. Diálogos. Estilo (verso, prosa...). Tiempo. Lugar. Personajes. Nombres propios Punto de vista. Temas. Modelo actancial. Argumento. Trama. Simbología. Desenlace. Tono.	Subjetivización por el ojo de la cámara. Procedimientos de realización y, en su caso, del montaje.	<i>Doce hombres sin piedad</i> , en Estudio 1, así como todas las obras filmadas para este programa y las representaciones que se efectúan para la televisión.
Adaptación fiel, “literal”, integral o representación mimética (cf. Manzano Espinosa, 2008: 121)	Diálogos. Estilo (verso, prosa...). Tiempo. Lugar. Personajes. Nombres propios. Punto de vista. Temas. Modelo actancial. Argumento. Trama. Simbología. Desenlace. Tono.	Modo literario y dramático. Diálogos. Integridad y orden del diálogo.	<i>Macbeth</i> , de Roman Polanski. <i>Macbeth</i> , de Orson Welles. <i>Julius Caesar</i> , de Joseph L. Mankiewicz. <i>El perro del hortelano</i> , de ... Pilar Miró.

<p>Adaptación, adaptación libre o ilustración</p> <p>(cf. Manzano Espinosa, 2008: 121)</p>	<p>Temas.</p> <p>Modelo actancial.</p> <p>Argumento.</p> <p>Trama.</p> <p>Simbología.</p> <p>Desenlace. Tono.</p> <p>Caracterización básica de los personajes.</p>	<p>Modo literario y dramático. Estilo del diálogo (verso, prosa...).</p> <p>Tiempo. Lugar.</p> <p>Nombres propios.</p> <p>Punto de vista.</p>	<p><i>Trono de sangre</i>, de Akira Kurosawa. <i>Coriolanus</i> (2011), de Ralph Fiennes. <i>West Side Story</i> (1961). <i>The Lion King</i> (<i>El rey león</i>, 1994).</p>
<p>Parodia o adaptación paródica</p>	<p>Temas.</p> <p>Modelo actancial.</p> <p>Argumento.</p> <p>Trama.</p> <p>Simbología.</p> <p>Nombres propios.</p>	<p>Modo literario y dramático.</p> <p>Diálogos.</p> <p>Tiempo.</p> <p>Lugar.</p> <p>Personajes.</p> <p>Punto de vista.</p> <p>Desenlace.</p> <p>Tono.</p> <p>Caracterización básica de los personajes</p>	<p><i>Scotland P.A.</i> (2001), de Billy Morrissette. <i>Macbeth: The Comedy</i> (2001), de Allison L. LiCalsi. <i>Young Frankenstein</i> (<i>El jovencito Frankenstein</i>, 1974).</p>

Cuadro 3. Extraído de la tesis de María Vives *Del teatro al cine: hacia una teoría de la adaptación (tres versiones de macbeth)* (2015: 216-217).

No obstante, Manzano, más que hablar de tipos de adaptación en su libro *La adaptación como metamorfosis*, habla de tipos de repercusión: sobre la historia, sobre los personajes, sobre el mensaje y sobre la percepción y el conocimiento del espectador (2008: 96), puesto que éstos son los principales elementos que se ven modificados en el

cambio de medio de expresión, siendo una consecuencia del proceso más que una finalidad en sí misma. En contraposición a todas estas teorías, hay otras que se centran también en algunos recursos técnicos, como la de André Helbo, quien, como ya hizo un siglo antes Louis Hjemlev, disocia dentro de la adaptación aquello perteneciente al contenido de lo relativo a la expresión. Al primero de ellos le atribuye la imagen, el sonido, el espacio-tiempo y el movimiento, mientras que al segundo le asigna la transferencia cultural, mediada por “el trabajo del actor, la influencia de los públicos y la condensación de un medio tecnológico”²³ (1997: 34). Y, en consecuencia, a la hora de realizar un análisis riguroso del proceso de adaptación, Helbo reivindica la necesidad de llevar a cabo:

...una comparación entre los códigos teatrales y cinematográficos para definir más de cerca los mecanismos de adaptación. El mismo modelo dramático, el mismo contenido tendrá que enfrentar sistemas semióticos específicos relacionados con los medios que los alojan.²⁴ (1997: 32).

Para ello, el francés, marca una serie de especificidades que definen a cada medio de expresión y que el adaptador debe tener en cuenta al interceder en sus códigos originales. El teatro supondría, así, una representación única e irrepetible en todos sus matices, una simplificación de los soportes de comunicación y una reducción del intercambio entre actores y espectadores por ser algo efímero. El cine, por el contrario, postula la posibilidad de recurrencia de la proyección, el desarrollo de la tecnología de la comunicación y el acceso a un número mucho mayor de personas (1997: 35). Además de estas marcadas diferencias, Helbo también establece tres interferencias que tienen lugar entre la cultura de lo que él llama de medios y la teatral: de los oficios comunes como el del actor o el del director, el trabajo en la exposición de la ficción en el caso del teatro o del efecto de realidad en el del cine, y el uso de los materiales, especialmente del tratamiento de la imagen (1997: 36). Después de acotar las principales divergencias

²³ Traducción propia extraída de la cita: “s’y mêlent un long travail d’acteur, l’influence des publics et la condensation en un média technologique”. (1997: 34).

²⁴ Traducción propia extraída de la cita: “une comparaison entre codes théâtraux et cinématographiques en vue de cerner de plus près les mécanismes de l’adaptation. Un même modèle dramaturgique, un même contenu auront à affronter des systèmes sémiotiques spécifiques liés au média qui les accueille”. (1997: 32).

e interferencias entre ambas plataformas discursivas, el autor establece un conjunto de parámetros susceptibles de ser comparados en pro de crear un enfoque intersemiótico con el que realizar un estudio pormenorizado del proceso de adaptación.

Pese a que Helbo no está de acuerdo con los enfoques comparatistas, que han predominado en las teorías de la adaptación desde sus orígenes, sí considera que es importante establecer unos parámetros básicos que actúen a modo de condicionantes dentro de cada uno de los discursos de ambos medios de expresión a fin de analizar el proceso de comunicación y de recepción que se da en ellos. Así pues, estipula cinco esferas que, presentes tanto en la creación teatral como en la cinematográfica, marcan sus principales divergencias, éstas son: ficción/referente, ficción/performance, exposición o demostración, situación de comunicación y, por último, identificación/negación o identificación/estado filmico.

Analizando estas esferas de una forma más exhaustiva y centrándonos en la primera de ellas, se puede concluir que el teatro supone una ficción a la par que un referente en tanto que actúa como un espejo en el que se reconoce una comunidad determinada y se identifican una serie de roles sociales, a la vez que constituye una mimesis, un juego o una imitación del mundo exterior, el teatro “reproduce una situación para fragmentarla de inmediato” (1997: 51). En cambio, el cine juega con la dimensión ficción/referente en tanto que apela directamente a los universos de referencia del espectador y construye un mundo audiovisual que solo será creíble si “privilegia las leyes de la similitud narrativa” (1997: 53). Por lo que a la segunda respecta, el teatro es un lugar de confluencia entre ficción y performance, ya que está presente tanto el producto artístico como el artista que lo produce, es decir, concurren en un mismo espacio el personaje y el actor que lo encarna; algo que no se puede dar en el cine, donde el espectador queda atrapado en el efecto de verdad y en el que los signos homomateriales²⁵ no tienen cabida. En la tercera esfera Helbo hace una pequeña distinción, y es que, mientras que para el teatro acuña el término exposición, para el cine designa el de demostración, puesto que el primero es un mostrador particular y, yo añadiría, contradictorio, al estar hecho para ver y para mostrar una visión del mundo; el

²⁵ Por signo homomaterial, André Helbo hace referencia a todos aquellos signos compuestos por el mismo material que el equivalente real al que alude. También existe igualmente el término heteromaterial para designar el concepto contrario. Ambos conceptos se encuentran también en los estudios semiológicos de Umberto Eco.

segundo, por su parte, aún compartiendo con el teatro su fin de exhibición, está compuesto por una imagen fija, ya construida, que es parte de las operaciones narrativas, como la edición, y que se relaciona con la escritura literaria solo antes del acto receptivo y no durante en contraste con el teatro que por naturaleza es efímero y aleatorio, y cuya imagen depende en última instancia del receptor, quien sujeto a las condiciones de la sala, del tipo de interacción entre actores y público y a otros elementos, construirá un determinado sentido y no otro. En la cuarta esfera, André Helbo describe las condiciones comunicativas que definen a cada discurso, con especial énfasis en el estamento de la doble enunciación presente en el teatro, donde conviven el discurso y la narración y, dentro del personaje teatral, en el que cohabitan el juego y la encarnación, lo que precisa del uso de unas convenciones y códigos dependientes de la iconicidad y la plasticidad del signo; estas convenciones aceptadas durante el acto de recepción, son enmascaradas en el cine, pues la personaje debe ser una imitación perfecta y la interacción con el espectador imposible. Y ya para finalizar, opone el estamento identificación/negación relativo al teatro al de identificación/estado filmico perteneciente al cine: el público en la sala de teatro se identifica con la figura del héroe a la vez que se conciencia de que lo que está ante sus ojos no se corresponde con el mundo socio-material cotidiano en el que vive, por lo que se produce una negación, “el espectador se encuentra en una relación secundaria y primaria; se adhiere a mundos posibles y recurre a la emoción, la pasión, el deseo” (1997: 52), es lo que el director teatral Peter Brook también ha llamado la doble ilusión, principal responsable de la creación de la intimidad entre el escenario y el patio de butacas; no obstante, en el cine más que de identificación, Helbo habla de una inmersión o, mejor dicho, de una doble inmersión, pues los ojos del espectador reemplazan a la cámara a la par que se concientian de la presencia del proyector; de hecho, el francés llega a disgregar este efecto en asimilación primaria, aquella en la que se produce una identificación con la mirada, y secundaria, donde la identificación se relaciona con alguno de los elementos de la estructura narrativa que constituye el filme (1997: 54-55).

El proceso de adaptación puede por lo tanto formularse como una sustitución de visiones directas por visiones inducidas. El cambio de ritmos, el trabajo a tiempo contribuirá a esta búsqueda de isomorfismos y sustituciones²⁶. (Helbo, 1997: 57).

Con este detallado análisis entre las diferencias en la construcción discursiva de ambos géneros narrativos, André Helbo reivindica la necesidad de establecer una teoría intersemiótica que posibilite el estudio de estos parámetros descritos con la finalidad de entender cómo actúa cada medio en la percepción y en la recepción por parte del espectador, ya que es ahí donde radica la principal diferencia de ambos y donde los directores tendrían que poner su foco de atención a la hora de construir una representación. De este modo, el estudio de Helbo seguiría con las ideas que, ya en los orígenes de las teorías de la adaptación, establecieron los formalistas rusos, en la que el protagonismo recaía en la interactividad histórica e influencia mutua que se da entre todas las artes. Así pues, el director escénico, el cinematográfico o “el adaptador es definitivamente un contrabandista que rara vez accede a la orilla: lo que importa es la estela²⁷”. (Helbo, 1997: 59).

2.1.5. Ideología y contexto: los grandes olvidados. De la historia al discurso.

...cada novela, película o noticiario, cada imagen y enunciado, en tanto producto de una cultura determinada, es al mismo tiempo y necesariamente un constructo ideológico (Colaizzi, 2007: 57).

Todo discurso está sujeto a la ideología desde la que se construye y a la ideología desde la que se lee. Por tanto, considerando la adaptación como una relectura del director, al cambiar de lenguaje una historia se modifica, de igual forma, su ideología. En tanto que producto cultural y constructo ideológico, la adaptación depende

²⁶ Traducción propia extraída de la cita: “La démarche de l'adaptation peut dès lors se formuler en substitution de visions directes à des visions induites. Le décalage des rythmes, le travail sur le temps contribueront à cette recherche d'isomorphismes et de substitutions” (Helbo, 1997: 57).

²⁷ Traducción propia extraída de la cita: “L'adaptateur est décidément un passeur qui accède rarement au rivage: c'est le sillage qui importe”. (Helbo, 1997: 59).

directamente de su contexto de creación y lectura, de donde se desprenden los problemas de interpretación al no realizar una correcta adaptación, entendiendo por correcta legible. Es necesario compartir un número mínimo de claves contextuales para poder decodificar el sentido del mensaje que la historia quiere transmitir. Al respecto de esto, apunta Sánchez Noriega que “para que la lectura interpretativa sea digna será necesaria una cierta afinidad ideológica, estética o moral entre el autor literario y el filmico” (2000: 66). A esto hay que añadir que la historia está escrita por los vencedores, por lo que el propio contenido, antes de convertirse en discurso, ya está condicionado y sujeto a la perspectiva de quien lo cuenta.

...su arquitectura, las fuerzas y los modelos que lo rigen, [...] todo texto no es mimesis de la realidad –como nos decía/dice la estética burguesa- sino escritura, in/scripción cultural, construcción, una articulación de sonidos hecha a partir de coordenadas histórico-sociales concretas, siempre ideológicamente orientadas, motivadas y conducidas por intereses concretos. (Colaizzi, 2007: 59).

Es por ello que, pese a que no hay tipologías que tengan en cuenta el trasvase del contexto y de la ideología –más allá de alguna que lo incluya dentro del ítem fidelidad-, resulta necesario hacer un estudio exhaustivo de la coyuntura económica, social, política y cultural que subyace a la historia y, posteriormente, al discurso. Uno de los principales problemas que suscita la ideología y su análisis es la dificultad de detectarla, ya que está implícita en cada uno de los componentes que conforman el filme, y más aún cuando es la propia. Por lo que es de vital importancia que la ideología que motiva el discurso sea la misma que la que le da sentido a la historia, aunque para poder ser interpretada tenga que cambiar determinadas claves histórico-contextuales.

2.1.6. Del dialoguismo de Mijaíl Bajtín a la intertextualidad de Julia Kristeva.

Profundizando en la teoría de Mijaíl Bajtín, hay que hacer alusión, inexorablemente, a un concepto cuyo germen se encuentra en su obra, y que otros autores posteriores como Julia Kristeva –quien lo acuña como tal años después- o Tzvetan Todorov acogen, para referirse a la relación que el texto adaptado tiene con el texto original: la intertextualidad. Con este término, el filólogo ruso quiso remarcar la

influencia que sobre la adaptación ejercen los textos anteriores, ya sea el texto en el que se basa o otras lecturas que han hecho mella en la perspectiva del director, del actor, del escenógrafo, etc. En palabras de Bajtín, se considera intertexto a todos aquellos textos de los que el autor ha sido receptor y que han influido o actuado explícita o implícitamente como contexto en el suyo propio, algo estrechamente relacionado con su concepción del discurso como dialoguismo.

Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (Kristeva, 1997: 10).

Por tanto, desde el punto de vista del emisor, la intertextualidad sería la susceptibilidad que presenta la creación de ser influida por productos culturales anteriores. De hecho, para Lauro Zavala (1996) la asociación intertextual depende, además del emisor, del observador, quien, como agente activo, crea el verdadero y último significado dentro del proceso comunicativo. Es por este motivo que Kristeva decide cambiar el término intersubjetividad, utilizado hasta entonces en la semiótica, por el de intertextualidad, en el que son los códigos utilizados los que median, y no aquello compartido entre ambos autores. Al ser los códigos los principales mediadores, la influencia puede venir desde cualquier parte sin que el creador sea, necesariamente, consciente de ello, ya que el contenido de ésta pertenece a su bagaje cultural y social.

Todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad. (Zavala, 1996: 1).

Llegados a este punto cabe preguntarse a qué llamamos realmente adaptación y cómo se diferencia aquella película que se basa directamente en una obra de aquella que lo hace de un modo indirecto. ¿La única premisa a seguir a la hora de llamar a un filme adaptación sería, por tanto, la intención explícita del autor de hacer una versión? ¿o bastaría con que el filme mantenga uno de los elementos más característicos de la obra, eludiendo la voluntad de sus creadores? Incluso, yendo mucho más lejos, cabría

preguntarse hasta qué punto es necesario el concepto de adaptación, puesto que toda obra lo es en cierto modo, ya sea de forma directa o indirecta.

Pues bien, acogiendo la idea de que la principal diferencia entre intertextualidad y adaptación se encuentra en la voluntad de su creador de remitir un determinado texto, o mejor dicho, de remitirse a él a nivel consciente, la función del intertexto sería necesaria, por tanto, para aportar la contextualización bajo la que el filme será percibido. Y es que, siguiendo el estudio de Lauro Zavala (1996), el texto parte de una red de asociaciones que el espectador/lector debe reconocer para poder comprenderlo. El investigador mexicano considera la intertextualidad un proceso necesario y característica de nuestra cultura, de la cultura moderna, ya que sin él la descodificación textual sería muy dificultosa.

Sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida, a la que llamamos, por razón natural, la tradición de lo clásico. Pero hoy en día la complejidad cultural es aún mayor que en otros momentos de la historia. La tradición que hemos heredado es la tradición de la ruptura, no sólo de la ruptura ante lo clásico, sino de la ruptura ante la misma ruptura anterior. Ésta es la tradición de lo nuevo, la tradición de la modernidad. (Zavala, 1996: 3).

Retomando la teoría de Charles Peirce, la intertextualidad adquiere sentido en tanto que el texto previo sirve como representante para que el director o guionista del filme cree ese producto a partir del representamen que éste le genera y, a su vez, crear un nuevo representante, que será recibido por el espectador como otro representamen. Creando lo que Zavala (1996: 3) denomina una intertextualidad ilimitada.

No siempre que aparece un intertexto en un filme éste tiene que ser una adaptación, en este sentido Graciela Suárez habla de alusión, como una especie de anclaje cultural o contextualizador para el espectador, que “funciona como un disparador de referencias y expectativas que viven en la memoria del espectador, y que se ponen en marcha en cuanto éste observa las imágenes en la pantalla” (2013: 161). Y es que, hilando un poco más fino, en el cine esta intertextualidad o alusión se puede encontrar principalmente de dos formas: por la presencia implícita de otros discursos cinematográficos o por la de discursos extracinematográficos (Zavala, 2000). Tanto Zavala como Suárez, con los conceptos de intertextualidad y de alusión

respectivamente, coinciden en que son estrategias narrativas propias de nuestro tiempo y de nuestra cultura postmoderna, cada vez más arraigada en la constitución de los discursos.

Por tanto, haya o no intención de adaptar siempre una pequeña parte del filme proviene o de otro filme o de otro texto previo, en nuestra era queda poco espacio para lo original, a lo que hay que añadir que solo es posible entender unos códigos si provienen de otros, lo que puede ocurrir por la ruptura o por la similitud entre ellos, por lo que la interpretación será más rápida, más inconsciente y, por tanto, más cinematográfica cuanto más familiar le resulte el código al espectador. En cualquier trasvase cultural es primordial que determinados códigos, sobre todo los contextuales, se ajusten al nuevo lenguaje; no obstante, es imposible no preguntarnos por aquellos códigos propios y característicos de uno de los formatos, ¿son susceptibles de ser adaptados? Si es así, ¿cómo se adaptan?

2.1.7. ¿Es posible la adaptación de los elementos más puramente teatrales, como puede ser el monólogo?

En un teatro que, cada vez más, tiende a anteponer la puesta en escena y la instantaneidad frente a la parte textual, ciertos elementos tildados de convencionales son susceptibles de caer en el olvido o de ser relevados por otros más visuales y espectaculares. Algo que aún se puede apreciar de un modo más evidente en el mundo del cine, donde aquello más convencional o “teatral” queda relegado a un segundo plano, para potenciar la imagen que el texto suscita y no el texto en sí, por lo que el peligro de que ciertos elementos teatrales clásicos caigan en el olvido es inminente. Un buen ejemplo de ello es el recurso narrativo del monólogo o, más concretamente, el soliloquio, concebido a día de hoy como “un procedimiento convencional que suspende el efecto de realidad” (Sala, en Pardo y Sánchez, 2014: 292). Además del eclipse que las nuevas narrativas producen sobre las convencionales, Jordi Sala pone sobre la mesa otra cuestión importante, y es que algo que suspende el efecto de realidad tiene difícil cabida dentro de un medio cuyo atractivo radica precisamente en eso, en mostrar la realidad o, al menos, parecerlo.

...si la forma diegética predilecta del cine se da en la simulación de una representación aparentemente mimética de la realidad, y ello se traduce en el predominio de la imagen sobre el sonido, será desde esta perspectiva desde donde vendrá analizar qué sucede con una convención como el monólogo, que es textual, que es sonido, en un medio narrativo que suele supeditar este a la imagen. Suele supeditarlo en el código imperante. (Sala, en Pardo y Sánchez, 2014: 293).

El monólogo le permite al personaje teatral expresar ante un público los pensamientos, sentimientos, deseos y miedos que le llevan a la acción o, en algunos casos, a la inacción, pues son los que motivan el conflicto que da vida a la obra. Por tanto, se podría decir que el monólogo surge por una necesidad de expresión, y, en consecuencia, las palabras que lo componen no pueden eliminarse por completo de la narración; y, si el director decide lo contrario, éstas deberán transcribirse a alguno de los códigos utilizados por el discurso cinematográfico, bien sea una imagen, una voz en off, una acción que describa al personaje, etc.

La voz y, en consecuencia, el sonido han sido dos de los aspectos más estudiados en lo que al personaje confiere, dado que es la forma que en el cine y en el teatro le dan vida el texto escrito, representando la profundidad psicológica de cada uno de los personajes que componen el relato. Para el catedrático Pérez Bowie (2012: 124), el cine, a lo largo de su historia, ha tratado de paliar sus carencias y debilidades para ahondar en la interioridad del personaje y en aquello más subjetivo de la acción a través del ajuste de determinados elementos; para ello, se ha hecho valer de recursos tales como la voz en off o el diálogo. En el siguiente cuadro, Pérez Bowie recoge la tabla que originariamente trazó Jean Châteauevert y en la que se contemplaba la accesibilidad diegética y extradiegética y las fuentes visualizadas y no visualizadas, para ampliarla, añadiendo la forma que adopta cada uno de ellos en el filme.

	FUENTE VISUALIZADA	FUENTE NO VISUALIZADA
ACCESIBILIDAD DIEGÉTICA	SONIDO «IN» - DIÁLOGO - MONÓLOGO EN VOZ ALTA (accesible a un único	SONIDO «OFF» - DIÁLOGO FUERA DE CAMPO - MONÓLOGO INTERIOR

	personaje)	- DIÁLOGO O MONÓLOGO DESPLAZADO EN LA DIÉGESIS
ACCESIBILIDAD EXTRADIEGÉTICA (fuera de la diégesis visualizada)	SONIDO EN APARTE - COMENTARIO - NARRACIÓN	SONIDO «OVER» - COMENTARIO - NARRACIÓN

Cuadro 4. Cuadro fuentes del sonido, extraído del libro *Des mots à l'image, la voix over au cinema* de Jean Châteauvert (1996: 141) y ampliado en el libro *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación* por Pérez Bowie (2012: 124).

Como se puede comprobar en los datos del gráfico, las fuentes, clasificadas en visualizadas y no visualizadas, representan “la corporeización de las fuentes discursivas” (ibidem, 2012: 124), mientras que la accesibilidad hace referencia al locus de la fuente: diegético si pertenece a la historia y extradiegético si no lo hace. Bowie contrapone aquello extradiegético a lo intradiegético perteneciente al personaje. Las relaciones entre los cuatro niveles dan lugar, principalmente, a dos tipos de monólogo, tres de diálogo, dos de comentario y dos de narración. En base a este cuadro realizado por Jean Châteauvert, también se pueden encontrar otras clasificaciones, como la que elabora Jordi Sala, estableciendo una serie de modalidades por las que el monólogo teatral se puede trasladar al relato filmico (en Pardo y Sánchez, 2014: 294-298). En ella, Sala, valiéndose de igual forma de la diégesis y de las fuentes, establece seis tipos de trasvase que darían como resultado un buen ajuste del contenido del monólogo:

1. Supresión textual completa: o se elimina completamente o se sustituye por imágenes.
2. Conversión a diálogo: “monólogo disimulado” presentación visible de un falso interlocutor. Se muestra un interlocutor que o bien no está escuchando en ese momento o bien no es el sujeto al que se dirigen esas palabras.

3. Monólogo pronunciado: voz in, no renuncia a mostrar su origen teatral. Laurence Olivier lo hace así porque muestra un cerebro loco. En Hamlet es muy difícil renunciar a uno de sus 7 soliloquios, por lo que hay que buscar otra vía de adaptación.
4. Monólogo pensado: “monólogo interior” con voz en off y en primer plano. Aunque Châteauvert lo considera una voz in con restricciones. Remite al pensamiento.
5. Transformación en narración extradiegética: voz over. Consiste en un monólogo extraído de la conciencia del personaje y pronunciado por una voz externa a la ficción. Es poco común. No se ve la fuente.
6. Transformación en narración o comentario en aparte: remite a la convención teatral del aparte. Aquí se puede ver la fuente que enuncia el monólogo. A modo de personaje comenta y narra, incluso, se hace cómplice del público.

Prosigue Sala destacando que siempre se pueden dar modelos híbridos, en los que se combinen más de una de todas estas posibilidades. Incluso, hay directores que han utilizado alguna vez dos modelos distintos para un mismo monólogo. Un buen ejemplo de ello es el Hamlet de Laurence Olivier, donde se presenta el pensado, con voz en off, junto al pronunciado, realizado con voz in, como se verá más adelante en el análisis detallado de la película.

Retomando algunas de las teorías más importantes y a modo de síntesis, diremos que la representación teatral es aquello que se caracteriza por un espacio tridimensional, por la presencia del actor y por un espacio-tiempo compartidos, es decir, por la realidad; el cine, no obstante, viene definido por un conjunto de elementos técnicos destinados a crear un realismo perceptivo en el espectador. Pese a que ambos son representaciones, el cine tiene un espacio-tiempo concreto, imposible de modificar, a diferencia del teatro, el que, al compartir estas coordenadas con el espectador, tiene que paliar las divergencias de contexto mediante la adaptación dramática del texto a fin de hallar o, en su defecto, construir convergencias entre el contexto del texto y el de la recepción. Vista la principal diferencia entre ambas representaciones, cabe preguntarse cuál es la principal acción que guía el proceso de adaptación. Éste consistiría, por tanto, en el trasvase de una representación real a una representación realista, cuyas claves de recepción vengan determinadas no por las convenciones, sino por los medios tanto de

expresión como de registro de la imagen. Por expresión nos referimos al modo en qué se narran los acontecimientos, algo que proviene de la literatura y del texto teatral escrito.

En cuanto narración, el cine no puede sino ser hijo de la tradición literaria. Del mismo modo que en cuanto representación es hijo del teatro puesto en escena y que, en cuanto captación fotoquímica de la realidad y representación bidimensional de la misma, es hijo de la fotografía y de las artes plásticas. (Sánchez Noriega, 2001: 66).

Pese a que el origen de la cinematografía se deba a la convergencia de un sinfín de medios y narrativas, es en las particularidades de su expresión donde se crea el sentido, dice Jean Mitry (1978b). Ubersfeld (1998) lo concreta mucho más al atribuir este sentido específicamente a los significados y a su correspondiente percepción, la que depende, a su vez, de unos códigos necesarios para llevar a cabo la expresión de los contenidos. Estos códigos son los que Helbo considera necesarios a la hora de establecer una comparación para poder realizar correctamente la posterior adaptación cinematográfica. Es, por tanto, en la percepción de estos códigos donde cobra sentido la preocupación por la fidelidad, por el mantenimiento del espíritu de la obra. No hay que olvidar el papel tan relevante que juegan la ideología y el contexto dentro de la constitución de los códigos, cuyas claves deben adaptarse para cada tipo de plataforma discursiva y, sobre todo, para cada tipo de público.

Si hay unos ámbitos en los que repercute especialmente la adaptación éstos son: la historia, los personajes, el mensaje y la recepción, sobre los que repercute la historia y su posterior relectura, en palabras de Cristina Manzano (2008: 96). Recordemos que Bárbara Zecchi (2012) considera la adaptación como una relectura siempre sujeta a la ideología dominante que impera en una sociedad determinada. Adaptación, trasvase o relectura son algunos de los términos que se han empleado a lo largo de la historia del cine para hacer alusión al proceso mediante el cual una historia correspondiente a un determinado medio, cambia de lenguaje para poder expresar lo mismo en otro medio distinto. El término con el que acuñar a este proceso aún está sometido a debate, de hecho hay autores, como Darío Villanueva (1999), que siguen tachando el concepto de adaptación como improcedente o inapropiado, debido a la confusión que produce, pero no la definición a la que tiene que rendir cuentas:

...una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen- el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra- produce la novela en el lector. (Gimferrer, 1985: 61).

Además de las diferentes posturas existentes respecto al término adecuado, también hay sentimientos encontrados entre los teóricos atendiendo a la capacidad que el cine tiene para adentrarse en la psicología de sus personajes. Helbo dice que lo que posibilita el cine respecto del teatro es que el punto de vista no es fijo, sino que viene dado desde distintas perspectivas, lo que permite ahondar en la psicología del personaje, algo que puede parecer contradictorio si se tiene en cuenta que ésta profundización siempre ha constituido una característica de la representación teatral y una carencia en el ámbito cinematográfico.

2.2. La importancia de la contextualización: de la historia al discurso.

[Una adaptación literaria] supone indudablemente una transfiguración no solo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen (Peña-Ardid, 1999: 23).

El contexto, además de constituir el entorno en el que tienen lugar unos hechos concretos, condiciona el trascurso y el significado que éstos albergan. Es, por tanto, un prisma bajo el que se configura y se interpreta una historia y, sobre todo, un discurso, en el que cobra especial importancia la ideología dominante. José Antonio Pérez Bowie ha estudiado de cerca tanto el concepto de contexto en sí como el proceso por el cual éste se adapta a un nuevo lenguaje: la contextualización, aunque el catedrático prefiere referirse a él como un marco de las relaciones intertextuales. Atendiendo a esta expresión, se puede ver cómo la relación que un producto literario, teatral o cinematográfico tiene con otros previos o coetáneos es comparable en relevancia a la época, sociedad, cultura, ideología y situación política o económica en la que se enmarca el relato. Volviendo al concepto de marco, éste haría referencia a la inclusión que un determinado texto hace de otros textos, lo que para el espectador supone todo un mundo de referencias, signos y símbolos.

Y es que el contexto ejerce de puente entre dos de los elementos constitutivos más importantes en la literatura, en el teatro y en el cine: la historia y el discurso. A través de su intermediación, la historia –donde se incluyen las secuencias, las funciones, las acciones y los actantes- y el discurso –compuesto por el tiempo, el modo y la voz-, quedarían unidos por las claves espacio-temporales que posibilitan la comprensión y decodificación. Esto es especialmente relevante cuando este eje espacio-temporal depende de una memoria histórica no inmediata y el discurso pertenece, en cambio, a un mensaje tan solo decodificable en nuestros días, como ocurre en la mayor parte de las obras de teatro clásicas o las novelas históricas adaptadas a la actualidad. Es por esto que el conocer y leer obras coetáneas a la estudiada le pueden proporcionar varias claves –intertextuales- al lector/espectador a la hora de interpretar ésta. Esto es especialmente notable en el teatro, donde una persona que asiste por primera vez difícilmente puede decodificar las convenciones en las que se basa, así como en el cine de corte propagandístico, como el cine ruso o el nazi. La historia y el discurso se nutren de unas claves de distinta índole que, a su vez, posibilitan la codificación y la posterior decodificación de la información a partir de los códigos específicos de cada medio de expresión.

La contextualización es, por tanto, un proceso necesario en la adaptación cinematográfica si se pretende trasvasar un determinado contenido enmarcado en unas específicas a otro lenguaje sin que se pierda el mensaje o que se altere la interpretación que el espectador pueda hacer del texto. De cómo se lleva a cabo este proceso o, de qué tipos de contexto consta un texto y de sobre qué instancias tiene repercusión tratará este apartado, en el que se profundizará en algunas de las teorías más relevantes hasta el momento. Cabe destacar que, para estudiar la contextualización, se puede optar por dos caminos: por el que la concibe como un proceso que lleva a cabo el cineasta y mediante el que se ajustan todos los parámetros contextuales, y aquel que lo define como una práctica de análisis utilizada por el espectador para la decodificación y la posterior comprensión de la obra. En este caso, se abordará desde el segundo, aunque sin dejar de lado la importancia que el primero tiene para la correcta emisión del mensaje implícito que el autor quería transmitir en el texto original.

Aún si el cineasta prefiere tan solo mantener ciertos elementos de la obra original, sobre todo si lo que trata es de realizar una adaptación libre, debe mantener algunas de las coordenadas espacio-temporales que dotan de sentido a los

acontecimientos de la historia. Para Gideon Toury, estos elementos que tienen que trasvasarse son de carácter subyacente y los une entre sí una relación de corte semiótica, que posibilita la reconstrucción del texto original a partir del texto adaptado, así como la creación de múltiples textos adaptados partiendo de un mismo texto original, lo que da cuenta de que entre ambos hay un contexto comunicativo que se podría considerar análogo (1980: 19-24). En las palabras de Toury encontramos uno de los aspectos contextuales más importantes en la adaptación, el comunicacional; éste hace referencia, principalmente, al conjunto de creencias y conocimientos compartidos entre el emisor y el receptor necesarios para que se produzca el intercambio y la comprensión de información de forma idónea. Es por este motivo que el primer objetivo de la adaptación debe ser el de garantizar que este contexto comunicacional se dé entre el producto cultural y el espectador.

Por lo que respecta a la consideración de la adaptación como proceso de transferencia, cabe estudiar dicho proceso haciendo abstracción de los elementos del texto de partida o como un proceso de transformación y transposición de dichos elementos; en un caso se atenderá a las normas de producción generales y en el otro a las normas transposicionales. (Pérez Bowie, 2004: 7).

Reparando en este último caso, en el de la normas transposicionales, lo que prima es la comparación establecida entre el texto adaptado y el original en que se basa; es por esto que, para su estudio, bastaría con establecer las analogías existentes entre ambos, detectando las semejanzas y las diferencias que presentan para, después, examinar su coherencia (Pérez Bowie, 2004: 7-8, a partir de la teoría de Catrysse, 1992). Pérez Bowie remarca que para la realización de una análisis exhaustivo es necesario abordar tanto las normas transposicionales como las normas de producción generales; no obstante, al establecer las analogías entre las claves contextuales de dos textos, bastaría con la primera de ellas.

Cabe recordar que el objetivo de la contextualización dentro del proceso de adaptación es, por una parte, la comprensión absoluta del texto y, por otra, la ubicación de éste en las coordenadas espacio-temporales. Por tanto, el análisis de las normas transposicionales resulta clave para conocer las coordenadas espacio-temporales de cada una de las obras –original y adaptada-, mientras que las normas de producción generales nos resultarán útiles a la hora de examinar la interpretación que se produce en los

espectadores de cada momento temporal en el que sea proyectada la película o representada la obra. A esto hay que añadir que las infraestructuras bajo las que se produce un determinado producto cultural condicionan la forma en que se narran los distintos acontecimientos que constituyen el relato, por lo que tanto la historia como el discurso están sometidos al contexto al que pertenecen y a la cultura dominante de la que emergen. Es por esto que, antes de adentrarse en la contextualización como proceso dentro de la adaptación cinematográfica, se deberán tomar en consideración algunas de las características y de los modos de construcción de la historia y del discurso atendiendo a su temporalidad.

Por lo que al discurso atañe, es susceptible de ser adaptado todo lo relacionado con el lenguaje y su interpretación, puesto que la lengua está en constante cambio y no se comprende de igual manera una obra si se representa en verso que si lo hace sin él, incluso el mismo verso presenta diferencias en cada siglo y en cada localización geográfica. La sociedad es quien crea y modifica el lenguaje a la vez que es su principal receptora, de hecho, sería imposible imaginarse una obra carente de musicalidad en su construcción en el siglo XVII o XVIII, porque:

Hablar de discurso es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social. [...] no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en interdependencia con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural). (Calsamiglia y Tusón, 2004: 15).

Las autoras de *Las cosas del decir* prosiguen su análisis con la descripción del papel que el contexto juega dentro de la construcción del discurso, donde hacen uso del término marco para apelar a todos aquellos elementos característicos que convierten en prototípica una situación concreta –todos los enseres que visten el espacio y a los personajes, etc.-. Es, precisamente, a partir de la percepción de éstos que el espectador crea expectativas sobre qué va a pasar en la historia y cómo van a transcurrir los hechos, lo que viene determinado por la experiencia que cada receptor tiene acerca de cada medio de expresión, es decir, por su bagaje cultural y social. Como ejemplo pensaremos en un espacio compuesto por una camilla, goteros y una máquina que mida los parámetros cardíacos, en el que predomine el color blanco, y que esté habitado por

personajes vestidos con bata; en estas circunstancias identificaremos inmediatamente una consulta médica. Del mismo modo, el trato cordial de los personajes lo asociaremos con la profesionalidad característica en el sector sanitario, algo que interpretaríamos de un modo bien distinto si esta cordialidad la viéramos en una reunión familiar, en cuyo caso lo vincularíamos con un trato frío y distante, lo que probablemente ocasiona tensión y roces entre sus miembros. Somos capaces de establecer esta red de asociacionismos gracias a nuestra capacidad de aprender a interpretar las narrativas que hemos percibido con anterioridad. A esto se suma el factor de la intertextualidad, del que hemos hablado antes, ya que aquel espectador que con frecuencia ve muchas películas del mismo género entra más rápido dentro de la narrativa de cada género y puede intuir con más facilidad el desenlace de la historia que aquel que habitualmente no va al cine o no está familiarizado con un género en particular. Es más, es esta capacidad de predicción, que apela directamente a la inteligencia del receptor, la que propicia la satisfacción necesaria para que éste vuelva una y otra vez a la sala de cine.

