



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

HACIA UNA INTERPRETACIÓN HOMOSEXUAL
EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DEL
TEXTO DRAMÁTICO ISABELINO. EL CASO DE
DEREK JARMAN Y DE GUS VAN SANT

Juan Coll Gómez



Tesis

Doctorales

www.eltallerdigital.com

UNIVERSIDAD de ALICANTE



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**HACIA UNA INTERPRETACIÓN
HOMOSEXUAL EN LA ADAPTACIÓN
CINEMATOGRAFICA DEL TEXTO
DRAMÁTICO ISABELINO. EL CASO DE
DEREK JARMAN Y DE GUS VAN SANT.**

JUAN COLL GÓMEZ

Tesis presentada para aspirar al grado de

DOCTOR POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

ESTUDIOS DE FILOLOGÍA INGLESA

Dirigida por:

DR. JOHN SANDERSON

A mi padre (1921-2012) y a mi madre (1930-2012)



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SORIN: Sin embargo, no podemos prescindir del teatro.

TREPLIOV: ¡Pero necesitamos nuevas formas artísticas!

La gaviota, Antón P. Chéjov.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ÍNDICE

Agradecimientos	1
Capítulo I: Introducción	3
1. La estructura de la tesis doctoral.....	7
2. El problema de investigación.....	8
3. Las hipótesis y los objetivos.....	9
Capítulo II: El texto literario en la pantalla	13
1. La literatura en el cine.....	16
2. El estudio de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios.....	19
3. El teatro en el cine.....	25
4. El estudio de las adaptaciones cinematográficas de obras dramáticas.....	29

Capítulo III: El homoerotismo en el teatro isabelino	37
1. El homoerotismo en las comedias ovidianas.....	45
2. El homoerotismo en las obras de corte tragicómico.....	46
3. El homoerotismo en las comedias satíricas.....	47
4. El homoerotismo en las tragedias de estado.....	49
5. El estudio del corpus de análisis.....	51
5.1. <i>Eduardo II</i> de Christopher Marlowe.....	51
5.2. <i>Enrique IV</i> de William Shakespeare.....	56
Capítulo IV: La homosexualidad en el cine	61
1. La homosexualidad en el cine de Hollywood.....	64
2. La homosexualidad en el cine independiente estadounidense.....	71
3. La homosexualidad en el cine británico.....	75
4. El estudio del corpus de análisis.....	80
4.1. <i>Eduardo II</i> de Derek Jarman.....	80
4.2. <i>Mi Idaho privado</i> de Gus Van Sant.....	87
Capítulo V: La metodología	93
1. El procedimiento.....	95
2. Los instrumentos.....	98
Capítulo VI: El tratamiento literario	105
1. El texto dramático.....	107
1.1. El diálogo.....	108
1.2. Las acotaciones.....	109

2. La estructura argumental.....	111
2.1. Las escenas de <i>Eduardo II</i>	113
2.2. Las escenas de <i>Enrique IV</i>	117
3. La caracterización de los personajes.....	122
3.1. Los personajes de <i>Eduardo II</i>	123
3.2. Los personajes de <i>Enrique IV</i>	146
4. El marco espacio-temporal de <i>Eduardo II</i> y de <i>Enrique IV</i>	155
Capítulo VII: El tratamiento filmico.....	163
1. El texto filmico.....	165
1.1. Los códigos no específicos.....	166
1.2. Los códigos específicos.....	171
2. La estructura argumental.....	182
2.1. Las secuencias de <i>Eduardo II</i>	185
2.2. Las secuencias de <i>Mi Idaho privado</i>	195
3. La caracterización de los personajes.....	202
3.1. Los personajes de <i>Eduardo II</i>	204
3.2. Los personajes de <i>Mi Idaho privado</i>	237
4. El marco espacio-temporal.....	250
4.1. La localización de <i>Eduardo II</i>	252
4.2. La localización de <i>Mi Idaho privado</i>	275
Capítulo VIII: Conclusiones.....	291

Bibliografía	299
1. Fuentes primarias.....	301
2. Fuentes secundarias.....	301
Relación de cuadros, ejemplos, figuras e imágenes	321
1. Los cuadros.....	323
2. Los ejemplos.....	324
3. Las figuras.....	325
4. Las imágenes.....	325
Apéndices	329
Apéndice 1: Estructura argumental pormenorizada del guió n cinematográfico <i>Queer Edward II</i>	331
Apéndice 2: Estructura argumental pormenorizada del guió n cinematográfico <i>My Own Private Idaho</i>	338
Apéndice 3: Estructura argumental pormenorizada del filme <i>Eduardo II</i>	347
Apéndice 4: Estructura argumental pormenorizada del filme <i>Mi Idaho privado</i>	356
Apéndice 5: Listado completo de la música del filme <i>Eduardo II</i>	366

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dejar constancia aquí de mi más sincero y afectuoso agradecimiento al Dr. John Sanderson por su ayuda a la hora de dirigir esta tesis doctoral, así como por sus sabios y numerosos consejos, comentarios, críticas y correcciones, sin los cuales no hubiera podido desarrollarla. Su fuerza, su energía y su dedicación al trabajo han sido una fuente de inspiración para mí, pero, por encima de todo, quisiera agradecerle su gran apoyo personal y su enorme confianza en mí.

Mención especial merece el doctor Juan Antonio Ríos Carratalá de la Universidad de Alicante. Mi agradecimiento por sus fundamentales apreciaciones y explicaciones sobre el siempre complicado proceso de la adaptación cinematográfica de textos dramáticos.

Asimismo, por haberme facilitado el acceso a numerosas publicaciones, documentos y material de referencia, quisiera expresar mi gratitud a la “Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular” del Ayuntamiento de Gijón, institución encargada de la organización del Festival Internacional de Cine de Gijón, representada por su coordinadora, María José Álvarez, y por la técnico auxiliar de museos y exposiciones, María Llana.

Mi más sincero agradecimiento igualmente a Sarah Prosser del “British Film Institute” y a la “Barbican Art Gallery” de Londres. Ambas instituciones me han brindado la oportunidad de poder experimentar, disfrutar y descubrir más sobre el mundo del cine.

Me gustaría expresar además mi más profundo agradecimiento a mis padres, que siempre han confiado en mí y me han dado todo su amor. También a los numerosos familiares, amigos, compañeros de trabajo y alumnos que, en algún momento de estos largos años de duro trabajo, me han animado a seguir adelante. En especial, a Eva Llobell Pardo, licenciada en Ciencias de la Información, y a Patricia Crespo Rodríguez, licenciada en Filología Hispánica, por sus interesantes y precisas observaciones sobre mi estudio. Por último, gracias al que día a día ha estado siempre a mi lado tanto en los buenos como en los malos momentos, José.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo I: Introducción



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

I. Introducción

Mis más tempranos recuerdos de infancia y de adolescencia me evocan, sin duda alguna, una gran fascinación tanto por el mundo del teatro como por el del cine. Todavía me acuerdo de las representaciones llevadas a cabo en el colegio, en los campamentos de verano y en el instituto, con cuyo grupo de teatro interpreté varias obras, alguna de las cuales obtuvo premios de carácter provincial; destacaría también mi emoción con el primer reproductor de vídeo que llegó a casa, así como el entusiasmo que experimenté con los diferentes vídeos caseros rodados con mi grupo de amigos. Y aún recuerdo con cariño las largas colas en algunos de los hoy en día desaparecidos cines del centro de Alicante (Avenida, Monumental, Ideal, etc.) para asistir a los grandes estrenos del momento con mi padre, pintor¹ y gran amante del cine, que me inculcó su pasión por el séptimo arte.

Ya en la Universidad de Alicante, mi fascinación por el teatro se vio consolidada con la lectura y el análisis de numerosos textos a lo largo de mis cinco años de carrera. Más concretamente, en el Departamento de Filología Inglesa de dicha universidad, donde cursé estudios, tuve la oportunidad de seguir profundizando en los aspectos teóricos concernientes al texto dramático y a la representación escénica. Igualmente, me convertí en un asiduo espectador de teatro y de cine; campo, éste último, al que también pude dedicarme desde una perspectiva académica durante mis años de estudio en la Facultad.

En 1992, descubrí, por casualidad, el filme *Edward II* (*Eduardo II*, 1991)² del cineasta británico Derek Jarman, que es una adaptación de la obra dramática homónima del autor isabelino Christopher Marlowe (*Edward II*, *Eduardo II*, 1591).³ Esta película

¹ Sobre la obra pictórica de Juan Coll Barraca (1921-2012) consúltese a Espí, Adrián y Dionisio Gázquez (2001): *Pintores alicantinos 1900-2000. Vol. I*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante; la tesis doctoral de Rodríguez, Mario Miguel (2001): *Las exposiciones de pintura en Alicante (1950-1975). Reconstrucción de la actividad expositiva en la ciudad de Alicante a través de su repercusión en la prensa local*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia; y en la web, el diccionario de pintores alicantinos: <<http://alicantinos.wordpress.com/2012/01/11/coll-barraca-juan>>.

² Por motivos de claridad y de simplicidad, de ahora en adelante, las primeras veces que haga referencia a una obra lo haré en inglés y, si existe, daré su traducción en español. En las sucesivas referencias a la misma ya sólo utilizaré la versión española si procede.

³ La datación de las obras isabelinas resulta un aspecto difícil de concretar, así como una fuente de encendida controversia para los estudiosos del tema. Por ello, en esta tesis, las fechas de los textos dramáticos deben tomarse como indicativas del periodo en que los autores llevaron a cabo su tarea creativa.

fascinante me cautivó por su temática, marcadamente homosexual, por su fuerza y por su original estética. Sin embargo, éste no había sido mi primer encuentro con Jarman; años antes, había sido espectador, sin yo saberlo, de otro filme de este director británico, *Sebastiane* (*Sebastián*, 1976), que también me sedujo por las mismas razones anteriormente esbozadas. Más concretamente, mi interés por la adaptación cinematográfica del texto dramático *Eduardo II* llevada a cabo por el director Derek Jarman fue la que inspiró durante mis años de carrera universitaria varios trabajos monográficos inéditos sobre dicho filme.

Una vez licenciado, me matriculé en el programa de doctorado del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante. Dentro de éste, los conocimientos que la Dra. Victoria Guillén Nieto me transmitió en sus cursos me sirvieron para ahondar no sólo en las obras y en los estudios teatrales, sino también para participar en varias experiencias de puesta en escena de textos dramáticos ingleses, entre las que destacaría la representación de la obra corta *The Dove* (1923) de la dramaturga Djiuna Barnes. Se trata de una de las primeras obras dramáticas sobre lesbianas, escrita por una autora abiertamente lesbiana, que se puso en escena en los Estados Unidos (Clark, 2002: 105). Asimismo, el Dr. José Manuel González Fernández de Sevilla me brindó la oportunidad de escribir, para varios de sus cursos, trabajos monográficos sobre adaptaciones cinematográficas de textos teatrales, como el que hice sobre el filme *My Own Private Idaho* (*Mi Idaho privado*, 1991) de Gus Van Sant, basado en la obra *Henry IV* (*Enrique IV*, 1598-1600) de William Shakespeare, que titulé *Shakespeare a través de los ojos de Van Sant*. Este filme, al igual que *Eduardo II* de Jarman, aborda el tema de la homosexualidad.

Quisiera destacar también los conocimientos que sobre cine y sobre teatro adquirí en dos cursos de doctorado organizados por el Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante, a saber, *Lectura y Crítica de Textos Teatrales*, impartido por los Drs. Antonio Díez Mediavilla y Juan Antonio Ríos Carratalá, y *El teatro en el cine*, también impartido por el Dr. Juan Antonio Ríos Carratalá.

A su vez, los cursos que hice dentro del programa de doctorado de Filología Inglesa con el Dr. Enrique Alcaraz Varó y el Dr. José Mateo Martínez me proporcionaron las herramientas metodológicas necesarias para investigar con rigor académico un campo de estudio tan fascinante como el de las adaptaciones cinematográficas de textos dramáticos. De entre estos cursos, destacaría los que relaciono a continuación: *Métodos de investigación lingüística*; *Pragmática y teatro: elementos textuales del discurso dramático* y *El lenguaje del teatro: análisis discursivo del texto teatral*.

No puedo dejar de mencionar tampoco mi experiencia de largos años como profesor de enseñanza secundaria, así como mi intensa labor de preparador de numerosos futuros profesores de instituto en la especialidad de inglés. A todos mis alumnos, les he intentado transmitir siempre mi gran pasión por el teatro y el cine como vehículos de enseñanza y de aprendizaje de la lengua inglesa. Dicho entusiasmo culmina con la presentación de esta tesis doctoral.

1. La estructura de la tesis doctoral

Para llevar a cabo mi tesis doctoral, he estimado conveniente dividirla en diversos capítulos diferenciados y, al mismo tiempo, complementarios. En el capítulo primero, introductorio, tras expresar mi motivación, he expuesto la estructura de mi tesis doctoral, así como el problema de investigación, a saber, la importancia y la dificultad que entraña la adaptación de textos literarios, en especial los dramáticos, y más concretamente, el estudio de los elementos que dentro del citado proceso convierten un texto dramático homoerótico en una película de temática homosexual. Junto a ello, he fijado las hipótesis subyacentes a esta tesis y los objetivos de mi investigación; en los tres siguientes capítulos, he planteado el estado de la cuestión, centrado en la adaptación cinematográfica de textos literarios, así como en el homoerotismo en el teatro isabelino y la homosexualidad en el cine; en el quinto capítulo, dedicado a la metodología del trabajo, he hecho referencia al procedimiento y a los instrumentos de análisis

A continuación, en los capítulos sexto y séptimo, he analizado la adaptación cinematográfica que Derek Jarman hizo del texto dramático de Christopher Marlowe, *Eduardo II*, y la que Gus Van Sant llevó a cabo de la obra de William Shakespeare *Enrique IV, Mi Idaho privado*. Para ello, he considerado los dos aspectos que resultan

fundamentales para este proceso, a saber, (a) el tratamiento literario y (b) el tratamiento fílmico.

El capítulo octavo lo he dedicado a las conclusiones más relevantes que se pueden extraer de todo lo expuesto en esta tesis doctoral y a los aspectos que, por el interés que suscitan, sugieren futuros trabajos de investigación; he presentado, por último, las fuentes bibliográficas, tanto primarias como secundarias, consultadas para la elaboración de esta tesis doctoral.

2. El problema de investigación

La literatura y el cine son dos mundos de la creatividad que coinciden en un momento concreto de la historia y que quedarán unidos para siempre. El hombre pasa de imaginar en su mente lo que lee en los libros a proyectarlo en un formato audiovisual que revoluciona el mensaje y el modo de entender las historias. El contenido del libro, tan custodiado en algunos momentos históricos, llega a su plenitud difusora cuando las historias que se narran toman forma humana, paisajística, musical y finalmente verbal en la pantalla de cine. De la relación entre estos dos mundos surge el problema de investigación que de manera muy general sirve de motor de arranque y justifica esta tesis: el proceso de adaptación del texto dramático en filme.

En términos generales, la *adaptación* se puede definir como un proceso mediante el cual un relato expresado en forma de literatura deviene, mediante sucesivas transformaciones, “en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico” (Sánchez, 2000: 47); convertir palabras e ideas que se leen en palabras e ideas que se ven y se oyen. La adaptación cinematográfica, según se define comúnmente, supone la recreación del texto literario mediante el filme (Figura 1).

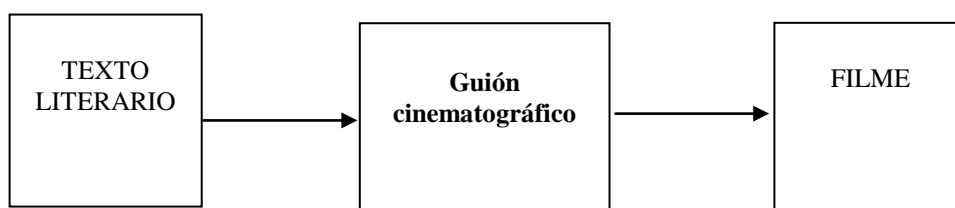


Figura 1: Esquema del proceso de adaptación.

Esta tesis doctoral busca respuestas a diversas cuestiones planteadas sobre el proceso de adaptación cinematográfica de un texto literario con especial atención a los aspectos relacionados con la creación de significado y con la interpretación en el proceso para adaptar una obra dramática en filme. De forma mucho más concreta, se investigan los elementos empleados por el director del filme para transformar el homoerotismo existente en determinados textos dramáticos isabelinos en una película de temática manifiestamente homosexual. Si bien se han identificado y analizado de forma clara diversas adaptaciones cinematográficas de obras isabelinas como películas de temática gay (Burt, 1997: 240-241), creo necesario centrarme en un elemento obviado hasta la fecha, el componente homoerótico de estas obras como base para su transformación por medio de la utilización de diversos códigos, específicos y no específicos, en una película popular sobre la homosexualidad. Para Sinfield (2005: 18), estas obras se convierten así en una forma de cuestionar la interpretación canónica de los textos impuesta por la cultura dominante sobre otros grupos y subculturas.

Antes de concluir este breve comentario sobre el problema de investigación, me gustaría poner de relieve la dificultad que plantea su estudio dada la amplitud y la diversidad de los elementos que lo componen, porque se debe examinar no sólo el texto dramático escrito, base de la adaptación, sino también el objeto final, el texto fílmico, que incluye numerosos elementos audiovisuales: el lenguaje verbal; los sistemas de signos paralingüísticos que cooperan con el lenguaje verbal en la actuación de los actores, esto es, el paralenguaje, la kinésica y la proxémica; y otros elementos extralingüísticos no específicos como el escenario, el decorado, el vestuario, etc., así como los códigos propios de la filmación, a saber, la fotografía, el montaje y el sonido.

3. Las hipótesis y los objetivos

Considero esencial destacar como premisa de mi tesis que *todo* es un signo en el texto artístico. Cualquier elemento es capaz de significar algo más que valores denotativos, ya que su presencia obedece a una cuidadosa selección por parte del autor para comunicar un mensaje concreto que desea que se interprete de una forma determinada (Yus, 1997b: 66). De este modo, en el proceso de adaptación del texto dramático en filme, los elementos verbales y no verbales se emplean para potenciar los

valores expresivos y comunicativos. Partiendo de la citada premisa, la hipótesis de investigación que planteo en esta tesis doctoral es la siguiente:

Cualquier cambio que experimente el texto dramático en el proceso de su adaptación en filme se convierte en un estímulo ostensivo que conlleva su propia presunción de relevancia y por ende producirá en quien interprete el filme un proceso de inferencia en busca de nuevos efectos contextuales.

Aunque esta hipótesis de investigación se compruebe empíricamente con el estudio de dos procesos concretos de adaptación del texto dramático en filme, aspiro a que ésta se pueda extrapolar a otras adaptaciones y sirva para comprender mejor algunos de los instrumentos que los directores pueden emplear para reflejar y/o modificar la interpretación cuando crean sus filmes adaptados. De esta forma, se podría entender, finalmente, cómo se pueden efectuar diversas adaptaciones fílmicas de un mismo texto dramático con diferentes interpretaciones por parte del público-receptor, dependiendo de la intención comunicativa del director cinematográfico que sirve de orientación a todo el proceso de adaptación.

Con esta tesis pretendo analizar uno de los elementos fundamentales para la creación de películas: la adaptación cinematográfica de textos literarios y, más concretamente, el proceso creativo que abarca la transformación del texto dramático en filme. Asimismo, me serviré de algunos aspectos de la *teoría de la relevancia* de Sperber y Wilson (1986a) para intentar explicar ciertos mecanismos dentro del citado proceso, ya que, a mi juicio, pueden resultar beneficiosos por su carácter integrador, interdisciplinario y aplicable para enriquecer el análisis del proceso de adaptación del texto dramático en filme. Aunque las ideas principales de la teoría de la relevancia aparecen recogidas en Sperber y Wilson (1986a),⁴ ésta se ha visto notablemente enriquecida con numerosos estudios posteriores que también recojo en esta investigación.

⁴ Los propios Wilson y Sperber (2002b) señalan que la teoría de la relevancia se ha ido desarrollando por etapas. En 1986, apareció una primera versión. Desde entonces, ésta ha sufrido distintas actualizaciones. Véanse Sperber y Wilson (1995, 1998 y 2002) y Wilson y Sperber (2002a y 2004).

De forma concreta, los objetivos de investigación de esta tesis doctoral son los que se especifican a continuación:

- a) Analizar el proceso de adaptación del texto dramático en filme.
- b) Describir dicho proceso en relación con la adaptación del texto dramático *Eduardo II* de Christopher Marlowe en el filme homónimo de Derek Jarman y con la adaptación de *Enrique IV* de William Shakespeare en el filme *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant. Dentro de este objetivo, abordaré el estudio de:
 1. Las posibilidades creativas del director-emisor teniendo en cuenta su intención comunicativa.
 2. La creación de significado en el filme adaptado como un fenómeno que se lleva a cabo mediante estrategias diversas tanto verbales como no verbales.

Con el fin de abordar un análisis del proceso de adaptación del texto dramático en filme relacionado con las obras que me ocupan, creo necesario profundizar en dos aspectos fundamentales: por un lado, en el estudio de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios en general y, por otro lado, en el de las adaptaciones cinematográficas de obras dramáticas en particular. Ambos aspectos serán analizados en profundidad en el próximo capítulo de esta tesis doctoral.

Capítulo II: El texto literario en la pantalla



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

II. El texto literario en la pantalla

El uso de textos literarios para la gran pantalla se remonta a sus mismos comienzos. Al igual que en sus orígenes, el cine continúa en la actualidad bebiendo de las inagotables fuentes de la literatura con un doble objetivo: (a) servirse de la popularidad y del prestigio de novelas y de obras teatrales y (b) buscar historias, temas, experiencias, estructuras narrativas, personajes, enfoques, diálogos e incluso frases extraídas de obras literarias y remitidas a la voz en *off*.¹ En consecuencia, la historia del séptimo arte está llena de ejemplos que nos permiten ilustrar la estrecha relación que se ha establecido entre el cine y la literatura. Una revisión detallada a las cinematografías de diferentes países² nos hace ver cómo, a lo largo de la historia del cine, hay un permanente diálogo entre el cine y la literatura. En este sentido, Sánchez (2000: 45-46) menciona la existencia de catálogos que dan cuenta de las numerosas adaptaciones que se efectúan y también señala que un ochenta y cinco por ciento de los filmes que han recibido el Óscar a la mejor película son adaptaciones. Resulta, por tanto, considerable el porcentaje de películas que, de un modo u otro, están basadas en textos literarios.

Aunque en los ejemplos de adaptaciones presentados en este capítulo, me refiera en la mayoría de los casos sólo al director como máximo responsable de la tarea de adaptación, este hecho no remite necesariamente a una única entidad física localizada. Por ejemplo, una película dirigida por Derek Jarman no convierte a Derek Jarman, persona física, en un único emisor individualizado del mensaje, sino en un punto de articulación de otros muchos elementos que le acompañan, aunque asuman su nombre. Hemos de tener en cuenta que la adaptación de una obra literaria al cine se inscribe en un complejo proceso de producción en el que se comparten y se reparten autorías, con lo que supresiones, adiciones y cambios responden con frecuencia a distintas mentes creativas. Ignorar en los análisis de las películas la historia de su producción equivale habitualmente a otorgar la autoría plena al director y a sumergirse, consecuentemente,

¹ Para más información sobre la historia de las relaciones entre la literatura y el cine, véanse, entre otros, Peña-Ardid (1992), Naremore (2000), Sánchez (2000), Pérez (2003), Pardo y Sánchez (2014), etc.

² Sirva de ejemplo el panorama español donde nos encontramos con catálogos organizados que recopilan las adaptaciones del cine español, como se puede apreciar en Moncho (2001) o Alba (2005). En la web, cabe destacar la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://bib.cervantesvirtual.com/-portal/alece/>>. En ella se recogen las películas españolas y/o las realizadas en coproducción con otros países que son adaptaciones de obras de la literatura española, tanto obras de teatro como cuentos o novelas.

en un terreno escasamente riguroso y extremadamente resbaladizo. Lo anterior puede hacernos caer fácilmente en el tópico de dar por sentado que sólo el director es quien ha adaptado la obra original (Sanderson, 2005: 9-14). A diferencia de otras actividades creativas, la realización de una película supone un verdadero trabajo en equipo. Difícilmente una sola persona podría encargarse de llevar la cámara e interpretar a un personaje al mismo tiempo o de escribir un diálogo, recitarlo, grabarlo e incorporarlo al celuloide en un laboratorio. En muchas ocasiones, los límites son físicos, no poder estar aquí y allá al mismo tiempo; pero en la mayor parte de los casos, el problema radica en la dificultad de dominar todos los campos que abarca la técnica cinematográfica.

1. La literatura en el cine

A pesar del interés que puedan tener, no es mi objetivo aquí centrarme en los numerosos catálogos existentes de adaptaciones cinematográficas, ni en los muchos repertorios publicados sobre las versiones fílmicas de las obras literarias de uno o de varios autores, ni en la producción cinematográfica de determinados directores que han recreado textos literarios. No obstante, me gustaría mencionar, por su especial importancia en la historia del cine, algunas adaptaciones de renombre como las que a continuación paso a enumerar: *The Good Earth (La buena tierra, 1937)* de Sidney Franklin, sobre la novela del mismo nombre de Pearl S. Buck (1931), y *To Kill a Mocking Bird (Matar un ruiseñor, 1962)* de Robert Mulligan, basada en la novela de Harper Lee (1960), ambas novelas fueron galardonadas con el premio *Pulitzer* y llevadas al cine con gran éxito de crítica y público; la adaptación de la novela *Tom Jones* de Henry Fielding (1749), llevada al cine en 1963 por Tony Richardson; la de *Zorba, the Greek (Zorba, el griego, 1964)* dirigida por Michael Cacoyannis sobre la obra de Nikos Kazantzakis (1946) y protagonizada por el ya fallecido Anthony Quinn; el filme *The French Lieutenant's Woman (La mujer del teniente francés, 1981)*, dirigido por Karel Reisz y adaptado por el propio autor de la novela homónima de 1969, John Fowles, junto al dramaturgo Harold Pinter; la adaptación cinematográfica de la novela de Jesús Fernández Santos (1978), que constituye el núcleo de *Extramuros* (1985) de Miguel Picazo; la adaptación de *The Name of the Rose (El nombre de la rosa, 1986)* de Jean-Jacques Annaud, basada en la popular novela del semiólogo italiano Umberto Eco (1980), que se convirtió en todo un éxito de la gran pantalla; la adaptación cinematográfica de la novela de Michael Cunningham *The Hours (Las horas, 1998)*

dirigida por Stephen Daldry (2002) y protagonizada por Nicole Kidman, Julianne Moore y Meryl Streep; y otras muchas adaptaciones como *The Lord of the Rings* (*El señor de los anillos*, 2001-2003), *The Notebook* (*El diario de Noah*, 2004), *Brokeback Mountain* (2005), *The Prestige* (*El truco final*, 2006), *Atonement* (*Expiación*, 2007), *Miss Pettigrew Lives for a Day* (2008), *The Road* (*La carretera*, 2009), *Shutter Island* (2010), *Drive* (2011), *Anna Karenina* (2012), etc.

Igualmente, me gustaría poner de relieve el trabajo del cineasta James Ivory, conocido por haber adaptado con gran éxito varias obras literarias. De entre los autores a los que recurre como fuente de inspiración, su nombre se asocia indiscutiblemente a uno en particular, el del novelista E. M. Forster, de cuya obra literaria ha llevado a la gran pantalla tres textos: *A Room With a View* (*Una habitación con vistas*, 1908), *Howard's End* (*Regreso a Howard's End*, 1910) y *Maurice* (1913). Los respectivos filmes de Ivory (1985, 1992 y 1987) son considerados por la crítica especializada como tres exquisitos ejemplos de buenas adaptaciones cinematográficas (Pérez, 2003: 83).

Sirva esta enumeración de adaptaciones para ilustrar la pléyade de películas, obras maestras del cine de todos los tiempos, basadas en textos literarios que la historia del séptimo arte nos ha brindado, así como para permitirme aventurar la continuación de esta fructífera relación entre la literatura y la cinematografía. Junto a estos filmes, el trabajo de muchos grandes maestros de la literatura universal también se ha llevado al cine: de Cervantes a Dickens pasando por Daniel Defoe, Jane Austen, Leon Tolstoi, Pedro Calderón de la Barca, Gustave Flaubert, Arthur Miller, Henry James, Walter Scott, Federico García Lorca, John Steinbeck, Emile Zola, Tennessee Williams, Rudyard Kipling, Bernard Shaw, Albert Camus, Vicente Blasco Ibáñez, Ernest Hemingway y Oscar Wilde; o los más actuales, Marguerite Duras, Sam Shepard, James Elroy, Tom Clancy, Camilo José Cela, Edward Albee, John Grisham, Milan Kundera y Michael Crichton, por nombrar tan sólo a algunos de ellos.

Las razones de que se lleven a cabo tantas adaptaciones de textos literarios son diversas (Marsé y Coma, 1998: 1-3). Entre otras, por un lado, se dice que hoy en día se lee menos, pero el impacto de la obra literaria resulta aún un valor seguro en cuanto a las posibilidades de la versión cinematográfica en taquilla se refiere. Dicho lo anterior con otras palabras, el triunfo de una obra literaria supone una prueba del interés del

público por su argumento y, por tanto, mitiga el riesgo inversor de la industria cinematográfica, convirtiéndose generalmente en una *garantía de éxito comercial*. Si una novela u obra de teatro han interesado al público, es de esperar que el filme basado en ellas también lo haga. Además, hay una publicidad derivada de la difusión de la obra que puede atraer al público en general. Por otro lado, la creatividad plasmada en la novela y el teatro constituye un recurso permanente para la génesis de proyectos fílmicos. En este caso, el uso de textos literarios surge de la *necesidad de historias* para el cine. La industria cinematográfica exige la producción de centenares de películas al año para satisfacer al público. Lo anterior supone la búsqueda de historias y en la literatura se encuentran numerosos relatos de los que el cine puede, sin duda, abastecerse. Otra razón para adaptar literatura al cine, sería el hecho de que numerosos cineastas se planteen las adaptaciones de grandes obras de la literatura como *retos artísticos*. Su deseo es plasmar cinematográficamente su propia interpretación de textos literarios emblemáticos de la historia de la cultura. De ahí que cada determinado tiempo, textos como por ejemplo el de *Hamlet* (1599-1602) de William Shakespeare sean reinterpretados por nuevos directores. Una razón más de que se lleven a cabo tantas adaptaciones de obras literarias es el deseo de algunos directores de llevar a cabo una *labor divulgadora*, de potenciar el conocimiento del texto literario de referencia. Junto a ello, la adaptación de obras consagradas de autores clásicos o contemporáneos se presenta ante el público como un *acto cultural*, de forma que la asistencia al cine tiene un aliciente principalmente artístico, además de espectacular y ocioso; es decir, mediante la adaptación se pretende dar prestigio artístico al cine. Por último, en algunos casos se ha recurrido al texto literario para *narrar acontecimientos históricos*. Parece ser que resulta bastante eficaz en el cine basarse en una obra literaria determinada para reflejar el espíritu de una época, lo que se suele llevar a cabo en el filme fundamentalmente a través de las vivencias de unos personajes concretos que se sitúan en momentos históricos.

En síntesis, el cine y la literatura han creado, por medio de sus íntimas relaciones, infinidad de conexiones y de vínculos (Stam y Raengo, 2004: 15). Como hemos visto en las páginas anteriores, los caminos de ambas expresiones artísticas tienen una dilatada nómina común de autores. Tal y como señala el estudioso del cine Javier Coma, podemos hacer referencia, por tanto, a “la siempre fecunda sucesión de

encuentros entre la literatura y el cine, en una infinita variedad de matizaciones” (Marsé y Coma, 1998: 4).

2. El estudio de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios

La literatura crítica sobre las adaptaciones cinematográficas es tan antigua como la propia historia del celuloide, pero fue en los años cincuenta cuando, a través de una serie de ensayos, Bazin (1990) lanzó a escena el problema desde el punto de vista de la *fidelidad* a la obra de origen. Ofreció una novedosa perspectiva al defender la idea de que el cine podía sacar provecho de la imitación de la literatura. No obstante, este teórico francés del cine se centra principalmente en el carácter prescriptivo de lo que debe ser una buena adaptación cinematográfica y, al hacerlo, inicia uno de los debates más controvertidos en los que, tal y como analizaré en páginas posteriores, hasta fechas recientes se han centrado los estudios sobre el cine: la *legitimidad*.

El libro es un objeto venerado, base de ideas, de avances, de críticas, de cambios históricos, etc. La vieja Europa atesora volúmenes del pensamiento al tiempo que quema los escritos de sus herejes. Su valor histórico, por tanto, se ha arraigado en el transcurso de siglos de luchas e intrigas de poder. Ese protagonismo sigue vigente y es un patrón que todo lo mide. Cuando una película se mira ante el espejo de su libro encuentra parecidos, pero el espejo es muy exigente y pone el listón muy alto. Los estudiosos más conservadores consideran que el libro merece unos honores que el género fílmico no puede rendir con su formato, con sus limitaciones a la hora de recrear el texto y con sus necesidades de captar la atención de un público que quizá nunca lea el texto original. La pregunta clave es si tenemos *derecho* a adaptar; si en ese proceso somos capaces de guardar el debido *respeto* a la creación literaria; si la obra audiovisual mantiene la *fidelidad* con respecto al mensaje del libro. La cuestión de la adaptación cinematográfica se presenta así en términos de *legitimidad*, de moral (Vanoye, 1996: 28): ¿tenemos derecho a adaptar?

El enfrentamiento histórico entre el cine y la literatura se ha presentado bajo el presupuesto no cuestionado de la jerarquía de prestigio por la que el cine aparece subordinado con respecto a la literatura en su capacidad artística. Desde los orígenes de la cinematografía, se ha mantenido vivo el desequilibrio entre la literatura y el cine debido a una tradición cultural europea que ha primado la creatividad literaria frente a la

audiovisual. En determinados círculos intelectuales se han denigrado, desde los prejuicios y la falta de reflexión, las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (Marsé y Coma, 1998: 9). E incluso entre un sector muy amplio del público, se considera que la novela o el texto dramático resultan siempre mejores que sus adaptaciones fílmicas correspondientes.

Para el teórico y analista de la adaptación Sánchez (2000: 48), esta práctica habitual de calificar los filmes como peores con respecto a sus fuentes literarias obedece a una concepción errónea, que tiende a juzgar el filme con unos criterios estrictamente literarios (no cinematográficos). Según el citado estudioso del cine, debe evitarse la tentación espontánea de comparar el texto original y el filme para así juzgar a cada uno de ellos en relación con textos que hacen uso del mismo lenguaje de comunicación (la novela con otras novelas, el filme con otros filmes) y también de acuerdo con los parámetros críticos asociados a cada lenguaje (en el caso del cine: la fotografía, la puesta en escena, la música, entre otros).

En íntima conexión con todo lo dicho con anterioridad sobre la comparación entre el texto literario y el filme, se pone de manifiesto que: “Sobre la única base de la observación y el análisis”, escribe Guarinós (1996: 111), “primero afirmamos que una adaptación, de esta clase [fílmico-teatral] como de cualquier otra, puede ser tan original o tan poco fílmica como cualquier película y que la defensa o el ataque de las adaptaciones está fuera de lugar, sobre todo teniendo en cuenta que el producto final de dicha adaptación ya es un ente independiente y autónomo de su pretexto origen”. Comparto la opinión con Guarinós (*ibid.*: 112) de que la literatura y el cine son dos medios diferentes con distintos lenguajes. Los valores de una novela han de ser juzgados en el marco de su medio expresivo y lo mismo sucede con una película, independientemente de que se haya basado en una obra literaria previa o no. La trascendencia de una creación tiene que medirse en el área literaria o artística a la que pertenezca. En este sentido, términos como fidelidad o infidelidad resultan, a mi juicio, del todo obsoletos.

Sin embargo, no todos los estudiosos se decantaron por un análisis de la adaptación fílmica orientado hacia su relación con el texto-fuente. En la misma década de los cincuenta, siguiendo las ideas ya esbozadas por el pionero en el análisis de la

adaptación Balasz (1950),³ los estudiosos del cine Martin (1955) y Bluestone (1957) inciden ya en la *autonomía* del producto fílmico por tratarse de una entidad artística diferente al texto literario. Igualmente, Baldelli (1966) intenta también centrar el debate sobre las adaptaciones fílmicas en la plena autonomía de que goza el filme con respecto al texto literario, pues, en opinión del citado crítico (*ibid.*: 23), cada materia está asociada indisolublemente a una forma específica con la que integra un conjunto que no puede ser transpuesto a otro medio, es decir, cada formato tiene un lenguaje propio. Con todo, ni Bluestone ni Baldelli logran desprenderse totalmente del debate sobre la adaptación en términos de la fidelidad o infidelidad de la película con respecto al texto literario que le sirve de base.

En los años sesenta, surgen otros trabajos que, aunque no abordan directamente el tema de la adaptación cinematográfica, reflexionan a propósito de la constitución del lenguaje fílmico como un lenguaje diferente al literario y, por tanto, suponen un avance con respecto a los de sus coetáneos. De entre todos ellos, quisiera destacar los estudios de Mitry (1963 y 1965), en los que se analizan, en primer lugar, la relación existente entre drama-teatro y cine; en segundo lugar, las estructuras visuales y semiológicas del filme, así como la lógica del mismo; y, en tercer lugar, los efectos psicológicos que crean los movimientos de cámara y las diferentes posibilidades del montaje.

En esta misma línea de pensamiento, pero ya entrados en la década de los años setenta, la obra de Metz (1973) configuró desde una perspectiva semiótica el inicio de una de las corrientes fundamentales para la interpretación general del fenómeno fílmico, en la que se intenta establecer códigos y subcódigos propiamente cinematográficos, así como comparar el lenguaje cinematográfico con otros lenguajes.

El trabajo de Wagner (1975) guarda una estrecha relación con el tema que abordo en esta tesis doctoral, no puedo dejar por ello de hacer referencia a su estudio. Éste versa sobre varios aspectos generales de la relación entre el cine y la novela y en él se establece una tipología basada en el mayor o menor grado de correspondencia del filme con el texto literario. De este modo, Wagner (*ibid.*: 219-231) distingue entre: (a) *transposición*, cuando apenas hay cambios; (b) *comentario*, cuando se producen

³ Esta obra plantea una seria reflexión sobre aspectos cinematográficos esenciales, así como sobre la relación del séptimo arte con la pintura, el teatro y la novela.

modificaciones desde distintos puntos de vista; y (c) *analogía*, en el caso de que exista una desviación sustancial con respecto al texto-fuente con la intención de crear otra obra de arte diferente.

Ya en los años ochenta, Andrew (1984: 20) establece una tipología en la que habla de *préstamo*, *cruce* y *fidelidad de transformación*. Esta tipología se corresponde en cierto modo con la de Wagner (1975), aunque en orden distinto. El *préstamo* hace referencia al uso de fuentes muy claras que el espectador es capaz de reconocer a pesar de las transformaciones sufridas; el *cruce* se identifica con el hecho de llevar a cabo importantes modificaciones con respecto al texto original. Se trata más bien de una reflexión creativa que conduce a la superposición de otras épocas y textos para provocar así una especie de diálogo con el texto fuente; por último, *la fidelidad de transformación* supone el seguir totalmente el esquema narrativo del texto literario.

Siguiendo a Fernández (2000: 201), las tipologías aludidas en el párrafo anterior presentan algunos inconvenientes que podrían resumirse en: (a) la dificultad que plantea en la práctica el establecimiento de una frontera nítida entre los diversos tipos establecidos; (b) la falta de enfoque metodológico a la hora de orientar el problema hacia la mayor o menor dependencia del texto fuente y no hacia el funcionamiento de la adaptación; y (c) la inclinación hacia el filme más independiente y autónomo, en detrimento del más cercano al texto literario de origen. Con todo, ambas tipologías presentan como aspecto positivo la reformulación del problema de investigación de las adaptaciones en unos términos que van más allá del debate en torno a la fidelidad o infidelidad del filme con respecto a su fuente literaria. Se trata de abrir un nuevo campo de análisis de la adaptación cinematográfica, entendida ésta como un *problema de elección*.

En este sentido, respecto a la adaptación de novelas, se ha de determinar, en primer lugar, qué se adapta. Ello implica seleccionar de la obra original el material que se va a emplear. Swain (1988: 118) considera tres posibilidades de elección para la adaptación de una novela: (a) seguir el libro paso a paso, escena por escena, respetando al máximo el orden de las cosas; (b) extraer las escenas clave del libro; y (c) tomar sólo algunos materiales, a saber, elementos de intriga, personajes, situaciones, etc. Conviene también tener en cuenta que distintos tipos novelísticos plantearán diversas opciones de

adaptación cinematográfica. De este modo, la adaptación se abre a dos grandes tipos de relato: el clásico y el moderno. El relato clásico sigue los modelos realistas decimonónicos y se caracteriza por diversos aspectos como son: (a) su concentración en la acción, (b) su preocupación por la racionalidad aliada con la eficacia dramática, (c) la constitución de personajes consistentes y motivados situados en un contexto claro, (d) su coherencia lógico-psicológica y sociológica, etc. Sin embargo, el relato moderno, heredero de Joyce, Durrell, Kafka, Musil o Nabokov, se caracteriza por: (a) la introducción de argumentos más complejos, (b) la narración de procesos psicológicos y (c) la polifonía (Vanoye, 1996: 147).

También en la década de los ochenta, Bettetini (1986) profundiza en otro de los caminos de análisis de la adaptación cinematográfica: *la transposición*. Este teórico del cine estudia las posibilidades concretas de traducir un texto escrito (novela, teatro, ensayo, artículo periodístico, etc.) a un sistema audiovisual. A partir de los años ochenta y durante toda la década de los noventa hasta hoy, numerosos estudios teóricos sobre el tema de las adaptaciones cinematográficas (Clerc, 1985 y 1993; Marcus, 1993; McFarlane, 1996; Helbo, 1997; Naremore, 2000; Chaume, 2004; Martínez Sierra, 2005) han intentado también profundizar en la cuestión de la adaptación fílmica del texto literario como un proceso de *transposición*. Esta cuestión (Frago, 2005: 61) cobra en la práctica una gran relevancia en los estudios sobre la adaptación advirtiéndose en éstos la influencia de autores como David Bordwell (Bordwell y Thompson, 1995 y Bordwell, 1996).

El proceso de adaptación supone, en mayor o en menor medida, el problema de la transposición, esto es, adaptar una obra literaria en filme significa *transcodificar* de un medio a otro; se trata de adecuar o arreglar por medio de cambios o ajustes que se plasman, primeramente, en un guión cinematográfico; es decir, en el guión se refleja el cambio en la estructura, en la función y en la forma del texto literario, para finalmente producir un filme. Sin embargo, no se trata de la simple transferencia semiótica de un sistema de expresión a otro; sino también de la transposición histórico-cultural, igualmente determinante, ya que, en efecto, la obra adaptada lo es, además, en un contexto histórico y cultural diferente de aquél en el que se ha producido (Stam, 2001: 50).

Sin duda, “el paso del texto literario al filme supone una transfiguración no sólo 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, 1992: 23). Además, diversos aspectos del texto literario adaptado se asimilan al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores. Es lo que Vanoye (1996: 150) define como *apropiación*, que puede ir desde el rechazo de intervención sobre la obra hasta la realización de complejas operaciones de transposición y de transformación sistemáticas. El procedimiento de adaptación es, por consiguiente, un camino de opciones, de toma de decisiones y de sucesivas elecciones cuya finalidad es la creación de un texto fílmico a partir de un relato literario. Sin embargo, el paso de un relato a otro no resulta nada fácil, debido tanto a las múltiples opciones con las que cuenta el adaptador a la hora de llevar a cabo las transformaciones como a las diferentes interpretaciones que de ellas se deriven.

Por lo que se refiere a España, el interés que el problema de las adaptaciones cinematográficas despierta se ve reflejado en diversos estudios que abordan este objeto de investigación desde múltiples perspectivas. En primer lugar, de entre todos ellos, quisiera mencionar aquí aquellos trabajos que se ocupan de la adaptación desde un punto de vista general, como el de Urrutia (1984), considerado el primer análisis sobre las relaciones entre cine y literatura en nuestro país, y el de Gimferrer (2000). En segundo lugar, otro estudio de aproximación general y considerado esencial es el de Peña-Ardid (1992), en el que, por un lado, se presenta con una gran exhaustividad documental la historia de las relaciones entre la literatura y el cine; y, por otro lado, se analizan los procedimientos narrativos propios de cada una de estas dos artes.

Resulta, asimismo, fundamental el trabajo de Sánchez (2000), donde de forma global se indaga en el núcleo del debate de la adaptación de obras literarias al cine para clarificar sus términos y señalar como convergencia básica entre el cine y la literatura la capacidad narrativa de ambos medios, basados en la imagen y la palabra respectivamente. La importancia de este trabajo radica, en mi opinión, en su acercamiento a la adaptación cinematográfica en su conjunto desde un marco teórico concreto. Numerosas investigaciones han prescindido de un afán de universalidad, limitando su alcance a casos particulares, y han procedido al análisis de forma

impresionista y poco sistemática. El esfuerzo de Sánchez obedece a la intención de paliar de algún modo estas carencias metodológicas, frente a las que defiende un acercamiento global a la adaptación desde la narratología.

De forma más específica, encontramos otros muchos trabajos que se han ocupado del tema, pero ciñéndose de forma concreta a algún aspecto particular de la adaptación de un medio a otro. Sirvan de ejemplo Company (1987), Monegal (1993), Villanueva (1992), Pastor (1996), Zumalde (1997), Fernández (2000), Jaime (2000), Catalá (2001), Faro (2006), por citar sólo algunos.

Fruto también del enorme interés que las relaciones entre el cine y la literatura suscitan, la Universidad de Alicante ha organizado durante diferentes años varios seminarios sobre el tema. Además de las conferencias, las proyecciones, las mesas redondas, etc., la mayor parte de las ponencias leídas han quedado recopiladas (Ríos y Sanderson, 1996, 1997, 1999 y 2000).

3. El teatro en el cine

Las relaciones entre el género literario del teatro y el cine son intensas y heterogéneas. La práctica de las adaptaciones de textos dramáticos para el cine es tan antigua como el invento mismo de los hermanos Lumière y llega hasta nuestros días. En consecuencia, no es de extrañar que los denominados clásicos del teatro, como Christopher Marlowe y William Shakespeare, y los dramaturgos más actuales, como Noel Coward y Neil Simon, convivan en el ámbito de las adaptaciones teatrales para el cine. Asimismo, la traslación de obras dramáticas al celuloide tuvo su más fuerte desarrollo en dos momentos concretos de la historia del séptimo arte, a saber, en sus orígenes, cuando se empleaban pequeños cuadros escénicos; y a principios de los años treinta, con la llegada del cine sonoro (Pérez, 2003: 50).

La dependencia evidente del espectáculo teatral en el cine se observa en el mimetismo con que los filmes primitivos incorporan los mecanismos de expresión escénica (adopción por la cámara del punto de vista del espectador de la sala, escena calcada de la teatral con los actores de pie y vueltos hacia el público) e incluso sus fórmulas de presentación de la historia, pues muy tempranamente el cine recurre a la construcción de un universo simplificado tomado directamente del melodrama teatral:

oposición de principios contrapuestos (deber/pasión, lealtad/amor, odio/perdón), tipificación extrema y esquematismo de personajes y situaciones, etc. En esta época, era frecuente que en Hollywood se compraran éxitos teatrales de Broadway y se filmaran casi literalmente, con resultados no del todo satisfactorios, debidos en buena parte a una excesiva fidelidad al lenguaje teatral que, sin lugar a dudas, difiere del cinematográfico. No obstante, el cine comienza pronto a andar el camino que lo alejará de los modelos teatrales: el desarrollo de los filmes cómicos, basados fundamentalmente en los *gags* visuales, propician en los Estados Unidos el desarrollo de un arte específico que, aparte de liberarse de las servidumbres literarias, elabora un modo de contar inspirado en los esquemas de la narración clásica y diferenciado con nitidez de la “mostración” teatral (Pérez, 2004: 574); esa revolución de la que nace el cine moderno es posible gracias a la incorporación de hallazgos expresivos como la variación de la distancia entre el espectador y la escena, la subdivisión de la escena completa en imágenes aisladas, la variación del encuadre y, sobre todo, el montaje. La ausencia de sonido en las primeras etapas del cine está, sin duda, en el origen de esta evolución del nuevo medio que le hizo alejarse de los modelos teatrales al tener que buscar un lenguaje sustentado exclusivamente sobre la imagen. Sin embargo, el afianzamiento del cine como arte específico y dotado de un lenguaje propio no implica una ruptura total con el arte escénico pues las relaciones entre ambos se mantendrán de modo permanente, si bien con periodos de mayor o menor fluidez, en un diálogo mutuamente enriquecedor.

La adquisición de la palabra por parte del cine supone otro momento de revitalización de las relaciones entre ambos medios: la pantalla comienza a competir en igualdad con la escena, produciéndose una fructífera incorporación de elementos y recursos procedentes de la segunda que contribuyeron, sin duda, al perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico. Entre los recursos de procedencia teatral que el cine incorpora a partir de ese momento se pueden citar la utilización dramática del texto y de la palabra, la transformación del espacio en escena cerrada, los decorados transpuestos, la interpretación de los actores a imitación de los del teatro, la focalización que privilegia el punto de vista de un espectador del patio de butacas, el uso de la cámara frontal y fija que filma amplios planos de conjunto, etc.

Hasta hoy en día, se han adaptado y se siguen adaptando numerosas piezas teatrales para el cine. Tomemos como ejemplos de adaptaciones cinematográficas de textos dramáticos algunos de los numerosos filmes que se han hecho de las obras de William Shakespeare. Así, *Macbeth* (1603-1607) y *Othello* (*Otelo*, 1603) fueron adaptadas por Orson Welles en 1948 y 1952 respectivamente. Además, Welles dirigió en 1965 *Chimes at Midnight* (*Campanadas a medianoche*), una película basada en diversas obras de Shakespeare (*Henry IV, Enrique IV*, 1598-1600; *Henry V, Enrique V*, 1599 y *The Merry Wives of Windsor, Las alegres comadres de Windsor*, 1602) que tiene como hilo conductor a Sir John Falstaff, interpretado por el propio Welles; por su parte, Laurence Olivier llevó tres obras de William Shakespeare al cine (1944, 1948 y 1956): *Enrique V* (1599), *Hamlet* (1599-1602) y *Richard III* (*Ricardo III*, 1591). Las dos primeras también las filmó el actor y director británico Kenneth Branagh en 1989 y 1996, así como en 1993 *Much Ado About Nothing* (*Mucho ruido y pocas nueces*, 1598-1599), en 2000 su versión musical de *Love's Labour's Lost* (*Trabajos de amor perdidos*, 1590) y en 2006 *As You Like It* (*Como gustéis*, 1599-1600). Podemos destacar además las recientes películas *The Merchant of Venice* (*El mercader de Venecia*, 2004) de Michael Radford y *Coriolanus* (2012) de Ralph Fiennes. Sin duda, las obras dramáticas de William Shakespeare son, con diferencia, las más llevadas a la gran pantalla convirtiéndose de este modo en los ejemplos más numerosos y representativos de adaptaciones de textos dramáticos para el cine.⁴

Otros muchos directores de las más diversas nacionalidades también han llevado a la gran pantalla, con mayor o menor éxito de crítica y de público, películas de las obras de William Shakespeare. Baste mencionar a directores de la talla de Georges Méliès, George Cukor, Joseph L. Mankiewicz, Sam Taylor, Akira Kurosawa, Claude Chabrol, Franco Zeffirelli, Peter Greenaway y el propio Derek Jarman que adaptó la obra dramática *The Tempest* (*La tempestad*, 1610-1611) en 1979.

⁴ Para un estudio exhaustivo sobre Shakespeare en el cine, consúltese a Buhler, Stephen M. (2002): *Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof*. Albany: State University of New York Press; Rothwell, Kenneth S. (2004): *A History of Shakespeare on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press; y Henderson, Diana E. (2006): *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Oxford: Blackwell. Asimismo, la página de internet "Shakespeare se va al cine" ofrece una selección detallada de películas que han adaptado las obras de Shakespeare, comenzando por el cine mudo y llegando hasta nuestros días. En: <http://www.mundofree.com/seronoser/tausiet/shakespeare/shakespeare_cine.htm>.

En otro orden de cosas, como primer ejemplo de las numerosas adaptaciones que de una misma obra de Shakespeare se han efectuado, quisiera destacar el caso de *Hamlet* (1599-1602), llevada al cine en 1913 por E. Hay Plumb; en 1920, por Svend Gade y Heinz Schall; en 1948, por Laurence Olivier; en 1964, por Grigori Kozintsev y, en otra versión del mismo año, por Bill Colleran y John Gielgud conjuntamente; en 1969, por Tony Richardson; en 1990, por Franco Zeffirelli; en 1996, por Kenneth Branagh; y en el 2000, por Michael Almereyda. Asimismo, *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de verano*, 1590-1596) también ha sido adaptada en diversas ocasiones por directores de la talla de Max Reinhardt y William Dieterle (1935), Peter Hall (1968), Adrian Noble (1996) y Michael Hoffmann (1999). Por último, *Romeo and Juliet* (*Romeo y Julieta*, 1591-1595) fue llevada al cine por George Cukor (1936), Renato Castellani (1954), Robert Wise y Jerome Robbins (*West Side Story*, 1961), Franco Zeffirelli (1986) y Baz Luhrmann (*William Shakespeare's Romeo & Juliet, Romeo + Julieta*, 1996). Se dice que cuando mayor es la riqueza de un texto literario, mayor es también su potencial para posibles adaptaciones, porque cada una de ellas responderá a un punto de mira distinto (Pérez, 2003: 63).

Aunque el más destacable, el caso de William Shakespeare no es el único ejemplo de dramaturgo cuyas obras se han llevado al cine. En 1967, Richard Burton dirigió y protagonizó *Doctor Faustus* (*Doctor Fausto*), la primera adaptación cinematográfica de una obra dramática del dramaturgo contemporáneo de Shakespeare, Christopher Marlowe. Casi veinticinco años después, el director británico Derek Jarman adaptó otro texto dramático de este autor para el cine, el de *Eduardo II* (Aebischer, 2013: 322).

Junto a lo anterior, las tragedias clásicas de Eurípides, Séneca y Sófocles se han adaptado. Como ejemplos de estas adaptaciones de tragedias clásicas mencionaré, en primer lugar, tres filmes de Michael Cacoyannis (1961, 1971 y 1977) basados en las obras clásicas de Eurípides: *Electra* (413-410 a. C.), *The Trojan Women* (*Las troyanas*, 415 a. C.) e *Iphigenia* (*Ifigenia*, 408-406 a. C.); en segundo lugar, el filme *Phaedra* (*Fedra*, 1962) de Jules Dassin, que se basó en la tragedia de Séneca (50 a. C.); y, por último, la película *Oedipus the King* (*Edipo rey*, 1967) sobre la obra de Sófocles (429 a. C.), dirigida por Philip Saville.

También han sido llevadas a la gran pantalla obras maestras de la dramaturgia contemporánea como son, entre otras, las que a continuación enumero: *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*, 1947) de Tennessee Williams, adaptada por Elia Kazan (1951); la obra maestra teatral de John Osborne *Look Back in Anger* (*Mirando hacia atrás con ira*, 1956), llevada al cine por Tony Richardson (1959); asimismo, Laurence Olivier dirigió *Three Sisters* (*Las tres hermanas*, 1970), basada en el texto dramático de Antón Chéjov (1900); Sidney Lumet rodó *Equus* (1976), versión cinematográfica del texto teatral de Peter Schaeffer (1973); y, por último, otro ejemplo de texto dramático contemporáneo llevado al cine es *Plenty* (1978) de David Hare, dirigida por Fred Schepisi (1985).

Por último, destacaré que el fenómeno de la adaptación cinematográfica de textos literarios no se limita a las novelas, sino que los cineastas también buscan en el teatro material para llevar a la gran pantalla, siendo también muy numerosas las adaptaciones al cine de piezas teatrales, como muestran las innumerables películas basadas en las obras del prolífico y famoso escritor isabelino William Shakespeare.

4. El estudio de las adaptaciones cinematográficas de obras dramáticas

En lo que respecta al estudio de las adaptaciones cinematográficas de obras dramáticas, debo destacar el hecho de que la adaptación de una obra de teatro plantea elecciones específicas. La obra teatral está destinada a la escena y se actualiza en tanto que representación; pero, al mismo tiempo, la obra existe en el texto escrito tal y como sale de la pluma del autor. De ahí que para la adaptación cinematográfica existan diferentes posibilidades que Vanoye (1996: 148-149) clasifica en:

- (a) filmar una representación teatral del texto. El trabajo de adaptación funciona esencialmente en el nivel de la realización;
- (b) operar, a partir de la puesta en escena del texto, una segmentación y un montaje que desborden el espacio escénico. Se trata de penetrar con la cámara en el espacio escénico;
- (c) llevar a cabo una secuenciación fílmica únicamente sobre la base del texto; y

- (d) partir de las escenas clave o de la intriga y los personajes para elaborar un guión.

La tipología de Helbo (1989, 40-41) distingue, entre dos vías distintas de filmar el teatro: la captación directa de un espectáculo y la intervención que adapta la representación al medio fílmico. Dentro de la primera vía, establece distintos grados: la grabación de una representación teatral para archivarla u ofrecerla en diferido, la reconstitución a partir de fragmentos filmados en varias representaciones de un mismo montaje y la reconstitución creativa mediante la intervención de un discurso fílmico sobre un material escénico previo. La otra vía consiste en la creación en la pantalla de un suceso teatral no tributario de una representación y puede alejarse en mayor o menor grado del origen teatral en función de los elementos modificados (alteración de los diálogos originales, incorporación de exteriores, etc.) hasta el punto de que el espectador no tenga constancia de él. Entre ambas opciones señala prácticas intermedias que llegan a constituir un abanico de ensayos originales e inclasificables (Pérez, 2004: 581). Asimismo, Helbo (1989: 41) se pregunta sobre la inocencia de toda adaptación que se presente con pretensiones de objetividad respecto de la representación, ya que toda adaptación lleva asociada una poética de la infidelidad, que tiende a construir una réplica, es decir, a elaborar otro objeto mediante la recurrencia a otro lenguaje.

La tipología propuesta por Sánchez (2000: 73-75) considera necesario partir de una distinción previa entre adaptaciones de representaciones teatrales y adaptaciones de textos teatrales. En las primeras, hay que considerar, aparte del texto literario previo (T1), una plasmación escénica del mismo (T2) sobre la cual se lleva a cabo la filmación (T3). Entre ellas, distingue entre la grabación de una representación y la recreación de una representación en un plató donde se adecuó el espacio teatral-escénico a las necesidades de la expresión fílmica. Respecto a las adaptaciones de textos teatrales, considera necesario distinguir entre una adaptación integral, cuando el conjunto del texto teatral ha sido plasmado en el fílmico, y una adaptación libre, cuando los elementos esenciales del texto teatral se toman como punto de partida para un guión que poseerá un alto grado de autonomía respecto a su origen teatral, ya que el proceso adaptador puede operar a tres niveles: sobre el texto, sobre la organización y estructura dramática y sobre las coordenadas espacio-temporales.

De todo lo dicho con anterioridad, se desprende que, en el caso concreto del teatro, la adaptación cinematográfica se complica con la posibilidad de basarla no sólo en el texto dramático, sino también en una determinada puesta en escena. No obstante, en la mayoría de los casos, el autor de la adaptación fílmica de una obra teatral opta por escribir un guión cinematográfico que le sirva de base para la realización del filme.

Dejando aparte esta problemática que da cuenta de la complejidad del fenómeno y nos previene de las dificultades que presenta su caracterización, de entre los numerosos trabajos sobre las relaciones entre el cine y la literatura elaborados, quisiera destacar aquellos dedicados por Ríos (1997, 1999, 2003) a analizar las conexiones entre el cine y el teatro en España, ya que guardan una estrecha relación con el tema de análisis de esta tesis doctoral. Más concretamente, en *Lo sainetesco en el cine español* (Ríos, 1997), se analiza cómo un género teatral, el sainete, se convierte en “lo sainetesco” cuando pasa al cine. En esta monografía se estudia el trasvase del teatro al cine de los rasgos característicos del citado género. El costumbrismo popular, las técnicas de caracterización y de interpretación, así como la creación de tipos, son para Ríos (1997), en conjunto, algunos de los aspectos decisivos para incorporar la cotidianidad al cine español de los años cincuenta; Ríos en *El teatro en el cine español* (1999) analiza, en primer lugar, la presencia del teatro como tema en el cine español. En este estudio, a partir de un conjunto heterogéneo de películas, se estudia la visión del teatro que da el cine español. En segundo lugar, se aborda el polémico tema de las adaptaciones cinematográficas de textos teatrales a partir del estudio concreto de algunas obras dramáticas españolas del siglo XX que han sido objeto de adaptación; por último, en *Dramaturgos en el cine español* (2003), Ríos estudia la presencia en el cine de numerosos autores teatrales españoles que entre 1939 y 1975 trabajaron como guionistas. Creadores como Alfonso Sastre, José Luis López Rubio, Alfonso Paso, Edgar Neville o Miguel Mihura, quienes escribieron tanto guiones adaptados, de obras propias o ajenas, como guiones originales. En síntesis, con sus trabajos, Ríos (1997, 1999 y 2003) ha estudiado las relaciones entre el cine y el teatro desde perspectivas tan diversas como la de los géneros, los temas, las obras y los autores.

Los campos de análisis anteriormente mencionados en referencia a Ríos son una constante en el estudio de las adaptaciones cinematográficas de textos dramáticos en nuestro país. En este sentido, podemos resumir con Javier y Sánchez (2014: 11-12) las

líneas de trabajo abiertas por el tema: (a) la representación del trabajo de determinados dramaturgos en el cine, (b) el estudio de obras concretas, (c) la reelaboración de temas literarios en el cine, (d) la circulación de géneros, modelos y repertorios entre el discurso escrito y el audiovisual, así como (e) la traslación de técnicas y de procedimientos expresivos desde el teatro al cine.

Tanto dentro como fuera de España, gran parte de las aproximaciones teóricas actuales tienden a abordar el fenómeno de la adaptación cinematográfica de obras dramáticas insistiendo a la vez en las constricciones derivadas del proceso de producción y en su dependencia de la actividad receptora (Pérez, 2004: 579). Así, por ejemplo, Helbo (1989: 25) afirma que en el caso particular de la adaptación teatral, reducirla a una retórica de la adición-supresión resulta hoy difícilmente sostenible y conviene abordarla teniendo en cuenta el proceso interactivo que subyace en el paso del texto teatral al texto fílmico y que se manifiesta en la presencia de una tercera instancia: el guión. Este desplazamiento del interés hacia el acto de transcodificación enfoca la adaptación como un proceso que concierne también al contexto operacional (Pérez, 2004: 579): la inserción de la obra adaptada en un contexto nuevo implica tener en cuenta los modelos culturales vigentes en éste y considerar sus diferencias con los vigentes en el contexto de partida (Helbo, 1989: 26).

A pesar de que en los últimos años el estudio de las adaptaciones cinematográficas de obras teatrales ha trascendido el mero trasvase del papel a la pantalla para ocuparse también de otras cuestiones que exploran el modo en que la literatura y el cine interactúan mutuamente, los estudios concretos de filmes basados en textos dramáticos siguen constituyendo uno de los campos más fértiles de investigación dentro de este ámbito (Stam, 2001: 20). De ahí que resulte del todo reseñable el caso de las películas basadas en obras de William Shakespeare. Los trabajos sobre este tema se caracterizan por su variedad metodológica configurando un crisol en el que tienen cabida creaciones y autores de diversas procedencias, épocas y tendencias artísticas. Asimismo, evidencian el papel fundamental que estas grandes obras literarias han desarrollado en la creación de filmes, así como cuestiones válidas para el tema general de la adaptación.

Considerar las adaptaciones de Shakespeare es referirse a la adecuación de sus obras dramáticas al medio fílmico. En palabras de Davies (1994: 184), en esto consiste el reto y lo que surge de un estudio detallado del trabajo de diferentes directores es que llevan a cabo sus adaptaciones de maneras muy distintas. No obstante, de forma muy general, los términos de la cuestión apuntan a aspectos tales como el tratamiento de la narración, de los diálogos de los personajes y del marco espacio-temporal. Todo ello mediante el empleo de aspectos tanto auditivos como visuales. Cuando analizamos estudios referidos al concepto de la adaptación de Shakespeare para el cine, las reflexiones acerca de los cambios que se producen cuando se lleva a cabo el paso de una disciplina artística a otra suelen referirse tanto a los elementos literarios como a los planteamientos de lectura visual que hacen los respectivos directores de cine. El concepto de adaptación implica aquí un proceso por parte de los creadores que, básicamente, en el cine supone la selección de materiales para hacer la historia más comprensible, subrayar algunas de las líneas argumentales y el desarrollo de los personajes o un trabajo de simplificación o ampliación, según los casos, respecto a personajes y argumentos secundarios. Cualquier traslación a la pantalla supone convertir una obra teatral en imágenes, pero también supone sacrificar, o no, algún aspecto del original (Trapero, 2009: 692). El cine es un medio de gran complejidad y riqueza expresiva, que combina diversos códigos visuales (imágenes, iluminación, color, puesta en escena, montaje, movimientos de la cámara, etc.) y auditivos (música, diálogos, ruidos). Esta complejidad expresiva del cine o, según Lotman (1979: 131), la capacidad del cine para absorber tipos tan variados de expresión y para integrarlos en un sistema único, nos va a permitir definir el cine como un arte de carácter sintético o polifónico, que va a generar una narración que combina las diversas materias expresivas: visual, verbal y musical. Por lo tanto, cuando un director lleva a cabo una adaptación de un texto literario de Shakespeare debe sacar partido de esta riqueza expresiva, debe explotar y utilizar todos estos códigos de forma innovadora, poniéndolos al servicio de la historia que nos va a contar.

Más específicamente, la fidelidad o no al texto en una lectura canónica o tradicional de lo que supuestamente “ha querido decir” el autor; los cambios de la convención teatral o literaria a la audiovisual; las versiones, adaptaciones o *remakes* de un mismo texto hechas por directores diferentes; la interpretación actoral con las

variantes de los distintos repartos, así como las relaciones con las puestas en escena; los objetivos propuestos, conseguidos o no, por un director en la realización de un texto; los diferentes textos que encontramos en el teatro y el cine; los cambios de géneros literarios y sus consecuentes audiovisuales; los elementos interculturales e intraculturales o la creación de nuevos productos de consumo no son más que algunos de los aspectos se recogen en los trabajos respecto al fenómeno de la adaptación de la obras de William Shakespeare (Trapero, 2009: 692-693).

Todo lo dicho con anterioridad en relación con la adaptación de textos literarios para el cine se puede resumir en lo siguiente: durante su primer siglo de vida, el cine ha encontrado un aliado fundamental en la literatura, especialmente, en la novela y en el teatro. La literatura ha facilitado el desarrollo industrial del cine y ha hecho posible un número muy significativo de sus logros artísticos (Pérez, 2003: 77). Como he analizado en este capítulo, los estudios en los que se han abordado las relaciones entre el cine y la literatura, en general, y de obras dramáticas, en particular, conforman una biblioteca tan extensa que resulta inabarcable en toda su extensión para un solo investigador. Sin embargo, he creído oportuno referirme en esta tesis doctoral, aunque tan sólo haya sido someramente, a algunos de los trabajos más representativos que han servido de cimiento para la formación de una base teórica sobre el campo de estudio de las adaptaciones cinematográficas. A lo largo de este recorrido, hemos podido ver una selección significativa de estudios que se han dedicado a la adaptación fílmica de textos literarios. He querido realzar, aunque sea consciente de haber omitido algunos, los estudios que considero más interesantes para el desarrollo de esta tesis doctoral. A pesar de que hoy en día el interés por la adaptación cinematográfica es incuestionable, estoy convencido de que quedan aspectos importantes por analizar. Por su parte, esta tesis doctoral obedece a la intención de aportar un modesto grano de arena a la literatura científica aquí esbozada sobre el tema.

Tal y como hemos visto, para iniciar el complicado proceso de la adaptación cinematográfica resulta fundamental un material literario. Por ello, y con el fin de profundizar en el proceso de adaptación que nos ocupa, creo necesario identificar algunos aspectos concretos de *Eduardo II* de Christopher Marlowe y de *Enrique IV* de William Shakespeare, objetos particulares de este estudio. Esta información será de utilidad fundamental, ya que resulta claro que para crear un filme adaptado, el director

tiene que conocer con detalle la obra de la que se parte (Marsé y Coma, 1998: 11); pero puede también acceder a su conocimiento del autor y de su época, es decir, escudriñar no sólo en el material de origen, sino también en su creador.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo III: El homoerotismo en el teatro isabelino



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

III. El homoerotismo en el teatro isabelino

El reinado de Isabel I (1558-1603) fue el contexto histórico en el que el genio de Christopher Marlowe y el de William Shakespeare, su arte y su capacidad se forjaron, desarrollaron y consolidaron. Así, en sus obras se advierte con claridad la influencia de la época isabelina, en la que el arte dramático de Marlowe y de Shakespeare encontró el medio idóneo para arraigarse y para crecer. Este periodo presenta, en general, luces y sombras. Inglaterra inicia su hegemonía industrial y comercial, basada sobre todo en el trabajo manual. Esta actividad económica trajo consigo un creciente consumo de productos y un considerable aumento, así como desarrollo, del comercio que, además, guarda una estrecha relación con el incremento de la población y la consolidación e intensificación del comercio exterior, gracias a la creación de nuevos mercados (Francia y Países Bajos) y a una mentalidad expansionista y colonizadora que reforzó los sentimientos de patriotismo y nacionalismo, encarnados en la figura del monarca (González, 1998: 19).

A pesar de lo mencionado con anterioridad, en contra de lo que pudiera parecer, el reinado de Isabel I no se desarrolló en una época tan pacífica ni tan esplendorosa. El progreso alcanzado y la prosperidad existente son sólo la cara externa y superficial de una realidad trágica. La estabilidad del trono inglés estuvo varias veces en grave peligro por las tensiones y rebeliones existentes; la falta de descendencia directa de la reina complicaba en gran medida el delicado panorama político, debilitado por las luchas internas ocasionadas por el conflicto religioso y por el enfrentamiento con otros países como España. Este estado de inestabilidad política y de lucha repercutió negativamente en los distintos ámbitos políticos y sociales y se vio reflejado en la literatura del momento, donde aparece un fuerte y acusado sentido de lo transitorio y decadente (Dollimore, 1991: 23). Estamos hablando de un tiempo oscuro en el que Marlowe y Shakespeare desarrollaron su producción dramática (González, 1998: 25).

Si el contexto histórico isabelino es decisivo para la comprensión de la obra de los insignes dramaturgos Christopher Marlowe y William Shakespeare, no lo es menos el lugar geográfico concreto donde desarrollaron su arte dramático: Londres. Londres es la ciudad que brindó a ambos la oportunidad de triunfar y de consagrarse como dramaturgo (Eccles, 1934: 28). En ella encontraron las condiciones necesarias para crear

un teatro tan asombroso como inigualable (Howard, 1994: 14), porque esta ciudad se encontraba en un momento de gran actividad literaria y con una efervescencia teatral hasta entonces desconocida, llegando incluso hasta tal punto que los recintos teatrales cambiaron su fisonomía externa y se convirtieron en indicadores inconfundibles del paisaje urbano londinense (*ibid.*, 1934: 28). Este ambiente de gusto e interés por lo teatral fue también resultado de unas condiciones lingüísticas y literarias concretas que posibilitaron la aparición de grandes obras. De modo que, el Londres isabelino se erigió en el centro dramático nacional por excelencia. El teatro era la gran fiesta compartida por todos, donde palabra y acción se unían para crear un mundo de ilusión y de diversión (González, 1998: 29). No se trataba de algo exclusivo y restringido para un círculo concreto, como podía ser el teatro cortesano y universitario de la época. El teatro popular era algo abierto a todos los públicos y formaba parte de sus vidas. La proliferación de teatros en Londres y las posibilidades que ofrecían, a pesar de la carencia de recursos, contribuyeron en gran manera a crear las condiciones propicias para que la producción teatral de Christopher Marlowe y la de William Shakespeare tuviesen el marco adecuado (Keenan, 2014: 53).

En otro orden de cosas, para entender la obra de Marlowe *Eduardo II* y la de Shakespeare *Enrique IV* dentro de su contexto histórico, hemos de referirnos al homoerotismo como una realidad social en este período, mucho tiempo antes de que determinadas relaciones en el ámbito sexual quedaran definidas con el término homosexualidad. Resulta imposible hablar de las prácticas sexuales en esta época sin situarlas dentro del contexto social para poder entender así las diferentes formas y significados de las prácticas homoeróticas tanto sodomíticas como no sodomíticas (DiGangi, 1997: 7).

Las personas que en la Inglaterra del siglo XVI y XVII experimentaban deseo erótico por personas de su mismo sexo no se sentían diferentes en su forma de ser con respecto a los demás, porque durante el Renacimiento no se establecía ninguna base genética, biológica o psicológica por la que este deseo homoerótico¹ no fuera intrínseco a los modos y usos sociales por todos conocidos (Sinfield, 2005: 15). Es ya en el siglo

¹ Los términos homoerótico y heteroerótico distinguen respectivamente las relaciones entre personas del mismo o diferente sexo.

XX, cuando el homosexual empieza a ser asociado con el dandi afeminado y esteta, según el estereotipo de Oscar Wilde. Por el contrario, el discurso renacentista define *afeminamiento* como la sensualidad femenina que causaría el deseo excesivo de un hombre tanto por las mujeres como por los muchachos (Spencer, 1996: 12); es decir, en el siglo XVI, se entendía que el afeminamiento masculino podía causar confusión en cuanto al deseo por personas de diferente o de igual sexo. Debemos entender entonces que durante el Renacimiento no existe la homosexualidad tal y como la entendemos hoy, pero sí podemos hablar del *homoerotismo* como la manifestación del deseo entre personas del mismo sexo.

En relación con el homoerotismo, establecemos dos categorías antagónicas en la Inglaterra isabelina, la categoría denostada de *sodomía* contraria a la categoría exaltada de *amistad masculina* (DiGangi, 1997: 6). Esta última se define como una relación que, aunque no tiene por qué tener significado erótico, podría tener un componente de deseo íntimo entre dos hombres, aunque no implicaría relación sexual a priori. No obstante, cabe preguntarse si existe alguna diferencia entre la existencia de este deseo íntimo y la comisión de actos sexuales: cuestión difícil de dirimir en cuanto a que no podemos establecer con seguridad qué tipo de intimidad se establecía entre dos hombres que compartían amistad, o qué tipo de actos contaban como sexuales porque, como se describe en algún poema de la época, un beso entre hombres bien podría tener, tanto un significado de deseo erótico, como de afecto o para establecer lazos sociales.

En cuanto al término *sodomía*, implicaba diversos actos sexuales “contra natura”, pero principalmente era empleado en el caso del sexo anal tanto entre heterosexuales como entre homosexuales (Sinfield, 2005: 16). La palabra incluía todas aquellas actividades sexuales que no servían para la reproducción. El término estigmatiza conductas deplorables y supone una amenaza a los conceptos dominantes en cuanto a género, clase, religión o raza. En la sodomía, la brillante sociedad inglesa encontró una sombra, ya que tal palabra connotaba una negación a todo orden establecido (DiGangi, 1997: 9). Pero además, este concepto se relacionaba fundamentalmente con conductas antisociales: sedición, demonismo, ateísmo (Howard, 1994: 43). No es un término político neutral, sino que lleva implícita una carga de problemas sociales de magnitud colosal y, como tal, ocupa, según DiGangi (1997: 9), el escalafón más bajo y peligroso del espectro que abarca el término homoerotismo. Así el

término renacentista *sodomita* no es en modo alguno equivalente a homosexual, ya que tiene un significado distinto al de hombre sexualmente interesado por otro hombre. Al aplicar esta etiqueta, se señalaba que dicho hombre era traicionero, hereje y un ser monstruoso que compartía características con otros desviados, al margen de que pudiera o no mantener relaciones sexuales anales con personas del mismo o de distinto sexo.

Común e institucionalizadamente, las conductas homoeróticas relacionadas con la amistad masculina, el mecenazgo o la pedagogía rara vez eran consideradas como pecado de sodomía y casi nunca eran perseguidas; sino al contrario: siempre que dichas conductas se manifestaran a través de las instituciones sociales, al poder establecido no le concernía juzgarlas, ya que el deseo erótico en el Renacimiento no estaba limitado por una estricta división entre los dos géneros y las citadas relaciones homoeróticas se distinguían socialmente de las relaciones sodomíticas. Aunque determinadas prácticas de este tipo no se consideraban desviación sexual, sino que podían ser sinónimo de las más correctas relaciones sociales, tal enfoque positivo del homoerotismo renacentista no resta importancia a la sodomía (Spencer, 1996: 13). Es bien cierto que la sexualidad homoerótica no era siempre incorrecta en la Inglaterra isabelina; no obstante, las ideologías de las instituciones dominantes hicieron grandes esfuerzos para regular algunas clases de conducta sexual entre hombres. En este sentido, las prácticas sexuales que violaban las instituciones del matrimonio, el patriarcado y la reproducción sexual eran transgresoras y podían ser penadas incluso con la muerte, convirtiéndose así en *sodomía*. Dentro del homoerotismo, el concepto de sodomía abarcaba lo inaceptable. Se establecía de esta manera una separación entre lo alto y lo bajo, así como se especificaba el punto exacto en que lo bajo transgredía lo alto (DiGangi, 1997: 17), de este modo, el conflicto social surge cuando se traspasan las relaciones homoeróticas consideradas ortodoxas y se cae en la sodomía estigmatizada tanto por la ley como por el poder religioso, en contraposición a la amistad masculina valorada positivamente en el discurso poético y en las relaciones sociales aceptadas e institucionalizadas entre hombres² (Neill, 2009: 215).

² Podemos observar con Neill (2009: 215) hasta qué punto podrían ser importantes las relaciones homoeróticas entre hombres en la Inglaterra renacentista si las comparamos con las relaciones homoeróticas entre mujeres, a las que no se les prestaba atención, ya que no suponían una amenaza al orden político establecido ni tenían un impacto significativo en la estructura social del momento.

El concepto de sodomía resulta un campo muy interesante para los estudiosos de la historia por sus incoherencias y contradicciones (Spencer, 1996: 14). No sólo hay contradicciones entre las ideologías que estaban a favor de las relaciones homoeróticas y aquéllas que las proscribían, sino que la sodomía era en ella misma una categoría internamente contradictoria de acuerdo con la transformación de las definiciones legales de este término durante los siglos XVI y XVII en Inglaterra. Por ejemplo, considerarla una felonía fue conveniente para que Enrique VIII se deshiciera de unos enemigos políticos, los sacerdotes católicos, a los que tradicionalmente se les había asociado con prácticas homosexuales; y, de esta manera, en los reinados siguientes de Eduardo VI e Isabel I se creó la concepción de la *sodomía* como una herejía religiosa, haciendo hincapié en su amenaza a la idea de familia. Con lo anteriormente expuesto, podemos constatar que la definición oficial de este concepto en el Renacimiento cambiaba para acomodarse a los cambios culturales y a las necesidades políticas de los diferentes monarcas. Las bases de las modificaciones en la legislación eran arbitrarias e ideológicas, no lógicas ni naturales, lo cual nos permite corroborar la idea de que la existencia de leyes en contra de la sodomía no denota una proscripción social del homoerotismo (DiGangi, 1997: 19).

Llegados a este punto, nos encontramos también que la relación entre amistad masculina y sodomía en la Inglaterra isabelina nos lleva directamente a un terreno, el del teatro y las obras dramáticas, en el que este tema se desarrolla y es motivo de reflexión, así como de estudio dentro de la complicada naturaleza humana (Dollimore, 1991: 200). El primer teatro inglés moderno abarca una gran diversidad de textos que representan las múltiples, y a veces contradictorias, formas de homoerotismo. En estas obras, la sodomía representa también una función específica como una clase de categoría límite por la cual identificar y evaluar formas no sodomíticas de homoerotismo (Sinfield, 2005: 17), lo cual significa que, bajo ciertas circunstancias, una forma aceptada de relación homoerótica, por ejemplo entre amos y sirvientes, podría llegar a convertirse en desviación sodomítica. Coincido una vez más con DiGangi (1997: 39) en que el hecho de que la sodomía se haga visible sólo en ciertas circunstancias revela la importancia de buscar signos de homoerotismo en el teatro de la época.

Me referiré a continuación al homoerotismo masculino en el primer teatro inglés moderno, prestando especial atención a dicho concepto expresado en algunas de las tragedias más destacadas del período isabelino entre las que se incluyen las obras de Christopher Marlowe *Eduardo II* y de William Shakespeare *Enrique IV*.

En el teatro isabelino, el homoerotismo era un tema candente cuyo atractivo puede atribuirse sin duda a la novedad de los desarrollos sociales, ideológicos y lingüísticos responsables de las nuevas formas de entender las relaciones hombre-hombre en la última década del siglo XVI (Spencer, 1996: 20). El teatro isabelino comprende una gran diversidad de textos en los que se representan múltiples formas de homoerotismo masculino. En estas obras, se desarrollan una serie de estrategias que diferencian la amistad masculina de la sodomía y se establecen conexiones entre el deseo erótico, las prácticas sexuales y el poder social. No sólo es el homoerotismo tema central en muchas obras, sino que, miradas bajo una luz que sintetiza la sexualidad, el género y el poder, éstas resultan mucho más importantes e interesantes, ya que nos proporcionan una visión de la persistencia de las prácticas homoeróticas en la vida diaria, tanto doméstica como urbana, así como en la de la corte de la Inglaterra renacentista (Howard, 1994: 50).

Durante el periodo isabelino, los temas de este amplio abanico de obras teatrales centradas en el homoerotismo masculino se ajustan, en general, a un género dramático en particular (DiGangi, 1988: 196-197), de tal manera que, en primer lugar, la comedia ovidiana ilustra este asunto en la vida doméstica y familiar, así como su incidencia en el devenir de la vida marital; el problema de la identidad masculina de los hombres que dirigen sus energías eróticas y potencialmente homoeróticas hacia otros hombres en relaciones militares aparece, en segundo lugar, en obras de corte tragicómico; en tercer lugar, la comedia satírica revela las relaciones homoeróticas que se establecen entre los señores cortesanos con los sirvientes o pajes, así como las situaciones y los resultados que de ellas se derivan; y por último, la descripción de las relaciones homoeróticas entre el señor y el favorito de la corte se da en las tragedias de estado isabelinas y jacobeanas.

1. El homoerotismo en las comedias ovidianas

Un grupo de comedias isabelinas tales como *The Faerie Queene* (*La reina hada*, 1596), *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de verano*, 1595), *As You Like It* (*Como gustéis*, 1599-1600), *Cynthia's Revels* (1600), *The Maid's Metamorphosis* (1600), *Twelfth Night* (*Noche de reyes*, 1601) y *Narcissus* (1603) tiene en común el tratamiento de los mitos de Ovidio. Tanto los deseos heteroeróticos como los homoeróticos encontraron su expresión en los asuntos domésticos renacentistas tratados en estas obras (Dollimore, 1991: 206). En cuanto a los últimos, la posibilidad de que un marido pudiera interesarse sexualmente por otros hombres en vez de por su mujer se da a conocer en textos que tienen en común el discurso ovidiano sobre el conflicto erótico y la metamorfosis (DiGangi, 1988: 203). A través de ellos, se plasma cómo el deseo homoerótico masculino altera la heterosexualidad marital. Mitos ovidianos como los de Ganímedes o Hylas proveen a los escritores renacentistas de un vocabulario común para aludir a este conflicto (Smith, 1991: 41).

En primer lugar, el mito ovidiano de Ganímedes, esto es, el deseo de Júpiter por el copero real, se entiende como una relación aceptada socialmente que se basa tanto en la diferencia de edad como en el estatus y que, como expliqué anteriormente, resulta inherente al homoerotismo masculino de la primitiva Inglaterra moderna (Howard, 1994: 60). Pero esta historia también existe como una versión del drama familiar que involucra a la esposa de Júpiter, Juno, y a su hija Hebe. Los escritores renacentistas aludían a este mito para transmitir la perturbación en las relaciones sexuales hombre-mujer y en la armonía familiar causada por el deseo hacia otros hombres por parte del marido (Smith, 1991: 41). Por ejemplo, en la obra de John Lyly *Gallathea* (*Galatea*, 1585) o en la de John Mason *The Turk* (1607), así como en *Noche de reyes* de William Shakespeare, donde Antonio demuestra una gran devoción por Sebastián, que se opone al comportamiento que Orsino tiene con Olivia.

En segundo lugar, también es importante reconocer que el homoerotismo masculino conlleva la forma alternativa de androfilia o amor adecuado entre hombres, tal y como representa el mito ovidiano de Hylas, personaje que mantiene una relación de amistad íntima con Hércules que los convierte en pareja en unos términos por los que la amistad masculina resulta superior al deseo por mujeres (Dollimore, 1991: 203). Para

los hombres, el privilegio patriarcal no significaba necesariamente que el matrimonio anulara el deseo homoerótico, especialmente porque la constitución de la vida doméstica inglesa y la ausencia de una ideología heterosexual permitían un campo más amplio de prácticas sexuales adúlteras (Smith, 1991: 42). Por ejemplo, en el libro cuarto de *La reina hada* de Edmund Spenser la relación entre estos dos personajes se presenta como una relación masculina adecuada.

Con todo lo señalado anteriormente, no debe entenderse que los escritores acudían únicamente a los mitos ovidianos para expresar el conflicto entre el homoerotismo masculino y la heterosexualidad marital. *The Merchant of Venice* (*El mercader de Venecia*, 1596) de Shakespeare, que explora en profundidad dicho conflicto por medio de diversos personajes, no es una obra particularmente ovidiana. Pero si que, generalmente, la mitología de Ovidio proporcionó a los dramaturgos renacentistas un vocabulario y una serie de convenciones a través de los cuales poder desarrollar este tema social contemporáneo.

2. El homoerotismo en las obras de corte tragicómico

También encontramos en la literatura renacentista el tema de la conjunción entre milicia y homoerotismo masculino en obras de corte tragicómico, como por ejemplo en la obra de Shakespeare *Troilus and Cressida* (*Troilo y Crésida*, 1602), así como en tres obras de Fletcher: *The Nice Valour* (1516), *The Mad Lover* (1617) y *The Humorous Lieutenant* (1619). Aunque cada obra concluye con un matrimonio, en todas ellas, el personaje masculino central permanece soltero o renuncia a las mujeres al redirigir sus energías eróticas y sociales hacia otros hombres, así como a sus logros militares comunes (Sinfield, 2005: 19). En estas obras de Shakespeare y de Fletcher, los hombres construyen su virilidad, no a través de la persecución del deseo heteroerótico y del matrimonio, sino a través del establecimiento de lazos homosociales y homoeróticos (Neill, 2009: 216), ya que resulta imposible reconciliar los impulsos heterosexuales con la responsabilidad para defender los ideales masculinos de la estricta disciplina militar. Se trata de soldados que bien no expresan deseo sexual por las mujeres o que renuncian a éste. Estas tragicomedias ofrecen pues una alternativa al deseo heteroerótico por medio del establecimiento de relaciones homoeróticas aceptables.

Para Dollimore (1991: 287), la representación de estos aspectos revela la preocupación de la época por los numerosos cambios sociales, económicos y sexuales que se estaban produciendo. En general, parece resultar preocupante durante este periodo isabelino la posibilidad de que determinados soldados ya no actúen como verdaderos hombres dentro de un ambiente cortesano de paz y se comporten más bien como mujeres. Concretamente, la decadencia de lo militar durante el siglo XVII se puso de relieve en relación con la nueva manera de entender la forma de desarrollar el concepto masculino de género. Este tema se relaciona a su vez con otros como el poder político, la enfermedad, la violencia, etc. Estas tragicomedias ponían en escena argumentos sobre el honor masculino y la guerra en un momento en que ambos se percibían en declive.

Varios años de paz seguidos en el país implicaban que los hombres estaban ahora dedicados a objetivos civiles y privados y ya no se centraban en la guerra como un elemento canalizador de sus energías masculinas. Asimismo, el desplazamiento de la aristocracia del campo a la ciudad de Londres, alrededor de la corte, aceleró el cambio de los instintos bélicos masculinos, ya que facilitó otros campos alternativos de competición para los hombres, tales como la obtención de riquezas o el cultivar las artes. Todo ello provocó el declive de lo militar como medio de adquirir el honor, a la vez que estaba perdiendo su esencia como elemento de identidad masculina (DiGangi, 1997: 139).

En estas obras de corte tragicómico, se veían representadas por tanto las conductas aceptables dentro del homoerotismo masculino y deben ser evaluadas cuidadosamente dentro del marco histórico renacentista con respecto a la ideología de género. Shakespeare y Fletcher ofrecen al público héroes que definen el ideal de honor masculino en un momento en que éste estaba sufriendo una importante transformación en la Inglaterra del siglo XVII.

3. El homoerotismo en las comedias satíricas

En cuanto a la comedia satírica, durante la época isabelina, se plasmaba de forma general la relación de dominio entre un superior y su inferior. En obras de Jonson y de Chapman, los personajes se desenvuelven en una atmósfera urbana en la que se desarrolla además un juego erótico y de ambiciones sociales según una dinámica

homoerótica en la que la relación entre amo y sirviente puede tanto afianzar como subvertir la autoridad del amo, por tanto desafiando sodomíticamente el orden social (Bray, 1994: 52). Tanto las relaciones homoeróticas adecuadas, como las que alteraban el orden estaban presentes en las producciones teatrales renacentistas de corte satírico.

A modo de ejemplo, en la obra de Jonson *Every Man Out of His Humor* (1599), el homoerotismo masculino se hace evidente entre uno de los personajes, Briske, y su paje, Cinedo; *Volpone* (1606), también de Jonson, refleja cómo las relaciones homoeróticas amenazan el equilibrio social mediante la movilidad de clases y, por el contrario, en sus obras *Epicoene* (1609) y *The Alchemist* (*El alquimista*, 1610), las relaciones eróticas entre amos y sirvientes fortalecen el orden social, ya que se consigue ayudar a restablecer la herencia legítima de un heredero y la autoridad de un amo sobre su casa, así como crear relaciones de género adecuadas entre hombres y mujeres; por último, *The Gentleman Usher* (1602) de Chapman tiene que ver con el intento de un hombre de alto rango de establecer una relación homoerótica temporal con un sirviente, que a la vez facilita y amenaza el matrimonio del príncipe con una aristócrata.

En general, Jonson y Chapman dramatizan los problemas a los que se enfrentaban los que debían mantener el poder, los amos, en un contexto totalmente cambiante desde el punto de vista social y económico. El servicio personal estaba durante esta época evolucionando poco a poco de un sistema de mecenazgo, que empleaba solamente a caballeros, a otro moderno, en el que se recibe un sueldo, por lo que se estaba ampliando considerablemente el número de sirvientes que no tenían un origen aristocrático con el resultado de una desestabilización en las relaciones de servidumbre, ya que se estaba restableciendo la frontera entre el poder y la propiedad (DiGangi, 1997: 66).

Estas transformaciones en las relaciones entre amo y sirviente se ven reflejadas en las comedias satíricas, que plantean hasta qué punto las relaciones de los amos con sus sirvientes fortalecen o socavan el poder del amo, así como la forma en que el homoerotismo puede otorgar excesivo poder a un sirviente y el punto en que este afecto homoerótico se convierte entonces en sodomía. En este sentido, las convenciones homoeróticas dentro de las estructuras de poder establecidas en relación con este tema podían ser manipuladas no sólo en beneficio del amo, sino también del sirviente,

desafiando, por tanto, el orden social establecido. Estas obras satíricas de principios del siglo XVII en Inglaterra muestran relaciones sexuales basadas según Neill (2009: 217) en la lujuria, el engaño, el propio interés, el intercambio económico, etc. Todo ello dentro de un contexto normalmente urbano. Las comedias satíricas revelan “the sexual and social transgressions arising from the eroticized bonds of domination and dependency between masters and servants” (DiGangi, 1997: 66).³ Juntas, estas obras de Jonson y de Chapman delimitan las condiciones sociales bajo las cuales las relaciones jerárquicas masculinas aceptables pueden transformarse o no en sodomía.

4. El homoerotismo en las tragedias de estado

Otras obras pertenecientes a este periodo, las denominadas tragedias de estado, tienen como tema central la representación del homoerotismo en relación con la figura del favorito (DiGangi, 1988: 200). A modo de ejemplo, *The Massacre at Paris* (*La masacre de Paris*, 1593) y *Eduardo II* (1591) de Marlowe inicialmente sitúan la trama en torno a la relación entre el favorito y el monarca; en *Richard II* (*Ricardo II*, 1595) de Shakespeare y *Sejanus* (1603) de Jonson, los favoritos aparecen como parásitos sodomíticos. Igualmente, en ciertas obras de Chapman sobre la corte renacentista francesa, *Bussy D’Ambois* (1604), *The Conspiracy and Tragedy of Byron* (*La conspiración y tragedia de Byron*, 1608) y *The Revenge of Bussy D’Ambois* (*La venganza de Bussy D’Ambois*, 1610), se presta atención a la relación entre los favoritos y el homoerotismo.

Los autores isabelinos, inspirándose en la historia inglesa, francesa y romana, vuelven a relatar las relaciones entre monarcas y favoritos como un medio de dramatizar asuntos contemporáneos de relevancia política e ideológica, a saber, los límites del poder del soberano y los medios por los cuales la autoridad política es establecida, mantenida, transferida y deslegitimada; el peligro de los halagos, el desgobierno, los cortesanos, los súbditos y los poderes extranjeros; el conflicto entre la voluntad y el deber del soberano; el lugar de la sexualidad y el favoritismo en la cultura y la política de la corte, etc.

³ “Las transgresiones sexuales y sociales que surgen de los lazos eróticos de dominación y dependencia entre amos y sirvientes” (la traducción es mía).

En general, los autores renacentistas ingleses representaban frecuentemente el espectáculo del favorito de la corte de una manera trágica. El hecho de que los dramaturgos representen las relaciones íntimas entre príncipes y favoritos de esta forma no supone que el deseo homoerótico vaya inevitablemente asociado con una condena por sodomía, más bien al contrario, los escritores renacentistas presentan el deseo entre reyes y favoritos de una manera no sodomítica. Sin embargo, estas relaciones homoeróticas con frecuencia provocan un desenlace trágico porque la proximidad del favorito al monarca crea una situación peligrosa políticamente de consecuencias devastadoras. En su ensayo “Of Wisdom for a Man’s Self”,⁴ Francis Bacon escribe que los príncipes no son sólo ellos mismos, sino que también lo que hay en ellos de bueno o malo se encuentra expuesto al peligro de la fortuna pública. La relación del favorito con el príncipe afecta a la política para bien o para mal y es por esta razón que algunos autores se decantan por enfatizar los aspectos negativos que acompañan a la transgresión de la frontera entre lo personal y lo público en la vida de los monarcas (Neill, 2009: 216) y que lleguen a representar en sus obras como sodomía los peligros diversos que surgen de la intimidad y la cercanía física que se establece entre príncipes y favoritos.

No debemos obviar la politización de las relaciones homoeróticas masculinas en la primitiva Inglaterra moderna y hemos de considerar que unas relaciones íntimas homoeróticas eran más amenazadoras para el orden social que otras. Los favoritos podían adquirir un inmenso poder a través de su proximidad al príncipe. La correlación entre el poder político y la proximidad física al cuerpo del monarca fue extensamente negociada en la corte de la reina Isabel. Las personas próximas a Isabel eran mujeres y, por lo tanto, no ostentaban ningún poder político, aunque ejercieron una notable influencia sobre la reina en asuntos de mecenazgo. No obstante, durante su reinado, Isabel tuvo varios favoritos masculinos, como Leicester, Raleigh y Essex. Éste último resulta el más destacado ejemplo de cómo se puede llevar hasta el límite de la traición su privilegiada cercanía a la reina. Dada la importancia y la visibilidad de las relaciones entre la reina y sus favoritos, cabe preguntarse por qué los autores isabelinos representan relaciones entre monarcas masculinos y sus favoritos masculinos. Quizás encontremos una razón con DiGangi (1997: 101) en que la corte isabelina funcionaba a través de la

⁴ Publicado el 7 de marzo de 2001 en: <Bartleby.com>. [ref. de 14 de febrero de 2010].

expresión, no sólo de deseos heteroeróticos, sino también homoeróticos, ya que con la única excepción de la reina, el poder en la corte isabelina correspondía a los hombres. Otra explicación podría ser que las representaciones teatrales del favoritismo tenían que ver, no con el género o el erotismo, sino con el poder.

5. El estudio del corpus de análisis

En relación con las obras dramáticas isabelinas objeto de análisis en esta tesis doctoral, tal y como explicaré a continuación, cabe destacar que, por un lado, en *Eduardo II* de Christopher Marlowe se observan numerosos elementos homoeróticos; por otro lado, aunque no se trate de una comedia propiamente dicha, en las escenas cómicas de *Enrique IV* de William Shakespeare, las de la taberna de Eastcheap, la relación homoerótica que se establece entre el príncipe Hal y el personaje de Falstaff se relacionaría con elementos de la comedia ovidiana y la satírica. Asimismo, determinados aspectos de la vida del dramaturgo inglés se han relacionado con el homoerotismo.

5.1. Eduardo II de Christopher Marlowe

Antes de pasar a analizar con detalle la obra de Marlowe objeto de análisis en esta tesis doctoral, creo significativo abordar la trayectoria vital de su autor. Nacido el mismo año que Shakespeare, Marlowe (1564-1593) pudo haber sido el más grande autor del teatro isabelino; pero su ritmo de vida agitado y peligroso puso pronto fin a la misma. Aunque dejó tras de sí, al menos, varias obras literarias de considerable valor, también nos dejó una reputación de escritor ateo y homosexual que hizo que se le negara un lugar en el rincón de los poetas de la abadía de Westminster en razón de su vida y de sus obras (Wiggins y Lindsey, 1997: xi). La carrera de Marlowe como dramaturgo fue breve, pero meteórica y espectacular.

5.1.1. Christopher Marlowe

La vida de Marlowe,⁵ como la de William Shakespeare, se mezcla con la leyenda. Se le acusó de atacar tanto la veracidad histórica de la Biblia como la divinidad

⁵ Para tener un conocimiento exhaustivo de la vida de Marlowe resulta interesante e ilustrativo el estudio de Urry (1988).

de Jesucristo, así como de manifestar que Jesús y San Juan fueron amantes; se le atribuyen también críticas a todos a los que no les gustaban el tabaco y las relaciones sexuales con personas de su mismo sexo; asimismo, en una carta de la reina Isabel I se pone de manifiesto que Marlowe estaba relacionado con alguna actividad de naturaleza secreta e importante para la seguridad nacional; por último, su nombre también aparece siempre mezclado en riñas y duelos y en 1589 fue detenido por verse envuelto en una pelea callejera que acabó con la muerte de un hombre (*ibid.*: xii). Muchos aspectos de la vida del dramaturgo sobre los que se ha focalizado la atención a lo largo de la historia se relacionarían pues con desviaciones sodomíticas.

Marlowe tuvo un trágico y misterioso final: fue asesinado de una puñalada en una taberna por un espía y mensajero diplomático. El motivo continúa siendo un enigma y su muerte sigue envuelta en la intriga: de hecho ha sido objeto de numerosas novelas, obras de teatro e incluso películas; entre algunas de ellas, destacan la novela de Anthony Burgess *A Dead Man in Deptford* (*Un hombre muerto en Deptford*, 1993), la obra teatral de Peter Whelan *The School of Night* (1992) o la referencia a su muerte que se incluye en la película ganadora de siete Oscars *Shakespeare in Love* (*Shakespeare enamorado*, 1998), dirigida por John Madden y protagonizada por Joseph Fiennes y Gwyneth Paltrow.

Un último aspecto que quisiera mencionar sobre la vida de Christopher Marlowe es su supuesta vinculación con obras tradicionalmente atribuidas a Shakespeare. Sin embargo, aunque sabemos que en esa época se daba el caso de obras escritas en colaboración o revisadas por otro, resulta difícil tanto el probar como el refutar esta teoría en el caso de estos dos genios de la literatura universal (González, 1998: 67).

Podemos señalar que los acontecimientos históricos y el ambiente tanto literario como social existentes durante la Inglaterra isabelina, junto con la trayectoria vital del autor, fueron, sin lugar a dudas, los hechos que posibilitaron y provocaron la aparición del texto dramático *Eduardo II* de Christopher Marlowe, donde encontraremos dramatizado el concepto de sodomía. Este aspecto concreto será analizado en el próximo apartado de esta tesis doctoral.

5.1.2. *Eduardo II*

En *Eduardo II*, escrita alrededor de 1591 y estrenada en 1592, Christopher Marlowe desarrolla, por primera vez en el teatro inglés, un episodio histórico de la vida del rey Eduardo II, en la que se conjugan elementos atractivos y sugerentes. Eduardo II,⁶ que reinó en Inglaterra entre 1307 y 1327, hizo de su favorito, Gaveston, un hombre poderoso y odiado, lo cual le llevó a enfrentarse a la nobleza y al clero, acaudillados por su repudiada esposa, la reina Isabel. Este rey, que en la *Enciclopedia Británica*⁷ no merece más allá de una columna y media de texto, es considerado por algunos como el primer monarca homosexual de la corona británica. Fueron precisamente éstas y otras características las que inspiraron a Christopher Marlowe su obra teatral *Eduardo II*, poco antes de morir asesinado en una riña de taberna cuando tan sólo tenía 29 años.

El texto dramático *Eduardo II* (Thomas y Tydeman, 1994) ocupa un lugar especial entre las creaciones dramáticas de Marlowe. Es la única obra de este autor cuya acción se localiza en Inglaterra, así como, según Smith (1998: v) el primer intento afortunado que poseemos de la interpretación de la historia en el teatro. Lo histórico cobra un nuevo sentido dentro de lo dramático, ya que Christopher Marlowe presenta los hechos según sus intereses y convicciones. Puede decirse que el dramaturgo actúa como historiador al incorporar, manipular o adaptar ciertos elementos históricos; la obra de Marlowe ya no es, además, una obra de personaje, sino que se articula en torno a diferentes personajes que pueblan el universo dramático. Con todo ello se pone en marcha ese engranaje del hundimiento de un monarca dominado por sus favoritos, un rey que no puede controlar las intrigas que le rodean, que se debate en un caos de lucha por el poder y, al final, va a ser traicionado, encarcelado, depuesto y ejecutado.

La obra *Eduardo II* de Christopher Marlowe resulta interesante por varios motivos: en primer lugar, en ella se demuestra que un drama histórico es algo más que la dramatización de un fragmento de la historia; en segundo lugar, aportó personajes complejos movidos por diferentes intereses; por último, se puede sacar provecho

⁶ De especial importancia para el conocimiento de Eduardo II, resulta el *blog* que Kathryn Warner tiene sobre el reinado del monarca. En: <<http://edwardthesecond.blogspot.com>>.

⁷ Consúltese también en: *Encyclopaedia Britannica Online*. [ref. de 13 de febrero de 2010]. Disponible en web: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/179662/Edward-II>>.

dramático de una situación anti-triunfalista en la que se destaca la ambición y la lucha por el poder (González, 1998: 108-118).

La fuente principal de la que bebió Marlowe para llevar a cabo su texto dramático fue la obra del historiador Raphael Holinshed, *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (*Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda*, 1577 y 1587), aunque ocasionalmente también extrajo algún material de los *Annals of England* (1580) de John Stow. El objeto de la historia para muchos escritores renacentistas era aprender de los errores del pasado para evitarlos en el futuro, es decir, presentaba una función didáctica. El *Eduardo II* de Marlowe ofrece, sin embargo, una visión nihilista de la historia llena de sangre y traición (Smith, 1998: vii). Fundamentalmente, Marlowe respeta lo histórico, ya que hace referencia a los hechos esenciales del reinado de Eduardo II: el conflicto entre Gaveston y los nobles (1312); la rebelión de la nobleza y la victoria del rey (1322); la invasión de la reina Isabel y Mortimer (1326), etc. No obstante, a pesar de este aspecto, Marlowe también manipula, cambia, ciertos elementos en función de su intención dramática.

Tragedias isabelinas como *Eduardo II* (1591) constituyen intervenciones dentro de un discurso cultural sobre el poder y el deseo (Smith, 1991: 23). Los soberanos, los favoritos, los espectadores de la corte y los poetas participan en el juego de poder y dan forma a determinados discursos de la primera corte moderna inglesa, pero inevitablemente, la representación de los reyes históricos en la poesía o el drama da importancia a las prácticas eróticas de la corte inglesa. Las actividades sexuales y políticas de los primeros monarcas modernos, su faceta privada y pública, no pueden ser distinguidas con facilidad. Los deseos personales del rey interferían directamente con sus deberes públicos al otorgar poder a aquéllos que no se lo merecían y al reducir la dignidad simbólica de su propio estado (Hidalgo, 1997: 50). Es precisamente la intersección de la corte y el homoerotismo lo que generó combates políticos sobre la legitimidad de los deseos del soberano, tal y como se plasma en determinadas tragedias de la época.

En relación con lo anterior, podemos ver claro en obras como *Eduardo II* (1591) el peligro que los favoritos ambiciosos suponen para los reyes, ya que la seguridad del rey se ve afectada, no sólo por la presencia del favorito en asuntos privados domésticos

en la corte, tales como el acompañamiento, el entretenimiento o la conversación, sino también por su intromisión en asuntos de estado y, fundamentalmente, por las reacciones que tal intromisión provoca en todos los que están cerca del rey. Aun así, los reyes desarrollan tal amistad a pesar del peligro que pueda conllevar. Y esta acción, la de encumbrar a sirvientes al estatus de amigo real, no sólo es llevada a cabo por soberanos débiles y apasionados, sino también por los príncipes más sabios y políticamente más capaces que hayan reinado, tanto por razones económicas y políticas, como por necesidades personales. Todo ello mediante la ruptura de las jerarquías hieráticas para permitir otra clase de relación en la que el inferior recibe beneficios sociales y financieros por parte de su superior y éste recibe, a cambio, no sólo la gratificación personal de compartir estos regalos, sino también las obligaciones materiales de lealtad y servicio en las que incurre aquél dependiente de él (Spencer, 1996: 27). Un príncipe que eleva a un inferior al estatus de favorito debe presentarse a sí mismo como el mandatario generoso y amigo que, desde un punto de vista político y a la vista de todos, se supone que es, aun cuando sea difícil identificar la clase de favorito que actúa como amigo o como rival del rey, igual que también se hace difícil la distinción entre el buen rey o el tirano. Un rey necesita compañeros íntimos con los que compartir la administración del estado y es entonces cuando surgen en determinadas obras dramáticas las cuestiones de cuándo estos compañeros que participan del poder del rey se convierten en rivales o de quién determina en qué punto los servicios del favorito se convierten en perjudiciales para la seguridad y el estatus del soberano.

Estas obras sugieren que no son los favoritos reales, sino los rivales maquiavélicos por el trono los que ponen en gran peligro al rey y al estado. La sodomía surge no sólo cuando los reyes dan su apoyo a éstos que actúan contra el orden establecido, sino también cuando los nobles usan la violencia y los medios traicioneros para tener libre acceso al cuerpo y al poder del monarca. Los príncipes elevan a algunas personas para que sean sus compañeros y casi iguales, lo cual muchas veces acarrea graves consecuencias. Las lenguas modernas dan a tales personas el nombre de favoritos, como si fuera asunto de compañía y conversación. Pero el nombre romano sugiere su verdadero uso y causa al llamarlos *participes curarum* o “los que comparten el cuidado” del estado, ya que es aquí donde se establece la verdadera relación y el lazo que los une al monarca (Bray, 1994: 59).

Lo que trajo aparejado el homoerotismo fue un poderoso cargo dañino sobre el que podía recaer la culpa de la debilidad, la confusión y el desorden del reino: la sodomía. En la Inglaterra renacentista, las prácticas homoeróticas no se identificaban fuera de las prácticas sociales en las que tenían lugar. Un único favorito es signo de vulnerabilidad política, su presencia junto al rey, y no el homoerotismo, es señal de debilidad y da lugar a los escándalos, así como a la mala reputación en la corte, que se convierte en el principal foco de atención. Entonces, queda implícito que una cosa era el homoerotismo y otra la corte, y era ésta última la que finalmente provocaba el conflicto político (DiGangi, 1988: 212).

5.2. *Enrique IV* de William Shakespeare

William Shakespeare (1564-1616) es considerado el escritor más célebre en lengua inglesa y, junto a Miguel de Cervantes, también de la literatura universal. Leído, representado y estudiado durante siglos, resulta importante que tengamos en cuenta algunos datos básicos sobre su vida y su obra, que paso a reseñar a continuación antes de centrarme en la obra objeto de análisis en esta tesis doctoral: *Enrique IV*.

5.2.1. William Shakespeare

En lo relativo a la vida de Shakespeare, nos encontramos ante muchas suposiciones y unos pocos hechos. Se cree que nació el 23 de abril de 1564 en Stratford-upon-Avon, Reino Unido, y se sabe que fue bautizado en este pequeño pueblo inglés el 26 de abril de 1564 durante el reinado de Isabel I. Tercero de ocho hermanos, fue el primer hijo varón de un comerciante, John Shakespeare, y de Mary Arden, hija a su vez de un terrateniente católico.

Estudió en la escuela de su localidad natal, Startford, durante unos seis años, aunque se afirma que tuvo que abandonar sus estudios para ayudar económicamente a su familia tras el fracaso en los negocios de guantes de su padre, llegando a trabajar en su adolescencia incluso como aprendiz en una carnicería.

En 1582, contrae matrimonio con Anne Hathaway, hija de un granjero, con la que tuvo una hija, Susanna, en 1583, y dos mellizos, en 1585, un niño, Hamnet, que

murió a los 11 años de edad, y una niña, Judith. Tras su matrimonio, apenas hay datos de William Shakespeare en los registros históricos.

Cumplidos los veinte años, se trasladó a Londres, donde comenzó su carrera como actor y como dramaturgo. En esos momentos, estaba bajo el mecenazgo de Henry Wriothesley, Duque de Southampton. Luego Shakespeare llegaría a ser incluso empresario del teatro, como copropietario de la compañía conocida inicialmente como Lord Chamberlain's Men⁸. Ésta se convertiría más tarde en la más prestigiosa de la época, al punto de conseguir el patrocinio del rey, pasar a llamarse The King's Men⁹ y ser propietaria de dos teatros, The Globe y Blackfriars. Pocos años antes de su muerte, William Shakespeare regresó a su pueblo natal, Stratford-upon-Avon, donde falleció a la edad de 52 años.

Dado que hay muy pocos documentos que reseñen la vida de este famoso dramaturgo, existe toda una discusión sobre determinados aspectos de su vida privada, así como acerca de sus obras (González, 1993: 27-28). De este modo, se discute si amaba o si despreciaba a su esposa si tuvo relaciones homosexuales o si era católico. En este sentido, la propia vida de Shakespeare podría vincularse al término de sodomía.

Pero, tal vez la mayor polémica, se centra en torno a si realmente fue el autor de las grandes obras que se le atribuyen. Quienes lo dudan, se apoyan en el argumento de que le hacía falta una mayor educación y erudición de la que podía haber adquirido este hijo de un comerciante de pueblo para escribir tan monumentales obras (Gurr, 1987: 65). La capacidad intelectual de un hombre aparentemente poco ilustrado académicamente ha hecho correr ríos de tinta sobre la verdadera identidad del autor de las obras firmadas por Shakespeare (González, 1993: 28). A esta idea ha contribuido también el hecho de que no se disponga en absoluto de escritos o cartas personales del autor. Este sector de la crítica, surgida en el siglo XVIII, atribuye sus obras a personajes ilustres como Sir Francis Bacon, Edward de Vere, Conde de Oxford, o Christopher Marlowe. Sin embargo, tampoco existen pruebas fehacientes de que tales afirmaciones sean ciertas.

⁸ Los hombres del Lord Chambelán (la traducción es mía).

⁹ Los hombres del rey (la traducción es mía).

No obstante, la significación del autor, fuese Shakespeare o no, viene determinada por las obras que se le atribuyen. Por un lado, la publicación de dos poemas eróticos, *Venus and Adonis* (*Venus y Adonis*, 1593) y *The Rape of Lucrece* (*El rapto de Lucrecia*, 1594), así como sus *Sonnets* (*Sonetos*), editados en 1609, le dieron la reputación de brillante poeta. Además, el hecho de que los *Sonetos* estén dedicados a un hombre, así como que el poeta dirija una gran parte de los mismos, con un lenguaje romántico y cariñoso, a un joven anónimo ha llevado a varios comentaristas a sugerir una relación homoerótica entre ambos (Burrow, 2002: 5).

Por otro lado, sus primeras obras teatrales fueron publicadas varios años después de su muerte en un compendio conocido como el *First Folio*, que las divide en dramas, en comedias y en obras históricas. Dentro de ellas, destacan grandes obras de la literatura universal como *Richard III* (*Ricardo III*, 1591), *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de verano*, 1590-1596), *The Merchant of Venice* (*El mercader de Venecia*, 1596-1597), *Much Ado About Nothing* (*Mucho ruido y pocas nueces*, 1598-1599), *Romeo and Juliet* (*Romeo y Julieta*, 1591-1595), *Julius Caesar* (*Julio César*, 1600), *Hamlet* (1599-1602), *Othello* (*Otelo*, 1602), *King Lear* (*El rey Lear*, 1605), *Winter's Tale* (*Cuento de invierno*, 1610) o *The Tempest* (*La tempestad*, 1610-1611), así como el texto que nos ocupa, *Enrique IV* (1598-1600), que paso a analizar a continuación.

5.2.2. Enrique IV

Enrique IV es un drama histórico de William Shakespeare que consta de dos partes de cinco actos cada una. Dichas partes fueron respectivamente representadas en 1597 y 1598 y publicadas en 1598 y 1600. El drama se basa en la obra de Holinshed, *Chronicles* (*Crónicas*, 1577 y 1578), y, para las partes cómicas, Shakespeare pudo haberse basado en un drama anónimo preexistente, *The Famous Victories of Henry V* (1586), así como en la antología poética de biografías de personajes ilustres *The Mirror for Magistrates* (1559).

Desde el punto de vista histórico, el rey Enrique IV, de la casa de Lancaster, tuvo un gobierno convulso, con varios frentes de batalla abiertos durante su reinado. Fue precedido por Ricardo II, al que desbancó, y fue sucedido por su hijo, Enrique V. Todos estos acontecimientos inspiraron las dos partes de que consta la obra de Shakespeare.

Estos dos dramas, junto a *Richard II* (*Ricardo II*, 1597) y *Henry V* (*Enrique V*, 1599), constituyen una de las tetralogías¹⁰ de dramas históricos ingleses de Shakespeare.

Las dos obras de *Enrique IV* incluyen además al personaje de Sir John Falstaff, uno de los más recordados de su autor, que también aparece en la comedia *The Merry Wives of Windsor* (*Las alegres comadres de Windsor*, 1623), y, sólo nombrando su fallecimiento, en el drama histórico *Enrique V*. La figura de Falstaff es considerada una de las más logradas de Shakespeare y uno de los mejores personajes cómicos en la historia de la literatura occidental.

En *Enrique IV*, Shakespeare fue más allá de los avatares del juego político e indagó en la condición humana y en el comportamiento de los hombres (Pujante, 2014: 49). Asimismo, incorporó por primera vez un decisivo ingrediente de comedia al drama histórico. De este modo, planteó claramente la relación entre diversión y obligación, humanidad y autoridad, logrando una enorme abundancia de contrastes y una gran riqueza de emociones. Además, al igual que otras de sus grandes obras, *Enrique IV* de William Shakespeare se caracteriza por su dominio de la estructura escénica y del lenguaje literario, por la penetración psicológica de sus personajes, así como por su captación y entendimiento de las emociones del ser humano (González, 1993: 104-105).

Asimismo, la relación entre el príncipe Hal y Falstaff se enmarcaría dentro del concepto de amistad masculina, mecenazgo y pedagogía (Spencer, 1993: 15). Muy pronto comprobamos en la obra el grado de confianza y de complicidad entre ambos, y su relación nos permite incluso ver en Falstaff a un padre alternativo para Hal (Pujante, 2014: 19). La relación homoerótica del príncipe con un inferior se entendería como parte del proceso de formación del futuro monarca y se vería razonablemente dentro de la sociedad isabelina de la época. Por un lado, nos encontramos ante dos personajes masculinos de muy diferente extracción social, amo y sirviente, y, por otro lado, los dos hombres presentan una marcada diferencia de edad, joven y viejo.

En conclusión, podemos resumir con Bray (1994: 61) las dos imágenes contrapuestas que de las relaciones homoeróticas masculinas nos ha dejado el teatro isabelino: la del amigo y la del sodomita; el homosexual del siglo XVI tiene poco o nada

¹⁰ La otra tetralogía incluye las tres partes de *Henry VI* (*Enrique VI*, 1591) y *Richard III* (*Ricardo III*, 1591).

que ver con el contemporáneo y la sociedad isabelina carecía de una minoría específicamente homosexual. Así, en el caso concreto de *Enrique IV* de William Shakespeare, la relación del príncipe Hal con su amigos Falstaff se podría enmarcar dentro de las más aceptables relaciones homoeróticas de amistad masculina. La amistad íntima entre hombres, acompañada con frecuencia de lenguaje y de gestos marcadamente amorosos, aparece en la literatura y en la sociedad de la época como expresión pública de una relación personal y social. Dentro de ésta, ni siquiera el que dos hombres compartieran el lecho despertaba la sospecha de una relación nefanda.

Por el contrario, la sodomía era un crimen asociado con la blasfemia y la traición, es decir, un crimen religioso y político que provocaba el rechazo y el castigo de la sociedad. Tras delinear este sistema bipolar de relaciones sexuales, lo interesante es el momento en que la frontera aparentemente infranqueable entre amistad masculina y sodomía se traspasa, tanto en la práctica social, como, sobre todo, en la representación literaria, tal y como queda reflejado en *Eduardo II* de Christopher Marlowe donde la relación entre el rey Eduardo II y su favorito Gaveston exhibe las convenciones de la amistad masculina, pero también incorpora indicios indudables de sodomía.

Tal y como hemos visto en los apartados anteriores, la referencia a la época de Marlowe y Shakespeare, a sus vidas y a sus obras, se hace del todo pertinente para explicar y para situar con rigor los componentes que circunscriben el estudio de *Eduardo II* y de *Enrique IV*, ya que su conocimiento repercute, condiciona y hace posible la interpretación de las obras objeto de la adaptación. Cuando interpretamos el texto dramático, hemos de recurrir tanto al propio texto, como a los conocimientos sobre la historia literaria del autor. A la vez que profundizamos en las claves de la obra dramática, nos podemos fijar también en el dramaturgo, porque ciertos aspectos de su época, su vida y su trabajo, nos ayudarán a interpretar mejor el texto dramático. Asimismo, en el próximo capítulo, me centraré en los aspectos concernientes a los dos filmes que me ocupan y que se basan en los anteriormente analizados textos dramáticos.

Capítulo IV: La homosexualidad en el cine



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

IV. La homosexualidad en el cine

Las películas adaptadas objeto de análisis en esta tesis doctoral, *Eduardo II* de Derek Jarman y *Mi Idaho privado* de Gus Van San, son filmes de marcada temática homosexual y por ello creo interesante en este momento referirme no sólo a estas dos obras que me ocupan en particular, sino también al tratamiento general que el tema de la homosexualidad ha recibido en el cine a lo largo de su historia.

La homosexualidad en el cine se ha reflejado tanto en comedias como en cine experimental, de terror, histórico, policiaco, de denuncia social, biográfico o de serie b. Igualmente, ha sido retratada de maneras muy diversas dependiendo de la época, el país o la mirada personal del director. Nos encontramos ante una de las más variadas, sugerentes y ricas filmografías que existen. Todo ello no sólo ha creado filmes emblemáticos, como es el caso de *Eduardo II* o *Mi Idaho privado* de, sino que ha profundizado en la problemática de la homosexualidad desde múltiples perspectivas (Freire, 2007).¹

En relación con este tema, creo necesario distinguir, por un lado, el tratamiento que ha recibido en la industria de Hollywood y, por otro lado, el que se le ha dado tanto en la cinematografía independiente estadounidense como en el cine británico. En general, dos factores clave diferencian las películas de Hollywood de los filmes independientes estadounidenses y de las películas británicas. Uno de ellos es el presupuesto, es decir, lo que cuesta rodar un filme; el otro es el tema y el enfoque, aquello de lo que trata la película (Allen, 2003: 37). A diferencia de las películas de los grandes estudios, las del cine independiente y las del cine británico son mucho más económicas. Es precisamente su bajo costo lo que permite a los directores una mayor libertad creativa, lejos de imperativos económicos. Estas películas prestan más atención a la expresión artística, así como a la temática y menos a las consideraciones sobre su recaudación en taquilla, que es una de las razones por las que suelen recibir más galardones que otras películas que generan muchos ingresos (Bordwell, 2006: 53).

¹ [ref. de 27 de octubre de 2010].

1. La homosexualidad en el cine de Hollywood

La *homosexualidad*² ha estado presente en el cine desde el comienzo de su historia. Así, en el cine mudo, era contemplada de forma humorística, empleando frecuentemente a los personajes homosexuales para hacer gags. Durante este período, se les retrataba de forma estereotipada, exagerando el afeminamiento para que un público popular pudiera distinguir sin necesidad de palabras a los personajes gays. Sirva también de ejemplo una escena de la película de Charles Chaplin *Behind the Screen (Detrás de la pantalla, 1916)*, donde el protagonista besa a una mujer vestida de hombre conociendo su verdadero sexo, mientras otro hombre que lo ve comienza a moverse alrededor de ellos de forma manifiestamente afeminada para captar su atención.