El papel que desempeñan los factores contextuales es fundamental, ya que son esos factores los que permiten el almacenamiento organizado de la experiencia y, del mismo modo, los que facilitan, posteriormente, la activación del conocimiento pertinente así acumulado para interpretar de forma adecuada las situaciones nuevas, asociándolas a experiencias previas similares. (Calsamiglia y Tusón, 2004: 109).

Así lo afirman también las teorías del asociacionismo, en las que se contempla que a más estimulación de un grupo de neuronas específicas, mayor serán las conexiones que estas establezcan con otras, facilitando el procesamiento de la información dependiente de este estímulo, en este caso el audiovisual. Además del conocimiento previo del espectador, Adriana Rodríguez propone la finalidad del enunciado como una más de las cuestiones contextuales que influyen en el proceso mediante el cual el discurso se dota de significado y de sentido (2008: 94).

En el caso de la historia y su contexto, lo relevante ya no es la expresión sino sus constructos en cuanto a contenido, concretamente los personajes en los que se basa para trazar sus tramas. Esto se debe a que son los personajes los responsables de crear la identificación con el espectador a la par que es el elemento perteneciente a la historia donde es más visible el contexto que le acompaña, pues representa los valores morales y religiosos de la sociedad a la que pertenece. Entre los siglos XVI y XVIII la mayoría de

obras de teatro versaban sobre las relaciones entre el rey y su plebe; hoy en día, sin embargo, personajes como el rey, el bufón, el plebeyo o el mensajero no crean identificación, incluso algunos como la esposa o el hijo han adoptado otros significados, ya que la mujer moderna ya no se dedica exclusivamente a su familia, ni los hijos, ni a honrar a su padre. Otros componentes de la historia no requieren de una adaptación, ya que las tramas suelen originarse desde aspectos comunes a todos los seres humanos de todas las épocas, como el sentimiento de venganza, el interés, el amor...

Al hacer un breve repaso por el aspecto contextual de la historia y el discurso se puede extraer que, junto a las coordenadas espacio-temporales, será imprescindible el adaptar también el personaje, su comportamiento y su lenguaje, a fin de que pueda alcanzar la identificación y la correcta interpretación, así como la satisfacción intelectual de prever los acontecimientos que guían el relato.

Supongamos que, en pleno siglo XXI, queremos representar una obra perteneciente al teatro británico de corte isabelino como puede ser *La tempestad* de William Shakespeare, donde la temática gira en torno a la colonización que por aquel entonces estaba llevando a cabo la monarquía inglesa; para ello, tendríamos que realizar un laboriosa tarea de trasvase del tema, o bien cambiando el fenómeno de la colonización por otro similar pero actual, como puede ser la supremacía de la economía capitalista en el mundo, o mantenerlo, aunque esto suponga el tener que detallarle al espectador todos los elementos específicos de la época con la finalidad de que se zambulla en la historia sin perderse nada importante. No siempre el director o cineasta tiene que adaptar el texto a la época de representación, en ocasiones, es el marco cultural el que debe reajustarse a fin de que el texto sea comprendido. Un ejemplo de esto es la obra *Muerte de un viajante* de Arthur Miller que, enmarcada en el realismo americano del siglo XX, resultará incomprensible para aquellos espectadores europeos que, aún compartiendo momento temporal, no estén familiarizados con el sistema de meritocracia que impera en Estados Unidos.

A ello hay que añadir la atención a las modalidades de dependencia cultural: las señales architextuales de pertenencia a un género, a una cultura, al tipo de repertorio, etc. pueden determinar el modo de recepción o rupturas significativas. La dinámica de una cultura determinada (normas, modelos, sistemas) contribuye a definir qué prácticas son las dominantes (frecuentes) o canónicas (prestigiosas). El análisis polisistémico

subrayará en qué medida el contexto de la transposición, las normas y sistemas de la misma en la situación socio-cultural de partida y de llegada juegan un papel crucial. (Pérez Bowie, 2004: 13).

Al emplear el término polisistema, Pérez Bowie subraya la importancia que cada uno de los elementos que conforma la sociedad tiene sobre la percepción como conjunto de ésta, ya que es la interpretación como un todo la que dotará de sentido la representación. De hecho, afirma que, en ese mismo momento en el que un determinado texto entra dentro del polisistema, debe hacerle frente tanto a la percepción de los espectadores como a su funcionamiento en el contexto de recepción (2004: 6-7), puesto que responde a su entorno inmediato a la vez que contribuye a perpetuar aquello dominante, pudiendo ser causa y efecto al mismo tiempo de un fenómeno socio-cultural concreto. Bowie, quien retoma parte de las ideas de Serceau (1999) respecto al aspecto contextual de la adaptación, concibe el trasvase de cualquier producto cultural como el resultado de una dialéctica muy particular, la que se da entre “la obra literaria, el contexto socio-histórico y los códigos de una cultura” (2004: 9), de modo que el foco de análisis deberá situarse en la permanencia o desfase de este conjunto de códigos que actúan como marco para la comprensión.

Para ello, el catedrático ha desarrollado un modelo desde el que, partiendo de las dos variables semejanzas/diferencias y deslizamientos/no deslizamientos, se relacionan ambos textos, el original y el adaptado. Si el texto adaptado presenta semejanzas y no deslizamientos con el original indicará que éste le ha servido al cineasta como modelo al realizar el proceso de adaptación; pero si, por el contrario, muestra deslizamientos, significará que los artífices del trasvase han optado por alejarse del original a fin de construir un nuevo modelo que persiga otros propósitos. El primero de los procesos estaría guiado por las *normas de adecuación*, mientras que el segundo se basaría en las *normas de aceptabilidad* (2004: 8). Algo difícilmente delimitable si se tienen en cuenta las influencias intertextuales, especialmente si el texto adaptado muestra diferencias o deslizamientos con su predecesor.

...tanto las reescrituras de textos teatrales como sus adaptaciones cinematográficas se refieren explícita o implícitamente unas a otras, planteando el problema del conocimiento del contexto (la situación, las claves históricas) y del contexto de la tradición (referencias implícitas, postulados en el espectador, conocimiento de versiones anteriores). (ibidem, 2004: 12).

Por tanto, todo proceso de reescritura o trasvase se atiene a un contexto perteneciente a la historia, en el que Bowie incluye la situación y las claves históricas, que puede ser o bien de naturaleza simbólica o de origen físico y enmarcar unas circunstancias de de corte concreto o abstracto; así como a uno dependiente de la tradición o del bagaje del espectador. Sea cual sea la finalidad comunicativa de dicha adaptación, el cineasta deberá contemplar cada uno de ellos. Al respecto de esto, Levinson delimita las señales de contextualización necesarias para que se dé el acto comunicativo, también aplicables al proceso de interacción que se da entre un producto cultural y su receptor, y entre las que incluye: las creencias temporales, espaciales y sociales que el espectador pueda tener, sus acciones pasadas, presentes o futuras y el grado de atención que muestre respecto del filme (Levinson, 1983: 19-20).

Si hay un componente del discurso en el que la contextualización juega un papel decisivo este es, precisamente, la enunciación. Y es que no es casual que en los últimos años, y concretamente a partir de los años sesenta, la adaptación empezara a abordarse desde la influencia que algunas instancias y condicionantes contextuales ejercen sobre la enunciación (Pérez Bowie, 2004: 5). Cabe recordar que es la enunciación quien recoge todos los condicionantes de producción bajo los que un determinado texto origina el sentido. Aquí, como vemos, ejercerá una fuerte influencia el contexto de producción tanto lingüístico como técnico, en el caso del cine; a lo que hay que añadir otro factor, el humano, ya que es el propio cineasta quien va a elegir, según la historia, qué aspectos de ese contexto utilizar.

...debemos distinguir entre las situaciones reales de enunciación en toda su multiplicidad de rasgos, y la selección de solamente aquellos rasgos que son culturalmente y lingüísticamente pertinentes en cuanto a la producción e interpretación de enunciados. (Calsamiglia y Tusón, 2004: 108).

Antes de someter un texto a las condiciones de producción de otra época, habrá que tener en cuenta y delimitar sobre qué dominio o dominios deberá realizarse la intervención contextual del texto, puesto que una elección poco acertada podría poner en peligro la esencia de la obra y, en consecuencia, su sentido original. El trasvase puede poner su foco de atención sobre la enunciación, ajustándose a los condicionantes de producción, o sobre uno de los aspectos contextuales o varios de los cuatro que describen Calsamiglia y Tusón (2004: 108):

1. El contexto espacio-temporal: se refiere a todas las coordenadas que, atendiendo al espacio o al tiempo del relato, posibilitan la comprensión de la enunciación, concretamente, de los elementos deícticos que sitúan a los personajes.
2. El contexto situacional o interactivo: aquí se incluyen, por un lado, aquellos acontecimientos que acompañan al acto comunicativo y, por otro, los que contribuyen a que la historia avance, ya sean actos o comportamientos de los personajes.
3. El contexto sociocultural: éste alude a los condicionantes sociales y culturales, generalmente pertenecientes a la clase dominante, que interfieren en la recepción e interpretación del discurso.
4. El contexto cognitivo: apela a los conocimientos que el espectador tiene sobre el mundo que le rodea, las creencias y las expectativas, así como la intencionalidad que le atribuye al emisor a partir de la percepción de la obra.

A estos contextos se le pueden sumar un quinto y un sexto: el político y el histórico, pues, por mucho que éstos se asemejen al sociocultural, requieren considerarse como independientes si el relato gira en torno a un conflicto de este tipo; pongamos por ejemplo un texto cuyo principal conflicto sea de índole ideológica, situándose en un territorio como la Alemania Nazi, su adaptación a la actualidad podría abordar un conflicto también ideológico como el de Siria y Palestina manteniendo, así, la esencia de pugna político-religiosa. Adentrarse en una adaptación de este tipo atendiendo exclusivamente al contexto sociocultural puede acarrear problemas de comprensión, por lo que lo más idóneo sería el centrarse en el trasvase de estos detalles. Este mismo problema lo encontramos en el contexto cognitivo que, implicando el modo en que el espectador procesa la información, descuida aquellas creencias y expectativas que lo condicionan. A este tipo de contexto se le denomina psicológico y supone la antesala del cognitivo, debido a que altera la percepción a través de la cual la cognición actúa. Estas mismas expectativas pueden ocasionar falacias como la de la Profecía Autocumplida, en la que el espectador percibe el acontecimiento narrado tal y como el creía previamente que iba a transcurrir.

El conjunto de normas preliminares se sitúa entonces, por una parte, en el contexto de partida y por otra en el contexto filmico de llegada. No hay que excluir tampoco la interferencia de factores provenientes de los sistemas intermediarios, lo que nos conduce a otro concepto básico, el de *inmediatez* de proceso de adaptación y a la

pregunta de si los productores del filme se han basado en el texto original o han recurrido a textos intermedios. (Pérez Bowie, 2004: 7).

Al realizar el estudio de un proceso de adaptación deben contemplarse estos seis contextos aplicados tanto al momento de producción del texto como de recepción del mismo, entre los que intercederán, además, otros textos que, de modo implícito o explícito, hayan influido en dicha producción audiovisual. Y es que resultaría imposible acotar todas las fuentes de influencia que ejercen su acción sobre un determinado texto, puesto que ya desde su primera lectura éste sufre una transformación de representante a *representamen* que, al traducirse a otro lenguaje, alterará el sentido. Uno de los elementos teatrales más susceptible de transformarse mediante la interpretación son las didascalias que son, a su vez, el principal elemento contextualizador de la obra, junto a los deícticos espacio-temporales.

Al tratar de adaptar estos contextos desde el teatro o la literatura al cine, es bastante probable que el cineasta se encuentre con dificultades o limitaciones especialmente por lo que al contexto cognitivo se refiere, dado que el cine depende de los medios de producción que le son coetáneos –quedándose obsoletos cada poco tiempo- a la par que su producto final es eterno y susceptible de ser reproducido después de haber pasado décadas desde su grabación, en las que cambia el espectador. En el caso, por ejemplo, de las películas de época esto se suele paliar con algunos recursos audiovisuales como son los planos generales, que contribuyen a la contextualización espacio-temporal; la incidencia en el vestuario de los personajes, para el que se emplean materiales pertenecientes a la época citada; o en los decorados, con la finalidad de que el espectador asuma los códigos por convencionalismo, de forma similar a como ocurre en el teatro. Ejemplificando esto, se puede apreciar el modo en que las vestidos de época diseñados por Walter Plunkett para la película *Lo que el viento se llevó* (*Gone with de wind*, 1939) retrata a la perfección tanto la moda previa a la Guerra de Secesión Estadounidense como la de ese mismo momento a la vez que la diferencia entre los materiales que utilizaba la clase alta en contraste a los de la clase más empobrecida tras la guerra.

En ocasiones, la contextualización adopta un papel secundario en el proceso de adaptación, pues en algunos relatos las espacio-temporales y los contextos situacionales, socioculturales y cognitivos, no condicionan el desarrollo de la trama y adoptan un

papel secundario alcanzando un cierto estado de atemporalidad, que se da, sobre todo, en aquellas historias en que “se tratan aspectos muy humanos” (Barrios, en Pardo y Sánchez, 2014: 33). En películas como *Un dios salvaje* (*Carnage*, 2011), la única contextualización necesaria es la sociocultural, puesto que para comprender el mensaje el espectador tan solo se tiene que valer de sus conocimientos respecto al sistema capitalista, por lo que el director prescinde del uso de planos generales a favor de primeros planos que evidencien la faceta más humana de los protagonistas y, a la vez, ridícula, lo que viene dado por lo que representa la clase alta dentro de una sociedad civilizada. Un caso opuesto es el de la película anteriormente mencionada, *Lo que el viento se llevó*, en la que los planos abiertos se vuelven imprescindibles a la hora de que el receptor ubique la acción, lo que se logra mediante la recreación de los decorados, el vestuario, el peinado, el lenguaje...

En referencia a este concepto de atemporalidad, acuña Bárbara Zecchi el término de trascendencia “eterna”, con el que trata de describir aquel fenómeno por el cual los textos son entendidos a lo largo de los años y esto se produce gracias a la reinterpretación y reescritura de los mismos (2012: 49). Cabe destacar la influencia que, sobre los procesos de reinterpretación y reescritura, ejerce la cognición y la cultura bajo la que una obra se ampara, puesto que cada sujeto lee un determinado texto condicionado por unos valores, la mayoría de ellos impuestos por la cultura dominante, cuya finalidad es la de perpetuar el poder político-social-cultural, y no el texto original tal y como fue concebido; es por esto que al espectador se le considera un sujeto activo, que crea su propia lectura. Prosigue Zecchi (2012: 49) afirmando que las claves contextuales bajo las que se crea un texto están tan arraigadas que se llegan a invisibilizar, siendo el mismo adaptador un lector más, cuya percepción está supeditada al mismo contexto en el que vive, de hecho, se podría decir que hay tantas percepciones como sistemas de valores en el mundo.

Anxo Abuín, por su parte, destaca la importancia que en el proceso de trasvase tiene la labor por fomentar la accesibilidad del texto, donde se abolen los obstáculos y las barreras sociales y culturales que pueden interceder en la comprensión (Abuín, 2012: 66). Esto es especialmente frecuente a la par que necesario en las obras pertenecientes al Siglo de Oro español o en las relativas al teatro isabelino inglés, donde la musicalidad del texto o las relaciones entre los personajes difieren en gran medida de las que protagonizan los textos teatrales o cinematográficos en la actualidad.

Estos personajes (clásicos) están permanentemente ligados en el texto literario a la ideología que los alimenta, pero al saltar de las páginas a la pantalla, pueden ocurrir dos cosas: que se respete el contexto histórico y se guarden todos los marcadores de la época, o que se adapte el contexto y, al eliminar los marcadores de la época, desaparezca también una ideología que en este nuevo contexto puede haberse quedado obsoleta, o es conveniente no abundar en ella. (Manzano, 2008: 99).

Una alternativa a la adaptación del contexto es su traslado a otro entorno, lo que puede llegar a desembocar en una descontextualización y posterior adhesión a una determinada postura ideológica. Es la práctica esto deriva en el énfasis de la ambientación y de las referencias históricas cuando se quieren mantener las claves contextuales, y en un reajuste de la historia, del discurso y, sobre todo, de las relaciones entre los personajes si la finalidad es no perpetuarlas más allá del texto original. Para visualizar este último caso, nos valdremos de la serie de televisión estadounidense mencionada en el apartado anterior, *Hijos de la Anarquía* (Sons of Anarchy, 2008-2014). Aunque pueda parecer una historia original cuyo fin es el de relatar la hazañas de un grupo de motoristas norteamericanos, en realidad, la serie se basa en la obra shakespeariana de *Hamlet* y hace hincapié, sobre todo, en mantener la relación entre los personajes, puesto que se ubica en otras coordenadas espacio-temporales, socioculturales, cognitivas y situacionales.

El cambio de época para ubicar la narración cinematográfica es una decisión importante. La descontextualización del original puede retirar de la historia algunos pilares que la sustentaban y que han de ser reemplazados por otros para que encaje como un relato bien estructurado, en otra época. En ocasiones se cree erróneamente que los “valores universales” son suficientes para sostener un relato de un período histórico a otro, pero las modificaciones históricas cambian sustancialmente todo aquello que rodea al hilo argumental. (Manzano, 2008: 106).

El motivo por el que esta historia puede traerse al siglo XXI sin que pierda eficacia al cambiar determinadas claves contextuales es porque trata problemas tan humanos que el autor le confiere al texto una gran atemporalidad y universalidad, pues las relaciones de venganza y deseo están motivadas por algo tan primitivo como es el complejo de Edipo, por lo que a su vez *Hamlet* supone ya una relectura de una historia anterior. Y es que, como afirma Robert Stam (2000: 68-69), la obra original no es más que una “preferencia” que, producida por un determinado medio y situada en un

contexto concreto, es transformada por el cineasta en otra “preferencia” adherida a otro medio y ubicada en otro contexto. Tomando como referencia toda la información que ofrece el texto principal, el adaptado puede seguirla, ampliarla, ignorarla, subvertirla o transformarla, en base a las normas que en cada medio de expresión se establecen, dice el autor. Es preciso recalcar la forma en que Stam concibe la adaptación, donde cada texto proviene de otro anterior voluntaria o involuntariamente, ya que la influencia intertextual es inevitable y más entre textos coetáneos.

La estética visual, por su parte, como producto de su tiempo –nivel de desarrollo de los medios técnicos, ideología, moda, etc.- no tiene un carácter atemporal, es por esto que algunos de sus elementos -espacio fílmico, tiempo y ritmo de montaje, estilo de narración y lenguaje- resultan claves tanto en el proceso de contextualización como en el de interpretación de una adaptación cinematográfica, incluso, el propio proceso de construcción de la diégesis puede interceder en la contextualización.

En síntesis, el universo ficticio que envuelve y configura la trama, se compone de un conjunto de claves contextuales que el adaptador, bien sea el guionista o el director, deberá examinar exhaustivamente. El objetivo no es otro que el de componer un texto nuevo cuyas coordenadas contextuales coincidan con las del texto original, pudiendo ser éstas exactamente idénticas o totalmente contrapuestas, lo que daría lugar a un texto paralelo basado en el anterior pero con acontecimientos originales, es decir, convergiendo por opuestos. Sea como fuere el guion deberá apoyarse en aquello más universal y atemporal del relato: los personajes y sus relaciones sociales. No obstante, hay que tener en cuenta que, con frecuencia, las adaptaciones, lejos de atender a estos dos elementos, se sustentan en otro de sus componentes como puede ser una subtrama, un espacio, un único acontecimiento que se dé en el relato, etc.

2.3. La cultura como marco de interpretación para el espectador: el proceso de significación.

El conocimiento cultural previo con el que el lector-espectador se enfrenta a la obra literaria o cinematográfica determina sin duda el grado de comprensión, asimilación y disfrute de los códigos empleados por las obras. (Manzano, 2008: 39).

Dentro del acto comunicativo que tiene lugar en cualquier representación tanto teatral como cinematográfica, hay dos elementos que, a modo de guía, encauzan el significado, dotando de sentido a cada elemento y facilitando la recepción del mensaje, es decir, sirviéndoles de marco para la interpretación; éstos son la cultura y la sociedad. Mijaíl Bajtín, considera la sociedad y, también la historia, “como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos” (Kristeva, 1967: 2). Ahondemos, pues en el funcionamiento de la cultura, de la sociedad y, en menor medida, de los acontecimientos históricos, para de este modo desentramar la base sobre la que se erige el conjunto de significados que conforman un discurso y conocer, así, la influencia que éstos ejercen sobre la interpretación que el sujeto hace del texto original, en primera instancia, y del adaptado, en segunda.

Para hablar de cultura debemos remontarnos al siglo XVIII, fecha en la que apareció dicho concepto y se empezó a teorizar al respecto. Sin embargo, no fue hasta entrado el siglo XIX y, más tarde, en el siglo XX, que las teorías culturales adquirieron un valor significativo dentro del ámbito sociológico, adentrándose en la cinematografía como producto cultural para la masa. Entre estos estudios destacan los realizados por Edward Tylor y, más tardíamente, los de Raymond Williams, quienes abordaron el concepto cultura desde la perspectiva marxista, en la que la cultura, considerada una superestructura social y, la sociedad, tratada como un infraestructura o base, mantienen una relación de retroalimentación continua. Para E. Tylor la cultura incluye, concretamente, “el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre” (1995: 29), mientras que para Williams, este término también alude a los tipos de trabajo y al entretenimiento compartido, pues es a partir de éste que emergen los significados que forjan una determinada sociedad (1965).

¿Determina también la recepción de las informaciones narrativas? Sin duda este reconocimiento de las informaciones narrativas por parte del espectador ya no depende de su cultura adquirida, sino que proviene de una capacidad innata para percibir los matices presentes en el acto de la comunicación. Y es en este nivel en donde podemos encontrar más fácilmente una democratización del relato. (Manzano, 2008: 39).

Para Manzano, además de valerse de un conocimiento cultural que facilita y encauza la comprensión, el espectador necesita de un sistema de reconocimiento de

datos innato y, por consiguiente, universal, que será especialmente relevante en la cinematografía por encima del teatro o la literatura. Esta universalidad dota de flexibilidad a cualquier relato que se quiera adaptar, aunque para ello haya que acotar y afinar el conjunto de particularidades culturales que lo constituyen.

Considerando que, dentro de la dimensión no universal y, más concretamente, del proceso de creación y de adaptación de ésta, la cultura se encuentra implícita tanto en el contexto de emisión o producción, como en el de recepción y en las coordenadas socioculturales bajo las que el autor enmarca el texto de ficción, la significación dependerá de ella para construir las connotaciones textuales, a las que alude Ubersfeld, y recrear los ambientes y atmósferas en los que el espectador se inmiscuirá, así como los roles actanciales objeto de identificación. Para ello se hace servir de lo que Williams, a partir de la teoría marxista, llama subcultura. Es necesario recurrir a este término, dado que la cultura dominante, a la que pertenecen la mayor parte de los productos culturales que la sociedad consume habitualmente, se nutre de aquella cultura más marginal y minoritaria proveniente de la expresión natural del pueblo. Y es aquí donde reside la verdadera significación y, por ende, simbología inconsciente en la que se apoya el cine. A través de la conversión de la infraestructura en superestructura, se consigue “reconocerlo –literalmente, re-conocerlo” (Willis, 1990: 1), y esta acción desemboca inexorablemente en la pérdida de la invisibilidad del producto o del texto, pero también de su vertiente crítica, ya que pasa por un filtro social que aminora aquellos elementos o palabras susceptibles de provocar al pueblo. Esto lo que posibilita es el aprovechamiento del bagaje del que ya dispone el receptor, desde el que crear significados y reconocerlos sea sencillo y no consuma todos los recursos cognitivos con los que procesar el mensaje. Y es que lo que caracteriza el cine como producto de masas es que absorbe aquello más crítico de la sociedad y lo pasa por un filtro neutralizador para volvérselo a vender, de este modo se asegura el despertar el interés del espectador a la vez que interioriza en él aquellos mensajes que desea.

Además de servir de marco para la interpretación, la cultura puede ejercer de detonante para el conflicto teatral o cinematográfico y no de forma azarosa. Y es que, cuando el ambiente cultural no es compartido entre los miembros de un mismo acto comunicativo, se producen distorsiones en la decodificación del mensaje y, es de este mismo modo que las desavenencias culturales son susceptibles de causar un conflicto entre los personajes que condicione el transcurso de la historia, buscando y creando el

significado dentro de las diferencias de código. Un buen ejemplo de ello es la película *Dios mío, ¿pero qué te hemos hecho?* (Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu, 2014), en la que las cuatro hijas de un matrimonio católico, conservador y burgués, contraen matrimonio con un judío, un musulmán, un chino y un africano; el intercambio cultural entre los cuatro maridos es el que crea el conflicto, siendo, sin embargo, la perspectiva y rechazo del padre francés el que le da sentido a dicho conflicto, ya que los prejuicios y estereotipos hacia los cuatro maridos tan solo se pueden interpretar bajo el prisma de una cultura europeísta y, más concretamente, desde la clase alta propia de la Europa Occidental.

Aquí se utiliza la ruptura de los valores tradicionales como un McGuffin sobre el cual articular la trama, dado que la intención es extraer el lado cómico, mas no es lo usual, puesto que el espectador tiende a visualizar aquellas representaciones acordes con sus principios²⁸ porque será más fácil decodificar la información a la par que desarrollar un sentimiento de identificación con los personajes, ya que al fin y al cabo es el objetivo que persigue el cine desde sus orígenes.

Julia Kristeva (1967) le asigna al escritor el rol de la abstracción o, mejor dicho, de la transgresión de la abstracción, por medio del cual la diacronía se transforma en sincronía. Hay que entender aquí el escritor en los términos de Bajtín, bajo los cuales el texto y, por tanto, su creador se encuentra entre la historia y la sociedad, que lee y reescribe. La semióloga enfatiza también el papel que juega la infraestructura dentro del proceso de creación cultural, otorgándole a ésta la función de sustentar la moralidad.

Así, polivalente y plurideterminada, la palabra poética sigue una lógica que va más allá de la lógica del discurso codificado, y que sólo se realiza plenamente al margen de la cultura oficial. [...] rompe las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y, por obra de ese mismo movimiento, es un cuestionamiento social y político: no se trata de equivalencia, sino de identidad entre el cuestionamiento del código lingüístico oficial y el cuestionamiento de la ley oficial. (Kristeva, 1967: 2).

Helbo, por su parte, atribuye a la transferencia cultural la finalización de cualquier tipo de proceso de adaptación que implique la mutación de un conjunto dramático, debido al peso que la interculturalidad tiene en la comunicación (1997: 34). Y es que, sea cual sea el producto, el proceso implica una transferencia cultural que se

²⁸ Lo que dentro del ámbito de la psicología cognitiva se conoce como sesgo de confirmación.

da por igual en teatro y cine, cabe destacar que dentro de ésta también se producen interferencias que obligan a que el cineasta, además de la historia, personajes, espacios, etc., tenga que adaptar el aspecto cultural del texto, presente en cada uno de los elementos que componen el relato y cuya transformación será aún más necesaria si varía de época el receptor. André Helbo en su libro sobre adaptación cinematográfica destaca los siguientes aspectos a tener en consideración:

Entre una cultura de medios y una cultura teatral, solo hay interferencias:

- oficios comunes (actores, directores),
- trabajar en el informe ficción / efecto de real,
- uso de materiales (<< imagen >>)²⁹ (Helbo, 1997: 36).

¿Se puede decir, por tanto, que hay diferencias o, como dice Helbo, interferencias culturales entre ambos medios que es necesario subsanar a través de la adaptación? Las interferencias, sean del tipo que sean, suelen desembocar, por lo general, en una invalidación o imposibilidad de percepción e interpretación del mensaje y esta es, precisamente, la razón de ser de la adaptación: el ajuste de los códigos –aquí las implicaciones de cada profesión, el tratamiento entre realismo y realidad y, por último, las infraestructuras de las que se dispone– a los estándares de un particular medio de expresión a fin de que sean correctamente decodificados por el receptor. Así que, más que de interferencia o de diferencias, podemos hablar de relevos, un relevo que “implica un nuevo enfoque tanto cultural como formal: el espectáculo ha circulado, ha pasado por el filtro de las traducciones³⁰”. (Helbo, 1997: 34).

Helbo emplea la epopeya Mahabharata como un ejemplo de reordenamiento ideológico a través del cual cualquier lector puede acercarse a la cultura hindú pero que tan solo es comprendida en su totalidad por aquellos pertenecientes a dicha sociedad, pues su simbolismo está relacionado con una peculiar visión del ser humano y del sentimiento religioso, que difiere bastante de la que se pueda tener en occidente. Esta

²⁹ Traducción propia del original: “Entre une culture de médias et une culture théâtrale ne subsistent que des intertérrences: métiers communs (acteurs, metteurs en scène), travail sur le rapport fiction/effet de réel, utilisation de matériaux («l'image»)” (Helbo, 1997: 36).

³⁰ “implique une nouvelle démarche à la fois culturelle et formelle: le spectacle ayant circulé, étant passé par le filtre des traductions” (Helbo, 1997: 34).

epopeya leída en Europa representa la rivalidad entre dos familias que ambicionan hacerse con el poder, ya que decodificamos el aspecto más universal del relato; sin embargo, dentro del hinduismo es un texto que pretende adoctrinar y legitimar los valores de la propia cultura. En esta ejemplificación se perciben claramente los dos estamentos a los que alude Cristina Manzano: aquellos dependientes de una cultura particular y los universales dependientes del propio proceso de percepción. Para Helbo, la importancia de esta antigua epopeya radica en el hecho de que para poder acercarse al espectador occidental se requiere de un proceso de mediación entre la cultura de origen y la cultura meta, es decir, del marco dentro del que se decodificará, pese a que siga conservando diversos niveles de lectura, en los que no todos podrán profundizar (Helbo, 1997: 34). Algunos de los elementos sobre los que recae esta tarea son la enunciación del texto, la construcción de referentes, la puesta en escena y su legibilidad, por lo que deberán cuidarse y ajustarse para que el texto derivado del original establezca significaciones del mismo modo que lo hace el de referencia.

Y es que, si nos remitimos a las ideas de Saussure, la significación presupone el empleo de una serie de códigos comunes a todos los individuos implicados en el proceso comunicativo. Asimismo, en la adaptación, donde se produce una resignificación, se deberá seguir unas pautas de trasvase de códigos culturales que apuesten por el enlace entre el marco sociocultural del texto original a la representación teatral y entre cualquiera de estas dos y la obra filmica.

A modo de síntesis, diremos que la cultura contribuye al proceso de significación mediante tres distintas vertientes, entre las que se encuentran: la cultura como marco de emisión, recepción e interpretación; la empleada como motor de los conflictos dentro del texto y la que caracteriza los rasgos más particulares de un determinado personaje, definiendo sus motivaciones y sus relaciones con el resto de personajes, así como en la distribución y delimitación de los roles actanciales tan vinculados con el sistema social al que se adscriben. Dichas aplicaciones del concepto serán las que en última instancia guíen la construcción y decodificación del texto y, en consecuencia, la adaptación de éste a cualquier otro medio de expresión. No hay que olvidar que son estos mismos medios –de producción– los que, predeterminados por la época y el lugar al que pertenecen, confeccionan los códigos y reglas de codificación con las que los signos se asignan a sus referentes, lo que también está a su vez supeditado al ámbito socio-cultural. Esto es bastante notable en las obras clásicas y, más

aún, en las obras clásicas adaptadas temporalmente, donde la misma historia se ubica en otro tiempo y contexto socio-cultural que altera las coordenadas definitorias de la trama original. Obras como las de la edad de oro española o las del teatro isabelino inglés se han visto expuestas a este tipo de modificaciones culturales y, en consecuencia, vivenciales, en las que la experiencia de recepción cambia por completo.

2.4. La caracterización multidimensional del personaje.

La caracterización de un personaje alude, entonces, a su constitución como tal; lo concretiza como agente de la acción para que pueda desplegar sus roles en el universo de la ficción y, a su vez, pueda ser reconocido por el receptor. La caracterización comienza por entregarle una identidad, un nombre propio con caracteres individualizadores. Desde un punto de vista semiótico, entonces, se convierte en un signo complejo, que se construye, a partir de sus rasgos distintivos y opositivos particulares. (Larrea, 1998: 30).

Entre las diversas teorías que se han formulando respecto al personaje y su posición dentro del relato, se diferencian principalmente dos concepciones o corrientes desde las que abordar su estudio: la formalista, que lo considera como una función o una parte más dentro del relato, es decir, como un actante o rol, donde destaca la teoría de Vladimir Propp; y la que se refiere a él como una parte activa de la narración, en la que el personaje es el responsable de que avance la trama. Todorov para referirse a las narraciones en que el personaje es una parte más de la trama emplea el término de psicológicas, mientras que para las segundas, centradas en la personaje como motor de la acción, utiliza el de psicológicas (1975: 67). No obstante, por su transversalidad se tratará al personaje desde la teoría de Francesco Casetti, en la que el personaje se aborda desde sus funciones pero también desde sus acciones y características.

Para Francesco Casetti “determinar clara y sintéticamente en qué consiste y qué es lo que en definitiva caracteriza a un «personaje», [...] resulta bastante difícil” (Casetti, 2003: 177), es por esto que propone el análisis de las tres subcategorías que lo componen -rol, persona y actante- como procedimiento para su adecuado y exhaustivo estudio. Estas tres esferas a las que alude el teórico filmico se definen por:

- El personaje como persona: aquí se incluye todo lo relativo al aspecto “intelectual, emotivo y actitudinal” (íbidem, 2003: 178) y lo que a éstos acompaña, ya sean los gestos, las reacciones o los comportamientos que se derivan. Estos componentes dotan al personaje de realidad en tanto que lo proveen de una «unidad psicológica». Esta categoría posibilita a su vez la subdivisión del personaje en las dicotomías personaje plano/redondo, lineal y contrastado y estático/dinámico. El primero de los binomios se refiere a la simplicidad o complejidad, el segundo a la uniformidad o contradicción que presenta, y el tercero y último a la estabilidad o evolución constante que sufre. Todo esto queda sustentado por el soporte físico que el autor o director le da al personaje (íbidem, 2003: 178).
- El personaje como rol: descrita también como la “identidad irreductible” del personaje, está conformada por el carácter, sus actitudes y su perfil físico, es decir, por lo que le hace único. Los roles que establece Casetti (íbidem, 2003: 179-180) se reducen a los siguientes: personaje activo/pasivo, influenciador/autónomo, modificador/conservador y protagonista/antagonista.
- El personaje como actante: en esta esfera el personaje se concibe, por un lado, como una posición y, por otro, como un operador. Para los actantes, el autor también propone tres dualidades (íbidem, 2003: 184-186): sujeto/objeto (influenciador y punto de influencia), destinador/destinatario (punto de origen del objeto y quien lo recibe) y adyuvante/oponente (ayuda al sujeto y se enfrenta a él). Estos actantes, además, pueden ser, según se relacionen con un elemento u otro de la narración, de estado o acción si su vínculo con los demás viene dado por la unión o por la transformación; pragmáticos o cognitivos si la actuación es directa o real; y orientadores o no orientadores dependiendo de la perspectiva de su actuación dentro del discurso.

Esta última esfera, que se corresponde con el modelo actancial elaborado por Greimas (1976), quien dentro de su teoría de la *Semántica estructural* e inspirándose para ello en la teoría elaborada con anterioridad por Vladimir Propp (1928) en *La morfología del cuento*, descompone las funciones de los personajes en base a estas seis categorías que

se interrelacionadas, y en cuya intersección se generan relaciones de tres tipos: de deseo –entre sujeto y objeto-, de comunicación – entre el destinatario y el destinador- y de lucha – entre el ayudante y el oponente-. Ésta última, además, puede interferir en las dos anteriores, dificultando o impidiendo por completo su desarrollo. A esto hay que añadir las pruebas que el personaje tiene que superar a lo largo del relato y que también pueden ser de tres tipos: calificante, decisiva o glorificante, atendiendo al reconocimiento social que se le otorga tras su realización. Para entender mejor esto, desglosaremos a continuación las seis funciones que Greimas atribuye al personaje:



- Destinador: es lo que moviliza al sujeto para conseguir el objeto.
- Destinatario: quien se beneficia de la acción del sujeto.
- Objeto: es el objetivo o lo que el sujeto pretende conseguir.
- Sujeto: es el personaje principal o protagónico.
- Oponente: es el personaje que se opone a que el sujeto consiga el objeto.
- Ayudante: quien ayuda al sujeto a conseguir el objeto.