Como hemos visto, ya en las primeras películas de Hollywood, había aparecido la figura del *sissy*, “mariquita” en inglés, pero fue tras la llegada del sonoro cuando gozó de mayor popularidad (Barrios, 2003: 87). A pesar de que nunca se hacía mención a las preferencias sexuales o afectivas de estos personajes, la audiencia los podía identificar fácilmente como homosexuales por reflejar los clichés existentes en la sociedad hacia ellos. Éstos consistían en retratarlos como personajes extremadamente amanerados, remilgados, con delgados bigotes y a menudo grotescamente maquillados. Los *sissies* resultaban divertidos a los espectadores, ya que en comparación con ellos, los hombres podían sentirse más masculinos y las mujeres más femeninas (Barrios, 2003: 87). Algunas de las primeras películas sonoras que incluyen *sissies* entre sus personajes fueron *The Broadway Melody (La melodía de Broadway, Harry Beaumont, 1929)*, *Our Betters (Nuestros superiores, George Cukor, 1933)*, *The Gay Divorcee (La alegre divorciada, Mark Sandrich, 1934)* y *Myrt and Marge (Al Boasberg, 1934)*.

En estos filmes de alrededor de los años treinta, se daba una paradoja al comparar la reacción que generaban los hombres caracterizados con ropas o con actitudes consideradas femeninas y las mujeres que asumían un rol masculino. Mientras los primeros eran objeto de chistes y situaciones cómicas, las segundas eran consideradas atractivas tanto por los hombres como por las mujeres. Esta reacción se puede comprobar en el filme *Morocco (Marruecos, Josef von Sternberg, 1930)*, donde

² Entendida la palabra *homosexualidad* aquí en su sentido más amplio que incluiría la temática lesbiana, gay, bisexual y transexual.

Marlene Dietrich se viste con un esmoquin de hombre en un club nocturno y es aplaudida por todos los asistentes cuando da un beso en la boca a otra mujer. Otra película con guiños al lesbianismo fue *Queen Christina* (*La reina Cristina de Suecia*, Rouben Mamoulian, 1933), donde, a pesar de que se cambió la historia para no hacer alusión directa a la homosexualidad de dicha soberana, se mostraba la estrecha amistad que le unía a una de sus sirvientas. Su actriz protagonista, Greta Garbo, junto a la mencionada Marlene Dietrich, se convirtieron en los dos iconos lésbicos por excelencia de la historia del cine (Lang, 2002: 63)

Como consecuencia de estos filmes, la Iglesia católica y ciertas ramas de la Iglesia protestante, por medio de la *Legion of decency*³ y de la *Women's League*⁴, amenazaron con promover boicots por el contenido de estas películas que ellos consideraban indecentes y poco ejemplares para la sociedad (Barrios, 2003: 103). Para frenar estas presiones, la industria de Hollywood dio el visto bueno al código Hays, ideado por el primer presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de América, Bill Hays, y cuyo objetivo era censurar todos los temas considerados *indecentes*. Entre ellos, se encontraban los desnudos, los besos demasiado ardorosos, el aborto, la prostitución o las perversiones sexuales, entre las que se incluyó como tal la homosexualidad (Lang, 2002: 64).

En la década de los cuarenta, la nueva censura prohibió directamente cualquier referencia explícita a la homosexualidad, pero no consiguió eliminarlas del todo. La mayor diferencia con el período anterior radicaba en que los homosexuales dejaron de ser un elemento cómico para asumir el papel de *villanos*, más acorde con el concepto de homosexualidad que el código Hays quería transmitir a la sociedad. Sirvan de ejemplo, las películas de Alfred Hitchcock *Rebecca* (*Rebeca*, 1940) y *Rope* (*La soga*, 1948). En la primera, el ama de llaves aparece como un siniestro personaje, totalmente obsesionado con la fallecida señora De Winter, y dispuesto a hacer la vida imposible a la nueva esposa del señor; en la segunda, dos hombres, estudiantes universitarios, que viven juntos asesinan a un compañero de clase sólo para demostrar que el crimen perfecto puede llevarse a cabo si el mismo es realizado por gente inteligente.

³ Legión para la decencia (la traducción es mía).

⁴ Liga de mujeres (la traducción es mía).

Durante casi tres décadas, la censura estuvo autorizada a cambiar todos los diálogos, escenas, personajes o tramas que no concordaran con los principios del código Hays. De este modo, en *The Lost Weekend* (*Días sin huella*, Billy Wilder, 1945), las dudas que su protagonista tiene acerca de su sexualidad, que están presentes en la novela en la que se basa, se silencian en la película; y *Crossfire* (*Encrucijada de odios*, Edward Dmytryk, 1947), basada en un libro que trataba sobre unos asesinatos de homosexuales, se convirtió en una película sobre asesinatos de judíos. Como no se podía hacer alusión directa a la homosexualidad, ésta debía insinuarse por medio de guiños para que el público pudiera relacionarlos fácilmente con ella. Así por ejemplo, en *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, John Huston, 1941), el personaje interpretado por Peter Lorre, que en la novela original es gay, es presentado a Bogart resaltando que se perfuma con gardenia mientras suena una música femenina (Barrios, 2003: 93). También el *western* contó con filmes donde se insinuaba la homosexualidad, como en ciertas escenas entre los actores Montgomery Clift y John Ireland en la película dirigida por Howard Hawks *Red River* (*Río rojo*, 1948).

La forma en que Hollywood y la sociedad americana de los años cincuenta percibían a los gays quedó retratada en el largometraje *Tea and Sympathy* (*Té y simpatía*, 1956) de Vincente Minnelli, en el que una familia bien situada socialmente intenta corregir el afeminamiento de su hijo para acallar los rumores sobre su homosexualidad. A finales de esta década, comenzaron a insinuarse relaciones sexuales entre personas del mismo sexo en algunas películas y fue entonces cuando la censura empezó a funcionar de forma más notoria (Freire, 2007).⁵. Filmes como *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) pudieron sortearla gracias al tratamiento casi subliminal de la relación gay que sugiere la película. Según menciona el escritor y guionista de dicha cinta, Gore Vidal, en el documental *El celuloide oculto* (1995), la trama, que giraba alrededor de la relación homosexual que mantuvieron los dos personajes principales durante su adolescencia, en el filme es tratada como una simple amistad. No ocurrió lo mismo con *Spartacus* (*Espartaco*, Stanley Kubrick, 1960), cinta en la que la censura eliminó una escena en la que se podía ver al esclavo Tony Curtis bañar a su amo Laurence Olivier mientras ambos personajes hablan veladamente de su homosexualidad (Barrios, 2003: 105). También *Cat on a Hot Tin Roof* (*La gata sobre el tejado de zinc*,

⁵ [ref. de 26 de octubre de 2010].

Richard Brooks, 1958) y *Suddenly Last Summer* (*De repente el último verano*, Joseph L. Mankiewicz, 1959), ambas películas basadas en obras teatrales de Tennessee Williams, fueron censuradas para que la homosexualidad de sus protagonistas no se mostrara claramente.

Al inicio de la década de los sesenta, la censura se había relajado y gradualmente el código Hays había dejado de aplicarse para la mayoría de las situaciones que contemplaba, pero aún quedaba por derribar un último tabú, el de la homosexualidad. Los realizadores, cansados de las limitaciones, comenzaron a rodar películas que claramente trataban sobre gays y sobre lesbianas, pero siempre bajo el prototipo que debía acompañar a estos personajes: debían llevar una vida atormentada que culminara con un final trágico, bien a través de una muerte violenta o bien suicidándose (Barrios, 2003: 107). Podemos señalar como ejemplos las películas *Rebel without a Cause* (*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray, 1956), *Walk on the Wild Side* (*La gata negra*, Edward Dmytryk, 1962) o *Advise and Consent* (*Tempestad sobre Washington*, Otto Preminger, 1962). También en *The Children's Hour* (*La calumnia*, William Wyler, 1962), el personaje interpretado por Shirley MacLaine vive atormentado por haberse enamorado de Audrey Hepburn y finalmente acaba suicidándose.

A finales de la década de los sesenta, la palabra “homosexual” ya era utilizada habitualmente sin tapujos en algunas películas, aunque éstas aún incidían en una visión truculenta de la vida de lesbianas y gays (Lang, 2002: 73). *The Detective* (*El detective*, Gordon Douglas, 1968) cuenta la historia de un detective que no asume su condición sexual; en *The Fox* (*La zorra*, Mark Rydell, 1968) un hombre se interpone entre una pareja de lesbianas y logra “convertir” a una de las mujeres en heterosexual, mientras la otra muere aplastada por un árbol; y *El asesinato de la hermana George* (Robert Aldrich, 1968), que provocó controversia entre el público debido a su temática, también generó reacciones encontradas entre la comunidad homosexual, ya que, aunque por una parte, fue una película pionera en su época por tratarse de mujeres seguras de ellas mismas, triunfadoras y que se encuentran a gusto con su sexualidad, por otra parte, presentaba a la pareja de lesbianas protagonistas como ambiciosas, infieles y obsesionadas con el sexo (Valpuesta, 2005).⁶

⁶ [ref. de 14 de agosto de 2010].

Fue a principios de los setenta cuando se rodaron las primeras películas que indicaban una ligera evolución en la relación entre la industria cinematográfica de Hollywood y la homosexualidad, justo cuando el movimiento gay estaba dando sus primeros pasos. *The Boys of the Band* (*Los chicos de la banda*, 1970) de William Friedkin fue el primer filme gay con final no trágico producido en Hollywood, aunque su visión estereotipada de los homosexuales no fue bien recibida entre los activistas del movimiento (Lang, 2002: 83). La cinta *Cabaret* (1972), dirigida por Bob Fosse, dio un paso más en este sentido cuando mostró a Michael York como un gay sensato y sin sentimientos de culpa hacia su sexualidad. A pesar de estas excepciones y de empezar a poder mostrarse libremente la homosexualidad, varias películas de esta época como *Vanishing Point* (*Punto límite: cero*, Richard C. Sarafian, 1971) y *Freebie and the Bean* (*Una extraña pareja de polis*, Richard Rush, 1974) retoman el viejo estereotipo de delincuentes homosexuales que finalmente son ajusticiados por el héroe heterosexual.

Cruzado ya el umbral de los ochenta, películas como *Windows* (*Ventanas*, Gordon Willis, 1980) y *Cruising* (*A la caza*, William Friedkin, 1980) insistían en la visión de gays y de lesbianas como asesinos dementes y sin escrúpulos. Esta última película, cuyo argumento trataba sobre un asesino en serie que localizaba a sus víctimas en lugares de ambiente *leather*, logró algo inédito hasta entonces; los homosexuales, cansados de ver cómo el cine de Hollywood seguía retratándoles de forma negativa, y, conscientes de la influencia de éste en el imaginario colectivo de la sociedad, organizaron protestas masivas por varias ciudades norteamericanas con el objetivo de detener su distribución. Finalmente, la película *A la caza* fue retirada de las pantallas y las manifestaciones sirvieron para que la industria del cine tomara conciencia del hartazgo del colectivo homosexual respecto a la mala imagen que el cine daba de ellos.

A partir de este momento, el cine de los ochenta dirigido al gran público de Hollywood comenzó a producir películas que trataban con respeto a los homosexuales. Las pioneras fueron dos, ambas rodadas en 1982, *Making Love* (*Su otro amor*, Arthur Hiller), que retrataba una relación entre dos hombres, y *Personal Best* (*La mejor marca*, Robert Towne), que giraba en torno al amor entre mujeres. En la primera, un médico casado experimenta una crisis en su sexualidad e inicia una historia de amor con un escritor gay interpretado por Harry Hamlin; la segunda de ellas cuenta el enamoramiento de dos atletas de élite, interpretadas por Mariel Hemingway y Patrice Donnelly, que se

ve truncado al iniciar una de ellas una relación heterosexual. Otros ejemplos incluyen la comedia policíaca *Partners (Algo más que colegas, James Burrows, 1982)*, interpretada por Ryan O'Neal y John Hurt.

Durante la década de los ochenta y hasta principios de los noventa, Hollywood produjo varias películas en las que los personajes y las relaciones homosexuales, especialmente lésbicas, se representaron de forma diversa. Si en *Silkwood* (Mike Nichols, 1983), el personaje interpretado por Cher vive su homosexualidad abiertamente, en otras películas como *The Color Purple (El color púrpura, Steven Spielberg, 1985)*, *Fried Green Tomatoes (Tomates verdes fritos, John Avnet, 1992)* o *The Silence of the Lambs (El silencio de los corderos, Jonathan Demme, 1992)*, los personajes lésbicos no muestran su sexualidad tal y como figura en las novelas que les sirvieron de inspiración. Otro ejemplo de la representación del lesbianismo en el cine de este período se encuentra en *Basic Instinct (Instinto básico, Paul Verhoeven, 1992)*, con la que se repitieron las manifestaciones de las asociaciones gays estadounidenses por presentar al personaje homosexual encarnado por Sharon Stone como una asesina. También la profunda amistad entre las protagonistas de *Thelma and Louise (Thelma y Louise, Ridley Scott, 1991)* ha sido interpretada a menudo como una relación lésbica (Nina, 2007).⁷

La película de 1993 *Philadelphia (Filadelfia, Jonathan Demme)* fue, tras *And the Band Played On (En el filo de la duda, Roger Spottiswoode, 1993)*, la segunda producción cinematográfica de gran presupuesto e interpretada por actores famosos en abordar el tema del SIDA en Estados Unidos. También este filme marcó un cambio a principios de la década de los noventa en las películas de Hollywood en lo que respecta a la representación más realista de los homosexuales. Sin embargo, el hecho de que los personajes de Tom Hanks y Antonio Banderas no intercambiaran muestras de afecto típicas de una relación, como los besos, y la ausencia de mujeres homosexuales atrajeron revisiones desfavorables de algunos críticos de cine gay (Lang, 2002: 87).

⁷ [ref. de 15 de agosto de 2010].

Desde mediados de los noventa, la industria norteamericana presenta una línea de comedias que abordan la homosexualidad como argumento central o secundario con personajes amables y positivos. *The Wedding Banquet (El banquete de bodas, 1993)*, dirigida por Ang Lee, empleaba la estructura de comedia de enredo al estilo de George Cukor en la que uno de los miembros de una feliz pareja homosexual se casa con una chica, contando con la complicidad de su auténtica pareja, para guardar las apariencias ante sus tradicionales padres; una estructura similar emplea *In & Out (1997)*, del director Frank Oz y protagonizada por Kevin Kline, Tom Selleck y Matt Dillon. En esta ocasión, un profesor de literatura ve expuesta su, hasta entonces oculta, homosexualidad a raíz de la confesión de un antiguo alumno, actor célebre, durante la entrega de un premio por televisión; *My Best Friend's Wedding (La boda de mi mejor amigo, 1997)*, de P. J. Hogan y encabezada por Julia Roberts y Cameron Diaz, es una alocada comedia en la que el personaje gay de Rupert Everett apoya a su amiga en una farsa para ayudarla a conquistar a un chico que está enamorado de otra; otro ejemplo lo encontramos en *As Good as it Gets (Mejor... imposible, 1997)*, película dirigida por James L. Brooks, en la que el huraño escritor encarnado por Jack Nicholson, enamorado de una camarera, Helen Hunt, aprovecha un percance sufrido por su vecino, un artista homosexual, Greg Kinnear, como excusa para cortejarla; el filme de Beeban Kidron *A Wong Foo, Thanks for Everything Julie Newmar (A Wong Foo, gracias por todo Julie Newmar, 1995)* se benefició de su reparto, con Patrick Swayze, John Leguizamo y Wesley Snipes, para contar las aventuras de un grupo de *drag queens* en un viaje por pueblos del interior de los Estados Unidos. Otras más recientes películas gay de Hollywood de gran repercusión incluyen: *Brokeback Mountain (Ang Lee)*, *Transamerica (Transamérica, Duncan Tucker)* y *Capote (Truman Capote, Bennet Miller)*, todas del 2005. Y en el 2008, Sean Penn obtuvo el Oscar al mejor actor por su interpretación en la película *Milk (Mi nombre es Harvey Milk, Gus Van Sant, 2008)*, basada en la biografía del político y activista gay Harvey Milk.

Sirva toda esta enumeración de títulos aquí referidos como muestra clara del enorme interés que el tema de la homosexualidad ha tenido en el cine de Hollywood desde sus orígenes hasta la fecha, así como de la forma en que la gran industria cinematográfica americana ha plasmado a lo largo de su historia su visión del colectivo homosexual.

2. La homosexualidad en el cine independiente estadounidense

La industria del cine independiente en los Estados Unidos se inició cuando unos pocos realizadores decidieron invertir su propio dinero en la producción de películas que no interesaban a los grandes estudios cinematográficos de Hollywood. Estas películas, generalmente de bajo presupuesto, se han ganado el aprecio del público espectador, lo cual ha impulsado el desarrollo de este sector de la industria del cine (Allen, 2003: 43). Al contrario de la industria de Hollywood, las productoras estadounidenses de cine independiente, alejadas de la presión por imperativos económicos, han tratado desde un principio el tema de la homosexualidad en las películas sin juzgar la sexualidad de los personajes desde una perspectiva moral heterosexual (Turner, 2006: 96).

Una de las primeras películas sobre la homosexualidad que se rodaron al margen de la industria de Hollywood fue la producción *Glen or Glenda* (*Glen o Glenda* 1953), dirigida y protagonizada por Ed Wood, quien basó su argumento en su propia vida y en la de Christine Jorgenson, uno de los primeros transexuales. Otro director tan iconoclasta como Wood fue Kenneth Anger, realizador que ha influido considerablemente en el cine moderno y en cuyas películas, incluyendo la más famosa, *Scorpio Rising* (1963), tenían cabida el fetichismo gay, el ocultismo y las drogas (Amat, 2004).⁸

Durante la segunda mitad de los sesenta, el director Paul Morrissey, con la producción de Andy Warhol, rodó numerosas películas experimentales que trataban la homosexualidad y la transexualidad sin reparos. Entre ellas destacan *Lonesome Cowboys* (1968), un western ambientado en un pueblo habitado únicamente por hombres y, especialmente, la trilogía *Flesh* compuesta por *Flesh* (1968), *Trash* (1970) y *Heat* (1972), películas que fueron pioneras en mostrar el cuerpo masculino como objeto erótico y que convirtieron al actor Joe Dallesandro en un símbolo sexual gay.

Películas como las de Warhol y Morrissey, junto al auge de la contracultura de los años sesenta, posibilitaron el nacimiento del cine *underground* de la década de los setenta, género en el que se encuadran varias directoras cuyo cine se caracterizó por abordar el lesbianismo desde una postura política y feminista (Lang, 2002: 96). La

⁸ [ref. de 30 de agosto de 2010].

primera en hacerlo fue la realizadora Barbara Hammer, quien desde 1968 ha rodado numerosas películas experimentales sobre el tema del lesbianismo, del que es considerada la pionera; Hammer ha tratado el erotismo lésbico y ha representado el cuerpo femenino sin tabúes en películas como *Dyketactics* (1974), *Menses* (1974) y *Multiple Orgasm* (1976). Otra de las representantes importantes del cine feminista lésbico ha sido Jan Oxenberg, cuyas películas han criticado tanto los estereotipos culturales heterosexuales como los homosexuales, empleando para ello un particular sentido del humor que a veces ha levantado cierta controversia (Citron, 2005).⁹ El trabajo de Hammer y Oxenberg ha influido en varias directoras que han profundizado en la representación militante del lesbianismo, opuesta a la que tradicionalmente ha ofrecido la cultura dominante, entre ellas, Greta Scchiller, Su Friedrich y Lizzie Borden.

Igualmente, durante los años setenta, John Waters se convirtió en un referente básico del cine independiente y en un cineasta de culto gracias a sus comedias groseras, satíricas e irreverentes. La homosexualidad, el travestismo y lo *camp*, es decir, la exageración, la extravagancia, el histrionismo, etc. están presentes en todas sus películas, muchas de las cuales fueron protagonizadas por su compañero sentimental, el *drag queen* Divine.¹⁰ Su película más emblemática fue *Pink Flamingos* (1972), seguida de otros trabajos notables como *Polyester* (1981) y *Hairspray* (1988).

Si bien durante la década de los ochenta y mediados de los noventa, la industria del cine independiente abordaba el tema de la homosexualidad desde un punto de vista dramático, nunca la juzgó desde un punto de vista moral (Lang, 2002: 97). Destacan películas como *Long Time Companion* (*Compañeros inseparables*, Norman Rene, 1990) o *The Farewell Party* (*Fiesta de despedida*, Randal Kleiser, 1996). No obstante, pocos filmes se desprendieron totalmente en aquella época del dramatismo; una de las primeras en hacerlo fue *Desert Hearts* (*Medía hora más contigo*, Donna Deitch) en 1985, una película de temática lésbica en la que ambas protagonistas disfrutaban de un final feliz.

⁹ [ref. de 28 de septiembre de 2010].

¹⁰ En: <<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article2587.html>>. [ref. de 12 de marzo de 2010].

A principios de los noventa la corriente denominada nuevo cine *queer*,¹¹ con su enfoque radical de la homosexualidad, desafió tanto al cine convencional como a los activistas homosexuales, quienes tras décadas de estereotipos negativos en el cine sobre gays y lesbianas, comenzaban a pedir que las películas proyectaran una buena imagen de estos colectivos. Esta corriente supuso un cambio en la forma de entender el cine de temática homosexual. Despojada de la pesada carga de buscar aprobación para la homosexualidad por medio de una imagen positiva de los gays y alejado de la imagen de la oscura visión marginal de los mismos, “films could be both radical and popular, stylish and economically viable”¹² (Aaron, 2004: 3). Se trata pues de un enfoque de la homosexualidad diferente al del cine de Hollywood. Los dos filmes precursores del movimiento fueron *Mala noche* (Gus Van Sant, 1985) y *Parting Glances (Miradas en la despedida)*, Bill Sherwood, 1986), la primera película del actor Steve Buscemi, quien interpreta a un músico homosexual portador del virus del SIDA. Ésta puede considerarse la primera producción cinematográfica dedicada completamente a abordar la temática del SIDA (Lang, 2002: 84). A estas les siguieron, entre otras, *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1990), *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991), *R.S.V.P.* (Laurie Lynd, 1991), *Poison (Veneno)*, Todd Haynes, 1991), *Swoon (Compulsión)*, Tom Kalin, 1991), *Go Fish* (Rose Troche, 1994) y los filmes que me ocupan, *Mi Idaho privado* (Gus Van Sant, 1991) y en Gran Bretaña *Eduardo II* (Derek Jarman, 1991).

De forma general, en una película *queer* la homosexualidad es menos una práctica estabilizada, es decir un hábito social, que una *performance*, una acción que no puede ser repetida ni consumida. En todas estas películas de los noventa, la sexualidad en general no está representada necesariamente por imágenes digeribles y aceptables; su sola presencia tiene un valor crítico que desestabiliza los cánones tradicionalistas (Lang, 2002: 98).

¹¹ El término *queer* se define como *homosexual masculino (informal, ofensivo): maricón*. Asimismo, *The New Oxford Dictionary of English* señala que el término *queer* en esta acepción resulta en general claramente ofensivo cuando se usa por los heterosexuales. Sin embargo, recientemente muchos homosexuales emplean esta palabra en lugar de *gay* u *homosexual* para eliminar su carácter negativo y otorgarle uno positivo. Actualmente, ambos usos coexisten.

¹² “Las películas podían ser ambas cosas radicales y populares, con estilo y económicamente viables” (la traducción es mía).

Esta visión de la homosexualidad alejada de las convenciones sociales establecidas también está presente en otras películas independientes posteriores como *I Shot Andy Warhol* (*Yo disparé a Andy Warhol*, Mary Harron, 1995), basada en la vida de la feminista radical Valerie Solanas; *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999), en la que se relata la historia real de Teena Brandon, una mujer joven que desea ser un hombre y que es asesinada por homofobia; o el filme dirigido por John Cameron Mitchell *Hedwig and the Angry Inch* (2001) sobre la búsqueda del amor por parte de Hedwig, una cantante transexual de una banda de punk rock.

Durante la década de los noventa hasta ahora, también se han filmado desde el cine independiente estadounidense comedias románticas despojadas de toda carga dramática y que, al contrario que las comedias de Hollywood, han tratado la temática gay desde el punto de vista de lo cotidiano. Sirvan de ejemplo las que a continuación enumero: *Threesome* (*Tres formas de amar*, 1994), *Jeffrey* (1995), *Chasing Amy* (*Persiguiendo a Amy*, 1997), *Kiss Me Guido* (*Bésame Guido*, 1997), *Trick* (1999), *The Broken Hearts Club* (*El Club de los Corazones Rotos*, 2000), *All over the Guy* (*La otra pareja*, 2001), *Eating Out* (2004), *Saved!* (*¡Salvados!*, 2004) o *Eating Out 2: Sloopy Seconds* (2006), entre muchas otras.

Todo este listado de películas de temática gay producidas desde el cine independiente estadounidense nos muestra una aproximación diferente a la del cine de Hollywood. Al no verse tan condicionados por la necesidad de obtener beneficios, los directores independientes americanos han gozado de una mayor libertad creativa para poder plasmar una visión de la homosexualidad más diversa y realista.

Además de en los Estados Unidos, en otras partes del mundo, numerosos filmes también han abordado el tema de la homosexualidad desde muy diversas perspectivas y aproximaciones. Tal y como veremos en el próximo punto, de entre toda esta extensa producción cinematográfica mundial de temática homosexual, querría destacar la producida en Gran Bretaña, dentro de la cual se sitúa el filme *Eduardo II* de Derek Jarman.

3. La homosexualidad en el cine británico

Del mismo modo que las producciones independientes estadounidenses han estado siempre alejadas de las grandes superproducciones de Hollywood, las películas británicas de temática homosexual se relacionan, tanto por el bajo presupuesto como por el tratamiento del tema, con los filmes del cine independiente de los Estados Unidos. Incluso el término “independiente” suele aplicarse a determinadas películas producidas en este país (Bordwell, 2006: 50). En este sentido, la industria cinematográfica británica resulta pequeña en comparación con la de Hollywood, así que, al igual que el cine independiente estadounidense, ha podido desarrollarse al margen de los requerimientos, tanto temáticos como económicos, de los grandes distribuidores estadounidenses. Los directores han podido mantener entonces el control sobre su actividad creativa. A grandes rasgos, los filmes de temática homosexual en Gran Bretaña no se han visto condicionados por la necesidad de contar las historias de una determinada manera para que se puedan obtener grandes beneficios económicos (Leach, 2004: 11).

La película *Victim* (*Víctima*, Basil Dearden, 1961), además de haber sido la película pionera en abordar la temática gay en Gran Bretaña, también fue la primera en emplear la palabra “homosexual” (Griffiths, 2006: 15). Esto hizo posible que, con el tiempo, las vidas de otros homosexuales fueran el centro de ciertas películas británicas. Son estos filmes en los que focalizaré mi atención para desarrollar aquí una breve historia del cine gay británico que contextualice una de las películas objeto primordial de mi análisis, *Eduardo II* de Derek Jarman.

Al igual que otras producciones de la misma década, *Víctima* tomó como referencia la película alemana muda *Diferente a los demás* (1919) para contar la historia de un hombre chantajeado por su condición de homosexual. El filme estuvo rodeado de polémica desde antes de su rodaje, ya que en esa fecha la homosexualidad aún era delito en el Reino Unido y un hecho estigmatizante en la sociedad, lo que explica la negativa de muchos actores a participar en él. Finalmente, fue el actor gay Dirk Bogarde quien se atrevió a protagonizarla, a pesar de que en esa época aún no había reconocido públicamente su homosexualidad (Valpuesta, 2005).¹³ Bogarde interpreta el papel de un abogado acosado por unos chantajistas en posesión de unas fotografías incriminatorias

¹³ [ref. de 13 de agosto de 2010].

suyas en las que aparece en actitudes comprometidas con otro hombre. En 1961, aún faltaban seis años para que la Sexual Offences Act¹⁴ de 1967 descriminalizara la homosexualidad para adultos mayores de veintiún años que consintieran libremente. Por ello, *Víctima* tenía que ser muy cuidadosa al mostrar el tema principal y, desde una perspectiva moderna, el comportamiento de los personajes gays resulta poco explícito (Griffiths, 2006: 32). Pero también deja claro la orientación homosexual de los personajes. *Víctima* no sugiere que la homosexualidad deba ser legalizada y aceptada por mostrar a sus personajes gays como gente enamorada, angelical y casta, sino como seres humanos que sienten y desean como los heterosexuales (Doty, 2000: 37).

Los últimos años de la década de los cincuenta y los primeros de los sesenta también fueron el período del apogeo del *free cinema* y de los jóvenes airados, muchos de cuyos integrantes eran homosexuales o bisexuales (Aaron, 2004: 91). Uno de los más importantes directores fue Tony Richardson, quien filmó varias películas en las que si bien no se daba una presencia protagónica a la homosexualidad, ésta estaba presente. En uno de sus filmes más recordados, *Look Back in Anger* (*Mirar hacia atrás con ira*, 1958), narraba el declive de una relación heterosexual en la que uno de los personajes principales era gay, aunque no se hiciera mención a ello durante el metraje. En su siguiente película, *A Taste of Honey* (*Un sabor a miel*, 1961), mostró la convivencia entre una joven y su compañero de piso homosexual.

Junto a los anteriores, el filme de Bryan Forbes *The L Shaped Room* (*La habitación en forma de L*, 1962) también fue uno de los primeros en contar con una lesbiana y un gay entre sus personajes y en *The Leather Boys*, el filme de 1964 de Sidney J. Furie sobre un grupo de motoristas, el personaje principal, Reggie, pierde interés por su nueva esposa al unirse al grupo y hacerse amigo del excéntrico Pete, del que averigua que no sólo es gay, sino que se siente a gusto con ello.

En estos filmes anteriormente referidos, se produce un cambio en la caracterización de los personajes gays con respecto a la disconformidad del personaje interpretado por Bogarde con su sexualidad en *Victima*. Esta tendencia continuó durante los años setenta con *Sunday Bloody Sunday* (*Domingo, maldito domingo*, John Schlesinger, 1971), un atrevido filme sobre un triángulo amoroso en el que Daniel

¹⁴ Ley de delitos sexuales (la traducción es mía).

Hirsch y Alexandra Greville permiten que el amante de ambos, Bob, mantenga relaciones con los dos simultáneamente por miedo a perderlo. Asimismo, la homosexualidad de Hirsch se representa como una vía de escape de su represiva educación judía (White, 1999: 51).

Además, en el cine del director británico Ken Russell se trató la homosexualidad en películas como *Women in Love (Mujeres enamoradas, 1969)*, que contenía una escena de lucha entre dos hombres con alto contenido erótico, o en su película biográfica sobre Tchaikovsky *The Music Lovers (Pasión de vivir, 1971)*. Junto a Ken Russell, Derek Jarman, trató la homosexualidad en sus filmes de una forma muy personal tal y como veremos en páginas posteriores.

En 1985, el célebre novelista Hanif Kureishi escribió un guión que trataba de forma brillante y feroz la multitud de problemas culturales que se disputaban bajo el puño de hierro de la primera ministra británica Margaret Thatcher, base del filme *My Beautiful Laundrette (Mi hermosa lavandería, Stephen Frears, 1985)* que mostraba una relación amorosa entre un pakistaní emprendedor y un punk neo-nazi. Centro de una viva provocación, la película supone un desafío a los ideales del liderazgo de Thatcher en cuanto a raza, religión, sexualidad, cultura, economía y otros (Naremore, 1988: 103). *Mi hermosa lavandería* nunca es utópica ni ingenua y proporciona quizá la primera descripción positiva de personajes gays y de una relación homosexual en la historia del cine británico, ya que la pareja nunca se plantea su sexualidad y gozan con la emoción del secreto (Dyer, 1992: 66).

Junto a la anterior, las películas de los *ochenta* sobre el periodo eduardiano a menudo aluden a matices homosexuales, tomando la iniciativa con la adaptación televisiva de *Brideshead Revisited (Retorno a Brideshead, 1981)* sobre la novela de Evelyn Waugh de 1945; además, *Another Country (Otro país, Marek Kaniévski)* de 1984, hace referencia a las actitudes represivas contra la homosexualidad de las clases altas en una escuela pública de 1939; asimismo, con la adaptación de la novela de E.M. Forster *Maurice (James Ivory, 1987)*, una historia de la persecución del amor homosexual que no se publicó hasta después de la muerte del autor, este tema se situó en un primer plano. El personaje de Maurice es seducido por el afecto de Clive, pero el miedoso Clive acaba pronto con la relación. Es con el ayudante del guardabosque de la

propiedad de Clive, Alec Scudder, con quien Maurice encuentra el amor y el cine británico otra descripción brillante de alegría homosexual (Leach, 2004: 87).

Los últimos años del gobierno de Margaret Thatcher y su reemplazo por John Major corrieron paralelos al movimiento dominante americano del nuevo cine *queer*. Los directores gays y las historias gays se hicieron más prominentes, más atrevidas y más visibles a finales de los ochenta y en la década de los noventa. En Gran Bretaña, el cine relativo a la homosexualidad tomó también un rumbo más árido, más social, desde la malvada y oscura historia de la desviación de Joe Orton en *Prick Up Your Ears* (*Ábrete de orejas*, Stephen Frears, 1987), a la erótica suciedad de Daniel Graig como el amante de Francis Bacon en *Love Is the Devil* (*El amor es el demonio*, John Maybury, 1998). Asimismo, *Sister My Sister* (*Mi querida hermana*, Nancy Meckler, 1994) jugaba con ideas más oscuras sobre la sexualidad con su giro sobre la historia real de dos hermanas asesinas (Griffiths, 2006: 22). Además, Todd Haynes jugó con la historia más reciente al ficcionalizar y embellecer las carreras de David Bowie, Marc Bolan, Lou Reed y otros en la electrizante *Velvet Goldmine* (1998). Más famosa durante este periodo, la película *The Crying Game* (*Juego de lágrimas*, 1992) de Neil Jordan se hizo notoria por su giro transexual, aunque sea debatible el interés de la película en la homosexualidad.

A mediados de los años noventa, mientras el poder de Major se desvanecía y Gran Bretaña avanzaba hacia el nuevo laborismo, se vio emerger una manera de hacer películas gays más amable y más personal. *Beautiful Thing* (Hettie MacDonald, 1996) y *Get Real* (Simon Shore, 1998) se han convertido en clásicos por su perspicaz y sensible representación de adolescentes gays luchando por ser aceptados desde su interior y por los que les rodean. *Beautiful Thing* nos muestra a Ste y Jamie escapando de sus hogares rotos para descubrir sus sentimientos del uno por el otro y sintiendo con cautela cómo vivirán como gays adultos (Doty, 2000: 13); en *Get Real*, Steven vive una vida secreta que incluye los servicios del parque, antes de involucrarse con John, el chico de oro del instituto, cuyo afecto por él compite con la presión que la sociedad ejerce sobre él. Las dos películas muestran un nuevo interés en la mayoría de edad de los personajes gays, además de focalizar en el efecto de la unidad familiar, un ideal muy apreciado bajo la mayoría de los regímenes gubernamentales (Leach, 2004: 59).

Unos años más tarde, *My Summer of Love* (*Mi verano de amor*, Pawel Pawlikowski, 2004) ofrecía un punto de vista más poético de la homosexualidad y desde una perspectiva lésbica. De hecho, no fue hasta el comienzo del *nuevo milenio* cuando el lesbianismo empezó a destacar en la historia del cine británico reflejo quizá de la cultura gay como un todo (Doty, 2000: 14). Entre las florecientes comedias románticas surgió una loable igualdad sexual. De entre ellas, podemos destacar la comedia de errores *Touch of Pink* (*Un toque rosa*, Ian Iqbalrashid, 2004) con un protagonista masculino y *Nina's Heavenly Delights* (Pratibha Parmar, 2006) que muestra a una heroína. Otras comedias como *Kinky Boots* (*Pisando fuerte*, Julian Jarrold, 2005), *Love and Other Disasters* (*Amor y otros desastres*, Alek Keshishian, 2006) e *Imagine Me & You* (*Rosas rojas*, Ol Parker, 2005) reinterpretan los modos tradicionales cinematográficos con una sexualidad alternativa, intentando imaginar los romances de gays y de lesbianas en los mismos términos en que el cine ha plasmado desde siempre las relaciones heterosexuales.

Los últimos años han visto una vuelta a unas historias más severas, más realistas en el cine gay británico, tipificadas en la enormemente exitosa *Weekend* (Andrew Haigh, 2011), en la que dos hombres de Nottingham ven como una relación de una noche se convierte en algo más durante el transcurso de un fin de semana; *Weekend* confrontaba problemas corrientes gays a través de los diálogos de los personajes. Otros filmes gays destacados de los últimos años son *Shank* (Simon Pearce, 2009) y *My Brother the Devil* (Sally El Hosaini, 2012), que expresan el miedo de los jóvenes gays en un microcosmos de la sociedad que los rechaza y castiga por su sexualidad.

En síntesis, sobre la lista de filmes considerada en este punto, me gustaría destacar el hecho de que el cine británico también ha tratado el tema de la homosexualidad en diferentes películas a lo largo de su historia y podemos señalar que desde el principio lo ha llevado a cabo en sintonía con la aproximación a este tema del cine independiente estadounidense, que, sin duda, difiere de la del cine de Hollywood.

4. El estudio del corpus de análisis

De entre toda la producción referida en el punto anterior, me gustaría destacar las películas objeto de análisis en esta tesis doctoral: *Eduardo II* de Derek Jarman y *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant, que paso a analizar a continuación junto a la trayectoria de sus autores.

4.1. *Eduardo II* de Derek Jarman

4.1.1. Derek Jarman y su contexto histórico

Derek Jarman (1942-1994)¹⁵ fue miembro de la generación británica de postguerra. Nacido en Northwood, Middlesex, Inglaterra, un 31 de enero, llegó a la madurez en la década de los años sesenta. Durante su infancia fue importante el papel que tuvo Andrew Davis, su profesor de inglés, que hizo que Jarman amara la literatura inglesa y se obsesionara con la obra de William Shakespeare. Desde 1960, estudia en el *King's College* londinense. En 1961, obtuvo el Premio de Plástica de la Universidad de Londres en la categoría amateur. Desde 1963, pasa cuatro años en la Slade School of Art. Hacia 1967, había participado ya en seis exposiciones, tres de ellas individuales, y había diseñado cinco escenografías. En 1970, un encuentro completamente casual con un hombre en un tren lo puso en contacto con el director de cine británico Ken Russell (1927-2011), quien encargó a Jarman el diseño escenográfico para su filme *The Devils* (1971).

Durante la década de los setenta, Jarman realizó una serie de películas en super 8. En 1972, este artista integral publicó su primer libro de poemas, *A Finger in the Fishes Mouth*; y, en 1976, Derek Jarman completó su primer largometraje en 35 mm, *Sebastiane (Sebastián)*, un canto a la euforia gay y, por tanto, provocador de un estrepitoso escándalo tras su estreno. Se trata de una versión en latín poco convencional de la vida de San Sebastián. La película consiste principalmente en imágenes de hombres yaciendo desnudos en el calor de la Roma Antigua, con escenas eróticas entre los amantes que se filman a cámara lenta. Pero la propia homosexualidad de Sebastián,

¹⁵ Para una bibliografía detallada sobre la vida y obra de Derek Jarman, ver Patane, Vincenzo (ed.) (1995): *Derek Jarman*. Venecia: Circuito Cinema.

nunca confirmada, parece existir al margen del sexo, con una clase de pureza innata que hace a un mártir. Aquí existe discriminación también, pero en el mundo masculino homoerótico de Jarman, proviene de un lugar de profunda represión que atrevidamente combina religión y sexualidad (Armes, 1978: 11).

El éxito de esta película le llevó a repartir su tiempo, a partir de entonces, entre la pintura, las escenografías y sus rodajes de cortos,¹⁶ así como de vídeo-clips¹⁷ y largometrajes.¹⁸ Desde este momento hasta el final de su vida, Jarman fue testigo del proceso de declive de su país y lo reflejó en todas sus obras y, en especial, en sus filmes (Pencak, 2002: 86). Mientras Gran Bretaña luchaba por encontrar para sí un nuevo sentido en la era posterior a la guerra de las Malvinas, Jarman creaba con sus trabajos una visión romántica que expresaba esa crisis de identidad. O'Pray (1996: 8) relaciona esta forma de hacer de Jarman con la del pintor apocalíptico británico William Blake (1757-1827) y, sobre todo, con las propias aspiraciones del cineasta Michael Powell (1905-1990), porque en las obras de ambos artistas se puede apreciar un fuerte elemento antinacionalista y antimaterialista.

¹⁶ Los cortos de Derek Jarman como director incluyen: *Studio Bankside* (1970), *Journey to Avebury* (1971), *Miss Gaby* (1972), *Garden of Luxor* (1972), *Andrew Logan Kisses the Glitterati* (1972), *A Walk of Møn* (1973), *Tarot* (1973), *Sulphur* (1973), *Stolen Apples from Karen Blixen* (1973), *Art of Mirrors* (1973), *Ula's fete (Ula's Chandelier)* (1974), *Fire Island* (1974), *Duggie Fields* (1974), *Devils at Elgin* (1974), *Sebastian Wrap* (1975), *Picnic at Rays* (1975), *Sea of Storms* (1976), *Geralds Film* (1976), *Art and the Pose* (1976), *Jordan's Dance* (1977), *Every Woman for Herself and all for Art* (1977), *The Pantheon* (1978), *In the Shadow of the Sun* (1980), *T.G.:Psychic Rally in Heaven* (1981), *Sloan Square: A Room of ones Own* (1981), *Jordan's Wedding* (1981), *Pontormo and Punks at Santa Croce* (1982), *Ken's First Film* (1982), *Pirate Tape* (1983), *Waiting for Waiting for Godot* (1983), *B2 Tape* (1983), *Imagining October* (1984), *Aria* (Segmento titulado "Depuisse le Jour" del filme producido por Don Boyd) (1987) y *L'Ispirazione* (1988).

¹⁷ Derek Jarman rodó para estos grupos o solistas los siguientes videos musicales: Marianne Faithful, "Broken english", "Witches' song" y "Ballad of Lucy Jordan" (1979); Steve Hale, "Stop the radio" (1983); Lords of the new church, "Dance with me" (1983); Jimmy the hoover, "My heart beats" (1983); Carmel, "Willow weep for me" (1983); Wang Chung, "Dance hall daze" (1983); Orange juice, "What presence" (1984); Marc Almond, "Tenderness is a weakness" (1984); Bryan Ferry, "Windswept" (1985); The Smiths, "The queen is dead", "Ask me" y "Panic" (1986); Easterhouse, "1969" y "Whistling in the dark" (1986); Bob Geldof, "I cry too" e "In the pouring rain" (1987); Mighty lemon drops, "Out of hand" (1987); Pet shop boys, "It's a sin" y "Rent" (1987), así como "40 Minutos de filmación de su gira" (1989); Patti Smith, "Little emerald bird" (1993) (hecho con material de la película *The Garden*); y, por ultimo, para Suede, "So young" (1993).

¹⁸ La filmografía de Derek Jarman está compuesta por las siguientes películas: *Sebastiane* (1976), *Jubilee* (1977), *The Tempest* (1979), *The Angelic Conversation* (1985), *Caravaggio* (1986), *The Last of England* (1988), *War Requiem* (1989), *The Garden* (1990), *Edward II* (1991), *Wittgenstein* (1993), *Blue* (1993) y *Glitterbug* (1994).

Cabe destacar la influencia en la obra de Derek Jarman de la tendencia neorromántica. Esta corriente se dio a conocer en Gran Bretaña en la década de los cuarenta. Su huella es perceptible en la pintura (John Minton, Leslie Hurry, David Jones), la literatura (Ian Sinclair o Salman Rushdie) y el cine inglés (*Listen to Britain*, 1942, y *A Diary for Timothy*, 1945, ambas de Humphrey Jennings; *A Canterbury Tale* de Emeric Pressburger, 1944). Mellor (1987: 139) menciona entre las características de este movimiento: la relación entre el cuerpo y la sexualidad, el miedo a la muerte y la extinción, la creación de mitos, el sentimiento nostálgico por un pasado mejor, la búsqueda de la esencia de la cultura británica y la exaltación del paisaje inglés. El neorromanticismo había influido considerablemente en la cultura inglesa de los ochenta, cuando el país, gobernado por Margareth Thatcher, pasaba por una etapa muy dura desde el punto de vista económico y social, lo cual quedó reflejado en películas de Derek Jarman tales como *Jubilee* o *The Last of England*, en las que se daba una visión apocalíptica de la situación actual del Reino Unido en comparación con otras épocas del pasado como el reinado de Isabel I. En esta última, Jarman incluye una imagen de un hombre desnudo haciendo el amor con un soldado sobre una bandera británica: una cristalización de la combinación de la controversia política, el homoerotismo sensual y la cultura tradicional británica de Jarman (Doty, 2000: 40).

De forma general, podemos señalar que todos los filmes de Jarman han sido en gran medida admirados como actos de resistencia política (Bersani y Dutoit, 1999: 12); con sus obras ha luchado a favor de la libertad sexual y ha criticado duramente el sistema social y político del patriarcado. Por todo ello, fue bastante denostado y atacado por los periódicos, el gobierno y el parlamento; incluso lo declararon personaje no deseado en Gran Bretaña.

Considerado además uno de los homosexuales más destacados de las últimas décadas en Gran Bretaña, Jarman siempre ha estado al frente del cine gay. El interés de este cineasta parece centrarse tanto en los aspectos sociales e históricos como en su deseo de reflejar la homosexualidad per se, lo cual determinó que hiciera “películas sobre la historia, la muerte, la política y el arte, entre otros temas, todos los cuales se

encontraban relacionados con su homosexualidad”¹⁹ (O’Pray, 1996: 11-12). En sus películas, expresaba abiertamente sus ideas políticas criticando la política cultural y social de la administración Thatcher y reclamaba la igualdad de derechos para las minorías sexuales, de lo que resultó precursor en el cine europeo. Jarman fue, probablemente, el director británico más radical e implicado en la política y discursos activistas contra este gobierno conservador, así como contra su trato con respecto a los enfermos de SIDA y los homosexuales, especialmente perjudicados durante este periodo (Dillon, 2004: 14).

Las películas de Jarman reflejan, pues, las grandes preocupaciones sociales, económicas, políticas y culturales de su entorno durante los años de gobierno de Margaret Thatcher (1979-1991); sus largometrajes resultan fascinantes porque en ellos se mezclan reinterpretaciones de la historia, estéticas vanguardistas, diarios personales, polémicas gay, aspectos políticos, documentos sociales, etc. El cine de Derek Jarman²⁰ es tan sorprendente como desconocido para el gran público, al menos en nuestro país, y es que su cine independiente nunca anduvo cerca de los circuitos comerciales. De hecho, siempre encontraba muchas dificultades para encontrar productores que financiaran sus películas, y algunas llegaron a tener menos presupuesto que las películas llamadas de serie b o de bajo presupuesto.

Sus filmes a veces resultan difíciles de entender, pero penetran fácilmente en las entrañas, en el campo de las emociones. Con su particular estética, sus escenas, los personajes, su forma de filmar, etc. impacta irremediabilmente en el espectador (Julien, 2008: 35). Según Dillon (2004: 15), uno de los principales objetivos de Jarman como director fue la renovación del lenguaje cinematográfico y la creación de formas de expresión nuevas en oposición a la colonización cultural por parte de Hollywood y la consiguiente comercialización de la cultura artística en el Reino Unido. Su estilo se podría caracterizar, a grandes rasgos, como una combinación de experimentación formal y de rechazo al sistema narrativo clásico, así como por las constantes referencias a la tradición cultural británica. Jarman explicaba esta necesidad de aludir a la tradición

¹⁹ La traducción es mía.

²⁰ Para profundizar en el análisis de la figura de Derek Jarman y sus obras consúltese: Dillon, Steven (2004): *Derek Jarman and Lyric Film: The Mirror and the Sea*. Texas: University of Texas Press; y Julien, Isaac (2008): *Derek Jarman: Brutal Beauty*. Londres: Koenig Books.

inglesa para manifestar su disconformidad con la decadencia cultural de la época de Thatcher (Julien, 2008: 36).

Por último, en relación con la última década de su vida, el 22 de diciembre de 1986 se le diagnostica VIH positivo, lo que le llevó a volcarse en una actividad frenética como guionista, director de cine, escritor, paisajista y pintor. Dirige entonces sus películas más importantes entre las que se incluye *Eduardo II* (1991); pinta además las series *Queer* y *Evil Queen*, obras relacionadas con la respuesta social, política y de los medios de comunicación ante el SIDA y la homosexualidad. Finalmente, durante el tiempo que duró su enfermedad, Derek Jarman, desempeñó un papel activo en defensa de la política gay; no dejó de organizar encuentros y actos hasta el día de su muerte, el 19 de febrero de 1994.

4.1.2. Eduardo II

Eduardo II fue producida por *Working Title*,²¹ financiada por la *BBC* en colaboración con *British Screen* con un presupuesto de 850.000 libras y dirigida por Derek Jarman. Asimismo, se llevó a cabo sobre la base de que Ken Butler, el director asociado, sustituiría a Jarman cuando estuviera enfermo, lo que fue necesario en unas cuantas ocasiones. El director tuvo cuidado con el ritmo diario de trabajo para conservar sus energías, ya que su salud se veía claramente afectada por el SIDA que le obligó incluso a comenzar a medicarse con AZT (O'Pray, 1996: 183).

En manos de Derek Jarman, la tragedia de Christopher Marlowe sobre la estrepitosa caída de un soberano enamorado de un joven plebeyo se convierte en una verdadera reflexión sobre el poder y la homosexualidad. Encendido defensor de la causa gay, el director encuentra en el texto dramático un modelo de representación de la homosexualidad que le permite plantear el tema del poder y el modo en que se regulan, cuestionan y prohíben determinadas conductas sexuales. Junto a ello, Jarman revela una capacidad inigualable para ir más allá del texto y encontrar también en sus silencios y espacios vacíos elementos potencialmente útiles a su propio discurso (Peralta y Grasso, 2006).²²

²¹ Productores Steve Clark-Hall y Antony Root.

²² [ref. 16 de marzo 2009].

De esta manera, el filme se puede inscribir en el llamado nuevo cine *queer* (Aaron, 2004: 93) al que me referí con anterioridad ya que, además de desarrollar una historia vivida por homosexuales y en la que la homosexualidad es la razón fundamental de las actitudes, vivencias y reacciones de los personajes del filme, es un “cine político-militante, cine de barricada” (Salas, 1999: 44). Coherente con esta concepción, Jarman, “fuera del armario” (Salas, 1999: 44), lucha denodadamente con su filme contra los dispositivos puestos en funcionamiento para reprimir la homosexualidad. Para él, el principal problema de ser homosexual no es serlo, sino serlo dentro de esta sociedad.

Junto a lo anteriormente expuesto, la obra de Jarman se construye con numerosos iconos y figuras prototípicas del universo homosexual. Al igual que el cineasta Emeric Pressburger (1902-1988), mostró su fascinación por la violencia, el homoerotismo, la representación gay y las imágenes mito-poéticas. Desde un punto de vista visual, *Eduardo II* se caracteriza por su audacia al emplearse una estética vanguardista que actúa como vehículo de un discurso marginal. Así, lo anterior aparece sintetizado en una reseña sobre el filme (Clark, 2005):²³

“Derek Jarman's fiery *Edward II* (1991) is erotic, political, visually arresting, experimental in the most provocative sense, and unforgettable. Few films of recent years offer so many incisive ideas to ponder or indelible images to savor. Yet with all of its intellectual and artistic sweep, it also connects on a deep emotional level”.²⁴

El filme presenta una imaginaria arriesgada, surrealista e impactante; la abolición de lo escenográfico es una de las características formales más evidentes de la obra, junto a la inclusión de numerosos anacronismos (Salas, 1999: 45). De este modo, se opone de manera clara y desafiante a la forma tradicional de adaptar textos teatrales del cine británico, a la vez que se convierte esencialmente, en palabras de Futato (1994),²⁵ en un “texto filmico postmoderno”. Aunque diversas producciones teatrales han empleado con éxito una aproximación similar a la de Jarman, sólo *Eduardo II* y

²³ [ref. de 18 de mayo de 2009].

²⁴ La apasionada *Eduardo II* (1991) de Derek Jarman es erótica, política, visualmente impresionante, experimental en el sentido más provocativo e inolvidable. Pocas películas de los últimos años ofrecen tantas ideas incisivas a considerar o imágenes indelebles para saborear. Sin embargo, con toda su extensión intelectual y artística, conecta a un profundo nivel emocional”. La traducción es mía.

²⁵ En: <http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent_image/issues/1994-05/edward.htm>. [ref. de 18 de abril de 2010].

otros muy escasos filmes de estética parecida han triunfado a lo largo de la historia del cine. Podemos citar a Eisenstein como precursor lejano y a Russell como una influencia más directa y potente (Walker, 1985: 231). Cabe señalar también que Jarman con su sentido estético ha sido fuente de inspiración para algunos directores de cine posteriores como Tom Kalin con su película *Swoon* (1992).

Por último, quisiera referirme al hecho de que esta versión cinematográfica de Jarman sobre la obra de Marlowe es probablemente su película más distribuida, vista y galardonada tanto dentro como fuera de Gran Bretaña (Lippard, 1996: 6). Como muestra de ello baste mencionar que Tilda Swinton obtuvo la *Copa Volpi* a la mejor actriz en el festival de cine de Venecia en 1991 por su interpretación en el papel de la reina Isabel; además, en 1992, el filme *Eduardo II* fue reconocido con el *Evening Standard British Film Award* por su mérito técnico y artístico, así como con el *Hitchcock* de oro a la figura de su director Derek Jarman en el festival de cine británico *Dinard*; el reconocimiento internacional al filme llegó ese mismo año en el festival internacional de cine de Berlín con dos galardones, el premio *FIPRESCI* de la crítica y el *Teddy* a la mejor película.

Además, la mayoría de las críticas sobre el filme fueron muy positivas. Peter Travers (*Rolling Stone*, 2 de abril de 1992) se refirió a la película como “a piercing cry from the heart”²⁶ y Joe Brown (*The Washington Post*, 10 de abril de 1992)²⁷ alabó a Jarman por mantener la historia de forma clara y al mismo tiempo conservando el lenguaje poético de la época de Marlowe. Por último, Philip French (*The Guardian*, 28 de marzo de 2010),²⁸ coincidiendo con la edición en DVD del filme, la consideró uno de los filmes más logrados de Derek Jarman en su aproximación a un texto dramático isabelino, ya que consigue establecer un paralelismo entre la historia del rey homosexual y la homofobia vivida en Gran Bretaña durante la era Thatcher.

Junto al filme *Eduardo II* de Derek Jarman, la otra película adaptada objeto de análisis en esta tesis doctoral es *Mi Idaho privado* del cineasta norteamericano Gus Van Sant y a cuyo estudio dedicaré las siguientes páginas.

²⁶ “Un grito desgarrador desde el corazón” (La traducción es mía). [ref. de 5 de julio de 2012].

²⁷ [ref. de 3 de noviembre de 2012].

²⁸ [ref. de 3 de marzo de 2012].

4.2. *Mi Idaho privado de Gus Van Sant*

4.2.1. Gus Van Sant y su contexto histórico

Gus Green Van Sant nació el veinticuatro de julio de 1952 en Louisville, Kentucky, Estados Unidos, pero siempre viajó mucho a raíz del trabajo de su padre, un viajante de comercio. La familia se mudó a Darien, Connecticut, y después a Portland, donde Van Sant fue al colegio. Comenzó a interesarse por el cine en su niñez, realizando películas caseras desde temprana edad. No obstante, ingresó en la Escuela de Diseño de Rhode Island en 1970 con la intención de convertirse en pintor. Y fue allí precisamente donde recibió información sobre cine por parte de directores de vanguardia como Stan Brakhage (1933-2003), Jonas Mekas (1922-) y Andy Warhol (1928-1987), lo cual le incitó a cambiar su trayectoria desde la pintura hacia la cinematografía.

Después de pasar algún tiempo en Europa, se fue a Los Angeles en 1976, donde trabajó como fotógrafo y asistente de producción del escritor y director Ken Shapiro. Más tarde, grabó un cortometraje *The Discipline of D.E.* (1982), que se presentó en el Festival de Cine de Nueva York.

A continuación, decidió pasar un tiempo trabajando en una agencia de publicidad y con el dinero que ahorró filmó a su regreso a Nueva York su primer largometraje *Mala Noche* (1985), una película en blanco y negro, con título original en español y con un presupuesto de tan solo veinticinco mil dólares. Abiertamente homosexual, Van Sant abordó aquí un romance gay que obtuvo una notable resonancia en ámbitos independientes. El filme llamó la atención por su descarnado lirismo y por su sutilidad en su tratamiento de lo homosexual (LoBrutto, 2010: 14). La película obtuvo el Premio de la crítica a la mejor película en el festival de cine independiente de Los Ángeles en 1987.

Dicen que Van Sant se quedó tan impresionado por la amplia comunidad marginal de las barriadas más pobres de Los Ángeles que, después de su primer éxito, dirigió *Drugstore Cowboy* (1989), un duro retrato del infierno de las drogas, que recrea los dramas personales de cuatro toxicómanos que asaltan farmacias; el filme supuso la consagración de Van Sant a nivel internacional.

Más repercusión incluso tuvo su siguiente película, *Mi Idaho privado* (1991). Gus Van Sant profundiza aquí en el tema de la homosexualidad sin preocuparse de modelos positivos, por lo que la película se enmarcó, al igual que *Eduardo II* de Derek Jarman, dentro de la categoría de cine *queer*. Van Sant, que nunca ha ocultado que es gay, incluye en su filme, dentro del mundo de la prostitución masculina, una historia de amistad entre dos hombres, pero nada obvio, ni morboso, ni para provocar un juicio moral. Teniendo en cuenta su querencia por seres marginales, esta decisión es importante, porque así evita convertir esa condición en un rasgo que lleve a la manipulación o a la compasión (Levy, 2015: 243). Ni la homosexualidad es un problema, ni las drogas, ni la violencia, ni el amor, ni siquiera la muerte. El problema es, siempre, cómo convivimos con esa realidad (LoBrutto, 2010: 47).

Si el presidente George Bush defendió durante su presidencia (1989-1993) la dedicación hacia el fomento de los valores tradicionales de los Estados Unidos para convertirla en una nación más buena y apacible (*ibid.*: 39), Gus Van Sant reflejó en sus primeros filmes una realidad completamente diferente, la de unos jóvenes que aparecen desconectados y sin futuro dentro de una sociedad convulsa, llena de marginalidad, hurtos, estafas, drogas, prostitución, etc.

El resto de la filmografía²⁹ de Van Sant remite de inmediato a esa parte del cine estadounidense en el polo opuesto del cine comercial. Es decir, un cine independiente, de bajo presupuesto y que pone su incisivo foco en retratar una juventud marginada o en todo caso integrada en subculturas menos visibles, amén de en una defensa de la cultura y del movimiento gay (Levy, 2015: 245). Gus Van Sant es sinónimo además de tempo lento, sobriedad estética y experimentación (LoBrutto, 2010: 47).

²⁹ *Even Cowgirls Get the Blues* (1993), *To Die For* (1995), *Good Will Hunting* (1997), *Psycho* (1998), *Finding Forrester* (2000), *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), *Last Days* (2005), *Paranoid Park* (2007), *Milk* (2008), *Restless* (2011), *Promised Land* (2012) y *Sea of Trees* (2015). Asimismo, Van Sant ha dirigido numerosos cortometrajes: *Fun with a Bloodroot* (1967), *The Happy Organ* (1971), *Little Johnny* (1972), *1/2 of a Telephone Conversation* (1973), *Late Morning Start* (1975), *The Discipline of DE* (1978), *Alice in Hollywood* (1981), *My Friend* (1982), *Where'd She Go?* (1983), *Nightmare Typhoon* (1984), *My New Friend* (1984), *Ken Death Gets Out of Jail* (1985), *Five Ways to Kill Yourself* (1986), *Thanksgiving Prayer* (1991), *Four Boys in a Volvo* (1996), *Paris, je t'aime* (2006), *To Each His Own Cinema* (2007), *8* (2008) y *Nicaverna* (2014). También ha llevado a cabo videos musicales para grandes artistas como David Bowie, Elton John, The Red Hot Chili Peppers y Hanson. Además, ha trabajado como guionista, productor ejecutivo, así como de actor en diversos filmes.

4.2.2. Mi Idaho privado

El largometraje *Mi Idaho privado* (1991) de Gus Van Sant, producido por New Line, se relaciona directamente con el llamado nuevo cine *queer*, que encuentra en este filme un claro referente y en su director un abanderado del movimiento, aunque su presencia dentro de éste puede definirse como personal o intermitente (Paredes, 2007: 1).