Según este esquema, el sujeto, movido por el destinador y por su propia acción, busca al objeto, que puede ser tanto concreto como abstracto. Para conseguirlo, el sujeto o protagonista será ayudado o apoyado por sus aliados o ayudantes e impedido por sus oponentes, por lo que el esquema de acción vendrá definido por una fuerza que desea algo y el modo en qué lo consigue o lo pierde.

Afirma García Barrientos que “la función subraya la cara artificial del personaje como recurso, frente al carácter, que acentúa su natural confusión con la persona” (2012: 210). Ambos aspectos, según el autor, estarían interrelacionados, ya que son los atributos que conforman su carácter los que “posibilitan que el personaje cumpla determinadas funciones, y a la inversa” (2012: 210), es decir, son también estas funciones las que definen el carácter del personaje. Pese a que cada uno de los

personajes suele enmarcarse mejor o ser más representativo de una sola categoría o función, destaca García Barrientos que “un personaje puede desempeñar varias funciones, sucesiva o simultáneamente, y una misma función puede repartirse entre varios personajes o pasar de uno a otro”. (2012: 211).

Vladimir Propp (1972), por su parte, establece, valiéndose de la corriente del formalismo a la que pertenece, treinta y una funciones (alejamiento, prohibición, transgresión, conocimiento, información, engaño, complicidad, fechoría, mediación, aceptación, partida, prueba, reacción del héroe, regalo, viaje, lucha, marca, victoria, enmienda, regreso, persecución, socorro, regreso de incógnito, fingimiento, tarea difícil, cumplimiento, reconocimiento, desenmascaramiento, transfiguración, castigo y boda) agrupadas en siete esferas que se corresponden, a su vez, con siete personajes-tipo, siendo las cuatro primeras categorías las que llevan a cabo los personajes protagonistas y las tres últimas por los secundarios.

- El mandatario u ordenante: quien impone las reglas.
- La princesa o personaje al que se busca.
- El héroe.
- El falso-héroe o antagonista.
- El agresor (el malvado).
- El donante o proveedor: quien suministra algún objeto importante o información.
- El auxiliar mágico: es quien ayuda al héroe a cumplir su cometido.

Es preciso señalar que, como se ha mencionado en apartados anteriores, el personaje se compone de rasgos concernientes a tres dominios generales: el psicológico, el físico y el sociológico, cuya construcción vendrá determinada no solo por el boceto que el autor quiera dibujar sino también por los recursos expresivos de los que cada medio dispone, puesto que son éstos quienes condicionan tanto la configuración de cada elemento como su interpretación por parte del receptor. Veamos, pues, el modo en que los recursos expresivos de cada medio se ponen al servicio del creador para constituir los rasgos del personaje y transmitirlos al espectador de una forma efectiva, esto es, para caracterizarlos.

...es la caracterización de los personajes lo que hace de ellos unidades discretas

identificables en el universo diegético en el que se mueven y relacionables entre sí y con otros componentes diegéticos. (Reis, 1995: 33).

2.4.1. El personaje literario.

El lector accede a las características del personaje a través de lo que él mismo dice o hace, lo que los demás personajes digan de él y lo que el narrador o autor escriba al respecto. Para ello, el escritor emplea descripciones, acciones, diálogos (en algunos casos de otros personajes hablando de las peculiaridades del protagonista), la forma en la que se expresa, incluso, en ocasiones, mediante dibujos, esquemas o bocetos. Generalmente, es en las primeras páginas donde el autor narra aquellos aspectos más relevantes del personaje, que quedarán totalmente definidos una vez el lector se vaya adentrando en las acciones de éste. A la hora de describir estos rasgos, se puede valer tanto del uso de la tercera persona como de la primera, en el segundo caso la descripción se basará más en los pensamientos y creencias que pueda tener el personaje que en aquellos rasgos más externos o visibles. En cualquier caso, dentro de la literatura, sobre todos en la de corte naturalista, hay una tendencia a iniciar la narración y, por ende, la presentación del personaje con:

...una exhaustiva *descripción* de las condiciones de vida de los distintos personajes de la obra en cuestión, a lo que se une, en tanto que complemento imprescindible en la estructuración arquetípica y funcional de las diversas localizaciones, la infraestructura de la ideología —clase social, espacio urbano y geográfico, actividades profesionales, antecedentes familiares, etc.— que los conforma. (Álamo, 2006: 192-193).

Francisco Álamo prosigue precisando cuatro modalidades de caracterización para el personaje a través de las cuales el autor deja entrever sus principales particularidades, siendo éstas: la caracterización directa —si es el propio personaje quien la realiza entonces se le denominará autocaracterización—, la indirecta, en bloques y diseminada. Por ser la de bloques y la diseminada dos variantes de las primeras, nos centraremos en la directa e indirecta, que se corresponden con la descripción de “los atributos físicos, psíquicos y ético-morales” (íbidem, 2006: 195) que explican su comportamiento a lo largo de la historia y a las referencias —gestos, tics o palabras— que le aportan unicidad, respectivamente. Otro de los recursos que destaca Álamo es la voz

o la identidad de quien habla, pues esto define “el tipo de relaciones que se establece entre la narración y la historia” (íbidem, 2006: 199). Para Álamo el proceso de caracterización da inicio ya desde la propia elección del nombre del personaje, puesto que da cuenta de forma anticipada de los atributos que lo definirán más adelante durante el transcurso del relato.

2.4.2. El personaje teatral.

Lo que diferencia la caracterización del personaje teatral del literario no es que se constituya de forma distinta, sino que al texto teatral, compuesto por los mismos elementos que el literario, se le añade una puesta en escena en la que prima aquello visual que al lector no le llega a través del texto. Por lo que vendrá determinado por las palabras, ya presentes en el texto, más el tono, la mímica del rostro, los gestos, el maquillaje o máscara, el vestuario, los accesorios, la escenografía, la iluminación, la música y los efectos sonoros, esto es, los elementos relativos a los trece signos de Kowzan. No obstante, antes de llegar a la representación, la obra teatral ya posee diversos recursos mediante los que definir a los personajes, a parte de los matices que después aporte el director o el actor que lo encarne.

- Monólogos y soliloquios: se explicitan los pensamientos y sentimientos más profundos del personaje.
- Didascalias: en ellas el autor indica el lugar en el que se desarrollan los hechos, el nombre de los personajes, los gestos y las acciones al margen del discurso y aún sin ser él quien narra la historia (Ubersfeld, 1998: 17). Aquí el autor también puede apuntar a determinados detalles relacionados con la iluminación o el ambiente.
- Diálogos: en los que, al llevarlos a escena, se percibe el tono de la voz, la entonación o se denota la actitud del personaje.

Decía Chéjov que “si una pistola aparece en el primer acto de una obra de teatro, debe dispararse en el tercero”, lo que se traduce en lo que Álamo denomina caracterización indirecta, donde las referencias dadas a lo largo del texto van cogiendo cuerpo a medida que avanza la representación. Mientras que los personajes literarios vendrán definidos en la mayoría de los casos de forma directa, a través de la

descripción, en el caso de los teatrales, serán las indirectas y los monólogos los que derivarán en la aparición y posterior resolución de un conflicto. Y es que la dramaturgia en el teatro se deriva del conflicto desencadenado por dos fuerzas en pugna que irán in crescendo, algo que no necesariamente tiene que ocurrir en la literatura.

2.4.3. El personaje cinematográfico.

En esta plataforma discursiva entra en juego, inexorablemente, la técnica empleada para el registro y la proyección del filme. Quedando los rasgos del personaje delimitados, por tanto, por las palabras del texto, los trece signos de Kowzan y por la tecnología de producción, en la que se incluyen aspectos como el encuadre, el tamaño y perspectiva del plano, el montaje y el ritmo de éste, los movimientos de cámara, el color, etc. A diferencia de la literatura, el cine busca, ante todo, el mostrar al personaje como persona, más que como rol o actante, por lo que su análisis se debe realizar desde el enfoque fenomenológico y psicológico, sin ser necesario su estudio desde el enfoque formal o abstracto. José Patricio Pérez (2006: 540-550) instaura un conjunto de categorías para examinar el personaje desde las tres dimensiones, empleando para ello algunos estratos que pueden considerarse transversales a los tres tipos de personajes, de modo que podría resultar un modelo adecuado para el análisis de los personajes pertenecientes a una obra adaptada. Su tipología es la siguiente:

1. Personaje plano/personaje redondo.
2. Apariencia o identidad física del personaje.
 - a. Fisionomía.
 - b. Vestuario.
 - c. Gesto.
3. Expresión verbal.
4. Carácter del personaje.
5. *Backstory* (vida interior o pasado del personaje).
6. Vida exterior.
 - a. Vida profesional: ocupación laboral.
 - b. Vida personal: relación de un personaje con los demás.
 - c. Vida privada: qué hace el personaje cuando está solo.
7. Meta y motivación.

8. Elementos del discurso caracterizadores del personaje (en la puesta en escena):
 - a. Decorados y escenarios.
 - b. El maquillaje y el vestuario.
 - c. Iluminación.
 - d. Composición del plano.
 - e. La entrada en escena del personaje.
 - f. Dirección de actores.
 - g. Códigos gráficos: textos dentro del filme.
 - h. Códigos sonoros.
9. Elementos extradiscursivos:
 - a. Expectativas de género: categorizaremos al personaje según la película pertenezca a un género dramático u otro.
 - b. Conocimiento previo del personaje: estar familiarizado con él antes de ver la película.
 - c. La imagen del actor (star-system).
10. El personaje como rol.
11. El personaje como actante.

A este desglose de características del personaje cinematográfico se podrían sumar aquellas categorías relativas a la ideología o época en la que se enmarca su comportamiento. Sin embargo, al poner su foco de atención en los estratos pertenecientes al análisis del personaje como persona, resulta un modelo especialmente adecuado para la adaptación, sin olvidar que el cine se vale también de la simbología y de los marcos culturales bajo los que el espectador decodifica el mensaje.

Tras realizar este breve repaso por las principales propiedades caracterizadoras del personaje en sus tres facetas –literaria, teatral y cinematográfica-, cabe preguntarse si hay aspectos transversales que unen a las tres tipologías y si éstas son, precisamente, más susceptibles de ser adaptadas que las que no son comunes. Como se ha podido comprobar en el último modelo reseñado, el de José Patricio Pérez, los tres medios de expresión sí comparten una categorías en las que convergen su modo de construcción: si el personaje es plano o redondo, su apariencia o identidad física del personaje (fisionomía, vestuario, gesto), expresión verbal, carácter del personaje, *backstory*, vida

exterior (profesional, personal y privada) y meta y motivación. Asimismo, los métodos empleado con mayor frecuencia por los tres medios para explicar cómo es el personaje son el diálogo y las relaciones que el protagonista tiene con los otros personajes, pues esto aporta una gran cantidad de información sobre sus rasgos y comportamientos.

2.5. La relación con el otro: el complejo interpersonajes.

En el drama parece, en efecto, reforzada la impresión de que los personajes configuran una red de relaciones entre ellos, de tal forma que cada uno se define y actúa “en función” de los demás. Por último, seguramente también como consecuencia de lo anteriormente dicho, los personajes dramáticos presentan acentuadas sus relaciones jerárquicas, su disposición en diferentes grados o niveles de importancia. (García Barrientos, 2003: 157-158).

Bien sea por su faceta psicológica en la que se analiza la vida social del personaje o por su consideración como rol o actante, donde surgen sus funciones y, por tanto, se explicita su grado de dependencia o interés con el resto de personajes, el personaje puede definirse por sus relaciones, esto es, por el complejo interpersonajes que constituye el conflicto y su posterior resolución. Destaca Todorov que son, esencialmente, los personajes dramáticos los que pueden definirse a partir de sus relaciones con el resto de personajes y que éstas se mueven alrededor de tres ejes principales, aunque las relaciones entre ellos pueden ser mucho más diversas, éstos son el deseo, la comunicación y la participación (1991: 166). El deseo es aquello que une a los personajes y que se conoce como amor, de entre los tres este es el principal o, al menos, el más evidente. El segundo, el de la comunicación está estrechamente vinculado con el concepto confianza y es donde reside la mayor parte de la información que va construyendo el relato. El eje de la participación, que tiene su razón de ser en la ayuda, está subordinada al eje del deseo y, en consecuencia, aparece con menor frecuencia (íbidem, 1991: 166). A partir de estos tres ejes se derivan dos reglas de derivación: la de oposición y la del pasivo. Esto es, que por cada eje hay un predicado contrario, es decir, frente al amor habrá alguna relación motivada por el odio que actuará como móvil para el personaje, secreto o intriga frente a confianza e impedimento u oposición frente a ayuda (íbidem, 1991: 167). Por lo que a la del pasivo respecta, los ejes “corresponden al pasaje de la voz activa a la voz pasiva” (íbidem,

1991: 168). Sean cuales sean las relaciones que se den entre los personajes, éstas pueden tomar forma en dos niveles diferenciados percibidos desde la perspectiva del propio personaje:

Cada acción puede, en primer lugar, aparecer como amor, confianza, etc., pero en seguida puede revelarse como una relación completamente distinta: de odio, de oposición, etc. [...] Podemos, pues, postular la existencia de dos niveles de relaciones: el del ser y el del parecer. (Todorov, 1991: 168).

Para Todorov la metodología a seguir al determinar el universo del personaje es la siguiente: identificar, en primer lugar, los predicados perteneciente a los tres ejes anteriores –amor, confianza y ayuda-, indicar la función del agente –sujeto u objeto- y, por último, analizar las reglas de acción que quedarán establecidas por las relaciones entre los predicados y los agentes y que desembocarán en nuevas relaciones. Y es que, como ya apuntaba Greimas, lo importante no es la categoría a la que se adscriba un determinado personaje, sino la relación que él o su categoría desarrolle con el resto, aun cuando no pertenezca y tan solo aparente pertenecer. Dice María Isabel Larrea al respecto que algunos personajes vienen descritos por el mismo “juego de las apariencias o de las duplicidades” (1998: 28-19), que utilizan para relacionar con otros personajes o para ocultar sus motivaciones y conseguir, así, su objetivo.

Echemos la vista atrás para recordar el cuadro (tratado en el punto 1.1.4.) que Anne Ubersfeld realiza al explicar las relaciones que el personaje establece desde su construcción con el resto de elementos que configuran la puesta en escena, donde lo textual: lexema (actante, figura metonímica y figura metafórica), conjunto semiótico (rasgos distintivos, donde se incluyen las categorías de rol y de actor, y signos individualizantes) y el discurso del sujeto; confluye con lo escénico: acción física gestual, conjunto semiótico escénico, actor viviente, palabra, voz y *fone*, delimitando la esfera que caracteriza e individualiza a cada personaje del relato. De hecho, las relaciones de aproximación y de oposición abordadas por Ubersfeld están relacionadas, a su vez, con los ejes establecidos por Todorov o, mejor dicho, con sus reglas de derivación, en las que el personaje se define por lo que es pero también por lo que no es.

El análisis de un personaje se encuentra, por vía de aproximación o por vía de oposición, con los análisis de los otros personajes, a todos sus niveles. El análisis por separado del funcionamiento de un personaje se ha de entender como una operación

provisional. Los rasgos de un personaje están siempre marcados por oposición a otro; un personaje marcado por el rasgo rey se opone a un personaje no-rey o a un personaje otro rey. El rey es rey porque se opone a otros personajes o se diferencia de ellos. (Ubersfeld, 1998: 91-93).

Hay personajes que más que delimitarse por lo que los demás actantes significan para ellos y su acción o comportamiento, lo hacen por la personificación. En este tipo de relato, cada uno de los personajes sería la representación personificada de uno de los atributos psíquicos del protagonista, un ejemplo de esto, como veremos más adelante, es el de Hamlet, donde el resto de personajes presentes en la obra son una introyección de su mente, símbolo de cada uno de sus atributos como persona, por lo que es susceptible de analizarse tanto semiótica como psicoanalíticamente.

Para Anne Ubersfeld (1998: 97-98), uno de los ejes funcionales que define al personaje es aquel que lo determina o diferencia semióticamente del resto de personajes, siendo éstas de dos tipos: los que lo convierten en un actor, es decir, en un signo que comparte “algunas de sus características con otros personajes del mismo o de otros textos”; y las determinaciones que lo individualizan como actor, donde Ubersfeld incluye aspectos como el nombre o los rasgos físicos. Estas semejanzas y diferencias entre el conjunto de personajes darán lugar a multitud de tipos de relación entre ellos. Prosigue la semióloga ahondando en el doble papel que puede desempeñar esta individualización, haciendo del personaje o bien un individuo con su alma, en el que predominan los problemas trascendentales o, por el contrario, uno determinado por el proceso histórico, en el que se produce una intersección entre el propio sujeto y el contexto al que pertenece.

...la construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes. Exceptuando quizá el primer tipo de rasgo (y, desde luego, no en todos los casos), los demás se van definiendo —y, con mucha frecuencia, modificando— al compás del desarrollo de la acción. De ahí que pueda afirmarse con toda justicia que el diseño del personaje no se culmina hasta que finaliza el proceso textual. (Garrido Domínguez, 1996: 88).

En el teatro Ubersfeld aborda el estudio del personaje desde una perspectiva semiótica en la que, como signo, éste necesita al resto de personajes para configurar sus

motivaciones y su razón de ser; el cine, pese a que no se base en una construcción semiótica de sus elementos, no se queda tan alejado del teatro en este aspecto, ya que busca activamente crear una analogía de las relaciones que se establecen entre los personajes del filme y los vínculos sociales y, más concretamente, familiares que el espectador mantiene en su vida cotidiana, esto es, es sus relaciones afectivas psicoanalíticas, en el seno de las cuales se produce la introspección y consiguiente identificación. El éxito de este proceso de identificación radica en acercar al actante a la persona, donde se difumina la frontera entre la realidad y la ficción.

Un primer aspecto que nos permite comprender el concepto de personaje es su carácter ficticios, ser pura mimesis, pura creación del escritor aunque, en muchas ocasiones, los personajes razonen y actúen como los seres del mundo cotidiano. (Larrea, 1998: 25).

La semióloga francesa (1998: 102) insta una metodología de análisis en la que, precisamente, las relaciones entre los personajes cobran una gran importancia. En su seno se distinguen tres fases: la delimitación sintáctica, donde reside la función del personaje y que se estudia a partir de la enunciación del sujeto, del sujeto y de las etapas de la acción dramática compuesta por la acción principal y la formulación básica del modelo actancial; la determinación de los paradigmas de relación u oposición del personaje, conformados por su funcionamiento poético dentro del relato, por sus rasgos distintivos y por sus relaciones con el resto de personajes; y el análisis de su discurso, en el que el personaje simula hablar y medido cuantitativa y cualitativamente, así como por la posición que el personaje ocupa dentro de la obra, lo que nos aportará información de la forma en que el personaje se configura a partir de su discurso, es decir, del mensaje.

Bajo la propuesta de Claude Bremond (1982), las acciones, desde la que se puede conocer y definir al personaje y que resultar imprescindibles para conformar la intriga y su desarrollo, se agrupan en torno a tres tipos distintos de relaciones: las lógicas regidas por el principio de causalidad y donde A es la causa o consecuencia de B, las cronológicas basadas en una ordenación temporal del tipo A precede o sigue a B, y las jerárquicas fundamentadas en la importancia que dichas acciones tiene para el personaje y para la trama en general y en las que la relación viene determinada por su A es más o menos importante que B (Pulecio, 2006: 90-91). En todas estas relaciones jugarán un papel muy relevante los antecedentes del relato y las propias vivencias

pasadas del personaje descritas por el autor, puesto que motivarán la causalidad, la temporalidad y la jerarquía u orden de preferencias.

Recopilando brevemente lo dicho hasta el momento, podemos concluir que el sujeto o personaje protagonista existe en tanto que hay un objeto al que se destina la acción, al igual que hay un oponente si hay un ayudante y un destinador si hay un destinatario, lo que significa que es en las reglas de derivación donde se categoriza al personaje y sus acciones como tal lo que le definen. Asimismo, será el autor quien, en pro de acercar el relato al espectador, se basará en unas funciones actanciales y unos roles más cercanos a la persona que al personaje debido a la asignación de atributos cotidianos, lo que propicia, a su vez, su transformación psicoanalítica en el cine.

2.6. Adaptación del personaje teatral al cinematográfico: del signo y del significante semiótico al psicoanalítico.

El personaje es a la vez icono (tiene rasgos de modelos reales humanos) e índice (es testimonio de clase social, de tipo psicológico), es significante en su forma y significado en su sentido, es símbolo y metáfora; es decir, es todo lo que puede ser unidad semiótica y realiza todo lo que puede hacer un proceso semiótico. (Bobes, 1987: 214).

Pese a que pueda parecer una contradicción que todos aquellos elementos que en el teatro son puramente semióticos en el cine se conviertan o, al menos, deban hacerlo, en psicoanalíticos, dada la distinta naturaleza que los separan: social en el caso de los signos e innata en el de lo psíquico, no lo es. Y es que hay un puente que une a ambas y posibilita esta transición de un lenguaje a otro, éste es la imagen, tratada desde una perspectiva estética. Recordemos que la literatura, base en la que se apoyan el teatro y el cine, es a la vez discurso y estética, al igual que en cualquier tipo de estructura narrativa, por lo que se puede llegar de un horizonte a otro a través de ella.

Para entender cómo realizar el paso de un tipo de discurso –semiótico- a otro -psicoanalítico- es necesario remitirse al proceso que haría esto posible y por el cual algo en origen teatral quedaría inscrito a lo cinematográfico. Después de lo estudiado en los apartados anteriores, entendemos que en primer lugar el cineasta deberá trabajar en el cambio de la dirección del mensaje, pues éste ya no apela a una masa individual como

siempre se ha dado en el teatro –público burgués, plebeyo, obra comercial, intelectual, etc.-, es decir, a un grupo de espectadores diverso pero agrupados bajo un mismo estrato social; sino que, por el contrario, se busca el situar al otro lado de la pantalla a un espectador de corte individual y universal, esto es, se pretende llegar individualmente a cada receptor atendiendo a la universalidad existente entre todos los sujetos a nivel psíquico, introduciendo relaciones afectivas con las que el sujeto se identifique inconscientemente, un ejemplo de ello sería el complejo de Edipo. Por tanto, se pasaría de crear a partir de los elementos compartidos socialmente a hacerlo a través de los aspectos más primitivos y básicos del ser humano, pero también más íntimos y privados, de modo que lo signico establecido por convenciones se transforma en lo más puramente psicoanalítico e inconsciente. Además de estas dos grandes transformaciones, se produce una tercera, en la que lo simbólico se convierte en imaginario.

Decía Jacques Lacan (2007) a mediados de los años 50 en una conferencia sobre psicoanálisis que el aparato psíquico se compone de tres registros: el real, el simbólico y el imaginario. El primero de ellos se corresponde con el objeto mismo y cualquier representación le haría perder su esencia, el segundo pertenece a la parte más primitiva del yo y al igual que el primero no es lingüístico, ya que conforma un conjunto de reglas mediante las que se integra al espectador en su propia cultura, y el tercero se caracteriza por una enajenación estructural que posibilita la identificación. Así pues, mientras que el teatro se vale del segundo registro –el simbólico-, el cine necesitará del tercero –el imaginario- para que el individuo se vea a sí mismo proyectado en la pantalla y poder, de ese modo, introducirse en su más estricta intimidad, común a todos los seres humanos y, por tanto, de carácter universal.

El proceso de adaptación también deberá incidir en la transformación de la estructura espacio-temporal a la que se adscribe el relación, pues en lugar de regirse en el aquí y el ahora teatral, el cine se adentra en el mundo de los sueños imitando sus saltos temporales y sus múltiples localizaciones que se suceden sin importar lo lejos que estén. Estos son los principales elementos modificables a nivel discursivo y estructural para que la adaptación se realice de una forma satisfactoria y lo teatral deje de serlo al trasladarlo al cine. Llegados a este punto lo que cabe preguntarse es cómo se produce dentro de cada elemento esta traslación de un tipo de discurso a otro, de qué modo se

puede mantener el sentido de la obra original y qué metodología teórica sería la más conveniente para proceder a analizar una adaptación.

Primeramente, se detallará el modo en qué cada uno de los elementos semióticos del teatro puede transcribirse de forma psicoanalítica al cine y la función que adquiere en este nuevo estadio una vez adaptado. Los estadios que afectan a la construcción del personaje y más susceptibles de ser modificados al trasladarse son: el texto, el espacio, el tiempo, el contexto, las relaciones psico-sociales, el discurso e ideología.

Al trasvasar el texto teatral al cine y convertirlo en guion hay que evitar las redundancias, puesto que al emplear la cámara y el encuadre como recurso expresivo ya hay pensamientos del personaje o comportamientos que se evidencian a través de la imagen, por lo que la vertiente lingüística podría quedar repetitiva y poco natural, alejándose del propósito que persigue el cine de crear escenas lo más cercanas posibles al realismo, a la cotidianidad. También se deben realizar cambios en aquellas expresiones que no sean actuales y reordenar la sucesión de hechos o diálogos para que se ajuste al máximo a la forma en qué funciona el inconsciente, eliminando lo metarreferencial, puesto que en el cine prima el montaje invisible, en el que no se percibe la acción del cineasta sobre su obra –en el teatro se puede ver a los mismos actores caracterizándose como personaje o moviendo la escenografía-.

La funcionalidad del espacio en el teatro da paso a la necesidad de ubicación de la acción, al igual que el decorado deja de ser una representación de un espacio real para ser un espacio real. Aunque en el cine el espacio también acoge una nueva función respecto al resto de representaciones y es que, en lugar de disponer de objetos que vayan a ser útiles para la acción o los personajes, adereza el sitio con aquel material que ambiente la historia o que refleje lo psíquico del personaje, dado que los objetos útiles se mostrarán en los primeros planos y no en los generales que ubican los acontecimientos en el espacio. El abanico temporal, además, es más amplio en el cine debido a la facilidad que ofrece el montaje al construir y ordenar el relato, por lo que los tiempos deberán ser más concretas y definirse si es día o noche, si es exterior o interior, etc.

Tras ahondar en la temporalidad y en el espacio, es el momento de examinar la adaptación del contexto, cuya función es la de introducirnos en un mundo propio que haga sentirse al espectador privilegiado por estar invitado a conocerlo; para ello, no hay

que mostrar cada acotación de la obra original, pues se puede entrar en la atmósfera con sutilidad y sigilo. Cuando el ambiente tan solo se insinúa en el cine, el espectador conecta más rápido con su esfera privada que al mostrarlo de forma rápida y agresiva, pues sus elementos contextualizadores del espacio-tiempo se vuelven artificiales y poco creíbles por su aspecto teatral. No en vano, se popularizó desde los inicios del cine la técnica del travelling hacia delante o el sobrevuelo cenital de la cámara por el lugar, para a través de un breve barrido enseñar lo imprescindible para entender las claves contextuales. Se podría decir que el cine debe recordar más que imponer. Aquí es donde el espectador conecta, por un lado con ese contexto –el siglo XV, por ejemplo, y a la vez con su mundo interior –esa casa grande y solitaria similar a la de sus padres-. El conflicto, a su vez, depende de esta contextualización, esto es, una obra situada en la Alemania nazi en la que los judíos sufren una intensa persecución al adaptarla al momento actual perdería el sentido, por lo que el mismo conflicto tendría que adaptarse en base al contexto, pudiendo emplear, por ejemplo, el tema de los refugiados que podría tener puntos en común en cuanto a huida, pugnas políticas, etc.

Esto nos lleva directamente a cuestionarnos si la ideología es trasladable a través del cambio de contexto y si su modificación altera el mensaje. Como se ve en el ejemplo del conflicto judío en la Alemania nazi, la ideología, en ocasiones, supone el detonante de la pugna y ésta tiene que estar adscrita a un contexto para que la historia tenga sentido, por lo que la ideología, que está a caballo entre el mensaje y el contexto, tendrá que estar en consonancia con ambos. En el caso del cine no es necesario explicitar la ideología a través de la caracterización del personaje o del diálogo, basta con introducir determinadas acciones que den cuenta del grado de represión o dominancia de la que goza el personaje, ya que esto conducirá inexorablemente a definirlo en uno u otro sentido ideológico.

Por lo que respecta a las relaciones psico-sociales que desarrollan los personajes y que los vinculan entre sí, más que apoyarse en los personajes tipo o en los estereotipos –en el teatro clásico el rey, el bufón, el príncipe, el pueblo...-, el cine se asienta en las relaciones inconscientes, no sociales, de padre, madre u objeto de deseo, hijo... mediante los que se reproducen complejos como los de Edipo, Electra o Narciso. Esto no quiere decir que al adaptar una obra clásica se eliminen las relaciones sociales que los unen, sino que se enfatiza el aspecto psicológico en detrimento del social.

En última instancia, otro aspecto que debe modificarse es la enunciación del discurso, puesto que ésta depende directamente del medio al que pertenece y a los recursos expresivos de los que se dispone. En la literatura se narra desde un determinado punto de vista pero es el espectador quien dirige la mirada, al igual que ocurre en el teatro, sin embargo, en el cine es el cineasta quien dirige la mirada seleccionando encuadres y planos concretos, por lo que estas lagunas de marcadores temporales, espaciales y personales presentes en el texto original, tendrán que completarse en el filme en pro del discurso. Para esto, el cineasta deberá dibujar tanto el espectador modelo como el emisor del mensaje, algo que en el teatro puede estar más desdibujado.

Todas estas modificaciones realizadas en el seno del proceso de adaptación repercuten en el personaje, pues empleando las relaciones psico-analíticas y una enunciación más subjetivo se le otorga al personaje un carácter de “persona”, llegando a difuminarse las fronteras entre actor y personaje, algo que en el teatro no ocurre, ya que se sigue manteniendo la imagen del comediante que representa algo sin serlo. En el cine el personaje es, existe como tal, porque inconscientemente el espectador siente que quien está en la pantalla es él mismo debido la inmersión que se produce en la sala de proyección.

Si bien es cierto que todos estos cambios se requieren para que la adaptación sea efectiva, ¿pueden éstos realizarse sin afectar al propio sentido de la obra? La finalidad de la adaptación no es otra que la de adecuar la historia y sus elementos compositivos al medio expresivo mediante el que se narra para, así, intensificar su sentido; no obstante, el cineasta corre el riesgo de que se pierda o que el mensaje no queda del todo claro, por eso deben analizarse y tratarse, primeramente, los cuatro sentidos que, según Pulecio (2006: 178), quien a su vez se inspira en los estudios llevados a cabo por San Agustín, contribuyen a la construcción de la película, éstos son:

- El sentido literal, en el que reside la descripción de las acciones y donde está representado el mundo diegético. Pertenece, por tanto, al nivel de comprensión.
- El sentido histórico, que explicita el momento y el lugar donde tienen lugar los hechos y explica el motivo por el que suceden. Bajo este estrato se

comprende tanto el funcionamiento de la sociedad como las relaciones entre los personajes. Está vinculado, por tanto, al nivel de la comprensión también.

- El sentido moral, cuya connotación es ideológica y evidencia el por qué de la conducta de los personajes. Éste se corresponde con el nivel de interpretación, de índole subjetiva.
- El sentido alegórico es el que va más allá de lo que se percibe y se considera la interpretación en sí misma.

Tras lo visto en este apartado y en pro de garantizar un estudio fílmico lo más completo posible, en el que se examine lo que cada medio le aporta al texto original, será el método de análisis empleado por Jacques Aumont y Michel Marie en su libro *Análisis del film* el que se empleará. Éste está conformado por el nivel narratológico, el icónico, el psicoanalítico y la estructura profunda. Para el análisis literario se utilizarán el narratológico y la estructura profunda, mientras que para el teatral serán estos dos más el icónico y, finalmente, para el cinematográfico los tres anteriores más el psicoanalítico (1990: 178-179). En estas tres esferas están incluidos los elementos abordados en este mismo apartado, pues son sobre los que recaen las modificaciones más relevantes al convertir aquello semiótico en psicoanalítico.

En definitiva, ¿cuándo se puede decir que algo teatral adaptado deja de ser teatral para ser cinematográfico? Podría decirse que es cuando los elementos semióticos pasan a ser psicoanalíticos, lo simbólico pasa a ser imaginario, el receptor pasa de ser una masa heterogénea a ser un sujeto homogéneo, la temporalidad pierde su estructura a favor de un montaje que sigue la estructura de los sueños, cuando el espacio no sitúa sino que crea una atmósfera, el discurso deja de ser social para ser individual, el tipo de enunciación potencia la subjetividad y la identificación, el esquematismo psíquico y la complejidad de los conflictos da lugar a la complejidad de lo psíquico y a la sutileza de los conflictos, etc. En base a estas conclusiones, se procederá a la construcción de una tabla comparativa empleada para el posterior análisis del caso práctico.

NIVEL NARRATOLÓGICO	ESTRUCTURA PROFUNDA	NIVEL ICÓNICO	NIVEL PSICOANÁLITICO
Qué hechos o conflictos se desarrollan	Cómo se desarrollan los hechos o conflictos	Hechos que se mantienen, que se muestran o se cuentan	Causalidad de los hechos
Contexto	Orden temporal de los hechos	Música e iluminación que contextualicen	Ideología asociada
Descripciones del personaje	Orden de presentación de los personajes	Caracterización del personaje	Caracterización y relaciones interpersonajes
Descripciones de la escena	Cambio de espacio	Ambientación del espacio y escenografía	Connotación del espacio
Tipo de enunciación	Si se produce algún cambio en la enunciación y en qué parte (impersonal, personal centrada en el emisor o en el receptor)	Si la enunciación recae en un personaje o en un narrador	Subjetividad e identificación
Didascalias, diálogos y monólogos	Cantidad y frecuencia de los parlamentos	Diálogos, monólogos o soliloquios	Tipo de voz (off, on, over), plano, encuadre, movimiento de cámara, color, ritmo de montaje, etc.

III.

CASO DE ESTUDIO: HAMLET COMO TRASVASE

DISCURSIVO

3.1. Análisis del texto “Hamlet, príncipe de Dinamarca” de William Shakespeare

El horror de una humanidad condenada a la muerte y a la descomposición, desintegra el juicio de Hamlet. La muerte es en realidad el tema de esta obra, pues la enfermedad de Hamlet es la muerte mental y espiritual. Así en su monólogo más celebre, Hamlet se concentra en los terrores de una vida futura. (Gorn, 1995: 71).

Hamlet es, sin lugar a dudas, uno de las obras más representadas alrededor del mundo y a lo largo de las últimas décadas, siendo, en consecuencia, también una de las más adaptadas a otros formatos como la televisión o el cine. En muchos de estos trasvases realizados hasta el momento, el personaje de Hamlet ha quedado reducido a tan solo unos pocos rasgos mientras que en otros, en cambio, se han exacerbado éstos deformando o distorsionando la imagen original que de él construyó el propio Shakespeare. Por este motivo es preciso, antes de analizar sus adaptaciones, recopilar algunos de los rasgos que definen al personaje según las indicaciones que en la obra da el mismo Shakespeare, así como hacer un breve repaso de lo que las teorías psicoanalíticas dicen al respecto. Pero, ¿por qué resulta ésta una obra idónea para ser estudiada e interpretada desde el psicoanálisis? La respuesta está en cómo esta corriente entiende la personalidad humana:

...en términos dinámicos, de lucha entre pulsiones y su regulación, entre el deseo y la convención social o normal social, entre el principio del placer y el principio de la realidad; porque el equilibrio del yo siempre es inestable, entre el subrepticio ello y el severo super-yo. En definitiva, porque el Psicoanálisis plantea la vida humana como drama. (Paraíso, 1995: 94).

Hay dos autores que ahondan en la obra shakespeariana basándose en la teoría psicoanalítica de corte freudiana y partiendo del conflicto entre el yo y el ello, es decir, de la neurosis y la psicosis (Freud, 1996: 2742): el primero de ellos es Jeannette Gorn, quien aporta su particular visión de la construcción psicoanalítica del personaje, y el otro Jacques Lacan, que lo trató en su sexto seminario que versaba entorno al deseo y la interpretación de éste, lo que relaciona también con las relaciones que desarrolla el protagonista con el resto de personajes.

Para Gorn, el personaje de Hamlet representa “la estructura misma del deseo” (1995: 73), en el que el mismo ser o no ser supone el dilema entre desear o no desear. La autora compara al protagonista de la obra shakespeariana con un obsesivo que requiere de los servicios de un terapeuta, y cuyas demandas versan sobre la castración. Hamlet pide ayuda para ser castrado y, así, poder pasar a la acción, además de “una puerta, no tanto para entrar al consultorio, sino para poder salir del incesto y poder “desear” (1995: 69). La relación que Hamlet mantiene con el fantasma de su padre se define, según Gorn, por la estrecha línea que separa la demanda del deseo, siendo este vínculo el fruto de la neurosis obsesiva que sufre el protagonista (1995: 70). En este sentido, las dos fuerzas en pugna que desencadenan los acontecimientos son las mismas dos exigencias que se impone un obsesivo: conservar al otro para favorecer la propia conservación a la par que se intenta destruir al otro (1995: 70-71), lo que deriva en una “dependencia absoluta con relación al otro”, hasta el punto de que uno de los intereses más importantes del obsesivo es obtener el permiso de otros personajes para realizar su cometido, aquí reside la razón de ser del fantasma de su padre. Hamlet, siguiendo los parámetros más puramente teatrales, se define tanto por lo que es como por lo que no es, de este modo la agitación y esplendor presente en la corte contrasta con la actitud del protagonista, incrementando las peculiaridades de su figura solitaria e inactiva (Gorn, 1995: 72). Unas características guiadas por la negación de toda pasión y de muerte que lo atormentan, que lo enferman (ibidem. 1995: 73).

Lacan, quien aborda al personaje en esta misma línea, prefiere reducir sus motivaciones a las de ser o no ser el falo y la de desconcertar al otro imponiéndose un estado de locura, algo que se ve fácilmente en el monólogo que más adelante se analizará. El psicoanalista, quien se basa a su vez en la teoría freudiana, recoge en su sexto seminario –celebrado en 1959 en París- cuatro puntos principales sobre los que se apoya la construcción del personaje, convirtiendo su relato en una tragedia del deseo, éstos son: el fantasma de su padre, la procrastinación o el dominio del pensamiento en detrimento de la acción, el paroxismo o adulterio y, por último, lo que Ofelia supone para Hamlet, la fecundidad de la vida y, por ende, el falo. A diferencia de Gorn, Lacan fija la enfermedad de Hamlet en el adulterio de su madre y no en el pensamiento recurrente acerca de la muerte y lo que ésta conlleva para el individuo. Culmina Lacan afirmando que la obra shakespeariana y, más concretamente, el personaje de Hamlet tiene algo que atrapa al inconsciente y toca a todos y cada uno de los espectadores.

Pierre Naveau dice al respecto que son estos cuatro puntos los que le dan “a la escritura de este drama su verdadera resonancia, su relieve real -¡su energía, su fuerza, su aliento!” (2013) siendo, por tanto, los que constituyen su esencia que es, a la vez, más psicoanalítica, cinematográfica y teatral que cualquiera de sus obras coetáneas. Teatral porque ahonda en los pensamientos más que en la acción y cinematográfica porque profundiza en las relaciones de deseo.

En términos generales y dejando a un lado lo dicho por Lacan y Gorn, lo que se desprende de la obra y es objeto de interpretación para el espectador es que Hamlet cree haber nacido para arreglar el mundo, por lo que concibe que es su deber, como príncipe y futuro rey de Dinamarca, vengar la muerte de su padre matando a su tío Claudio. Sin embargo, a lo largo de la obra trata de justificar ante el público su inacción al intentar convencerles de que la venganza y, en última instancia, el asesinato de una persona es algo muy difícil de llevar a cabo. Él sabe que depende de un impulso que le haga perder la razón para poder matar a Claudio, por lo que trata de apartar todo aquello que frena dichos impulsos, como su inocencia que, como se verá más adelante está representada por el personaje de Ofelia, a la que, escena tras escena, trata de apartar de su camino, pues teme caer en el amor y perder, así, toda locura e impulso de venganza. En este contexto, el monólogo *ser o no ser* no aporta nada nuevo, incluso podría considerarse como una especie de recorrido por los sentimientos y pensamientos del personaje o, más bien, una justificación de éstos dirigida al público; por ello, esta parte del texto shakespeariano da lugar a diversas interpretaciones y es objeto de una multitud de construcciones de metatexto que se alejan del texto original, como es el caso de las adaptaciones cinematográficas que se van abordar en las siguientes páginas.

Se ha llegado a decir, incluso, que este monólogo no pertenecía a la obra original de “Hamlet, príncipe de Dinamarca” que Shakespeare estrenó en su día, sino que fue una incorporación más tardía al texto que el autor escribió para su hijo y que provocó un ensalzamiento inmediato de una obra en un principio fallida. El por qué la aparente incorporación de este monólogo se tradujo en éxito se desconoce hoy en día, pero quizá la clave esté en que posee unas fuertes referencias a las relaciones psicoanalíticas, más cercanas al lenguaje inconsciente del cine, o a la imagen del receptor que tenía Hamlet cuando lo escribió, pues estaba dirigido a su hijo, lo que a su vez puede ser el motivo por el que en dicho texto se pueden encontrar todas las funciones que Jakobson atribuye al lenguaje, incluyendo aquellas menos empleadas en el teatro, como son la

metalingüística, la fática y la conativa. Estas funciones son quizás las que hacen que el personaje de Hamlet sea tan particular.

No es casual, por tanto, que se haya escogido el personaje de Hamlet para estudiar el proceso de adaptación basada en la transformación de aquello semiótico en psicoanalítico, ya que Hamlet tiene un estrecho vínculo con el desarrollo de las teorías psicoanalíticas desde sus inicios, pues ya abordaron su construcción tanto Freud como Lacan, además de ser en esencia y representar los distintos aspectos que caracterizan lo psíquico. Pese a que el análisis se centrará en un único fragmento del texto, es importante contextualizarlo, puesto que es al leer la totalidad de la obra cuando se ve la importancia que tienen las relaciones sociales del protagonista en su propia definición. Se podría decir que, como se verá más adelante, cada uno de los personajes que componen el elenco original representan uno de los principales rasgos de Hamlet, incluso algunos de ellos conforman sus contracciones, por lo que cabe recordar al respecto que el *dramatis personae* está compuesto principalmente por:

- Claudio: actual rey de Dinamarca y tío de Hamlet, casado con Gertrudis.
- Gertrudis: madre de Hamlet, esposa de Claudio y reina de Dinamarca.
- El rey Hamlet: padre de Hamlet, antiguo esposo de Gertrudis y hermano de Claudio, quien lo asesina para quedarse con el trono.
- Polonio: chambelán del rey y padre de Ofelia y Laertes. Muere a manos de Hamlet fruto de una confusión.
- Laertes: hijo de Polonia y hermano de Ofelia.
- Ofelia: hija de Polonia. Mantuvo una relación amorosa con el príncipe Hamlet.
- Horacio: mejor amigo del príncipe Hamlet.
- Rosencrantz y Guildenstern: amigos y espías de Hamlet, a los que manda Claudio para que le informen acerca de su comportamiento.
- Bernardillo, Francesco y Marcelo: guardias del castillo que informan sobre la aparición del fantasma.

Pese a que en el compendio de personajes de la obra original se pueden encontrar muchos más, son éstos los que establecen unos vínculos interpersonales lo suficientemente importantes como para interferir o apoyar la construcción del personaje

principal. Pero, ¿cómo contribuyen exactamente estas interrelaciones a la formación psicoanalítica del personaje de Hamlet?

En primera instancia, es preciso señalar que al erigir el personaje de Hamlet, Shakespeare no se aferra tan solo a lo referido a sus atributos, conflictos, acciones y deseos, como viene siendo lo habitual en el ámbito teatral, sino que lo hace apoyándose en los vínculos interpersonajes (Grueso Pascual, 2018: 206). De este modo, Gertrudis representa la infidelidad, la amoralidad, la culpabilidad y el deseo; Claudio la traición a su padre y la inacción; el espectro del rey Hamlet, por el contrario, la acción y el remordimiento; y Ofelia la inocencia, ya que como afirma Jeannette Gorn (1995: 72): “la mujer para el obsesivo es la que tiene que estar enclaustrada en su pureza o de lo contrario, si es atractiva o le inquieta tiene que repudiarla, guardarla, alejarla”. Así pues, la inocencia, la infidelidad, la culpabilidad, la traición, el deseo, la pugna entre acción e inacción y el remordimiento son las principales propiedades que definen la psique del príncipe Hamlet, de este modo los personajes de su entorno enarbolan los propios conflictos internos del protagonista (íbidem, 2018: 206) o, más concretamente:

Los personajes son todos introyecciones expulsadas de su mente. Él es el monarca danés asesinado, es Claudio asesinado, es también la reina Gertrudis y es Ofelia. Es Hamlet. (Sharpe, 1929: 205).

A medida que transcurre la obra, se van contraponiendo todo tipo de sentimientos: de atracción, de fuerza y debilidad, de bondad y maldad, de deber y voluntad, de inocencia y culpabilidad... Todo ello “se vislumbra, aparte de en la configuración del propio protagonista, en la oposición entre personajes” (Grueso Pascual, 2018: 206), así pues, Claudio representa el símbolo del mal padre, mientras que el rey muerto o, al menos, su espectro, su reverso, el símbolo del padre ideal; y Gertrudis personifica la culpabilidad a la vez que Ofelia encarna la inocencia. Esta idea no está tan alejada de la teoría que defiende Jeannette Gorn (1995: 72) del hombre obsesivo, en la que la mujer, como se ha dicho anteriormente, tiene que mantener su pureza o será repudiada, en estos dos extremos que describe la psicoanalista se ubicarían ambos personajes femeninos. Estos son los rasgos específicos que rechaza Hamlet de aquellos personajes que le rodean, aunque este rechazo en realidad es un repudio en realidad a lo que él mismo representa y es lo que magnifica, más si cabe, el narcisismo que tanto le caracteriza (íbidem, 2018: 206).

Una de las mayores discordancias que le dan cuerpo al personaje del príncipe Hamlet es que a la vez que maneja a la perfección la retórica, los elaborados juegos de palabras y los soliloquios, es incapaz de expresarse o comunicarse con el resto de personajes y, en ocasiones, incluso con el espectador. Sus grandilocuentes discursos, pese a que pretenden convencer y justificar la inacción, lo único que consiguen es crear un distanciamiento, un aislamiento y una protección frente al mundo que le rodea -al igual que el fingimiento de su locura- mientras mantiene una continua conversación consigo mismo de carácter un tanto perturbador, fruto del narcisismo. Ésta es una incomunicación caracterizada por el exquisito uso del lenguaje cortesano y por la peculiar construcción del personaje de Hamlet, en la que su mundo interior parece ejercer una cierta supremacía sobre la realidad que le rodea. A esto hay que añadir el contraste entre los dos niveles del lenguaje presentes en el texto: uno correspondiente a las altas esferas, usado por Hamlet, Claudio, Ofelia, Gertrudis y Polonio, entre algunos más, y otro a las bajas, empleado por personajes como Horacio, los guardias o los sepultureros, lo que potencia aún más este distanciamiento del protagonista (ibidem, 2018: 206-207). Es, precisamente, en esta clave de contraposición de sentimientos y lenguajes, perturbadores y caracterizados por un acusado hermetismo, bajo la que se comprende la particular composición psíquica y de personalidad de Hamlet, cuyo eje pivota entre dos de los mitos más conocidos dentro de la corriente psicoanalítica de finales del siglo XIX y principios del XX, el de Narciso y el de Edipo:

¿Alguien comprende ni tan solo a Hamlet? No es la duda, sino la certeza lo que lo enloquece. Pero para sentir así es necesario ser profundo, ser abismo, ser filósofo. Todos tenemos miedo de la verdad. (Nietzsche 1999: 32).

El origen de la aparente locura de Hamlet se sitúa en sus instintos y emociones más primitivas, las cuales se explican, a su vez, por los dos clásicos mitos psicoanalíticos anteriormente mencionados. El primero de ellos, el de Edipo, se explicita a través de la dramática del deseo por su madre y por los celos que siente hacia su padre, figura representada por Claudio y en el enloquecimiento que le produce la visión, el descubrimiento de la verdad. Lo que le aproxima a Narciso, en cambio, es el enloquecimiento y la obsesión que siente por sí mismo, por su imagen y por todos aquellos atributos que tiene en común con su padre muerto, el rey Hamlet (Grueso Pascual, 2018: 207).

Si bien son las semejanzas con estos mitos los que le dan al personaje un componente psicoanalítico susceptible de ser analizado desde estas teorías, son las diferencias con ellos los que dan sentido a la obra, sobre todo las que atañen al primero de los mitos. Y es que, mientras que Edipo actúa porque no sabe, porque desconoce la verdad, Hamlet va aplazando la acción precisamente porque el crimen edípico es sabido, pues es el fantasma de su padre quien le ha comunicado el crimen y le ha exigido venganza. En el seminario *El deseo y su interpretación* (2014), celebrado en París en 1959, dice Jacques Lacan que es el hecho de que Hamlet sepa demasiado el que lo lleva a fingir su locura para ocultar sus conocimientos y, de este modo, desconcertar al otro, a Claudio, en busca de una oportunidad perfecta para llevar a cabo su venganza. Así lo recoge también Ella Freeman Sharpe en el artículo *The impatience of Hamlet*: “el duelo de Hamlet deriva de la pérdida de su padre; sus tendencias melancólicas de la pérdida de su madre y de Ofelia. En el duelo, el mundo exterior pierde todo interés” (1929: 204).

Bajo estos parámetros contextuales es donde el príncipe de Dinamarca sufre una introyección o, dicho de otro modo, una identificación o internalización de los objetos de amor perdidos, siendo éstos su padre, su madre y Ofelia; una introyección que le lleva al segundo de los mitos, al de Narciso y, más concretamente, a un trastorno específico perteneciente a él: la retracción narcisista. Hamlet crea su propio juego –que se materializa en la representación que los actores hacen en el castillo-, su propio lenguaje –el que va modelando a lo largo de la obra a través de los monólogos que la componen-, y su propio mundo, caracterizado por su peculiar deseo. Todas y cada una de las palabras que dirige a aquellos que le rodean no son más que acusaciones y reproches que se hace a sí mismo, derivados de la incapacidad para la comunicación y, en consecuencia, la acción. Algo que sorprende, pues él cree haber nacido para llevar a cabo una acción heroica, cree que está predestinado a ello desde el mismo momento en el que el fantasma de su padre le desvela la verdad edípica. Esto es constatable en varias de sus intervenciones a lo largo de la obra, como por ejemplo en: “Los tiempos están desquiciados; ah condenada desgracia ¡haber nacido yo para enderezarlos!” (Hamlet, I, V)³¹. Se podría decir, por tanto, que este personaje shakespeariano representa a la par al

³¹ SHAKESPEARE, WILLIAM (2015): *Hamlet* (edición bilingüe), trad. Tomás Segovia, Barcelona, Penguin Clásicos.

héroe de toda tragedia clásica y al antihéroe por estar construido desde los defectos más humanos. El miedo, la indecisión y, por ende, la inacción impiden al protagonista llevar a cabo la tarea que se le asigna.

Otro aspecto que denota la personalidad narcisista del personaje es el relativo a la relación con Claudio y con el espectro de su padre, pues al planear su venganza y la muerte de su tío, Hamlet acata el mandato y las órdenes de su padre sin cuestionarlas y sin anteponer su verdadero deseo frente al paterno, lo que se explica por el supuesto de que cualquier palabra o exigencia que provenga de su padre muerto o del espectro de éste está relacionada, a su vez, con sus propios atributos, con sus cualidades, con aquello de lo que se siente orgulloso y con aquello que no le genera reproches, es decir, con su *yo ideal*. Esto es algo propio de la conducta infantil y de la idealización proveniente de la imagen del padre ausente, presente tanto en el personaje de Hamlet como en los mismos ciudadanos de Dinamarca, quienes en ese momento carecen de su verdadero rey y están, por tanto, huérfanos. El historiador Jorge Osorio Vargas, en su artículo *El juego de mundo en Hamlet*, dice estas palabras al respecto:

La “locura de Hamlet” no sucede solo en su cabeza, sino que forma parte del más amplio conflicto que está en el centro de la obra: la crisis de soberanía, que se expresa en el vacío de poder generado por la muerte del viejo Hamlet. Dinamarca tiene dos cabezas, dos reyes: uno muerto y el otro falso. Uno advierte y presagia, el otro conspira e intriga. Pero ninguno reina, de ahí la incertidumbre y el temor, el vacío y el extravío que se han instalado en Dinamarca. (Osorio Vargas 2008: 1-2).

En los anteriores apartados se ha estudiado el concepto de esencia para aludir a los elementos que en el relato o, más concretamente, en el personaje, hacen que la historia tenga una razón de ser y avance, es decir, el *mcguffin*. Trataremos, por tanto, de ahondar en las relaciones o rasgos que particularizan a Hamlet y propician el desarrollo de los acontecimientos, ya que la esencia de esta obra de Shakespeare, más que el contexto o los hechos, es el personaje en sí y lo que lo configura como tal. Dentro de esta construcción del personaje, lo más representativo de lo que hemos llamado esencia reside en el monólogo *ser o no ser*. Este fragmento es el más reconocido y representativo de la obra a los ojos del público pese a que el monólogo no cuenta nada nuevo ni desencadena ningún acontecimiento. El por qué podría hallarse en la esencia, puesto que le da forma en tan solo unas líneas mostrando el narcisismo, el complejo de

Edipo, las dudas, el conflicto interno, la pugna entre la vida y la muerte, entre la acción y la inacción...

Dicho monólogo, el segundo de la obra, está ubicado en la primera escena del tercer acto (2016: 128-130), y se caracteriza por las diversas posibilidades que ofrece su puesta en escena, ya que, como se estudiará en los siguientes apartados, se acerca de lo más puramente semiótico teatral a lo psicoanalítico a lo largo de la filmografía planteada.

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
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 disprised 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 pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. Soft you now!
The fair Ophelia! Nymph, in the orisons
Be all my sins remember'd.

Por lo que a la estructura respecta el monólogo está dividido, como propone la profesora Elisa Hernández (2013), en tres partes: los primeros versos que configuran la primera de ellas y que se extienden hasta la frase “we know not of” atienden al dilema en cuestión que se le plantea al personaje; la segunda parte, que culmina con las palabras “name of action” constituye la consecuencia directa de ésta, es decir, la

cobardía que se desprende de la reflexión y del pensamiento; y los dos versos finales, por último, señalan la llegada de Ofelia y facilitan el inicio del posterior diálogo entre ambos a modo de transición.

En la primera de ellas, en la que prima la función fática, se introduce una disyuntiva en la que se plantea qué es más lícito, si ser la víctima o el verdugo, si sufrir o actuar, si rendirse o luchar. Todo ello ante un público por el que se siente juzgado, dado que intenta justificar sus actos incluso ante él, por quien también se siente juzgado. Lo que suscita una reflexión de corte existencial, que le conduce directamente a la segunda parte. En ésta, a diferencia de en la anterior, prevalece el miedo a la muerte y a la fugacidad de lo carnal frente a la eternidad del alma. Estos miedos pueden justificar la inacción no solo en el personaje sino en cualquier ser humano, pues el miedo es universal, por esto el protagonista se cuestiona si debe frenar un impulso terrenal para no ser castigado al morir. Un efecto colateral de este tipo de miedo es que anula la voluntad de cualquiera que pretenda terminar con su sufrimiento matando a otro.

¿Cuál es el síntoma que se presenta en el texto? La procrastinación, término que alude al aplazamiento, la postergación. Hamlet tiene un acto que cumplir y no lo cumple. (Apolo, 2007: 1).

El mismo texto contiene una frase que refleja uno de los sentimientos que llevan a la inacción de Hamlet: “la conciencia nos hace cobardes a todos”. Esta culpabilidad derivada de la cobardía se desprende tanto de no seguir el mandato de su padre como por sentir deseo por su madre, o lo que es lo mismo, por no ser el falo y querer serlo a la vez. Y es que las contradicciones tienen un gran peso en el monólogo, donde también se contraponen los pensamientos a los impulsos, la acción a la inacción y la vida a la muerte; así como las correspondencias: los pensamientos llevan a la inacción y éstos a la muerte, mientras que los impulsos conducen a la acción y ésta a la vida. A través del empleo de estos dos instintos básicos del hombre: vida (eros) y muerte (thanatos), empleados habitualmente en el psicoanálisis, Shakespeare conecta y apela al espectador consiguiendo el establecimiento de la identificación y, por ende, la comprensión y la aprobación por parte del público de la inacción del personaje. En este sentido, hace ciertas alusiones también a la carne, lo que en términos psicoanalíticos connota lo mortal a la par que el deseo propio del complejo edípico que Hamlet padece.

Pese a que la tercera y última parte del texto es utilizada para la entrada de Ofelia a escena, es igualmente válida para seguir definiendo al protagonista, esta vez por contraste, puesto que el sentimiento del que viene Hamlet, la culpabilidad, se contrapone al que representa Ofelia, la inocencia, magnificando el conflicto o la pugna interna del personaje que nos atañe.

El primer trauma surge ante la muerte trágica y repentina del padre, hecho que le sumirá en un duelo que potenciará su carácter reflexivo, pero anulando parte de la extraversión; a este trauma se encadena otro que no podrá superar: el nuevo matrimonio materno. (Apolo, 2007: 1).

A lo largo del soliloquio se vislumbran las relaciones entre los personajes que configuran los rasgos psicoanalíticos de Hamlet. La sed de venganza y el sentimiento de traición ocupan las primeras líneas, así como la sensación de pérdida tanto por su padre muerto como por su madre casada en segundas nupcias con su tío, lo que se traduce en la castración por la pérdida de poder y en la procrastinación que deriva en la inacción. También, como ya se ha mencionado, la relación con Ofelia se percibe aquí como la búsqueda sin éxito de la inocencia y la pureza para paliar la culpabilidad que siente frente a su padre y frente a la muerte y su castigo.

Mucho se ha especulado en las últimas décadas acerca del significado de los conceptos morir, dormir y soñar que copan este monólogo. Gorn lo menciona como sinónimo de tener y ser o no el falo, mientras que Lacan lo hace en términos de deseo: “hay una diferencia entre *ser* y *tener*: la cuestión es pues una cuestión del ser; ser o no ser el falo, serlo sin tenerlo corresponde a la función femenina” (Gorn, 1995: 67). El *to be or not to be* se refiere, por tanto, a la disyuntiva de ser o no ser el falo en la que se encuentra el protagonista pues, para algunos psicoanalistas como Lacan, Hamlet se encuentra ya privado del objeto de deseo representado por su madre a la par que la madre está privada del objeto fálico. Ante esta situación Hamlet tiene que elegir entre aceptar o no esta privación, o lo que es lo mismo, entre ser o no ser el falo. Esta elección es la que, según Lacan, daría sentido al monólogo y, más concretamente, a sus palabras iniciales.

Para el Psicoanálisis, la constitución del objeto del deseo tiene que ver con el duelo, o sea, con la castración. Algo debe perderse. En Hamlet encontramos una dificultad para la constitución misma del deseo, pues no hubo duelo. (Apolo, 2007: 1).

NIVEL NARRATOLÓGICO	
Qué hechos o conflictos se desarrollan	Acción/inacción, vida/muerte, culpabilidad/inocencia.
Contexto de la escena	Viene de hablar con los actores para tenderle la trampa a Claudio y que confiese, mientras éste le ha preparado un encuentro con Ofelia para ahondar en el entendimiento de la locura de Hamlet.
Descripciones del personaje	No hay ninguna descripción explícita pero sí se puede entender que el personaje es culto y de clase alta por su vocabulario, de grandes convicciones religiosas pertenecientes al cristianismo por su concepción de la muerte, por la contención de sus impulsos y por su mención a los pecados.
Descripciones de la escena	Entra Hamlet cuando salen el rey, Polonio, la reina, Ofelia, Rosencrantz y Guildenstern, quedando solo.
Tipo de enunciación	Personalizado centrado en el emisor, dado que se responsabiliza de sus palabras expresando sus pensamientos.
Didascalias, diálogos y monólogos	Soliloquio (él mismo es el emisor y el receptor).

ESTRUCTURA PROFUNDA

Cómo se desarrollan los hechos o conflictos	Al encontrarse solo, Hamlet pasa por tres estadios sobre los que construye el monólogo: primero se cuestiona sus propios actos, después los justifica y, por último, trata de disimular cuando entra Ofelia.
Orden temporal de los hechos	El rey, Polonio, Ofelia, Rosencrantz, Guildenstern y la reina planean sonsacarle a Hamlet el por qué de su trastorno, salen de escena, entra Hamlet, recita su soliloquio y entra Ofelia intentando llevar a cabo el plan del rey Claudio.
Orden de presentación de los personajes	El soliloquio es interrumpido por la entrada de Ofelia.
Cambio de espacio	No se produce ningún cambio de espacio.
Si se produce algún cambio en la enunciación y en qué parte	En todo momento habla desde el yo y se dirige a sí mismo.
Cantidad y frecuencia de los parlamentos	Este es el segundo monólogo del protagonista. Y, pese a que no es demasiado largo y es el único en esta escena, es la parte clave y la que más peso asume.

A partir de los datos recogidos en las tablas anteriores se concluye que la lectura que el espectador hace de un determinado personaje vendrá determinada por las relaciones que éste establece con el resto de personajes – o, en este caso, lo que cada uno de ellos representa para el protagonista, es decir, sus principales rasgos psíquicos- y por todo el imaginario sobre el que se construye y define, ya que su lectura viene predeterminada por las interpretaciones y discursos de las que ha sido objeto, como decía Ubersfeld (1998; 86). Y en este sentido una de las interpretaciones predominantes, especialmente en el último siglo, han sido la psicológica y la psicoanalítica que, bajo el prisma de Sigmund Freud y posteriormente de Jacques Lacan, atiende a los principales mitos recogidos en este apartado.

Freud se refiere a Hamlet en *La interpretación de los sueños* afirmando que tiene las mismas raíces que Edipo Rey. En ambos se juega el complejo de Edipo, complejo en función del cual se articula toda acción humana. (Apolo, 2007: 1).

Los clásicos mitos de Edipo y Narciso, ya presentes en el mismo texto inicial, acercan el personaje de Hamlet al espectador, y sus acciones cobran aspecto humano creando, así, una profunda identificación psicoanalítica con la que el público conecta. El espacio único –representado por el castillo de Elsinor- en el que se ubica la obra, acompañada de la estructura que siguen los acontecimientos –con la sucesión de actos y escenas-, hacen de ella un relato en esencia puramente teatral; sin embargo, la construcción del personaje de Hamlet y, sobre todo el desarrollo de las relaciones que éste establece con el resto de personajes, hace del texto un relato psicoanalítico y, por tanto, en esencia, cinematográfico, cuya adaptación no puede sino ahondar en sus rasgos más psíquicos dejando la acción –inexistente en la obra shakespeariana e imprescindible en el séptimo arte- a un lado, centrándose en la instauración de los vínculos emocionales más primitivos entre el personaje y el espectador. Aunque cabe destacar que incluso aquello más teatral, encarnado por el espacio único, el cine puede hacerlo suyo si se disponen adecuadamente de los elementos compositivos (Grueso Pascual, 2015), pues el hecho de que los acontecimientos tengan lugar en un único sitio ayuda a potenciar la psicología de los personajes, adentrándose en ellos de una forma psicoanalítica, puesto que como afirma Sánchez Noriega, una de sus funciones es la de establecer “relaciones psicológicas e ideológicas gracias a su semiotización” (2000: 116).

3.2. Aportaciones de la puesta en escena teatral a la construcción del personaje de Hamlet

Veamos, ahora, cómo llevan a cabo estas tareas los diferentes directores escogidos en una de las plataformas discursivas abordadas a lo largo de este estudio: el teatro. Para ello, se estudiarán las puestas en escena de la Royal Shakespeare Company, y relativas al año 2009, 2015 y 2016, y las de los directores españoles Alfonso Zorro y Miguel del Arco, ambas del año 2016. Lo más significativo de éstas es que tienen lugar en un siglo muy alejado al original, por lo que se da inexorablemente una adaptación textual o, al menos, contextual, con el fin de hacer más asequible la historia para los espectadores, pertenecientes a dos sociedades distintas: la británica y la española.

En estas representaciones, además de estar presentes los estadios relativos a la narratología y a la estructura profunda, también se introduce la categoría icónica, especialmente importante en el personaje, ya que se construye desde el ficticio presente en el texto y desde el actor real que lo encarna en escena, pues “el dramático es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel” (García Barrientos, 2012: 185). Este actor, conjuntamente con el director escénico, rellenarán los vacíos que en cuanto a descripción deja el texto, conformando lo que Ubersfeld llama T’, lo que puede aportar o disminuir los particulares rasgos que lo configuran.

Al contrario que los literarios, los personajes dramáticos apenas aparecen descritos en el texto, sobre todo de forma detallada y extensa, y quizás aún menos en su apariencia física que en su carácter. Esos vacíos textuales, característicos del género, se llenan (diríamos automáticamente) con la presencia del actor en la representación. (García Barrientos, 2012: 185).

3.2.1. “Hamlet” de la Royal Shakespeare Company.

Desde su creación en el año 1961, la compañía británica *The Royal Shakespeare Company* se ha dedicado a llevar a escena y, sobre todo, a nuestros días los textos de William Shakespeare, tratando de atender a la fidelidad a la par que a la innovación. Una de sus obras más representadas es Hamlet, de la que han llegado a crear hasta trece versiones de la misma, algunas de ellas incluso filmadas y emitidas por la cadena BBC.

Lo interesante de ellas es que la dramaturgia incide en la adaptación temporal, desde el espectador del siglo XVI al público de nuestros días, más que en la cultural, puesto que se produce en su mismo país de origen y bajo una ideología y costumbres similares.

La adaptación teatral –considerando adaptación a aquello que del formato textual se trasvasa a cualquier otro medio- que se va a analizar en estas líneas se corresponde con la producción que la Royal Shakespeare Company llevó a escena en el año 2008, aunque para el análisis se emplearán imágenes pertenecientes a la versión audiovisual que se grabó para la BBC en el 2009. Cabe señalar que, siendo la vertiente icónica lo único que nos interesa de esta adaptación, se atenderá exclusivamente a los parámetros teatrales, sin considerar el papel que aquí juega la intervención de la cámara.

En primer lugar, es conveniente señalar que todos los actores del reparto, exceptuando la figuración que representa a los guardias y caballeros, van ataviados con un vestuario cercano al actual aunque de estilo clásico, lo que propicia la cercanía de los eventos con el momento actual en que se sitúa el espectador a la par que se destaca su pertenencia a la clase alta británica. Además, la escenografía está constituida por multitud de espejos y materiales reflejantes que contrastan con la austeridad de las entradas al escenario, realizadas en piedra, y con determinados ornamentos que rememoran la decoración propia de un castillo del siglo XVI. La escenografía contribuye a la construcción de los rasgos psíquicos del protagonista del siguiente modo: “and our first glimpse of the chandeliered, mirrored, modern-dress court gives us an instant clue to Hamlet's alienation”. (Billington, 2008: 1). La adaptación se caracteriza, por tanto, por el equilibrio entre la fidelidad a la obra original y el establecimiento de una cercanía con el espectador a través del empleo de elementos más actuales.

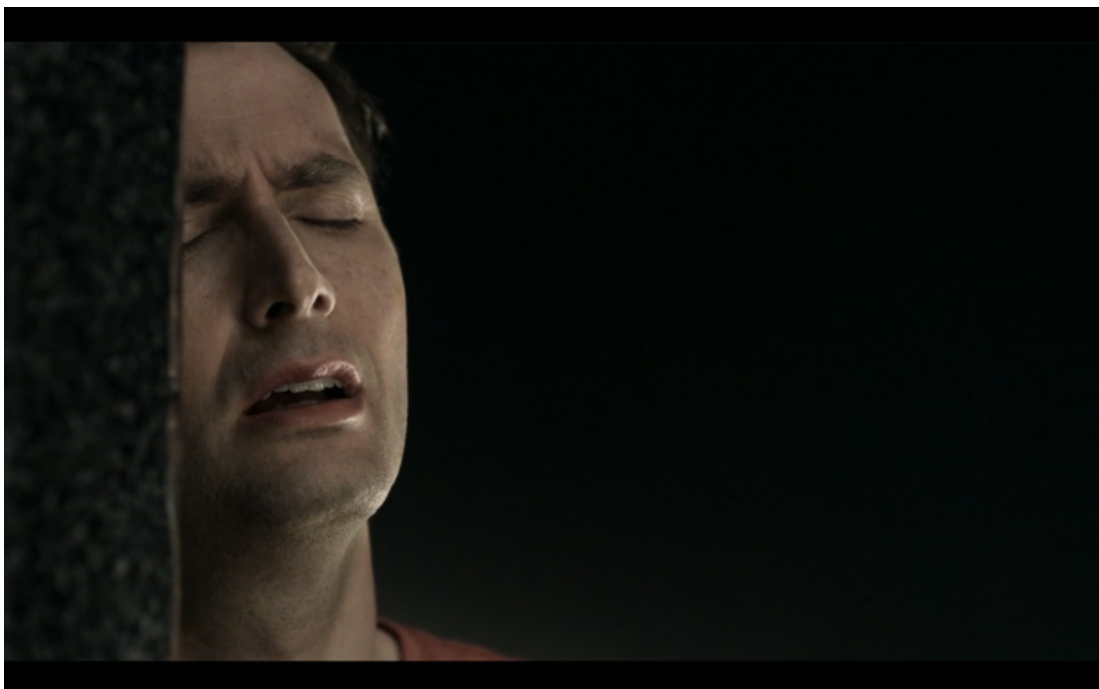
El personaje de Hamlet, interpretado por David Tennant, se apoya principalmente en dos registros, completamente opuestos, y cuya predominancia dependerá de con quien comparta escena. Esto es especialmente explícito en el monólogo motivo de estudio, donde el personaje va despeinado y caracterizado con una ropa actual, en la que destaca una camiseta de color rojizo y en la que se dibuja la silueta de un esqueleto, enfatizando la fuerte presencia que la muerte tiene para el protagonista shakespeariano y el peso que ésta tiene a lo largo del monólogo y de la obra en general.



La entrada a escena, antes de que se produzca el monólogo, ya es en sí muy reveladora en cuanto a sus rasgos definatorios, pues accede al interior de la estancia abatido, cabizbajo y cogiéndose las manos, gesto que denota una fuerte introyección en sus pensamientos, así como la sumisión en un estado profundo de reflexión. La luz tenue refuerza esta sensación, ya que ni tan siquiera alcanza a iluminar la figura del personaje por completo, simbolizando la falta de claridad en sus ideas. Esta fuerte presencia de los claroscuros se puede observar a lo largo de toda la representación, además de en el vestuario y la escenografía, tratando, al parecer, de reproducir físicamente esos dos extremos morales entre los que se mueve Hamlet, así como el resto del *dramatis personae*. También se relaciona con la fina línea que separa la vida de la muerte.

En la puesta en escena de este soliloquio, Gregory Doran opta por el uso de un tono bajo, rozando el susurro, la inmovilidad y la inexpressión del actor, que mantiene los ojos cerrados durante la primera de las tres partes anteriormente mencionadas del monólogo. “Tennant gives the impression that the words have to be wrung from his prostrate frame”. (Billington, 2008: 1). Aquí el personaje no quiere ni justificarse ni explicarse ante el público, tan solo exterioriza sus pensamientos, puede que sea fruto de

la lectura que ha hecho del texto original del autor o que, por el contrario, tenga que ver con esa ideología compartida entre autor y director, donde la interpretación del actor depende más del carácter británico, más introvertido, en definitiva, más de la lectura cultural que de la individual. Al llegar a la segunda parte del soliloquio, Hamlet abre los ojos pese a que sigue en la inmovilidad y la inexpresión, para terminar acercándose a Ofelia lentamente cuando la oye entrar. En esta versión del monólogo el personaje está más próximo a la expresión de la tristeza que al objetivo de justificarse ante un público que siente que lo juzga, acercándose incluso un poco al lenguaje cinematográfico. Esto puede deberse tanto a las influencias de la hibridación de géneros como a esta versión concreta, basada en una grabación, en la que sí se emplea la cámara.



Sin embargo, esta actitud cambia radicalmente cuando aparece Ofelia. Sus gestos, entonces, se vuelven bastante agresivos, contundentes y asertivos, su volumen se eleva significativamente, se mueve rápidamente de un lado a otro del escenario, se siente observado y busca compulsivamente señales que le confirmen la vigilancia a la que está siendo sometido. En apenas unos segundos pasa de un estado de reflexión a una pérdida de la cordura, evidenciando ese fingimiento dispuesto para esconder la verdad. Esta ausencia de verdad se representa aquí por el empleo de multitud de cristales y espejos, que le devuelven una imagen distorsionada de sí mismo. Esta distorsión y mentira se contraponen a la búsqueda ininterrumpida por todos los

personajes que conforman el elenco de la verdad, como bien demuestra el hecho de que Claudio y Polonio traten de averiguar la locura de Hamlet observándolo a través de un cristal tintado, un cristal en el que también ellos se ven reflejados, pero a través del cual Hamlet no puede ver.



Las próximas imágenes, pese a que dependen de la maquinaria cinematográfica y no de la teatral, contribuyen a subrayar ese “ver sin ser visto” que ya proporcionaba el uso del cristal, de los espejos y de los reflejos en el suelo. Lo interesante de estos frames es el papel que juegan en la definición del personaje, algo que ya en la versión sin filmar está presente: empequeñecen al personaje, lo ridiculizan y lo hacen vulnerable e impotente ante todo aquello que acontece. La cámara de videovigilancia explicita la forma en que el conjunto de la sociedad y de los personajes lo perciben, esto es, absurdo, ridículo, carente de voluntad y fuerza, loco, desquiciado... Pues le han privado del deseo, del honor y del trono.