Además de una película iconográfica del cine gay, *Mi Idaho privado* representa a una generación, una forma de vivir y una actitud. El punk, las drogas, la rebeldía, el vivir a la deriva, el descubrimiento de la sexualidad, pero, sobre todo, la bandera de la juventud son lo que sostiene este maravilloso filme (Aiello, 2012: 8). La experiencia de lanzarse a la ruta sin premeditar nada, así como la osadía de entregarse al amor y al peligro quedan plasmadas en esta historia de forma que el filme constituye un hito de una cultura marginal. *Mi Idaho privado* es una historia de amistad, de búsqueda, de experiencias que incluyen lo melodramático, lo ridículo, lo cómico, lo emotivo y lo fatal (LoBrutto, 2010: 37). La aceptación de una realidad y de la soledad, el elegir estar de un lado o de otro, el enfrentamiento a las figuras paternas, el descubrimiento de uno mismo, del otro y del amor, mezcladas con ataques de narcolepsia, son las vivencias de unos personajes que hacen uso de su juventud para enfrentarse a una vida de la cual no tienen plena conciencia, pero que planean burlar. Este viaje único de la mano de Van Sant inevitablemente nos lleva a buscar esos retazos de identidad negada, perdida o añorada.

Mike Waters, interpretado por River Phoenix, y Scott Favor, Keanu Reeves, son dos jóvenes que se ganan la vida prostituyéndose con hombres en las calles de Portland, Oregon. Mike tiene una extraña enfermedad llamada narcolepsia, que le provoca un sueño repentino y profundo en cualquier parte. Ambos personajes emprenden un viaje en búsqueda de la familia de Mike. En el camino, vivirán variadas experiencias y conocerán a personajes que los llevarán a hallar su lugar en el mundo y a construir poco a poco su propia identidad.

Asimismo, desde un punto de vista visual, la impecable fotografía nos muestra, con unas imágenes poéticas, un Idaho y un Portland increíbles creando un conjunto que no sólo posee consistencia, sino también brillantez (Levy, 2015: 245). Los sórdidos

escenarios representados donde los jóvenes ejercen la prostitución portan una belleza inexplicable. Y, por si fuera poco, *Mi Idaho privado* es una forma moderna de recontar la obra de William Shakespeare *Enrique IV*. En definitiva, el filme de Gus Van Sant es una curiosa película de carretera, un cuento sobre la amistad, un drama familiar con toques shakesperianos, un viaje de descubrimiento personal y un estudio psicológico de sus dos personajes protagonistas: Mike, un chico gay inocente y tímido que está obsesionado con encontrar a su madre que lo abandonó, y Scott, un joven de buena familia que vive sólo para incomodar a su padre (LoBrutto, 2010: 52).

El filme recibió, en general, muy buenas críticas y obtuvo numerosos galardones. Entre los premios que consiguió la película podemos destacar el de mejor actor del Festival de Venecia de 1991 para River Phoenix y el Premio *FIPRESCI* a la mejor película del Festival de Toronto en 1991. Para Vincent Canby (*The New York Times*, 27 de septiembre de 1991) con *Mi Idaho privado*, su tercer largometraje, Gus Van Sant “makes a big bold leap to join Jim Jarmusch and the Coen brothers in the front ranks of America's most innovative independent film makers.”³⁰

En conclusión, dentro de la extensa filmografía de temática homosexual considerada en este capítulo, en 1991, surgieron dos filmes que se enmarcaron dentro del movimiento conocido como nuevo cine *queer*. Me estoy refiriendo a *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant y *Eduardo II* de Derek Jarman. Se trata de dos exitosas películas que abordan la homosexualidad de una manera clara y directa. A su vez, nos encontramos ante dos adaptaciones cinematográficas de dos textos dramáticos isabelinos que presentan un componente homoerótico: *Enrique IV* de William Shakespeare y *Eduardo II* de Christopher Marlowe.

Para Rich (2004: 15), estas películas son muy diferentes entre sí, pero parecen compartir una misma actitud irreverente y llena de energía. Este cine se caracteriza por resultar un verdadero desafío que operaría en diferentes niveles que sintetizaré con Aaron (2004: 3): en primer lugar, estos filmes dan voz a los marginados dentro de la comunidad homosexual; en segundo lugar, no se esfuerzan por presentar una imagen positiva de los personajes; en tercer lugar, intentan volver a contar la historia

³⁰ “Hace un gran y audaz salto para unirse a Jim Jarmush y a los hermanos Coen al frente de las filas de los directores independientes estadounidenses más innovadores”. (La traducción es mía). [ref. de 5 de julio de 2012].

rechazando el punto de vista homofóbico y destacando los aspectos homosexuales que se han pasado por alto; en cuarto lugar, estas películas desafían las tradicionales convenciones cinematográficas en cuanto a forma, contenido y género. En general, el desafío del nuevo cine *queer* se manifiesta tanto contra la homofobia de la sociedad convencional como contra la tolerancia de la cultura gay que cohabita dentro de ésta (Smyth, 1992: 48).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo V: La metodología



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

V. La metodología

La metodología de análisis de este estudio sobre el proceso de adaptación del texto dramático en filme es *ecléctica*, ya que conjuga deducción e inducción. *Deducción*, porque con un planteamiento teórico, trata de demostrar y explicar el modo en que funciona el siempre difícil proceso de adaptación de una obra teatral en filme; *inducción*, porque se refiere constantemente a los datos, esto es, al texto dramático *Eduardo II* de Christopher Marlowe, así como al filme *Eduardo II* de Derek Jarman. Junto a la obra dramática de William Shakespeare *Enrique IV* y la película de Gus Van Sant *Mi Idaho privado*.

Sobre la base de los aspectos esenciales del proceso de adaptación del texto dramático en filme, he analizado de un modo preciso la adaptación de *Eduardo II* de Christopher Marlowe en filme llevada a cabo por Derek Jarman y la de *Enrique IV* de William Shakespeare por Gus Van Sant. Para ello he tenido en cuenta determinados aspectos que considero fundamentales y que se explican en los siguientes apartados dedicados al procedimiento y a los instrumentos de análisis.

1. El procedimiento

He partido aquí de la premisa de que en esencia todo texto dramático responde a una intención comunicativa concreta de su autor de comunicar un mensaje; asimismo, se supone que éste desea, a su vez, que su lector hipotético interprete el texto de una forma determinada (Yus, 1997a: 66). El emisor tiene que prestar atención no sólo a lo que quiere decir, sino también a cómo va a decirlo (Corrales, 2000: 19). Considero, por tanto, que el dramaturgo quiere comunicar un mensaje específico a su lector y/o público receptor y con tal fin ha plasmado sus ideas en el texto dramático. De acuerdo con las ideas de Sperber y Wilson (1986a), la *intención comunicativa* del emisor es una actividad que porta en sí misma su propia presunción de relevancia e invita al receptor a buscar el contexto más adecuado que propicie la relación entre los efectos contextuales y el esfuerzo de procesamiento que es necesario para una interpretación correcta. Cuando una persona establece una comunicación pretende, mediante la modificación del entorno físico del receptor, producir un efecto en su entorno cognitivo. El principio de relevancia garantiza que se logre el mayor efecto posible con el menor esfuerzo

cognitivo de procesamiento posible. Este principio, además, se aplica sin excepción: todo acto de comunicación ostensiva, es decir, todo acto que manifieste la intención de hacer algo manifiesto, comunica una presunción de relevancia. Así pues, un acto de comunicación ostensiva garantiza, gracias al principio de relevancia, que el conjunto de supuestos {I} que el emisor desea hacer manifiesto para el destinatario es suficientemente relevante como para que al destinatario le merezca la pena procesar el estímulo ostensivo y que ese estímulo ostensivo es el más relevante que el emisor podría haber utilizado para comunicar {I} (Trujillo, 2001: 222).

Hasta aquí he puesto de relieve la importancia que el emisor del texto dramático tiene en el proceso de adaptación de la obra dramática en filme, pero también considero esencial el trabajo por parte del receptor tanto de la obra dramática primero, como del guión cinematográfico y del filme con posterioridad, ya que se trata, en palabras de Yus (1997a: 85), de una empresa de interés común que requiere de la participación de ambas partes. Desde la perspectiva del receptor, se trata de llevar a cabo una serie de operaciones para captar el sentido que se asocia a la obra producida por el emisor (Catalá, 2001: 135). Sin embargo, la propia teoría de la relevancia no excluye la posibilidad de que los interlocutores no infieran de forma correcta la intención y/o el sentido de los enunciados que interpretan y no excluye tampoco “la posibilidad de que se estime que existe una intención que sin embargo el emisor no albergaba” (Yus, 1997b: 44). Con relación a este aspecto, comparto la opinión de Toolan (1990: 152) cuando señala que es el lector (intérprete), en última instancia, el que hace su propia interpretación personal de la obra. De este modo, diferentes lectores podrían aportar diversas interpretaciones del mismo texto dramático, las cuales podrían responder o no a las expectativas originales del autor.¹ Se trata de construir un supuesto sobre la base que ofrece la conducta ostensiva del emisor, de manera que el proceso de comprensión inferencial es global y de ahí que en ocasiones la comunicación pueda fallar (Catalá, 2001: 136-137).

¹ Yus (1997a: 69) propone la existencia de un *significado modelo* cuando la intención del autor y la interpretación del destinatario coinciden. Entre las múltiples interpretaciones válidas para el receptor de un texto se encontraría también la de su autor: *interpretación modelo*.

El intérprete de la obra dramática, en nuestro caso el guionista, otorga relevancia al texto dramático, es decir, inicia un proceso de descodificación e inferencia para así aventurar, con mayor o menor certeza, de qué mensaje se trata y aportar de este modo una interpretación de la obra dramática, aunque ésta puede coincidir o no con la del autor teatral. En relación con lo anterior, podemos aventurar que el guionista obtiene de la obra dramática, a partir de un proceso de ostensión e inferencia, una interpretación que se adecua al principio de relevancia. A continuación, para poder llevar a cabo primero la tarea de adaptación del texto dramático en guión cinematográfico, el guionista ha dispuesto los diversos elementos que lo conforman. Según las ideas de la teoría de la relevancia (Sperber y Wilson, 1986a), la organización concreta que el guionista hace de estos aspectos sirve para generar nuevos efectos contextuales que emplea para dotar de sentido al guión cinematográfico adaptado. Todos los datos plasmados en éste deben mostrar su presencia activa y eficaz, o dicho en palabras de Catalá (2001: 136), “resultan intencionados”.

Por su parte, el intérprete del guión cinematográfico, esto es, el director, descodifica e infiere la información que éste contiene, con el fin de llevar a cabo una interpretación relevante del mismo. En los casos concretos que nos ocupan, el guionista y el director resultan ser la misma persona, aunque en la mayoría de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias no sucede de este modo. De esta forma, el director-receptor selecciona un contexto concreto que justifique la expectativa de la relevancia. Por medio de ese contexto seleccionado, junto con la aportación del estímulo verbal (enunciado) y de su propio entorno cognitivo, generará algunas hipótesis acerca de los supuestos {I} que serán más accesibles que otras. Y será la primera interpretación accesible coherente con el principio de relevancia la que se seleccione como la más adecuada para la comprensión del estímulo (Trujillo, 2001: 223). Una vez interpretado el guión, el director se sirve de su interpretación como guía para llevar a cabo su película. El director utiliza los elementos verbales y no verbales del filme con la intención de reflejar su propia interpretación. Se trata de buscar la consecución de un determinado propósito y cuyo producto se plantea como un juego que el interlocutor ha de resolver pertinentemente (Catalá, 2001: 135).

En lo que respecta al espectador que ve el filme, éste dota de significado a lo que escucha y observa en la pantalla, es decir, interpreta como relevantes los aspectos esenciales que constituyen la película, plasmados por el director en el celuloide. En la interpretación del filme, al igual que en la del texto dramático y la del guión cinematográfico, el proceso de comunicación codificada no es un proceso autónomo, sino que está subordinado a un proceso de rango superior, que llamaremos proceso inferencial. Para la codificación, se utilizan señales acústicas, gráficas o visuales con el fin de comunicar representaciones semánticas. Estas representaciones semánticas son una interpretación del pensamiento del emisor y, a su vez, un paso previo a la comprensión, pues la tarea del receptor será utilizar estas representaciones semánticas como fuente de hipótesis y evidencia para la inferencia. El proceso inferencial aludido sí representa la verdadera interpretación. No se trata de una simple descodificación, sino que para comprender un filme hay que asignarle una forma proposicional única, desambiguada, para lo cual hay que seleccionar, completar y enriquecer la representación semántica proporcionada por el código lingüístico y no lingüístico. Dicho lo anterior con otras palabras, interpretar es también un proceso inferencial.

2. Los instrumentos

Con el fin de analizar la adaptación del texto dramático en filme en relación con los ejemplos elegidos, me he valido de diferentes *instrumentos* a fin de recopilar datos sobre los textos dramáticos, punto de partida del proceso, y sobre el objeto último de la adaptación, los filmes. En este punto, presentaré de forma general los citados instrumentos que se verán ampliamente concretados a lo largo de los capítulos seis y siete, dedicados al análisis propuesto.

En primer lugar, en relación con el texto dramático, he comenzado acercándome, debido a su accesibilidad, a la información proporcionada por la *web*.² He efectuado una búsqueda exhaustiva en la red sobre *Eduardo II* de Christopher Marlowe, así como sobre *Enrique IV* de William Shakespeare. Me he servido de la estructura argumental planteada en diversas páginas de reconocido prestigio académico como la de la Universidad estadounidense de Duke³ en Durham, Carolina del Norte; de especial

² Quisiera destacar aquí la importancia del uso de referencias online en esta tesis doctoral.

³ En: <http://www.duke.edu/web/emt/student_projects/mcdonald/summary.html#summary>.

utilidad me ha resultado la página *web* del escritor, guionista, director, etc. Antonio Tausiet, dedicada al dramaturgo Christopher Marlowe⁴, así como la dedicada a William Shakespeare⁵. Incluye además numerosos comentarios de los lectores y de los espectadores sobre la obra dramática; la *Encyclopaedia Britannica Online* también me ha facilitado una detallada reseña sobre el argumento de *Eduardo II* y de *Enrique IV*. Junto a todo lo anterior, he manejado numerosas ediciones críticas del texto dramático pertenecientes a diferentes épocas en las que aparece incluido el argumento, así como información sobre el espacio, el tiempo y los personajes de *Eduardo II* y de *Enrique IV*, entre otras, Murray (1982), Forker (1995), Smith (1998), Wiggins y Lindsey (1999), así como Gibbons (2011), Watts (2013) o Pujante (2014).

En segundo lugar, me he servido de los guiones cinematográficos: *Queer Edward II* (Jarman, 1991) y *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1993). Igualmente, me han sido de gran ayuda las indicaciones que da el mismo Derek Jarman por medio de sus breves comentarios añadidos al guión. De forma similar, el guión de *Mi Idaho privado* (Gus Van Sant, 1993) incluye una entrevista concedida por Gus Van Sant en la que se manifiesta sobre la interpretación de su filme. No obstante, en ambos casos, debemos tener muy en cuenta que este documento, el guión cinematográfico, es un instrumento de trabajo para los profesionales del cine, así como para los investigadores, pero no suele ser manejado por el espectador, cuya interpretación se basa solamente en la película.

En tercer lugar, en lo que respecta a los filmes *Eduardo II* de Derek Jarman y a *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant, junto al estudio en profundidad de ambas películas, he llevado a cabo un análisis detallado tanto de reseñas como de comentarios que los analistas cinematográficos ofrecen sobre ambas películas. En este sentido, he consultado las aportaciones de diversos autores como Hawkes (1996), Bersani y Dutoit (1999), Pencak (2002), Dillon (2004), Atanasov (2005), Peralta y Grasso (2006), Wymer (2006), etc. Además, hoy en día, numerosos espectadores se valen de las nuevas tecnologías para dejar constancia de su interpretación sobre las películas. Con el fin de resultar lo más objetivo posible, quise basarme también en toda esta información ya existente que sobre *Eduardo II* y *Mi Idaho privado* han ido plasmando de forma

⁴ En: <<http://marloweobra.wordpress.com/eduardo-ii>>.

⁵ En: <<https://shakespeareobra.wordpress.com/enrique-iv/>>.

espontánea en la red numerosos espectadores de la película. Todo este material, recogido tanto de webs como de blogs⁶, me ha resultado también de gran ayuda como instrumento para analizar los filmes de Derek Jarman y Gus Van Sant. Todo lo señalado con anterioridad se ha visto, a su vez, completado con las indicaciones concretas que sobre la intencionalidad de los filmes nos han dejado sus directores, así como con la información proporcionada por los propios Jarman y Van Sant a través fundamentalmente de sus biografías oficiales.

Junto a todo lo anterior, como lingüista, me he servido de la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1986a) como instrumento para explicar diversos aspectos concernientes al proceso de adaptación que me ocupa. La citada teoría se ha aplicado a la literatura,⁷ a pesar de la dificultad que parece plantear debido a la falta de interacción directa entre el autor (emisor) y el lector (receptor), tal y como ocurre también con el proceso de adaptación cinematográfica. Este hecho constituye por sí mismo una buena prueba de la importancia que la teoría de Sperber y Wilson tiene para la investigación sobre el lenguaje y la comunicación (Velasco, 2003: 9). Un buen ejemplo de la aplicación de la teoría de la relevancia a la literatura lo encontramos en Clark (1987a, b). Este lingüista propone la existencia de distintos niveles de interacción comunicativa en el caso de los discursos ficcionales, que son debidos a la multiplicidad de fuentes comunicativas: personajes, autores, lectores, público, etc. De este modo, en un texto dramático se encuentran al menos tres niveles de interacción, a saber, entre los actores, entre los personajes y entre el autor y el público. Sin embargo, lo que para Clark (1987b: 715) se convierte en una imposibilidad de aplicar la teoría a los diferentes niveles resulta para Yus (1997b, 1998a), tal y como tendremos la oportunidad de ver más adelante, una de las dicotomías (dialógico-diegético) de su modelo de análisis para los discursos verbo-icónicos.

⁶ Sirva de ejemplo la información que sobre el filme *Eduardo II* aparece recogida en la página web de cine: <<http://www.lovefilm.com/film/Edward-II/30079>>; o la que sobre la película *Mi Idaho privado* encontramos en: <<http://www.pediatriabasadaenpruebas.com/2014/07/cine-y-pediatria-234-mi-idaho-privado.html>>.

⁷ Para una bibliografía detallada sobre este campo de análisis consúltese la página web de la Universidad de Alicante sobre relevancia. En: <<http://www.ua.es/dfing>>.

De entre todas las áreas de investigación analizadas bajo la teoría de la relevancia, quisiera destacar por su relación con esta tesis los estudios sobre los discursos mediáticos. Por ejemplo, la teoría de Sperber y Wilson (1986a) se ha aplicado con éxito a la publicidad (Yus, 1998a: 323). El control sobre la cantidad de información que se proporciona, el esfuerzo que requiere procesar dicha información y la previsible respuesta por parte de los consumidores son aspectos típicos de las estrategias empleadas por el discurso publicitario; todas las estrategias que utilizan los publicistas se han analizado también desde la perspectiva de la teoría de la relevancia. Uno de los analistas que se dio cuenta de la posible contribución que la relevancia podía hacer al análisis de los anuncios fue Tanaka (1992, 1994), quien ha profundizado en la interpretación del discurso publicitario desde premisas cognitivas. Otros estudios más recientes en este mismo campo son los de Díaz (2000), Forceville (2000), Catalá Pérez (2001), Garcés (2003) y Velasco (2005), entre otros.

Un último discurso mediático analizado de acuerdo con la perspectiva de la teoría de la relevancia es el del cómic, con trabajos como el de Watts (1989); pero, sobre todo, con el trabajo de Yus (1995, 1997b, 1998b), que aplica la teoría de Sperber y Wilson (1986a) al discurso verbo-icónico del cómic británico y propone la validez de su modelo para cualquier discurso mediático. Su propuesta de un modelo escrito-icónico merece, a mi juicio, una especial atención por varias razones, a saber, su marcado carácter integrador, su orientación multidisciplinar y su aplicabilidad a otras variedades discursivas.

Yus (1997b: 55) analiza cuatro dicotomías:

- (a) *dialógico/diegético*. Si la comunicación tiene lugar entre el autor del discurso y su receptor o exclusivamente entre los personajes;
- (b) *verbal/no verbal*. Si se emplean canales verbales o no verbales;
- (c) *intencionado/no intencionado*. Si el emisor tiene la intención de transmitir información o la transmisión de significado es accidental; y
- (d) *máxima eficacia interpretativa/mínima eficacia interpretativa*. Si el receptor interpreta o no lo que el emisor desea comunicar.

La combinación matemática de estos cuatro parámetros da una relación de dieciséis supuestos comunicativos (Cuadro 1), cuya conjunción constituye el modelo. La hipótesis que subyace en la formulación de estos supuestos es que las diferentes variedades de comunicación que pueden ocurrir en la recepción de un discurso de masas pueden ajustarse, en última instancia, de un modo u otro, a alguno de estos supuestos. De esta forma, en principio, este modelo puede aplicarse a todos los discursos verbo-icónicos de masas, tomando este término en un sentido amplio,⁸ como, por ejemplo, el cine. Asimismo, las citadas categorías podrían relacionarse con las diferentes secuencias que constituyen un filme con el fin de llegar a entender el proceso de interpretación de las mismas; el intercambio, el medio, la intencionalidad y la eficacia conforman los elementos en los que nos basamos a la hora de interpretar una película.

Supuesto	Intercambio	Medio	Intencionalidad	Eficacia
1	Dialógico	Verbal	Intencionado	Máxima
2	Dialógico	Verbal	Intencionado	Mínima
3	Dialógico	Verbal	No intencionado	Máxima
4	Dialógico	Verbal	No intencionado	Mínima
5	Dialógico	No verbal	Intencionado	Máxima
6	Dialógico	No verbal	Intencionado	Mínima
7	Dialógico	No verbal	No intencionado	Máxima
8	Dialógico	No verbal	No intencionado	Mínima
9	Diegético	Verbal	Intencionado	Máxima
10	Diegético	Verbal	Intencionado	Mínima
11	Diegético	Verbal	No intencionado	Máxima
12	Diegético	Verbal	No intencionado	Mínima
13	Diegético	No verbal	Intencionado	Máxima
14	Diegético	No verbal	Intencionado	Mínima
15	Diegético	No verbal	No intencionado	Máxima
16	Diegético	No verbal	No intencionado	Mínima

Cuadro 1: El modelo escrito-icónico (Yus, 1997b: 97).

⁸ De especial interés en este campo resultan los estudios de Yus Ramos (2001, 2007 y 2010).

En conclusión, a la vista de las aplicaciones⁹ de esta corriente lingüística para el conocimiento en diversos campos de conocimiento, la teoría de Sperber y Wilson (1986a) supone según Greisdorf (2000: 67) un avance claro en la explicación de la conducta comunicativa humana. Consecuentemente, considero que el principio de relevancia de Sperber y Wilson nos ofrece un instrumento propicio para estudiar también el proceso de adaptación del texto dramático en filme.

De todo lo anteriormente expuesto, se deduce que en el proceso de adaptación que nos ocupa resulta fundamental el tratamiento del texto dramático en filme. Por ello, una vez descritos en este capítulo dedicado a la metodología tanto los aspectos relativos al procedimiento como a los instrumentos de análisis, los próximos capítulos de esta tesis doctoral estarán dedicados al estudio de los dos aspectos que considero esenciales para intentar aproximarnos a la adaptación cinematográfica que Derek Jarman hace de la obra de Christopher Marlowe *Eduardo II* y a la de Gus Van Sant, el filme *Mi Idaho privado*, sobre el texto dramático *Enrique IV* de William Shakespeare, a saber, el tratamiento literario y el tratamiento fílmico.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

⁹ Para una relación bibliográfica detallada de los estudios más importantes que tratan sobre las aplicaciones de la teoría de la relevancia, consúltese Smith y Wilson (1992); asimismo, resulta esencial el trabajo de Yus (1998a). Junto a ello, el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante ofrece una página web exclusiva dirigida por el Doctor Francisco Yus Ramos (<<http://www.ua.es/dfing>>) con bibliografía constantemente actualizada sobre todos los estudios relacionados con la teoría de la relevancia; por último, la página web de Dan Sperber recoge sus textos fundamentales. En: <<http://www.dan.sperber.fr>>.

Capítulo VI: El tratamiento literario



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. El texto dramático

Con el fin de profundizar en el estudio que sirve de base a esta tesis doctoral sobre el proceso de adaptación del texto dramático en filme, en las siguientes páginas, efectuaré una aproximación a uno de los aspectos fundamentales de mi análisis: el tratamiento literario. Para ello consideraré su aspecto esencial, a saber, el texto dramático.

El *texto dramático* es, según Bobes (en Guillén, 1994: 25), “el conjunto de obra escrita y representada”. Es decir, comprende, por un lado, el texto escrito, formado a su vez por dos aspectos, el texto literario y el espectacular. El *texto literario* se destina a la lectura y está formado por los diálogos. El *texto espectacular* está compuesto por el conjunto de las acotaciones escénicas y, ocasionalmente, por alguna parte de los diálogos que aporta información no verbal; por otro lado, el texto dramático también comprende el texto representado. Estas ideas podrían resumirse diciendo que el texto dramático está formado por el texto escrito (literario y espectacular) y por el texto representado. En esta misma línea de pensamiento, Bargalló (1989: 127-128) define el *texto dramático* como el texto teatral escrito que comprende la doble enunciación (diálogo y acotaciones) y reserva el término *texto espectacular* para referirse a la representación como el producto de todos los sistemas significantes utilizados en la representación. El teatro comprendería, por tanto, el texto dramático y el texto espectacular.

En el proceso de adaptación que trato aquí, el aspecto escrito del texto dramático (diálogo y acotaciones) es el que se convierte en el punto de partida para la creación del filme. Y es, por tanto, el que me interesa para este estudio, porque, aunque la adaptación pueda basarse en una representación concreta o el director pueda tomar ideas de diferentes representaciones, lo habitual es que casi siempre se parta del texto escrito.

En las dos definiciones de texto dramático aquí presentadas, se pone de relieve la gran importancia de la complementariedad existente entre los dos aspectos que configuran la obra dramática, a saber, lo escrito y lo representado. No obstante, debido a la mayor relevancia del texto escrito en el proceso de adaptación que me ocupa, a partir de ahora, cuando diga *texto dramático*, me referiré al texto que se escribe, pero con la

inclusión de los dos aspectos que lo integran según las dos definiciones anteriores: el diálogo y las acotaciones.

1.1. El diálogo

Por un lado, el *diálogo* manifestado por cada uno de los personajes en el texto dramático abarca todos los enunciados sin excepción. De esta manera, el diálogo incluye: el coloquio, el monólogo o soliloquio y el aparte. El *coloquio* es el diálogo entre interlocutores; el *monólogo* o *soliloquio* es el diálogo sin interlocutor presente, esto es, el discurso de un personaje hablando consigo mismo; finalmente, el *aparte* es el diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes, para los que resulta no oído, mientras que para el público-receptor es perfectamente audible. A continuación, paso a clarificar someramente estos términos (García, 2001: 63-66).

En primer lugar, el *coloquio* es la forma más frecuente y natural de diálogo en el teatro y en el cine. Al igual que en la vida, la acción verbal por excelencia es hablar con alguien, aunque esto no implique que el interlocutor tenga que responder; basta con que una persona hable con otra, pudiendo ésta no contestar o hacerlo tanto de forma verbal como no verbal. Además del número de interlocutores presentes, se ha de considerar también la frecuencia y la extensión del discurso de cada uno, que se denomina *parlamento* cuando resulta considerablemente extenso y *réplica* en los demás casos, particularmente cuando responde al intercambio vivo de la conversación o tenso de la discusión; en segundo lugar, el *monólogo* o *soliloquio* es una forma altamente convencional o, si se quiere, particularmente inverosímil de diálogo, pues no se da con mucha frecuencia en la realidad, y por eso mismo de muy acentuado carácter teatral o cinematográfico. Lo curioso del soliloquio es que se trata de una forma de diálogo que funciona en el vector comunicativo externo: únicamente en el mundo ficticio está el personaje solo y habla para sí. Está ante el receptor, aunque éste asume que el personaje se encuentra solo y habla para sí mismo. De esta orientación se deriva, claro, la función del monólogo como expresión del interior (pensamientos, atenciones, afectos, etc.) y de la verdad del personaje, frente a las manifestaciones externas, más o menos embusteras, de su máscara social; función cuya importancia es de primer orden para la construcción del texto dramático, del guión cinematográfico o del filme; por último, el *aparte* es una

forma de diálogo (García, 2001: 65) “tan inverosímil o convencional [...] como el soliloquio”. El aparte está orientado o volcado directamente al receptor y favorece, como el monólogo, la caracterización del personaje correspondiente.

1.2. Las acotaciones

Junto a los diálogos, la información proporcionada por las acotaciones escénicas o didascalias puede presentarse de dos modos (Roselló, 1999: 163), bien fuera de los diferentes parlamentos que constituyen el texto dramático (acotaciones extradiológicas) o bien dentro de los propios diálogos de los personajes (acotaciones intradiológicas o implícitas). En este sentido, creo necesario traer a colación el carácter principalmente *intradialógico* (Aston y Savona, 1991: 75-76) de *Eduardo II* y *Enrique IV*, pues gran parte de los datos que se dan conocer se encuentran dentro del propio diálogo dramático, en vez de en acotaciones escénicas extradiológicas. Esta información hace referencia fundamentalmente al espacio y al tiempo en que se desarrollan las obras, así como al lenguaje paraverbal y no verbal de los personajes.

Guiados por su propia intención comunicativa, los autores de los textos dramáticos presentan los acontecimientos en sus obras dentro de un espacio y de un tiempo por medio de las acotaciones. Es lo que el sociolingüista Hymes (1964: 108) define como *situación*, la cual no sólo se reconoce y nos ayuda a situar a los personajes dentro de la obra, sino que crea a través de la misma su propio significado, ya que, a mi juicio, el lugar y el momento en que se desarrolla la acción también condicionan su interpretación. Asimismo, el lenguaje no verbal nos informa acerca de aspectos externos al comportamiento verbal como el sexo del hablante, su rango social, su estado físico-emocional, su edad y otros, constituyendo su apariencia externa (Guillén, 1994: 177).

Los mecanismos verbales analizados hasta aquí no se presentan de forma aislada, sino que se unen a otro elemento, a saber, el lenguaje paraverbal de los personajes, que se da a conocer en el texto dramático fundamentalmente a partir de la información contenida en las acotaciones escénicas o didascalias. Existen numerosos elementos codificados en el paralenguaje, la kinésica y la proxémica de los personajes. Estos códigos son parte de la vida diaria y un elemento clave en su caracterización, ya que ayudan a expresar sentimientos, pensamientos, intenciones, etc. (*ibid.*: 203-206). Un personaje se caracteriza, además de por sus palabras (discurso verbal), por su

gesticulación, su expresión facial, su movimiento corporal, etc. (elementos visuales), así como por su voz, tonalidad, intensidad, etc. (elementos sonoros). A veces una caracterización se basa sólo en el aspecto visual o sólo en el sonoro. Por lo general, sin embargo, imagen y sonido son parte de una misma composición del personaje. Es decir, los personajes se caracterizan de manera distintiva por el uso que hacen de: (a) un paralenguaje (que abarca los sistemas de signos prosódicos y paraverbales), (b) una actividad kinésica y (c) un lenguaje espacial o proxémico.¹

En primer lugar, bajo la rúbrica de *paralenguaje*² se estudian los sistemas de signos no verbales y vocálicos, a saber, los sistemas *prosódicos* y los *paraverbales*. Los primeros incluyen el tono, la intensidad, la pausa, el tiempo, el volumen, etc.; los sistemas paraverbales, por su parte, hacen referencia a diferentes tipos y grados de susurro, de llanto, de carraspeos, de suspiros, de onomatopeyas, etc. Tanto los sistemas prosódicos como los paraverbales, lejos de ser fortuitos, forman parte de una actuación aprendida con unas funciones comunicativas muy bien definidas, entre las que destacan (Elam, 1980: 79): (a) marcar la progresión del discurso; (b) llamar la atención del receptor hacia el mensaje; (c) indicar el objeto al que se hace referencia; y (d) manifestar la actitud del hablante.

En segundo lugar, la *kinésica* se define (Birdwhistell, 1970 y Poyatos, 1994) como el estudio sistemático de los movimientos psico-corporales, aprendidos por vía visual o acústica, que bien de forma autónoma o combinada, consciente o inconsciente, y de acuerdo con el contexto, confieren valor comunicativo (Guillén, 1994: 213-214). Bajo la rúbrica de la kinésica se estudian, por tanto, las expresiones faciales, los gestos y los movimientos corporales, tanto los que acompañan a la palabra como los que significan de forma completamente independiente, como por ejemplo, la danza. Por su parte, los estudios de *proxémica* (Hall, 1959 y 1966) están muy relacionados con los kinésicos: en ellos se examina la estructuración y el uso del espacio, desde el entorno natural, modificado o construido por el ser humano, hasta las distancias mantenidas de forma consciente o inconsciente por los hablantes en la comunicación. Tanto los factores kinésicos como los proxémicos, que aparecen en el texto dramático, en el guión cinematográfico y en el filme están condicionados por la edad, por el sexo, por las

¹ Trabajos recientes sobre estos aspectos incluirían, entre otros, Andersen (2007) y Remland (2009).

² Para un estudio pormenorizado sobre el paralenguaje, consúltese a Poyatos (1994).

normas sociales y culturales, etc., y entre algunas de sus funciones básicas se pueden destacar: (a) determinar el nivel de intimidad existente entre los interlocutores y (b) indicar la actitud personal de cada uno de ellos.

De forma general, mediante los diálogos y las acotaciones del texto dramático se crea la estructura argumental a través de su organización en escenas. También sirven para la caracterización de los personajes, así como para crear el marco espacio-temporal de las obras dramáticas. Todos estos aspectos serán considerados en los próximos puntos de esta tesis doctoral.

2. La estructura argumental

La obra dramática presenta los diálogos y las acotaciones de una forma concreta por medio de las escenas que constituyen el texto dramático con el fin de crear una estructura argumental. El argumento remite al modo concreto en que se cuenta una historia, es decir, la forma en que se dan a conocer los acontecimientos y los datos, bien sea en la obra dramática, en el guión cinematográfico o en el filme (Chion, 2000: 77-78). De este modo, una misma historia puede ser contada por medio de diferentes estructuras argumentales, ya que no son las acciones relatadas las que cuentan, sino el modo en que se dan a conocer.

Para crear la estructura argumental de *Eduardo II*, Christopher Marlowe ha agrupado primeramente los diálogos y las didascalias que componen el texto dramático en veinticinco escenas. A su vez, éstas se unen para conformar cinco grandes actos. Sin embargo, esta última agrupación responde únicamente a una convención del teatro isabelino en que se inscribe el texto de Marlowe y sólo refleja un espacio más extenso de tiempo entre la escena que cierra un acto y la que da comienzo al siguiente (Pickering, 1992: 24). Algunas ediciones como la de Wiggings y Lindsey (1999) llegan incluso a eliminar la agrupación en actos del texto dramático de Marlowe. Por tanto, la *escena* se constituye como la unidad básica de interpretación del argumento, la cual se define como una parte de la estructura argumental que tiene lugar en un espacio y un tiempo concretos (Pickering, 1992: 24). Por su lado, *Enrique IV* de William Shakespeare se divide en dos partes y cada una de ellas consta de diecinueve escenas agrupadas en cinco actos.

Como partimos de la base de que el dramaturgo quiere comunicar un mensaje, sentimiento o creencia con su obra, la organización concreta de los diálogos y las didascalias en las escenas del texto dramático suele responder a la intención de proporcionar al intérprete una información relevante para la comprensión correcta de las acciones correspondientes a cada una. Asimismo, debemos considerar que, aunque resulta fundamental la información aportada por medio de las acotaciones o didascalias extradiológicas; las escenas de las obras de Marlowe y Shakespeare se crean principalmente con los enunciados que constituyen los diálogos y las acotaciones intradiológicas (elementos verbales), por lo que, según Yus (1997b: 195), llaman la atención del destinatario con más fuerza, es decir, el intérprete comprenderá la información que contiene cada escena de una forma más nítida. Es presumible que Christopher Marlowe y William Shakespeare deseen que éstas resulten lo más claras posible e intentará que la recepción de los enunciados que las componen desemboque en un mínimo esfuerzo de procesamiento.

De manera general, en *Eduardo II* y *Enrique IV*, cada escena del texto dramático describe una serie de acciones.³ De este modo, el intérprete inicia su actividad con las escenas del acto primero. Para entenderlas, no basta con descodificar el significado de estas acciones que la componen (Carrillo, 2006: 2). El intérprete debe decidir a qué se refieren y para ello sólo la situación y el entorno pueden ayudarle, aunque esta labor se lleva a cabo de forma casi automática. Junto a ello, el destinatario establece hipótesis que le ayuden en la interpretación. Las conclusiones implicadas a partir de los acontecimientos presentados en las escenas del acto primero se convierten entonces en el contexto inicial para la interpretación de las siguientes unidades que componen la estructura argumental del texto dramático de Christopher Marlowe y del de William Shakespeare. Desde este punto, cada nueva escena de *Eduardo II* y de *Enrique IV* proporciona más datos sobre el argumento y produce, a su vez, el fortalecimiento o el abandono de suposiciones previas, contribuyendo a la construcción de la estructura argumental hasta llegar al final de la obra. La información global de todo lo que sucede en una escena se convierte en el entorno cognitivo preliminar a partir del cual el

³ El resumen de la estructura argumental de *Eduardo II* y de *Enrique IV* aquí presentado se basa en mi propia interpretación, así como en la información que se encuentra disponible en la web. Para *Eduardo II* en <http://www.duke.edu/web/emt/student_projects/mcdonald/summary.html#summary> y para *Enrique IV* en <<https://shakespeareobra.wordpress.com/enrique-iv/>>. Este resumen del argumento de las obras dramáticas se ha incluido en diferentes cuadros a lo largo de todo este punto.

guionista puede interpretar la siguiente. Además, ese mismo entorno le permite no aventurar un número ilimitado de interpretaciones y controlar la dirección de su actividad interpretativa (Yus, 1997b: 43-45).

Una vez establecido el contexto inicial, las escenas de los siguientes actos contribuyen a enriquecerlo, pero no sólo explícitamente, sino, sobre todo, implícitamente. Por un lado, el intérprete va estableciendo nuevas conclusiones que contribuyen a reforzar o a contradecir suposiciones previas. Esta información se une a la anterior para llegar a una interpretación de la estructura argumental. Por otro lado, el dramaturgo en su papel de emisor trata de hacer manifiestos a su público-receptor determinados supuestos.

En relación con lo anterior, el receptor lleva a cabo en primer lugar la determinación semi-automática de las *explicaturas*. Para ello, además del proceso de descodificación, debemos considerar también el inferencial que consta de tres tareas (Escandell, 2003: 123): (a) desambiguación, (b) asignación de referentes y (c) enriquecimiento o especificación de referencia de las expresiones vagas. La *desambiguación* utiliza la información que ofrece la situación; por su parte, la *asignación de referentes* consiste en decidir qué ente concreto señala una determinada expresión lingüística; por último, el *enriquecimiento* es el proceso por el cual se completa la información que no está suficientemente detallada. En segundo lugar, la tarea fundamental y objeto central del proceso interpretativo consiste en la determinación de las implicaturas. De este modo, el receptor llegará a una interpretación global del argumento del texto dramático.

2.1. Las escenas de *Eduardo II*

De manera concreta, en *Eduardo II* en las escenas del primer acto (escenas 1-4) se dan a conocer diversos acontecimientos: Gaveston lee una carta del rey Eduardo II en la que le pide que vuelva a su lado y comparta con él su reino; a continuación, entran tres pordioseros con los que Gaveston conversa sobre su suerte; después, el monarca discute con los miembros de la corte sobre la idoneidad del regreso de Gaveston; el soberano da seguidamente la bienvenida a Gaveston y lo colma de títulos; el rey y Gaveston condenan al obispo de Coventry como culpable del destierro de éste último; nobleza y clero se oponen a Eduardo II; los nobles critican la actitud de su monarca; el

arzobispo de Canterbury se une a los opositores al soberano; aparece la reina Isabel a la que la nobleza y el clero hacen partícipe de los deseos de acabar con Gaveston. Todas las escenas de este acto establecen un contexto inicial que contribuye a reforzar la idea de un conflicto entre el rey Eduardo II y la corte por la elección que el monarca ha hecho de Gaveston como su favorito, el cual centrará todo el desarrollo dramático. Dicho conflicto entre Eduardo II y los miembros más destacados de la nobleza y el clero alcanza un punto culminante cuando el monarca es obligado a desterrar de nuevo a Gaveston. Sin embargo, la corte decide finalmente revocar la orden de exilio para que el favorito del monarca pueda regresar (Cuadro 2).

*La obra se sitúa a comienzos del siglo XIV.
Inglaterra está enemistada con Francia, Irlanda y Escocia.
Eduardo I acaba de morir dejando el trono a su hijo pequeño Eduardo II.
La obra comienza con el retorno de Gaveston, amante y favorito de Eduardo, que había sido anteriormente exiliado por el padre de Eduardo.
Eduardo cubre a Gaveston de títulos, regalos y fiestas.
Los nobles, guiados por Mortimer, se muestran preocupados por el favoritismo mostrado a alguien de procedencia inferior y por el abandono del rey de sus obligaciones.
Éstos obligan a Eduardo a acceder al exilio de Gaveston.
El rey proyecta su rabia en la reina acusándola de mantener relaciones sexuales con Mortimer y la amenaza con desterrarla de la corte a menos que revoque el exilio de Gaveston.
La reina habla con Mortimer y Gaveston vuelve a Inglaterra.⁴*

Cuadro 2: Descripción de escenas del acto I de *Eduardo II*.⁵

En segundo lugar, desde la escena primera del acto segundo (escenas 1-6), el autor del texto dramático no hace sino proporcionar al intérprete datos que contribuyen a interpretar que el conflicto por Gaveston no está resuelto. Concretamente: nada más regresar de su destierro, Gaveston resulta herido por el joven Mortimer (escena 2); la oposición de la corte al soberano por la elección de su favorito se hace general y violenta (escenas 2 y 3); los nobles y los clérigos deciden incluso asesinar al favorito del soberano y luchar contra su rey (escena 4). El autor nos muestra en el acto segundo diversas acciones que representan fuertes ataques de la corte al favorito del monarca,

⁴ La traducción es mía.

⁵ En: <http://www.duke.edu/web/emt/student_projects/mcdonald/summary.html#summary>. [ref. de 4 de abril de 2013].

por lo que se implica no sólo que el conflicto no está resuelto, sino que, por el contrario, se ha agravado en esta parte del desarrollo argumental de *Eduardo II*. Además, las escenas que cierran este segundo acto (escenas 5 y 6) se convierten, a mi juicio, en un punto de inflexión en la creación de la tensión dramática por parte del autor del texto dramático: Gaveston es capturado por los opositores al rey y es ejecutado, sin antes poder entrevistarse con el monarca (Cuadro 3).

*Los nobles no están preparados, no obstante, para ceder. Incluso el medio hermano del rey, Edmund, cree que el comportamiento de Eduardo amenaza al reino y une sus fuerzas a las de los nobles. Cuando el rey continúa con su comportamiento, los nobles (dirigidos por la reina y Mortimer) conspiran para asesinar a Gaveston. Cuando Gaveston es capturado, la petición de Eduardo de verlo antes de su muerte es inicialmente concedida, pero Warwick captura a Gaveston y lo mata antes de que pueda ver al rey.*⁶

Cuadro 3: Descripción de escenas del acto II de *Eduardo II*.⁷

De las tres escenas que constituyen el acto tercero (escenas 1-3) del texto dramático *Eduardo II* de Christopher Marlowe, el autor hace explícita la consecuencia directa de la muerte del favorito del soberano en las dos primeras, la cual conduce a una declaración directa de guerra entre la corte y el monarca. Asimismo, el rey elige a un nuevo favorito, Spencer (Cuadro 4).

⁶ La traducción es mía.

⁷ En: <http://www.duke.edu/web/emt/student_projects/mcdonald/summary.html#summary>. [ref. de 4 de abril de 2013].

Como la enemistad entre Inglaterra y Francia aumenta, Eduardo envía a su esposa Isabel a reparar las relaciones anglo-francesas, ya que se encuentra desolado a causa de la muerte de Gaveston como para preocuparse por este asunto.

En casa, la situación no es mejor.

Los nobles dan a Eduardo un ultimátum: o se libra de sus favoritos (ya que resulta obvio que Spencer, otro hombre de baja cuna, se ha convertido en el nuevo favorito) y pone a aquéllos a los que corresponde de vuelta al poder o se prepara para la guerra contra los nobles.

*Él elige ir a la guerra.*⁸

Cuadro 4: Descripción de escenas del acto III de *Eduardo II*.⁹

Marlowe presenta en el acto cuarto (escenas 1-6) nuevas acciones relacionadas con el conflicto planteado por el asesinato de Gaveston, el otrora favorito del rey: Mortimer escapa de su prisión (escena 1); se produce la reunificación de los rebeldes contra Eduardo (escena 2); el rey es informado de la nueva conspiración contra él (escena 3); y, finalmente, los insurrectos se preparan para una nueva batalla (escena 4). Todas estas acciones y situaciones planteadas por Marlowe por medio de la estructura argumental del texto dramático nos informan de lo que sucede, pero a su vez indican que el problema sigue sin resolverse. En este mismo sentido, en la escena sexta del acto cuarto, los opositores al soberano ganan la batalla y Eduardo II resulta finalmente arrestado y encarcelado (Cuadro 5).

Sin embargo, al darse cuenta de que Isabel se posicionará al lado de los nobles, [Eduardo] envía a un mensajero para que no se ayude a Isabel.

Aunque la petición de Eduardo es oída por el rey de Francia, Isabel, ahora junto a Edmund y Mortimer, reciben dinero y hombres de Sir John of Hainault.

Aun avisado Eduardo de la invasión de Isabel, las fuerzas de ésta son numerosas y Eduardo se ve obligado a retirarse.

*Eduardo, Badlock y Spencer son capturados; Eduardo es enviado a la torre.*¹⁰

Cuadro 5: Descripción de escenas del acto IV de *Eduardo II*.¹¹

⁸ La traducción es mía.

⁹ En: <http://www.duke.edu/web/emt/student_projects/mcdonald/summary.html#summary>. [ref. de 4 de abril de 2013].

¹⁰ La traducción es mía.

¹¹ En: <http://www.duke.edu/web/emt/student_projects/mcdonald/summary.html#summary>. [ref. de 4 de abril de 2013].

Si finalizamos el análisis de la estructura argumental de *Eduardo II* de Christopher Marlowe, en el acto quinto (escenas 1-6), se plantean diversas acciones que implican una resolución de la pugna: se intenta hacer abdicar al rey (escena 1); Mortimer e Isabel planean asesinar al monarca (escenas 2 y 4); el hermano de Eduardo, Kent, intenta liberarlo de su prisión, aunque al final no lo consigue (escena 3); finalmente, el monarca es asesinado (escena 5). Tras la muerte del rey Eduardo II de Inglaterra, parece implicarse una resolución definitiva del enfrentamiento a favor de los detractores del monarca. Sin embargo, a pesar de lo plasmado anteriormente, el gran autor isabelino Christopher Marlowe tampoco soluciona el conflicto en este punto del desarrollo argumental, sino que lo hace en una última escena del quinto acto que resultará esencial para entender globalmente la estructura argumental del texto dramático. En ésta, el nuevo rey Eduardo III, encarcela a su madre y ejecuta a Mortimer acusados del asesinato de Eduardo II. Esta última escena plantea ya la resolución definitiva de la rivalidad entre la corte y el monarca por la elección de Gaveston como favorito (Cuadro 6).

Eduardo renuncia a la corona en favor de su hijo, Eduardo III, y espera la muerte en prisión. A pesar de todos los intentos para acabar con la vida de Eduardo, éste permanece vivo y Mortimer se ve forzado a contratar a un asesino para matar a Eduardo. El rey Eduardo III se entera de la muerte de su padre y descubre que Mortimer e Isabel están involucrados. Mortimer es condenado a muerte e Isabel es confinada en la torre. El rey Eduardo III vive para llorar la muerte de su padre y reconstruir un reino que ha quedado en ruinas.¹²

Cuadro 6: Descripción de escenas del acto V de *Eduardo II*.¹³

2.2. Las escenas de *Enrique IV*

La interpretación de la estructura argumental *Enrique IV* de William Shakespeare sigue un desarrollo similar al planteado en el apartado anterior para *Eduardo II* (Cuadros 7 y 8), así en la primera parte de *Enrique IV*, el primer acto

¹² La traducción es mía.

¹³ En: <http://www.duke.edu/web/emt/student_projects/mcdonald/summary.html#summary>. [ref. de 4 de abril de 2013].

(escenas 1-3) se inicia con el rey Enrique IV que planea ir a las Cruzadas, pero contiendas locales se lo impiden. Además, se muestra envidioso de Northumberland por tener un hijo, Percy, llamado Hotspur, buen caballero, no como el suyo, Hal, el futuro Enrique V, que es un libertino (escena 1). Mientras tanto (escena 2), el príncipe, que desde el principio declara que se corregirá, se dedica a preparar una trampa para burlar a Falstaff, un viejo borrachín y ladrón, con quien mantiene una relación de amistad. A su vez, los nobles, encabezados por Northumberland y su hijo Percy, conspiran contra el rey (escena 3). Las escenas de este acto establecen el contexto inicial del texto dramático que plantea la idea de un doble conflicto. Por un lado, el monarca ve amenazado su trono por sublevaciones a las que debe hacer frente y con las que acaba. Por otro lado, debe hacer frente a la rebeldía de su hijo el príncipe que se divierte con su amigo Falstaff en vez de preocuparse por la situación del reino.

En el segundo acto (escenas 1-4), tras situarnos en la taberna (escena 1), se lleva a cabo una broma contra Falstaff: él y sus compinches planean un asalto a un grupo de peregrinos y, a su vez, Hal y Poinc se esconden para robar a los ladrones (escena 2). En la siguiente escena, el principal sedicioso, Percy Hotspur, se despide de su esposa (escena 3). Por otro lado, la broma a Falstaff da pie a una gran sarta de mentiras y de exageraciones con las que justifica haber perdido el botín. Después, tiene lugar una farsa en la que el príncipe y su amigo Falstaff representan alternativamente los papeles de rey y Hal en defensa y ataque a la figura de Falstaff. El acto se cierra con el aguacil preguntando al príncipe por el robo (escena 4). Todas estas escenas profundizan en la relación entre Falstaff y Hal. Aunque no tiene oficio ni beneficio y vive de su ingenio, Falstaff goza de la amistad de un príncipe (Pujante, 2014: 20).

En el siguiente acto, acto tercero (escenas 1-3), lady Mortimer, que sólo habla en galés, se despide de su esposo, que habla sólo en inglés. El padre de ella traduce sus dulces palabras para su marido. Entonces Percy le pide a su mujer que, imitando a la otra, se preste a que él repose la cabeza en su seno. Ella lo rechaza y él le dice que le gustaría entrar en el lecho de la dama galesa. Todas estas discusiones con su agria esposa animan aún más a Percy a salir a combatir cuanto antes (escena 1). A continuación, Harry se entrevista con su verdadero padre, el rey, y asume su papel de príncipe de Gales (escena 2). Por último, Falstaff acusa a la posadera de haberle robado, pero se trata de otra mentira y el príncipe lo descubre (escena 3). En estas escenas, de

forma general, se profundiza en el personaje de Hotspur en contraposición con el de Hal.

En los actos cuarto (escenas 1-4) y quinto (escenas 1-5), el príncipe combate contra los sublevados. Hal incluye a Falstaff en su ejército como capitán de infantería. Éste reúne un batallón de harapientos que pronto mueren en la batalla. El príncipe Hal mata a Percy, pero Falstaff, que se ha hecho el muerto mientras todo sucedía, se atribuye la hazaña. El rey ordena ejecutar a los rebeldes apresados y se dispone a reconquistar lo que aún resta. Estos dos actos suponen un paso más en la transformación personal de Hal. No obstante, la primera parte (Cuadro 7) concluye quedando pendiente su cambio completo, que no será definitivo hasta su coronación como Enrique V.

La primera parte de Enrique IV narra la rebelión de la familia Percy, apoyada por Douglas, Mortimer y Glendower. Con ayuda del príncipe Harry, los rebeldes son vencidos en la batalla Shrewsbury. El argumento secundario se basa en la amistad del Príncipe Hal con Sir Juan Falstaff y un grupo de rufianes de taberna entre los que se encuentran Poins, Bardolf y Peto. Los dos argumentos convergen en la batalla de Shrewsbury donde Hal vence en combate al joven Enrique Percy, llamado Hotspur, aunque después Falstaff toma el cadáver y se presenta como su ejecutor.¹⁴

Cuadro 7: Descripción de escenas de la primera parte de *Enrique IV*.¹⁵

En cuanto a la segunda parte de *Enrique IV*, el primer acto (escenas 1-3) se inicia con el conde de Northumberland que recibe la noticia de la muerte de su hijo Percy, pero aún confía en las fuerzas sublevadas del arzobispo de York. Se anuncia a Falstaff que debe ir a luchar contra Northumberland y el arzobispo. Mientras tanto, los rebeldes miden sus fuerzas y cuentan que los soldados del rey están divididos en tres frentes: Francia, Gales y contra ellos, lo cual reduce el número de soldados a combatir. Por su parte, Northumberland, aconsejado por su esposa y su nuera, la viuda de Mortimer, marcha a Escocia y no al frente de batalla a esperar cómo transcurren los

¹⁴ La traducción es mía.

¹⁵ En: <<https://shakespeareobra.wordpress.com/enrique-iv/>>. [ref. de 24 de junio de 2015].

acontecimientos. Falstaff reaparece enfermo. No obstante, tiene un cargo de importancia y el príncipe le ha puesto un paje a su servicio; lo ha encumbrado.

En el acto segundo (escenas 1-4), Falstaff está nuevamente en la posada volviendo loca a su dueña con sus apetitos y sus promesas incumplidas. El príncipe Hal le visita para pasar un buen rato con él, pero pronto tanto Hal como Falstaff son llamados a filas para la próxima contienda; concretamente, Falstaff debe reclutar soldados para el ejército del rey. En estas escenas, aunque Hal se ha acreditado como héroe, continúa alejado de su padre y de la corte, pero no se acerca tanto a Falstaff o al menos no en los mismos términos que en la primera parte. Hay pues una correspondencia entre el cambio del príncipe y la reducción de sus relaciones con Falstaff.

En el tercer acto, Falstaff marcha a Gloucestershire para reclutar soldados y saca partido tanto de la hospitalidad del juez (escena 1), como del bolsillo de los que quieren librarse de la guerra (escena 2). En palabras de Pujante (2014: 39), “la ligereza con la que Falstaff realiza su cometido confunde la distinción entre corrupción y rectitud, entre el procedimiento digno y el indigno: Falstaff no solo ofrece una parodia de las corruptelas anejas al reclutamiento, sino del hecho mismo del reclutamiento. Son casos como este los que muestran a Falstaff como una verdadera amenaza para el orden establecido”.

Durante el cuarto acto (escenas 1-5), el rey está enfermo en el palacio de Westminster y no puede dormir. Recuerda cómo su predecesor, Ricardo II, vaticinó que Northumberland, primero amigo y después traidor, repetiría su traición contra él. Luego repite su intención de visitar Tierra Santa. Por su lado, Falstaff recluta a sus hombres, a cuál más estrafalario. Las dos facciones en liza parlamentan y la del arzobispo envía a la del rey una carta con todas sus peticiones para deponer las armas. El príncipe Juan, hijo del rey, acepta todas las condiciones de los rebeldes en una amable reunión. El ejército rebelde se desperdiga contento y entonces Juan manda apresar al arzobispo y a los nobles sublevados. El rey, rodeado de dos de sus hijos y del conde de Warwick, vuelve a declarar su propósito de partir a las Cruzadas cuanto antes, pese a su enfermedad. Le dice a Clarence que por qué no está con el príncipe Enrique, Hal, y éste le contesta que está en Londres con sus compinches. Warwick defiende al príncipe. Las buenas noticias

de la victoria, lejos de mejorar la salud del rey, la empeoran. Llega el príncipe Enrique, que se queda velando el sueño de su padre, con la corona en la almohada. Pero se la pone, el padre despierta y le echa una enorme bronca. El hijo le pide perdón, el padre lo acepta, le aconseja que cuando sea rey ocupe a los posibles oponentes en guerras extranjeras, y el rey va a morir a la sala llamada Jerusalén: su lugar de viaje nunca llevado a cabo. Con la muerte de su padre, el príncipe ha sentado por fin la cabeza, pero el cambio no será completo hasta que rompa totalmente con su pasado, representado en la figura de su amigo el viejo Falstaff.

En el acto quinto (escenas 1-5), el último, el Justicia mayor del reino, que había metido en la cárcel al príncipe, actual rey, a los otros tres hijos de Enrique IV y al resto de los nobles, teme las acciones del nuevo rey Enrique V. Pero éste mantiene al Justicia en su puesto y declara que con la muerte de su padre se ha enterrado también su locura juvenil. Falstaff recibe con suma alegría la noticia de la muerte del rey y acude a la coronación de su amigo, el príncipe Hal. Pero, el ahora rey lo rechaza y lo destierra. Para finalizar, el príncipe Juan vaticina que en los tiempos que vendrán habrá guerra contra Francia. Según indica el texto, un bailarín recita el epílogo, en el que se anuncia que las aventuras de Falstaff tendrán continuación. En síntesis, en toda esta segunda parte (Cuadro 8) de *Enrique IV* se ha consumado finalmente el cambio del príncipe, que se materializa en el rechazo explícito del que fuera su amigo, Falstaff, ya que sería una amenaza para cualquier corte justa y ordenada.

El rey, quien está gravemente enfermo, envía a su segundo hijo, Juan de Lancaster a sofocar la rebelión, el príncipe logra apresar a Scroop y los líderes son finalmente ajusticiados. Enrique IV está ya moribundo y en un emotivo encuentro con Hal se reconcilia con su hijo mayor.

El rey muere y Hal sube al trono como Enrique V.

Falstaff cree que la nueva situación del joven le reportará a él toda clase de beneficios pero el nuevo rey le prohíbe, bajo pena de muerte, que se aproxime a él menos de diez millas.¹⁶

Cuadro 8: Descripción de escenas de la segunda parte de *Enrique IV*.¹⁷

¹⁶ La traducción es mía.

¹⁷ En: <<https://shakespeareobra.wordpress.com/enrique-iv/>>. [ref. de 24 de junio de 2015].

Como conclusión de todo este punto, podemos aventurar que los dramaturgos Christopher Marlowe y William Shakespeare tienen la intención de que las acciones que conforman cada escena de sus obras dramáticas se interprete de una forma precisa; los autores de *Eduardo II* y *Enrique IV* aportan una información concreta sobre lo que está ocurriendo en cada escena. Junto a ello, el que interpreta busca dicha intención de toda la organización de los hechos llevada a cabo por los autores en las distintas escenas (Carrillo, 2006: 3), con el fin de llegar a una interpretación de la estructura argumental de las obras. De este modo, el argumento guía al receptor en su interpretación del texto dramático, Y es, en definitiva, esta interpretación del argumento la que nos encontramos una y otra vez si consultamos este aspecto en relación con *Eduardo II* y *Enrique IV* bien en ediciones críticas,¹⁸ bien en páginas *web* de carácter más general (eg. *Enciclopedia Británica*¹⁹) o más especializadas.²⁰ En este sentido, además del aspecto histórico y político desarrollado por medio de las estructuras argumentales de ambas obras, el componente homoerótico de *Eduardo II* viene dado por la relación del monarca con su favorito, Gaveston, que le llevará incluso a la muerte. Por su parte, en *Enrique IV*, este aspecto se relaciona con la amistad entre el joven futuro rey y el viejo personaje de Falstaff.

3. La caracterización de los personajes

En general, los personajes se caracterizan por la forma en que intervienen en el texto dramático, ya sea en coloquio, y especialmente, como señalé con anterioridad, en monólogo o en aparte. Por ello, tanto los soliloquios como los apartes serán especialmente analizados en este punto. A la vez, cada uno de estos enunciados es un pequeño planteamiento o el desarrollo de un aspecto de la temática de la obra. Sea cual sea el sentido parcial de los diálogos, se integra en el conjunto para lograr la unidad

¹⁸ Consúltense, por ejemplo, la estructura argumental de *Eduardo II* explicada por Forker (1995), Smith (1998), Wiggins y Lindsey (1999), Eliot (2001), Gibbons (2011) o la de *Henry IV* en Watts (2013) o Pujante (2014).

¹⁹ "Edward II (play)". *Encyclopaedia Britannica Online*. [ref. de 25 de noviembre de 2009]. Disponible en web: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/179690/Edward-II>>; "Henry IV, Part 1 (work by Shakespeare)". *Encyclopaedia Britannica Online*. [ref. de 19 de junio de 2015]. Disponible en web: <<http://global.britannica.com/topic/Henry-IV-Part-1>>; y "Henry IV, Part 2 (work by Shakespeare)". *Encyclopaedia Britannica Online*. [ref. de 19 de junio de 2015]. Disponible en web: <<http://global.britannica.com/topic/Henry-IV-Part-2>>.

²⁰ Sobre el argumento del texto dramático *Eduardo II*, véase también, entre otros, *Christopher Marlowe. El primer gran autor del teatro inglés*. [ref. de 24 de diciembre de 2010]. Disponible en web: <<http://marloweobra.wordpress.com/eduardo-ii>> y sobre *Enrique IV*, <<http://www.rsc.org.uk/whats-on/henry-iv/synopsis.aspx>>. [ref. de 19 de junio de 2015].

temática; cada uno de los personajes aporta con su discurso verbal algo a su propia caracterización y al tema de la obra dramática.

Además de lo anterior, las acotaciones contribuyen también a la propia caracterización de los personajes que las pronuncian. En los textos dramáticos objeto del presente análisis, *Eduardo II* de Christopher Marlowe y *Enrique IV* de William Shakespeare, la caracterización de los personajes mediante la información que sobre aspectos no verbales proporcionan las acotaciones, fundamentalmente intradialógicas, se sustenta esencialmente en alusiones al comportamiento paralingüístico de los personajes. En *Eduardo II* y en *Enrique IV*, el receptor encuentra una gran variedad de referencias a expresiones faciales, a movimientos de la mirada, así como a gestos manuales y corporales, etc. Estos signos kinésicos y proxémicos guían al lector-intérprete en su caracterización de los personajes de la obra; asimismo, las acotaciones del texto dramático se encuentran jalonadas de referencias al paralenguaje, que el receptor debe analizar también como relevantes. A grandes rasgos, en el texto dramático *Eduardo II*, así como en *Enrique IV*, sus autores han codificado y hecho ostensivo el lenguaje paraverbal (el paralenguaje, la kinésica y la proxémica) de varios personajes de la obra, pero especialmente en relación con los principales. Además, las escasas referencias no verbales a la apariencia externa de algunos de estos personajes, en concreto a su ropa, por medio de las acotaciones intradialógicas también contribuyen a su caracterización. De especial mención resulta aquí el estudio de Guillén (1994) para comprender con todo detalle el funcionamiento interno del diálogo dramático. En este trabajo, se asume que son la interacción verbal y la búsqueda de sentido de los enunciados en el seno del contexto las dos bases fundamentales sobre las que se construye la estructura del diálogo dramático.

3.1. Los personajes de *Eduardo II*

Tal y como sostiene el crítico literario Pujals (1988: 162), la obra de Marlowe no es una obra de personaje, sino que se articula en torno a los diferentes personajes que pueblan el universo dramático. Con todo ello, se pone en marcha ese engranaje del hundimiento de un monarca, Eduardo II, dominado por sus favoritos, que no puede controlar las intrigas que le rodean, que se debate en un caos de sentimientos personales y de pérdida del poder y que, finalmente, será traicionado, encarcelado, depuesto y

asesinado. Todo este proceso se manifiesta principalmente mediante los diálogos de los cuatro personajes principales de la obra: el favorito del monarca, el soberano, su esposa la reina y el amante de ésta. Los dos primeros (Murray, 1982: 18) representan al conjunto de personajes que apoya al rey y los dos últimos al grupo que se opone a éste.

Con el respaldo de diversos críticos (Steane, 1986; Portillo, 1987; Bevington y Rasmussen, 1995; Merchant, 1997; Smith, 1998; Wiggins y Lindsey, 1999; Gibbons, 2011; entre otros), podemos resumir en dos los temas fundamentales que, derivados del discurso verbal de los personajes, se atribuyen a la obra dramática *Eduardo II* de Christopher Marlowe: la lucha por el poder y la homosexualidad. Esta temática se presenta esencialmente por medio de los diálogos de los diferentes personajes que pueblan el universo dramático de la obra de Marlowe.

3.1.1. Gaveston

A pesar de ser Gaveston uno de los personajes principales del texto dramático *Eduardo II*, los diálogos del favorito del soberano son los más escuetos de los pronunciados por los cuatro personajes principales de la obra de Christopher Marlowe. Su última intervención tiene lugar en el acto tercero, escena primera (verso 701). La pregunta que, a mi juicio, debemos plantearnos cuando afrontamos el análisis de los diálogos de este personaje es cómo se interpreta el sentido de los enunciados iniciales de Gaveston, así como el significado global que su diálogo adquiere a lo largo de todo el texto dramático. En el siguiente ejemplo se reproduce el primer monólogo de Gaveston en *Eduardo II*:

1. “MY FATHER is deceas’d! Come, Gaveston,
(¡Mi padre ha muerto! Ven, Gaveston,)
2. And share the kingdom with thy dearest friend,”
(Comparte el reino con tu caro amigo)
3. Ah! words that make me surfeit with delight!
(¡Ah!, ¡palabras que me colman de gozo!)
4. What greater bliss can hap to Gaveston
(¿Qué dicha mayor cabría en Gaveston)
5. Than live and be the favourite of a king?
(Que vivir como favorito de un rey?)
6. Sweet prince, I come; these, these thy amorous lines
(Dulce Príncipe, tus tiernos renglones)
7. Might have enforc’d me to have swum from France,
(Me habrían hecho nadar desde Francia)
8. And, like Leander, gasp’d upon the sand,
(Y como Leandro, jadeando en la playa,)

9. So thou would'st smile, and take me in thine arms.
(Así sonreirás, cogiéndome en brazos.)
10. The sight of London to my exile'd eyes
(Para mis ojos exiliados Londres)
11. Is as Elysium to a new-come soul;
(Es como Elíseo para almas que llegan;)
12. Not that I love the city, or the men,
(No es que ame la ciudad o los que moran)
13. But that it harbours him I hold so dear—
(Mas alberga al que tengo en tanta estima)
14. The king, upon whose bosom let me die,
(Al rey, y acójame su regazo,)
15. And with the world be still at enmity.
(aunque el mundo su adversidad declare.)
16. What need the arctic people love starlight,
(¿Qué me cuida amar luz de cinosura,)
17. To whom the sun shines both by day and night?
(Si de día y de noche el sol me alumbra?)
18. Farewell base stooping to the lordly peers!
(¡Reverencias a los pares, adiós!)
19. My knee shall bow to none but to the king.
(Mi hinojo sólo ante el rey caerá)
20. As for the multitude, that are but sparks,
(En cuanto a la gente chispas es sólo,)
21. Rak'd up in embers of their poverty;—
(Atizadas de ascuas de su pobreza;)
22. *Tanti*; I'll fawn first on the wind
(*Tanti*; que antes al viento adularé)
23. That glanceth at my lips, and flieth away.
(Que tras rebotar en mis labios, vuela)²¹

Ejemplo 1. (*Eduardo II*: Acto I, escena 1, versos 1-23)

Según el monólogo anterior, Gaveston expresa: su alegría al saberse favorito del soberano y el desprecio que exteriorizará al resto del mundo; estos enunciados constituyen el contexto inicial a partir del cual interpretar el discurso verbal del personaje. Para efectuar esta interpretación, el receptor ha de enriquecer las representaciones semánticas expresadas por estos enunciados con la información tomada de los siguientes que aparezcan en el texto, así como con los datos que proporciona el contexto y la información enciclopédica almacenada en nuestra memoria (Escandell, 2003: 125). A partir del anteriormente referido contexto inicial, la siguiente intervención verbal de Gaveston que el receptor procesa produce nuevos efectos

²¹ Tanto el texto en inglés, como la traducción de la obra de Christopher Marlowe *Eduardo II* presentados a lo largo de esta tesis doctoral están tomados de la edición bilingüe de Coll (1984). Véanse las fuentes primarias de la bibliografía.

contextuales basados en los siguientes enunciados correspondientes a sus diálogos, en los que el favorito del rey se expresa en aparte:

42. But yet it is no pain to speak men fair;
(Mas hablar con cortesía nada cuesta;)
43. I'll flatter these, and make them live in hope. [*Aside.*]
(Les adularé, nutriré su hoto.) [*Aparte.*]

Ejemplo 2. (*Eduardo II*: Acto I, escena 1, versos 42-43)

Según Murray (1982: 14), aunque Gaveston no tiene la intención de ayudar a estos personajes a los que se dirige, finge que lo hará y, de esta manera, “despises his miserable state and reveals his own cruelty”.²² Sus enunciados se convierten así en un símbolo o parábola elocuente de la personalidad de Gaveston. Desde el punto de vista de la teoría de la relevancia, estos enunciados contribuyen a enriquecer el contexto inicial; a la vista de los nuevos datos aportados, el receptor-intérprete puede plantearse determinadas hipótesis interpretativas.

Conforme a lo expresado con anterioridad, Merchant (1997: xvi) señala que el favorito del soberano se presenta desde el principio de modo negativo por medio de sus diálogos; el autor del texto dramático subraya su influencia nefasta sobre el monarca y critica su oportunismo, así como el peligro político que supone para el reinado de Eduardo II. Para este especialista en teatro, Gaveston resulta tan egoísta y calculador como los nobles y los clérigos que se oponen a él. Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho de que, de nuevo, el personaje manifieste en monólogo con toda claridad sus intenciones de manipular al monarca. Parece que el rey está siendo manejado por un oportunista, ya que Gaveston sabe perfectamente cómo persuadir al soberano para conseguir sus deseos:

51. I must have wanton poets, pleasant wits,
(Necesito poetas e ingenios frívolos,)
52. Musicians, that with touching of a string
(Músicos que con tañer una cuerda)
53. May draw the pliant king which way I please.
(Al rey inclinen hacia lo que plázcame.)
54. Music and poetry is his delight;
(Música y poesía son su deleite)

²² “Desprecia su miserable estado y revela su propia crueldad”. La traducción es mía.

55. Therefore I'll have Italian masks by night,
(De noche, mascaradas italianas,)
56. Sweet speeches, comedies, and pleasing shows;
(Dulces relatos, comedias, funciones;)
57. And in the day, when he shall walk abroad,
(De día, cuando salga para pasear,)
58. Like sylvan nymphs my pages shall be clad;
(Como ninfas mis pajes vestirán;)
59. My men, like satyrs grazing on the lawns,
(Sobre el césped mis hombres, como sátiros,)
60. Shall with their goat-feet dance an antic hay.
(Con sus pies cabrunos harán el corro.)
61. Sometime a lovely boy in Dian's shape,
(A veces un pimpollo afín a Diana)
62. With hair that gilds the water as it glides,
(Con pelo que dore el agua que pasa,)
63. Crownets of pearl about his naked arms,
(Con ajorcas de nácar en los brazos,)
64. And in his sportful hands an olive tree,
(Y olivo en sus manos juguetonas)
65. To hide those parts which men delight to see,
(Que esconda las partes que atraen a la vista,)
66. Shall bathe him in a spring; and there hard by,
(Le bañarán en una fuente, y cerca)
67. One like Actæon peeping through the grove
(Uno, como Acteón, espiando en las frondas,)
68. Shall by the angry goddess be transform'd,
(Será mudado por la diosa en ira)
69. And running in the likeness of an hart
(Y corriendo con la forma de un ciervo)
70. By yelping hounds pull'd down, and seem to die;—
(Hará que muere entre canes gañientes;)
71. Such things as these best please his majesty,
(Su majestad gusta de tales cosas.)

Ejemplo 3. (*Eduardo II*: Acto I, escena 1, versos 51-71)

En este mismo sentido, en diversos enunciados, el favorito del rey expresa que es consciente de la complicada situación política del reino y de la suya propia (*eg.* acto I, escena 3, versos 1-5), así como de la importancia de contar con el favor del monarca para medrar en la corte (*eg.* acto I, escena 4 y acto II, escena 2). Todo ello refuerza la idea de que nos encontramos ante un oportunista.

Además de la falta de sinceridad del personaje y de su actitud interesada, el resto de los enunciados que conforman los diálogos de Gaveston se relaciona con la información ya procesada y en este desarrollo comparativo se refuerzan otras suposiciones sobre la caracterización del personaje. Por ejemplo, Gaveston ataca

cruelmente al obispo de Coventry en venganza por haberle desterrado, pero consciente de que Eduardo II le protege (acto I, escena 1, versos 175-207); igualmente, se muestra despiadado con la reina al sugerir su infidelidad cuando hay una fuerte evidencia que indica lo contrario (acto I, escena 4, verso 148).

En mi opinión, toda la información implicada sobre la hipocresía, la falsedad y la crueldad de Gaveston, supone finalmente una caracterización negativa del personaje. En este sentido, Bevington y Rasmussen (1995: xxi) indican que el autor isabelino presenta al elegido del rey como un ser perfectamente consciente del poder que supone ser el favorito de un monarca y que utiliza la preferencia homoerótica del soberano por él en su propio beneficio. Gaveston se nos muestra a través de sus diálogos como un personaje sediento del favor real, satisfecho de su condición y henchido de orgullo por su situación privilegiada. Equilibrado, inteligente y astuto, Gaveston, domina al rey (Wiggins y Lindsey, 1999: xxi), procura diversión al soberano y lo aparta de sus obligaciones (Merchant, 1997: xvi).

En otro orden de cosas, mediante las referencias al paralenguaje en *Eduardo II* de Christopher Marlowe no sólo se expresa una relación de intimidad entre Gaveston y el rey, sino que también se realiza la predilección de Eduardo II por su favorito en detrimento de los miembros de la nobleza y del clero (desplazamiento de poder). Como ya se ha señalado anteriormente, el propio Gaveston es consciente de la importancia de contar con el favor real. Diversas menciones al comportamiento paralingüístico del favorito del soberano refuerzan la idea de la posición privilegiada que Gaveston tiene en la corte de Eduardo II. Por ejemplo, uno de los nobles, Lancaster, menciona que el favorito del rey camina del brazo con él (acto I, escena 2, verso 20); el miembro de la nobleza Warwick declara que, por encima del hombro del rey, al pasar saluda, sonrío y desprecia (acto I, escena 2, versos 23-24); otro cortesano destacado, Mortimer senior, manifiesta el desprecio con que este personaje les mira (acto I, escena 4, verso 14); y, finalmente, el mismo Mortimer junior afirma que se yergue insolente (acto I, escena 4, verso 407), se pavonea (verso 411), se ríe (420) y se burla (421) de otros miembros de la corte. Por tanto, la actitud arrogante de Gaveston al saberse protegido del rey queda demostrada con estas menciones a su movimiento corporal, a sus expresiones faciales, a sus posturas y ademanes, etc. y, en mi opinión, consolida la temática de la pérdida de poder de la nobleza y el clero a favor del nuevo valido.

Christopher Marlowe introduce igualmente en las acotaciones intradialógicas de su obra dramática *Eduardo II* indicaciones a las reacciones paraverbales de los nobles y de los clérigos ante la elección de Gaveston como favorito. Constantes referencias paralingüísticas refuerzan de forma directa la actuación de todos los personajes ante los duros enfrentamientos por el poder en la corte: los enfados, las discusiones, las agresiones verbales y físicas, etc. Desde el comienzo del texto dramático y a lo largo de todo el desarrollo argumental, los nobles y el clero manifiestan con su lenguaje paraverbal (fruncen el ceño, permanecen erguidos, se muestran coléricos, andan decaídos, se disgustan, se irritan, etc.) su constante oposición y descortesía a Gaveston y, por ende, su desacuerdo con la decisión del soberano. Asimismo, el monarca expresa su enorme disgusto ante la actuación de los cortesanos (se enfada, se llena de ira, se irrita, se encoleriza, etc.). Eduardo II no consigue que la corte se someta finalmente a su decisión y sabe que el único medio para lograr que se acepte a su favorito es recurrir a la fuerza, lo cual se convierte en el eje del conflicto que centra *Eduardo II*.

La actitud directa de oposición a la elección de Gaveston como favorito se ve reforzada por el hecho de que los miembros más destacados de la corte no expresen al soberano su respeto mediante el comportamiento paralingüístico y, a su vez, Eduardo II no se acerque físicamente a ellos; mientras que sí lo hace con Gaveston primero y con otros favoritos más tarde, cuando declara por ejemplo: *Come, Spencer; come, Baldock, come, sit down by me*²³ (acto IV, escena 6, verso 16). Sólo cuando se perdona a Gaveston de su exilio (acto I, escena 4), el rey expresa su acercamiento a los miembros más destacados de la corte pidiendo a Lancaster que lo abrace y mostrándoles una sonrisa. Ellos, por su parte, le muestran su respeto esperando arrodillados ante él.

El propio Mortimer llega a expresar cómo Gaveston exterioriza también por medio de sus lujosos ropajes, además de con su comportamiento paralingüístico, que cuenta con el favor real:

415. I have not seen a dapper Jack so brisk;
(No he visto quisque más llamativo;)
416. He wears a short Italian hooded cloak
(Lleva capa italiana con capucha,)

²³ Ven Spenser, ven Baldock, sentaos junto a mí.

417. Larded with pearl, and, in his Tuscan cap,
(De perlas veteada; en gorra toscana)
418. A jewel of more value than the crown.
(Un broche más que la corona caro.)

Ejemplo 4. (*Eduardo II*: Acto I, escena 4, versos 415-418)

Al final del texto dramático, cuando el rey es derrotado y encarcelado, se hace también manifiesta su pérdida de poder al ser despojado de su ropa y ser vestido con harapos (acto V, escena 5, verso 69). La ropa se convierte así en un nuevo efecto contextual que consolida la información presentada por medio de los diálogos sobre la posesión o la pérdida del poder. El espectador infiere de forma nítida que esta es la información que se le quería transmitir, por tanto, su eficacia interpretativa resulta máxima (Yus, 1997b: 281).

Según sus acusadores, la influencia de Gaveston sobre el rey resulta el detonante que desencadena la tragedia de Eduardo II. Esta relación homoerótica toma valor de transgresión y subvierte el orden social estrictamente jerarquizado, convirtiéndose en sodomía, ya que ha puesto el reino en peligro y ha despreciado a la legítima nobleza.

3.1.2. Eduardo II

Las primeras intervenciones que Eduardo II tiene en la obra dramática de Marlowe plantean dos aspectos que resultarán fundamentales a lo largo de todo el texto dramático: por un lado, la defensa pública que el monarca hace de su favorito y, por otro lado, la manifestación constante del soberano, tanto en público como en privado, de su deseo de estar con Gaveston. Christopher Marlowe crea así un contexto inicial claro: Eduardo II quiere estar con su favorito y lo defiende. De este modo, llega a expresar explícitamente que por encima de todo y de todos: “I will have Gaveston”²⁴ (acto I, escena 1, verso 96). Junto a ello, desde la primera escena del primer acto, el rey promete a Gaveston que nada ni nadie podrá separarlos jamás (versos 152-153); la predilección que siente por su favorito lleva incluso al propio Eduardo a manifestar en público su negligencia y desinterés por las labores políticas:

²⁴ Tendré a Gaveston”.

42. Ere my sweet Gaveston shall part from me,
(Antes de separarme de mi Gaveston)
43. This isle shall fleet upon the ocean,
(Esta isla en el océano flotará)
44. And wander to the unfrequented Inde.
(A la deriva hasta la India exótica.)

Ejemplo 5. (*Eduardo II*: Acto I, escena 4, versos 48-50)

Junto a lo anterior, cuando expresa sus sentimientos más íntimos, en monólogo, el rey manifiesta el amor que siente por su favorito, así como hasta dónde está dispuesto a llegar para defenderlo:

94. How fast they run to banish him I love!
(Cómo corren a desterrar al que amo)
95. They would not stir, were it to do me good.
(No se conmueven, ni por agradarme.)
96. Why should a king be subject to a priest?
(¿Por qué es el rey el súbdito de un cura?)
97. Proud Rome! that hatchest such imperial grooms
(¡Roma altiva, que incubas tales fámulos)
98. For these thy superstitious taper-lights,
(Para supersticiosos husos de luz)
99. Wherewith thy antichristian churches blaze,
(Que alumbren tus anticristianos templos!)
100. I'll fire thy crazèd buildings, and enforce
(¡Encenderé tus agrietadas obras)
101. The papal towers to kiss the lowly ground!
(Que el polvo muerdan las torres papales!)
102. With slaughtered priests make Tiber's channel swell,
(¡El Tíber crecerá de curas muertos,)
103. And banks raised higher with their sepulchres!
(Los sepulcros dilatarán sus bordes!)
104. As for the peers, that back the clergy thus,
(En cuanto a los pares, que al clero apoyan,)
105. If I be king, not one of them shall live.
(Si rey soy yo, ninguno vivirá.)

Ejemplo 6. (*Eduardo II*: Acto I, escena 4, versos 95-105)

A partir del contexto inicial anteriormente señalado, el monarca tiene intervenciones similares en el resto del texto dramático. Por medio de éstas, el autor nos sigue dando información sobre la devoción del rey por su favorito (*eg.* acto III, escena 3, versos 27-32), intercalado además con datos sobre su nefasta actuación política al frente del reino. Por ejemplo, Eduardo se niega a contribuir en el rescate de Mortimer senior

(acto II, escena 2, versos 143-148) y, de este modo, convierte al joven Mortimer en su más implacable enemigo; el soberano también perdona más tarde la vida a Mortimer junior tras haberlo vencido (acto III, escena 3), éste finalmente se escapa y se vuelve contra Eduardo; el monarca envía a la reina Isabel a Francia y así la empuja a liderar una revuelta armada contra él; llega a atacar incluso a su propio hermano, Kent, el único aliado poderoso que tenía en la corte (acto II, escena 2, verso 216), etc.

En *Eduardo II* de Christopher Marlowe, vemos cómo el soberano no parece preocuparse en absoluto de las incursiones en la frontera escocesa, ni de la rebelión en Irlanda, ni de las correrías de los franceses en Normandía mientras pueda disfrutar de la compañía de Gaveston. Todo ello contribuye, en mi opinión, a una caracterización negativa del personaje. En este sentido, el crítico literario Portillo (1987: 76) define al monarca como un personaje “terco y arrogante, predispuesto, en su inmadurez, a ser mal aconsejado”. No desea que se le contradiga, desatiende sus obligaciones y siembra el descontento a su alrededor; Steane (1986: 30), por su parte, lo describe como un personaje débil y pasivo.

Sin duda, Eduardo prodiga excesivas atenciones a su favorito a expensas del bienestar público. Gaveston y otros validos del rey despilfarran el tesoro del reino. Por ejemplo, las modas decadentes en ropas costosas de los favoritos resultan tan frívolas como gravosas para el tesoro público. Sin embargo, el afecto de Eduardo II por Gaveston, manifestado a través de la información proporcionada por los diálogos, resulta auténtico, incluso noble, y le lleva a enfrentarse a la opinión pública para ser sincero con el deseo de su corazón; para Eduardo, el cariño personal vale más en último término que su propio reino (Bevington y Rasmussen, 1995: xxi y Wiggins y Lindsey, 1999: xxii).

La inclinación desmesurada del monarca por su favorito, a costa incluso del bien de su propio país, parece implicar también la idea de que el monarca está enamorado, ya que resulta claro en todo momento que Eduardo II estima a Gaveston de una manera inexplicable para los miembros de la corte. Así, cuando se le pregunta por qué quiere a

aquél que el mundo tanto odia, el soberano contesta con una gran simplicidad: “Because he loves me more than all the world”²⁵ (acto I, escena 4, verso 77).

El autor refuerza, a mi juicio, el discurso verbal con determinadas referencias al lenguaje paraverbal. Así, ante la presencia de Gaveston en la corte, el rey Eduardo II expresa su enorme felicidad con palabras, pero, a su vez, las alusiones al comportamiento paralingüístico del monarca refuerzan, en mi opinión, la idea del gran afecto que siente por su favorito. El dramaturgo incluye en las acotaciones intradialógicas de *Eduardo II* referencias a la voz, al movimiento y a la distancia entre el soberano y su favorito, que pueden interpretarse como relevantes en el contexto propio de una relación de amistad homoerótica entre ambos personajes. A modo de ejemplo:

141. KING EDWARD: What, Gaveston! welcome!—**Kiss not my hand**—
(REY EDUARDO: bienvenido!, **no mi mano...**²⁶)
142. **Embrace me**, Gaveston, **as I do thee**.
(**A mí besa**, Gaveston, **como a ti yo**.)
143. Why should'st thou **kneel**? Know'st thou not who I am?
(¿Por qué **te arrodillas**?, ¿no sabes quién soy?)

Ejemplo 7. (*Eduardo II*: Acto I, escena 1, versos 141-143)

El receptor del texto dramático sabe que, en la situación descrita anteriormente, las referencias al lenguaje paraverbal de los personajes implican una relación personal entre Eduardo II y Gaveston. Es una actuación más propia de amigos que de un rey y uno de sus súbditos. Paulatinamente, Christopher Marlowe va introduciendo en el texto dramático más referencias al lenguaje paraverbal del rey y de su favorito. Así, la propia reina Isabel llega a manifestar:

49. For now, my lord, the king regards me not,
(Que, señor, el rey no me hace caso,)
50. But doats upon the love of Gaveston.
(Mas va chocho tras el amor de Gaveston.)
51. **He claps his cheeks, and hangs about his neck,**
(**Le da palmadas, cuelga de su cuello,**)
52. **Smiles in his face, and whispers in his ears;**
(**Le sonrío, y en sus oídos susurra;**)

Ejemplo 8. (*Eduardo II*: Acto I, escena 2, versos 49-52)

²⁵ “Porque me estima más que todo el mundo”.

²⁶ La negrita es mía y de aquí en adelante será empleada para destacar las referencias al lenguaje paraverbal de los personajes.

Con esta referencia intradialógica de la soberana al paralenguaje (susurrar), la kinésica y la proxémica (dar palmadas, colgar del cuello y sonreír) de Eduardo y Gaveston, también se implica una relación de intimidad entre ambos personajes. El autor está creando efectos contextuales que orientan al intérprete en esta dirección de sentido.

El propio monarca llega a manifestar su deseo de “frolic” (retozar)²⁷ (acto I, escena 1, verso 73) con Gaveston. Esta referencia concreta a un aspecto paraverbal se convierte en otro estímulo ostensivo más que refuerza la interpretación de una relación íntima entre los personajes. Incluso cuando se produce la separación de los dos amantes, su comportamiento paraverbal expresa la relación de afecto entre ambos:

134. KING EDWARD: Kind words and mutual talk makes our grief greater;
(REY EDUARDO: Consolarnos y hablar nos tortura;)
135. Therefore, with **dumb embracement**, let us part.—
(Así, con **mudo abrazo**, separémonos;)

Ejemplo 9. (*Eduardo II*: Acto I, escena 4, versos 134-135)

Más aún, tal y como señala el propio Gaveston en un verso de sus diálogos, el soberano *llora* al verlo partir. Esta actividad paraverbal refuerza la idea del amor que Eduardo II profesa a su favorito:

137. For every look, my lord **drops down a tear**.
(Por cada encaro **cae de amor su lágrima**;))

Ejemplo 10. (*Eduardo II*: Acto I, escena 4, verso 137)

Del mismo modo, como se observa en el siguiente ejemplo (Ejemplo 30), Marlowe ofrece al intérprete del texto dramático, en una acotación extradialógica y en otra intradialógica, un nuevo efecto contextual dirigido a consolidar la interpretación de una relación sentimental entre Eduardo II y Gaveston. El rey manifiesta mediante su lenguaje paraverbal una gran tristeza ante la ausencia de su favorito, lo cual también contribuye a reforzar la idea del amor del monarca por su valido:

²⁷ Según la definición de la RAE (<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>), “saltar y brincar alegremente”. [Consulta: 16 de mayo de 2006].

Re-enter KING EDWARD, *mourning*
(Vuelve el REY EDUARDO **lamentándose**)

307. KING EDWARD: He's gone, and for his absence thus I **mourn**.
(REY EDUARDO: Se fue y por su ausencia **laméntome**.)

Ejemplo 11. (*Eduardo II*: Acto I, escena 4, verso 307)

Un ejemplo más de una referencia paralingüística que implica una relación de intimidad entre ambos personajes lo encontramos en el acto segundo, escena segunda, verso cincuenta y dos. Tras el regreso de Gaveston de su exilio, el propio soberano manifiesta su enorme tristeza durante la separación. Éste y todos los ejemplos anteriores nos dan numerosas claves paraverbales sobre la relación entre el soberano y su favorito en *Eduardo II*, que parecen implicar una relación íntima de los personajes (O'Pray, 1996: 32).

La intimidad entre Eduardo II y Gaveston que se deduce de la interpretación de las acotaciones extradialógicas y, sobre todo, intradialógicas del texto dramático se contrapone muy directamente a la relación del monarca con su esposa, la reina Isabel, tal y como veremos a continuación. En cuanto a las referencias al paralenguaje, la kinésica y la proxémica del rey y de la reina, éstas son muy escasas, pero las que se dan aparecen cargadas de significación, ya que expresan esencialmente el rechazo del monarca a la soberana. Por un lado, no hay referencias explícitas a una relación de intimidad entre los esposos y, por otro lado, las que se dan, implican una situación opuesta. Varios ejemplos me servirán para ilustrar esta idea:

53. ISABELLA: And when I come he **frowns**, as who should say,
(ISABEL: Y **frunce el ceño** al verme, cual diciendo,)
54. "Go whither thou wilt, seeing I have Gaveston".
(“Ve a donde quieras, ya que tengo a Gaveston”.)

Ejemplo 12. (*Eduardo II*: Acto I, escena 2, versos 53-54)

160. KING EDWARD: **Away then! touch me not**.—Come, Gaveston.
(REY EDUARDO: **¡Largo, entonces!, no me toques**. Ven, Gaveston.)

Ejemplo 13. (*Eduardo II*: Acto I, escena 4, verso 160)

Como se observa, el soberano rehúye todo contacto físico con su esposa la reina, de lo cual ella es consciente. No obstante, tal y como se aprecia también en el ejemplo catorce que reproduzco más abajo, Eduardo II es consciente de la importancia de ese contacto dentro del marco de una relación amorosa convencional, aunque en este caso no se refiera a su esposa sino a su favorito:

16. KING EDWARD: **From my embracements** thus **he breaks away**.
(REY EDUARDO: Así **se separa de mis brazos**.)
17. O that **mine arms could close this isle about**,
(¡Ah, si **mis brazos ciñesen esta isla**!)
18. That I might **pull him to me** where I would!
(Y pudiese **estrecharle** en cualquier parte!)

Ejemplo 14. (*Eduardo II*: Acto I, escena 4, verso 16-18)

En *Eduardo II*, el soberano sólo se acerca físicamente a la reina cuando ésta consigue que el favorito del rey regrese a la corte. Sin embargo, únicamente le ofrece su mano (acto I, escena 4, versos 336-337), aspecto éste que también resulta ser muy significativo, ya que parece reforzar la idea de una falta de amor entre los esposos. Se podría interpretar este acercamiento a la soberana como una prueba de agradecimiento, pero no expresa intimidad alguna entre los personajes: los esposos no manifiestan mediante su lenguaje paraverbal el comportamiento que cabría esperar de una pareja enamorada.

Según Wiggins y Lindsey (1999: xxv), la relación del rey con Gaveston es peligrosa porque no es furtiva y subvierte el orden establecido: el problema no es que el soberano sea homosexual, sino que haga alarde de ello delante de la corte. *Eduardo II* del dramaturgo Christopher Marlowe muestra la sexualidad del monarca como un factor esencial para desequilibrar la situación social de la época, ya que con su actitud en la vida pública, el rey está fomentando la transgresión y la inversión.

3.1.3. Mortimer

En relación con Mortimer, cabecilla de los nobles y del clero, vemos cómo Marlowe nos impide obtener ideas claras respecto a la actuación de este personaje hasta llegar casi al final de sus diálogos en el texto dramático. El emisor de la obra dramática puede deliberadamente decidir dejar varias interpretaciones latentes y, al final,

consolidar una o no; por su parte, el receptor es consciente, en una misma situación, de las diversas interpretaciones posibles.

En concreto, Mortimer durante gran parte de sus diálogos en *Eduardo II* se enfrenta duramente al monarca por la defensa que éste hace de su favorito. Sin embargo, por medio de la información presentada en sus enunciados, no parece reprochar al rey su relación íntima con Gaveston, pero sí el hecho de que sea negligente con sus labores de gobierno (Wiggins y Lindsey, 1999: xi y Smith, 1998: xi). Mortimer junior manifiesta claramente que la tendencia sexual del rey no le interesa en absoluto: “Uncle, his wanton humour grieves not me”²⁸ (acto I, escena 4, verso 405); otros enemigos políticos de Eduardo expresan también su completa indiferencia con respecto a las inclinaciones homosexuales del monarca. Además, en su primer acercamiento a la reina Isabel, no parece intuirse tampoco en Mortimer ningún interés sexual (Murray, 1982: 15), sólo, de nuevo, el bien del reino.

Siguiendo con la opinión de la crítica para justificar esta interpretación, Smith (1998: xii) ha señalado que Mortimer, al principio, manifiesta por medio de sus diálogos justas quejas contra el rey; no les faltan buenas razones a los nobles para preocuparse por la decadencia del imperio inglés y por la inseguridad de sus fronteras. El joven cabecilla de la nobleza, puede objetar sentidamente que los regalos para Gaveston están agotando el tesoro nacional, mientras que la indigencia del pueblo lo tiene al borde de la rebelión (acto I, escena 4, versos 403-407 y acto II, escena 2, versos 156 y siguientes). Por tanto, Mortimer parece dirigir sus ataques contra objetivos existentes, reales, de autoridad corrupta (Bevington y Rasmussen, 1995: xxii). Se establece así el *contexto inicial* de los diálogos del personaje: Mortimer se revela contra Eduardo por su negligencia.

No obstante, en mi opinión, el emisor desea mantener la ambigüedad con respecto a su caracterización en *Eduardo II* dejando deliberadamente abiertas dos posibles hipótesis interpretativas: Mortimer actúa en su propio interés o en interés del reino. La interpretación de la actuación del personaje de Mortimer en *Eduardo II* en su propio beneficio o a favor del reino queda por tanto suspendida, ya que el intérprete no posee datos suficientes que le sirvan para desambiguar el significado de los enunciados

²⁸ “Tío, su frívolo humor no me agravia”.

del personaje, esto es, el emisor del texto dramático no desea enriquecer contextualmente ninguna de las dos posibles interpretaciones. Esto ocurre con unos enunciados expresados casi al final de la obra, en los que el personaje manifiesta con toda claridad que actúa motivado por intereses personales y pone también de manifiesto que su acercamiento a la reina ha sido también interesado. De este modo, se caracterizaría a sí mismo en su soliloquio como un absoluto hipócrita:

48. The Prince I rule, the queene do I commaund [...]

(Al príncipe rijo, a la reina mando, [...])

51. I seal, I cancell, I do what I will.

(Sello, cancelo, hago lo que quiero;)

Ejemplo 15 (*Eduardo II*: Acto V, escena 4, versos 48 y 51)

Junto a ello, con la horrible ejecución de Eduardo II ideada por Mortimer, mediante un palo al rojo introducido por el ano, Marlowe estaba siendo fiel a sus fuentes históricas (Smith, 1998: xviii) pero, al mismo tiempo, el simbolismo de este particular modo de ejecución se relaciona, no con su dejadez como monarca, sino con el “delito” al que aparentemente Mortimer y sus seguidores no le daban demasiada importancia: su relación homoerótica. La obscena tortura mediante la que es finalmente asesinado es una espantosa parodia del acto homosexual (Bevington y Rasmussen, 1995: xxiv). La penetración de Lightborn con un hierro candente no es sólo un terrible suceso de violación anal, sino una demostración de la degradada naturaleza de la sociedad que rodeaba a Eduardo II, en la que amor y violencia se mezclan horriblemente, y de la cual Mortimer es el máximo representante.

El dramaturgo refuerza esta misma línea de interpretación anteriormente esbozada en el momento en que Mortimer niega su participación en el asesinato del monarca (acto V, escena 6, versos 40-49), cuando el receptor ya sabe que es totalmente culpable. Nos ofrece así un nuevo efecto contextual dirigido a reforzar la caracterización negativa del personaje. En palabras de Bevington y Rasmussen (*ibid.*: xxii), cuando Mortimer se eleva en la corte al puesto más encumbrado, nos damos cuenta de que su ambición no es menor que la de Gaveston, pues aspira al poder absoluto en Inglaterra; igualmente, Merchant (1997: xvi) se refiere claramente a la lenta corrupción del poder como tema predominante de la obra, así como su influencia directa sobre el personaje de

Mortimer junior; finalmente, Murray (1982) define a Mortimer a lo largo de todo su estudio con los siguientes términos: villano, ambicioso, cruel, vicioso, orgulloso, maquiavélico, oportunista, tirano, etc.

En resumen, aunque la enfermiza irreflexión amorosa homoerótica de Eduardo II pueda parecer reprobable, su protesta contra la actuación de la nobleza y el clero también tiene mucho sentido, ya que una política amoral como la de Mortimer (Merchant, 1997: xvi) invalida lo que en principio pudieran parecer legítimas reclamaciones. Bevington y Rasmussen (1995: xxi) argumentan que en el conflicto presentado por Marlowe ningún bando tiene la ventaja moral. Por el contrario, toda la lucha política parece guiada por la expresión de deseos sexuales y egoístas.

3.1.4. Isabel

En *Eduardo II* de Christopher Marlowe, uno de los aspectos más interesantes de los diálogos de la reina Isabel, el único personaje femenino principal del cuarteto protagonista, surge al producirse un cambio radical en su caracterización a mitad de la obra dramática que, a mi juicio, adquiere una trascendencia especial. Según la interpretación de la crítica especializada (Steane, 1986; Portillo, 1987; Bevington y Rasmussen, 1995; Merchant, 1997; Smith, 1998; Gibbons, 2011; entre otros), también la reina Isabel forma parte del complejo paisaje de los personajes de Marlowe, donde la despiadada lucha por el poder aplasta las cualidades morales de amor y fidelidad, así como nos hace dudar de lo que debemos compadecer y de lo que debemos condenar.

Conforme a lo anterior, en sus primeros enunciados, que activan el contexto adecuado a partir del cual habrá que interpretar, la reina Isabel hace manifiesta su situación públicamente, a saber, el rey, su esposo, ama a Gaveston y no a ella:

48. For now, my lord, the king regards me not,

(Que, señor, el rey no me hace caso,)

49. But doats upon the love of Gaveston.

(Mas va chocho tras el amor de Gaveston.)

Ejemplo 16. (*Eduardo II*: Acto I, escena 2, versos 49-50)

A continuación, la reina también expresa de nuevo en público que está dispuesta a padecer esta situación:

64. Then let him stay; for rather than my lord
(Que siga; pues antes que mi señor)
65. Shall be oppress'd with civil mutinies,
(Sea oprimido con guerra civil)
66. I will endure a melancholy life,
(Soportaré una vida melancólica)

Ejemplo 17. (*Eduardo II*: Acto I, escena 2, versos 64-66)

También en privado, mediante un monólogo, se manifiesta la reina Isabel en este mismo sentido:

171. O miserable and distressed queen!
(¡Oh afligida, miserable reina!)
172. Would, when I left sweet France and was embark'd,
(¡Por qué no, al zarpar de la dulce Francia,)
173. That charming Circe, walking on the waves,
(Cambió Circe, andando sobre las olas,)
174. Had chang'd my shape, or at the marriage-day
(Mi forma! ¡o en el día de mi boda)
175. The cup of Hymen had been full of poison,
(Llenó un filtro la copa de Himeneo,)
176. Or with those arms that twin'd about my neck
(O con los brazos que mi cuello unió)
177. I had been stifled, and not liv'd to see
(Estranguléseme, en vez de vivir)
178. The king my lord thus to abandon me!
(Viendo que el rey, mi señor, me abandona!)
179. Like frantic Juno will I fill the earth
(Cual Juno en delirio llenaré el campo)
180. With ghastly murmur of my sighs and cries;
(De murmullos, de suspiros y gritos;)
181. For never doated Jove on Ganymede
(Pues tras Ganimedes no chocheó Júpiter)
182. So much as he on cursed Gaveston.
(Tanto como él tras el maldito Gaveston;)
183. But that will more exasperate his wrath;
(Pero así exasperaré más su furia,)
184. I must entreat him, I must speak him fair,
(He de suplicarle, cambiar de tono,)
185. And be a means to call home Gaveston.
(Y mediar para que regrese Gaveston;)

186. And yet he'll ever doat on Gaveston;
(Pero de nuevo chocheará tras Gaveston,)
187. And so am I for ever miserable.
(Así que para siempre seré mísera.)

Ejemplo 18. (*Eduardo II*: Acto I escena 4, versos 171-187)

En mi opinión, estos enunciados, además de contribuir a crear el *contexto inicial* del personaje en *Eduardo II*, resultan, a su vez, adecuados para caracterizar a Isabel desde el principio como una víctima capaz de soportar todo tipo de humillaciones: La reina manifiesta verbalmente que está dispuesta a sufrir por amor. A partir de aquí, Christopher Marlowe introduce por medio de sus diálogos diversos hechos que refuerzan esta caracterización positiva de la reina: pide a Mortimer de forma clara y directa que no luche contra su esposo (acto I, escena 2, versos 81-82); aguanta resignada los insultos de su marido (acto I, escena 4, verso 146); en monólogo (acto I, escena 4, versos 171-187), expresa su desgracia y su postura sumisa ante esta situación; en público, defiende con pasión al rey en los dos primeros actos. Con toda esta información, el autor refuerza una dirección de sentido, se implica una valoración muy positiva de la reina e incluso se justifica su acercamiento a Mortimer. En gran parte de sus diálogos en el texto dramático, Marlowe proporciona deliberadamente numerosas indicaciones en esta misma dirección de sentido con lo que podemos deducir que refuerza la interpretación positiva de la actuación de este personaje.

Relacionado con lo anterior, la reina Isabel incluso intenta sin éxito separar con sus propias manos a su esposo de Gaveston (acto II, escena 4, versos 27-28). Asimismo, mediante referencias a la conducta paralingüística de la soberana se hace manifiesta su enorme desesperación ante el rechazo que sufre por parte de Eduardo II y la patente intimidad que éste manifiesta con su favorito, tal y como he intentado reflejar en el cuadro número nueve.

Referencias de la propia reina a su comportamiento paralingüístico.	Referencias de otros personajes al comportamiento paralingüístico de la reina.
<p>165. ISABELLA: Witness the tears that Isabella sheds, (ISABEL: Testigos son las lágrimas que vierto.)</p> <p>166. Witness this heart, that, sighing for thee, breaks, (Testigo es mi pecho que por ti rómpese.)</p> <p>167. How dear my lord is to poor Isabel. (De lo mucho que te quiere Isabel.)</p> <p>(<i>Eduardo II</i>: Acto I, escena 4, versos 165-167)</p>	<p>163. KING EDWARD: Speak not unto her; let her droop and pine. (REY EDUARDO: Déjala; que, decaída, languidezca.)</p> <p>(<i>Eduardo II</i>: Acto I, escena 4, verso 163)</p> <p>188. LANCASTER: Look where the sister of the King of France (LANCASTER: Mirad, la hermana del rey de Francia)</p> <p>189. Sits wringing of her hands, and beats her breast! (¡Sus manos retuerce, golpea su pecho!)</p> <p>(<i>Eduardo II</i>: Acto I, escena 4, versos 188-189)</p> <p>192. YOUNG MORTIMER: I know 'tis 'long of Gaveston she weeps. (MORTIMER JUNIOR: Sé que por culpa de Gaveston llora.)</p> <p>(<i>Eduardo II</i>: Acto I, escena 4, verso 192)</p> <p>31. YOUNG MORTIMER: Cease to lament, and tell us where's the king? (MORTIMER JUNIOR: Detén tu lamento; di, ¿dónde está el rey?)</p> <p>(<i>Eduardo II</i>: Acto II, escena 4, verso 31)</p>

Cuadro 9: Comportamiento paralingüístico del personaje de Isabel en *Eduardo II*.

Todas las referencias paraverbales plasmadas en el citado cuadro contribuyen, en mi opinión, a reforzar la caracterización negativa del personaje de Isabel (Peake, 1999: 487), ya que cuando al final de la obra queda demostrada su falsedad por medio del discurso verbal, podemos reforzar, a su vez, esta idea si la relacionamos también con su falta de sinceridad a la hora de expresar tristeza mediante su comportamiento paraverbal. No sólo ha engañado al receptor con su discurso verbal, sino también con su lenguaje paraverbal, tal y como reflejan las palabras del hermano del soberano (Ejemplo 19) y las del propio Mortimer (Ejemplo 20).

21. [...] for Mortimer
([...] porque Mortimer)
22. And Isabel **do kiss**, while they conspire;
(E Isabel **se besan** mientras conspiran,)
23. And yet **she bears a face of love forsooth**.
(**Aunque ella ponga aún cara de amor.**)

Ejemplo 19. (*Eduardo II*: Acto IV, escena 5, versos 21-23)

77. **Finely dissembled**. Do so still, sweet queen.
(**Bien disimulado**; continúa, reina.)

Ejemplo 20. (*Eduardo II*: Acto V, escena 2, verso 77)

Hacia el final de la obra (acto V), se aprecia un cambio radical de actitud en el personaje, a saber, se transforma en verdugo. Se observa claramente cómo planea fríamente matar a su esposo, cómo engaña y miente a todos, incluido su propio hijo (escena 6); llega incluso a enviar cariñosas recomendaciones a su marido encarcelado y manifiesta una gran preocupación por él en público, inmediatamente después de haber sugerido en privado a Mortimer que Eduardo II debe ser asesinado (escena 2). La reina se presenta así como un personaje mentiroso, frío, cruel y despiadado.

La única justificación posible para entender este cambio de actitud tan radical con respecto al manifestado en el transcurso de toda la primera parte del texto dramático es pensar que Isabel no ha sido sincera en ningún momento. De este modo, la interpretación más se lógica nos obliga a entender que la soberana no ha sido una verdadera víctima y se ha acercado a Mortimer por puro interés; Isabel, al igual que otros personajes de la obra, dicho con palabras de González (1998: 117), ambiciona también el poder por encima de todo y de todos. El contraste tan radical entre su actuación al principio y al final de la obra refuerza aún más si cabe la caracterización negativa del personaje, ya que sólo su propia ambición parece justificar su actuación.

Al principio de *Eduardo II*, Isabel se nos muestra, a través de sus diálogos, como una esposa tanto fiel como cariñosa para Eduardo II (acto II, escena 4, versos 15-16) y, como tal, acepta la preferencia homoerótica de éste por Gaveston para, de este modo, intentar recuperar su afecto perdido. Hace lo que puede para lograr una reconciliación,

incluso al precio de restituir a Gaveston el lugar que reclama para sí. Sin embargo, el rey la acusa de ser una "furia francesa" y de intimar demasiado con Mortimer y, aunque al principio, pueda sorprender, más tarde, esta dura acusación queda confirmada. Desde el comienzo, su relación con Mortimer es excesivamente dependiente. Asimismo, aunque pudiéramos pensar que es la indiferencia de su marido la que la arroja en los brazos de Mortimer, ella demuestra ser una embaucadora tan hipócrita y astuta como él. Para el crítico González (*ibid.*: 117), el maquiavelismo de la reina resulta refinado e inteligente, ya que "ha sabido guardar las formas y confundir con su ambigüedad y apariencias, ensombreciendo la personalidad de Mortimer y liderando la rebelión que pretendía acabar con Eduardo".

En síntesis, el extenso discurso verbal de los cuatro personajes principales de *Eduardo II* creado por Christopher Marlowe resulta relevante, porque crea numerosos efectos contextuales que, cuando se interpretan, establecen la temática de la obra. Lo político, el ansia y la ambición por el poder, se convierte, en tema fundamental del texto dramático. Motivados por razones diversas, todos los personajes de *Eduardo II* anhelan el poder a cualquier coste y mediante sus diálogos asistimos a una dramatización de la lucha por el poder, que ha de conseguirse cueste lo que cueste y pese a quien pese (Wiggins y Lindsey, 1999: xvii-xviii). Christopher Marlowe presenta así un oscuro retrato de cómo una rebelión política puede hacernos descubrir muchos aspectos que resultan penosos sobre la ambición humana y el deseo. En los diálogos de la obra, la moral y los ideales políticos se ven constantemente oscurecidos por la rivalidad y la ambición. Esta situación nos impide juzgar claramente la razón o sinrazón de los duros enfrentamientos que tienen lugar en la corte de Eduardo II. Según Smith (1998: ix), en *Eduardo II*, el aspecto político es "alarmingly aleatory and subject to the whims of individual ambition".²⁹

El texto dramático también pone de manifiesto, sobre todo por medio del discurso verbal de los personajes, el tema del homoerotismo relacionado con el desplazamiento del poder de manos del soberano a manos de su favorito. Se acentúa así la manipulación de la que Eduardo II es objeto. A grandes rasgos, la actitud del rey

²⁹ "Alarmanamente aleatorio y está sujeto a los caprichos de la ambición individual". La traducción es mía.

significa que sus amantes pueden participar directamente en los asuntos de estado de una forma en que las mujeres no podían e implica que el favor real, y por tanto el poder, puede ser distribuido de acuerdo con las preferencias sexuales del monarca y no por nobleza de cuna (Wiggins y Lindsey, 1999: xxvii).

A pesar de los graves problemas que la relación entre el rey y su favorito supone para el reino, desde el principio advertimos que el principal reparo que se pone a Gaveston es de tipo social. Es un advenedizo, indigno de los títulos que llueven sobre él y cuya recién acuñada nobleza rebaja el rango y la autoridad de la antigua aristocracia (Smith, 1998: xi). Esto resulta inadmisibile para los nobles, no sólo porque se introduce una nueva e influyente figura en la escena política, sino porque socava el principio hereditario que es la base del derecho de la aristocracia al poder. Si la nobleza puede crearse y no sólo ser derecho de nacimiento, entonces los títulos aristocráticos cesan de ser inherentemente significativos (Wiggins y Lindsey, 1999: xxvi). De nuevo, la relación homoerótica del monarca se mezcla claramente con la lucha por el poder; en este sentido, la cultura oficial del siglo XVI era excepcionalmente intolerante hacia lo que percibía como una sexualidad desviada o sodomía.

Ningún escritor anterior había explorado tanto en la naturaleza física de la relación entre dos hombres. Así, se produce un efecto sorprendente al asociar la violenta reacción de la corte en contra del monarca con el tópico discursivo del homoerotismo. La obra parece tanto autorizar los prejuicios como solicitar comprensión y empatía. *Eduardo II* se resiste, pues, a una interpretación unívoca: lo moralista y lo liberal, lo homoerótico y lo homófobo, lo público y lo privado se ven mezclados. Lo único cierto es que el homoerotismo es un elemento importante que, directamente relacionado con lo político, no puede ser pasado por alto en el análisis de la relevancia del discurso verbal de los personajes, ya que Marlowe dirige al intérprete en esta dirección de sentido. La obra, en opinión de Wiggins y Lindsey (1999: xviii), debió de haber sido tan sorprendente en su tiempo como para algunos miembros de la sociedad moderna.

Lo genial de la obra es que por medio de los diálogos de los personajes no sólo se implica que el rey de Inglaterra tiene una relación homoerótica inaceptable para la época, sodomítica, sino que se permite que el público adopte actitudes más complejas que el simple rechazo a la tendencia sexual del monarca. Ante la actitud corrupta de

nobleza y clero, su violencia contra el soberano y su amante, así como su lucha denodada por el poder parecen perder sus razones contra la dejadez política de Eduardo II. La elección de favoritos por parte del rey parece entonces convertirse finalmente en una protesta contra las falsedades de sus cortesanos en su lucha por el poder y contra la intromisión de la corte en los asuntos personales.

En conclusión, Christopher Marlowe utiliza los diálogos de los cuatro personajes principales de *Eduardo II* a favor de su intención comunicativa, convirtiéndolos, a mi juicio, en verdaderos estímulos ostensivos que permiten centrar la temática de la obra en un tema delicado dentro de la época isabelina: la lucha por el poder. Consigue relacionarlo además con otro tema radical para ser representado en los teatros de su época, el de la sodomía. Mediante el discurso verbal de los personajes, Marlowe ha convertido la obra en un teatro no sólo radical, sino también muy reivindicativo; Marlowe resulta innovador en la selección de los temas, pero también en el tratamiento complejo que da a los personajes, en el modo en que plasma realidades diversas y en la dramatización de diferentes comportamientos humanos en toda su extensión.

3.2. Los personajes de *Enrique IV*

A grandes rasgos, el conflicto que centra la obra de William Shakespeare se sintetizaría en dos aspectos fundamentales. Por un lado, el político, ya que el rey Enrique IV se tiene que enfrentar a grandes insurrecciones y, por otro lado, a nivel personal, sufre la rebelión de su primogénito, el príncipe Hal. Él es el punto de conexión entre los dos argumentos y a la vez un contrapunto de Hotspur, que parece el hijo ideal, pero a quien finalmente vence en batalla. A lo largo de toda la estructura argumental, Hal va evolucionando desde la rebeldía juvenil hasta la aceptación plena de su papel primero de príncipe de Gales y después de rey de Inglaterra. Y ello a través de su conocimiento del mundo de la taberna junto al personaje de Falstaff, a quien le une una relación de amistad homoerótica.

Desde el principio, la obra dramática *Enrique IV* nos presenta a un rey atormentado por la culpa y la responsabilidad. Debe afrontar la insurrección de galeses y de escoceses, fuera del reino, y la de sus otrora aliados, los Percies, dentro del mismo. Pero, sobre todo, lo atormenta ver en su hijo, Hal, a un tarambana dado al vicio y a las malas compañías, manchado de oprobio. Constantemente, lo compara con el hijo de sus

enemigos, Harry Hotspur, cubierto de honor y de gloria (Pujante, 2014: 17-18). Enrique IV teme que la historia se repita y que así como Ricardo, rey licenciado e impopular, fue depuesto en favor de él, así su hijo, príncipe disoluto e irresponsable, pueda ser depuesto en favor de Mortimer o incluso de Hotspur. Rápidamente, el centro de atención en *Enrique IV* se desplaza del rey, Enrique IV, al príncipe de Gales, Hal, el muchacho que pasa su vida en tabernas y en burdeles, junto a sus compañeros, de reputación bastante dudosa, entre los cuales está Falstaff, quizá una de las mayores creaciones cómicas de William Shakespeare.

Esta interpretación anteriormente esbozada se ve respaldada por diversos autores que se han manifestado en este mismo sentido, a saber, Nutall (1983), Pimentel (1991), Holderness (1992), Knowles (1992), Wood (1995), Moseley (2007), Watts (2013), Pujante (2014), etc.

3.2.1. El príncipe Hal

En el príncipe Hal, vemos desde el comienzo de *Enrique IV* una actitud contradictoria: no vive en la corte, sino en las tabernas, en compañía de un hombre mayor, Falstaff, a quien se dirige siempre con profusión de apelativos degradantes, cuya intención, sin duda, es provocar el ingenio de Falstaff para una respuesta astuta, oportuna y divertida (Pujante, 2014: 19). Asimismo, paga todos sus gastos y lo protege, sin intentar ocultar su propia vida licenciada, que es ampliamente conocida, para dolor de su padre, Enrique IV, quien lamenta que sea éste su hijo, en vez de Hotspur, para quien el honor parece ser la más alta condición humana. Se establece desde el principio del texto dramático una relación de amistad homoerótica entre Hal y Falstaff.

Hal, el príncipe de Gales, recibe en *Enrique IV* un tratamiento muy especial, ya que está sujeto a una espectacular transformación que se inicia en esta obra y que culmina en *Enrique V*. En un principio, Hal parece en verdad un joven disoluto al que nada importan los asuntos de estado (Nutall, 1983: 11). Mientras su padre está agobiado por la inestabilidad del país, el príncipe se lanza a placeres irresponsables, planeando robos para divertirse a expensas de Falstaff. Asimismo, el comportamiento paralingüístico del príncipe Hal en *Enrique IV* refiere constantemente a reírse y divertirse junto a Falstaff manifestando una confianza e intimidad que no se expresa en ningún momento con su padre, el rey (Pujante, 2014: 19). De este modo, la ausencia de

referencias al paralenguaje, la kinésica y la proxémica entre Enrique IV y su hijo refuerza el conflicto personal que se establece entre ambos personajes.

En verdad, al principio, Hal parece incluso más corrupto que el propio Falstaff y dudamos si no tendrá razón al decir que es el príncipe quien lo ha corrompido (parte 1ª, acto I, escena 2). Pero al final de la segunda escena del primer acto, Hal en un soliloquio revela su propósito estableciendo el contexto inicial a partir del cual interpretar todos sus enunciados a lo largo del texto dramático:

298. I know you all, and will awhile uphold
(Os conozco a todos y quiero alentar por algún tiempo)
299. The unyoked humour of your idleness:
(los desenfrenados caprichos de vuestra molición.)
300. Yet herein will I imitate the sun,
(No obstante, imitaré en esto al sol,)
301. Who doth permit the base contagious clouds
(que permite a las viles nubes ponzoñosas)
302. To smother up his beauty from the world,
(ocultar su belleza al mundo,)
303. That, when he please again to be himself,
(para cuando le place ser otra vez el mismo,)
304. Being wanted, he may be more wonder'd at,
(porque se le necesita, hacerse admirar más,)
305. By breaking through the foul and ugly mists
(abriéndose paso a través de las sucias y feas neblinas)
306. Of vapours that did seem to strangle him.
(de vapor que parecían asfixiarlo.)
307. If all the year were playing holidays,
(Si todo el año se compusiera de días festivos,)
308. To sport would be as tedious as to work;
(sería tan aburrido divertirse como trabajar .)
309. But when they seldom come, they wish'd for come,
(pero, cuando escasea, la fiesta es deseada,)
310. And nothing pleaseth but rare accidents.
(pues la rara ocasión es lo que gusta.)
311. So, when this loose behavior I throw off
(Así, cuando yo abandone esta vida)
312. And pay the debt I never promised,
(y pague la deuda jamás prometida,)
313. By how much better than my word I am,
(por lo mismo que no tengo empeñada mi palabra,)
314. By so much shall I falsify men's hopes;
(rebasaré las esperanzas que los hombres tengan puestas en mi;)
315. And like bright metal on a sullen ground,
(y a semejanza de un brillante metal sobre fondo empañado,)
316. My reformation, glittering o'er my fault,
(mi regeneración al lucir sobre mis faltas,)
317. Shall show more goodly and attract more eyes
(parecerá más meritoria y atraerá más miradas)

318. Than that which hath no foil to set it off.
(que una reputación sin ninguna montura que la haga resaltar.)
319. I'll so offend, to make offence a skill;
(Escandalizaré así para hacer del escándalo un arte,)
320. Redeeming time when men think least I will.
(reparando el tiempo perdido cuando nadie lo sospeche.)³⁰

Ejemplo 21. (*Enrique IV*: Parte 1ª, acto I, escena 2, versos 298-320)

El príncipe señala en su monólogo cuál es su intención con respecto a sí mismo. Comienza afirmando que los conoce a todos, y es verdad. El príncipe se desenvuelve en los tres ámbitos en que se desarrolla esta obra histórica: el de las tabernas, donde se jacta de haber aprendido la lengua de los camareros; el de la corte, a la cual pertenece por nacimiento; y el de la guerra, para el cual está preparado, como se verá más adelante. Se compara a sí mismo con el sol, contrariamente a la posición de Falstaff, que declara que ambos son regidos por la luna. El príncipe, cual el sol, se deja ocultar por las nubes, y cuando a él le parezca conveniente, se hará admirar más abriéndose paso entre las sucias nieblas que parecían asfixiarlo. En síntesis, en este soliloquio, Hal anuncia lo que realmente va a suceder (Holderness, 1992: 13).

Gracias a este monólogo, Hal sufre una caracterización ante los ojos del público. De forma maquiavélica, nos muestra las entretelas de su cálculo político señalando que el aparente desorden de su vida es una estrategia para resolver el problema que atormenta a su padre: la usurpación. Para Hal, este hecho ya no será una culpa directa que tenga que redimir, sino que hace del escándalo un arte para desviar la atención, para generar un contraste favorable a su ulterior redención y que lo cuestionable de su derecho al trono no quede en un primer plano (Pimentel, 1991: 4); el príncipe juega, con visión política, con las expectativas populares que tanto preocupan a Enrique IV. En síntesis, Hal deliberadamente aparece disoluto, como Ricardo II, para que al reformarse, sea recibido como un don del cielo y no como el hijo del usurpador. Más aún, la estrategia política de Hal conlleva una sabiduría más allá de la prevista por Maquiavello: el futuro rey debe conocer a sus súbditos, desde la aristocracia hasta los bajos fondos de la sociedad. Este entrenamiento prueba ser de gran utilidad cuando en los momentos previos a la batalla de Agincourt, en *Enrique V*, Hal, convertido en rey,

³⁰ La traducción de la obra *Enrique IV* de William Shakespeare presentada a lo largo de toda esta tesis doctoral está tomada de Pujante (2014). Véanse las fuentes primarias de la bibliografía.

pasa revista a todos sus soldados y tiene una palabra de amistad para cada uno, pues los conoce bien a todos. De este modo, la diversión y la aparente pérdida de tiempo se nos revelan finalmente como formas de educación y de entrenamiento para el futuro rey (Pujante, 2014: 20).