The production was filmed for DVD and broadcast on BBC Two in 2009. In the film, the theme of observation continues as the action is occasionally viewed as images on a CCTV monitor, and Hamlet films the players' performance with a Super-8 camera. («In focus: Gregory Doran 2018», s.f.).

La semiosis no termina aquí, sino que a la escenificación de lo ficticio de su locura a través de las cámaras de seguridad, los cristales, los espejos y los reflejos, se suma la rotura del espejo principal que, aunque tiene lugar poco después del monólogo estudiado, es en el último acto cuando cobra especial importancia, más concretamente, en la escena en la que Hamlet habla con su gran confidente, Horacio, y justo antes de batirse en duelo con Laertes y morir. El que la acción se sitúe en este momento frente al espejo roto es símbolo de que la verdad ya no se puede esconderse ni la locura se puede fingir, además de proporcionar información acerca de cómo se siente Hamlet al respecto: ha llegado a tal punto de desesperación que ya no puede seguir en la inacción.



In Robert Jones' set, weighed down with enormous sparkling chandeliers, all the action was reflected in the glossy black mirror-like floor and the huge full-height mirrors at the back of the stage, which shattered dramatically when Polonius was shot. («In focus: Gregory Doran 2018», s.f.).

Y es que el espejo no solo representa la mentira que se quiebra, sino también la cercanía a la muerte por estar implicado en el asesinato de Polonio que, por accidente, cometió el propio Hamlet, por lo que puede ser sinónimo de conciencia y de reflexión, dado que el personaje se encuentra cara a cara consigo mismo. Aunque, seguramente, es el papel que al uso de los espejos le atribuye la propia RSC el más relevante, pues en uno de sus panfletos *online* definen la puesta en escena de Gregory Doran como un lugar donde “the players never escape observation” («In focus: Gregory Doran 2018», s.f.). No en vano los personajes tratan continuamente de descubrir al otro utilizando para ello un gran número de artimañas y engaños.

Hamlet is perhaps the most revered play in the canon, perhaps the most familiar. But there's no such thing as a definitive production, perhaps because there's no such thing as a definitive text. («In focus: Gregory Doran 2018», s.f.).



En la versión de la misma compañía estrenada en el año 2016 y dirigida por Simon Godwin, el rasgo sobre el que más énfasis se pone es el del complejo de Narciso, algo no tan perceptible en la anterior. Para ello, el director se vale de la recreación de un ambiente infantil en el que destaca el colorido y el peculiar empleo de la utilería. La obra, contextualizada en África, potencia todo lo que tiene que ver con el juego, especialmente tras terminar el monólogo de *Ser o no ser*. Este fragmento se caracteriza,

pues, por no diferenciar las tres partes temáticas que originalmente estableció Shakespeare, ya que todo el parlamento gira en torno a la intención del personaje por convencerse a sí mismo de su inacción, potenciando más, si cabe, el narcisismo del Hamlet original. Al contrario que en la anterior representación, no se percibe la observación por parte de Claudio y Polonio ni se enfatiza esa idea, de hecho, el personaje ni siquiera muestra preocupación por ello.

El Hamlet de Godwin, ataviado con una americana pintarrajeada, atribuible a un niño, una camiseta manchada de pintura y llena de símbolos representativos de la realeza y unos pantalones arremangados hasta las rodillas, como signo de la pérdida de control sobre sí mismo, demuestra ira y asertividad, así como entereza, a lo largo de todo el soliloquio. Tan solo explicita su locura una vez aparece Ofelia a través de la exacerbación del infantilismo y la inmadurez: a mayor grado de locura, más narcisismo y más infantilismo. Aquí la locura es sinónimo, por tanto, de inmadurez.



Al igual que en la anterior adaptación, el personaje de Ofelia aquí supone un contrapunto para definir los principales rasgos psíquicos de Hamlet, dado que magnifica el contraste entre sobriedad y extravagancia –tanto en los gestos y la forma de expresarse como en el vestuario-, y entre la madurez y la inmadurez. Tanto es así que, durante el diálogo entre ambos posterior al soliloquio, la acción que lleva Hamlet a cabo es la de pintar, a diferencia del anterior donde busca quien le vigila. Esto es especialmente importante, puesto que dentro de la teoría psicoanalítica se suele utilizar este tipo de pruebas relacionadas con el dibujo para que el niño plasme su inconsciente y, así poder llegar a un diagnóstico psicopatológico. Es por esto que el uso del dibujo aúna esa faceta narcisista tan característica de la obra con el carácter psicoanalítico del

texto original que Freud (2013) usó para sus estudios. Asimismo, Godwin coloca en las manos de Ofelia una caja en la que guardan cosas relacionadas con sus recuerdos pero que, más bien, parece una caja de juegos que está queriendo compartir.

The prime fact about Essiedu, however, is that he is an intensely likeable Hamlet. He is Young, quick-witted and, even in his rootless uncertainty, sportive: to convey his “antic disposition” he dons a paint-daubed suit and goes around doing subversive graffiti and big, splashy canvases like a mixture of Banksy and Jackson Pollock. (Bellington, 2016: 1).



El uso de la pintura y de multitud de colores llamativos también son muy relevantes en esta puesta en escena de la Royal Shakespeare Company. En esta imagen, por ejemplo, se ve cómo el protagonista pinta la cara a Ofelia de color verde mientras ella trata de impedirlo, es la versión infantil de la anterior, donde Hamlet trataba de coger en brazos a Ofelia pese a su negativa. El que trate de esparcir la pintura por los ojos denota el engaño a la que la está sometiendo fingiendo la locura, a la par que explicita de un modo más abrupto la inocencia y sumisión del personaje femenino.

La fuerte e inquietante presencia de la muerte que guía el comportamiento de Hamlet en el texto de W. Shakespeare, se simboliza aquí también a través de una cuidada escenografía, constituida por los diversos dibujos infantiles de esqueletos

coronados que rodean al personaje, empujándolo. En algunas escenas, como es el caso de la del monólogo *Ser o no ser*, parece que los dibujos y, por ende, la muerte le imbuyen en un estado de desconcierto, desesperación e impotencia, algo que contrasta fuertemente con los colores empleados, pues son lo opuesto a sus sentimientos, de ahí la pugna característica del personaje shakespeariano.



It is that director, Simon Godwin has taken a play conventionally wreathed in what a senior critic once called “baffled half-lights and glooms” and staged it with a vivid Technicolor brightness. (Bellington, 2016: 1).

Tras realizar un comentario de estas obras mediante las imágenes provenientes de sus representaciones grabadas, se analizarán los signos que, según Tadeusz Kowzan (1997), marcan la diferencia entre las dos puestas en escena teatrales distintas del mismo texto original y cuya naturaleza es artificial, arbitraria y convencional. Después de esto, en otra tabla comparativa, se recogerán los datos correspondientes al nivel icónico de la escena de ambas versiones producidas por la *Royal Shakespeare Company*, examinando lo que este nivel le aporta al texto –bien sumando o bien restando a la definición del personaje-. Cabe señalar que los niveles precedentes, el narratológico y el estructural, se han mantenido en estas dos adaptaciones, por lo que no resulta necesario el volverlos a clasificar en dichas tablas, pues son análogos a los dispuestos en las de la obra original del apartado anterior.

SIGNOS KOWZAN	RSC 2009	RSC 2016
La palabra	Emplea un acento puramente británico, una pronunciación perfecta y él mismo es el sujeto hablante.	Su acento es afroamericano, con una pronunciación marcada y él mismo es el sujeto hablante.
El tono	Utiliza un ritmo lento y pausado, con un tono bajo, entonación triste, una velocidad muy lenta y poca intensidad.	Ritmo discontinuo, con cambios de velocidad, un tono alto y enérgico, entonación alegre, y una intensidad media.
La mímica del rostro	El personaje carece de mímica, tan solo cierra los ojos en algunos momentos y mueve los labios como si de un susurro se tratase.	En contraste con el tono, la mímica es sutil, predominando los cambios en la dirección de la mirada.
El gesto	Carece de gestos, tan solo apoya uno de los brazos en la puerta del <i>hall</i> del castillo.	Mueve los brazos de forma enérgica mientras mantiene el resto del cuerpo inmóvil enfatizando la actitud infantil.
El movimiento escénico del actor	Entra despacio por una de las puertas del castillo y se detiene en su umbral.	Se mantiene de pie a un lado del escenario y en un par de ocasiones da unos pocos pasos.

El maquillaje	Aumenta la palidez del personaje y sus ojeras.	Su uso aquí se reduce a eliminar las sombras.
El peinado	Afeitado y con un peinado moderno y desenfadado, actual.	Afeitado y con un peinado que denota su lugar de origen.
El vestuario	Actual, simboliza la presencia de la muerte, puesto que se compone por unos pantalones oscuros y una camiseta donde se dibuja un esqueleto.	Actual e infantil, una americana que evidencia su pertenencia a una clase social alta, y un atuendo cargado de color y dibujos.
Los accesorios	No utiliza ninguno durante el monólogo.	No utiliza ninguno durante el monólogo.
El decorado	Una puerta de piedra antigua.	Unos dibujos en los que figuran calaveras y coronas.
La iluminación	Tenue, se potencia el claro-oscuro y la tiniebla.	Está iluminado por un recorte de luz amarillenta de poca potencia.
Música y efectos sonoros	No hay.	No hay.

NIVEL ICÓNICO	RSC 2009	RSC 2016
Hechos que se mantienen, que se muestran o se cuentan	Se mantiene el mismo monólogo pero con distintas intenciones: más que una justificación es un lamento. Se ve la entrada del personaje, caracterizada por el abatimiento.	No se ve la entrada del personaje, sino que empieza el monólogo en el centro del espacio. Se mantiene todo igual, incluyendo la intención de justificarse y convencer al público a la par que trata de ratificar ante sí mismo sus propios actos o, más bien, la ausencia de ellos.
Música e iluminación que contextualicen	Solo queda un foco tenue que potencia la sensación de que el espectador está asistiendo a ver sus pensamientos más profundos.	La ausencia de música se combina con una iluminación dirigida hacia el rostro del actor – un recorte de intensidad media-, lo que ubica al personaje y a sus acciones en el centro del drama.
Caracterización del personaje	Algo desaliñado, vestido con ropa actual y con una camiseta de un esqueleto de color rojo. Pálido y débil.	Muy colorido, jovial, juvenil, actual y alegre. Combina una americana elegante con ropa llena de dibujos y colores.
Ambientación del espacio y escenografía	Se ubica en la entrada del <i>hall</i> del castillo, repleta de espejos y de reflejantes; concretamente, en una puerta en forma de arco y hecha de piedra antigua de color grisáceo.	Transcurre en el centro del salón, compuesto por una alfombra, unos escalones y unos tapices coloreados que rodean el espacio.

Si la enunciación recae en un personaje o en un narrador	Recae en el propio personaje.	Recae en el propio personaje.
Diálogos, monólogos o soliloquios	Es un soliloquio, puesto que él mismo es el emisor y el receptor.	Es un soliloquio, puesto que él mismo es el emisor y el receptor.

Tras realizar un breve repaso por los elementos diferenciadores de ambas representaciones de la Royal Shakespeare Company, se puede concluir que lo que éstos le aportan a la construcción original del personaje de Hamlet definido por Shakespeare es, principalmente, el carácter con el que el personaje se enfrenta a los acontecimientos y, por ende, sus intenciones al respecto. Así pues, en el primero de los montajes, estrenado en el 2008, destaca la tristeza, la resignación, la debilidad, el lamento, el abatimiento, el aturdimiento –ya que entra dando tumbos-, la soledad y la sensación de acoso presentes en el monólogo, mientras que predomina la ira, el enfado, el agobio y la intromisión en su intimidad en el diálogo posterior con Ofelia. La puesta en escena del 2016, en lugar de enfatizar lo edípico, explicita lo narcisista del personaje, ya que a través del vestuario, la escenografía y, especialmente, del tono del actor se muestra un Hamlet jovial, juguetón, que se mueve entre el exceso de control –con Ofelia- y su defecto –cuando se queda solo-; prosigue con la intención que se vislumbra en el texto shakespeariano: la de justificarse ante el público y, sobre todo, ante sí mismo. Todo ello se desprende del nivel icónico, donde reside la caracterización del personaje y el espacio, y de los trece signos de Kowzan, empleados por ambos directores para delimitar y subrayar los rasgos psíquicos más característicos del personaje. Quizá es aquí donde residen esas lagunas de las que hablaba Anne Ubersfeld (1998), espacios en blanco presentes en el texto de los que se tiene que ocupar el director para completar el sentido de la obra, y que pueden llegar a modificar el mensaje que el emisor trató de mandar al espectador.

3.2.2. “Hamlet” de Alfonso Zorro (2016).

Con motivo del 400 aniversario de la muerte de William Shakespeare en el año 2016 se llevaron a escena diversas propuestas de la obra *Hamlet*, todas ellas dirigidas por importantes directores españoles, entre las que destaca la del salmantino Alfonso Zorro. La cuidada y original escenografía, así como la caracterización de los personajes hacen de ésta una apuesta arriesgada a la par que clásica, pues conserva la esencia del texto original en un entorno abstracto y completamente simbólico. El *ser o no ser*, más que en forma de monólogo, se aborda aquí de un modo recurrente, pues Hamlet va repitiendo la primera frase del soliloquio a lo largo de toda la obra, destacando su significado para el personaje; de hecho, el monólogo se cambia de lugar y en su posición, antes del encuentro con Ofelia, Hamlet tan solo pronuncia de él el famoso “ser o no ser, esa es la cuestión”. Más adelante, tras la muerte de Polonio, tiene lugar el soliloquio del joven príncipe, por eso se analizará, por un lado, el fragmento correspondiente de la obra, donde Hamlet entra solo y se encuentra con Ofelia y el monólogo por otro.



Como bien se aprecia en la imagen, Hamlet hace su entrada a lo que representa el vestíbulo del castillo de forma sigilosa y tranquila, leyendo las notas escritas en su cuaderno, un cuaderno que siempre lleva en la mano y que, de vez en cuando, ojea. Al

situarse en el centro de la estancia empieza a recitar el famoso monólogo pese a que, al percatarse de la presencia inesperada de Ofelia, se detiene y, aunque trata de hablar con ella de forma civilizada, pronto pierde los papeles. El contraste de actitud aquí se percibe de un modo más acusado porque levanta la voz y es más asertivo, que por fingir una locura que le lleve a una actitud histriónica. El Hamlet de Zurro no se mueve tanto entre la cordura y la locura, cuanto entre el pensamiento y la acción, entre el ser y existir actuando y el no ser y no existir pensando, de ahí que cobre tal importancia el cuaderno que en todo momento lleva en la mano. El motivo de analizar conjuntamente el monólogo con la escena siguiente, la de su encuentro con Ofelia, es la definición por opuestos del personaje que enfatiza –en este caso reflejada en el cambio actitudinal- y, pese a que Zurro no use esa estrategia con el monólogo, como se verá más adelante, sí que lo hace con la utilería. Y es que Alfonso Zurro se vale de todo un conjunto de simbolismos para recrear esta doble dimensión de pensamiento y acción, apoyándose en lo semiótico, pues para que esta obra sea decodificada correctamente por el espectador, éste debe ser un gran conocedor de las convenciones teatrales y estéticas que acompañan a la puesta en escena, concretamente, a los elementos que configuran su escenografía.



Al entrar a escena, cuaderno en mano, Hamlet no solo plasma sus pensamientos en él escribiendo el monólogo analizado en este estudio, sino también a través del espacio por el que se mueve. En la imagen, está envuelto por una sedosa tela de color verdoso arrugada, que muestra a partes iguales lo elegante del material y de la vida en un castillo y lo corrupto del sistema, siendo además este color una expresión de cómo está en ese momento el pensamiento de Hamlet. Un color entre el verde y el marrón nos ofrece una visión turbia, acorde con los sentimientos que en esta escena mueven o, mejor dicho, inmovilizan al joven príncipe. Trata de escribir pero aún no está preparado para dirigirle al público un monólogo que debería ubicarse en esta escena, algo que no es azaroso. Es a medida que avanza el diálogo con Ofelia que el verde da paso a un azul grisáceo para contextualizar otro de los importantes acontecimientos del texto.



Claudio y Polonio observan escondidos la escena entre ambos amantes con el objetivo de desvelar el motivo de la locura de Hamlet. Concretamente, se ocultan detrás de uno de los espejos que presiden la estancia, aunque se les puede ver fácilmente, por lo que se establece la convención de que ven sin ser vistos, mediante el uso de la iluminación y de la posición de Ofelia. Otro de los aspectos que salta a la vista es la penumbra y oscuridad de la imagen, llegando incluso a ser perturbadora.

Se veía en otras representaciones como había una gran presencia del concepto “observación”, enfatizándolo con el uso de cámaras de vigilancia o reflejos en los

materiales de la escenografía; en este sentido, la puesta en escena de Zurro no se queda muy lejos, dado que el espacio escénico queda:

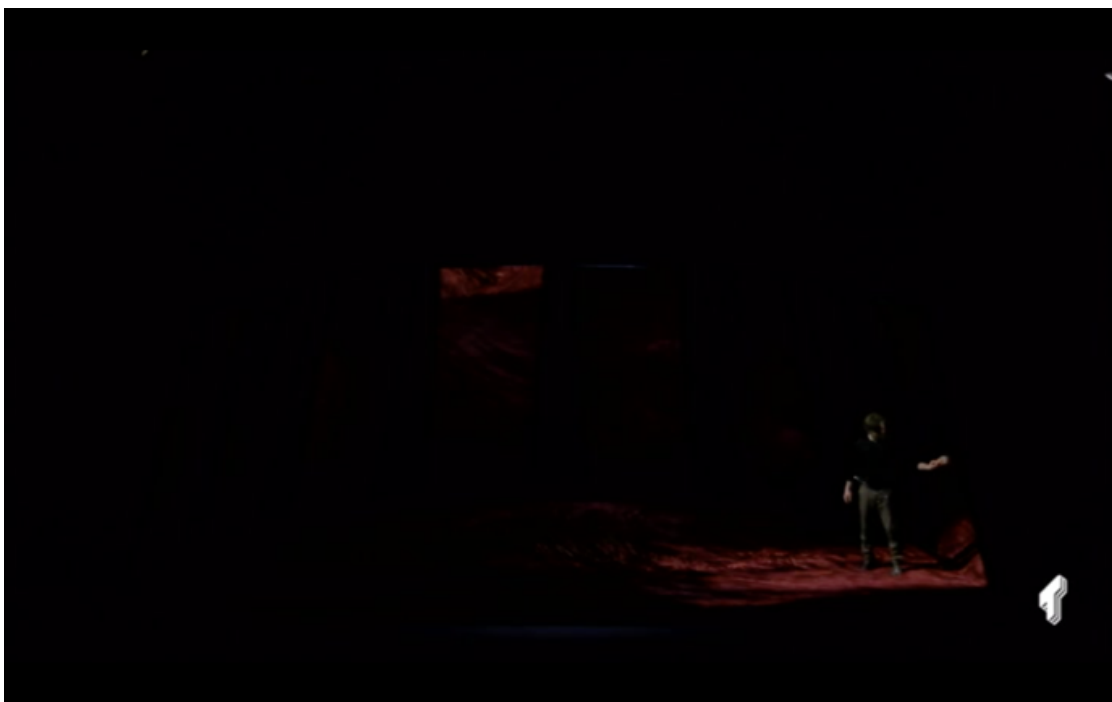
...encerrado por ocho espejos de forma rectangular [...] los personajes, reflejados por los espejos, como vigilados por las cámaras, parecidos a seres a la vez reales y virtuales, caminan por el suelo inestable, mudable, del cual los espejos reflejan las irregularidades. (Sadowska, 2016: 1).



Son, por tanto, los espejos los que, a modo de ojo u objetivo, enfocan a la par que distorsionan a los personajes que pasean sus sentimientos ante ellos. Su posición, además, enjaula a los personajes y los aísla, invitando al espectador a que observe sin perderse ningún detalle de este micromundo que, en definitiva, es extrapolable a cualquier época y sociedad, pues prosigue Sadowska afirmando que el Hamlet zurriano es intemporal, un “paradigma del ser humano con sus angustias, sus deseos irreprimibles de poder, con sus dudas y sus preguntas sobre el sentido de su vida y su miedo a la nada” (2016: 1). Pero es un paradigma deformado, arrugado, áspero, ya que el ser humano no es más que un actor que manipula y es manipulado a partes iguales por todas aquellas cosas que le superan y dominan.

...nos ofrece una visión de Hamlet concentrada en lo esencial de la obra: el espejo reflejando nuestras insaciables ambiciones, nuestras debilidades, miserias y grandezas, la vanidad de nuestras luchas, odios, venganzas, pasiones. (Sadowska, 2016: 1).

Después de alguna que otra falsa alarma y de una larga espera por ver el monólogo del *ser o no ser*, el director salmantino apuesta por colocarlo tras la muerte de Polonio a manos de Hamlet, por lo que la estética de esta escena se caracteriza por la combinación del negro de las telas, que representa la muerte, y el rojo, simbolizando la sangre y también, paradójicamente, la vida; de hecho, es el negro el que deja paso al rojo, que se va intensificando a medida que Hamlet avanza en su parlamento.



Mientras los colores de las telas se entremezclan, los elementos escénicos empleados por el protagonista se contraponen: en la primera de las tres partes del monólogo, Hamlet lee y emplea el cuaderno, que hace referencia a la conciencia y al pensamiento, y que acaba lanzando para, en la segunda, sustituirlo por un puñal que pasa una y otra vez por su cuello como sinónimo de acción. El espejo lateral también juega aquí un papel muy importante, puesto que no aparta su mano de él tratando, así, de mantener constante su identidad, algo especialmente notable en la primera parte del soliloquio, pues en la segunda predomina la persuasión al espectador, para la que se aleja del espejo y se posiciona en el centro del escenario con la intención de dirigir su mirada hacia él y apelarle directamente.



A nivel textual, Zurro realiza igualmente algunas modificaciones, siendo la más significativa la relativa a la segunda frase, ya que tras el conocido *ser o no ser* pronuncia un *existir o no existir*, lo que para el

director es el lema de la obra shakespeariana. Por este motivo no es azaroso el cambio de localización del monólogo, pues al emplear por lema el *existir o no existir* cobra mayor magnitud el paso de un príncipe gobernado por la razón y el pensamiento a uno movido por la acción, un paso que tiene lugar al acontecer la muerte de Polonio. Esta contextualización propicia el que, durante el soliloquio, el protagonista esté constantemente corriendo, escondiéndose y tratando de huir como si de un niño se tratase. El actor que encarna al famoso príncipe de Dinamarca, Gómez Pando, potencia la vertiente infantil, alocada, jovial y narcisista de Hamlet, dejando a un lado esa vertiente más cabizbaja o decaída.



Un Hamlet profundamente herido, frágil, sensible, y al mismo tiempo inventivo, cínico, burlador, manipulador, tan parecido a nosotros que vivimos ‘en el mundo donde se observa, se vigila, se espía y nada pasa desapercibido, la privacidad se va evaporando’ dice Alfonso Zurro. (Sadowska, 2016a: 1).

Las dudas del joven Hamlet están aquí motivadas no tanto por la conciencia como por la juventud e inexperiencia con la que se enfrenta, marcando un acusado narcisismo que Alfonso Zurro demuestra a través del uso de la función fática y megalingüística en el discurso, debido a que es el mismo personaje protagonista el que va produciendo, creando y emitiendo su propia argumentación. Si bien es cierto que en el texto original ya esta función se intuye, Zurro la enfatiza hasta el punto que el modo en qué el actor usa el lenguaje define al personaje que crea.

La semiosis está más que presente en esta versión española del clásico shakespeariano: el cuaderno y el puñal, la reubicación del monólogo, el vestuario atemporal y desapercibido, el juego teatral para representar al fantasma de su padre mediante telas... Y es que Zurro trata de decir, eliminando capa tras capa con las telas arrugadas, lo que en este clásico está implícito, enriqueciendo al personaje y, sobre todo, mostrando sus pensamientos más profundos, esos pensamientos y sentimientos que le impiden actuar. No es gratuito tampoco que sean los mismos actores los que tiren de las telas tratando de desvelar la capa de abajo, dado que es la necesidad de manipulación lo que motiva las relaciones interpersonajes en esta arriesgada apuesta del aclamado director salmantino.

A medida que la acción avanza el suelo cambia su apariencia. La tela blanca en la escena de la fiesta de boda evoca también el sudario del padre muerto. La tela negra aparece después, trasladándonos al luto, al dolor y por dejado de ella la tela roja invadirá el suelo: la sangre de Polonio matado por Hamlet. En la escena de la locura de Ofelia el césped rememora la naturaleza, el mundo de las plantas y de las flores, en el que ella se ha refugiado. Y cuando Hamlet arranca el césped, descubre la tierra, la del cementerio donde el sepulturero cava la tumba de Ofelia en la que encuentra el cráneo de Yorick. En esta tierra, el reino de los gusanos, acabarán todos los protagonistas. (Sadowska, 2016: 1).

SIGNOS KOWZAN	ALFONSO ZURRO (2016)
La palabra	Emplea un español culto, con una pronunciación perfecta y él mismo es el sujeto hablante.
El tono	Ritmo rápido y agitado, tono elevado y con mucha intensidad y velocidad.
La mímica del rostro	En su rostro se puede ver la ira, el enfado y el cinismo, sobre todo, cuando acaricia su cuello con el puñal cerrando los ojos.
El gesto	Toca en repetidas ocasiones el espejo, coge el cuaderno y lo tira y acaricia su rostro y su cuello con el puñal, que también empuña en una ocasión y lo arrastra por el espejo.
El movimiento escénico del actor	Se basa en la búsqueda constante e ininterrumpida de un lugar seguro para esconderse, por lo que en ocasiones se mueve mirando entre los espejos agitado.
El maquillaje	Su uso aquí se reduce a eliminar las sombras.
El peinado	Pelo largo, despeinado y barba descuidada.

El vestuario	Atemporal, compuesto por un pantalón de vestir gris y una camisa negra con rayas horizontales. En la escena con Ofelia lo combina con una americana moderna con unos botones dorados clásicos.
Los accesorios	Un cuaderno y un puñal.
El decorado	Ocho espejos inclinados y dos tipos de tela: una roja y una negra.
La iluminación	Iluminado por un recorte que favorece su reflejo en el espejo más lateral.
La música	No hay.
Los efectos sonoros	No hay.

NIVEL ICÓNICO	Versión de Alfonso Zorro
Hechos que se mantienen, que se muestran o se cuentan	El monólogo se traslada a otra escena, manteniendo en su lugar tan solo la primera frase y el encuentro con Ofelia del final. La intención es la misma: la de justificarse ante un público que lo juzga, aunque añade la de intentar reordenar sus pensamientos de forma repetitiva.
Música e iluminación que contextualicen	Tan solo queda en escena un foco que apunta directamente sobre el actor, dando la sensación de que se encuentra completamente desnudo emocionalmente ante el patio de butacas.
Caracterización del personaje	Algo desaliñado y descuidado, con ropa atemporal y un aspecto juvenil.
Ambientación del espacio y escenografía	Se sitúa en la esfera de la sangre y la muerte, pues más que un espacio la escenografía representa sus estados psíquicos.
Si la enunciación recae en un personaje o en un narrador	Recae en el propio personaje.
Diálogos, monólogos o soliloquios	Es un soliloquio, puesto que él mismo es el emisor y el receptor dentro de la obra.

En esta obra, que se volverá a poner sobre las tablas este mismo 2018, se hace un gran uso, a la par que adecuado, de la simbología y de toda la esfera de lo icónico, con el fin de potenciar uno de los dos extremos en los que se mueve el personaje shakespeariano: el narcisismo. Joven, jovial, cínico, manipulador, pero también frágil, atormentado y manipulado, este es el Hamlet que construye Gómez Pando junto a Alfonso Zurro, para quien lo importante es el motivo de la existencia de Hamlet y éste pasa por la muerte, la sangre, la tierra y el dolor. No en vano el montaje fue galardonado con el Premio Max 2017 a Mejor Escenografía y recibió el Premio del Público en el Festival de Olmedo Clásico 2017, lo que nos lleva a cuestionarnos si es esta simbología la que favorece una mejor recepción y si es una de las claves del éxito en las adaptaciones: el completar los vacíos del autor incidiendo en los aspectos psíquicos más peculiares del personaje, haciendo que el espectador se adentre en sus sentimientos.

De entre todos los montajes analizados este es el único que cambia el monólogo de sitio y que emplea para dicho parlamento dos elementos símbolo de la diatriba o la pugna a la que se enfrenta Hamlet. Esto le aporta, como sí se ha venido haciendo hasta ahora, una definición por opuestos: si es pensamiento no es acción, por eso nunca sostiene a la vez el cuaderno y el puñal, tiene que deshacerse de uno para poder utilizar el otro. Este tratamiento le aporta más cinismo, control y seguridad sobre sí mismo, fruto de la confianza que le facilita el complejo de Narciso. Es un manipulador nato pero tan solo en la esfera de la dialéctica, puesto que no trata con agresividad física a Ofelia, como sí sucedía en las anteriores. En definitiva, Gómez Pando dibuja un personaje que no se mueve de forma tan abrupta entre locura y cordura pero que, gracias al funcionamiento de los elementos escénicos, adopta una doble vertiente psíquica manteniendo la pugna de fuerzas que caracteriza al personaje que constituye el propio Shakespeare. Existir o no existir, ser manipulado o ser el manipulador, es la constante lucha en la que se encuentra este Hamlet, en el que según su director, lo que más aflora es su ambición por conseguir el poder.

El poder como manipulador, corruptor, vengativo, asesino... Una ambición que mueve a los personajes y los aboca a la confrontación y a la destrucción. Algo huele a podrido cuando alguien se lanza a conseguir el poder a toda costa. (Zurro en Julio Bravo, 2015: 1).

3.2.3. “Hamlet” de Miguel del Arco (2016).

Otro de los directores que, con motivo del 400 aniversario de la muerte de su autor, decidió llevar a escena *Hamlet* en el 2016 fue Miguel del Arco, cuya versión presenta importantes diferencias con la anterior. Una representación cargada de sombras, penumbra y de multitud de proyecciones que magnifican el dormir y el soñar tan recurrente del monólogo *ser o no ser*. Toda la obra se articula en torno a una cama, que se va convirtiendo en las distintas estancias del castillo, esto se debe a que el dormitorio representa ese espacio íntimo en que todo individuo se refugia, donde uno puede ser él mismo; y es lo que pretende del Arco, adentrarse en los lugares más recónditos de la cabeza de Hamlet y, por ende, del ser humano. A diferencia del texto original, esta versión empieza y termina con una misma frase: “me muero, me muero. Estoy muerto”, de ahí se deriva la importancia del fantasma, no del del rey Hamlet, sino de los fantasmas dentro de la cabeza del príncipe Hamlet: de sus fantasmas.



Un buen ejemplo de ello es el inicio del monólogo *ser o no ser*, donde el protagonista despierta acostado en su cama y movido por un sueño algo perturbador, mientras el resto de personajes a modo de sombras lo presencian entre el claroscuro de la iluminación. Es al despertar cuando la vida de estos personajes se detiene para dar paso al pensamiento nítido que duda de su elección y de sus acciones: al pensamiento de

Hamlet. De ahí se desprende que estos personajes podrían estar en la cabeza del príncipe, que son todas introyecciones de su mente, parte de él y de su constitución como personaje, son, en definitiva, su sombra, interfiriendo en sus pensamientos y comportamiento.

...cónclave de fantasmas hirvientes en la memoria agonizante del protagonista. Todo cuanto acaece podría estar sucediendo en la cabeza del inconstante Príncipe danés, escenario de sueños de amor y pesadillas que transcurren significativamente de lecho en lecho. (García Garzón, 2006b: 1).



Israel Elejalde, actor que encarna al príncipe shakespeariano, se incorpora mientras los espectros siguen inmóviles. Desde la misma cama, aturdido, interpreta la primera parte del monólogo como si esas palabras viajaran por su mente a modo de ocurrencia repentina, como un sueño o una pesadilla. El personaje parece, incluso, un poco incrédulo ante semejante contradicción. La segunda parte del monólogo, ya dirigida al público a modo de justificación, versa con el actor de pie en el proscenio y da inicio con la frase “quizás soñar”, lo que ratifica la naturaleza de la parte anterior.



Es en ese justo momento cuando los espectros cobran vida, se acercan al protagonista y cierran las cortinas, dando fin a sus fantasmas y dejándolo solo ante un fondo de color negro. De forma similar al montaje de Alfonso Zorro, este Hamlet pasa del pensamiento, donde lo perturban multitud de fantasmas, a la acción, con un telón negro que lo convierte todo en muerte. Va del sueño a la realidad, pues ese simbolismo relativo a la muerte no hace más que avanzar el final de la obra a modo de presagio o sueño premonitorio.

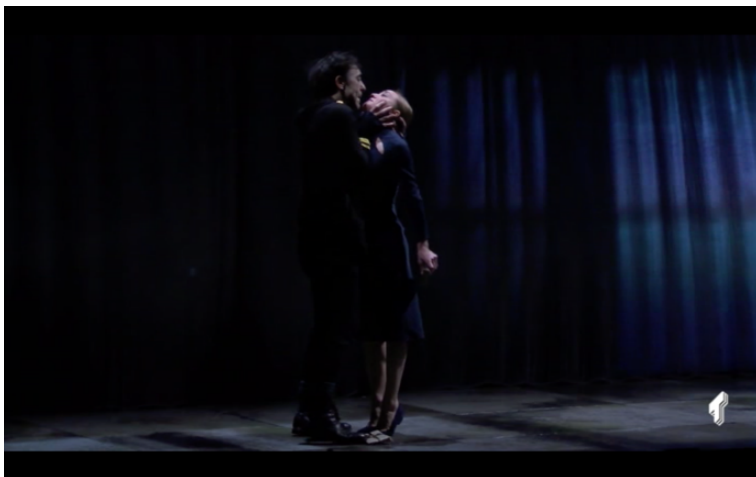


Con el terror en los ojos y la voz entrecortada, el Hamlet de del Arco trata de ablandar al público y, en consecuencia, a todo aquel que lo juzga por tener miedo a la muerte o lo que ésta le depare. Ataviado con ropa deportiva, oscura y

actual, el protagonista denota cansancio, fragilidad y temperamento. De hecho, más que

entre la locura y la cordura, se mueve entre la seguridad, que reluce ante los demás, y la inseguridad, que se explicita cuando se queda solo.

Enamorado, obsesivo, acosado por el dolor, astuto, turbio, su Hamlet enarbola el sarcasmo como un arma con la que descoloca y fustiga a quienes lo rodean a la vez que se castiga a sí mismo. (García Garzón, 2006b: 1).



Cuando entra Ofelia a escena, en Hamlet no se impone una locura de forma radical y estática, sino que más bien lo hace de forma intermitente, algo que quizás surge del propio acto de fingir, aunque Julio Vélez lo asocia más a la “noción de liminalidad” que Del Arco atribuye a este personaje, pues no está ni en un sitio ni en otro, está entre la vida y la muerte, el matar y el morir, y el deber de la venganza y la duda que le confiere el raciocinio (2016: 1). Es

por esto que toma y suelta repetidas veces a Ofelia como si de un objeto se tratase. Todo ello transcurre también bajo la atenta mirada de Claudio y Polonio que, escondidos tras la cortina, a contraluz y acompañados del resto de personajes del elenco –de los fantasmas-, escuchan la conversación entre los amantes.

Lo que aquí atormenta a Hamlet no es tanto que estos dos personajes le están vigilando, ya que ni siquiera se distinguen los rostros de los que están al otro lado de la cortina, sino el peso que tienen los pensamientos y juicios propios, lo que contribuye a acercar a nuestra realidad más inmediata un conflicto datado del siglo XVI, donde la sociedad que constantemente nos observa se encuentra ya tan interiorizada y presente en nuestra mente que ya no es necesario que esté presente para que nos sintamos observados y juzgados. Del Arco nos introduce en el universo psíquico de su particular Hamlet, mostrándonos sus peores pesadillas y sus fantasmas más temidos, o lo que es lo mismo, sus miedos y frustraciones, algo tan actual y cotidiano que requería una contextualización acorde a su lectura: moderna.



Una escenografía, cuyo elemento central es una cama de matrimonio, símbolo de lo tradicional, lo que a su vez tiene que ver con la realeza; y que se compone por un proyector, en el que se pueden ver ciudades contemporáneas como símbolo de la extrapolación de la historia a cualquier contexto, y por diversas cortinas, lo que fomenta la formación de sombras, algo de lo que el personaje no puede desprenderse. No hay ningún elemento que rememore aunque sea levemente a un castillo, puesto que todo ocurre en la cama que, dando vueltas sobre sí misma, va cambiando de dueño. Otra función simbólica de la cama tiene que ver con lo depresivo y triste del personaje, así como el lugar de lo edípico. Y es que, a diferencia del montaje de Alfonso Zorro en el

que el personaje se inclinaba más hacia el mito narcisista, éste se decanta por el edípico, de ahí que aparezcan en diversas ocasiones Gertrudis y Claudio desnudos dentro de la cama, constituyendo una de las pesadillas del príncipe Hamlet.