Asimismo, Hal no sólo se mueve bien en los bajos fondos, sino que también conoce y sabe manejar con gran diplomacia el mundo de la corte. Muestra de ello es la reconciliación con su padre y la prontitud con que se apresta a defender el reino. Junto a ello, en el campo de batalla, Hal actúa en ese punto medio de equilibrio que lo distingue positivamente de los simbólicos extremos del honor, Hotspur y, sobre todo, Falstaff, que actúan como el “fondo empañado” o la “montura” que hace resaltar el verdadero sentido del honor (Pimentel, 1991: 6). En este sentido, la relación homoerótica que mantienen el príncipe y Falstaff podría interpretarse como un aspecto más de la formación del futuro monarca.

3.2.2. Falstaff

Falstaff es un inteligente personaje cómico que se crea a sí mismo en *Enrique IV* con sus propias palabras o con las que otros le refieren. Él mismo lo expresa así en un soliloquio:

281. Men of all sorts take a pride to gird at me. The brain of
(Hombres de todo tipo se toman como un orgullo hacer chanzas sobre mí.
El cerebro de)
282. this foolish-compounded clay, man, is not able to invent
(este necio compuesto de arcilla, el hombre, no es capaz de inventar nada)
283. that intends to laughter, more than I invent or is invented
(que provoque risa como no sea lo que invento yo o se inventa)
284. me. I am not only witty in myself, but the cause that wit is
(sobre mí. No sólo tengo ingenio, sino que soy la causa de que otros)
285. other men. [..]
(tengan ingenio.)

Ejemplo 22. (*Enrique IV*: Parte 2ª, acto I, escena 2, versos 281-285)

La posición de Falstaff en la obra de Shakespeare se define por la estrecha relación de camaradería que lo une al joven príncipe de Gales, hijo del rey Enrique IV y heredero de la corona de Inglaterra (contexto inicial). Cada vez que el príncipe se dirige

a Falstaff, lo hace refiriéndose impiadosamente a sus características más repudiables, tanto físicas como morales, y Falstaff, por su parte, no pierde ocasión de referirse a sí mismo, creando constantemente su personaje, que logra inspirar simpatía e incluso afecto, porque él también tiene grandes virtudes: el amor a la vida, el ingenio y el humor desmesurados (Pimentel, 1991: 6). Asimismo, Falstaff se dirige al príncipe con expresiones cariñosas y de mucha confianza, dirigidas por un sesentón a un muchachito, dentro de las convenciones sociales homoeróticas aceptables de la época.

Siguiendo con la caracterización del personaje de Falstaff en *Enrique IV*, en su famoso soliloquio sobre el honor (1ª parte, acto V, escena 1, versos 2753-2767), se pregunta para qué sirve éste y concluye que si no restituye los miembros perdidos en la guerra, ni quita el dolor de las heridas, no sirve para nada; el honor no es más que una palabra y la palabra es aire (Ejemplo 23). En este sentido, su concepción se opone a la de Hotspur, pero coinciden en la falta de responsabilidad con respecto al poder (Pujante, 2014: 22). Es cierto que para Hotspur sólo existe el honor, pero pronto queda claro que se trata de una glorificación egoísta de su nombre y de su persona con el sólo propósito de obtener fama, sin que su imaginación e intelecto se fatiguen por la responsabilidad ante la sociedad o por los problemas que implican tomar las riendas del poder. Hotspur ilustraría un aspecto del ideal de la *virtù* en Machiavello: fama y honor logradas a través del ejercicio de la voluntad y de la valentía del individuo (Pimentel, 1991: 5). Así pues, para este irascible rival del príncipe de Gales, el honor no es más que una obsesión y no el complemento necesario para un buen gobierno, para ganar popularidad o la confianza de sus súbditos. Nada de esto le interesa a Hotspur, sólo el monopolio de la fama. Harry Hotspur, la envidia del rey, el paragón del honor y del valor, resulta finalmente en *Enrique IV* un egoísta, sin visión política, irascible y temerario (Pujante, 2014: 22). Hotspur pone de manifiesto que, por una parte, para éste, el honor no es más que una glorificación egoísta de su persona y que, por otra parte, tiene una absoluta ceguera política y carece de toda idea acerca de la responsabilidad de hacerse cargo del poder (Moseley, 2007: 25).

Frente a la visión exaltada del honor de Hotspur que tanto se presta a la parodia por estar en las fronteras de lo ridículo, Shakespeare nos presenta la otra cara de la moneda, la actitud cínica de Falstaff. Lo interesante según Pimentel (1991: 6), a pesar del abierto cinismo de tal concepto, es la parte de lucidez que aquí se deja entrever. La

confrontación que hace Falstaff del honor, como abstracción, con las necesidades menudas de la vida cotidiana pone al descubierto los excesos a los que Hotspur puede llegar, negando la vida misma en aras de una palabra: honor. Falstaff denuncia al mismo tiempo el egocentrismo de esta concepción caballeresca del honor. Nada más opuesto al cálculo que la deliciosa, aunque perversa, espontaneidad de Falstaff, por lo menos del personaje de las tabernas, que no del que aparece más tarde en el campo de batalla (Pujante, 2014: 23).

2753. FALSTAFF: 'Tis not due yet; I would be loath to pay him before
(Todavía no; me disgustaría pagarle antes del
2754. his day. What need I be so forward with him that
(vencimiento. ¿Por qué voy a adelantarme con quien)
2755. calls not on me? Well, 'tis no matter; honour pricks
(no me apremia? Bueno, no importa; el honor me empuja)
2756. me on. Yea, but how if honour prick me off when I
(a avanzar. Sí, pero, ¿y si el honor salda mi cuenta cuando)
2757. come on? how then? Can honour set to a leg? no: or
(avanzo? Entonces, ¿qué? El honor, ¿puede unir una pierna? No. ¿O)
2758. an arm? no: or take away the grief of a wound? no.
(un brazo? No. ¿O quitar el dolor de una herida? No.)
2759. Honour hath no skill in surgery, then? no. What is
(Entonces el honor, ¿no sabe a cirugía? No. ¿Qué es)
2760. honour? a word. What is in that word honour? What
(el honor? Una palabra. ¿Qué hay en la palabra honor? ¿Qué)
2761. is that honour? air. A trim reckoning! Who hath it?
(es ese honor? Aire. ¡Bonita cuenta! ¿Quién lo tiene?)
2762. he that died o' Wednesday. Doth he feel it? no.
(El que murió el otro día. ¿Lo siente? No.)
2763. Doth he hear it? no. 'Tis insensible, then. Yea,
(¿Lo oye? No. ¿Es que es imperceptible?)
2764. to the dead. But will it not live with the living?
(Para los muertos, sí. Pero ¿no vive con los vivos?)
2765. no. Why? detraction will not suffer it. Therefore
(No. ¿Por qué? Porque no lo permite la calumnia. Entonces,)
2766. I'll none of it. Honour is a mere scutcheon: and so
(yo con él no quiero nada. El honor es un blasón funerario, y)
2767. ends my catechism.
(aquí se acabó mi catecismo.)

Ejemplo 23. (*Enrique IV*: Parte 1ª, acto V, escena 1, versos 2753-2767)

En Falstaff (Knowles, 1992: 22), Shakespeare caracteriza el goce vital sin restricciones, lleno de buen humor e incluso de autocrítica, ya que este gordo adorable es capaz de satirizarse a sí mismo con gran ingenuidad frente a las constantes agresiones de Hal, lo cual lo hace todavía más atractivo. A modo de ejemplo, cuando en la carretera

del príncipe lo conmina con insultos a que se eche a tierra, Falstaff desarma cualquier crítica con la propia:

773. PRINCE: Peace, you fat-guts! Lie down, lay thine ear close
(PRÍNCIPE: ¡Cálmate, gran panzudo! ¡Túmbate, aplica el oído contra la
774. to the ground and list if thou canst hear the tread of travellers.
(tierra y escucharás la marcha de los viajeros.)
775. FALSTAFF: Have you any leavers to lift me up again, being down?
(FALSTAFF: ¿Tenéis palancas para levantarme cuando esté en el
suelo?)

Ejemplo 24. (*Enrique IV*: Parte 1ª, acto II, escena 2, versos 773-775)

Ante los insultos de Hal, que entre broma y broma no dejan de ser agresivos, Falstaff siempre responde de buen humor y con una gran tolerancia de los defectos propios y ajenos. El príncipe podrá llamarlo “montón de tripas con sesos de barro”, “tonto de cerebro vacío”, “hijo de puta”, “lujurioso”, “enorme bola de sebo” o “enorme cerro de carne” (parte 1ª, acto II, escena 4) y Falstaff seguirá desarmando toda crítica mientras admita con candor su gordura y su debilidad:

2173. Dost thou hear, Hal? thou knowest in the state of
(Sabes bien en el estado de)
2174. innocency Adam fell; and what should poor Jack
(inocencia que cayó Adán. ¿Y qué podría hacer, dime, el pobre Juanito)
2175. Falstaff do in the days of villany? Thou seest I
(Falstaff en estos tiempos de inmoralidad? Ya lo ves)
2176. have more flesh than another man, and therefore more frailty.
(tengo más carne que otro hombre, y, consecuentemente, más fragilidad.)

Ejemplo 25. (*Enrique IV*: Parte 1ª, acto III, escena 3, versos 2173-2176)

En *Enrique IV*, resulta reseñable la caracterización de Falstaff, uno de los personajes más célebres de Shakespeare, también por medio de su apariencia externa (Wood, 1995: 9). El dramaturgo lo retrata a través de las acotaciones intradialógicas como un hombre gordo, borracho y fanfarrón. Éste acabó por convertirse en el personaje cómico shakespeariano por excelencia. Tuvo tanto éxito que Shakespeare lo utilizó de nuevo en *Las alegres comadres de Windsor* (1623), comedia en la que, a pesar de los doscientos años de diferencia en las tramas, Falstaff vuelve a tener protagonismo.

En general, su comicidad reside en el contraste entre lo que dice de sí mismo y sus verdaderas conductas (Pujante, 2014: 20). Shakespeare consigue reforzar ese aspecto cómico en *Enrique IV* por medio de numerosas referencias a la apariencia externa del personaje tales como: gordo panzón, gran panzón, sir John vientre, hundecamas, revientacaballos, lechón dulce, chaqueta inflada, fardo de lana, hombre circular, montón de tripas con sesos de barro, enorme bola de sebo, gordinflón, etc. Además, el propio Falstaff hace referencia a la apariencia externa del príncipe y de este modo la contraposición con su propia apariencia acentúa el aspecto cómico de las situaciones descritas en el texto dramático a la vez que manifiesta la confianza que lo une al futuro rey. Así, Falstaff se dirige a Hal por los apelativos: famélico, piel de anguila, vergajo, bacalao seco, vara de sastre, funda, vaina, etc. (parte 1ª, acto II, escena 4).

El Falstaff cómico, el adorable, es el de la taberna, el que juega a actuar como el rey con el príncipe, el eterno goloso, el que miente como un niño, el que se presenta como un padre para el joven príncipe. Pero el Falstaff del campo de batalla es deleznable. Nada hay que compense su cinismo o su corrupción. Lo deleznable no sólo está en su cobardía frente a la necesidad de actuar como un guerrero, sino en el hecho de que robe el dinero que debió gastar en los pertrechos y el entrenamiento de sus soldados, en que sea capaz, sin el menor remordimiento, de mandarlos a la muerte como carne de cañón, sin haberlos entrenado, ni equipado (Watts, 2013: 12). Su conducta ahora le roba todo el encanto del principio y nos prepara para su repudio total al final de la segunda parte de *Enrique IV*. Y es que el cinismo y la corrupción de hombres como Falstaff, aunque atractivos y encantadores en ciertos contextos, resultan sumamente peligrosos para una convivencia social pacífica y armoniosa. Es por ello que Falstaff queda fuera de la corte cuando el príncipe se convierte en rey y éste no incurre en el delito de sodomía.

Sin embargo, cuál no será el poder de la creación dramática que generación tras generación, el público tiende a preferir a Falstaff, a pesar de su reprensible conducta durante la batalla y no perdona la “traición” del príncipe. Falstaff es torpe, cobarde, vanidoso, mentiroso y libertino. Shakespeare lo describe como "el putero y ladrón", ya que, a pesar de ser el compañero de juergas del mismísimo príncipe, tiene también una faceta criminal. Pero hay algo de él que cautivó desde su primera aparición y lo ha

convertido en un personaje icónico y de gran fama: su humanidad. A pesar de ser el típico antihéroe plagado de defectos, o quizá gracias a ello, siempre despierta la risa, con él y de él, de los espectadores (Pimentel, 1991:6). A pesar de que algunos de sus actos resulten repulsivos, de su cobardía y de sus engaños, Falstaff es vividor y vitalista; reconoce sin complejos su pasión por la vida y trata de disfrutarla hasta el límite. Falstaff es, aun con todos sus defectos, la encarnación de la propia humanidad (Watts, 2013: 13). Y él es el que actúa en gran parte de la obra como el amigo inseparable del príncipe Hal.

En síntesis, a pesar del nombre de la obra de William Shakespeare, *Enrique IV* no sólo trata del problema de la usurpación del trono y de sus consecuencias, cuya dimensión dramática se desarrolla tanto en la intensa culpa que siente Enrique IV, como en los impedimentos que frustran constantemente su labor de gobierno, sino que también aborda, de manera importante, el tema de la educación y la evolución del futuro rey (Moseley, 2007: 9). El príncipe Hal, de reputación dudosa, se forma junto a Falstaff y en contraposición a Hotspur, pero un día no muy lejano será Enrique V, el rey ideal. Así, la dimensión puramente histórica de la obra da cuenta de los intrincados laberintos políticos de la usurpación, mientras que la dimensión personal está centrada totalmente en el proceso de formación del príncipe por medio del establecimiento de lazos homoeróticos.

4. El marco espacio-temporal de *Eduardo II* y de *Enrique IV*

El escritor del texto dramático describe la forma y la composición del marco espacio-temporal para las diferentes situaciones reflejadas en éste por medio de las referencias no verbales de las acotaciones escénicas o didascalias, con el fin de que este entorno le ayude en su propuesta de sentido. A modo de ejemplo, Christopher Marlowe, desde la escena primera del primer acto, llama la atención del receptor sobre el lugar físico (espacio) donde se desarrolla la acción dramática, gracias a la información presentada por el autor en la siguiente acotación escénica extradialógica:

A street in London.
(Una calle de Londres.)

Ejemplo 26. (*Eduardo II*: Acto I, escena 1)

Esta referencia (Ejemplo 26) se ve completada con la información intradialógica presente en la misma escena:

10. GAVESTON: The sight of London to my exile'd eyes
(Para mis ojos exiliados Londres)
11. Is as Elysium to a new-come soul;
(Es como Elíseo para almas que llegan;)

Ejemplo 27. (*Eduardo II*: Acto I, escena 1, versos 10-11)

En relación con lo anterior, podemos aventurar que la combinación de la información proporcionada por Christopher Marlowe de forma extradialógica e intradialógica atenúa al máximo el esfuerzo en el procesamiento de la información (Yus, 1997b: 209-210), mientras que los efectos contextuales aumentan por la propia presunción de relevancia que genera. Este anclaje es, por lo tanto, un modo de conseguir que se implique que esta escena primera se sitúa espacialmente en un lugar preciso de Londres, más concretamente en una calle de la ciudad. A modo de esquema, resultaría que:

Acotación extradialógica + Acotación intradialógica = Implicatura sobre el lugar en que se desarrolla la acción.

En esta primera escena del primer acto, el autor del texto dramático genera mediante la información proporcionada por las acotaciones, numerosos efectos contextuales sobre el espacio. Por su parte, el intérprete ha de considerar este lugar como relevante para el desarrollo de la acción. Así por ejemplo, en la calle de Londres en la que transcurre la primera escena del acto primero tienen lugar las acciones descritas en el cuadro 10:

1° Gaveston lee una carta del rey Eduardo II en la que le pide que vuelva a su lado y comparta con él su reino.
2° Entran tres pordioseros con los que Gaveston conversa sobre su suerte.
3° Se marchan todos.
4° El rey se presenta mientras discute con los miembros de la corte sobre la idoneidad del regreso de Gaveston.
5° Aparece de nuevo Gaveston al que el rey da la bienvenida y colma de títulos.
6° El rey y Gaveston condenan al obispo de Coventry como culpable del destierro de éste último.
7° El rey y Gaveston se retiran.³¹

Cuadro 10: Descripción de acciones del acto I, escena 1 de *Eduardo II*.³²

De la misma forma, cada nueva escena de *Eduardo II* de Christopher Marlowe crea sus propios efectos contextuales dirigidos a situar cada acción en un espacio escénico específico, bien sea exterior o interior, en el cual se desarrolla. A modo de ejemplo, la escena cuarta del acto primero se sitúa en el Templo Nuevo; las escenas dos y cuatro del acto segundo en el castillo de Tynemouth; la escena primera del acto tercero en campo raso; la escena sexta del acto cuarto en la abadía de Neath; o las escenas segunda y cuarta del acto quinto en el Palacio Real, etc. Y exactamente lo mismo ocurre con *Enrique IV* de William Shakespeare. Todas las escenas presentan un espacio determinado descrito mediante la información de las acotaciones para las situaciones que plantean, tal y como queda reflejado en los cuadros once y doce.

La aportación de toda esta información no verbal mediante didascalias suele deberse a un propósito explícito y responde a la intención de proporcionar al lector una información relevante para la interpretación del marco espacial preciso donde tienen lugar las situaciones planteadas por Christopher Marlowe y William Shakespeare. El dramaturgo ofrece por medio de las acotaciones dramáticas extradialógicas y fundamentalmente intradialógicas las claves espaciales que considera esenciales en cada escena para las diferentes acciones que constituyen *Eduardo II* y *Enrique IV*. El intérprete, por su parte, va relacionando las acciones referidas en cada escena con el lugar concreto en que se desarrollan espacialmente.

³¹ La traducción es mía.

³² En: <<http://marloweobra.wordpress.com/eduardo-ii>>. [ref. de 18 de diciembre de 2010].

<p>Acto I</p> <p>Escena 1: Una calle de Londres.</p> <p>Escena 2: Cerca de palacio.</p> <p>Escena 3: Una calle de Londres.</p> <p>Escena 4: El Templo Nuevo.</p>
<p>Acto II</p> <p>Escena 1: Una sala de la casa solariega de Gloucester.</p> <p>Escena 2: El castillo de Tynemouth.</p> <p>Escena 3: Cerca del castillo de Tynemouth.</p> <p>Escena 4: El castillo de Tynemouth.</p> <p>Escena 5: Campo raso.</p>
<p>Acto III</p> <p>Escena 1: Campo raso.</p> <p>Escena 2: Cerca de Boroughbridge, en Yorkshire.</p> <p>Escena 3: Campo de batalla en Boroughbridge.</p>
<p>Acto IV</p> <p>Escena 1: Cerca de la Torre de Londres.</p> <p>Escena 2: París.</p> <p>Escena 3: El palacio real. Londres.</p> <p>Escena 4: Cerca de Harwich.</p> <p>Escena 5: Cerca de Bristol.</p> <p>Escena 6: La abadía de Neath, en Glamorganshire.</p>
<p>Acto V</p> <p>Escena 1: El castillo de Killingworth.</p> <p>Escena 2: El palacio real. Londres.</p> <p>Escena 3: Cerca del castillo de Killingworth.</p> <p>Escena 4: El palacio real. Londres.</p> <p>Escena 5: El castillo de Berkeley.</p> <p>Escena 6: El palacio real. Londres.</p>

Cuadro 11: Descripción de espacios en *Eduardo II*.

<p>Primera parte Acto I Escena 1: Palacio del rey en Londres. Escena 2: Aposentos del Príncipe Hal. Escena 3: Palacio del rey en Londres.</p>	<p>Segunda parte Acto I Escena 1: Delante del castillo de Warkworth.. Escena 2: Una calle de Londres. Escena 3: En el palacio del arzobispo.</p>
<p>Acto II Escena 1: El patio de una taberna en Rochester. Escena 2: Camino cerca de Gadshill. Escena 3: Castillo de Warkworth. Escena 4: Taberna en Eastcheap.</p>	<p>Acto II Escena 1: Una calle de Londres. Escena 2: Una calle de Londres. Escena 3: Delante del Castillo de Warkworth. Escena 4: En la Taberna del Jabalí en Eastcheap.</p>
<p>Acto III Escena 1: Palacio del archidiácono en Bangor. Escena 2: Palacio del rey en Londres. Escena 3: Un cuarto en la taberna de la Cabeza del Cerdo.</p>	<p>Acto III Escena 1: Palacio del rey en Londres. Escena 2: Un patio delante de la casa del Juez</p>
<p>Acto IV Escena 1: Campamento de los rebeldes en las afueras de Shrewsbury. Escena 2: Camino cerca de Coventry. Escena 3: Campamento de los rebeldes en las afueras de Shrewsbury. Escena 4: Palacio del arzobispo en York.</p>	<p>Acto IV Escena 1: Un bosque en Yorkshire. Escena 2: Otra parte del bosque. Escena 3: Otra parte del bosque. Escena 4: Palacio de Westminster. Escena 5: Palacio de Westminster.</p>
<p>Acto V Escena 1: Campamento de las fuerzas del rey en las afueras de Shrewsbury. Escena 2: Campamento de los rebeldes en las afueras de Shrewsbury Escena 3: Llanura entre los dos campamentos. Escena 4: Campo de batalla. Escena 5: Campo de batalla.</p>	<p>Acto V Escena 1: En la casa del juez. Escena 2: Palacio de Westminster. Escena 3: La casa del juez. Escena 4: Una calle de Londres. Escena 5: Una plaza.</p>

Cuadro 12: Descripción de espacios en *Enrique IV*.

Tres espacios dramáticos se yuxtaponen constantemente en *Enrique IV*: a) la corte, el espacio público; b) el espacio doméstico representado por el hogar y la esposa de Hotspur; y c) la taberna, los barrios bajos de Londres y los caminos despoblados, que son, al parecer, el hábitat natural del príncipe de Gales junto a su amigo Falstaff. Todos los personajes, quienes a lo largo de la obra quedan confinados a uno u otro espacio dramático, convergen finalmente en el del campo de batalla. Pero desde el inicio de la obra, la acción se nos ofrece de manera alternada entre estos diversos espacios. La brutal yuxtaposición no está desprovista de significado, ya que, en un primer momento parecería confirmar la opinión negativa del rey con respecto a su hijo. Mientras en la corte vemos a Harry Hotspur rebelándose, hablando de valor, guerra y honor; en las tabernas y los descampados vemos al otro Harry, al príncipe de Gales, al lado de Falstaff emborrachándose, haciendo bromas pesadas, incluso involucrándose en robos mezquinos por pura diversión. Pero con el gran Shakespeare, nunca los personajes se construyen en blanco y negro, los contrastes tajantes sólo lo son en apariencia y el desarrollo dramático revelará su esencial complejidad.

Asimismo, estos espacios definidos pueden generar, a su vez, otras implicaturas sobre su función y su uso. Por ejemplo, en *Eduardo II*, la Torre de Londres, que en el siglo XIV era una cárcel (información enciclopédica), es un lugar rico en efectos contextuales que dirigen la labor interpretativa del lector hacia el significado implicado de prisión, encierro, privación de libertad, etc.; lo mismo ocurre con la referencia a determinados palacios y castillos en *Eduardo II* y *Enrique IV* como lugares donde habitaban los monarcas ingleses durante una época concreta y, al mismo tiempo, como centros de poder absoluto; finalmente, si consideramos el lugar inicial de ambas obras, Londres, nos encontramos ante la capital del país, el lugar donde vive la corte y, en definitiva, ante un espacio relacionado también con el poder. La interpretación que se obtiene resulta, pues, relevante al hacerse manifiestos más supuestos sobre estos espacios en relación con el conflicto que centra el desarrollo argumental de *Eduardo II* de Christopher Marlowe y de *Enrique IV* de William Shakespeare.

En cuanto al tiempo concreto en que transcurre la acción, los autores de *Eduardo II* y de *Enrique IV* no ofrecen casi indicaciones sobre el momento preciso en que las situaciones se desarrollan. En general, los personajes no se ubican en ningún momento específico, aunque sí en espacios definidos. En este sentido, debo hacer referencia al

hecho de que todos los lugares físicos que se señalan en el texto dramático generan también implicaturas sobre el tiempo en que se desarrolla la acción; para ello, el intérprete debe recurrir a su conocimiento enciclopédico y así situar la época en que transcurre la acción dramática de *Eduardo II* durante los veintitrés años que van desde la ascensión de Eduardo II al trono de Inglaterra en 1307, hasta la muerte de su enemigo el conde de Mortimer en 1330 (Coll, 1984: 8 o Wiggins y Lindsey, 1999: xiii-xiv) o en el caso de *Enrique IV*, los sucesos históricos comienzan con la batalla de Humbleton Hill, a finales de 1402, y terminan con la muerte de Enrique IV en 1413 (Pujante, 2014: 10-11). Todas las referencias concretas a lugares reales en el texto dramático y la ausencia de indicaciones temporales precisas permiten al receptor ubicar las acciones y los personajes en el momento histórico más o menos específico al que se refieren los hechos expuestos en *Eduardo II* y *Enrique IV*. Lo anterior se plasmaría en:

Todas las acciones del texto dramático *Eduardo II* desarrolladas **en lugares concretos** (Cuadro 11) = Las acciones tienen lugar en el siglo XIV.

Todas las acciones del texto dramático *Enrique IV* desarrolladas **en lugares concretos** (Cuadro 12) = Las acciones tienen lugar en el siglo XV.

En síntesis, la descripción de determinados elementos no verbales a través de las acotaciones constituye un auténtico marco espacio-temporal específico para la obra de Christopher Marlowe y la de William Shakespeare. Los dramaturgos han utilizado de forma intencionada esta información presentada a través de las didascalias del texto dramático para que el lector-intérprete de *Eduardo II* y de *Enrique IV* pueda obtener datos relevantes sobre aspectos esenciales relacionados con el espacio y el tiempo para las diferentes acciones de los personajes plasmadas en la obra. Marlowe y Shakespeare refuerzan así una interpretación histórica de los hechos (González, 1998: 109). Además de situar el conflicto en lugares precisos de poder. Éstos remiten a un momento concreto del extenso pasado histórico inglés. En definitiva, los hechos plasmados tanto en *Eduardo II* de Christopher Marlowe como en *Enrique IV* de William Shakespeare se relacionan con un espacio y un tiempo ya pasados.

Como conclusión a todo lo abordado en este capítulo sobre el tratamiento literario, diré que el dramaturgo por medio de los diálogos y las acotaciones del texto dramático establece el argumento de su obra; además, llama nuestra atención sobre las

motivaciones y los valores que mueven a cada personaje. Lo que un personaje diga o haga dice mucho sobre su manera de ser, sobre su carácter, así como sobre los temas del texto dramático; finalmente, sitúa las acciones y a los personajes en un espacio y un momento determinados. La interpretación de todos estos aspectos será el punto de partida para la elaboración del filme adaptado. Toda esta información se emplea para crear la película. Es en estos momentos cuando todo se hace realidad, cuando la palabra cobra vida y se vive a través del filme.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Capítulo VII: El tratamiento fílmico



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

1. El texto fílmico

El *texto fílmico* hace referencia al filme que incluye las imágenes y los sonidos registrados en el celuloide, los cuales actúan como sistemas significantes (Vanoye, 1996: 168). En los orígenes del cine, a principios del siglo XX, los cineastas, entre los que destacaban Lumière o Méliès, entendían el filme como una sucesión de estampas estáticas distribuidas de acuerdo con unas leyes del espacio idénticas a las que rigen para la escena teatral (entradas y salidas por los laterales y no por el fondo e inmovilidad del punto de vista a causa de la dificultad para desplazar la cámara, que se asimilaba a la mirada del espectador de teatro) y configuradas como una narración dividida en cuadros sucesivos (Gimferrer, 2000: 17). Sin embargo, ya por la misma época, con otro director, Griffith, el cine se convierte en un lenguaje estructurado según los módulos de la narrativa decimonónica, en el que el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el primer plano hasta el general. La movilidad de la cámara y, con posterioridad, el uso de la profundidad de campo, se fueron incorporando a la sintaxis cinematográfica para reforzar la orientación que le había conferido Griffith. Todo ello convirtió los elementos del lenguaje cinematográfico en unidades muy complejas (*ibid.*: 18).

Cuando analizamos una película, además de la estructura argumental y la caracterización de los personajes, debemos considerar otros aspectos: por un lado, el lugar escénico y la apariencia externa, que son en el fondo nociones teatrales (Bordwell y Thomson, 1995: 185). Es lo que el estudioso del cine Vanoye (1996: 20-21) define como *códigos no específicos*. Sin embargo, el cineasta escenifica un acontecimiento con unos actores para filmarlo. Por tanto, un informe exhaustivo sobre el cine no puede finalizar simplemente en aquello que se coloca ante la cámara; por otro lado, a los códigos anteriormente referidos, se unen la fotografía de planos, el montaje y el sonido, es decir, los *códigos específicos* según la terminología de Vanoye, que constituyen los componentes de la filmación y son los que confieren a una película el carácter de filme. Es el trabajo en el espacio fílmico, en el interior del encuadre, y no en la naturaleza de lo que aparece en él, la verdadera piedra de toque para determinar si el espectador se halla ante un producto cinematográficamente genuino, o si también se quiere, genuinamente cinematográfico (Gimferrer, 2000: 108). Cualquier acción que transcurra ante la cámara, aunque no se mueva de un único decorado, será plenamente

cinematográfica por el solo hecho de ser narrada cinematográficamente, es decir, mediante los códigos que le son propios. En general, el cine dispone de una gran libertad espacial, de detalle, etc. para configurar lo que quiere contar. Como analizaré con detalle en puntos posteriores de esta tesis doctoral, se pueden utilizar libremente los efectos cinematográficos y las cámaras actúan como si fueran nuestros ojos para de este modo mostrar en cada momento lo que ellas quieran y situarnos delante de lo elegido por el director.

1.1. Los códigos no específicos

A diferencia del texto dramático y el guión cinematográfico, el texto fílmico lo incluye todo por medio de imágenes y de sonido. Así, la estructura argumental de la película consiste, por tanto, en la disposición del material en secuencias tal y como lo percibe el público mediante los canales visual y auditivo. Una *secuencia* es un conjunto de escenas que conforman una unidad dramática, es decir, mantienen entre sí un vínculo narrativo, forman parte del desarrollo de una misma idea (Anaya, 2008: 60).

Junto a lo anterior, en el filme adaptado, los enunciados se agrupan, como en el caso del texto dramático, además de para crear un argumento, para formar los diálogos de los personajes, es decir, su discurso verbal. El diálogo es el cuerpo comunicativo del filme y sirve, entre otras cosas, (a) para comunicar hechos, es decir, proporcionar información; (b) para hacer avanzar la acción; (c) para caracterizar a los personajes y establecer relaciones entre ellos; (d) para poner en evidencia los conflictos y estados de ánimo de los mismos, etc.

Pero, además de con los diálogos, un personaje se construye en el filme fundamentalmente a partir de una actuación y ésta se compone de elementos paralingüísticos, así como de otros aspectos no verbales, que son recogidos por la cámara. Lo fundamental es la intención comunicativa de la obra y esto hace que el director opte por fundamentar la representación en la presencia del actor o de la actriz en la pantalla. El filme descansa, pues, en el trabajo paralingüístico de los actores, es decir, en los numerosos elementos codificados de su actuación. Estos códigos son parte de la vida diaria y un elemento clave en la creación de un personaje, debido a que ayudan a expresar sentimientos y pensamientos. Ya en los pioneros estudios sobre la comunicación de Poyatos (1983) aparece la paralingüística como un cúmulo de fuentes

de información que, en palabras del propio autor, lleva a reconocer que “el lenguaje verbal no puede estudiarse aisladamente” (*ibid.*: 183). Una mirada de complicidad puede convertir el significado de un enunciado proposicional, explicativo, en irónico e implicativo, llegando incluso en algunos casos a comunicar un sentido diametralmente opuesto al que se podría deducir de una interpretación más literal del enunciado.

En relación con lo anterior, además de la información dialógica, se sabe que el espectador busca una interpretación concreta para los estímulos visuales que tiene que procesar. La actuación del personaje-emisor es observada por el espectador-receptor y en el transcurso de esta actividad de búsqueda de sentido, irá atribuyendo significado a la interpretación del emisor, es decir, existe una conducta comunicativa paralingüística del personaje que el espectador interpreta. Los diálogos cooperan con los sistemas de signos paralingüísticos por medio del comportamiento de los actores, el cual se crea, tal y como analizaré en las siguientes páginas, por medio del paralenguaje, de la kinésica y de la proxémica, es decir, de los signos no verbales, tanto vocálicos como no vocálicos, que tienen un papel convencional y sistemático en el uso conversacional de la lengua hablada (Guillén, 1994: 206).

En la actuación de los actores, además de los diálogos de los personajes recogidos en el filme, tanto los *signos prosódicos* (tono, volumen, intensidad, clave tonal, etc.) como los *sistemas paraverbales* (susurros, carraspeos, llantos, suspiros, risas, etc.), es decir, el *paralenguaje*, tienen un gran poder expresivo. Los espectadores centran su actividad inferencial sobre todo en la información que proporcionan los diálogos, tal y como ya analicé en relación con el texto dramático; pero junto a los enunciados, la articulación que de éstos llevan a cabo los actores pone en marcha la actividad interpretativa de los espectadores para llegar a hipótesis relevantes sobre su significado. El espectador da también sentido al lenguaje paraverbal del personaje y esta información adquiere una determinada prominencia que le lleva a la interpretación de la actuación de dicho personaje. En otras palabras, la manera de decir las cosas con el paralenguaje otorga a los enunciados un valor semiológico complementario (*ibid.*: 212), es decir, el paralenguaje permite que el texto sea rico en significación.

Para la correcta interpretación de los mensajes paraverbales, el espectador cuenta con la ayuda inestimable de las operaciones deductivas y de la aplicación de la información enciclopédica de carácter cognitivo a la interpretación en curso (Yus,

1997b: 340). Las primeras se basan sobre todo en la acumulación de información preliminar a partir de la cual se obtienen conclusiones lógicas. En cuanto a la segunda, los rasgos de la voz del personaje activan de inmediato esquemas cognitivos que el espectador posee almacenados en su mente sobre su significación más arquetípica y llega a la conclusión del sentimiento que expresa dicha forma de articular un enunciado.

De manera general, recordemos que Sperber y Wilson (1986a), en su caracterización de los entornos cognitivos, afirman que no toda la información que llega a nuestros sentidos desde el mundo exterior posee relevancia para nosotros y pasa, por lo tanto, a ser procesada a un nivel conceptual. Sólo aquella que de alguna forma llama nuestra atención supera el nivel de la sub-intención y desencadena la actividad cognitiva de la atribución de relevancia en términos de efectos contextuales y de esfuerzo de procesamiento. Sperber y Wilson (*ibid.*: 155) ejemplifican esta idea con la situación en la que Peter y Mary están sentados en un banco y Peter se inclina hacia delante para ampliar el campo de visión de Mary. Ésta observa el nuevo campo y descubre a tres personas, una de las cuales es Williams, un aburrido amigo de ellos. Mary determinará que la información relevante que Peter deseaba comunicar es precisamente la presencia de Williams, dejando de lado a las otras dos personas, un vendedor de helados y un transeúnte, que no ofrecen relevancia alguna en este caso. Del mismo modo, determinados aspectos de la actuación de los personajes llaman la atención del espectador y le llevan a establecer hipótesis interpretativas. Para la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson, hay ciertas suposiciones que la persona no puede evitar hacer en un entorno cognitivo dado. Por ejemplo, ante el olor a gas que se detecta al entrar a casa, una persona va a suponer que hay un escape y no que la compañía del gas no está en huelga.

Además, en el caso concreto que nos ocupa, las expresiones faciales, los gestos y los movimientos corporales son expresiones de sentimiento que denotan un cierto estado de ánimo y resultan fundamentales también para el estudio de la actuación de los personajes en el filme. Asimismo, esta *actividad kinésica* suele tener una aplicabilidad intercultural, porque la interpretaremos, aunque cambiemos de comunidad de habla (Yus, 1997b: 336).

Asimismo, la *proxémica* es también una variedad del comportamiento paraverbal que resulta pertinente para mi estudio de la actuación de los códigos no específicos en el filme. De manera general, podemos señalar que la invasión de la distancia interpersonal y de contacto físico entre los personajes puede proporcionarnos claves interesantes para determinar la interpretación del intercambio comunicativo y también para la propia caracterización de los mismos. Más concretamente, en ambos filmes se observan numerosas referencias al comportamiento arquetípico de los personajes en cuanto a la distancia y el contacto. Cabe destacar aquí, por una parte, la importancia del conocimiento enciclopédico sobre la conducta proxémica de los personajes para poder así acceder finalmente a una interpretación de la escena. En esta situación, la eficacia comunicativa es máxima gracias a ese entorno cognitivo mutuamente manifiesto que el personaje comparte con el espectador. Por otra parte, los actores pueden llevar a cabo acciones proxémicas intencionadas encaminadas a suprimir la ambigüedad interpretativa propia de ciertos comportamientos verbales con el fin de que los espectadores puedan llegar a interpretarlos de una manera determinada (Sperber y Wilson, 1986b: 543).

En resumen, todos los aspectos del paralingüaje, la kinésica y la proxémica aquí analizados, es decir, los elementos paralingüísticos, cooperan con el lenguaje verbal para ilustrar el contenido semántico de los enunciados, para indicar el referente designado por el lenguaje verbal en el contexto de la enunciación y para comunicar la actitud del hablante. Los atributos prosódicos de la voz, la expresión y la movilidad de todos los actores están en definitiva en la base de la interpretación de la película.

Siguiendo a Yus (1997b: 334-335) una vez más y partiendo de nuevo de la intencionalidad del filme, los resultados que se obtendrían de la coincidencia en la actuación de los actores de los aspectos verbales con los no verbales llevarían a que la conducta no verbal refuerce o contradiga la información que proporciona el mensaje verbal. La interpretación que exige menor esfuerzo de procesamiento es la que el receptor lleva a cabo finalmente. No obstante, ante la polisemia de interpretaciones posibles para una misma conducta, el espectador busca arquetipos que faciliten su tarea descodificadora, es decir, se lleva a cabo una búsqueda cognitiva de manera inconsciente para adecuar la escena que protagonizan los personajes con otras situaciones análogas almacenadas ya en la memoria. En teoría, la multiplicidad de

sentidos se reduce, ya que el contexto descarta las incorrectas y destaca la correcta (Goffman, 1974: 440-441).

Junto a lo anterior, el término *puesta en escena* derivado del francés “mise-en-scène”, viene del teatro y significa montar un espectáculo sobre el escenario. Aplicado al trabajo fílmico, describe la forma y composición de los elementos audiovisuales que aparecen en el encuadre (Bordwell y Thompson, 1995: 145). Me estoy refiriendo en concreto a: el escenario, los decorados, la iluminación, la utilería, el vestuario, el maquillaje y el peinado. Además de para la caracterización de los personajes, la puesta en escena tiene la capacidad de permitir ir más allá de la concepción normalizada que poseemos acerca de qué es la realidad espacio-temporal construyendo, por ejemplo, un mundo imaginario, sin necesario referente real pero, sin embargo, totalmente verosímil. Ya desde los orígenes del cinematógrafo, resultó claro para los cineastas que la forma en que los componentes aparecían en la pantalla era parte esencial de su propuesta de sentido. El cine permitía, por ello, reproducir mediante trucaje o por montaje, los cambios de decorado, iluminación, etc. hasta límites impensables en un escenario teatral con el fin de crear un auténtico espacio y tiempo para el filme.

Asimismo, la apariencia externa de los personajes se crea mediante referencias a diversos elementos extraverbales. Todos estos aspectos adquieren un valor especial contribuyendo a la intención comunicativa de los directores. Por su parte, el espectador no es meramente un consumidor del mensaje, sino que también participa en su creación. Éste ha de descodificar lo implícito en el mensaje cinematográfico. Sin embargo, el director ayuda mediante el uso de signos extralingüísticos a que el espectador interprete de una forma determinada. No puedo dejar de aludir, por tanto, a la información que nos aportan diversos elementos como el vestuario, el maquillaje y el peinado.¹ El vestuario desempeña funciones concretas y su gama de posibilidades es enorme; lo mismo ocurre con el maquillaje y el peinado. Igualmente, determinados elementos de utilería pueden relacionarse con la apariencia externa. Toda esta información no verbal se convierte, junto a los propios diálogos, en una fuente de inagotable valor significativo en la caracterización de los personajes.

¹ Sobre la importancia de todos estos aspectos, consúltese a: Squicciarino (1998).

En un filme, los personajes se identifican a menudo primero por su vestuario, que puede emplear códigos de la vida diaria, como uniformes, o códigos visuales, como el uso de colores para la caracterización; igualmente, modificaciones sutiles en la ropa de un personaje pueden ser usadas para significar cambios de estatus, de actitud e incluso el paso del tiempo; puede significar también una antítesis, por ejemplo cuando le asociamos una serie de expectativas, que pueden más tarde quedar subvertidas por la acción; además, puede servir para definir la edad, la clase social, la raza o la nacionalidad; por último, el vestuario acredita al personaje y lo sitúa espacial y temporalmente (Guillén, 1994: 187). Lo mismo ocurre con el maquillaje. Su función primordial es caracterizar la imagen que presentan los personajes. Puede ser neutro, pero se puede emplear también para indicar sus actitudes, o su estado emocional y afectivo o para provocar un determinado efecto; además, puede definir una tipología o contribuir a crear también la apariencia externa de los personajes; finalmente, puede no existir maquillaje alguno como forma de producir un efecto específico. Por su parte, el peinado puede indicar la pertenencia a un área geográfica o cultural, a una época, a una clase social, etc. Su valor semiológico en relación con la apariencia externa no sólo reside en su estilo y en sus variantes históricas, sino también en su presentación más o menos cuidada (*ibid.*: 187).

1.2. Los códigos específicos

Dejando a un lado los diálogos de los personajes, en una película, el escenario, el decorado, la iluminación y la utilería, así como el vestuario, el maquillaje y el peinado son los componentes de la puesta en escena, que es, en el fondo, una noción teatral. Pero además, el cineasta escenifica un acontecimiento para filmarlo. Un análisis de un filme no puede finalizar simplemente en aquello que se coloca ante la cámara. La puesta en escena, entonces, se completa mediante la fotografía del plano, el montaje y el sonido. La utilización de estos tres componentes de la filmación ofrece numerosas posibilidades al director, a saber, dirigir las expectativas o proporcionar motivos para la película, guiar nuestra atención, evolucionar a lo largo del filme, clarificar o subrayar significados, condicionar nuestra respuesta emocional, etc. (Bordwell y Thompson, 1995: 210). En resumen, podemos señalar sin lugar a duda que los componentes de la filmación resultan relevantes para la intención comunicativa del filme.

1.2.1. La fotografía

En una película, la fotografía se relaciona con el *plano*, que no es más que una imagen ininterrumpida con un único encuadre móvil o estático (Campbell, 2002: 20). Los códigos que atañen al carácter fotográfico del plano son los más complejos y numerosos (*ibid.*: 20-29). El director controla estas propiedades, no sólo lo que se filma, sino también cómo se filma. Las cualidades fotográficas del plano incluyen factores tales como el encuadre. Pero, al igual que otras técnicas cinematográficas, las manipulaciones del plano no son un fin en sí mismas, sino que funcionan dentro del contexto global de la película. El director elige cómo registrar a los personajes fotográficamente y también de qué modo esas cualidades fotográficas funcionarán dentro del sistema de signos extralingüísticos de la película.

El *encuadre* puede afectar enormemente a la imagen mediante: el tamaño y la forma de la misma; el espacio en campo y fuera de campo; la distancia, el ángulo y la altura de la imagen; y la forma en que puede moverse en relación con la puesta en escena. El encuadre implica no sólo un espacio exterior a él, sino también una posición desde la que se ve el material de la imagen. En este sentido, aspectos tales como el ángulo, el nivel, la altura y la distancia de la cámara adoptan funciones narrativas bien definidas (Bordwell y Thompson, 1995: 211).

En relación con lo anterior, la imagen implica un ángulo de encuadre con respecto a lo que se muestra. Esto nos coloca en algún punto de la puesta en escena del plano. El número de ángulos es infinito, puesto que hay un número infinito de puntos en el espacio que puede ocupar la cámara. No obstante, en la práctica, distinguimos generalmente tres categorías generales: el ángulo recto, el ángulo alto o picado y el ángulo bajo o contrapicado. También podemos diferenciar hasta qué punto está nivelado el encuadre. El nivel alude a la sensación de gravedad que gobierna el material filmado y la imagen. Suponiendo que estamos filmando postes telefónicos, si el encuadre está nivelado, los bordes horizontales del fotograma serán paralelos al horizonte del plano y perpendiculares a los postes. Si el horizonte y los postes están en ángulos en diagonal, la imagen será oblicua. A veces, es importante indicar que el encuadre nos crea la sensación de estar situados a cierta altura. El ángulo de la cámara también está relacionado en parte con ella, pero no depende sólo de ésta; filmar desde una altura u otra tendrá también implicaciones en la película (Anaya, 2008: 95).

El encuadre de la imagen no sólo nos sitúa en un ángulo, un plano de nivel y una altura determinados, sino también a una distancia. Nos crea la sensación de estar lejos o cerca de la puesta en escena del plano. Este aspecto del encuadre se denomina normalmente distancia de cámara. Si utilizamos la medida estándar, la escala del cuerpo humano, podemos distinguir diferentes distancias. En el *plano de conjunto*, la figura humana apenas es visible. Éste es el encuadre para los paisajes, las filmaciones a vista de pájaro de las ciudades y otras vistas; en el *plano general*, las figuras son más prominentes, pero todavía domina el fondo; en el *plano americano*, la figura humana está encuadrada aproximadamente desde las rodillas hacia arriba. Éste permite un buen equilibrio entre las figuras y su entorno. Los planos a la misma distancia de temas no humanos se llaman *planos medios largos*; el *plano medio* encuadra el cuerpo humano desde la cintura hacia arriba. Los gestos y las expresiones resultan más visibles en este caso; el *plano medio corto* encuadra el cuerpo desde el cuello hacia arriba; el *primer plano* es, tradicionalmente, el que muestra solamente la cabeza, las manos, los pies o un objeto pequeño. Pone de relieve las expresiones faciales, los detalles de los gestos o un objeto significativo; el *primerísimo plano* destaca una porción del rostro, aísla un detalle y agranda lo pequeño (Bordwell y Thompson, 1995: 212).

A pesar de lo señalado anteriormente, cabe mencionar que las clasificaciones de los encuadres son cuestión de grados. No hay una medida universal de ángulo o de distancia de cámara. Ningún punto de corte preciso diferencia entre un plano general y un plano de conjunto, o un ángulo ligeramente bajo y uno recto (Anaya, 2008: 98). Además, los cineastas no tienen nada que ver con la terminología (Bordwell y Thompson, 1995: 212). No se preocupan de si un plano no se incluye en una categoría tradicional. Sin embargo, los conceptos son lo bastante claros como para usarlos al hablar de cine. Utilizamos los términos de modo que nos permitan analizar cómo funciona este encuadre en la película en concreto y compartir nuestras percepciones analíticas con otros.

Junto a lo anteriormente señalado, existe un modo de encuadrar que es característico del cine. En él, es posible que el encuadre se mueva con respecto al material encuadrado. Me estoy refiriendo al *encuadre móvil*, lo cual significa que dentro de los confines de la imagen que vemos, el encuadre del objeto cambia. De esta forma, produce cambios en el ángulo, el nivel, la altura o la distancia de la cámara dentro del

plano. Además, puesto que éste nos orienta hacia el material de la imagen, a menudo nos vemos a nosotros mismos como si nos moviéramos junto con el encuadre. Por lo general, su movilidad se consigue mediante el movimiento físico de la cámara durante la filmación. Hay varias clases de movimientos de cámara (*ibid.*: 219): en la *panorámica*, ésta gira sobre un eje vertical: no se desplaza. En la pantalla, la panorámica da la sensación de que la imagen explora el espacio horizontalmente, a la izquierda o a la derecha; en el movimiento *picado/contrapicado*, la cámara gira sobre un eje horizontal hacia arriba o hacia abajo. Una vez más no cambia de posición; en el *plano de travelling*, toda la cámara cambia de posición, moviéndose por tierra en cualquier dirección: hacia arriba, hacia abajo, de forma circular, en diagonal o de un lado a otro; en el *plano de grúa*, se mueve por encima del nivel de tierra, no sólo hacia arriba y hacia abajo, sino también hacia delante y hacia atrás o de un lado a otro. Variaciones del plano de grúa son los planos de helicóptero y de avión. Estos son los cuatro movimientos del encuadre más comunes, pero es posible imaginar prácticamente cualquier tipo de movimiento de cámara, dando vueltas, girando, etc. Asimismo, los tipos de movimiento se pueden combinar (Anaya, 2008: 99).

En la producción cinematográfica comercial de hoy en día, la mayoría de los movimientos de cámara se hacen con ésta colocada en una *dolly* o trípode que se puede mover sobre raíles u otros soportes especialmente diseñados para ello; otra alternativa es una montura equilibrada en un balancín patentado como *steadicam*, que va atada al cuerpo del operador mediante un soporte. El operador puede caminar con la cámara, ajustando el encuadre mediante pequeños movimientos de la mano mientras ve la imagen en un monitor de vídeo. Otro operador ajusta el enfoque con un mando por control remoto. El mecanismo que mantiene el equilibrio permite a la *steadicam* rodar planos móviles con gran uniformidad; por último, a veces, el cineasta no quiere movimientos de cámara suaves y prefiere una imagen desigual y temblorosa. Generalmente, este tipo de imagen se consigue mediante el uso de la cámara al hombro. Es decir, el operador no la fija en ningún sitio, sino que utiliza su cuerpo como soporte (Bordwell y Thompson, 1995: 221).

1.2.2. El montaje

El montaje condiciona enormemente la experiencia de los espectadores de un filme, aunque no sean conscientes de ello. La relación entre plano y plano contribuye en gran medida a la organización de la película y al efecto que causará en el público (Anaya, 2008: 98). El *montaje* consiste, pues, en la coordinación de un plano con el siguiente (Bordwell y Thompson, 1995: 223). El montador elimina el material que no se quiera utilizar y une los planos elegidos, el final de uno con el comienzo de otro.

Las uniones de planos pueden ser de diferentes tipos (Burch, 1986: 3-16). Un *fundido en negro* oscurece gradualmente el final de un plano hasta el negro y un *fundido de apertura* lo ilumina desde el negro; un *encadenado* sobreimpresiona brevemente el final del plano A y el principio del B; en una *cortinilla*, el B reemplaza al A mediante una línea divisoria que se mueve a través de la pantalla. Ambas imágenes están brevemente en la pantalla a un mismo tiempo, pero no se mezclan como en un encadenado. En el proceso de producción, los fundidos, los encadenados y las cortinillas son efectos ópticos y el montador los señala como tales. Por lo general, se efectúan en el laboratorio. Sin embargo, el modo más común de unir dos planos es el *corte*. En el proceso de producción, normalmente se hace un corte empalmando dos planos juntos. Algunos cineastas montan durante el rodaje, con la intención de que el filme salga ya listo de la cámara para su exhibición final. Aquí la unión física de un plano y otro se crea en el acto de rodar. Este *montaje de cámara* es, no obstante, raro; lo normal es montar después de filmar. Como espectadores, percibimos un plano como un segmento ininterrumpido de tiempo, de espacio o de configuraciones gráficas en la pantalla. Los fundidos, los encadenados y las cortinillas interrumpen gradualmente un plano y lo reemplazan por otro; los cortes se perciben como cambios instantáneos de un plano a otro.

El montaje ofrece también al director cuatro áreas básicas de elección y de control entre el plano A y el plano B: las relaciones gráficas; las rítmicas; las espaciales; y finalmente, las temporales (Bordwell y Thompson, 1995: 250). Las relaciones gráficas y las rítmicas están presentes en el montaje de toda película; las relaciones espaciales y las temporales normalmente son irrelevantes para el montaje de películas que utilizan la forma abstracta, pero están presentes en el montaje de películas construidas con imágenes no abstractas, la gran mayoría.

Los planos se pueden considerar, desde un punto de vista gráfico, como patrones de luz y oscuridad, de líneas y formas, de volumen y profundidad, de movimiento, etc. independientemente de su relación con el tiempo y el espacio de la historia. Es decir, montar juntos dos planos cualesquiera permite la interacción, mediante la similitud y la diferencia, de las cualidades puramente pictóricas de ambos. Los elementos visuales se pueden montar para conseguir una continuidad uniforme o un contraste repentino. Todo plano proporciona la posibilidad de un montaje simplemente gráfico y todo corte crea algún tipo de relación gráfica entre dos planos en un nivel determinado. Percibimos todas las imágenes cinematográficas como configuraciones de material gráfico y todas las películas manipulan esas configuraciones (Campbell, 2002: 180-195).

Además de lo anterior, cuando el director modifica la duración de los planos en relación unos con otros, está controlando el potencial rítmico del montaje. La estructuración de la duración de los mismos contribuye enormemente a lo que intuitivamente reconocemos como *ritmo* de una película. En general, al controlar el ritmo del montaje, el cineasta regula la cantidad de tiempo que tenemos para comprender y para reflexionar sobre lo que vemos. A veces el cineasta utilizará la duración del plano para subrayar y para acentuar un momento determinado; a la inversa, se puede emplear para restar énfasis a una acción.

El montaje, normalmente, no sólo sirve para controlar los elementos gráficos y el ritmo, sino también para construir un espacio y un tiempo. En primer lugar, permite que “una esfera de conocimiento omnisciente se vuelva visible como omnipresencia, la capacidad para trasladarse de un lugar a cualquier otro” (Bordwell y Thompson, 1995: 257). El montaje *espacial* permite al cineasta relacionar dos puntos cualesquiera en el espacio mediante la similitud, la diferencia o el desarrollo. Por un lado, se puede utilizar un plano que establezca un todo espacial y a continuación una parte de ese espacio; por otro lado, se puede construir un espacio global a partir de las partes que lo componen (*efecto Kulechov*²); el montaje también puede poner de relieve que la acción tiene lugar

² Cualquier serie de planos que, en ausencia de un plano de situación, lleve al espectador a deducir un todo espacial a partir de la visión de solamente porciones de ese espacio (Bordwell y Thompson, 1995: 257).

en sitios diferentes; más radicalmente, puede hacer que las relaciones espaciales resulten ambiguas y dudosas.

En segundo lugar, el montaje puede también regular el tiempo de la acción que denota la película, mediante la manipulación de tres áreas de control temporal: orden, duración y frecuencia. Los planos se pueden colocar en cualquier orden. Esto quiere decir que el director puede controlar la sucesión temporal mediante el montaje. Esta manipulación de los hechos da lugar a cambios en las relaciones entre la historia y el argumento. Los *flashbacks* presentan uno o más planos fuera de su presunto orden en la historia; el *flashforward* también rompe el presunto orden de los hechos de la historia yuxtaponiendo un plano del presente con un plano de un hecho futuro antes de volver al presente. Estas manipulaciones pueden llegar a ser muy complejas.

El montaje también ofrece al cineasta medios para alterar la duración natural de los hechos de la historia tal y como los presenta el argumento de la película (Burch, 1986: 32-48). Puede crear una elipsis o una expansión temporal. El *montaje elíptico* presenta una acción de forma que consume menos tiempo en la pantalla de lo que consume en la historia. El director puede crear una elipsis principalmente de tres formas: la forma más sencilla de hacerlo sería que el cineasta utilizara un plano de puntuación convencional, como un encadenado, una cortinilla o un fundido. Este recurso indica, tradicionalmente, que se ha omitido cierto tiempo; los encuadres vacíos a cada lado del corte también cubren el tiempo omitido; por último, el director podría crear una elipsis mediante un plano de acción complementaria. Un plano de una acción que se produce en otro lugar y que no durará tanto como la acción omitida. Respecto a la *expansión*, se puede prolongar la duración de la acción encadenando perceptiblemente los movimientos de un plano a otro. Por último, el cineasta puede repetir cualquiera de los planos a la hora de llevar a cabo el montaje del filme. Estoy haciendo referencia aquí a la frecuencia. Estamos acostumbrados a ver que un plano presente la acción solamente una vez. Sin embargo, su extraordinaria rareza puede convertir la repetición en un vigoroso recurso del montaje en una película.

1.2.3. El sonido

El *sonido* abarca tres grandes aspectos: diálogo (elemento verbal), música y efectos sonoros (elementos no verbales). En ocasiones, un sonido puede traspasar las categorías, como en el caso de una canción. No obstante, en la mayoría de los casos se mantiene la distinción (Nelmes, 2003: 115).

El sonido que oímos es el resultado de una serie de vibraciones en el aire. La amplitud, o extensión, de las vibraciones produce, en primer lugar, nuestra sensación del *nivel*, o volumen. El sonido cinematográfico manipula constantemente el volumen sonoro. El nivel también se relaciona con la distancia percibida. A menudo, cuanto más fuerte es el sonido, más cerca creemos que está. Además, una película puede asustar al espectador estallando en bruscos y extremados cambios de volumen denominados cambios de dinámicas.

En segundo lugar, la frecuencia de las vibraciones sonoras rige el *tono*, o la altura o bajera percibidas del sonido. La tonalidad desempeña un papel útil a la hora de resaltar los diferentes sonidos de la banda sonora de una película. Nos ayuda a diferenciar la música y los diálogos de otros sonidos. También sirve para diferenciar objetos. Los tonos bajos pueden evocar objetos huecos, mientras que los altos sugieren superficies más lisas o más duras y objetos más sólidos.

En tercer lugar, los componentes armónicos de un sonido le proporcionan un color o cualidad tonal determinados, lo que los músicos denominan *timbre*. Éste resulta indispensable para describir la textura o tacto de un sonido. Cuando decimos que la voz de alguien es nasal o que un tono musical determinado es dulce, estamos aludiendo al timbre. En la vida cotidiana, el reconocimiento de un sonido familiar es en gran medida una cuestión de los diferentes aspectos del timbre. Los cineastas también lo manipulan constantemente.

Como componentes fundamentales del sonido cinematográfico, el nivel, el tono y el timbre anteriormente definidos (Bordwell y Thompson, 1995: 303-304) se relacionan entre sí para definir toda la textura sonora³ de una película. En el plano más

³ Una útil introducción a los elementos físicos y a la psicología del sonido es *Perception* (Nueva York, McGraw-Hill, 1990), capítulos 9 y 10, de Robert Sekuler y Randolph Blake. Un estudio más técnico es *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events* (Cambridge, Mass, Mit. Press, 1989), de Stephen Handel.

elemental, nos permiten reconocer las voces de los diferentes personajes. En un nivel algo más complejo, estos tres factores acústicos interactúan para aumentar considerablemente nuestra experiencia de la película. Asimismo, sugieren que el sonido proporciona un rico grupo de posibilidades para el filme. Los directores son conscientes de la importancia de los componentes del sonido cinematográfico y se preocupan por hacer de la banda sonora de una película algo tan rico y atractivo como sus imágenes visuales (Nelmes, 2003: 115).

Ahora que tenemos una cierta idea de las características acústicas básicas, tenemos que considerar cómo se seleccionan y combinan los diálogos, la música y los efectos sonoros para que desempeñen funciones concretas dentro de las películas. Aunque normalmente no somos tan conscientes de las manipulaciones de la banda sonora, ésta requiere tanto control y elección como la imagen (Bordwell y Thompson, 1995: 303). Del mismo modo en que el cineasta puede elegir la mejor imagen de entre varios planos, también puede elegir el fragmento sonoro más útil; al igual que se puede mezclar material de fuentes diferentes en una única banda visual, también se pueden añadir libremente sonidos que no se han grabado durante el rodaje; de la misma manera que se puede refotografiar un plano en la positivadora óptica, teñir su color o introducirlo en una imagen compuesta, también se puede procesar un fragmento de sonido para cambiar sus cualidades acústicas; y al igual que el cineasta puede unir o sobreimpresionar imágenes, también puede unir dos sonidos cualesquiera juntando los dos extremos o colocar uno sobre otro (*ibid.*: 303).

En relación con lo anterior, el director debe seleccionar sonidos concretos, pero también combinarlos. Es útil considerar una banda sonora no como un grupo de diferentes unidades acústicas, sino como una corriente continuada de información auditiva. Cada acontecimiento sonoro tiene lugar conforme a un patrón específico, el cual implica vincular los acontecimientos en el tiempo, así como acordarlos en un lugar determinado. Cuando manipula estos motivos, el cineasta puede comparar sutilmente escenas, exponer modelos de desarrollo y sugerir significados implícitos (Nelmes, 2003: 116).

Acabamos de ver en qué consiste el sonido y cómo el cineasta puede sacar ventaja de las muy diferentes clases de sonidos disponibles. Pero además de esto, el modo en que se relaciona con otros elementos de la película le otorga otras dimensiones

(Bordwell y Thompson, 1995: 303-304): primero, puesto que el sonido ocupa una duración, tiene un ritmo; segundo, puede relacionarse con la fuente percibida con mayor o menor fidelidad; tercero, transmite una sensación de las condiciones espaciales (espacio) en las que se produce; por último, el sonido se relaciona con elementos visuales que tienen lugar en un tiempo determinado, proporcionando una dimensión temporal (tiempo).