Del Arco parte de un acercamiento cercano a los planteamientos del teatro expresionista. Se oyen ecos de la escenografía de un Kantor y algún guiño de carácter brechtiano que conforman una resolución modernizadora al quizá más clásico dentro de los clásicos. (Vélez, 2006: 1).

Una crítica social y política a nuestra sociedad del hoy a partir de la versión de uno de los clásicos más representados dentro de la historia del teatro. El miedo, la inacción y la pasividad nos convierte en prisioneros, igual que a Hamlet, de ahí la importancia de que a lo largo de la representación vayan pasando por el proyector esas imágenes de ciudades de las que antes hablábamos, ciudades indefinidas que podrían pertenecer a cualquier país del mundo y a cualquier sociedad o cultura.

SIGNOS KOWZAN	MIGUEL DEL ARCO (2016)
La palabra	Español culto, con una pronunciación perfecta y él mismo es el sujeto hablante.
El tono	Ritmo lento y constante, tono medio cargado de asertividad y persuasión, velocidad media y mucha intensidad.
La mímica del rostro	Impasible, en ocasiones cierra los ojos para adentrarse en sus pensamientos, y en todo momento tiene los ojos llorosos. Su rostro muestra la impotencia y la resignación, aunque también la indignación.
El gesto	Carece de muchos gestos, tan solo abre los brazos y coloca las manos hacia arriba tratando de convencer al patio de butacas.
El movimiento escénico del actor	Se incorpora de la cama y, tras decir la primera frase, se va acercando poco a poco a proscenio, pasando de estar en el interior de sus sueños a buscar al público y mostrarse ante él.
El maquillaje	Aunque su uso parece limitarse a reducir las sombras, incrementa un poco la palidez en su rostro.

El peinado	Pelo despeinado y descuidado, y sin barba.
El vestuario	Viste con ropa deportiva de color oscuro. Lo único que destaca es la chaqueta que lleva, pues pese a ser deportiva lleva una medalla de guerra colgada en el lado izquierdo y dos galones militares en las mangas en color dorado.
Los accesorios	No utiliza ninguno.
El decorado	En la primera parte, una cama y una cortina iluminada a través de la que se pueden ver las sombras del resto de personajes; y en la segunda, un telón negro con una finas líneas azules.
La iluminación	En la primera parte, una iluminación suave que abarca todo el escenario y que proviene del proyector de atrás; y en la segunda, un foco tenue que tan solo ilumina el rostro del actor a modo de recorte. Pasa de una iluminación más blanca a una más amarillenta al dirigirse al público.
La música	No hay.
Los efectos sonoros	Efecto sonoro de cierre cuando pronuncia el “tal vez soñar” y los espectros cierran la cortina para dejar un telón negro tras el personaje a modo de transición.

NIVEL ICÓNICO	Versión de Miguel del Arco
<p>Hechos que se mantienen, que se muestran o se cuentan</p>	<p>El monólogo pasa de estar ubicado en algún lugar indefinido del castillo a situarse, en primera instancia, en el dormitorio y después pasar a un espacio en negro, que podría representar el propio espacio mental de Hamlet.</p>
<p>Música e iluminación que contextualicen</p>	<p>La iluminación nos ubica primero dentro de sus sueños –inconsciente-, mediante las proyecciones, y después en su propia mente o conciencia, a través del recorte lumínico. Pese a que la música tiene una gran presencia en la obra, en esta escena no se utiliza, tan solo se oye el cierre de las cortinas al pasar de los sueños al pensamiento.</p>
<p>Caracterización del personaje</p>	<p>Desaliñado y deportivo. Una ropa actual, usada de un modo neutro para no interferir en lo clásico de la obra.</p>
<p>Ambientación del espacio y escenografía</p>	<p>Un primer espacio vestido con una cama sobre la que se proyectan las sombras del resto del elenco, y un segundo, el proscenio, donde el personaje se queda solo ante el juicio del espectador y con la única compañía de un telón negro de fondo.</p>

Si la enunciación recae en un personaje o en un narrador	Recae en el propio personaje.
Diálogos, monólogos o soliloquios	Soliloquio, puesto que él mismo es el emisor y el receptor dentro de la obra.

Mientras que Alfonso Zurro incidía en la idea del existir y en la dualidad entre el pensamiento y la acción presente en el protagonista shakespeariano, Miguel del Arco prefiere hacer hincapié en el dormir y el soñar, como analogía espacial, como lugar donde habitan los fantasmas, frustraciones y miedos de Hamlet, motor de sus dudas y de sed de venganza. Lo icónico aporta al personaje, precisamente, la escenificación de esa perturbación mental y emocional que lo atormenta, parece que nos movamos, como espectadores, entre la cabeza de Hamlet y su juicio como sociedad.

Un Hamlet cercano a la versión de Gregory Doran, que se mueve entre la penumbra, los claroscuros y el complejo edípico, a medio camino entre la víctima y el verdugo, que acosa y es acosado a partes iguales. Un monólogo sencillo en su puesta en escena que busca el desnudo emocional del protagonista ante el público, desgarrador y penetrante. Y es que la intimidad está presente a lo largo de toda la representación, dado que la escenografía misma se articula en torno a una cama matrimonial que va dando vueltas para adoptar distintas formas. Una interpretación que se aleja del narcisista que crearon Zurro o Simon, para centrarse en la traición o infidelidad moral que comete su madre al casarse con su tío y, así, atormentar al joven príncipe, cuyos sueños son, más bien, pesadillas, traduciendo su sed de venganza en inacción. Lo que destaca también es la interpretación de la locura que, mientras se ve claramente impuesta en las dos versiones británicas de la Royal Shakespeare Company, en las dos españolas se muestra de un modo más sutil y natural, haciendo que el espectador dude de si realmente es autoimpuesta o si la sufre, como así figura en la obra original.

3.3. Aportaciones de la puesta en escena cinematográfica a la construcción del personaje de Hamlet.

Tras adentrarnos en tres significativos montajes teatrales de Hamlet, hagamos ahora un breve recorrido por algunas de las adaptaciones cinematográficas del mismo: la del director Laurence Olivier, la de Franco Zeffirelli y la de Kenneth Branagh. Tres cineastas pertenecientes a dos épocas históricas diferentes -1948, 1990 y 1996, respectivamente-, sometidos a tres ideologías distintas y representantes de tres estéticas cinematográficas contrapuestas. Cabe señalar que a lo largo de la historia del cine, su propio lenguaje ha ido mutando desde la experimentación inicial a su misma constitución como medio de expresión; siendo, por tanto, la tecnología que emplea y el avance en el desarrollo discursivo que alcanza lo que determina sus connotaciones y la constitución de las relaciones interpersonajes desde una perspectiva psicoanalítica.

Al análisis de la puesta en escena cinematográfica –a lo icónico- se añadirá un cuarto elemento de análisis y significación que no se empleó en la teatral ni en la textual, aunque también podría estar presente: el psicoanalítico, que sumado a lo icónico, a lo narratológico y a la estructura profunda del texto contribuye a definir y delimitar al personaje protagónico de una forma más exhaustiva y minuciosa, siguiendo con la tarea que Ubersfeld asigna al director: completar los vacíos o las lagunas informativas, algo que lleva inexorablemente a crear una versión particular del texto original.

3.3.1. “Hamlet” de Laurence Olivier (1948).

La conjunción de lo teatral y lo cinematográfico destaca especialmente en el *Hamlet* (1948), de Olivier, en donde el respeto al texto y la apariencia teatral del conjunto se actualizan visualmente mediante el movimiento de la cámara (los *travellings* por el castillo de Elsinore), los *flashbacks* (como el de la muerte del rey Hamlet o el del encuentro del príncipe con Ofelia) o la «naturalización» de la mayor parte de los monólogos como voz en *off*. (Abuín, 2012: 68).

La peculiaridad de este filme es que emplea determinadas convenciones más cercanas a la semiosis que al psicoanálisis. Es por esto que resulta tan interesante su

análisis, puesto que en un solo producto artístico se puede ver la transición entre los dos lenguajes. Cabe señalar que, entre los numerosos premios que obtuvo tras su estreno, uno de ellos fue el Óscar a mejor película, lo que da cuenta del éxito que tuvo pese a ser una de las primeras adaptaciones de este gran clásico tan presente en la retina de los espectadores de la época. Como destaca Anxo Abuín en la cita anterior, una característica diferenciadora de la adaptación llevada a cabo por Olivier es la representación de los monólogos y, especialmente, la relativa al que ocupa estas líneas.



En esta adaptación británica, el monólogo en lugar se situarse antes de su encuentro con Ofelia, como en la obra shakespeariana, lo hace justo después, cuando después de la discusión la deja tirada en las escaleras del vestíbulo del castillo. Hamlet entra deambulando a escena, como rumiando lo que va a decir, pero es su encuentro con Ofelia lo que le hace posponer el monólogo. Tras su enfrentamiento, el joven príncipe desaparece por las escaleras mientras se ve a Ofelia desesperada con la mirada clavada en la parte alta de las escaleras por las que ha desaparecido su amante. Es en ese momento cuando la cámara, valiéndose para ello de un largo *travelling*, recorre las largas escaleras hasta llegar a lo alto del castillo donde Hamlet se encuentra. La primera imagen que se ve tras este movimiento es la de un mar bravo visto desde arriba del

castillo, cuya apariencia es la de un acantilado. Aquí el director emplea un plano subjetivo para mostrar cómo se siente Hamlet quien, situado en lo más alto, no puede apartar la vista de esas olas embravecidas, lo que representa la dualidad de la vida y la muerte en una sola imagen. No en vano se recurre a esta imagen antes de dicho monólogo; de hecho, es algo recurrente y que en muchas películas recientes se ve con frecuencia, especialmente cuando uno de los protagonistas está atormentado por una injusticia o abuso, como es el caso de *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman (*Death and the Maiden*, Roman Polanski, 1994). Por lo general, es una imagen que se emplea para anticipar el torbellino de emociones por el que van a pasar los personajes y el conflicto que se va a desatar, lo que se traduce en la creación del vínculo de identificación con el espectador, que se ve envuelto en esa vorágine de sentimientos al igual que el personaje. Esto se hace posible gracias al uso de la cámara, especialmente relevante al inicio del monólogo, donde el travelling sitúa al público en el interior de la psique del personaje.





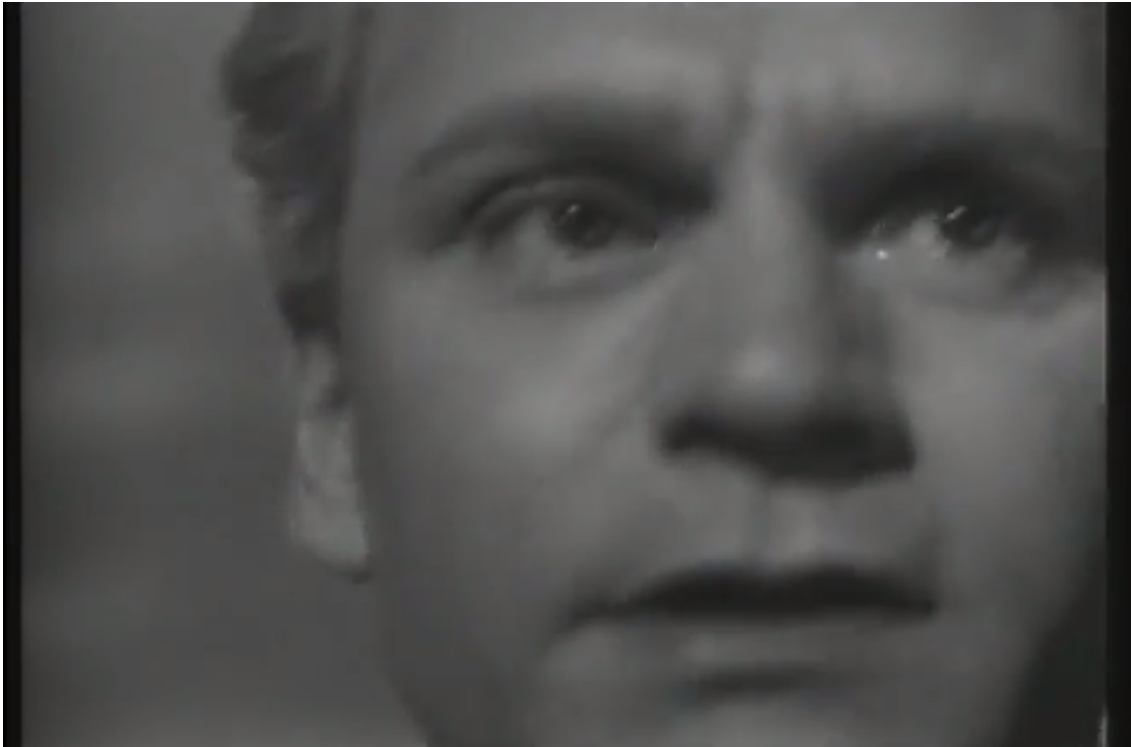
Tras la imagen del mar, aparece otra del joven príncipe sentado en lo alto del castillo con la mirada fija en las olas, inmóvil e inexpresivo. No es hasta que pronuncia la frase “to die” cuando cambia de actitud y saca el puñal, es en ese momento cuando el monólogo pasa de oírse en voz en *on* a hacerlo en voz en *off*, a modo de naturalización de este elemento tan teatral. El puñal, que ya aparecía en la obra de Alfonso Zurro simbolizando la muerte, aquí toma ese mismo valor semiótico proveniente de lo teatral, pese a que Olivier le introduce un segundo valor más psicoanalítico: el fálico.

That Laurence Olivier was influenced by Freud in his 1947 film of Hamlet is well known. It is hard to miss the suggestion of Oedipal malaise in the erotic scenes between Olivier and Eileen Herlie as Gertrude, the phallic symbolism of rapier and dagger as Olivier presents them, and other indications of a robust and enthusiastic interest in psychoanalysis. (Donaldson, 1987: 1).

Aquí cobran especial relevancia las palabras de Jacques Lacan, donde afirmaba que el dilema del *ser o no ser* a la que se ve expuesto el personaje, no es más que ser o no ser el falo, es decir, si actuar y ceder ante el deseo matando a su tío o adoptar un papel pasivo por miedo a las represalias de la muerte. De hecho, el actor jamás usa el puñal contra sí mismo, sino que tan solo disfruta sosteniéndolo, algo que le hace sentirse poderoso.

Al cerrar los ojos, la cámara se mueve hacia delante usando un *travelling* rápido hacia delante que se dirige a la frente de Hamlet, lugar donde residen los pensamientos y la conciencia. Una vez aparece en primer plano su rostro, se oye un efecto sonoro

estrambótico que desconcierta al espectador y que, pese a ser extradiegético, parece que también al propio actor, quien abre los ojos, como despertando de sus pensamientos, lo que provoca un cambio de tono en la segunda parte del monólogo. Poco después se le cae el puñal, precipitándose al vacío y con él sus anhelos, por lo que prosigue formulando la famosa frase de que la conciencia nos hace cobardes, levantándose y dirigiéndose al borde del precipicio, dirigiéndose a sus deseos y remordimientos.



Es la conciencia la que le aparta de ese puñal, de la venganza, de ser el falo: del ser. El abismo se convierte entonces en algo a lo que tan solo puede asomarse soñando con cruzarlo algún día y calmar así sus deseos. Un plano en el que tiene un gran protagonismo la densa niebla que rodea el castillo pero que deja perfectamente visible al personaje, lo que denota que es su entorno quien lo perturba y lo expone al juicio y no él mismo, por lo que tiene que fingir su locura para conseguir sus propósitos. Así pues, se dirige a las escaleras de nuevo para terminar desapareciendo entre la niebla. En la próxima imagen aparece de espaldas, sentado e inmóvil, símbolo de la inacción a la que le lleva el pensamiento junto a la conciencia: como él mismo dice, a la cobardía.



Pardo y Sánchez Zapatero, en su libro *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios* clasifican el monólogo de *ser o no ser* de Laurence Olivier como monólogo pronunciado, donde predomina una voz *in* relacionada con su procedencia e influencias teatrales, “en el *Hamlet* de Franco Zeffirelli (1990), los monólogos suelen ser dichos, como lo eran también en el de Laurence Olivier (1948), aunque en este último se tenía a favor la pretendida indagación en un cerebro loco” (2014: 295). Voz *in*, a diferencia de la voz *off* que le atribuye Abuín, porque genera una reacción en el rostro del protagonista aunque no la esté emitiendo, lo que enfatiza en palabras de Pardo y Sánchez Zapatero el tratamiento por parte de Olivier del cerebro loco que es lo que, en definitiva, se pretende captar en esta película: un sinfín de sensaciones.

El filme sí que se apoya, no obstante, en la escenografía y el decorado para evidenciar la frialdad y la soledad que caracterizan las relaciones entre los personajes, lo que se desprende del material del que está constituido el salón principal y los accesos a éste, de piedra grisácea y antigua. Tanto es así que, contrariamente a la obra original, Olivier opta por el aislamiento del personaje y del castillo, para lo que prescinde de:

...los tres personajes más asociados con el exterior del reino [...] a Fortinbras y, por lo tanto, toda la trama política que va asociada con él, y también elimina a [...] Rosencrantz y Guildenstern. La trama política es totalmente secundaria o casi inexistente. No hay relación con el mundo exterior. (Urdaneta, 2009: 1).



También tiene una gran presencia la manía de persecución u observación, como en la versión teatral de la Royal Shakespeare Company del año 2009, dado que el personaje de Hamlet busca compulsivamente a Polonio al intuir que puede estar observando la escena en la que discute con Ofelia. En una ocasión, incluso, toca la cortina tras la que se esconde, junto a Claudio, para después señalarla de forma acusativa. Esto le sirve al director británico para exacerbar la locura de Hamlet, enfatizando a la vez el complejo edípico y el narcisista, ambos aunados en la imagen del puñal y en lo que éste conlleva: la venganza.

SIGNOS KOWZAN	Versión Laurence Olivier (1948)
La palabra	Mantiene el lenguaje rico y culto originario, así como sus expresiones y su perfecta pronunciación. También es él mismo el sujeto hablante.
El tono	Ritmo lento y constante, tono medio que denota un poco de cinismo, velocidad e intensidad media.
La mímica del rostro	Inexpresivo, en ocasiones cierra los ojos para adentrarse en sus pensamientos, e incluso, en algún momento, se le escapa una que otra lágrima.
El gesto	Apoyado en uno de los muros del castillo, tan solo levanta la mano para coger el puñal y acariciarlo, cuando se le cae vuelve a la posición inicial, que solo rompe para asomarse al abismo y desaparecer.
El movimiento escénico del actor	Permanece sentado en uno de los muros durante gran parte del monólogo, se levanta al pronunciar la frase relativa a la cobardía de la conciencia; entonces, se asoma por el acantilado y, acto seguido, anda hacia las escaleras hasta desaparecer.
El maquillaje	No se percibe demasiado por estar en blanco y negro pero muestra una gran palidez.

El peinado	Perfectamente peinado y sin barba.
El vestuario	Viste con un pantalón negro y botas, una camisa blanca de la época y un chaleco también en color negro, lo que representa un vestuario propio de la clase alta británica del siglo XVI.
Los accesorios	Un pequeño puñal.
El decorado	Se compone de unas largas escaleras iniciales, entre las que se ve la figura de Ofelia en el suelo, un trozo de muro, un acantilado con el mar embravecido debajo y otras escaleras por las que desaparece.
La iluminación	Iluminación natural de exteriores, que contrasta con los claro-oscuros que se utilizan en el resto de escenas para crear las sombras tan características de las puestas en escena de la obra. Una intensa niebla aporta la sensación de tinieblas a dicha iluminación.
La música	No hay.
Los efectos sonoros	Efecto sonoro cuando la cámara se acerca a sus ojos cerrados, que provocan que los abra rápidamente, simulando un pensamiento terrible que trata de eludir.

NIVEL ICÓNICO	Versión de Laurence Olivier
Hechos que se mantienen, que se muestran o se cuentan	El monólogo se sitúa en los muros del castillo, y no en el interior de éste; además, el texto se cambia de posición aunque se mantiene en la misma escena, pues primero tiene lugar el encuentro con Ofelia y, tras dejar a estar, sube hasta lo alto del castillo para asomarse al vacío y reflexionar sobre la dualidad vida-muerte.
Música e iluminación que contextualicen	No se utiliza música, pero la iluminación sí que contextualiza la escena en un exterior.
Caracterización del personaje	Elegante, de clase alta y perfectamente peinado. Un vestuario que nos traslada como espectadores al siglo XVI y al castillo Elsinor.
Ambientación del espacio y escenografía	Mucha presencia de imágenes perturbadoras como las escaleras casi circulares, el precipicio desde que se ve el mar embravecido y la intensa niebla, ya que se ubica en lo alto del castillo y en el borde de los muros que rodean el espacio. Podría decirse que ubica en una de las azoteas del castillo de Elsinor.
Si la enunciación recae en un personaje o en un narrador	Recae en el propio personaje.
Diálogos, monólogos o soliloquios	Es un soliloquio, ya que él mismo es el emisor y el receptor dentro de la película.

NIVEL PSICOANÁLITICO	Versión de Laurence Olivier
Causalidad de los hechos	Es el diálogo con Ofelia y la locura a la que ésta se ve sometida tras la marcha del príncipe la que lleva a Hamlet a subir a lo alto del castillo, abandonar su fingimiento mostrando su cinismo, y reflexionar, desde ese estado, sobre la vida y la muerte, y el deseo o la privación de él. Pasa de rechazar a su examante a reivindicar una posición de falo que pierde al caerle el puñal al fondo del mar, al fondo de sus tormentos –a los pies de Claudio y Gertrudis-. No en vano se forma una niebla que le nubla la vista y le impide ver con claridad lo que quiere, que es ceder antes sus deseos y dar rienda suelta a esas olas embravecidas.
Ideología asociada	Siglo XVI, conflicto religioso de la obra original intacto: desde la Inglaterra de los años 40 se muestra cómo la venganza y los deseos edípicos llevan a la locura, puesto que no se refuerza tanto la idea del fingimiento, sino que se hace hincapié en las consecuencias de los actos impuros.
Caracterización y relaciones interpersonajes	La seriedad y elegancia que se desprende de su caracterización contrasta con la locura que se desata delante del resto de personajes. La relación que le une a Ofelia es el rechazo a su propia cordura, es por esto que la induce también a la locura a la vez que le pide que vaya a un convento, mientras que con Gertrudis se enfatiza el deseo, causando la rivalidad con Claudio por ser el falo.

<p>Connotación del espacio</p>	<p>El espacio en el que nos sitúa Olivier durante el monólogo da cuenta indirectamente del malestar, las dudas y la incertidumbre en la que está envuelto el personaje, ya que cuenta, como ya se ha mencionado, con elementos psicoanalíticos tan potentes a nivel de connotación como el acantilado, el mar, las escaleras irregulares, la niebla y el puñal. En definitiva, el espacio en que se ubica es una representación de la cabeza y pensamientos del protagonista.</p>
<p>Subjetividad e identificación</p>	<p>El plano del mar, el travelling de las escaleras y la imposibilidad de ver el espacio en su totalidad debido a la niebla, sume al espectador en ese mismo estado de perturbación, inestabilidad y dudas, creando identificación. Algo que Olivier busca fervorosamente al emplear planos subjetivos como la vista del acantilado desde arriba, donde se presencia la muerte.</p>
<p>Tipo de voz (<i>off, on, over</i>), plano, encuadre, movimiento de cámara, color, ritmo de montaje, etc.</p>	<p>Es un monólogo pronunciado con voz <i>in</i> y voz <i>on</i>, naturalizando lo teatral a la par que acerca al espectador al pensamiento del personaje. El movimiento de la cámara por las escaleras produce vértigo e inestabilidad, la velocidad con la que se mueve la cámara una vorágine, el encuadre del príncipe sentado en el muro magnifica el mito narcisista, el plano detalle de las olas deriva en malestar y perturbación y el plano del personaje en medio de la niebla dudas y caos.</p>

Aunque esta es la película menos reciente de todas las analizadas, se puede constatar que el director británico Laurence Olivier ya se anticipa a las estrategias de

identificación que actualmente emplea la cinematografía, basadas en las relaciones y connotaciones psicoanalíticas y se apoya en ellas con una gran maestría. Salta a la vista que, debido a esto, se entremezclan determinados elementos teatrales con otros puramente cinematográficos, lo que hacen muy peculiar esta producción del año 48.

El lugar de origen del director, así como la época en la que se filmó la película, influyen en la construcción del personaje, pues se exaltan los valores católicos y la visión religiosa presentes en la obra shakespeariana: la muerte como juicio final en el que se pagan los pecados terrenales, la conciencia católica que le impide llevar a cabo el asesinato de Claudio y el sucumbir al deseo edípico que siente por Gertrudis, su madre y esposa del nuevo rey. Otro elemento que puede que tenga relación también con la época y el lugar de producción es la caracterización del personaje, ya que, a diferencia de las obras de teatro anteriormente analizadas, aquí Hamlet se muestra elegante e, incluso, un poco cínico, siendo éste el modo en que el director exalta el complejo narcisista, y no por el uso de espejos como en la versión teatral de Alfonso Zorro, en la de Gregory Dotan o en la película del también británico Kenneth Branagh.

Pese a que Olivier emplea en el filme algún recurso o elemento teatral, como puede ser el escondite de Claudio y Polonio durante el encuentro del joven príncipe con Ofelia o el puñal, simbolizando la muerte y la venganza –que tiene una doble función, adhiriéndose al simbolismo psicoanalítico del deseo y el falo-; se vale de un espacio connotativamente psicoanalítico y de unos *travelling* y planos subjetivos muy cinematográficos. De hecho, son las escaleras circulares, la fuerza del mar, la intensa niebla y la altura a la que se encuentra el personaje lo que hace que el espectador se adentre en los pensamientos más profundos de éste y sienta que está en su lugar. Unos recursos que le sirven de igual modo para establecer relaciones interpersonajes, como se puede ver en el primer *travelling*, donde se muestra el cuerpo de Ofelia extendido en el suelo, y tras subir las escaleras de forma abrupta hasta la parte más alta de la torre, aparece un plano subjetivo del acantilado con el mar enfurecido. Es esta combinación de elementos teatrales y cinematográficos la que enriquece, tanto icónica como psicoanalíticamente, al personaje shakespeariano, dotándolo de una identidad muy característica.

3.3.2. “Hamlet, el honor de la venganza” de Franco Zeffirelli

(1990).

Tras el estreno en cines de más de cincuenta versiones distintas de este clásico, en el año 1990 Franco Zeffirelli llegó a las pantallas de todo el mundo con su particular versión de la obra shakespeariana, donde el predominio de las tinieblas y la fiel contextualización de la época original es más que notable. Una de las curiosidades de esta adaptación es que su director es italiano y su actor protagonista australiano y, pese a eso, lograron “la versión más cuidada en la plasmación histórica del original” (Otheguy, 2017: 1). Lo más importante para el director era destacar el complejo edípico entre todos los demás, lo que además posibilita sucumbir a la mayor pretensión del cine: llegar al mayor número de espectadores a través de un tema universal que cree identificación y, en ese sentido, “la relación edípica es un tema inmortal que, a pesar del paso del tiempo, sobrevive aún con una extraordinaria actualidad” (Zeffirelli en Creamer, 1991: 1), según afirma el director italiano, por lo que resulta especialmente cinematográfico y susceptible de ser adaptado en cualquier época. A parte de este hecho, para Zeffirelli los rasgos más característicos del personaje son su intensa virilidad y la herida de muerte que sufre ante la responsabilidad de vengar la muerte de su padre, particularidades que para él reúne el actor Mel Gibson, quien encarna el personaje de Hamlet en este film.

Al igual que acontecía en la película anterior, en la que Laurence Olivier alteraba el orden del monólogo de *ser o no ser*, anteponiendo a éste la escena en la que se encuentra con Ofelia bajo la atenta mirada de su padre, Zeffirelli ubica también el monólogo tras este significativo encuentro, lo que según Cervantes le hace ganar en fuerza e intensidad, pues cobra más sentido que el dilema aparezca al forcejear con Ofelia que después del encuentro con los actores que representan en el castillo una pequeña obra teatral por mandato del príncipe Hamlet. El espacio en el que se ubica dicho monólogo también es distinto a lo que se ha analizado hasta ahora, dado que, aunque transcurre en una parte del castillo, no es ni el vestíbulo al que estamos acostumbrados ni en lo alto de un precipicio en los muros del Elsinor como en la película anterior, sino en la cripta del castillo, en la que se ubican las tumbas familiares y, entre

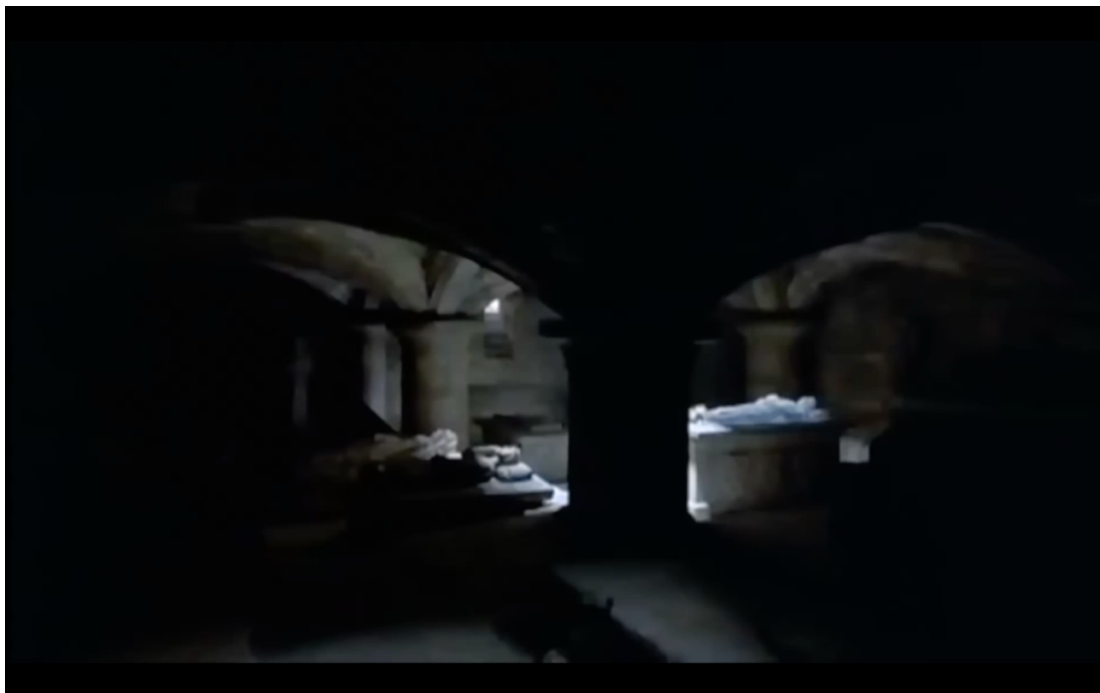
las que se encuentra la de su padre, el rey Hamlet, reforzando la presencia de su fantasma.



El soliloquio empieza con la entrada de Hamlet en el panteón familiar empleando para ello una escaleras de piedra propias de la Edad Media en la que se ubica el texto. A nivel cinematográfico lo que connota esta imagen, concretamente por la iluminación, es que el joven príncipe desciende de la vida –representada por la luz y el exterior- a la muerte, pues se adentra en la penumbra, en la oscuridad. El personaje se enfrenta a este momento con serenidad, bajando por las escaleras a un ritmo relajado y con la elegancia propia de alguien que pertenece a la alta sociedad británica del siglo XVI. El arco en el que desembocan los escalones engrandece al personaje, dotándolo de una gran importancia que bien podría relacionarse con el narcisismo, puesto que se favorece su imagen.

Al llegar a los últimos escalones y justo antes de iniciar su parlamento, el actor se detiene y, mediante el empleo de un plano subjetivo, se muestra al espectador todo el espacio en el que se va a desarrollar la escena: un panteón antiguo, hecho de piedra, arqueado y con dos tumbas en el centro, iluminados con una luz tenue procedente de una claraboya en el techo. Esto nos trasporta a la visión religiosa que ya en el texto shakespeariano y en la versión de Olivier estaba presente, la de alma, la de vida después

de la muerte en contacto con el cielo, lo divino y el juicio final que induce a la conciencia del pecado. El personaje zeffirelliano se detiene, observa -y, a través de sus ojos también el espectador- los lechos mortales, lo que le produce una cierta inmovilidad que solo romperá con la frase “ser o no ser, esa es la cuestión...”, una vez se proyecta en la pantalla su contraplano.



Zeffirelli no es el único director en construir un Hamlet cargado de inexpressión e inmovilidad, quizás esto se deba o bien a que éste es un carácter más afín a los británicos o a que es un anticipo de la inacción a la que le lleva el pensamiento, la reflexión y la observación del otro. Es justo la acción de observar al otro –en este caso al otro desaparecido: la tumba de su padre- la que inquieta al personaje del director italiano, y es que justo al empezar el monólogo se muestran a través de un contraplano los nichos vacíos, recordando el pasado y anticipando también la muerte del resto de



personajes. A medida que va transcurriendo la escena, el plano reaparece en repetidas ocasiones, por lo que su razón de ser es que Hamlet tome conciencia de su propia muerte y, por ende, de las consecuencias de matar a su tío Claudio, con la que

pretende vengar la muerte de su padre. Sin embargo, sin haberse vengado, ya se encuentra en la oscuridad de la muerte por su inacción y lo atormentado de su mente, que le impide ser el falo y desear.



Pronto deja su posición inmóvil para dar un recorrido por el panteón mientras en tono bajo y reflexivo pronuncia las primeras frases del monólogo, empleando para ello una voz en *on*; no obstante, al final de la primera parte, el personaje, apoyando sus manos en uno de los féretros de la oscura sala, cierra los ojos y va interiorizando cada una de las palabras que salen por su boca, tomando conciencia de lo que se le escapa a su inconsciente. En ocasiones, incluso, frunce el ceño intentando convencerse o, tal vez, negarse las evidencias ante sí mismo, aunque lo único que consigue es acrecentar sus dudas, lo que desencadena en una gran ira e impotencia.



En el siguiente plano se le puede ver apoyado con un solo brazo sobre el mismo féretro, inclinado y con la mirada fija en el frío mármol, cuya connotación puede relacionarse con una petición de perdón hacia el padre. El motivo para pedir perdón ante lo que parece que es la tumba de su padre es o bien porque no es capaz de llevar a cabo la venganza que éste le ha exigido o bien por sentir un fuerte deseo edípico por su madre y, aún así, no ser el falo. Esto es algo constatable desde el inicio del filme, donde se refuerza lo edípico:

...donde nos presenta al personaje de Hamlet y donde nos da pistas sobre la relación con su madre. Una leve mirada ya nos indica el amor que se profesan. Es esta adaptación se muestra más que en otras el complejo de Edipo de Hamlet, ese amor hacia su madre aquí muy presente a lo largo de todo el film. (Cervantes, 2007: 1).



Esta acción unida a la próxima imagen, en la que el joven príncipe mira hacia arriba en busca de la luz de la claraboya que ilumina el ataúd en busca de ayuda, suaviza esa concepción del personaje como un ser narcisista, cínico y manipulador, como sí se vio en la película de Laurence Olivier o en la puesta en escena teatral del director español Alfonso Zorro. Esta acción ya pertenece a la segunda parte del monólogo en la que Hamlet se muestra desesperado y sobrepasado por la situación y, sobre todo, por la decisión, algo muy actual, universal y atemporal.