Las dimensiones anteriormente referidas revelan, pues, que el sonido ofrece una gran cantidad de posibilidades creativas al cineasta. En este sentido, puede utilizarse para reforzar la continuidad de la acción, también tiene un papel para establecer conexiones entre escenas, puede preceder a la imagen como preparación para lo que estamos a punto de ver; asimismo, nos da la posibilidad en un filme de tener acceso a experiencias que no son inmediatamente evidentes para el espectador. Sin embargo, el sonido se emplea predominantemente para informar al público de respuestas emocionales apropiadas o, habiendo establecido ésta, para realzarla. La respuesta emocional del sonido y su alto nivel de significado connotativo permiten que estos procesos operen casi subliminalmente, llevándonos a una particular forma de ver una secuencia o a leer una imagen de una forma determinada. En palabras de Nelmes (2003: 117), el sonido es una forma de “anclar sentido” eliminando las ambigüedades en las respuestas. Es normalmente percibido como parte del realismo narrativo, dando autenticidad a las imágenes y centrando la atención narrativa; también evoca o identifica un carácter y establece el contexto de una escena. En el proceso de producción de una película, la banda sonora, que se construye separadamente de las imágenes, puede ser manipulada de forma independiente. Esto la convierte en un elemento tan flexible y de tan gran alcance como las demás técnicas no verbales consideradas con anterioridad.

A pesar de su importancia en un filme, quizá sea el sonido la técnica más difícil de estudiar. En palabras de Bordwell y Thompson (1995: 292): “Estamos acostumbrados a vivir en un entorno sonoro en su mayor parte invisible”. La primera información sobre la disposición de lo que nos rodea procede de la vista y, por lo tanto, en la vida cotidiana tendemos a considerar la banda sonora como un factor secundario, como un simple acompañamiento de la base real del cine, las imágenes en movimiento. Además, aunque podemos parar la película y congelar un fotograma para examinar la puesta en escena, no se puede explicar el sonido tan fácilmente como otros elementos

no verbales. En el cine, los sonidos y los esquemas que forman son a menudo inapreciables. Sin embargo, en este carácter escurridizo radica una parte de la fuerza de este elemento: puede conseguir efectos muy fuertes y aun así pasar bastante inadvertido. Para estudiar la banda sonora, tenemos que aprender por tanto a escuchar las películas.

Podemos entender entonces que el sonido crea un modo de percibir diferente.⁴ Puede condicionar de forma activa el modo en que percibimos e interpretamos las imágenes. El público interpretará éstas de forma diferente dependiendo de la banda sonora y ésta puede encauzar nuestra atención de forma bastante específica dentro de la imagen, es decir, puede guiarnos a través de ella indicando qué cosas mirar. En síntesis, la banda sonora puede entablar una relación activa con la banda de imagen, aclarando hechos de la misma, contradiciéndolos, haciéndolos ambiguos, modificándolos, anticipándolos, etc. Por último, el sonido trae consigo un nuevo significado del valor del silencio. El director puede utilizarlo para conseguir un efecto dramático; en el contexto del sonido, el silencio adopta también una función expresiva. Los silencios pueden aportar significado incluso cuando durante ellos se escuche algún sonido, lo que puede llegar incluso a intensificar su significado.

En síntesis, con relación a los elementos concretos del filme, en primer lugar, la narración concreta de todos los hechos de la historia crea el argumento por medio de las secuencias de la película. Asimismo, los personajes se caracterizan por su comportamiento verbal, para verbal y no verbal; en segundo lugar, la utilización de la puesta en escena llena la imagen de material espacio-temporal mediante la organización del escenario, los decorados, la iluminación y la utilería. Junto a ello, el vestuario, el maquillaje y el peinado, que constituyen la apariencia externa, nos dan a conocer datos fundamentales sobre los personajes; por último, el cineasta ha de controlar, sobre todo, los componentes de la filmación, es decir, la fotografía del plano, la unión de un plano con otro en el montaje y el empleo del sonido en el filme. El texto fílmico implica pues las imágenes, los efectos de montaje de éstas y los sonidos de las mismas. En general, podemos decir con Moya (2006: 34) que uno de los objetivos cognitivos del director cinematográfico es potenciar al máximo la relevancia de todos estos elementos, a fin de que el espectador tenga un punto de apoyo desde el cual pueda procesar de una manera

⁴ Es lo que el director soviético Sergei Eisenstein denominó “sincronización de los sentidos”, haciendo que un único ritmo o cualidad expresiva unifiquen la imagen y la banda sonora (Nelmes, 2003: 117).

óptima la información que es comunicada intencionadamente, es decir, el director ha de elegir el estímulo más relevante, el que produzca mayores efectos contextuales, teniendo en cuenta que ha de ser también aquél que el espectador pueda procesar, de un modo pertinente, con un menor esfuerzo. Y esto es así dado que el director quiere transmitir un mensaje, por eso cualquier incremento innecesario en el esfuerzo de procesamiento por parte del espectador aumentaría el riesgo de malentendidos y acabaría deteriorando el grado de relevancia del filme. Toda esta organización en forma audiovisual aparece, a mi juicio, cargada de relevancia y será objeto de análisis en los siguientes puntos en relación con la estructura argumental, la caracterización de los personajes y el marco espacio-temporal de *Eduardo II* de Derek Jarman y de *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant.

2. La estructura argumental

En el proceso de adaptación de los filmes *Eduardo II* y *Mi Idaho privado* las imágenes y los sonidos se han dispuesto en secuencias de una determinada forma y establecen así su propia estructura argumental. En ambos casos, el argumento del filme se basa en el de los respectivos guiones. Así, en *Eduardo II*, el director ha plasmado las ochenta y dos secuencias del guión cinematográfico *Queer Edward II*⁵ en las doce que constituyen la película.⁶ A su vez, las secuencias están formadas por *escenas*, es decir, diferentes fases de la acción que transcurren dentro de un espacio y de un tiempo relativamente unificados (*ibid.*: 86). En *Eduardo II*, cada secuencia consta de varias escenas. Y todas juntas constituyen ochenta escenas que se corresponden casi por completo con las ochenta y dos secuencias de *Queer Edward II*. Por su parte, Gus Van Sant organiza su filme, al igual que en el guión,⁷ en siete secuencias y ochenta y tres escenas.⁸ Las *secuencias* se definen como segmentos moderadamente extensos de la película que implican un tramo de acción completo (Bordwell y Thompson, 1995: 86). Se trata de las partes del argumento del filme y, además de formar unidades con significado, suelen estar demarcadas por recursos cinematográficos. En el caso de *Eduardo II*, la mayoría de las secuencias se cierran con la visión del monarca en prisión

⁵ Ver Apéndice 1: Estructura argumental pormenorizada del guión cinematográfico *Queer Edward II*.

⁶ Ver Apéndice 3: Estructura argumental pormenorizada del filme *Eduardo II*.

⁷ Ver Apéndice 2: Estructura argumental pormenorizada del guión cinematográfico *My Own Private Idaho*.

⁸ Ver Apéndice 4: Estructura argumental pormenorizada del filme *Mi Idaho privado*.

y en el de *Mi privado* cada secuencia se inicia con un cartel con grandes letras blancas sobre fondo de color en el que se señala el lugar geográfico en que se encuentran los personajes. Asimismo, prestaré especial atención en ambos casos a todos los cambios que se aprecian en la estructura argumental del filme con respecto al guión cinematográfico.

En lo concerniente al espectador, éste intentará conectar activamente los elementos que advierte desde el principio hasta el final de la película. Dado un contexto inicial, se establecen hipótesis interpretativas que van dotando de sentido al filme, es decir, se busca una interpretación. La unión de imágenes y de sonido lleva al público-receptor a relacionarlos para extraer unas suposiciones contextuales (Yus, 1997b: 214) sobre lo que ocurre en cada secuencia hasta llegar al final del filme.⁹

En sus filmes adaptados, Derek Jarman y Gus Van Sant han plasmado de una forma personal el argumento desarrollado en los textos dramáticos por Christopher Marlowe y William Shakespeare. Esta organización creada por el director suele deberse a un propósito y responde al deseo de proporcionar una información relevante para una comprensión concreta del desarrollo argumental. El filme porta en sí mismo su propia presunción de relevancia e invita a una búsqueda inmediata de efectos contextuales. El director quiere, por tanto, que el contenido de su historia requiera un mínimo esfuerzo de procesamiento.

De acuerdo con el modelo semiótico de Worth (en Yus, 1997a: 19) aplicado al filme, el director parte también de su propia necesidad de comunicar algún sentimiento o alguna creencia, que después plasmará en la película. En el caso de la adaptación, este sentido viene precedido, tal y como he analizado en el punto anterior, de la interpretación homoerótica del texto dramático. Es de suponer que el desarrollo argumental de las obras de Marlowe y de Shakespeare ha sido revisado profundamente por Jarman y Van Sant y con esta historia, cada uno ha creado respectivamente en *Eduardo II* y en *Mi Idaho privado* una nueva estructura argumental. Para ello se han organizado las imágenes y los sonidos en secuencias con el fin de crear con ellos un argumento que permita a los directores plasmar su propia intención comunicativa.

⁹ En este sentido, Tomlin *et al.* (1997: 66) distinguen tres niveles de coherencia textual, a saber, global, episódica y local. Estos autores afirman que el discurso no es ni uniforme ni lineal en su organización, sino que es jerárquico.

A mi modo de ver, el argumento resulta ser: (a) la base sobre la cual se fundamenta o sostiene la película, (b) el elemento que unifica la narración cinematográfica y (c) el hecho o conflicto básico que conduce la acción desde el principio hasta el final. En un filme basado en un texto dramático, los distintos elementos que conforman el argumento del segundo no se repiten tal cual. No se trata únicamente de reproducir en la película los mismos hechos que aparecen en el texto dramático, sino de disponerlos cinematográficamente de la forma más adecuada para contar una historia narrada cinematográficamente y transmitir así la intención comunicativa de su autor.

En este punto, profundizaré en cómo Derek Jarman y Gus Van Sant adaptan el argumento de *Eduardo II* y de *Enrique IV* para sus filmes y cómo cuando organizan las secuencias de la forma en que lo hacen y no de otra, consiguen crear su propio mensaje y significado interpretativo; aunque éste no tiene, sin embargo, que ser siempre concluyente, ya que puede plantear una duda o dejar un final abierto (Yus, 1997b: 49). Esencialmente, para llevar a cabo el desarrollo de la estructura argumental, Derek Jarman y Gus Van Sant han organizado los elementos audiovisuales que componen su filme en secuencias. Así la secuencia se erige como la unidad individual más importante de interpretación de la estructura argumental de *Eduardo II* y de *Mi Idaho privado*. Por regla general, cada lugar nuevo, cada ambiente diferente en el que se desarrolle una acción es una *secuencia* (Qinquer, 2001: 158).

A grandes rasgos, todo el texto dramático de Marlowe *Eduardo II* se articula en torno a cuatro acontecimientos históricos fundamentales que el director respeta en sus secuencias. El primero de ellos es la muerte del rey Eduardo I, elemento desencadenante de la historia; el segundo, el ascenso de su hijo, Eduardo II, al trono y su relación homoerótica con su favorito, Gaveston; el tercero, la destitución de Eduardo II y su posterior asesinato, aspectos éstos que constituyen el núcleo de la estructura argumental; y, por último, la coronación del hijo del soberano asesinado, Eduardo III, como monarca de Inglaterra, junto al castigo de los responsables del asesinato de Eduardo II. En *Mi Idaho privado*, Gus Van Sant toma únicamente los acontecimientos relacionados con la figura del príncipe Hal en su relación personal de carácter homoerótico con Falstaff, así como su posterior rechazo al personaje y la descripción de la muerte de éste, tomada de *Enrique V*.

Entre las estructuras argumentales del texto dramático *Eduardo II* y del filme homónimo hay bastantes elementos en común. Derek Jarman respeta los hechos básicos del argumento de Christopher Marlowe; en el filme *Mi Idaho privado*, el director mantiene todos los acontecimientos de *Enrique IV* de William Shakespeare referidos a la historia de amistad entre Falstaff y el futuro rey Enrique V.

Sin embargo, el proceso de adaptación del texto dramático en filme supone en ambos casos múltiples cambios cargados de significación, sobre todo en lo que se refiere a la supresión y a la modificación de acciones. En general, el método de trabajo que más comúnmente se utiliza para la creación de un filme comienza con el estudio, por parte del director, de los elementos del texto dramático que pueden ser útiles para el filme, o aquéllos que son susceptibles de sufrir cambios, o simplemente, los que no van a ser utilizados en absoluto (Chion, 2000: 62).

Por todo ello, en las próximas páginas de esta tesis doctoral, serán objeto de análisis las supresiones y las modificaciones de acciones que se efectúan en el argumento en el proceso de adaptación del texto dramático en filme para comprobar así cómo estos aspectos se convierten en verdaderos estímulos ostensivos que generan efectos contextuales dirigidos a una determinada interpretación de la película. Por un lado, las supresiones de acciones del argumento resultan evidentes en los casos que me ocupan. Numerosas situaciones han sido eliminadas por los directores en su labor de adaptación, lo cual directamente impide que el intérprete del filme obtenga determinados efectos contextuales que sí se pueden derivar de la interpretación del texto dramático. Por otro lado, otro aspecto significativo que se desprende del análisis del filme adaptado se encuentra en las modificaciones habidas en el modo de presentar el argumento con respecto al texto dramático. Estos cambios se llevan a cabo principalmente mediante la adición de acciones con respecto a la estructura argumental de la obra dramática.

2.1. Las secuencias de *Eduardo II*

La primera secuencia del filme *Eduardo II* (escenas 1-9) muestra una serie de acciones que ya han comenzado, *in media res*. Me refiero concretamente a la muerte del rey Eduardo I, que se expresa mediante la lectura de una carta dirigida a su favorito en la que Eduardo II se refiere a la muerte de su progenitor. Además, a raíz de la muerte de

su padre, el monarca pide a Gaveston que regrese a la corte, lo cual ocurre. Estos hechos, al igual que en el texto dramático, se convierten así en los desencadenantes de la acción del filme. De esta forma, el espectador empieza a construir la estructura argumental a partir de estos acontecimientos (contexto inicial) para luego ir interpretando los siguientes hechos que se le presentan de forma audiovisual.

Al mismo tiempo, estos acontecimientos pertenecientes a la primera secuencia del filme *Eduardo II* nos muestran que el poder lo ostenta ahora Eduardo II, ya que puede decidir sobre la situación de determinados personajes de la corte. En este sentido, nada más regresar Gaveston observamos cómo éste y el soberano discuten con el obispo de Winchester (escena 4), planean su condena (escena 5) y lo humillan y torturan (escena 6). Todos estos hechos se pueden considerar, por una parte, como consecuencia del destierro de Gaveston, ya que el rey y su valido planean y ejecutan su venganza contra el obispo (Quinn-Meyler, 1996: 132). Estas circunstancias sugieren también que otros personajes de la corte, además del fallecido Eduardo I, rechazaban a Gaveston. Por otra parte, se refuerza la hipótesis de que el rey ostenta todo el poder, porque nadie puede impedir que lleve a cabo su venganza sobre el clérigo.

Sin embargo, a diferencia del texto dramático, se pueden establecer también otras interpretaciones sobre la oposición a la homosexualidad de Eduardo y Gaveston. La inclusión de numerosos planos en la primera secuencia del filme indica directamente la relación explícitamente homosexual entre ambos personajes, que en esta producción claramente ocupa la mayor parte del filme (Atanasov, 2005).¹⁰ De esta manera, ya en la escena dos, Gaveston habla sentado en la cama junto a dos hombres desnudos que se están besando (Imagen 1); junto a ello, en la escena tres, el rey y su favorito sellan su reencuentro con un beso en los labios (Imagen 2); igualmente, en la escena cinco, Eduardo y Gaveston aparecen juntos en la cama; en este mismo sentido, en otra escena (7), el monarca y su favorito se prodigan gestos cariñosos y se besan apasionadamente; por último, todas estas referencias a la homosexualidad del soberano y de Gaveston culminan, a mi juicio, en la escena ocho, en la que Eduardo II rehúye varios intentos de contacto físico por parte de su esposa en la cama. Estas acciones no aparecen descritas en el texto dramático por lo que están cargadas de significación.

¹⁰ [ref. de 21 de agosto de 2008].



Imagen 1: Dos hombres desnudos se besan junto a Gaveston.



Imagen 2: Eduardo II y Gaveston se besan.

Por medio de todos estos planos, el director guía desde el principio del filme su interpretación de la relación homoerótica entre Eduardo y Gaveston desde una perspectiva homosexual. A su vez, todos los aspectos anteriormente mencionados sobre

la relación entre el rey y su favorito permiten aventurar la hipótesis de que la posible causa del rechazo a Gaveston por parte del rey Eduardo I y del obispo de Winchester se basaba fundamentalmente en su relación homosexual con el monarca. Sirva de ejemplo concreto la escena cuatro, en la que el obispo acusa a Gaveston de depravado. Igualmente, el ataque a Eduardo II por parte de la corte a lo largo de todo el argumento del filme se centra en esta misma circunstancia. Así, por ejemplo, para Willmott (2005),¹¹ Eduardo II es gay y le otorga demasiado poder a su amante, por lo que ambos deben ser destruidos.

En este mismo sentido plasmado anteriormente, el ataque de la nobleza y el clero al rey y a su favorito se generaliza a lo largo de la segunda secuencia. Si buscamos una causa plausible de esta oposición, la respuesta que menos esfuerzo de procesamiento requiere se relaciona directamente con la relación homosexual que mantienen Eduardo y Gaveston. Si continuamos con el análisis de la estructura narrativa del filme *Eduardo II* de Derek Jarman, al igual que ocurre en la secuencia uno, la última escena de la secuencia dos se cierra también con la visión del monarca en prisión. De esta manera, todo el filme se construye por medio del montaje como un *flashback* (Cardullo, 2009).¹² El hecho de que el soberano aparezca encarcelado permite aventurar que parece ser, en definitiva, la homosexualidad de Eduardo II, el motivo por el que está en la cárcel. Esta hipótesis podrá ser corroborada en las siguientes secuencias del filme.

En la secuencia tercera, la oposición de la corte a la relación del rey culmina, como en el texto dramático, con el exilio de su favorito, Gaveston. Mientras que Eduardo II sigue con su apasionada relación explícitamente homosexual (escena 19), mientras a sus espaldas, diversos personajes pertenecientes a la nobleza y al clero, encabezados por Mortimer y la reina, se unen para obligar al soberano a desterrar a su amante, lo cual logran finalmente. Este hecho también parece poner de manifiesto la pérdida de poder de Eduardo II, ya que debe ceder a las presiones de la corte. Al final de la secuencia (escena 28), el monarca recuerda de nuevo a Gaveston desde su prisión. Esta circunstancia nos induce a pensar que es su homosexualidad la que le lleva incluso a ser encarcelado. De hecho, podría incluso justificar la reacción del soberano a lo largo de la siguiente secuencia del filme *Eduardo II*.

¹¹ [ref. de 21 de julio de 2009].

¹² [ref. de 20 de julio de 2009].

En la cuarta secuencia, el monarca acusa sin motivo aparente a su esposa y a Mortimer de ser amantes (escena 30). Esta actitud parece reforzar la hipótesis de que el rey está realmente enamorado de su favorito, ya que al perderlo reacciona con violencia. Asimismo, su enamoramiento se puede entender como una posible justificación de su comportamiento: mientras que en las secuencias anteriores, Eduardo II sólo rechazaba a su esposa, su actitud hacia ella se vuelve violenta en cuanto Gaveston es exiliado. Por tanto, podemos deducir que su forma de actuar parece ser entonces una consecuencia directa del amor que siente por su favorito. No obstante, no podemos aventurar con certeza esta idea, ya que el director no enriquece una dirección concreta de sentido. Más bien, Jarman parece mostrarse de nuevo deliberadamente ambiguo en este aspecto. De esta forma, aunque el filme se plantee globalmente como una crítica a la represión social contra los homosexuales, ninguna de las acciones planteadas en la narración y llevadas a cabo por los distintos personajes que pueblan la película resulta especialmente correcta; para Cardullo (2009):¹³ “The film's vision of all sexuality, all human relationships, is equally dark and deadly”.¹⁴

La quinta secuencia del filme sirve, en mi opinión, para reforzar hipótesis previas sobre el ataque a la homosexualidad del soberano. Ante la reacción del monarca, la corte planea hacer regresar a Gaveston de su destierro, pero con la intención clara de asesinarlo una vez que esté de vuelta (escenas 32 y 33). El único motivo que justifica este plan de la corte, lo encontramos en el deseo de acabar definitivamente con la relación homosexual del rey. Derek Jarman refuerza una vez más una misma dirección de sentido: se ataca la homosexualidad de Eduardo II.

La sexta secuencia de *Eduardo II* parece, por un lado, apoyar el hecho de que la relación que mantienen Eduardo y su valido es sólida, ya que continúa a pesar de la actitud en contra de nobleza y clero; el reencuentro de ambos hombres tras el exilio de Gaveston resulta realmente alegre y apasionado (escenas 37 y 38). Por otro lado, la actitud de la corte refuerza la idea de un ataque a la homosexualidad de los personajes. No se respeta la relación homosexual que mantienen Eduardo II y Gaveston y se les increpa cada vez más violentamente, hasta llegar incluso a herir al favorito del rey en presencia de éste (escena 40). Este ataque contra los dos personajes se radicaliza aún

¹³ [ref. de 21 de julio de 2009].

¹⁴ “La visión del filme de toda sexualidad, de todas las relaciones humanas, es igualmente oscura y mortal” (la traducción es mía).

más si cabe en la siguiente secuencia del filme. De nuevo, se hace aquí también patente la falta de poder real que señalé anteriormente al referirme a otras secuencias del filme.

En línea con la interpretación anteriormente descrita, la cual se ve reforzada a lo largo de toda la película, en la séptima secuencia, el ataque a Eduardo II y a Gaveston culmina, como en el texto dramático, con la muerte del amante del rey (escena 51). La hipótesis que más fuerza adquiere, a mi juicio, es, una vez más, la del ataque a la homosexualidad de los personajes: la oposición a esta condición sexual es tan clara que lleva al asesinato de Gaveston, ya que el director no refuerza otras direcciones de sentido. Hidalgo (1997: 254-255) comenta en este mismo orden de cosas que la muerte de Gaveston no es una derrota individual, sino un nuevo ejemplo de homofobia. La secuencia se cierra, al igual que las anteriores, con el monarca que, desde su prisión, clama venganza por el asesinato de su amante, Gaveston.

En la secuencia octava, al igual que ocurría en otras anteriores del filme, el director de *Eduardo II* parece justificar la reacción violenta del monarca Eduardo II de Inglaterra (escenas 56, 57 y 58) por su fuerte deseo de vengar la muerte de su favorito, Gaveston. Pero a su vez, la actuación violenta de la corte en contra de los partidarios del rey (escena 61) parece reforzar una determinada interpretación. Con esta escena, que no aparece en el guión cinematográfico y en la que los partidarios del rey son fusilados, el ataque directo a la homosexualidad por parte de la corte parece convertirse también en una excusa perfecta para conseguir el poder que ostenta el soberano. Se trata de un aspecto más que refuerza la idea de la utilización de la homofobia como arma política por parte de la nobleza y el clero (Cardullo, 2009).¹⁵

A lo largo de la secuencia novena, la ambición de la corte les lleva incluso a planear el asesinato del propio rey Eduardo II por medio de un atizador al rojo (escena 70). Todo ello apuntaría también hacia el hecho de que la nobleza y el clero, además de atacar la relación homosexual del monarca, podrían haber empleado ésta como excusa para arrebatarse su poder, ya que Derek Jarman ha ido eliminando a lo largo del filme otras direcciones de sentido como las que apuntaban en la obra dramática a la negligencia por parte del monarca o el haber descuidado sus obligaciones para con el reino.

¹⁵ [ref. de 22 de julio de 2009].

En la décima secuencia, la hipótesis interpretativa anteriormente apuntada se ve reforzada cuando Mortimer e Isabel aparecen exultantes tras haber logrado finalmente su propósito de obtener el gobierno del reino (escena 73); su ansia de poder se ve finalmente satisfecha. Parece, al mismo tiempo, corroborarse la idea también esbozada con anterioridad de que la oposición a la homosexualidad del rey ha sido utilizada por ciertos personajes para conseguir el poder. La única manera de obtener el control gubernamental del reino consiste en deponer al rey y para llevar esto a cabo se ha atacado su homosexualidad.

Según Bersani y Dutoit (1999: 15), Derek Jarman destaca en su filme la homosexualidad del rey desde todos los aspectos posibles. Así, en la penúltima secuencia del filme, secuencia undécima, Jarman refuerza una vez más la interpretación del amor del soberano por su favorito, ya que, justo antes de morir, de nuevo mediante un *flashback*, es al personaje que recuerda. Esta escena tampoco aparece descrita en el guión cinematográfico *Queer Edward II* por lo que resulta muy relevante. A continuación, el rey muere asesinado mediante un palo al rojo que se le introduce por el ano (escena 76). Esta terrible forma de ejecución se puede relacionar directamente con el delito del que se le ha acusado a lo largo de todo el filme: su homosexualidad. No obstante, el carcelero del rey, Lightborn, besa al monarca inmediatamente después de la visión de su asesinato (escena 77). Por ello, la interpretación más plausible sería entender que la muerte ha sido sólo un sueño y, finalmente, el soberano es salvado por su carcelero (Hawkes, 1996: 15).

Sin embargo, en la duodécima secuencia, última del filme *Eduardo II*, aunque el director mantiene el mismo final que en el guión cinematográfico en el que Mortimer e Isabel no resultan victoriosos, sino que son castigados (escena 79), el monarca no aparece de nuevo en el trono al final del filme. Por tanto, a diferencia del guión, no se deduce con tanta fuerza la interpretación de un desenlace feliz para el soberano. A mi modo de ver, este hecho da lugar a una dualidad de interpretaciones que podríamos sintetizar con Warner (2006)¹⁶ en dos preguntas: ¿debemos entender entonces que la escena del asesinato de Eduardo es simplemente una pesadilla que tiene y no muere? ¿o se trata de un sueño que tiene en el momento de morir, una especie de deseo? Derek Jarman no refuerza una u otra dirección de sentido por lo que podemos suponer que ha

¹⁶ [ref. de 19 de octubre de 2009].

pretendido ser deliberadamente ambiguo en este aspecto (Clark, 2005).¹⁷ Con respecto a esto, Beaugrande y Dressler (1981: 84) consideran que el sentido intencionado de un texto puede no estar claro debido a que esté presente la noción de “lo indeterminado”. Esta noción puede realizarse por *ambigüedad*, si no es intencionada, o por *polivalencia*, si el emisor quiere transmitir varios sentidos al mismo tiempo.

A pesar de lo referido anteriormente, en lugar del monarca, al final del filme, aparece un plano de su ejército de activistas gay, las personas que lo han apoyado a lo largo de todo el desarrollo argumental. De esta manera, entendamos que Eduardo II sigue vivo o no, se podrían extraer connotaciones añadidas que no se desprendían del final plasmado en el guión como, por ejemplo, que el argumento no refleja un triunfo personal, sino la lucha de mucha gente que defiende los derechos de los homosexuales; es en definitiva el contingente homosexual el que ha triunfado. Por tanto, el argumento del filme *Eduardo II* refleja la historia de una pareja gay que se desarrolla hasta convertirse en una fuerza política (Melo, 2005: 45). Esta interpretación se relacionaría directamente con la propia intención expresada por el director de la película de crear una obra que reivindique con fuerza la homosexualidad.

A modo de síntesis, en los cuadros¹⁸ de las siguientes páginas, he señalado en negrita las acciones que, conforme a lo referido en el punto dedicado al texto dramático, Derek Jarman ha plasmado en su filme *Eduardo II*, las cuales se centran básicamente en la relación homoerótica entre el rey y su favorito, así como en la oposición de la corte a la misma:

¹⁷ [ref. de 15 de abril de 2008].

¹⁸ En: <http://www.duke.edu/web/emt/student_projects/mcdonald/summary.html#summary>. [ref. de 4 de abril de 2013]. La traducción es mía.

*La obra se sitúa a comienzos del siglo XIV.
 Inglaterra está enemistada con Francia, Irlanda y Escocia.
 Eduardo I acaba de morir dejando el trono a su hijo pequeño Eduardo II.
 La obra comienza con el retorno de Gaveston, amante y favorito de Eduardo, que había sido anteriormente exiliado por el padre de Eduardo.
 Eduardo cubre a Gaveston de títulos, regalos y fiestas.
 Los nobles, guiados por Mortimer, se muestran preocupados por el favoritismo mostrado a alguien de procedencia inferior y por el abandono del rey de sus obligaciones.
 Éstos obligan a Eduardo a acceder al exilio de Gaveston.
 El rey proyecta su rabia en la reina acusándola de mantener relaciones sexuales con Mortimer y la amenaza con desterrarla de la corte a menos que revoque el exilio de Gaveston.
 La reina habla con Mortimer y Gaveston vuelve a Inglaterra.*

Cuadro 13: Descripción de escenas del acto I de *Eduardo II* reflejadas en el filme *Eduardo II*.

*Los nobles no están preparados, no obstante, para ceder.
 Incluso el medio hermano del rey, Edmund, cree que el comportamiento de Eduardo amenaza al reino y une sus fuerzas a las de los nobles.
 Cuando el rey continúa con su comportamiento, los nobles (dirigidos por la reina y Mortimer) conspiran para asesinar a Gaveston.
 Cuando Gaveston es capturado, la petición de Eduardo de verlo antes de su muerte es inicialmente concedida, pero Warwick captura a Gaveston y lo mata antes de que pueda ver al rey.*

Cuadro 14: Descripción de escenas del acto II de *Eduardo II* reflejadas en el filme *Eduardo II*.

*Como la enemistad entre Inglaterra y Francia aumenta, Eduardo envía a su esposa Isabel a reparar las relaciones anglo-francesas, ya que se encuentra desolado a causa de la muerte de Gaveston como para preocuparse por este asunto.
 En casa, la situación no es mejor.
 Los nobles dan a Eduardo un ultimátum: o se libra de sus favoritos (ya que resulta obvio que Spencer, otro hombre de baja cuna, se ha convertido en el nuevo favorito) y pone a aquéllos a los que corresponde de vuelta al poder o se prepara para la guerra contra los nobles.
 Él elige ir a la guerra.*

Cuadro 15: Descripción de escenas del acto III de *Eduardo II* reflejadas en el filme *Eduardo II*.

Sin embargo, al darse cuenta de que Isabel se posicionará al lado de los nobles, [Eduardo] envía a un mensajero para que no se ayude a Isabel.
Aunque la petición de Eduardo es oída por el rey de Francia, Isabel, ahora junto a Edmund y Mortimer, reciben dinero y hombres de Sir John of Hainault.
Aun avisado Eduardo de la invasión de Isabel, las fuerzas de ésta son numerosas y Eduardo se ve obligado a retirarse.
Eduardo, Badlock y Spencer son capturados; Eduardo es enviado a la torre.

Cuadro 16: Descripción de escenas del acto IV de *Eduardo II* reflejadas en el filme *Eduardo II*.

Eduardo renuncia a la corona en favor de su hijo, Eduardo III, y espera la muerte en prisión.
A pesar de todos los intentos para acabar con la vida de Eduardo, éste permanece vivo y Mortimer se ve forzado a contratar a un asesino para matar a Eduardo.
El rey Eduardo III se entera de la muerte de su padre y descubre que Mortimer e Isabel están involucrados.
Mortimer es condenado a muerte e Isabel es confinada en la torre.
El rey Eduardo III vive para llorar la muerte de su padre y reconstruir un reino que ha quedado en ruinas.

Cuadro 17: Descripción de escenas del acto V de *Eduardo II* reflejadas en el filme *Eduardo II*.

Tal y como he analizado en las páginas anteriores, las doce secuencias que constituyen la estructura narrativa del filme *Eduardo II* plantean de forma audiovisual numerosas acciones que reflejan la intención comunicativa de Derek Jarman. Por su parte, el receptor-espectador que ve la película trata de buscar la intención subyacente a todo lo que ve y escucha para llegar a una interpretación del argumento, el cual se relaciona claramente con la historia de amor homosexual de la pareja formada por un rey, Eduardo II, y su favorito, Gaveston. Pero, a su vez, el filme se convierte en manos de Derek Jarman en un alegato contra la discriminación social por causa de la homosexualidad. A diferencia del texto dramático de Marlowe, el filme de Jarman deja claro desde su comienzo, por medio de numerosos planos en los que se explicita una conducta claramente homosexual, que el principal conflicto de la estructura argumental, la oposición de la corte al rey, se centra claramente en el ataque a su homosexualidad.

Esta forma de interpretar la estructura argumental de la película se ve corroborada si analizamos con detalle las reseñas y los comentarios que diversos analistas cinematográficos ofrecieron sobre el sentido del argumento de *Eduardo II*, entre otros muchos, Atanasov (2005),¹⁹ que califica el filme como un clamor a favor del reconocimiento; o Willmott (2005),²⁰ que define la película como un grito de rabia contra la homofobia de la era Thatcher durante los ochenta y principio de los noventa; por último, en una reseña del filme²¹ podemos leer: “Derek Jarman's inspired, metaphorically inflamed take on Christopher Marlowe's 14th-Century play is a visually gorgeous portrait of a British king as a gay man”.²² En este mismo sentido, podemos encontrar en la web numerosas referencias al argumento del filme hechas por espectadores que apoyan esta misma interpretación.²³

2.2. Las secuencias de *Mi Idaho privado*

La estructura narrativa de *Mi Idaho privado* se organiza en siete secuencias de acuerdo con el lugar en que se encuentran los personajes. De este modo, la primera secuencia se sitúa en Idaho, la segunda en Seattle, la tercera en Portland, la cuarta de nuevo en Idaho, la quinta en Roma, la sexta en Portland y la séptima finaliza, una vez más, en Idaho. La narración gira en torno a la historia de dos jóvenes que se prostituyen, Mike Waters y Scott Favor. Estos viajan por diversas zonas de los Estados Unidos y visitan incluso Italia en busca de la madre de Mike. Dentro de esta estructura, Gus Van Sant integra, sintetiza y actualiza la obra de William Shakespeare *Enrique IV* en las secuencias tercera y sexta, las cuales se desarrollan ambas en Portland.

¹⁹ [ref. de 23 de agosto de 2008].

²⁰ [ref. de 22 de julio de 2009].

²¹ *Eduardo II*. [ref. de 21 de julio de 2009]. Disponible en web: <www.premiere.com/List/The-Fourteen-Best-British-Monarch-Movies/Edward-II-1991>.

²² “La visión inspirada y pródiga en metáforas de Derek Jarman sobre la obra del siglo XIV de Christopher Marlowe es un bello retrato visual de un rey británico como un hombre gay” (la traducción es mía).

²³ Sirvan de ejemplo las interpretaciones del filme *Eduardo II* recogidas en la página web de cine: <<http://www.lovefilm.com/film/Edward-II/30079>>.

Concretamente, en la primera secuencia, por una parte, Mike, que sufre de narcolepsia²⁴, es originario de Idaho y ahí es donde comienza su historia, dormido en medio de una solitaria carretera (escena 1). Por otra parte, Scott se ha criado en un ambiente completamente diferente. Su padre es el alcalde de la ciudad de Portland.

En la segunda secuencia, ambos personajes coinciden en Seattle dentro de un mundo marginal, alquilando sus favores principalmente a clientes homosexuales acomodados de mediana edad. Con el fin de situarnos en este ambiente, el director nos presenta desde el principio de su filme numerosos planos que remiten explícitamente a esta realidad. A modo de ejemplo, en la escena tres de la primera secuencia aparece directamente un plano de Mike con un cliente que le realiza una felación y a continuación le lanza unos billetes sobre el pecho (Imagen 3). Asimismo, por medio del montaje, se enfatiza esta acción a través de la fragmentación del mismo plano y de su distribución, intercalado con otras escenas, varias veces a lo largo de esta secuencia y de la siguiente. En este mismo sentido, sirva de ejemplo también, la escena dieciséis de la secuencia segunda, en la que aparece una tienda de videos y de revistas pornográficas. En un momento concreto, se enfoca a la estantería de las revistas gay perfectamente organizadas y visualmente llamativas. Sus portadas están protagonizadas por diversos jóvenes entre los que se encuentran Mike y Scott (Imagen 4) y éstos entonces cobran vida y entablan una conversación en la que estos personajes profundizan en el tema de la prostitución y concretamente en el dinero como eje principal de este fenómeno. De esta manera, el contexto inicial de *Mi Idaho privado* sitúa el argumento de forma explícita dentro del mundo de la prostitución homosexual masculina. Así la historia de la relación entre Scott-Hal y Bob-Falstaff se enmarca directamente en este contexto.

²⁴ Según la definición de la RAE, la narcolepsia es una enfermedad caracterizada por breves ataques de un sueño profundo producidos por un cambio químico en el cerebro y desencadenados por episodios de estrés (<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>). [Consulta: 6 de junio de 2008].



Imagen 3: Mike con un cliente en *Mi Idaho privado*.



Imagen 4: Portadas de revistas gay en *Mi Idaho privado*.

La tercera secuencia tiene lugar en Portland. Gus Van Sant sitúa a los dos personajes en un viejo hotel donde viven junto a otros jóvenes que también se prostituyen. Este mundo se relaciona en el filme con la taberna de la obra de William Shakespeare y, al igual que en *Enrique IV*, es el lugar que sirve a Scott, que representa al príncipe Hal, para formarse. Junto a él, el personaje de Bob aparece como el Falstaff shakesperiano, el amigo inseparable del futuro rey.

La cuarta secuencia se desarrolla en Idaho y la quinta en Roma. En la primera de ellas, acompañado de Scott, Mike visita a su hermano en busca de su madre y en la segunda, ambos personajes viajan a Italia con el mismo propósito. Y es aquí donde Scott conoce a una chica con la que establece una relación íntima. El telegrama que recibe Scott anunciando la muerte de su padre y su posterior despedida de Mike cierran la quinta secuencia.

De nuevo en Portland, en la sexta secuencia, Mike sigue con su vida marginal, pero Scott ha cambiado completamente, ya no vive en las calles ni se prostituye. Aparece en una limousine, muy bien vestido y acompañado de la mujer que conoció en Italia. A continuación, entra en un lujoso restaurante y de la misma forma que el príncipe Hal para escenificar su total transformación rechaza a Falstaff en *Enrique IV*, Van Sant nos narra el rechazo de Scott a Bob. Gus Van Sant continúa esta secuencia tomando de *Enrique V* unos pocos versos que describen la muerte de Falstaff y la finaliza con los entierros simultáneos de Bob-Falstaff y del padre de Scott-Enrique IV.

La secuencia séptima de *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant finaliza donde comenzó, en Idaho. El director nos muestra de nuevo a Mike solo, en medio de una solitaria carretera, dormido y a merced de la maldad o de la compasión de los que se lo encuentran. Y es aquí precisamente donde acaba su historia.

En síntesis, las siete secuencias de *Mi Idaho privado* narran audiovisualmente la historia de Mike Waters y Scott Favor, dos jóvenes menores de veintiún años que se ganan la vida vendiendo su cuerpo a hombres en las calles de Portland, Oregón. Ambos forman parte de un grupo de marginados que se dedican a los hurtos, a las estafas y a la prostitución, y que lidera por Bob Pigeon, un personaje carismático de mediana edad, que hace las funciones de mentor y de proxeneta. Mike lleva más de tres años en la calle, es tímido, cariñoso y soñador. Nacido y criado en Idaho, es homosexual y padece

frecuentes crisis de narcolepsia asociadas a situaciones de tensión, estrés, desánimo o añoranza de la madre que le abandonó cuando era un niño. Por su parte, Scott manifiestamente heterosexual, aunque también se prostituye con hombres, es hijo de una familia acomodada de Portland. Ha abandonado su casa por rebeldía, por inconformismo y para molestar a su dominante padre, el alcalde de la ciudad. Sólo espera la muerte de éste para heredar una gran fortuna. Un día Mike le propone a Scott que le acompañe a buscar a su hermano y luego a su madre, una búsqueda que los reunirá con personajes variopintos y que concluirá en Europa, donde Scott se enamora de una chica e inicia una nueva vida (Roy),²⁵ abandonando totalmente su vida anterior y ocupando el lugar que le corresponde tras el fallecimiento de su padre.

En el filme *Mi Idaho privado*, la temática homosexual se relaciona directamente con las acciones tomadas de la obra de William Shakespeare basadas en la relación homoerótica entre el príncipe y Falstaff, así como de la unión de ésta con una historia original de Gus Van Sant. En ella, Mike Waters y Scott Favor, los dos jóvenes prostitutos forman parte de un grupo de marginados que se dedican a los hurtos, las estafas y la prostitución, liderado por Bob Pigeon. Así, en la película, Scott haría las veces del príncipe Hal; el padre de éste, Jack, el alcalde de la ciudad portuaria de Portland, sería el rey Enrique IV; y, un tercer personaje, Bob Pigeon, representaría a Falstaff (Grey, 2010).²⁶

A continuación, por medio de dos cuadros,²⁷ he indicado en negrita las acciones de *Enrique IV* de William Shakespeare que, tal y como señalé en referencia al texto dramático, Gus Van Sant ha mostrado en su película *Mi Idaho privado*, las cuales hacen referencia principalmente a la relación homoerótica entre Hal y Falstaff, que culmina con el rechazo del príncipe a este personaje:

²⁵ [ref. de 10 de marzo de 2015].

²⁶ [ref. de 10 de marzo de 2015].

²⁷ En: <<https://shakespeareobra.wordpress.com/enrique-iv/>>. [ref. de 24 de junio de 2015]. La traducción es mía.

La primera parte de Enrique IV narra la rebelión de la familia Percy, apoyada por Douglas, Mortimer y Glendower.

Con ayuda del príncipe Harry, los rebeldes son vencidos en la batalla Shrewsbury.

El argumento secundario se basa en la amistad del Príncipe Hal con Sir Juan Falstaff y un grupo de rufianes de taberna entre los que se encuentran Poins, Bardolf y Peto.

Los dos argumentos convergen en la batalla de Shrewsbury donde Hal vence en combate al joven Enrique Percy, llamado Hotspur, aunque después Falstaff toma el cadáver y se presenta como su ejecutor.

Cuadro 18: Descripción de escenas de la primera parte de *Enrique IV* reflejadas en el filme *Mi Idaho privado*.

El rey, quien está gravemente enfermo, envía a su segundo hijo, Juan de Lancaster a sofocar la rebelión, el príncipe logra apresar a Scroop y los líderes son finalmente ajusticiados. Enrique IV está ya moribundo y en un emotivo encuentro con Hal se reconcilia con su hijo mayor.

El rey muere y Hal sube al trono como Enrique V.

Falstaff cree que la nueva situación del joven le reportará a él toda clase de beneficios pero el nuevo rey le prohíbe, bajo pena de muerte, que se aproxime a él menos de diez millas.

Cuadro 19: Descripción de escenas de la segunda parte de *Enrique IV* reflejadas en el filme *Mi Idaho privado*.

En el filme *Mi Idaho privado*, Gus Van Sant elimina de la primera parte de *Enrique IV* todos los hechos que no se centran directamente en la relación homoerótica entre Falstaff y el príncipe, es decir, suprime lo histórico para de esta manera centrarse en lo personal. Así, si en esta primera parte del texto dramático, las escenas históricas y personales, aunque bastante equilibradas, dan más predominio a estas últimas (Pujante, 2014:17), el director de *Enrique IV* focaliza toda su atención en ellas. En lo que respecta a la segunda parte, en la que predomina la guerra como nueva realidad y la posición de Falstaff en ella (*ibid.*: 17), Van Sant elimina toda referencia a estos hechos y toma únicamente de toda la obra dramática unos versos en los que el nuevo rey rechaza duramente a Falstaff y consume su cambio. Por último, el director de *Mi Idaho privado* toma de *Enrique V* (acto II, escena 3) la narración completa que de la muerte de Falstaff lleva a cabo la señora Quickly, dueña de la posada. Conforme a lo señalado con

anterioridad, de principio a fin, el filme de Gus Van Sant es una reestructuración de la obra dramática de William Shakespeare *Enrique IV* (Van Sant, 1993: xxv), centrada por medio de supresiones de acciones en la figura de Falstaff y en su amistad homoerótica con el príncipe Hal, futuro rey Enrique V. Asimismo, el director cierra la historia con unos versos de *Enrique V*.

La anterior interpretación se pone de manifiesto en numerosas reseñas cinematográficas y en artículos sobre el filme de Gus Van Sant. A modo de ejemplo, para el crítico de cine Lluís Roy Gallart,²⁸ en *Mi Idaho privado*, el director se sirve de varias historias distintas. Por un lado, toma elementos de Shakespeare, por otro lado, utiliza una historia suya sobre un joven que viaja hasta Europa para buscar a su madre y, finalmente, mezcla todo eso con sus experiencias con una serie de jóvenes callejeros a los que conoció y que utiliza de inspiración para sus personajes. El resultado de esta combinación es la historia de amistad de Mike y de Scott, dos jóvenes que se prostituyen y malviven en las calles. Mike padece de narcolepsia, una enfermedad que le hace dormirse repentinamente, mientras que Scott, que es el hijo del alcalde, huye de éste como muestra de rebeldía.

Tal y como hemos visto en los apartados anteriores, las supresiones y modificaciones de acciones mediante el trabajo con los sonidos y las imágenes en el paso del argumento del texto dramático al filme se nos presentan cargadas de significación, ya que producen la anulación de determinadas interpretaciones, así como la creación o el fortalecimiento de otros contenidos. Todo ello influye en la interpretación global del argumento del filme. Por una parte, Derek Jarman potencia en *Eduardo II*, tal y como él mismo expresó (Peake, 1999: 139), la interpretación de los hechos en el filme como la historia de amor entre una pareja homosexual reprimida por una sociedad homófoba (Hawkes, 1996: 109). Por otra parte, en la película *Mi Idaho privado*, Gus Van Sant introduce la temática homosexual cuando relaciona la historia del príncipe Hal-Scott y Falstaff-Bob con el mundo marginal de la prostitución masculina en los Estados Unidos durante los años ochenta (Van Sant, 1993: xxviii).

²⁸ [ref. de 10 de marzo de 2015].

Como principal conclusión a este punto, me gustaría señalar que el filme crea por medio de imágenes y de sonidos su propia estructura narrativa que es la que el público finalmente percibe. El director, de acuerdo con su intención comunicativa, es relevante y el espectador la infiere por medio de la narración (Carrillo, 2006: 7). En este sentido, el filme *Eduardo II* establece una interpretación homosexual de la historia. Por un lado, se plantea la lucha personal de una pareja gay atacada por una sociedad homófoba. Pero, por otro lado, la contienda se convierte a su vez en una lucha social por defender los derechos de los homosexuales. En el caso de Van Sant, *Mi Idaho privado* narra la historia de dos personajes de procedencias muy distintas, uno de los cuales se basa en el personaje del príncipe Hal de *Enrique IV*, pero que coinciden en el mundo marginal de la prostitución masculina, mezcla de miseria y de degeneración. Y asimismo, sus historias se convierten en una reflexión sobre la hipocresía social sobre la homosexualidad.

3. La caracterización de los personajes

La caracterización de los personajes de *Eduardo II* y de *Mi Idaho privado* se lleva a cabo de forma audiovisual. Además de crear imágenes, los directores respetan en líneas generales el lenguaje isabelino de los personajes, aunque con las necesarias adaptaciones ortográficas al inglés moderno.²⁹ Casi todas las ediciones de *Eduardo II* se basan en la única copia de la edición más antigua que se conserva, la de 1594.³⁰ Las ediciones contemporáneas inglesas de la primera parte de *Enrique IV* suelen basarse en la primera edición (1598), pero recurren a la de 1623 para incorporar la división escénica. En cuanto a la segunda parte, casi todas las ediciones se basan en la de 1600 e incorporan la texto principal los pasajes exclusivos de la de 1623 (Pujante, 2014: 57-59).

El hecho de que Derek Jarman y Gus Van Sant utilicen el lenguaje de Marlowe y de Shakespeare respectivamente para crear a los personajes resulta aparentemente normal, ya que nos encontramos ante una adaptación de un texto clásico. No obstante, esta decisión se presenta también, en mi opinión, cargada de intencionalidad, porque si los directores no desean alejarse completamente del lenguaje del original, podemos pensar que lo hacen para que sus películas se consideren en todo momento, desde el

²⁹ De interés sobre la problemática textual en la época isabelina resulta Martínez (1984).

³⁰ Zentralbibliothek, Zurich, Suecia.

punto de vista de los diálogos de los personajes, como una adaptación evidente de los textos dramáticos de Christopher Marlowe y de William Shakespeare. El director respeta los enunciados de la obra cuando los adapta en su película para que sigan siendo los de *Eduardo II* y los de *Enrique IV* y, de este modo, la interpretación que del filme se lleva a cabo se relacione directamente con la obra dramática.

Sin embargo, tal y como veremos en las siguientes páginas, los diálogos de los personajes en su proceso de adaptación del texto dramático al filme sufren numerosos cambios que, a mi juicio, resultan intencionados con el objeto de crear la nueva intención comunicativa del emisor de la película. Cuando he considerado aquí los diálogos de los personajes, he profundizado, sobre todo, en las supresiones y en las modificaciones de las que han sido objeto los enunciados de los personajes principales en el proceso de adaptación de los textos dramáticos en filmes que nos ocupan

En cuanto a las supresiones se refiere, cuando se adaptan los diálogos de un texto dramático extenso para crear un filme, normalmente algunos enunciados se desechan, ya que trasladar todo el diálogo llevaría a una película de excesiva duración; esta labor de eliminación ayuda a una notable agilidad en el desarrollo de la estructura argumental. Además, la decisión de suprimir un mayor o un menor número de enunciados o de no eliminar ninguno puede contribuir a que el director cree sus propios estímulos ostensivos encaminados a una determinada interpretación del filme. En sus películas, Jarman y Van Sant han eliminado numerosos enunciados que provienen de los textos dramáticos originales de Marlowe y Shakespeare. Estas supresiones contribuyen a una mayor brevedad y agilidad del argumento y ayudan también, en mi opinión, a eliminar una determinada interpretación del texto dramático a favor de otra.

Asimismo, cuando el filme es producto de la adaptación de un texto dramático, el director puede, además de eliminar enunciados procedentes de los diálogos del texto dramático, llevar a cabo diferentes modificaciones en los distintos niveles lingüísticos del texto original: ortográfico, fonológico, léxico-semántico, morfosintáctico y discursivo, que también sirven para establecer una dirección de interpretación concreta del filme adaptado. Tal y como analizaré en las siguientes páginas de esta tesis doctoral, en *Eduardo II* y en *Mi Idaho privado*, los diálogos de los personajes, sobre todo de los principales, han sido modificados sustancialmente con respecto a los textos dramáticos de Christopher Marlowe y de William Shakespeare.

Junto a lo anterior, lo fundamental en *Eduardo II* y en *Mi Idaho privado* es la intención comunicativa del director y para establecerla éste se basa, en gran medida, en el lenguaje paraverbal de los personajes. Los diálogos del filme se expresan, pues, por medio del comportamiento paralingüístico (el paralenguaje, la kinésica y la proxémica). Opino que estas referencias se convierten en estímulos ostensivos que nos guían en la forma concreta en que se deben interpretar los enunciados y, por ende, resultan muy significativas. Son los sistemas de signos paralingüísticos los que, en general, confieren a la actuación de un personaje los efectos más sutiles e inesperados. A grandes rasgos, el paralenguaje permite que un enunciado sea más rico en significación. Las referencias paralingüísticas en el filme obedecen a una intención comunicativa concreta y presentan, por tanto, un valor intencional. En la mayoría de las situaciones de los filmes *Eduardo II* de Jarman y *Mi Idaho privado* de Van Sant, el lenguaje verbal se erige en fuente principal de información y el comportamiento paraverbal refuerza el sentido que proporciona el discurso. Fundamentalmente con este componente paraverbal, los actores logran transmitir toda la carga expresiva con una máxima eficacia interpretativa por parte del receptor.

El filme además muestra directamente la apariencia externa de los personajes, fundamentalmente mediante el vestuario, el maquillaje y el peinado, así como por medio de la utilización de determinados elementos de utilería por parte de los personajes. Todos estos aspectos se relacionan a su vez con los componentes propios del lenguaje cinematográfico, es decir, la fotografía, el montaje y el sonido con el fin de establecer una determinada interpretación de los personajes en la película.

3.1. Los personajes de *Eduardo II*

En cuanto a los personajes principales del filme *Eduardo II*, podemos destacar de forma general el hecho de que Derek Jarman eligió para los cuatro papeles principales³¹ de su película a tres actores y a una actriz que, ya sea con una mayor o una menor experiencia, presentaban todos una sólida formación teatral, especialmente en teatro clásico. Por medio de la elección de este elenco, Jarman da consistencia a su personal visión sobre estos personajes en el filme.

³¹ Del resto de los actores del filme *Eduardo II* de Derek Jarman destacaría por la importancia de su papel a Kevin Collins como Lightborn, el carcelero del soberano, y al niño Jody Graber, que interpreta al príncipe heredero, futuro Eduardo III. El reparto completo del filme, así como su equipo técnico, se puede consultar en: <<http://www.imdb.com/title/tt0101798/fullcredits>>.

Así pues, querría destacar que Andrew Tiernan, nacido en 1965, empezó a actuar con el grupo juvenil de teatro de Birmingham y en 1984 se mudó a Londres para estudiar un curso de actuación de tres años en el centro dramático *Londres* dirigido por Christopher Fettes y Yat Malmgren. Tiernan representó el papel de Piers Gaveston en *Eduardo II* después de haber aparecido en la premiada serie de televisión de Lynda La Plante, *Prime Suspect (Principal sospechoso)*; por su parte, el actor británico Steven Waddington, nacido en 1968, se preparó en la escuela de actuación *East 15* de Loughton, Essex. Su primer papel en una película fue el del rey Eduardo II en la versión epónima de Jarman.

En lo que respecta a Nigel Terry, nacido el quince de agosto de 1945, se hizo famoso para el público cinematográfico por su papel del rey Arturo en la versión de John Boorman de *Excalibur* (1981). No obstante, ya tenía una sólida trayectoria dentro del teatro clásico. Terry nació en Bristol y se educó en la escuela *Truro* en Cornwall. Tras formarse con compañías de repertorio como la *Oxford Meadow Players* y la *Bristol Old Vic*, Terry apareció en muchas producciones con la *Royal Shakespeare Company*, la *Round House Theatre* y la compañía *Royal Court Theatre*. Entre sus papeles, podemos destacar el de Bosola en la producción de 1989 de la *Royal Shakespeare Company* de la obra teatral de John Webster *The Duchess of Malfi (La duquesa de Malfi, 1612-1613)*. El mismo año representó a Pericles en la producción de David Thacker de *Pericles, Prince of Tyre (Pericles, príncipe de Tiro, 1607-1608)*. Otros filmes en los que Terry apareció, además del anteriormente mencionado, incluyen *The Lion in Winter (León en invierno, Anthony Harvey, 1968)*, donde encarnó al príncipe Juan, y la película de Derek Jarman *Caravaggio* (1986), donde hizo del famoso pintor. En 1991, desempeñó el papel de Mortimer en la versión de Jarman de *Eduardo II*.

Tilda Swinton, nacida en Londres en 1960, tuvo una sólida formación universitaria. Posteriormente, trabajó tanto en el *Traverse Theatre* en Edimburgo, donde protagonizó por ejemplo la obra dramática *Mann ist Mann* (1926) de Bertolt Brecht, como en la *Royal Shakespeare Company*, justo antes de comenzar su carrera cinematográfica a mediados de la década de los ochenta. Sus primeros pasos en el mundo del cine incluyen varios papeles para el director Derek Jarman, entre ellos el de la reina Isabel en *Eduardo II*, único resorte femenino de la película.

3.1.1. Gaveston

En su adaptación de los diálogos del favorito del soberano, Jarman mantiene en su filme, en general, un gran número de los enunciados que, al igual que en el texto dramático, implican una caracterización negativa del personaje; Gaveston en *Eduardo II* no es un héroe (Bersani y Dutoit, 1999: 17), sino que, como en la obra de Marlowe, manifiesta desde el principio una actitud hipócrita y un tanto interesada (contexto inicial). Opino que se mantienen, por tanto, las mismas hipótesis interpretativas que señalé cuando analicé los diálogos del favorito del soberano en el texto dramático: el personaje se alegra de ser el favorito del rey y desprecia al resto del mundo.

Además, casi al comienzo del filme, Jarman añade dos palabras en inglés moderno al diálogo de Gaveston, que obviamente no pertenecen al período isabelino:

GAVESTON: *Fuck them!*³²
(¡Qué se jodan!)³³

Ejemplo 28. (*Eduardo II*: Secuencia 2, escena 14)

Este anacronismo lingüístico contrasta fuertemente con los versos de Marlowe y, por tanto, nos lleva a una búsqueda rápida de su intencionalidad. De los pocos cambios léxicos que se producen en los enunciados de todo el filme, éste es el único que no se integra perfectamente con la época isabelina en que el autor inglés escribió su obra. En mi opinión, el director con esta adición léxica, en primer lugar, llama la atención sobre el hecho de que no nos encontramos ante una adaptación convencional; y, en segundo lugar, consigue actualizar el texto dramático introduciendo unas palabras de hoy en día en los diálogos del siglo XVI acercándolo a una sociedad moderna para la que los temas presentados por Marlowe en su obra también pueden resultar actuales (Clark, 2005).³⁴

Asimismo, en manos de Derek Jarman, los diálogos de Gaveston son objeto de algunas transformaciones que, tal y como intentaré demostrar en este apartado, aparecen cargadas de relevancia y, por ende, contribuyen a modificar determinados aspectos globales de la caracterización del personaje con respecto al texto dramático *Eduardo II* de Christopher Marlowe.

³² La cursiva es mía.

³³ La traducción es mía.

³⁴ [ref. de 3 de junio de 2010].

En primer lugar, debemos tener en cuenta que los diálogos de Gaveston que lo caracterizan negativamente son presentados en *Eduardo II* como recuerdos a través del personaje del rey, lo cual genera, a mi modo de ver, implicaciones añadidas. A diferencia del texto dramático, en la película, Eduardo II conoce los defectos de Gaveston y, a pesar de ellos, lo ama y defiende. Opino que Jarman suaviza, de este modo, la caracterización negativa del favorito del soberano.

Junto a lo mencionado con anterioridad, la supresión de referencias políticas concretas a la situación del país en los diálogos de Gaveston es una constante del filme y se dirige de nuevo, en mi opinión, a dulcificar la caracterización del personaje. Al contrario que en el texto dramático de Marlowe, en el filme de Jarman, Gaveston no se preocupa de cuestiones políticas, lo cual impide que interpretemos que es tan manipulador y oportunista como en la obra dramática. En efecto, Jarman elimina del filme intervenciones de Gaveston sobre la situación política en la corte de Eduardo II (eg. acto I, escena 3, versos 1-5) y, por tanto, suprime la posible interpretación de estas palabras. El favorito del soberano ya no aparece en el texto de Jarman como un experto conocedor de los entresijos del reino y preocupado por las intrigas de la corte.

Quisiera destacar, en segundo lugar, el modo en que Derek Jarman refuerza la caracterización positiva del personaje de Gaveston, mediante la transformación de los diálogos en los que actúa de forma cruel y despiadada. Tanto los enunciados en los que ataca al obispo de Coventry, como aquéllos en los que se muestra desalmado con la reina han sido objeto de transformaciones. Así por ejemplo, cabe destacar que Jarman sitúa en *Eduardo II* los diálogos de Gaveston en los que se muestra violento y cruel en partes diferentes del desarrollo argumental con respecto a su ubicación en el texto dramático, tal y como se ilustra comparativamente en el siguiente cuadro:

El texto dramático <i>Eduardo II</i>	El filme <i>Eduardo II</i>
1º <i>Ataque de Gaveston a la corte.</i> 2º <i>Ataque de la corte a Gaveston.</i>	1º <i>Ataque de la corte a Gaveston.</i> 2º <i>Ataque de Gaveston a la corte.</i>

Cuadro 20: Análisis comparativo de la actuación de Gaveston.

Conforme a lo expuesto con anterioridad, la interpretación de los diálogos del favorito del rey es distinta en ambos textos. En la obra de Marlowe, debido a que ataca en primer lugar, tal y como analicé en un apartado anterior, y como se aprecia en este cuadro, Gaveston se muestra como un personaje agresivo y feroz; por su parte, en el filme parece haber un motivo claro que justifica su actuación, la defensa ante los ataques de la corte, convirtiéndose así en posible víctima de la misma. De este modo, mientras que en el texto dramático Gaveston se caracteriza muy negativamente, en la película lo hace de forma más bien positiva.