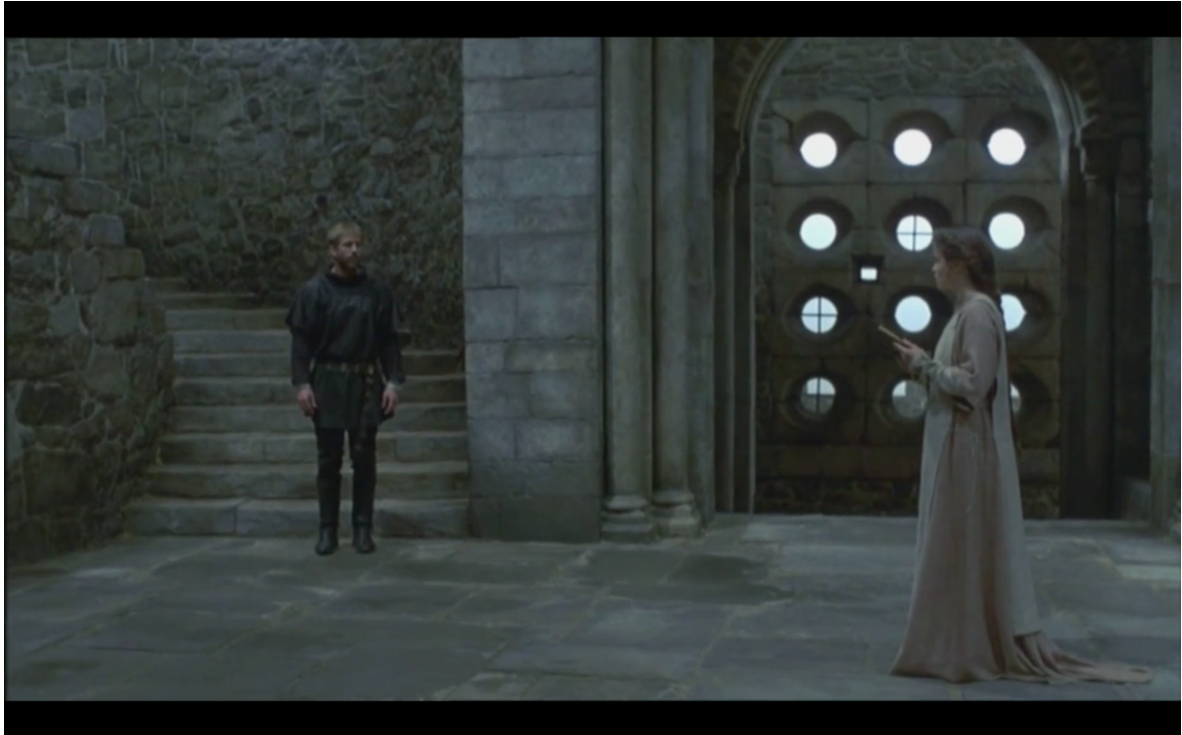


[Mel Gibson] ha encarnado esta figura con profundo existencialismo, transmitiendo con una fuerza insuperable la imagen de un ser que no logra encontrar su armonía interior... Un Hamlet actual, de los años noventa, con el que los jóvenes se identifican. (Zeffirelli en Creamer, 1991: 1).

Tras llegar al borde de la desesperación, Hamlet abandona abatido la sala, ahora aún más oscura que al inicio, pero lo hace sin fuerzas, deteniéndose antes de empezar a subir las escaleras abatido, sin fuerzas y débil. Un Hamlet dotado, como afirma Cervantes (2007: 1), de inocencia y de un atisbo de locura, haciéndolo más susceptible para la identificación y la universalidad. A nivel psicoanalítico se puede observar como esa debilidad y conciencia le dificulta la salida del panteón.



Por lo que respecta al resto de la ambientación, los materiales y los colores de la piedra que componen el castillo le aportan a nivel simbólico sensaciones como soledad, aislamiento y frialdad, características que comparte con los vínculos afectivos entre sus habitantes pues, como se ve en la escena con Ofelia, pese a haber sido amantes, hay cierta distancia que los separa y los aísla. El set utilizado por Zeffirelli recuerda al que usó Olivier, ya que ambos pretenden partir de la ambientación original de la obra, le dan una gran importancia al uso de las escaleras y ubican el texto en la misma época histórica, además de querer transmitir las mismas sensaciones de frialdad, soledad y aislamiento del exterior, dado que lo más importante para ambos directores es lo interno: los pensamientos y los estados emocionales por los que va pasando Hamlet a lo largo del texto.



La presencia del otro aquí se da por sombras, como otras tantas veces, representando el juicio social del que el personaje no se puede desprender. En este caso, es esta sombra de Polonio la que desata la ira y, por tanto, la locura de Hamlet, contrastando con el abatimiento que caracteriza la siguiente escena. Esto da cuenta del peso que la sociedad tiene sobre el protagonista.



SIGNOS KOWZAN	Versión Franco Zeffirelli (1990)
La palabra	Pese a que el actor es australiano, interpreta bajo un acento británico, apoyado en un lenguaje culto. Él mismo es el sujeto hablante.
El tono	Ritmo lento y tono bajo como si de un susurro se tratara en la primera parte y, en la segunda, un ritmo rápido, con un tono alto y más velocidad.
La mímica del rostro	Al principio inexpresivo, cerrando en algunas ocasiones los ojos para adentrarse en sus pensamientos para después fruncir el ceño y expresar su ira.
El gesto	Se apoya en lo que parece ser el lecho de su padre, inclinado, como pidiendo perdón. Posteriormente, alza la mirada al techo para mirar por la claraboya que ilumina la sala, en busca de ayuda o comprensión.
El movimiento escénico del actor	Después de descender por las escaleras y entrar en la sala, da una vuelta por ella observándola con detalle, se detiene en un ataúd y, más tarde, enfurecido vuelve a moverse por la sala hasta que abatido intenta subir las escaleras de nuevo para salir.
El maquillaje	A diferencia del filme anterior, no se muestra la palidez característica.

El peinado	Peinado desenfadado pero con un corte típico de la época y con barba.
El vestuario	Vestido por completo de color negro y unas botas, donde tan solo destaca el cinturón de color brillante. La forma y tejidos de las prendas pretende representar el atuendo típico de la clase alta de la Edad Media.
Los accesorios	Ninguno.
El decorado	Compuesto por una estancia llena de arcos y columnas de piedra y presidida por dos ataúdes y algunos nichos. Dos elementos también importantes son el acceso al panteón, conformado por unas escaleras de piedra y la claraboya.
La iluminación	Iluminación de exterior, que se cuela por las escaleras y la claraboya del techo. Si no fuera por esa luz, la sala estaría completamente a oscuras, aún así denota penumbra.
La música	No hay.
Los efectos sonoros	No hay.

NIVEL ICÓNICO	Versión Franco Zeffirelli (1990)
Hechos que se mantienen, que se muestran o se cuentan	El monólogo se sitúa en el sótano del castillo, concretamente, en el panteón familiar. Y, pese a que el monólogo se mantiene intacto, el orden en que se sitúa sí cambia, pues transcurre después de su encuentro con Ofelia y no antes.
Música e iluminación que contextualicen	No se emplea música, pero la iluminación aporta claroscuros cercanos a la penumbra.
Caracterización del personaje	Elegante y de clase alta pero con un peinado desenfadado, lo que le da un toque de inmadurez. Un vestuario que, del mismo modo que el anterior, nos traslada como espectadores al siglo XVI y al castillo Elsinor.
Ambientación del espacio y escenografía	El que el personaje se encuentre rodeado de nichos vacíos e iluminado, a la vez, por una luz que desciende desde arriba, apela a esa pulsión entre la vida y la muerte tan característica del personaje.
Si la enunciación recae en un personaje o en un narrador	Recae en el propio personaje.
Diálogos, monólogos o soliloquios	Es un soliloquio, ya que él mismo es el emisor y el receptor dentro de la película.

NIVEL PSICOANÁLITICO	Versión Franco Zeffirelli (1990)
Causalidad de los hechos	<p>El monólogo se origina a partir del diálogo con Ofelia, por lo que su deseo ha muerto. Esto le lleva a bajar hasta lo más recóndito del castillo para toparse cara a cara con la muerte. La posición inclinada con la que se sitúa frente al féretro representa su fracaso al no poder desprenderse del deseo edípico y los nichos el lugar al que le llevará la venganza, a modo predictivo.</p>
Ideología asociada	<p>Ambientada en la Edad Media, se mantiene el conflicto religioso católico del castigo divino, un poco más exacerbado en esta ocasión por la iluminación casi celestial que recae sobre las tumbas. Se refuerza también la idea de lo impuro en el pensamiento e, incluso en el acto edípico, por las miradas entre madre e hijo.</p>
Caracterización y relaciones interpersonajes	<p>La inocencia y el pequeño atisbo de locura que aparenta definen al personaje de Zeffirelli, cuyo principal conflicto es de carácter existencialista. El eje principal de la adaptación es la relación entre Gertrudis y Hamlet, con un elaborado trabajo de miradas entre los actores. La dificultad de superar esta etapa en la infancia le lleva a desarrollar esas relaciones con el resto de personajes, algo universal y atemporal, pues es un conflicto que nunca pasa de moda, como dice su director.</p>

<p>Connotación del espacio</p>	<p>El espacio creado por el director italiano da cuenta de la pulsión de muerte por la que Hamlet se siente atraído a la par que temeroso. Todos los elementos están ubicados de modo que representan el descenso y camino hacia la muerte y, desde ella, el ascenso al cielo y al perdón.</p>
<p>Subjetividad e identificación</p>	<p>Al utilizar el plano subjetivo en que se enseña la totalidad del panteón al espectador, se le acerca al sentimiento del <i>thanatos</i> y de todo lo que éste conlleva: conciencia, perdón, resignación, impotencia, ira, abatimiento... Provenientes del Edipo, fomentan la identificación con el espectador de cualquier época y lugar.</p>
<p>Tipo de voz (<i>off, on, over</i>), plano, encuadre, movimiento de cámara, color, ritmo de montaje, etc.</p>	<p>Es un monólogo pronunciado con voz en <i>on</i>, propiamente teatral. Zeffirelli, entendiendo la importancia de los monólogos en la obra, decidió respetarlos en la medida de lo posible, por lo que los cambios tan solo se producen a nivel icónico. El plano subjetivo, los elementos escenográficos, la tiniebla que crea la iluminación y la posición con la que el personaje se sitúa junto al féretro conducen esa significación del camino a la muerte.</p>

El espacio en que se sitúa y la presencia del féretro de su padre muerto no hacen más que intensificar el mensaje del monólogo, en el que toma conciencia de todo lo que implica la muerte y, ante el miedo de enfrentarse a ella, pide perdón y ayuda a partes

iguales para llevar a cabo lo que su padre le ha encomendado. Y es que, en esta más que en ninguna otra versión, el hecho de no poder satisfacer el deseo edípico sume al personaje en un estado de desesperación y de locura que se combina con la ternura que despierta entre el público su inocencia, creando, aún más si cabe, un alto grado de identificación.

Sorprende que el director italiano emplee recursos que ya en los años cuarenta usó Laurence Olivier: el cambio de orden entre ambas escenas, los planos subjetivos, los *travellings* para ubicar la acción y la inexpressión en el rostro del actor. Todo ello en busca de configurar un Hamlet que aúne lo edípico y lo narcisista, presente en esta adaptación en la forma tan característica de usar los encuadres de los planos del protagonista. Que su figura parezca más grande que la entrada al panteón o que su rostro sea visto desde abajo cuando el personaje mira hacia el cielo pidiendo ayuda, son modos de enaltecerlo pues, como decía Valle-Inclán, hay tres formas de ver al personaje y Zeffirelli utiliza la tercera –de rodillas-, desde la que se ve enaltecido y, en consecuencia, muestra su lado narciso, apenas perceptible cuando habla o actúa. Franco Zeffirelli, tras años de ver cómo Hamlet se iba adaptando una y otra vez al cine, buscó mantenerse fiel al texto original y, sobre todo, al contexto y ambientación a la par que establecer unos vínculos identificativos a partir de la potenciación del complejo edípico, pues es el aspecto más individual y universal del que dispone el texto, y no en vano esta versión cosechó grandes éxitos entre el público de entonces.

Este argumento es tan viejo como el tiempo; existe desde hace siglos, como el mundo; interiorizado en cada madre y en cada hijo. El tormento de éste nace justamente de la dificultad de separarse de la ternura y del calor del seno materno: ésta es la verdadera clave de la actualidad del filme. (Zeffirelli en Creamer, 1991: 1).

3.3.3. “Hamlet” de Kenneth Branagh (1996)

Después de las diversas adaptaciones que ya se habían hecho del texto, en 1996 Kenneth Branagh se lanza a producir su particular lectura de la obra. Como se veía en apartados anteriores, la lectura individual que se hace de un determinado personaje está supeditada a todas las versiones que anteriormente se visto de él. Tras el análisis de las anteriores versiones, cabe preguntarse qué le aporta de especial Branagh al personaje de

Hamlet, en qué rasgos se centra para psicoanalíticamente llevarse el relato del teatro al cine y cómo construye el nivel icónico.

Siendo, como es, Hamlet un personaje compuesto por dos grandes mitos psicoanalíticos ya desde su origen, lo que hace Branagh es llevárselo a un terreno semiótico y superficial, cargado de convencionalismos, contrastando con la época a la que pertenece la producción del filme. Un buen ejemplo lo encontramos en la primera escena, donde se le aparece el fantasma de su padre. Un fantasma blanco de unos 5 metros que aparece entre una neblina y en medio de un bosque, acorde con la concepción británica de la muerte, muy empleada, por ejemplo, en películas de cine negro. Esta representación mostrada como signo o, mejor dicho, como convención es poco frecuente que se utilice en el cine, es más, ni siquiera esto podría representarse de este modo en el teatro, puesto que es muy difícil, por no decir imposible, colocar un fantasma de 5 metros dentro de un escenario. Otro aspecto que destaca por su convencionalismo es el decorado y la ambientación del castillo, tanto por los colores como por las entradas y salidas al vestíbulo y los elementos ornamentales.

No obstante, el director trata de adaptarlo, siempre manteniendo su esencia teatral en la medida de lo posible, a la par que dotando a los personajes de una gran carga psicoanalítica. Ahondando en el ejemplo anterior, referente al fantasma de su padre, es constatable cómo las grandes dimensiones que posee repercuten directamente en la percepción del espectador, quien atribuye a éste un poder significativo, dejando a Hamlet a sus pies; sin embargo, el joven príncipe no se atreve a llevar a cabo su mandato, provocando una contradicción en la mente inconsciente del espectador que le imposibilita entender la historia de un modo semidespierto. Y es que Kenneth utiliza elementos psicoanalíticos pero los simboliza de forma semiótica, que representan más que transmiten, por la misma persecución de la fidelidad al texto original y no a su mensaje.

En Branagh el decorado representa lo ostentoso de un castillo perteneciente a la realeza, remitiendo a todo aquello teatral del juego y de lo artificioso por sus colores y sus formas geográficas, especialmente en el salón. En la versión de Olivier o de Zeffirelli, en cambio, se expresa una frialdad y soledad representado por el salón de piedra en lugar de por una moqueta roja y un suelo cargado de rombos, cuya estética recuerda más a un castillo de un cuento de hadas que a uno del siglo XVI. Y es que

Branagh apuesta contextualizar el texto en el siglo XIX y por enfatizar la identificación con la relación de amor-odio con Ofelia más que el religioso presente en la pugna entre el catolicismo y el protestantismo. De este modo, la historia se presenta más cercana al público actual, dado que se representa un estilo de vida más contemporáneo y acorde con el hoy; aunque se sigan conservando constantes referencias a los conflictos morales característicos de la Inglaterra de la época —no de Dinamarca, donde se supone que se sitúa la acción—, porque son éstos los que le dan sentido al conflicto de los personajes y, más concretamente, a la problemática a la que se enfrenta Hamlet, es decir, configuran la esencia: al personaje. No en vano las obras del dramaturgo inglés se consideran atemporales y universales, dado que tratan los problemas humanos y existencialista.



Un buen ejemplo de cómo el lenguaje cinematográfico interfiere en la emisión del mensaje es el relato de la trama de Hamlet y Ofelia, cuya historia de amor se visualiza a través de mecanismos cinematográficos tan contemporáneos como el *flashback*, con escenas explícitas de los dos jóvenes amantes manteniendo relaciones sexuales; añadido a la obra de teatro original, y cuyo objetivo es el de acercarse a la dinámica de las relaciones sociales al momento en el que vivían los espectadores del año 1996, incluso a los de hoy en día. No obstante, sí se muestra cómo Hamlet trata de preservar la inocencia de Ofelia, ya que intenta alejarla de él y convencerla para que

vaya a vivir a un convento, ya que en el siglo XVII era inconcebible que una mujer rehiciera su vida después de haber estado con otro hombre (Grueso Pascual, 2018: 210).

Pese a que el director ubique la historia dos siglos después, el guion sigue mostrando esa agitación religiosa que tuvo lugar en la Inglaterra del siglo XVII, la de la restauración monárquica, en la que catolicismo y protestantismo se vieron envueltos en una lucha continua. Así pues, el filme se mantiene fiel a los factores ambientales que condicionaron el comportamiento del príncipe de Dinamarca y que dotan de sentido la historia y sus conflictos. Algo que se conserva es la perspectiva católica, desde la que se concibe la vida más allá de la muerte; concepto que aparece también cuando Hamlet habla de suicidio en su monólogo abordado como el no ser y en la importancia que se le da al fantasma al inicio. Así pues, Branagh aúna la fidelidad al pensamiento del siglo XVII con la aproximación de la historia a un espectador de finales de la pasada centuria, sorteando el segundo obstáculo que le supuso la adaptación: la identificación del público con el personaje (Grueso Pascual, 2018: 210-211). Para conseguir esta identificación por parte del espectador, las acciones, espacios, diálogos y monólogos se adaptaron al lenguaje puramente cinematográfico, siendo especialmente constatable en el caso del famoso monólogo de *ser o no ser*. Desde que se publicara por primera vez la obra de Hamlet, muchas han sido las versiones que se han realizado de este monólogo a lo largo del mundo, apoyando su escenificación en elementos tales como una calavera -símbolo de la muerte-, un cuaderno -resaltando sus virtudes en el uso de la prosa- o una espada o puñal -representando la venganza-, entre muchas otras. La elección de estos elementos nunca debe ser fortuita, ya que la puesta en escena del texto condiciona la percepción que recibe el público desde sus asientos. De ahí que en la puesta en escena de Branagh dentro de este monólogo cobren especial importancia dos peculiares elementos: un pequeño puñal y un espejo, que le permiten ahondar en los aspectos psíquicos del protagonista.



El Hamlet de Branagh entra, contrariamente a los Hamlet de las otras adaptaciones, por una puerta ubicada al fondo de la estancia y dirige su monólogo a uno de los muchos espejos de los que se compone el salón principal del castillo, se sitúa frente a él y lo mira fijamente como si de otro personaje se tratara; de hecho, es al encontrarse con su mismo reflejo cuando este monólogo halla su razón de ser y emerge. La singularidad de esta escena no reside solamente en la interacción que se produce entre el protagonista y el espejo, sino también en que Hamlet ya no recita para sí mismo el monólogo; lo hace para un espejo tras el que se esconden Claudio y Polonio, quienes lo escuchan atentamente. Así, la mirada parece que se dirija a ellos, apelándolos directamente a los ojos, provocando su miedo y su huida. Cabe señalar que Hamlet no es consciente de su presencia en ese momento, puesto que el espejo solo es transparente en una de las dos direcciones. El protagonista no deja de sentirse solo, por



lo que el monólogo no pierde su esencia teatral al permitirle expresar sus pensamientos,

miedos y deseos, aunque, gracias a las posibilidades que ofrece el dispositivo cinematográfico, estas palabras adquieran un doble sentido, un doble significado, un doble valor: el del pensamiento y el de la amenaza (Grueso Pascual, 2018: 211-212).

Al monólogo, pronunciado a modo de susurro, lo acompaña el puñal que, apuntando a Claudio sin saberlo, muestra el poder y la posesión del falo. Con un travelling hacia delante, la cámara se va acercando cada vez más hacia el personaje, dejando se mostrar la dualidad realidad-reflejo para solo quedarse con esto último. Simboliza el triunfo del Narciso, ante cuya imagen enloquece y ensalza el valor de su poder y de su falo ante el rival; por ello, con el



acercamiento, va saliendo de una forma cada vez más notable el cinismo del personaje que, sin parpadear, se observa una y otra vez pareciendo que, en ocasiones, el objeto de su mirada sean Claudio y Polonio. El que tan solo se quede la cámara con su reflejo, dejando de lado su imagen real, enfatiza el concepto de juego, también presente en la escenografía, donde prima la fantasía y los deseos ante la realidad.

Su Hamlet –el carácter- responde a una semblanza de ese narcisismo, evocado en la duplicación de las imágenes personales en espejos circundantes y expresado físicamente en largos monólogos sin cortes, con una cámara precisa, seguidora de cada movimiento y en movimiento constante también. («'Hamlet', línea por línea», 1997: 1).



La presencia de los otros no viene definida aquí por las sombras y el uso de la iluminación, sino por lo sonoro, puesto que es el ruido de los pasos de Claudio y Polonio lo que provocan que Hamlet se percate de su intrusión y enloquezca o, al menos, finja su locura. Y es que, si hay algo que diferencie a este Hamlet de los anteriores, es que se muestra muy dulce y cariñoso con Ofelia, llegando incluso a besarla, pero es al escuchar los pasos de quienes le vigilan cuando cambia radicalmente de actitud, acelerando el ritmo de habla. También es a través de los pasos de Ofelia que se da cuenta de su presencia en la sala e interrumpe el monólogo. Branagh le confiere una gran relevancia a los sonidos, ruidos y música, dado que el soliloquio está acompañado en todo momento de una canción religiosa a nivel extradiegético, mientras que el diálogo con Ofelia se ve reforzado por una música que denota tensión.

Enfurecido al dudar de la honestidad de Ofelia, el príncipe, arrastrándola por toda la sala, abre uno por uno todos los espejos que rodean el espacio, tratando de encontrar a Claudio y Polonio y, así, destapar la traición de su amante. Esto recuerda a la actitud del Hamlet de Gregory Doran quien, al percatarse de la existencia de unas cámaras de seguridad, busca desesperadamente entre los cristales y espejos que configuran la escenografía. Es curioso que en las versiones donde hay una gran presencia de sombras, el personaje no busca el descubrir a sus espías y no existe tal presencia de espejos.



Los multiplicados espejos tienen dos caras: de un lado, la opacidad que retratan; del otro, la transparencia que espía las acciones de los demás. La luz y la sombra son rasgos que dibujan la vida y la muerte, hasta el triunfo de esta última («'Hamlet', línea por línea», 1997: 1).

Algo que también añade el director británico es la confrontación ante la que Hamlet sitúa a Ofelia, debido a que la enfrenta al espejo, ante su propio reflejo rindiéndole cuentas sobre su honestidad. Aquí se puede ver cómo el protagonista desconfía de la realidad, que se contrapone a sus anhelos y a sus deseos, vinculado al complejo edípico. Se puede observar, de igual modo, cómo la vergüenza motivada por el catolicismo hace mella en ambos personajes, que no son capaces de mirarse a sí mismos, pues se sienten culpable por sus deseos, en el caso de Hamlet, y por sus actos, en el de Ofelia.

La sensación de soledad e intimidad, proporcionada por el vacío de un gran salón solitario, acompaña a las palabras del joven príncipe, que, poco a poco y mientras se va acercando al espejo, se adentra en lo más profundo de su ser, en lo más hondo de su psique. Esto queda reforzado ante la cámara por la simbología que acarrea el uso del espejo en el ámbito del cine, construida a partir de los tres pilares básicos que vehiculan el sentido de este discurso: la identidad, la consciencia y el mito de Narciso. En un gran número de películas se ha utilizado el recurso del espejo como símbolo de la búsqueda interior del protagonista, de su identificación con todo aquello que le rodea. Esta escena no es una excepción, pues en ella se vislumbra una escisión en la personalidad y en los

deseos de Hamlet, que estriban entre aquellas cualidades provenientes de su padre — que incitan a la acción— y aquellos atributos de Claudio, más próximos a la inacción y la pesadumbre.



Al situarse frente a un espejo y hablarse a sí mismo, lo que pretende es buscar en su interior, encontrar su identidad, cuestionarse y responderse sobre sus actos, y reprocharse sobre su inacción. El personaje de Hamlet quiere encontrar dentro de sí la respuesta a cuál en su deseo, puesto que desconoce lo que quiere a la par que conoce a la perfección la verdad del asesinato —que en el mito de Edipo no era sabida y que aquí es revelada por su mismo padre muerto—; por eso, pospone una y otra vez la acción. De aquí es de donde parten las primeras palabras del monólogo “ser o no ser...”, que no solo significan existir o no existir o vivir o no vivir, como hasta ahora se ha venido diciendo, sino también, como se entiende desde el psicoanálisis, ser aquel que venga la muerte de su padre, aun sabiendo que no era inocente, o ser aquel que se deja llevar por sus deseos e impulsos, un traidor, un pecador: ser Claudio. Y es que, desde la teoría psicoanalítica, se entiende el ser, el vivir y el existir desde los deseos y los impulsos, mientras que el no ser, el no vivir y el no existir hacen alusión a los remordimientos y a las represiones. Tomando esto como referente, se puede concluir que Hamlet se halla envuelto en una lucha entre deseo, realidad y deber, llevada a cabo por las instancias del ello, el yo y el superyó, que tan solo cesará en el momento de su muerte. Es más, a

medida que recita estas palabras frente al espejo, va tomando consciencia de todos los deseos que alberga su inconsciente; y es éste, su propio reflejo, el que le lleva a la muerte, el que lo hace enloquecer, como ocurre en el mito de Narciso. Mientras que las pugnas internas están presentes en todas las versiones tratadas, el juego con los espejos tan solo en aquellas que enfatizan el complejo narcisista en detrimento del edípico.

En definitiva, la decisión que toma Kenneth Branagh al ubicar el célebre monólogo frente a un espejo, diferenciándose de otras adaptaciones, no es tan solo una elección estética, sino que tiene que ver también con la construcción del personaje, con su definición, ya que con esto lo que consigue es acrecentar esa introspección ya presente en el texto shakesperiano y dotarla de unos elementos puramente cinematográficos que subrayan la crisis, el conflicto, la verdad de Hamlet.

SIGNOS KOWZAN	Versión Kenneth Branagh (1996)
La palabra	Emplea un acento británico perfecto y enfatiza el lenguaje culto. Él mismo es el sujeto hablante.
El tono	Ritmo medio y tono bajo como si se lo estuviera susurrando a sí mismo o a los personajes que están detrás del espejo, a los que le dirige la mirada.
La mímica del rostro	Muy expresivo, lo que contrasta con el tono bajo que utiliza, lo que ensalza su narcisismo y cinismo.
El gesto	Apunta al espejo con el puñal que lleva en la mano, llegando incluso a rozarlo en algún momento.
El movimiento escénico del actor	El único movimiento que realiza el actor al entrar en el set y después de escoger el espejo al que le va a dirigir el monólogo, es el de acercarse lentamente al espejo hasta fundirse con su propio reflejo.
El maquillaje	Maquillaje que combina palidez y rojez a la vez, lo que denota la ira que siente y la presencia de la muerte.
El peinado	Perfectamente peinado, aunque el cabello parece ser un poco rebelde, y con bigote, muy propio de la época en la que se enmarca la obra y, sobre todo, entre la clase alta británica.

El vestuario	El personaje está ataviado principalmente con prendas de color negro, aunque se deja entrever una camisa blanca debajo. El atuendo es un traje y chaqueta con un modelo antiguo y unas botas del mismo color, que le aportan elegancia y oscuridad en contraste con la sala.
Los accesorios	Un pequeño puñal.
El decorado	Transcurre en una sala llena de grandes espejos y un suelo formado de rombos negros y blancos. También se emplea para la decoración de la pared los tonos dorados, provenientes de la realeza, y una escalera blanca que tan solo se usa como elemento decorativo.
La iluminación	Se muestra una sala excesivamente iluminada, cuya luz proviene de las grandes lámparas que decoran el salón principal del castillo.
La música	Una canción de aspecto religioso acompaña todo el monólogo, subiendo cada vez más de intensidad y destacando el pecado que supone la venganza y el acto edípico. La escena de Ofelia también se acompaña de una música cargada de cambios rítmicos que genera tensión. Ambas de carácter extradiegético.
Los efectos sonoros	No hay.

NIVEL ICÓNICO	Versión Kenneth Branagh (1996)
Hechos que se mantienen, que se muestran o se cuentan	El monólogo se sitúa en el vestíbulo del castillo, específicamente, enfrente de uno de los espejos que lo componen. Tanto el monólogo como el orden en que se sitúa se mantienen intactos, tan solo se añade un espejo, un puñal y unos receptores.
Música e iluminación que contextualicen	Música religiosa que va subiendo de intensidad junto a una fuerte iluminación como reflejo de lo ostentoso del castillo.
Caracterización del personaje	Elegante y de clase alta, perfectamente peinado y con un bigote que facilita su contextualización, esta vez en el siglo XIX.
Ambientación del espacio y escenografía	Los rombos en bucle y la gran cantidad de espejos connota el artificio y el juego de Hamlet. La ambientación es muy teatral precisamente para intensificar esta idea de mentira y engaño. Se mantiene el monólogo en el mismo espacio que lo sitúa Shakespeare.
Si la enunciación recae en un personaje o en un narrador	Recae en el propio personaje.
Diálogos, monólogos o soliloquios	Es un monólogo, ya que él mismo es el emisor y el receptor pero también Claudio y Polonio pueden considerarse receptores, pues se ven sus reacciones y, en ocasiones, parece que Hamlet les apele directamente.

NIVEL PSICOANÁLITICO	Versión Kenneth Branagh (1996)
Causalidad de los hechos	El monólogo nace a partir de que el personaje se encuentre con su mirada en el espejo, por tanto, de visualizar su reflejo, lo que provoca que cada vez se vaya entrometiendo más en sus propios pensamientos hasta perder la noción de la realidad que reaparece con la entrada en escena de Ofelia.
Ideología asociada	Ambientada en siglo XIX, se mantiene el conflicto religioso católico de que una mujer tras estar con un hombre sin casarse debe ir a un convento, aunque la relación entre Ofelia y Hamlet se muestre más actual y se enfatice la parte sexual de su vínculo.
Caracterización y relaciones interpersonajes	El narcisismo, el peso de la conciencia y la pérdida de identidad caracterizan al cínico Hamlet de Branagh. Su relación con Ofelia se basa en el egoísmo del príncipe que se acerca a ella cuando quiere y la aparta cuando le pesa la pugna edípica. Ofelia representa su antónimo, la inconsciencia, la inocencia y el saber hacer.
Connotación del espacio	El espacio de Branagh propicia que el espectador se imbuja en la farsa sobre la que se articula el conflicto. Las apariencias y la situación cíclica de la que no logran salir los personajes es desvelada por esta composición escénica.

Subjetividad e identificación	El hecho de que el monólogo tenga lugar frente a un espejo supone el empleo del metalenguaje, ya que, como espectadores, asistimos a la proyección de los mitos psicoanalíticos y fantasmas de nuestra propia proyección. Pese a que no se utilice ningún elemento que contribuya a la subjetividad, el ubicar el monólogo frente al espejo sí puede contribuir a la identificación, puesto que la cámara nos va adentrando dentro de su mente.
Tipo de voz (off, on, over), plano, encuadre, movimiento de cámara, color, ritmo de montaje, etc.	Es un monólogo pronunciado con voz en <i>on</i> , teatral como el de Zeffirelli. Lo único que aporta es un travelling hacia delante y un encuadre que a medida que avanza la cámara deja fuera lo real para centrarse en el reflejo. Mientras la voz es exterior, el uso de la cámara nos remite a que esta voz sale de lo más profundo de su interior.

Branagh aglutina en su peculiar adaptación de este clásico varias reminiscencias a versiones anteriores del mismo influido, quizás, por el bagaje cultural del que dispone respecto al conocido personaje de Hamlet. Cabe señalar que, pese a que las otras dos películas analizadas, la de Olivier y la de Zeffirelli, cosecharon grandes éxitos entre el público de sus respectivas épocas, la de Branagh fracasó estrepitosamente en taquilla. ¿Está el éxito relacionado con el nivel psicoanalítico que alcanza la película? Y, si es así, ¿por qué una película más reciente y, por ende, más familiarizada con el lenguaje psicoanalítico no ha conseguido llegar a las salas con la misma aceptación? Antes de todo, es preciso reseñar que, aunque el director británico se valga de unos mitos psicoanalíticos en esencia muy cinematográficos, la puesta en escena es muy teatral, debido a que su pretensión es la de crear la película definitiva, la más fiel de todas las que se han producido, es decir, usa el contenido pero no el lenguaje psicoanalítico.

¿Habría, entonces, alguna forma de representar el monólogo sin perder la esencia original pero utilizando el lenguaje cinematográfico? Partiendo de que lo que Branagh enfatiza de la esencia del personaje es el narcisismo y las dudas de éste por llevar a cabo el mandato de su padre, debería incidir en los sueños, sobre todo, para la aparición del fantasma. Si además se quiere transmitir la idea de una aparición perturbadora, podrían intercalarse imágenes del príncipe durmiendo mientras la voz en *off* de su padre le cuenta la verdad, con imágenes del castillo que sitúen la acción. Esta estructura y presentación del fantasma justificaría las dudas del protagonista y sería acorde con los rasgos psicológicos de una persona narcisista. Asimismo, la escenografía para transmitir la idea del juego, el engaño y la mentira debería ser más realista, puesto que es su teatralidad la que nos aleja, a través de detalles sutiles como combinar una habitación oscura con elementos muy coloridos, la idea quedaría reforzada sin resultar poco real y alejada del espectador

La esencia de la obra de Shakespeare reside en su personaje principal, por lo que aquí también Brannagh comete un error: Hamlet es interpretado por él mismo, quien en aquel entonces tenía alrededor de unos 40 años. Shakespeare no especifica la edad de Hamlet pero esa personalidad narcisista acompañada de tan gran mar de dudas solo podría estar presente en un postadolescente o jovencísimo Hamlet, puesto que una persona narcisista confía demasiado en sí misma como para dudar. Esto, que en el lenguaje teatral se entendería por convención, aquí descoloca al receptor, impidiendo la identificación.

IV. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se ha podido ver cómo se constituye el teatro como lenguaje, empleando para ello signos y códigos de distinta índole, y es que su decodificación se posibilita por el establecimiento previo de las convenciones sociales asociadas a éstos; de igual modo se ha estudiado cómo se construye el discurso cinematográfico, valiéndose para ello de la técnica que tiene a su disposición y de las relaciones psicoanalíticas establecidas entre los personajes, y cuya percepción viene determinada por el reconocimiento de dichas vivencias por el espectador, a su vez relacionadas con el imaginario y el bagaje del que cada uno dispone. Y es que, pese a que el cine se apoyara en el teatro en sus orígenes para nutrirse de historias y de su tratamiento de lo icónico, el objetivo del séptimo arte va mucho más allá de ofrecer un relato audiovisual, como es el caso del teatro, pues pretende adentrarse entre el público mediante la introyección y la proyección de ellos mismos en la pantalla de la sala, en la que están a oscuras, en medio de un estado de semi-sueño, a través del cual se puede llegar a todos los espectadores, sea cual sea su ideología o cultura, consiguiendo, por tanto, la universalidad del mensaje, ya que, como apunta Robert Stam (1999), el estado de sueño pone en marcha el proceso de significación que permite decodificar el mensaje:

La proyección es un proceso universal y multiforme. Nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones, temores, se proyectan en el vacío no solamente en sueños e imaginaciones sino sobre todo las cosas y seres. En la identificación, el sujeto en lugar de proyectarse en el mundo absorbe el mundo en él. (Morin, 1972: 101).

A través del caso práctico se ha comprobado que, mientras las obras de teatro analizadas se centran en completar las lagunas que el autor deja en el texto con la caracterización del personaje a través de su indumentaria y su carácter, el cine lo hace mediante sus relaciones, que más que de los roles dependen de lo psicoanalítico, de lo inconsciente y más primitivo (relaciones madre-hijo, padre-hijo, etc.). En el Hamlet de la RSC de 2016 intuimos una relación de sumisión por parte de Ofelia al dejar que el príncipe en una escena le pinte la cara de verde pero no es tan acusado como en la película de Zeffirelli, donde no se potencia tal relación de dominancia asignada a un determinado rol social. Lo que nos lleva a concluir que mientras el cine apela a aquello

más individual, susceptible de crear identificación, el teatro se dirige más a la esfera social, ubicando al personaje dentro de un rol social preestablecido, lo que contribuye a la identificación desde el rol social que cada uno desempeña dentro de su comunidad y no desde la individualidad de los sentimientos que se desprenden hacia las relaciones paterno-filiales. El personaje de Hamlet dibujado por la RSC en su versión del año 2016 es el típico niño inmaduro, jovial y caprichoso que quiere salirse con la suya; el de 2009, en cambio, ostenta un carácter depresivo, donde priman sus creencias de que todo gira en torno a él y que todos lo acosan y lo observan; asimismo, en las otras dos versiones analizadas los protagonistas también se podrían adherir a estos tópicos, dado que el de Alfonso Zurro tiene diversas semejanzas con el primero de ellos y el de Miguel del Arco con el segundo. En definitiva, a partir de estos datos se concluye que en el teatro más que identificarnos a nosotros mismos podemos identificar al otro como miembro del exogrupo: el malcriado, el amargado, el loco... Sin embargo, en el cine nos categorizamos a nosotros mismos como miembros del endogrupo: la víctima, el hijo, el amante, el sobrino o el amigo; siendo la proyección, como dice Morin, universal y multiforme, así como individual y privada por la esfera a la que pertenece dicha identificación.

Es, precisamente, la pretensión de crear un vínculo de identificación lo que caracteriza al lenguaje cinematográfico, pues, como se ha visto, lo hace apelando a lo más primitivo del ser humano que es, a su vez, lo más universal e individual; algo distinto ocurre en el teatro, donde se codifica a su principal elemento signico, el personaje, a partir de su pertenencia a uno de los roles sociales preestablecidos: no muestra un padre sino un rey, ni un hijo sino un príncipe, ni una madre sino una viuda... Esto es aún más acusado cuando, además, se trata de un personaje tan conocido alrededor de todo el mundo y cuya historia va pasando de generación en generación, puesto que aquí se produce un fenómeno conocido como intertextualidad, por el que ciertos personajes versionados son más conocidos por los rasgos que en la adaptación se enfatizan que por sus características originales, interfiriendo, por ende, en el discurso, en el mensaje y, en segunda instancia, también en la contextualización y ambientación de la obra o de la escena en concreto. La influencia que ejerce, por tanto, la cámara de ecos a la que hace mención Roland Barthes es más que significativa, pues las influencias de lo leído previamente llegan hasta tal mundo que resulta imposible localizarlas.

Pues aunque parezca que al hablar de Hamlet o Segismundo nos referimos sólo a la persona ficticia, al papel, lo cierto es que en ellos, como en cualquier personaje dramático, no digamos cinematográfico, ha quedado la impronta de sus encarnaciones o interpretaciones más significativas, directa o tradicionalmente recibidas (García Barrientos, 2012: 185-186).

Aquí reside el motivo por el que resulta tan necesario el realizar un estudio previo de la obra para lograr mantener sus elementos esenciales y no desdibujar, así, su potencial discursivo. No obstante, como se ha visto, la fidelidad no siempre garantiza el éxito de la adaptación, pues como le ocurrió a la versión de Hamlet dirigida por Kenneth Branagh, la excesiva fidelidad se puede traducir en una desintencionada infidelidad, puesto que al no trasvasar los códigos semióticos se impide que el receptor decodifique adecuadamente el mensaje. Branagh mantiene toda la esfera arbitraria de los signos, que se rige por las convenciones, en lugar de trasvasarlos a lo inconsciente, asociado naturalmente y fácilmente decodificable. Esto es especialmente importante en una época en la que la sociedad tiende a consumir aquello que emplea un apilamiento vertical de los signos, a lo que hace referencia Anne Ubersfeld, donde se trata de transmitir el mayor número de ideas en el menor tiempo posible, para lo que se requiere de una naturalización de los signos y, por ende, un empleo de una decodificación dependiente del inconsciente o preconscious más que de las convenciones aprendidas socialmente.

Tras realizar este breve recorrido por la constitución de ambos lenguajes y por los resultados facilitados por el caso práctico compuesto tanto por cuatro puestas en escena de carácter teatral como por tres cinematográficas, se puede decir que la hipótesis que le ha dado vida a este estudio y referida a que cuando en la adaptación del teatro al cine se produce una transformación de la dimensión semiótica a psicoanalítica y de la colectiva heterogénea a la individual homogénea, se consigue mantener la esencia de dicha obra y transmitir el mensaje adecuadamente, se ha comprobado, al igual que los objetivos planteados al inicio de la investigación. Un buen ejemplo de ello es el trasvase de un elemento tan teatral como es el monólogo que, apoyado en determinados recursos visuales y auditivos, y acompañado de una escenografía conveniente, se puede naturalizar, provocando la misma identificación con el espectador que si el texto estuviera escrito para llevarlo directamente a la pantalla.

Se ha podido constatar, del mismo modo, que según cómo se trate la dimensión

icónica ésta desembocará en psicoanalítica, condicionando también la definición del personaje en cuestión, dado que mientras algunas adaptaciones dirigen a Hamlet hacia lo edípico, creando protagonistas melancólicos, que se rechazan a sí mismos y decaídos, otras lo hacían a lo narcisista, enfatizando el juego, lo jovial y el amor propio, incluso, en algunas ocasiones lo cínico y manipulador; en el primero de los casos se encuentran la versión de la Royal Shakespeare Company del año 2009, dirigida por Gregory Doran, la de Miguel del Arco y la de Franco Zeffirelli, en todas ellas se muestra un personaje más bien pasivo ante el destino y los deseos del resto de personajes; en el segundo, la de la Royal Shakespeare Company del año 2016, de Simon Godwin, la de Alfonso Zorro y la de Kenneth Branagh, quedando entre ambas la de Laurence Olivier, donde la época no influye en su empleo de la técnica psicoanalítica, puesto que la utiliza con igual destreza.

Apoyándonos en el análisis previo que se ha realizado de los elementos icónicos y psicoanalíticos, es decir, la de Olivier y la de Zeffirelli, se puede concluir que la hipótesis sí que se ha confirmado, ya que aquellas versiones que optaron por realizar un trasvase de lo semiótico a lo psicoanalítico, de lo simbólico a lo imaginario y de lo colectivo heterogéneo a lo individual homogéneo, alcanzaron una adecuada transmisión de los elementos más esenciales de la obra de Shakespeare, entre los que destaca el personaje protagónico, y, en consecuencia, una correcta identificación por parte de los espectadores que lograron adentrarse en su psique. Pues cabe recordar que el personaje es el signo por el que el espectador accede a una parte de la realidad, por lo que de su construcción depende la identificación, teniendo también relevancia la definición del discurso, que media entre el personaje y el público en pro de transmitir las ideas asociadas al mensaje. También se ha comprobado cómo determinados elementos relativos a la infraestructura audiovisual están presentes en la constitución de este discurso, pues el uso del primer plano, por ejemplo, expresa los conflictos internos (Martin, 2005), confiriéndole al filme un gran valor psicoanalítico.

De igual modo, puede también afirmarse que se han logrado los objetivos que motivan esta investigación, puesto que se ha podido observar cómo la potenciación de lo psicoanalítico facilita la identificación y, por ende, la correcta decodificación del discurso y del mensaje; que dependiendo de la constitución de los rasgos psíquicos que se persiga el mensaje varía, de ahí la importancia de su estudio; se han descubierto los elementos que potencian y aminoran estos rasgos: los que se plasman a nivel icónico y

psicoanalítico; cómo influye la ideología en la constitución del discurso en detrimento de la época a la que se adscriba la adaptación; se ha dado con uno de los modos en que se puede adaptar al personaje: a partir de la conversión de lo semiótico; se ha propuesto un modelo de adaptación y del análisis de ésta que ha resultado muy útil para confirmar la hipótesis; y, aunque no se ha logrado el hallar la receta del éxito, pues es más que imposible, sí que se ha dilucidado uno de los aspectos que influye en él: la identificación mediante el desarrollo de los vínculos psicoanalíticos entre los personajes. Además se ha descubierto el peso que el concepto ideograma tiene en el proceso de adaptación, donde las ideas dominantes de dicha sociedad interfieren en la producción cultural, ya que en el año 48 la locura estaba plagada de estereotipos, hoy en día, con el avance de la ciencia, la locura se asocia a una psicopatología susceptible de terapia, por lo que la decodificación es distinta.

La adecuación del modelo de análisis propuesto reside en que primero se ha examinado al personaje como signo, puesto que llega al cine desde el teatro, donde se configura como un signo compuesto a su vez por más signos (peinado, vestuario, palabra, etc.), es por esto que, se ha empleado el modelo de Kowzan, que ha resultado ser muy acertado y exhaustivo. Por otro lado, para examinar el papel de la imagen dentro del discurso del personaje y de su definición, se han utilizado los cuatro niveles que acotan Jacques Aumont y Michel Marie, que de lo textual van a lo psicoanalítico, pasando por la estructura profunda y lo icónico, viendo qué le aporta cada uno de ellos al conjunto de signos. No obstante, y pese a haber logrado muchos objetivos, quedan aún más aspectos a tratar que pueden dar lugar a nuevas vías de investigación en el futuro; entre ellas destacan la de cómo se configuran semiótica y psicoanalíticamente los diversos elementos, exceptuando al personaje, que componen una determinada obra teatral y la de qué otros aspectos contribuyen al éxito de una adaptación cinematográfica concreta, lo que nos lleva a la pregunta de si se puede alcanzar el éxito modificando al protagonista.

A modo de síntesis, y después de lo extraído a partir de los supuestos prácticos de las distintas obras de Hamlet, destacaremos que el cambio de una plataforma discursiva a otra conlleva el cambio de los códigos necesarios que garanticen el mantenimiento de lo esencial de la obra y, más concretamente, del personaje protagonista. El espectador que asiste a un teatro a ver Hamlet debe estar despierto en todo momento, atento a cada acontecimiento y estar preparado para acceder a las

convenciones que se aprenden mediante la experiencia, de este modo cobran significado las telas usadas por Zurro o los dibujos empleados por Godwin, que de otra forma carecerían de sentido; el que, por el contrario, asiste a una sala de cine debe quedar aislado del resto de espectadores y a oscuras verse imbuido por la pantalla, en la que se ve reflejado, para llegar a su percepción condicionada por el estado de semi-sueño, el cineasta tiene que valerse de un lenguaje semejante al de los sueños, especialmente notable en la versión de Olivier que combina a la perfección lo icónico y lo psicoanalítico sin perder la esencia teatral.

Como ya se citó al inicio de este estudio, “la principal acción sobre el personaje en la adaptación es que se institucionaliza por segunda vez su esencia” (Manzano, 2008: 97) y es un hecho que este proceso se produce por la introducción del nivel psicoanalítico. Si ya en la obra original shakespeariana se intuye que el personaje de Hamlet se mueve entre dos extremos situados a lo largo de un continuo, lo que han hecho los cineastas que han adaptado la obra, tanto llevándola a escena en el teatro como adaptándola al cine, es decantarse por uno de los extremos: el edípico o el narcisista, lo que categoriza al clásico personaje o bien en la justicia heroica o, por el contrario, en el homicidio premeditado. En el primero de los casos se produce identificación, mientras que en el segundo provoca rechazo o incluso comicidad. Sea cual sea el contexto bajo el que se adapte el personaje, si se hace empleando los parámetros correctos, se creará identificación, pues Hamlet es “el príncipe inconstante en que cada época encuentra su reflejo” (García Garzón, 2016: 1), esto sumado al estrecho vínculo que lo une al psicoanálisis -Freud se basó en el concepto de las escenas teatrales y en el personaje de Hamlet, según afirma Carlos Sopena (2004), para formular los principales postulados de su teoría-, convierte a este clásico en uno de los más ricos a la hora de trasvasarse a cualquier medio de expresión, aún más si cabe si es al cinematográfico. Aunque, de momento, se desconoce la receta del éxito de este y de cualquier personaje u obra adaptada, si hay unas palabras que arrojen un poco de luz respecto a esta cuestión son, sin duda, las de Cristina Manzano:

En teatro el tema prima sobre el argumento. Una filosofía, una idea puede ser el punto de partida para crear los personajes. Puede centrarse en la psicología de éstos, en las relaciones que se establecen entre ellos y carecer de un hilo argumental, siendo, aún así, perfectamente válido. El espectáculo y el relato cinematográfico necesita de una acción dramática mucho más de lo que el teatro depende de ella. (Manzano, 2008: 189).

En la obra de William Shakespeare encontramos una profunda exploración de la psique del personaje y una elaborado de entramado de relaciones entre los personajes, del que se desprenden ideas como venganza, traición o vacío (por el padre muerto); sin embargo, en la película de Branagh –la única que ha conseguido no alcanzar un gran éxito de todas las analizadas- esto se traduce en inacción o en lo que Hamlet llama dormir, pues ni siquiera logra que el espectador entienda los motivos de esta inmovilidad, ya que no existe identificación. La película gira sobre la intención de Hamlet de actuar, pero no hay acción hasta que mata a Claudio. Como diría Antoni Vicens (2002: 1), “Hamlet es un hombre de deseo, que no puede dejar de actuar, pero cuya acción es pospuesta” hasta que él mismo también está condenado a muerte.

V. BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO (2012). *El teatro en el cine*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- ANDREW, DUDLEY (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, Ralp.
- ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Ediciones Tilde, Valencia. (Traducción de Santiago Ibáñez Lluch).
- AMOUNT, JACQUES/ MARIE, MICHEL (1990). *Análisis del film*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- BALÁZS, BÉLA (1978). *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1999). *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1986). *Problemas de la poética de Dovstoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, ROLAND (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós.
- BARTHES, ROLAND (1976). *Elementos de Semiología*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BARTHES, ROLAND (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona. Ed. Paidós Comunicación.

- BARTHES, ROLAND/ GREIMAS, A.J./ BREMOND, CLAUDE/
GRITTO, JULES/ MORIN, VIOLETTE/ METZ, CHRISTIAN/
TODOROV, TZVETAN/ GENETTE, GÉRARD (1982). *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, Serie Comunicaciones. (Traducción de Beatriz Dorriots).
- BAZIN, ANDRÉ (2001). *¿Qué es el cine?*. Madrid, Rialp.
- BETTETINI, GIANFRANCO (1986). *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- BLANCO, D./BUENO, R. (1983). *Metodología del análisis semiótico*. Lima, Universidad de Lima.
- BRANIGAN, EDWARD R. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. La Haya, Mouton.
- BRISSET MARTÍN, DEMETRIO E. (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Barcelona, Editorial UOC.
- BRODWELL, DAVID/THOMPSON, KRISTIN (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona, Editorial Paidós.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.
- CALSAMIGLIA BLANCÁFORT, HELENA/TUSÓN VALLS, AMPARO (2004). *Las cosas del decir. Manual del análisis del discurso*. Barcelona, Editorial Ariel.

- CASETTI, FRANCESCO (1980). “Le text du film” en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN- LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris, Albatros.
- CASETTI, FRANCESCO (1994). *Teoría del cine*. Madrid, Cátedra.
- CASETTI, F./ CHIO, F. DI (2003). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- CATTRYSSSE, PATRICK (1992). *Pour une théorie de l’adaptation filmique*. Berna, Peter Lang.
- CHÂTEAUVERT, JEAN (1996). *Des mots à l’image, la voix over au cinema*. Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche.
- CHATMAN, SEYMOUR (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- COLAIZZI, GIULIA (2007). *La pasión del significante: teoría del género y cultura visual*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- DE MARINIS, MARCO (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología (con 39 imágenes)*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- DE MARINIS, MARCO (1980). *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze, La Casa Usher.
- ECO, UMBERTO (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.
- EGRI, LAJOS (1946). *The art of dramatic writing. Its basis in the creative interpretation of human movies*, New York, Touchstone Book.

- EISENSTEIN, SERGEI (1974). *El sentido del cine*. México, Siglo Veintiuno.
- EISENSTEIN, SERGEI (1989). *Reflexiones de un cineasta*. Madrid, Rialp.
- FERNÁNDEZ, LUIS MIGUEL (2000). *Don Juan en el cine español*.
Santiago de Compostela, Editorial Universidad de Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, FEDERICO (1996). *Arte y técnica del guión*.
Barcelona, Ediciones UPC.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco
Libros.
- FREUD, SIGMUND (1973). *El interés del psicoanálisis para las ciencias no
psicológicas*. En el capítulo II de *Múltiple interés del psicoanálisis* de Obras
completas. Madrid, Biblioteca Nueva.
- FREUD, SIGMUND (2013). *La interpretación de los sueños*. Madrid, Bolsillo
en español.
- FREUD, SIGMUND (1996). *Neurosis y psicosis*. Madrid, Biblioteca Nueva,
Tomo III Obras completas.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2012). *Cómo se comenta una obra de
teatro*. Madrid, Editorial Síntesis.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO (1993). *El texto narrativo*. Madrid,
Editorial Síntesis.
- GENETTE, GÉRARD (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*.
Madrid, Taurus.
- GIMFERRER, PERE (1985). *Cine y literatura*. Barcelona, Editorial Planeta.

- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1989). *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal.
- GREIMAS, A. JULIEN (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Editorial Gredos.
- GREIMAS, A. JULIEN (1980). *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid, Editorial Fragua.
- GUARINOS GALÁN, VIRGINIA (1996). *Teatro y cine*. Sevilla, Padilla libros.
- GUBERN, ROMÁN (2016). *Historia del cine*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- GUBERN, ROMÁN (1994). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HEBDIGE, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Londres, Methuen.
- HELBO, ANDRÉ (1997). *L'adaptation du theatre au cinema*. Paris, Armand Colin/Masson.
- HELBO, ANDRÉ (1978). *Semiología de la representación: teatro, televisión, cómic*. Barcelona, Gustavo Gili.
- HJELMSLEV, LOUIS (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.
- ISER, WOLFGANG (1987). *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*. En *La estética de la recepción* de José A. Mayoral. Madrid, Arco-Libros, p. 215-243.

- JAKOBSON, R. (1976). *Six leçons sur le son et le sens*. E. De Minuit (incluido en *Obras selectas, I*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 391-445).
- JOST, FRANÇOIS (1980). “Discours cinématographique, narration: deux façons d’envisager le problème de l’énonciation” en AUMONT, JACQUES Y LEUTRAT, JEAN-LOUIS, COMPS., *Théorie du film*, Paris, Albatros.
- KOWZAN, TADEUSZ (1997). *El signo y el teatro*. Madrid, Arco/Libros.
- KRISTEVA, JULIA (1988). *El lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- KRISTEVA, JULIA (1993). *Les nouvelles maladies de l’âme*. Paris, Fayard. (Trad.: Alicia Martorell. Madrid, Cátedra, 1995).
- KRISTEVA, JULIA (1978). *Semiótica I y II*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2 vols.
- LACAN, JACQUES (1961-1962). *Seminario La Identificación*, sesiones del 6 y 20 de diciembre de 1961, del 10 de enero, 14 de marzo, 11 de abril, 16 de mayo y 6, 13 y 20 de junio de 1962.
- LACAN, JACQUES (2014). *Seminario 6. El deseo y su interpretación*, Madrid, Ed. Paidós.
- LACAN, JACQUES (1956). *El Seminario 4, La Relación de Objeto*. Buenos Aires, Ed. Paidós.
- LACAN, JACQUES (2007). *Lo simbólico, lo imaginario y lo real*. En: De los nombres del padre, Buenos Aires, Paidós. Trad. Ricardo Rodríguez Ponte.

- LAPLANCHE, JEAN Y PONTALIS, JEAN-BERTRAND (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. (Trad. Fernando Gimeno Cervantes). Barcelona, Editorial Paidós.
- LÉVI-STRAUSS, C./BARTHES, R./ MOLES, A. Y OTROS (1991). *El análisis estructural*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- MANZANO ESPINOSA, CRISTINA (2008). *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*. Madrid, Editorial Fragua.
- MARTIN, MARCEL (2005). *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa.
- MATTELART, A.; NEVEU, E (2004). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- METZ, CHRISTIAN (2001). *El significante imaginario. Cine y psicoanálisis*. Barcelona, Paidós.
- METZ, CHRISTIAN (1973). *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.
- MITRY, JEAN (1978). *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Madrid, México: Siglo XXI.
- MITRY, JEAN (1978b). *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid, México: Siglo XXI.
- MORIN, EDGAR (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seix Barral.
- MORRIS, CHARLES (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, Ediciones Paidós.

- MULVEY, LAURA (1985). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Ediciones Episteme, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Eutopías 2ª época.
- OLIVA BERNAL, CÉSAR (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia, Universidad de Murcia Servicio de Publicaciones.
- PARAÍSO DE LEAL, ISABEL (1995). *Literatura y psicología*. Madrid, Síntesis.
- PARDO, PEDRO JAVIER Y SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER (2014). *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- PASTOR CESTEROS, SUSANA (1996). *Cine y Literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PAVIS, PATRICE (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, Colección de semiología y epistemología.
- PEREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (2001). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- PEREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (2012). *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- PEÑA ARDID, CARMEN (1999). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.

- PROPP, VLADIMIR (1972). *Morfología del cuento popular*. Madrid, Fundamentos.
- PULECIO MARIÑO, ENRIQUE (2006). *El cine: análisis y estética*. Colombia, Ministerio de Cultura.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, ÓSCAR (1991). *Semiótica Generativa. Bases Teóricas*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- REIS, C. y LOPES, A. C. (1995). *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones del Colegio de España.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, JOAQUIM (1999). *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Madrid, Grupo Planeta.
- SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (2002). *Historia del Cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial.
- SANGRO COLÓN, PEDRO/ HUERTA FLORIANO, MIGUEL ÁNGEL (2007). *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla*. Madrid, Calamar Ediciones.
- SAUSSURE, FERDINAND DE (2007). *Curso de lingüística general. Tomo I*. Grandes obras del pensamiento nº6. Buenos Aires, Editorial Losada.
- SEGER, LINDA (1991). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, Rialp.

- SHAKESPEARE, WILLIAM (2016). *Hamlet*. Barcelona, Penguin Clásicos.
(Edición Bilingüe, Trad. Tomás Segovia).
- SOPENA, CARLOS (2004). *Hamlet. Ensayos psicoanalíticos*. Madrid, Editorial Síntesis.
- STAM, ROBERT (2001). *Teorías del Cine*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- STAM, ROBERT; BURGOYNE, ROBERT; FLITTERMAN-LEWIS (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- TAJFEL, HENRI (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona, Editorial Herder.
- TYLOR, EDWARD B. (1995). *Antropología. Introducción al estudio del hombre y de la civilización*. Madrid, Editorial Maxtor.
- THOMPSON, ROY (2003). *El lenguaje del plano*. Elisa Moreno (trad.), Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- TODOROV, TSZVETAN (1975). *The Fantastic- A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press, Ithaca, N.Y.
- TORO, FERNANDO DE (2008). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- TOURY, GIDEON (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institut for Poetics and Semiotics.

- UBERSFELD, ANNE (2004). *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Ediciones Galerna.
- UBERSFELD, ANNE (1998). *Semiótica teatral*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- URRUTIA, JORGE (1984). *Imago Litterae: Cine, Literatura (Semiótica y Crítica)*. Sevilla, Alfar.
- UTRERA MACÍAS, RAFAEL (2007). *Literatura y cine. Adaptaciones del teatro al cine I*. Sevilla, Padilla Libros, Cuadernos de Eihceroa, nº7-8.
- VELKLEY, RICHARD L. (2002). *Being After Rousseau: Philosophy and Culture in Question*. Chicago, University of Chicago Press.
- VILLANUEVA, DARÍO (1989). *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Ediciones Júcar.
- VIVES, MARÍA (2015). *Del teatro al cine: hacia una teoría de la adaptación (tres versiones de Macbeth)*. Director: José Luis García Barrientos. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Filología Inglesa II.
- WILLIAMS, RAYMOND (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península.
- WILLIAMS, RAYMOND (1965). *The Long Revolution*. Londres, Penguin Books.
- ZAVALA, LAURO (2000). *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xapala, Universidad Veracruzana.

- ZECCHI, BÁRBARA (2012). *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid, Editorial Complutense.

ARTÍCULOS

- ÁLAMO FELICES, FRANCISCO (2006): “*La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas*”, UNED, Revista Signa, nº15, págs.. 189-213.
- APOLO, GUILLERMO (2007): “*Hamlet – Entre dos duelos*”, Revista El Sigma [*en línea*], [Fecha de consulta: 20 de julio de 2018] Disponible en: <http://www.elsigma.com/literatura/hamlet-entre-dos-duelos/11486>
- AUGUST, BERTRAND (1979): “*The Order of [Cinematographic] Discourse*”, Discourse, n. 1, págs. 39-57.
- BARTHES, ROLAND (1970): “*Retórica de la imagen*”. Capítulo de Elementos de Semiología, in Communications N°4, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BILLINGTON, MICHAEL (2008): “*Hamlet*”. The Guardian, the Guardian's Corrections and clarifications column, [*en línea*], [Fecha de consulta: 26 de julio de 2018] Disponible en: <https://www.theguardian.com/stage/2008/aug/06/theatre.rsc>
- BILLINGTON, MICHAEL (2016): “*Hamlet review-Paapa Essiedu is a graffiti prince in RSC's bright tragedy*”. The Guardian, the Guardian's

- Corrections and clarifications column, [*en línea*], [Fecha de consulta: 28 de julio de 2018] Disponible en: <https://www.google.com/amp/s/amp.theguardian.com/stage/2016/mar/23/hamlet-review-paapa-essiedu-rsc-tragedy>
- BOBES NAVES, M^o DEL CARMEN (2004): “*Teatro y Semiología*”. Revista Arbor, n^o 177, pp. 497-508, [*en línea*], [Fecha de consulta: 21 de enero de 2018] Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/591/593>
 - BRAVO, JULIO (2015): “«*Hamlet*» visita Almagro”. ABC Cultura, Crítica de teatro, [*en línea*], [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2018], disponible en: <https://www.abc.es/cultura/teatros/20150717/abci-alfonso-zurro-hamlet-almagro-201507161305.html>
 - CÁRDENAS, J. D. (2012): “*Anotaciones sobre el cine y la ideología*”. Palabra Clave, vol. 15, n^o 3, pp. 415-431.
 - CASTRILLO SALVADOR, VIOLETA (1997): “*Hamlet (1600): del análisis psicológico al psicoanalítico*”. Ediciones Universidad de Valladolid, Castilla: Estudios de Literatura , n^o 22, pp. 57-76, [*en línea*], [Fecha de consulta: 20 de julio de 2018] Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/14006/1/Castilla-1997-22-Hamlet1600.pdf>
 - CERVANTES, RAMÓN (2007): “*Hamlet, de Franco Zeffirelli*”, CinemaDreamer, [*en línea*], [Fecha de consulta: 3 de agosto de 2018] Disponible en: <http://cinemadreamer.wordpress.com/2007/08/07/hamlet-de-franco-zeffirelli/amp/>
 - CREAMER, DANIELA (1991): “*El ‘Hamlet’ de Zeffirelli se convierte en un*

- héroe para los jóvenes de los noventa*”, El País, Cultura, Roma, [en línea], [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2018] Disponible en: https://elpais.com/diario/1991/05/28/cultura/675381612_850215.amp.html
- DE LAURENTIS, TERESA (1989): “*La tecnología del género*”, Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, pp. 1-30.
 - DONALDSON, PETER (1987): “Olivier, Hamlet, and Freud”, Society for Cinema & Media Studies, University of Texas Press, Vol. 26, N°4, pp. 22-48, [en línea], [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2018] Disponible en: https://www.jstor.org/stable/1225188?seq=1#page_scan_tab_contents
 - FRAGO PÉREZ, MARTA (2005): “*Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica*”, Comunicación y sociedad, Vol. XVIII, N° 2, pp. 49-82.
 - FORCINITO, ANA (2006): “*Mirada cinematográfica y género sexual: mímica, erotismo y ambigüedad en Lucrecia Martel*”, Chasqui: revista de literatura latinoamericana, Vol. 35, N° 2, pp. 109-130.
 - GALÁN FAJARDO, ELENA (2007): “*Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*”, Revista del CES Felipe II [en línea], n° 7, [Fecha de consulta: 13 de octubre de 2017] Disponible en: <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElementaGalan.pdf>
 - GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO (2016a): “*«Hamlet», el mundo en un reflejo*”. ABC Cultura, Crítica de teatro, [en línea], [Fecha de consulta: 30 de julio de 2018], disponible en:

http://www.google.es/amp/s/www.abc.es/cultura/teatros/abci-hamlet-mundo-reflejo-201604282138_noticia_amp.html

- GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO (2016b): “«Hamlet», con la dirección de Miguel del Arco. Mientras agonizo”. ABC Cultura, Crítica de teatro, [en línea], [Fecha de consulta: 31 de julio de 2018], disponible en: http://www.google.es/amp/s/www.abc.es/cultura/teatros/abci-hamlet-direccion-miguel-arco-mientras-agonizo-201602222003_noticia_amp.html
- GARRIDO HORNOS, MARÍA DEL CARMEN (2008): “Fidelidad en el trasvase cinematográfico: adaptación y legitimidad”. ES Revista de Filología Inglesa nº29, pp. 71-83, Universidad de Valladolid.
- GORN, JEANNETTE (1995): “Hamlet: un lectura psicoanalítica”, Revista Tramas, nº 8, pp. 67-73, [en línea], [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2016], disponible en: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/1995/no8/5.pdf>
- GRUESO PASCUAL, PAULA (2015): “El espacio único. ¿Del teatro al cine?”. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- GRUESO PASCUAL, PAULA (2018): “El personaje de Hamlet por Kenneth Branagh” en Cervantes, shakespeare y la edad de oro de la escena, Editorial Fundación Universitaria, Madrid.
- GUSTAVO MOTTA, CARLOS (2001): “Psicoanálisis y cine”. El Sigma, [en línea], [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2018] Disponible en: <http://www.elsigma.com/cine-y-psa/psicoanalisis-y-cine/1094>
- (1997): “‘Hamlet’, línea por línea”. La Nación, Espectáculos, [en línea], [Fecha de consulta: 05 de agosto de 2018] Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/72508-hamlet-linea-por-linea>

- HAMON, PHILLIPE (1977): “*Para un estatuto semiológico del personaje*” (“*Pour un statut sémiologique du personnage*”) en BARTHES, R. al. *Poétique du récit*. Paris, Seuil. Traducción de Danuta Teresa Mozejko de Costa. Mimeo.
- HERNÁNDEZ, ELISA (2013): “Comentario del monólogo ‘Ser o no ser’”. *Literatura universal: de Edipo a Kafka*, [en línea], [Fecha de consulta: 20 de julio de 2017] Disponible en: https://literaturauniversaldeedipoakafka.blogspot.com/2013/02/comentario-del-monologo-ser-o-no-ser_13.html
- (s.f.): “*In focus: Gregory Doran 2018*”. Royal Shakespeare Company, [en línea], [Fecha de consulta: 26 de julio de 2017] Disponible en: <https://www.rsc.org.uk/hamlet/past-productions/in-focus-gregory-doran-2008>
- ISER, WOLFGANG (1987): “*La estructura apelativa de los textos*” en *En busca del texto*, comp. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco y otros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 99-119.
- KOWZAN, TADEUSZ (1997): “*El signo en el teatro*”, en V.V.A.A., María del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, págs.. 121-153.
- KRISTEVA, JULIA (1997). “*Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*” en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, pp. 1-24, [en línea], [Fecha de consulta: 17 de marzo de 2017], disponible en: <https://edoc.site/kristeva-bajtin-la-palabra-el-dialogo-y-la-novela-pdf-free.html>

- LACAN, JACQUES (1956-1957). *“El Seminario 4, La relación de objeto”*.
 Texto establecido por Jacques-Alain Miller, Paidós, Buenos Aires, 1ª edición
 1999, 6ª reimpresión 2007.

- LARREA, MARÍA ISABEL (1998). “Los personajes o actantes en el relato”.
 Documentos Lingüísticos y Literarios UACH, N° 21, pp. 25-32, [*en línea*],
 [Fecha de consulta: 13 de marzo de 2018], disponible en:
http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=618

- NAVEAU, PIERRE (2013). “Hamlet y el deseo”. Nel Medellín, Trad. Rosalba
 Zaidel, n° 349, [*en línea*], [Fecha de consulta: 16 de julio de 2018], disponible
 en: <http://nel-medellin.org/hamlet-el-deseo/>

- OSORIO VARGAS, JORGE (2008): *“El juego de mundo en Hamlet”*, Polis:
 Revista Latinoamericana, Vol. 7, n°19, [*en línea*], [Fecha de consulta: 26 de
 septiembre de 2018], disponible en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30501914>

- OTHEGUY RIVEIRA, HORACIO (2017): *“Mel Gibson, Kenneth Branagh,
 Ethan Hawk: Hamlet de película”*, Culturamas, [*en línea*], [Fecha de consulta:
 2 de agosto de 2018], disponible en:
<http://www.culturamas.es/blog/2017/01/28/mel-gibson-kenneth-branagh-ethan-hawk-tres-hamlet-de-pelicula/>

- PEREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (2004). *“La adaptación cinematográfica
 a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”*. Revista de la Asociación

- Española de Semiótica (Signa), nº 13, Madrid, [*en línea*], [Fecha de consulta: 20 de abril de 2018], disponible en:
- <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-adaptacin-cinematografica-a-la-luz-de-algunas-aportaciones-tericas-recientes-0/>
 - PÉREZ RUFÍ, JOSÉ PATRICIO (2016): “*Metodología de análisis del personaje cinematográfico: una propuesta desde la narrativa filmica*”. Razón y palabra, págs. 534-552, [*en línea*], [Fecha de consulta: 20 de junio de 2018], disponible en: <http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/ryp>
 - RODRÍGUEZ, ADRIANA (2008): “*El análisis del discurso y sus aportaciones a los estudios literarios en el marco de las coordenadas autor, obra, lector y contexto*”, Andamios, Vol. 5, nº 9, pp. 77-98, México.
 - SADOWSKA, IRENE (2016): “*Como una cáscara de nuez*”. Artezblai, [*en línea*], [Fecha de consulta: 30 de junio de 2018], disponible en: www.artezblai.com/artezblai/hamlet-shakespeare-alfonso-zurro.amp.html
 - SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS (2001): “*Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente*”, Comunicar, nº17, Revista Científica de Comunicación y Educación, p. 65-69.
 - SHARPE, ELLA FREEMAN (1929): “*The impatience of Hamlet*”, *International Journal of Psycho-Analysis*. Vol. 10, nº 36, pp. 203-213.
 - TRUEMAN, MATT (2015): “*London Theatre Review: Benedict Cumberbatch in ‘Hamlet’*”, Variety, [*en línea*], [Fecha de consulta: 28 de julio de 2018], disponible en:

- <http://www.google.com/amp/s/variety.com/2015/legit/reviews/hamlet-review-benedict-cumberbatch-1201577724/amp/>
- URDANETO, ALEJO (2009): “*Hamlet de Laurence Olivier 1948*”, Analítica, Entretenimiento, [en línea], [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2018], disponible en: <http://www.analitica.com/entretenimiento/hamlet-de-laurence-olivier-1948/>
 - VÉLEZ SAINZ, JULIO (2016): “*Hamlet en el purgatorio: Miguel del Arco pone a Hamlet en la Comedia*”. Huffingtonpost, blogs, [en línea], [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2018], disponible en: https://www.huffingtonpost.es/julio-velez-sainz/hamlet-en-el-purgatorio-m_b_9298600.html
 - VERÓN, E. (1978a): “*Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir*”, Communications 28. París, Seuil. N°1, pp. 43-51, [en línea], [Fecha de consulta: 26 de enero de 2016], disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01484189/document>
 - VERÓN, E. (1978b): “*Le hibou*”, Communications. París, Seuil. N° 28, pp. 69-126, [en línea], [Fecha de consulta: 26 de enero de 2016], disponible en: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1978_num_28_1_1421
 - VICENS, ANTONI (2002): “*La locura de Hamlet y la del mundo*”, *Ornicar Digital*, 209, [en línea], [Fecha de consulta: 26 de septiembre de 2017], disponible en: <http://www.wapol.org/ornicar/articles/209vic.htm>
 - VILLANUEVA, D. (1999): “*Los inicios del relato en la literatura y en el cine*”, en CASTRO DE PAZ, J.L.; COUTO, P. y PAZ, J.M. (Comps.): *Cien años de*

- cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid, Visor/Universidad de Coruña.
- WILLIAMS, RAYMOND (1989): “*Culture is Ordinary*”, Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism, pp. 3-14, Londres: Verso, [en línea], [Fecha de consulta: 2 de marzo de 2016], disponible en:
 - <http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/film%20162.w10/readings/williams.ordinary.pdf>
 - ZAVALA, LAURO (1996): “*Elementos para el análisis de la intertextualidad*”, UAM, México [en línea], [Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2017], disponible en:
 - https://www.academia.edu/1331310/Elementos_para_el_an%C3%A1lisis_de_la_intertextualidad
 - ZUMALDE ARREGI, IMANOL (2009): “*La intrincada fenomenología del metatexto cinematográfico*”. *Anàlisi* 38, 253-265.
 - PAMELA (2013): “*Vestuario cinematográfico: Lo que el viento se llevó*”, Té filtrante: Agencia Gráfica, [en línea], [Fecha de consulta: 2 de abril de 2018], disponible en:
 - <http://tefiltrante.blogspot.com.es/2013/06/vestuario-cinematografico-lo-que-el.html>
 - SCHREMPH, KELLY (2014): “*Sons of Anarchy Vs. Hamlet: These Two Storylines Are Practically One in the Same*”, Bustle, [en línea], [Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2018], disponible en:
 - <https://www.bustle.com/p/i-got-a-facial-from-yoliglo-every-beauty-youtubers-favorite-esthetician-heres-why-shes-so-in-demand-8584224>

VIDEOGRAFÍA

- MOTILLA, JUAN Y DÍEZ, NOELIA (productores) y ZURRO, ALFONSO (dir.) (2016): *Hamlet* [Teatro], España: Teatro Clásico de Sevilla. [Extraído del Centro de Documentación Teatral].
- ROYAL SHAKESPEARE COMPANY Y BBC (productores) y DORAN, GREGORY (dir.) (2009): *Hamlet* [Teatro], Reino Unido.
- ROYAL SHAKESPEARE COMPANY (productor) y GODWIN, SIMON (dir.) (2016): *Hamlet* [Teatro], Reino Unido.
- KAMIKAZE PRODUCCIONES (productor) y DEL ARCO, MIGUEL (dir.) (2016): *Hamlet* [Teatro], España. [Extraído del Centro de Documentación Teatral].
- OLIVIER, LAURENCE (productor) y OLIVIER, LAURENCE (dir.) (1948): *Hamlet* [Cine], Reino Unido.
- LOVELL, DYSON (productor) y ZEFFIRELLI, FRANCO (dir.) (1990): *Hamlet, el honor de la venganza* [Cine], Estados Unidos, Reino Unido y Francia.
- BARRON, DAVID (productor) y KENNETH, BRANAGH (dir.) (1996): *Hamlet* [Cine], Estados Unidos y Reino Unido.