En tercer lugar, además de clarificar de forma generalizada el estado físico y/o emocional de los personajes ante determinadas situaciones, las referencias al paralenguaje consiguen, a su vez, dirigir al receptor del filme en su interpretación. Así, en diversas secuencias de *Eduardo II*, los personajes de Eduardo II y Gaveston se susurran. En estos ejemplos, queda una vez más reforzada la actitud de unión entre el soberano y su favorito.

Junto al paralenguaje, en el filme, Derek Jarman ha mostrado también una gran variedad de expresiones faciales, movimientos de la mirada, así como gestos corporales, con las manos, etc. Estos signos kinésicos, en relación o no con el lenguaje verbal, también guían al receptor en su interpretación del personaje. A modo de ilustración, resultan numerosas las referencias al comportamiento kinésico de Eduardo II y Gaveston en *Eduardo II*. En concreto, en numerosas secuencias los personajes se besan, lo cual parece implicar una relación homosexual entre ellos; lo mismo ocurre en las diversas secuencias en las que Eduardo II y Gaveston se abrazan apasionadamente. De nuevo, la observación del movimiento corporal de los personajes refuerza la conducta homosexual del rey y de su valido.

Tenemos que hacer mención a otro aspecto del movimiento del rey y de Gaveston: la danza,³⁵ que actúa, a mi entender, reforzando también su relación homosexual. En una secuencia, danzan solos bajo la luz de un foco; y en otra, tras el exilio de Gaveston, bailan juntos un tango para celebrar su reencuentro. Así se refuerza

³⁵ La música desempeñaba en la representación del teatro isabelino en el que se circunscribe el texto dramático *Eduardo II* un papel insustituible dentro de la dinámica teatral, facilitando la sintonía dramática entre el público y los actores. Este aspecto musical de la representación se relacionaba a su vez, como en el guión de Derek Jarman, con la danza, que se convertía también en un elemento recurrente dentro de la acción dramática (González, 1993: 21).

la interpretación de la relación íntima existente entre ellos, es decir, se crea otro estímulo ostensivo más que implicaría una unión homosexual.

En íntima conexión con la idea de la homosexualidad del soberano y de su favorito, las alusiones a la kinésica refuerzan también la situación privilegiada en la que el monarca sitúa a Gaveston. Desde el momento en que Eduardo II recibe a Gaveston, éste último se sienta en el trono; de nuevo, en otra secuencia, ambos se sientan juntos en el sitial; en una más, el rey está sentado en el trono y su favorito a sus pies; y, por último, en otra, Gaveston se encuentra sentado en el sitial desde detrás del que aparece el soberano. Mediante estas referencias al comportamiento kinésico de los personajes en torno al trono, Derek Jarman parece implicar que Gaveston cuenta con el favor real, pero, a diferencia del texto dramático de Christopher Marlowe, no podemos obviar el hecho de que entre ambos existe una relación sexual, ya que el director ha creado un cúmulo de efectos contextuales en este sentido. En mi opinión, el director destaca así el tema de la homosexualidad por encima de las cuestiones políticas en *Eduardo II*.

En cuanto a la información proxémica, en *Eduardo II*, también se relaciona con los mismos personajes: precisamente, Eduardo II y su amante. A su vez, ésta se presenta, a mi juicio, cargada de significación a la hora de otorgar una determinada interpretación al filme. A modo de ejemplo, observamos a Eduardo II y a Gaveston que yacen uno en brazos del otro y también vemos al monarca en su trono junto a Gaveston que se ha dormido en su regazo. En ambos casos, así como en muchos otros, los dos personajes se encuentran afectados por la misma distancia social: la íntima. Por tanto, existe contacto físico entre los interlocutores. Jarman refiere, por la proximidad a la que se encuentran ubicados ambos personajes, una relación amorosa y refuerza, por ende, el tema de la homosexualidad en el filme, según la intencionalidad manifestada por el propio director (Lippard, 1996: 161-169). Por todo ello, se puede atribuir a estas referencias no verbales un valor intencional. Asimismo, ambas alusiones se sitúan al principio del desarrollo argumental del filme, por lo que orientarán toda la interpretación que el receptor lleve a cabo de la relación de los personajes del soberano y de Gaveston.

Además, Gaveston, actúa como puente entre los estamentos del poder establecido, iglesia y ejército, y el pueblo. Calificado de “advenedizo”, Gaveston representa el acceso directo al poder gracias a la influencia del rey, el paso de un

estamento a otro que no le corresponde por nacimiento. Se nos muestra entonces con una indumentaria que no se relaciona con ningún grupo de poder; su vestimenta se compone fundamentalmente de pantalones vaqueros y de camiseta. Sin embargo, en *Eduardo II*, la ropa de Gaveston se puede relacionar directamente con la del pueblo y, por tanto, con su origen. Y más concretamente, con el colectivo homosexual que lo apoya y viste de forma similar en la película. Asimismo, esta forma de vestir resulta moderna y actual, lo cual parece resaltar la contemporaneidad del personaje.

En síntesis, creo que Derek Jarman no desea que del discurso verbal de Gaveston se impliquen determinados aspectos que lo caracterizarían, tal y como sucede en el texto dramático, como un personaje excesivamente interesado, desalmado e inclemente. Al contrario, mediante el trabajo con su caracterización, convierte al favorito del soberano en un personaje moderno, con sus virtudes y sus defectos, y, sobre todo, en una víctima de una sociedad ambiciosa, represora y homófoba (Peake, 1999: 471), lo cual se relaciona perfectamente con la situación social de los homosexuales en Gran Bretaña a finales de los ochenta del siglo XX, época que el director quiso criticar en *Eduardo II*.

3.1.2. Eduardo II

Según los críticos cinematográficos Bersani y Dutoit (1999: 16), la intención de Jarman con su película es que el receptor intente comprender la actuación de Eduardo II, es decir, que entienda su comportamiento y sea comprensivo con él. Lo anterior supone una sustancial labor de transformación de la caracterización del monarca por parte del director. En general, Derek Jarman mantiene todos los enunciados del soberano que expresan su deseo de estar con su favorito y la defensa pública que hace de éste. Así, el contexto inicial que mencioné en el apartado dedicado al personaje de Eduardo II en el texto dramático se mantendría en el filme: Eduardo quiere estar con su favorito y lo defiende. Sin embargo, según declaraciones del propio Jarman, su intención es reforzar el tema de la homosexualidad (O'Pray, 1996: 185). Con este fin, elimina, por ejemplo, de los diálogos de Eduardo II cualquier referencia a la boda de Gaveston con la sobrina del rey y, por tanto, impide una posible interpretación de la bisexualidad del personaje:

251. KING EDWARD: Cousin, this day shall be your marriage-feast.
(REY EDUARDO: Prima, hoy será el día de tu himeneo.)
252. And, Gaveston, think that I love thee well,
(Y, Gaveston, piensa cuánto te quiero)
253. To wed thee to our niece, the only heir
(Dándote a mi sobrina, heredera)
254. Unto the Earl of Gloucester late deceas'd.
(Única del difunto Conde Gloucester.)

Ejemplo 29. (*Eduardo II*: Acto II, escena 2, versos 251-254)

Lo mismo ocurre con los siguientes enunciados pertenecientes a los diálogos del personaje de Eduardo II que Derek Jarman elimina de *Eduardo II*:

377. KING EDWARD: [...] Now let us in, and feast it royally.
(REY EDUARDO: [...] Ahora festejemos regiamente.)
378. Against our friend the Earl of Cornwall comes,
(Llega de nuevo el Conde de Cornualles)
379. We'll have a general tilt and tournament;
(Preparamos grandes justas y torneos.)
380. And then his marriage shall be solemnis'd.
(Y celebremos su casamiento;)
381. For wot you not that I have made him sure
(¿Pues no sabéis que le he prometido)
382. Unto our cousin, the Earl of Gloucester's heir?
(Con mi sobrina, heredera Gloucester?)

Ejemplo 30. (*Eduardo II*: Acto I, escena 4, versos 377-382)

En este último pasaje, el rey manifiesta mediante sus enunciados que ha prometido a su sobrina con Gaveston. Jarman los elimina de su película y así suprime otro estímulo ostensivo del texto dramático que podría enmascarar la relación homosexual entre Eduardo II y su favorito. Dicho lo anterior con otras palabras, si el rey desea celebrar el casamiento de su amante, parece perder fuerza el tema de la homosexualidad en la historia. Por tanto, Jarman está eliminando, a través de la supresión de estos enunciados, elementos que no conduzcan a una interpretación puramente homosexual de la historia.

En otro orden de cosas, si con el análisis del personaje de Eduardo II en el texto dramático, destacué también el tema de la negligencia del soberano al frente del reino; en el filme, se obvia esta falta de capacidad para gobernar mediante la supresión de

diálogos en los que aparecen referencias a la nefasta actuación del monarca como dirigente y a la complicada situación por la que pasa el país. En consecuencia, si el reino no está en peligro no se puede interpretar tampoco que Eduardo II sea un mal gobernante, sino simplemente un soberano enamorado de otro hombre (Hawkes, 1996: 109). A modo de ejemplo, el director elimina las manifestaciones del monarca en las que expresa su absoluta despreocupación por la situación de amenaza real de invasión que se cierne sobre el reino:

10. KING EDWARD: A trifle! we'll expel him when we please.
(REY EDUARDO: ¡Nadería!, lo echamos cuando quiera.)

Ejemplo 31. (*Eduardo II*: Acto II, escena 2, verso 10)

Asimismo, resulta también curioso el hecho de que Jarman omite de la escena cuarta del acto tercero toda referencia a la captura de Mortimer por parte de Eduardo II y a las maniobras políticas de los partidarios del monarca para que la reina no obtenga ayuda en Francia, tal y como se aprecia en los siguientes enunciados:

33. KING EDWARD: Go take that haughty Mortimer to the Tower,
(REY EDUARDO: Llevad a ese Mortimer a la Torre)
34. There see him safe bestow'd; and for the rest,
(Y tenedlo bajo llave; que al resto)
35. Do speedy execution on them all.
(Se les haga rápida ejecución.)

Ejemplo 32. (*Eduardo II*: Acto III, escena 4, versos 33-35)

58. LEVUNE: Have you no doubt, my lords, I'll clap so close
(LEVUNE: No dudéis, señores, que me inmiscuya)
59. Among the lords of France with England's gold,
(Tanto con oro inglés entre franceses,)
60. That Isabel shall make her plaints in vain,
(Que en vano hará ruegos Isabel,)
61. And France shall be obdurate with her tears.
(Y Francia será insensible a sus llantos.)

Ejemplo 33. (*Eduardo II*: Acto III, escena 4, versos 58-61)

Con estas supresiones anteriormente referidas, considero que el director está deliberadamente omitiendo estímulos ostensivos que contribuyen a una visión del monarca como un personaje políticamente muy activo y totalmente inmerso en los

entresijos de la lucha por el poder. A su vez, Jarman crea cuando omite estos enunciados una nueva interpretación dirigida a caracterizar al rey como un personaje movido, no por intereses políticos, sino únicamente por su venganza ante el asesinato de su amante. De esta manera, si de los diálogos del monarca en el texto dramático podíamos obtener la posible conclusión: Eduardo II es un mal soberano, porque está enamorado; del filme sólo podríamos obtener, sin embargo, la interpretación: Eduardo II está enamorado.

Junto a lo anterior, a diferencia del texto dramático, el rey aparece hecho ya prisionero desde el comienzo del filme. En varias secuencias más, seguiremos viendo al monarca en prisión. Cuando se relaciona esta situación con las sucesivas acciones del personaje, el receptor percibe que Jarman ha modificado el orden cronológico de presentación de los hechos de la obra dramática por medio del montaje. Si en el texto dramático de Marlowe los hechos seguían un orden sucesivo (A+B+C+D+E...), en *Eduardo II* se produce una alteración clara de éste (A+D+B+C+E...). Nos encontramos, por tanto, ante un claro ejemplo de la utilización de la técnica del *flashback* para relatar el filme.

Desde el punto de vista del personaje, la utilización que el director hace del procedimiento del *flashback* presenta una gran diferencia con respecto al texto dramático. Por una parte, Jarman parece tener la intención de desvelar desde el principio un aspecto del personaje al que no se tiene acceso hasta casi el final del desarrollo argumental del texto dramático, a saber, el monarca es hecho prisionero; por otra parte, se deduce también que en algún punto de la historia se llegará a abordar el encarcelamiento de Eduardo II. De este modo, el director anticipa los hechos que están por llegar. Por su lado, el receptor otorga una interpretación de esta modificación del argumento con respecto a *Eduardo II* que sea coherente. La introducción de un *flashback* en el filme no se improvisa, sino que surge de un deseo del director de resultar relevante.

Gracias a la técnica cinematográfica del *flashback*, Jarman consigue llamar con fuerza la atención del receptor del filme sobre uno de los personajes, el rey en este caso, ya que dicha técnica está motivada psicológicamente como recuerdo del personaje (Bordwell, 1996: 78). Es Eduardo II desde su prisión el que rememora todo lo ocurrido, su relación homosexual con Gaveston, lo cual significa que la película *Eduardo II* se

presenta desde el punto de vista subjetivo del rey. Esta perspectiva suscita una inmediata identificación con el personaje, un sentimiento de solidaridad y empatía con él, porque resulta más cercano que cualquier otro personaje de los que aparecen en el texto. El director, en mi opinión, destaca mediante este montaje espacio-temporal el punto de vista subjetivo de Eduardo II (Clark, 2005).³⁶ El rey observa todo desde su prisión donde espera su muerte. Jarman ha añadido planos del monarca en su celda basados en las escenas finales del texto dramático de Christopher Marlowe, pero los ha cortado y los ha repartido a lo largo de todo el filme. Varias veces, a menudo tras un momento de intensa emoción, el director vuelve a un plano del personaje encerrado en prisión. De esta manera, desde el principio hasta el final de la película, el director hace relevante la interpretación de los hechos en *Eduardo II* desde esta perspectiva subjetiva. Todo ello mediante la acumulación de escenas en las que Eduardo II aparece en prisión recordando su relación homosexual.

En referencia al personaje del rey en su relación con Gaveston, quiero hacer mención también a la máxima realización del movimiento de los actores, la danza. En mi opinión, ésta actúa en la película *Eduardo II* remarcando aspectos particulares de su relación, es decir, se convierte en un nuevo estímulo ostensivo que refuerza la caracterización de los personajes. De esta manera, al principio del filme, cuando Gaveston regresa junto al rey y ambos disfrutan del poder, observan un baile (secuencia 1, escena 7), pero no uno cualquiera, sino uno interpretado por el grupo de danza contemporánea: DV8.³⁷ Esta coreografía, moderna, radical y distinta, es interpretada por dos bailarines y parece relacionarse directamente con la situación amorosa de los personajes dentro de la corte, ya que se trata de una relación diferente que contraviene las reglas establecidas: una relación homosexual. Éstos mismos, cuando se reencuentran tras el exilio de Gaveston (secuencia 6, escena 37), bailan un tango como expresión de su alegría. Pero no se trata de un tango convencional, sino que, en manos del director del filme, se convierte en una caricaturesca danza a modo de tango (Imagen 5). Con este baile, también parece que se da a entender al espectador una vez más que no se trata de una relación convencional.

³⁶ [ref. de 1 de agosto de 2010].

³⁷ DV8 Physical Theatre es una compañía de teatro físico y danza formada en 1986 por un colectivo independiente de bailarines unidos por la frustración que sentían frente a la danza convencional que los rodeaba. Para más información consúltese: <www.dv8.co.uk>.



Imagen 5: Eduardo II y Gaveston bailan un tango.

Junto a la actividad kinésica, el director de *Eduardo II* convierte las referencias musicales, en un símbolo intrínsecamente significativo de gran impacto. Desde el punto de vista de la pragmática, este elemento no verbal forma parte de la red de estímulos ostensivos que contribuyen a conformar el mensaje que el director pretende transmitir con su película. En este sentido, al relacionar las indicaciones musicales sólo y siempre con Eduardo II y con su favorito Gaveston en sus momentos de intimidad, Jarman está influyendo en la caracterización de los personajes y, por ende, destacando su relación homosexual. De todas las relaciones personales que jalonan el filme, la del rey y su amante es la única que se ve apoyada por la música del genial compositor W. A. Mozart y por un tango. El receptor del filme puede también recurrir a su conocimiento del mundo para reforzar su interpretación de esta elección musical, ya que tanto la obra de Mozart como el tango conllevan determinadas expectativas, como por ejemplo el hecho de que se trate en ambos casos de una música considerada tradicionalmente como muy pasional y con una gran fuerza.

En su filme, Derek Jarman incluye también diversas veces la voz en *off*. Este tipo de sonido se denomina así porque no procede del espacio real de la escena (Bordwell y Thompson, 1995: 497), es decir, se representa como no directamente audible dentro del espacio y el tiempo de las imágenes en la pantalla. De esta manera, nos encontramos con que en numerosas secuencias, se oye la voz de los personajes pronunciando los enunciados, aunque los labios no se moverán. Se trata de un efecto sonoro muy común para representar lo que está pensando un personaje; es subjetivo (Bordwell y Thompson, 1995: 310), aunque como veremos a continuación puede presentar diversos matices dependiendo de su utilización concreta en cada escena del filme.

Relacionado con lo anterior, en la secuencia uno, escena uno, por ejemplo, mediante el uso de la voz en *off* para las palabras de Eduardo, desde su prisión, invitando a Gaveston a que vuelva a su lado, el monarca parece empezar a recordar todo lo sucedido. Este efecto sonoro reforzaría la interpretación de la estructura argumental del filme como un *flashback* desde el punto de vista del soberano, lo que a su vez contribuiría a una interpretación más subjetiva de los hechos descritos a través de los enunciados. De esta forma, Jarman convierte, con la utilización de la voz en *off*, las palabras de Gaveston (secuencia uno, escena dos) en pensamientos del soberano. Con estos enunciados, en los que Gaveston manifiesta sus intenciones al lado del monarca, se produce, a mi juicio, una inmediata caracterización de este personaje como un ser oportunista, al igual que en el texto dramático, pero a diferencia del mismo, el monarca es totalmente consciente de esta realidad y a pesar de ello expresa su amor por su favorito.

Asimismo, el vestuario, además de reflejar los avatares del personaje, clarifica su forma de ser. En el filme de Jarman *Eduardo II*, la vestimenta del monarca destaca su carácter y su personalidad, especialmente en los momentos de mayor intimidad. De este modo, durante su primer encuentro sexual, el personaje del rey está desnudo de cintura para arriba y Gaveston completamente desnudo. Igualmente, el favorito del rey aparece también desnudo junto a Eduardo II en otras secuencias; por el contrario, cuando la reina y el monarca yacen en la cama él lleva significativamente puestos unos pantalones largos de pijama; por último, el director nos muestra también en la cama a Mortimer y a Isabel, pero ésta tiene toda la cara cubierta con una mascarilla. En la intimidad, la

vestimenta o el maquillaje de cada personaje nos da información sobre su forma de ser. Se ha de inferir lo implícito en el mensaje no verbal: “pasión y deseo” en el caso de Eduardo y Gaveston; “frialdad y apatía” tanto en la relación entre Eduardo II e Isabel como entre ésta y Mortimer, aunque en estos casos por razones distintas.

De los tres ejemplos anteriores, se podrían extraer igualmente otras interpretaciones que reforzarían determinadas direcciones de sentido ya apuntadas mediante el discurso verbal y el paralenguaje. Así por ejemplo, si nos referimos a la unión del soberano y de su favorito, se podría implicar, por ejemplo, que los personajes se aman; en cuanto a la relación de Eduardo II con su esposa, se podría interpretar la homosexualidad del monarca; por último, la falta de interés de la reina por Mortimer parecería conducir a una interpretación sobre el puro interés de lograr el poder que mueve a la soberana, ya que es lo único que parece unir a ambos personajes.

Además de retratar la personalidad, el vestuario refleja la situación de los personajes. Concretamente, la vestimenta y el maquillaje en el filme de Derek Jarman se relacionan con la posesión o la pérdida del poder. Al principio de *Eduardo II*, en la secuencia en la que el rey recibe a Gaveston (secuencia 1), Eduardo II aparece vestido con un traje de ceremonia de deslumbrante oro, símbolo de su condición de monarca y del poder que ostenta, pero que irá perdiendo a lo largo del desarrollo argumental. Así, en la secuencia ocho, en su prisión, el personaje aparece despojado de su vestido. Junto a lo anterior, la relación personal que el monarca mantiene con su favorito se ve resaltada por el hecho de que Eduardo II vista de manera informal en los momentos de intimidad que comparte con él. Estos recursos de vestuario consiguen, en palabras de Cabedo (2009: 12), multiplicar las implicaturas y conseguir efectos con ello, es decir, que la información que los personajes transmiten sea más rica y completa. En este sentido, la motivación final de estos usos por parte del director del filme es la de conseguir comunicaciones óptimamente relevantes.

El rey Eduardo II, máximo representante del poder, aparece al principio del filme exultante vestido con una túnica de oro y brillantes, símbolo de su condición, además de resultar altivo y poderoso en sus ademanes (Imagen 6); a medida que su obsesión por su favorito Gaveston le lleva a tomar una actitud negligente con respecto a sus obligaciones, aparece con ropas informales, que parecen implicar también su alejamiento de la iglesia, de la nobleza y del ejército. Esto lo podemos observar en la

escena diez de la secuencia dos, donde en un acto tan solemne como el nombramiento de Gaveston como gran chambelán ambos, rey y súbdito, aparecen en pijama, lo cual despoja al acto del carácter oficial que habría de tener; junto a ello, el *smoking*, casi siempre con la camisa abierta, se convierte en la vestimenta caracterizadora del rey mientras Gaveston le aparta de sus obligaciones como soberano y procura tanto su diversión como su deleite con la poesía, la música o la danza; por último, el decaimiento del poder de Eduardo II y su desesperación quedan patentes en sus vestidos mugrientos, desgarrados, en su pelo despeinado, en su cuerpo sucio y maltratado en todas las escenas en las que aparece en prisión a lo largo de las diferentes secuencias del filme.



Imagen 6: Eduardo II ostenta el poder.

En otro orden de cosas, la cara es una de las principales fuentes de información aportada por medios paraverbales que podemos encontrar en la actuación de los actores. Éstos tienen a su favor el carácter arquetípico e intercultural de muchos gestos como la sonrisa o el guiño. De esta forma, en *Eduardo II* de Derek Jarman, las expresiones del rostro de los actores que denotan sorpresa, miedo, disgusto, dolor, ira, etc. surgen para reforzar o contradecir el diálogo según las indicaciones del director. Su interpretación es a menudo nítida, es decir, su eficacia interpretativa tiende a ser máxima; la típica utilización de los actores de su gestualidad resulta intencionada. A modo de ejemplo, en el caso del personaje de Eduardo II, sus expresiones faciales tan marcadas confieren a la

218

lucha verbal por defender a su favorito, su relación homosexual, un mayor valor significativo. Estos gestos de grandeza irán desapareciendo a medida que pierda el poder, para llegar a su prisión donde la expresión de su cara manifiesta toda su melancolía reforzando la información expresada a través del diálogo (Imagen 7).



Imagen 7: La expresión melancólica de la cara de Eduardo II.

En relación también con los gestos, se encuentra el uso del encuadre en el filme *Eduardo II* de Derek Jarman, conforme la cámara se mueve sobre la cara de Eduardo II, el espectador se convierte en un observador privilegiado del mundo privado de los pensamientos más íntimos del rey. A lo largo de la película, vemos su alegría al ver a Gaveston, su enfado con Isabel (Imagen 8) y la tortura psíquica que sufre en prisión por verse separado de su amante (Trapp, 2000).³⁸

Los brazos son también una de las partes del cuerpo más usadas por los actores para la exteriorización de los mensajes kinésicos en *Eduardo II*. De nuevo, la mayoría de las acciones paraverbales que los actores llevan a cabo son comprendidas sin dificultad por los espectadores. Como ejemplo, el ademán de Steven Waddington, que interpreta al rey Eduardo II, es grandioso cuando en la tercera escena de la primera

³⁸ [ref. de 26 de julio de 2010].

secuencia acoge a Gaveston. Elevado sobre la rampa del trono, le ofrece su protección levantando los brazos y actuando como el poderoso soberano que es. Asimismo, en la escena séptima de la misma secuencia, el rey aparece tras el trono con postura serena y erguida, brindando una vez más a su favorito todo su apoyo. Estos gestos de grandeza remitirán a medida que el monarca vaya perdiendo el poder, de modo que el personaje del soberano no resulta entonces, en palabras de Rainer (1992: 75), particularmente contundente.



Imagen 8: Eduardo II expresa su enfado con la reina.

También Gaveston, ante el rechazo del clero y los pares de la nobleza, se muestra ofensivo y burlesco con sus gestos: se sienta en el trono con postura provocadora e indolente, desnudo, fumando, mientras realiza extraños movimientos y ruidos (Imagen 9). Los ademanes del favorito no son tan selectos y cuidados como los de los miembros de la corte, sino que expresan una mayor naturalidad en, por ejemplo, gestos faciales y andares. En este sentido, Rainer (*ibid.*: 76) señala que el personaje interpretado por Tiernan se muestra siempre desenfadado. De esta naturalidad parece que también se contagia el rey, lo cual se aprecia en el contraste de posturas entre Gaveston y el monarca frente a los nobles y los militares en la escena dieciséis de la

secuencia dos en la que aquéllos juegan a cartas tumbados en la cama mientras éstos, en posición firme y erguida, se sitúan exigentes delante de ellos.



Imagen 9: Los gestos burlescos de Gaveston sobre el trono.

El director del filme que nos ocupa recalca también esta situación de clara pugna por el poder y de defensa de la homosexualidad impregnando la atmósfera de la película de escenas llenas de violencia, como aquella (secuencia 8, escena 58) en la que, junto a Spencer, el rey se limpia la sangre de sus víctimas homófobas con gesto poderoso y agresivo, mostrando el torso desnudo y golpeándose con los puños. Las connotaciones de todos estos movimientos corporales son casi universales, es decir, de aplicación intercultural y la eficacia interpretativa ha de ser máxima. Como los espectadores comparten en su entorno cognitivo mutuamente manifiesto la entrada enciclopédica de X como X, no les resulta difícil obtener una máxima eficacia interpretativa respecto a la conducta kinésica del personaje.

Junto a todo lo anterior, como se advierte en el ejemplo que reproducimos más abajo, Jarman ha suprimido totalmente las palabras finales del texto de Marlowe cuando ha creado su filme y, de este modo, el desenlace de la historia ya no es el mismo. En su lugar, el director ha introducido diversos enunciados extraídos de diferentes parlamentos correspondientes a una escena anterior, la de su encarcelamiento (acto V, escena 1):

EDWARD: But what are Kings, when regiment is gone,
(EDUARDO: ¿Mas qué son reyes, cuando ya no rigen,)³⁹
But perfect shadows in a sunshine day?
(Sino las sombras que da un día soleado?)
I know not, but of this I am assured,
(No lo sé; pero de esto no hay duda:)
That death ends all, and I can die but once.
(Que es la muerte el fin y se muere una vez.)
Come death, and with thy fingers close my eyes,
(Muerte, cierra mis ojos con tus dedos,)
Or if I live let me forget myself.
(O si vivo haz que de mí me olvide.)

Ejemplo 34. (*Eduardo II*: Secuencia 12, escena 80)

Es la voz del propio rey Eduardo II, no la de su hijo, a diferencia de lo que ocurre en el texto dramático, la que se oye al final del filme de Derek Jarman. El simple hecho de que se escuche a este personaje resulta interesante, ya que estas palabras tomadas de diferentes intervenciones del monarca a lo largo del texto dramático consolidan, a mi juicio, el tema de la homosexualidad en el filme mediante una alteración del lugar en que son pronunciadas. En el marco espacial en que todas ellas se dicen en el texto dramático, desde su prisión, parecen referirse sólo a la propia situación personal del rey y, por tanto, una interpretación literal de su parlamento parecería la más relevante; este mismo pasaje, pronunciado en el filme en un contexto diferente, sobre un plano de los activistas homosexuales que lo han apoyado a lo largo de la película, adquiere, en mi opinión, otra relevancia. Se ha de buscar otra interpretación que tenga mayor sentido que la que literalmente se pueda inferir. Parece más lógico interpretar estas palabras finales como un recuerdo de la lucha por defender los derechos de los homosexuales, para de esta manera destacar el tema de la homosexualidad en *Eduardo II*.

³⁹ La traducción es mía.

3.1.3. Mortimer

Los diálogos de Mortimer son también objeto de numerosas transformaciones en el filme. Jarman pone en su boca numerosos enunciados que en la obra dramática son pronunciados por otros personajes. Por medio de su discurso verbal, el director hace de Mortimer el cabecilla de toda la conjura política contra Eduardo II y contra Gaveston. Él es quien pronuncia la mayoría de las quejas hacia el monarca y su amante. Asimismo, canaliza todas las acusaciones de la nobleza y el clero contra el soberano y su favorito. Para ello, Jarman elimina, por un lado, los diálogos de otros personajes del texto dramático que también pertenecen a la corte, a saber, Mortimer senior, Warwick, Lancaster, Pembroke, etc. y concede fragmentos de estos diálogos a Mortimer. Por otro lado, el director de *Eduardo II* compensa la desaparición de estos nobles con la creación de un coro de miembros de la corte al que otorga otra parte de los diálogos de estos personajes así como del propio Mortimer. Este grupo de miembros de la nobleza y del clero lo acompaña frecuentemente y, de este modo, los diálogos de este personaje y los del coro se ven claramente relacionados en el filme. Mortimer se muestra así como el máximo representante y portavoz de la clase dirigente, la cual le presta su apoyo incondicional.

A partir de aquí, me gustaría destacar la forma concreta en que Derek Jarman trata los diálogos de Mortimer en su película. Fundamentalmente, el director crea un contexto inicial distinto al del texto dramático en relación con este personaje. Si en la obra de Marlowe, inicialmente Mortimer parecía rebelarse contra el monarca por su negligencia, en el filme se reprocha al rey desde el principio su homosexualidad. En síntesis: Mortimer se rebela contra Eduardo por su homosexualidad (contexto inicial).

Para conseguir este nuevo contexto inicial, Derek Jarman elimina del filme varios diálogos del texto dramático en los que se reprocha al monarca su falta de preocupación ante la amenaza de invasión que se cierne sobre el país (Bersani y Dutoit, 1999: 15). Así por ejemplo, el joven Mortimer ya no manifiesta:

8. YOUNG MORTIMER: [...] You have matters of more weight to think upon;
(MORTIMER JUNIOR: Asuntos más urgentes te requieren;)
9. The King of France sets foot in Normandy.
(El rey de Francia entra en Normandía.)

Ejemplo 35. (*Eduardo II*: Acto II, escena 2, versos 8-9)

Como se aprecia en el ejemplo anterior, desaparecen del filme enunciados que contienen datos concretos de la delicada situación del país. Con eliminaciones como ésta, el director consigue hacer desaparecer estímulos ostensivos que lleven a interpretar como justificadas las maniobras tanto políticas como militares de la nobleza y del clero contra su soberano; por lo que del filme de Jarman sólo puede extraerse la interpretación de que lo que realmente se ataca entonces es la homosexualidad de Eduardo II.

Al mismo tiempo, el director elimina el pasaje en el que Mortimer pide ayuda al soberano para liberar a su tío, el cual ha sido hecho prisionero en la defensa del reino, a lo que el monarca se niega (acto II, escena 2, versos 141-144). Creo que estos enunciados se han eliminado conscientemente en el filme. En general, cuando suprime este diálogo, Derek Jarman, está ocultando estímulos ostensivos, intencionados, que dirigen a una determinada interpretación del texto; se están omitiendo algunas de las razones políticas que en el texto dramático de Christopher Marlowe parecen justificar la intervención de la nobleza y del clero contra su rey. Un ejemplo más en este sentido lo encontramos en la eliminación de los enunciados del texto dramático en los que Mortimer cuestiona claramente la actitud del monarca en el campo de batalla:

182. YOUNG MORTIMER: When wert thou in the field with banner spread,
(MORTIMER JUNIOR: ¿Cuándo fuiste a la lid con estandartes?)
183. But once? and then thy soldiers marched like players,
(Una vez cual actores tus soldados,)
184. With garish robes, not armour; and thyself,
(Con trajes chillones, no armadura; tú,)
185. Bedaub'd with gold, rode laughing at the rest,
(Embadurnado de oro, refas de otros,)
186. Nodding and shaking of thy spangled crest,
(Meciendo el penacho con lentejuelas)
187. Where women's favours hung like labels down.
(Y favores colgando como flámulas)

Ejemplo 36. (*Eduardo II*: Acto II, escena 2, versos 182-187)

A través de todos estos ejemplos, he querido demostrar la importancia de las supresiones de los diálogos en la caracterización del personaje de Mortimer. Jarman elimina de su película los enunciados que crean estímulos ostensivos dirigidos a justificar el ataque de este personaje y de la corte al monarca por su falta de habilidad para desempeñar sus funciones políticas. De esta manera, el director consigue que en su obra toda la ofensiva de Mortimer, junto a la nobleza y el clero representados por el coro, se centre única y exclusivamente en la sexualidad del soberano.

En otro orden de cosas, aunque las escasas y pequeñas adiciones léxicas en los enunciados de los personajes se reparten a lo largo del filme, existe una en los diálogos de Mortimer que cobra, a mi juicio, especial trascendencia. Casi al final de la película (secuencia 8, escena 64), Mortimer ataca al nuevo favorito del rey, Spencer, al que ha hecho prisionero, y le insulta. La palabra que emplea, “girlboy”, pertenece, según señala el propio director (Jarman, 1991: 142), al mismo período en que se escribió la obra, aunque no al texto dramático de Marlowe directamente:

MORTIMER: *Girlboy*.⁴⁰
(Afeminado.)⁴¹

Ejemplo 37. (*Eduardo II*: Secuencia 8, escena 64)

La anteriormente mencionada adición léxica se integra perfectamente con los otros enunciados que sí provienen del texto dramático y es añadida deliberadamente por Jarman en su película con la clara intención de crear otro estímulo ostensivo más que contribuya a reforzar la interpretación de la obra como una denuncia de la represión de la sociedad ante la homosexualidad; Mortimer ataca en *Eduardo II* directamente al nuevo favorito del monarca por su condición sexual con un vocablo isabelino y, de este modo, se presenta implícitamente, en palabras de los críticos cinematográficos Bersani y Dutoit (1999: 16), como manifiestamente homofóbico.

Asimismo, Derek Jarman caracteriza a Mortimer junto a sus soldados en la película por medio de unas ropas militares con tintes fascistas. Este vestuario crea en el espectador unas expectativas que se ven reforzadas a lo largo del desarrollo del filme cuando se observa la locura y el horror de un represivo y opresivo Mortimer que intenta acabar con el comportamiento homosexual del monarca (Clark, 2005).⁴² Merece a mi juicio especial atención la apariencia externa de Mortimer en la escena cuarenta y dos de la secuencia siete donde, justo después de atacar la “degenerada” conducta sexual del monarca, Jarman lo hace aparecer en la cama en una clara actitud sadomasoquista (Imagen 10). Semidesnudo y atado con correas de cuero, es golpeado por dos mujeres vestidas con pieles, tacones de aguja y muy maquilladas. Todo ello desemboca una vez

⁴⁰ La cursiva es mía.

⁴¹ La traducción es mía.

⁴² [ref. de 19 de julio de 2010].

más en una máxima relevancia interpretativa por parte del espectador del filme *Eduardo II*, que puede caracterizar inmediatamente al personaje como un consumado hipócrita.



Imagen 10: Mortimer en actitud sadomasoquista.

Del mismo modo, en el filme de Derek Jarman, la interpretación de que la unión de la reina con Mortimer esté basada en el interés de ambos en procurarse el poder y no en el amor se vería reforzada si observamos la actitud de ambos en la cama (secuencia 9, escena 66): ella, impasible y aburrida, con una mascarilla de crema verde y toalla en la cabeza, está tumbada boca arriba jugando con las manos (Imagen 11). A su lado, él lee un libro mientras conversan. Nos encontramos ante una situación típica de gran intimidad proxémica que, sin embargo, transmite una enorme falta de pasión. Por su parte, estas secuencias contrastan fuertemente con las escenas de intimidad entre el rey y Gaveston en las que a su relación homosexual se añade un comportamiento proxémico cargado de sensualidad (Imagen 12). De esta manera, el receptor de *Eduardo II* puede interpretar, si se tienen en cuenta los aspectos proxémicos, que la pasión se relaciona principalmente con la relación homosexual que mantiene el monarca.



Imagen 11: El comportamiento proxémico de la reina y de Mortimer.



Imagen 12: El comportamiento proxémico del rey y de su favorito.

En síntesis, al contrario que en el texto dramático de Christopher Marlowe, en el filme de Derek Jarman, todo el ataque de Mortimer y de la corte al monarca no es político, sino sexual. Si en *Eduardo II* de Marlowe, la oposición de Mortimer al rey parece originarse, aunque finalmente actúe en su propio beneficio, por la negligencia manifiesta del soberano en su labor al frente del reino; en *Eduardo II* de Jarman, sólo se ataca la homosexualidad de Eduardo II, ya que no queda patente en ningún momento la mala actuación del monarca como gobernante.

3.1.4. Isabel

Como analicé en el apartado dedicado al personaje de la reina en el texto dramático *Eduardo II* de Christopher Marlowe, hacia el final de la obra se produce un cambio radical en la actitud de este personaje que obliga al intérprete a replantearse toda la caracterización que Marlowe hace de ella. En general, según los analistas del cine Bersani y Dutoit (1999: 17), en el filme *Eduardo II*, se exagera el paso de víctima a verdugo del personaje de Isabel y, por tanto, se acentúa su caracterización negativa.

Derek Jarman comienza su labor creando el contexto inicial del personaje con una intervención de la reina en la que claramente manifiesta su amor por el soberano:

[...] I love him more
([...] le quiero mucho más)⁴³
Than he can Gaveston
([...] De lo que él a Gaveston)

Ejemplo 38. (*Eduardo II*: Secuencia 1, escena 8)

Este contexto inicial se completa, a mi modo de ver, con los diálogos de las siguientes secuencias en las que aparece este personaje expresando de forma rotunda en una conversación con Mortimer el rechazo que sufre por parte de su esposo (secuencia 2). Junto a ello, en la secuencia tres, se enfrenta al propio Gaveston acusándole de robarle el amor del monarca. Así, al igual que en el texto dramático: La reina manifiesta que está dispuesta a sufrir por amor (contexto inicial). A partir de aquí, el director intenta, como ocurría también en el texto dramático, reforzar la caracterización de la reina como víctima. De este modo, en la secuencia cuarta (escena 30), sin motivo

⁴³ La traducción es mía.

aparente, Eduardo II llega a acusar a Isabel de mantener una relación amorosa con Mortimer y la rechaza.

Merece especial atención considerar también aquí la actividad kinésica entre Eduardo II y su esposa, la reina Isabel. El director de *Eduardo II* crea una secuencia entera (secuencia 1, escena 8) con referencias no verbales, que establece un contexto inicial claro para la relación de los dos personajes. Así observamos que: Eduardo yace acostado; Isabel a horcajadas sobre él. Ella echa la cabeza para atrás sacudiendo su pelo suelto y coloca las manos del rey en sus pechos. El rey las deja ahí un momento y luego las coloca en su cintura. Ella se inclina hacia delante para besar al rey en la boca. Él aparta su cabeza. Ella se coloca a su lado y lo mira durante un largo rato. Entonces ella se recuesta y ambos miran fijamente en la oscuridad aguantando la respiración. Eduardo sale de la cama, se para un momento y después se marcha. En una esquina de la habitación se golpea la cabeza contra la pared hasta que sangra.⁴⁴ En esta secuencia, la información no verbal fundamentalmente kinésica refleja, por una parte, el rechazo sexual del rey a la reina y, por otra parte, la desesperación del soberano ante esta situación. Esta conducta no hace sino reforzar la idea de la homosexualidad del soberano que no se relaciona sexualmente con su esposa, lo cual le produce una cierta frustración. La información aludida sobre la intimidad de los personajes que se proporciona en el filme de Jarman no aparece en el texto dramático y, por ello, está cargada de relevancia. A continuación, la soberana manifiesta en monólogo su dolor por el trato que el rey le da.

Sin embargo, al contrario que en el texto dramático, el director excluye numerosos diálogos de la reina en los que defiende a su marido en público y sufre humillaciones sin quejarse (*eg.* acto I, escena 2, versos 61-83). Jarman elimina efectos contextuales que apoyan la caracterización de Isabel no sólo con palabras, sino también con su actuación. De esta forma, en el filme, se implica que la reina es una víctima sólo por lo que ella misma manifiesta, pero no se sustenta con hechos concretos como ocurría en la obra de Marlowe. En consecuencia, podemos extraer la conclusión de que: La reina es una víctima sólo por lo que ella misma manifiesta y no por sus actos.

⁴⁴ La descripción está basada en la acotación escénica correspondiente al guión cinematográfico *Queer Edward II*.

En el filme, el paso de víctima a verdugo del personaje empieza a producirse a partir de la secuencia nueve. Jarman incluye en los diálogos de Isabel un verso perteneciente a Mortimer con el que sugiere el asesinato del favorito del soberano: *Do you not wish that Gaveston were dead?*⁴⁵ En *Eduardo II*, es la reina la que habla primero de matar a Gaveston y desde este punto del desarrollo argumental hasta el final del filme se nos presenta por medio de su caracterización como un personaje cruel, interesado, manipulador, ávido de poder y capaz de planear fríamente el asesinato de su marido. Cuando se intensifica la imagen de la reina como verdugo, el director acentúa radicalmente el cambio de actitud de Isabel y provoca un mayor rechazo si cabe a la figura de la soberana, que se convierte también así en un personaje claramente homófobo.

Jarman prescinde también de determinados enunciados de la reina Isabel que pertenecen al texto dramático de *Eduardo II* y se relacionan con su estancia en Francia para buscar apoyo contra el rey (acto IV, escenas 1 y 2), así como de aquellos diálogos en los que ella hace referencia a la situación bélica del país (acto IV, escenas 3 y 5). Nuevamente, mediante la supresión de estos intercambios verbales en el filme, Jarman consigue que desaparezcan estímulos ostensivos que conducen a una interpretación más política de la obra y como consecuencia el tema del rechazo a la homosexualidad aparece con más fuerza. Aunque ambos aspectos resultan relevantes y no son excluyentes, el director refuerza el segundo con la eliminación de algunos enunciados de Isabel.

En otro orden de cosas, se sabe que la mujer emite mensajes constantemente con su indumentaria, es decir, la mujer, en general, está más marcada por la indumentaria que lleva sobre su cuerpo que el hombre (Diego, 1992: 19; Tannen, 1993: 13). En *Eduardo II* de Derek Jarman, Isabel de Valois es la máxima representante del más elevado rango social y, a la vez, del más maquiavélico poder, ya que ésta lo utiliza para fraguar una venganza contra el monarca. La reina resulta exquisita y elegante, pero también sutil y manipuladora, destacando en toda la proyección por su apariencia perfecta y por cambiar su vestuario de "alta costura" en cada escena (Portillo, 2010);⁴⁶ su maquillaje, impecable y discreto, hace que lleve a cabo su conspiración bajo un

⁴⁵ ¿No desearías que Gaveston muriese? (la traducción es mía).

⁴⁶ [ref. de 30 de agosto de 2010].

rostro sereno, claro y terso; el peinado, nada artificioso, se retira hacia atrás recogido en un moño casi siempre alto, dejando su frente y orejas despejadas. Todo ello resulta claro indicador de su origen noble y de su elevada posición social.

Además de lo señalado con anterioridad, la forma del cuerpo de la soberana queda subrayada por estilizados figurines, impregnados, a mi modo de ver, de una fuerte carga simbólica. Así, cuando expresa su dolor ante el rechazo que sufre por parte del monarca, los vestidos blancos⁴⁷ adornados con collares de perlas parecen incidir en su sinceridad, es decir, la ropa de la reina refuerza su caracterización como víctima. No obstante, a medida que conspira y se transforma en un personaje manifiestamente homofóbico imbuido por la ambición del poder real, su ropa se torna de colores más llamativos, escarlata, verdes y oro, o bien luce vestidos cubiertos de brillantes; su indumentaria se hace más poderosa (Warner, 2006).⁴⁸ De esta manera, se convierten estos colores en símbolos del deseo de riqueza y de lujo, así como de la soberbia y de la avaricia. Por ejemplo, cuando con suaves palabras pide a Mortimer el regreso del exiliado Gaveston (secuencia 5, escena 32), el color rojo de su atuendo nos permite entrever lo maligno de sus planes. El color rojo es una convención para demostrar ira, igual que otra, esta vez para la lujuria, es el color blanco moteado en rojo (Squicciarino, 1998: 132), que es justo el del vestido de la reina cuando seduce a Mortimer con interesada intención (secuencia 6, escena 39). Del mismo modo, cuando victoriosa se dirige al pueblo acusando al rey de hacer estragos (secuencia 8, escena 55), lleva un vestido de oro y de brillantes como antaño llevara el rey, reflejo de que es ella entonces la que ostenta todo el poder (Imagen 13); del mismo modo, en el momento de la firma de su triunfo (secuencia 8, escena 63) lleva un traje fucsia con estampado en oro; y, cuando asesina al hermano del rey, viste de granate y de naranja (secuencia 10, escena 71).

Cuando Derek Jarman viste a la poderosa reina Isabel siguiendo la forma glamurosa, pero a la vez, literal y metafóricamente, constreñida de la moda de alta costura actual (Imagen 14), está utilizando una aproximación que no resulta diferente a la que se empleaba en la escena isabelina. Pero además, el director lo convierte en una cuestión política actual. Cuando el espectador hace relevante el moderno vestuario del

⁴⁷ El blanco en el vestir se suele relacionar con la pureza, la inocencia, la sinceridad, etc. (Squicciarino, 1998: 132).

⁴⁸ [ref. de 19 de agosto de 2010].

filme *Eduardo II*, puede interpretar también que la corrupta naturaleza del poder hoy en día, centrada en su ataque a la homosexualidad, no es diferente a la de la época descrita por Marlowe, al igual que el espectador isabelino podía relacionar su propio momento político con el que vivió Eduardo II tres siglos antes (Clark, 2005).⁴⁹ La reina Isabel de Valois es la máxima representante del rango social más elevado y su vestimenta en el filme nos indica claramente su categoría social. En este caso, la eficacia interpretativa por parte del receptor es máxima (Yus, 1997b: 69). Y este personaje perteneciente a la clase más alta se convierte en manos del director cinematográfico Derek Jarman en un personaje homófobo.

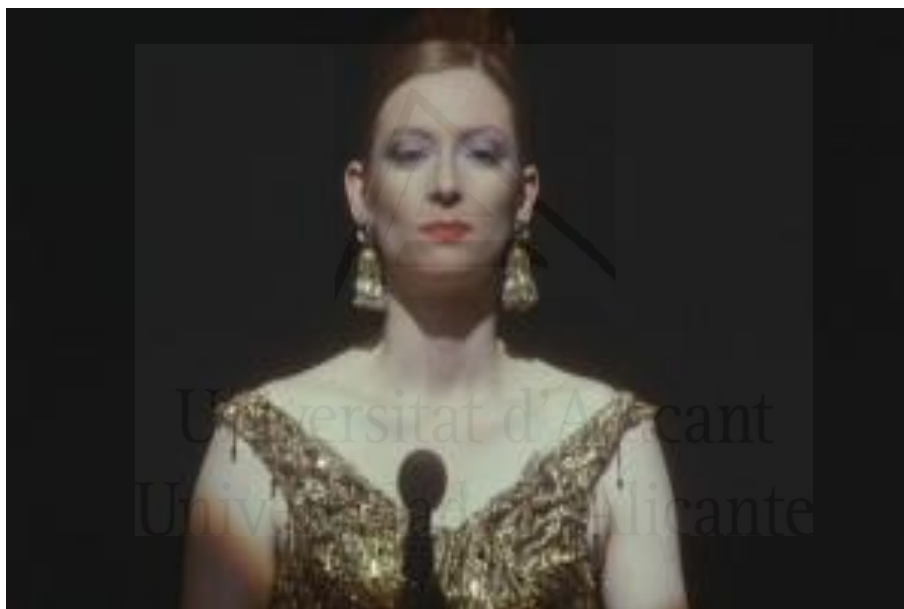


Imagen 13: La reina ostenta el poder.

⁴⁹ [ref. de 19 de julio de 2010].



Imagen 14: La reina Isabel es vestida por las costureras.

En referencia al vestuario de *Eduardo II* de Jarman, podemos señalar que la oscarizada diseñadora del mismo, Sandy Powell, obtuvo un premio Evening Standard del cine británico por su trabajo. No deja de sorprender dentro del ambiente del filme la riqueza y la magnificencia del vestuario, el maquillaje y el peinado utilizado que contrasta, en gran medida, con la desnudez del escenario. Recordemos que, una vez más, este detalle tampoco ha escapado a la labor de investigación del director para llevar a cabo su película. Tal y como sucedía en la época isabelina, el esmero y cuidado que se pone en la elección del vestuario más adecuado y conveniente para el filme obedece al simbolismo inherente que el mismo tenía en el teatro del siglo XVI (González, 1993: 36); resultaba típico en los días de Marlowe que los intérpretes llevaran vestidos más o menos contemporáneos (Clark: 2005).⁵⁰ Asimismo, tal y como señala González (1993: 15), en la época de Christopher Marlowe los colores eran el signo de identidad del personaje tanto del estado emocional como afectivo en que se encontraba, aspecto que también se ve plasmado en la película.

⁵⁰ [ref. de 13 de julio de 2010].

Con respecto a la actuación de la pareja formada por la soberana y su amante, tal y como expresa Quelch (2010),⁵¹ el trabajo de los actores es preciso, sobre todo la interpretación de una soberbia Tilda Swinton ejecutada desde la dicción precisa (paralenguaje), así como tanto desde la presencia como de la ausencia de gestualidad (kinésica). Todo esto convierte al personaje de Isabel en un ente poderoso que domina la película. De una manera más concreta, podemos destacar por ejemplo el hecho de que el rango social superior de la reina, interpretada por Swinton, se manifiesta, a través del trabajo de la actriz, en su postura corporal: el cuerpo siempre erecto, la cabeza erguida y la barbilla alta.

Asimismo, mientras pasea con Mortimer hablando de Gaveston (secuencia 2, escena 12), su andar es pausado y seguro, aún no se siente rechazada; pero cuando se da cuenta del repudio del rey transmite su inseguridad a través de movimientos rápidos, nerviosos. En otro momento del filme, sin perder su compostura, Isabel baja por una acusada y estrecha pendiente, tratando de no caerse y sujetándose a la pared, oculto su rostro tras unas gafas oscuras, cuando de repente es abordada por Gaveston (secuencia 3, escena 21). Aquí su mirada permanece fija, no se mueve mientras escucha, su gesto es impertérrito: empieza a tramar su venganza. A partir de aquí toda su actitud manifestará el deseo de poder, el de recuperar su papel en la corte y el de atacar la homosexualidad del soberano. Su ademán pasa a ser resuelto y enérgico, su postura más esbelta y altanera (Hawkes, 1996: 111).

En la escena treinta y dos (secuencia 5), aquélla en que Isabel pide el regreso de Gaveston, sus intenciones ocultas quedan patentes con su movimiento de cabeza y su gesto burlesco. A su vez, apoya la mano izquierda firmemente sobre la cadera formando con el brazo un ángulo exagerado, mientras sostiene con fuerza en la mano derecha un arco preparado para disparar a la res muerta que cuelga delante de ella (Imagen 15). De este modo, la enorme seguridad que transmite con su comportamiento kinésico parece invalidar su caracterización como víctima.

⁵¹ [ref. de 19 de diciembre de 2010].



Imagen 15: La reina se muestra segura.

En otro momento de la película (secuencia 5, escena 33), cuando Mortimer anuncia a los nobles su intención de asesinar a Gaveston, éstos dan grandes muestras de aprobación dando golpes sobre la mesa a modo de aplausos como si de un rito tribal se tratara. En el otro extremo de la mesa, la reina, al oír el repiqueteo, abre los ojos. En su boca se dibuja una sonrisa helada y mantiene las manos sobre la mesa, dispuestas una encima de la otra, la barbilla alta (Imagen 16). Para Trapp (2000),⁵² esto demuestra al espectador que el plan de matar a Gaveston ha sido idea de Isabel. Jarman quería que ella pareciera como Joan Crawford actuando como la poderosa directora de una compañía enorme como Pepsi Cola (O'Pray, 1996: 10).

⁵² [ref. de 8 de junio de 2010].



Imagen 16: La reina se muestra poderosa.

A partir de aquí, Isabel deja de parecer una esposa y una aliada fiel, revelándose entonces como una temible fiera que no duda incluso en asesinar al conde de Kent mordándole la yugular hasta desangrarlo (secuencia 10, escena 71). Esta escena conlleva una máxima eficacia que el espectador interpreta. Así Jarman convierte a la reina Isabel en un monstruo homófobo mediante la convincente actuación de Tilda Swinton.⁵³ En palabras de Klemm (2009),⁵⁴ la interpretación de la actriz ha logrado inspirar primero pena y luego odio.

Creo importante recordar aquí el hecho de que la actuación de Tilda Swinton en el filme *Eduardo II* de Derek Jarman, creada entre otros aspectos por medio de su comportamiento kinésico, le valió, entre otros, el premio de interpretación a la mejor actriz del Festival Internacional de Cine de Venecia en 1991.

⁵³ En: International Cinephile Society. 2010. [ref. de 4 de abril de 2011]. Disponible en web: <<http://icsfilm.org/Top90s/ICSTop90s.htm>>.

⁵⁴ [ref. de 27 de abril de 2010].

En conclusión, cuando consideramos los personajes de *Eduardo II*, nos encontramos ante un ejemplo más del modo en que el director va creando nuevos estímulos ostensivos a partir de los diversos mecanismos que integran el filme, para manifestar conjuntamente una intención comunicativa que se dirige a interpretar el filme como la lucha de una pareja homosexual por defender sus derechos en medio de una sociedad represora. Para ello, el director ha creado todos los diálogos de los personajes en el filme con unos setecientos versos tomados de *Eduardo II* de Christopher Marlowe en los que se expresa fundamentalmente la posición de los diferentes personajes en referencia a la relación homoerótica entre el rey y su favorito. De este modo, según la intencionalidad manifestada por el propio Derek Jarman, los personajes de la película, en el mismo sentido que el argumento, destacan con fuerza el tema de la homosexualidad.

3.2. Los personajes de *Mi Idaho privado*

En el filme *Mi Idaho privado*, Gus Van Sant nos presenta en las secuencias tercera y sexta su personal interpretación de la relación homoerótica entre los personajes del príncipe Hal y Falstaff de la obra de Shakespeare *Enrique IV*, pero los trasposa a otro tiempo y otro espacio mucho más cercano a nosotros y lo mezcla todo con una historia original suya, la del personaje de Mike Waters. De este modo, Van Sant resulta ser un director muy original en el tratamiento de los personajes.⁵⁵

3.2.1. Scott-Hal

Las escenas de las tres primeras secuencias de la película sitúan directamente a los personajes principales, Mike y Scott, en un mundo marginal, el de la prostitución masculina, que no aparece referido de ninguna manera en *Enrique IV*. Pero Scott, a pesar de estar metido en este mundo, como el príncipe Hal lo estaba en el de la taberna, presenta una diferencia con respecto a Mike y al resto de los jóvenes con los que convive; él está ahí con unos objetivos concretos para llegar a un fin que sí logrará alcanzar. Se mantiene, por tanto, el mismo contexto inicial que se establecía en el texto dramático de William Shakespeare. Scott, al igual que el príncipe Hal, anuncia todo lo que de hecho ocurrirá: su radical transformación.

⁵⁵ El reparto completo de *Mi Idaho privado*, junto al equipo técnico, se puede consultar en: <<http://www.imdb.com/title/tt0102494/fullcredits>>.

Quisiera destacar aquí el hecho de que Gus Van Sant caracteriza a los exitosos hombres de negocios de la década de los ochenta y principales clientes de la prostitución masculina por medio de su indumentaria: siempre bien vestidos e impecables. En contraposición, los jóvenes que se prostituyen, los marginados, visten con ropas informales. En este sentido, cuando Scott pasa del mundo marginal al que le corresponde por origen, abandona su ropa (Imagen 17) y adopta la vestimenta caracterizadora de este grupo de poder (Imagen 18): traje de tres piezas (secuencia 6, escenas 75 y 76).



Imagen 17: La apariencia de Scott al inicio del filme.



Imagen 18: La apariencia de Scott tras su transformación.

Gus Van Sant emplea la apariencia externa de los personajes como un método más para su caracterización. Junto al diálogo y sus acciones, el vestuario, el maquillaje y el peinado se utilizan para definir a los protagonistas a lo largo de la película (Williams, 1992).⁵⁶ Siguiendo la terminología de Yus (1997b: 352), en la interpretación de los mensajes de la ropa podemos hablar de intencionalidad. Más concretamente, no es posible no comunicar con los mensajes que cada personaje envía continuamente con su atuendo. Por lo tanto, el vestido conlleva inevitablemente en el filme una interpretación de los mensajes que éste porta. En *Mi Idaho privado*, queda claro que la ropa responde a la intención del director de producir una determinada información sobre el personaje que la lleva puesta. Como señala Craik (1994: 10), la conducta de la ropa está determinada por criterios y situaciones pragmáticos.

Un ejemplo claro de llevar la ropa como actitud marcadamente intencional es portarla como símbolo del rango social y como marca de identificación grupal (Yus, 1997b: 349). De este modo, la vestimenta deja claro para el espectador a qué clase social y a qué grupo pertenece cada individuo. En la intención comunicativa de la ropa,

⁵⁶ [ref. de 20 de marzo de 2015].

el portador trata, por un lado, de acomodarse a las directrices impuestas por el grupo social con el que se identifica y, por otro lado, de individualizar a su portador de otros grupos con los que no desea ser confundido, es decir, con su apariencia externa, el individuo deja clara tanto su actitud individual como social.

A modo de ejemplo de lo explicado anteriormente, en *Mi Idaho privado*, el “traje” representa a los hombres de mediana edad que personifican la clase acomodada, la del éxito económico y social; la clase dominante. Pero, a su vez, la que recurre a la prostitución. Por el contrario, los jóvenes que se prostituyen visten con ropa informal (pantalones vaqueros, camisetas, cazadoras, etc.) que los identifica como pertenecientes al grupo de los marginados, los desarraigados, los abandonados a su propia suerte (Williams, 1992).⁵⁷ Así, cuando el personaje de Scott-Hal pasa finalmente de un mundo a otro, su transformación se hace evidente también por medio de su apariencia externa. En este sentido, el vestuario, el maquillaje y el peinado consiguen destacar el hecho de que la juventud norteamericana se encuentra ante dos derroteros absolutamente opuestos: refugiarse en el éxito socioeconómico o buscar cobijo en ellos mismos (LoBrutto, 2010: 47). Estas opciones quedan representadas por los dos grupos caracterizados en la película, a saber, el de la clase acomodada, que sacrifica hasta su propia intimidad, y el de los marginados, que están condenados inevitablemente al desarraigo.

La ropa, además de como exhibición de rango social y como afirmación grupal se complementa con otras funciones: decoración, protección, atracción sexual, etc. (Knapp, 1980: 169). En general, siguiendo a Lennon y Clayton (1992: 44-45), el proceso de percepción de la ropa incluye una reiterada búsqueda de categorización por parte del intérprete, ya que el ser humano busca constantemente aglutinar los objetos en diferentes grupos y así facilitar su acceso enciclopédico. Esta clase de comunicación permite a los demás determinar nuestra edad, clase, tanto social como económica, nuestro rol, valores, actitudes, etc. Las investigaciones sobre el vestuario han demostrado que las características del contexto juegan un papel muy importante en la determinación de su significación. Cuando el atuendo que porta un personaje coincide con los esquemas almacenados ya en la memoria colectiva de la comunidad, que

⁵⁷ [ref. de 21 de marzo de 2015].

remiten a la tendencia general de la ropa en el entorno socio-cultural, surge una interpretación relevante.

Antes de continuar, puede resultar útil considerar el conocimiento de los actores por parte del público como un elemento más de la apariencia externa, pues tiene un significado que puede ser utilizado. Marsé y Coma (1998: 134) señalan que “la elección de un actor o actriz, a veces impuesta por imperativos de financiación, puede condicionar el resultado final, por el hecho de no funcionar en relación con el resto de los elementos de la puesta en escena”. Particularmente, las estrellas cinematográficas dan un significado al filme derivado de su mera presencia, ya que muchas llevan unas ciertas expectativas con ellas y un significado implícito de su formación y/o trayectoria profesional.

En *Mi Idaho privado*, los personajes principales, Scott y Mike, están representados por dos jóvenes y prometedores actores de cine de principios de los noventa: la futura estrella internacional Keanu Reeves, encumbrado tras protagonizar la trilogía de películas de ciencia ficción escritas y dirigidas por los hermanos Wachowski, *The Matrix* (1999-2003), y el malogrado River Phoenix, fallecido de una sobredosis dos años después. Se trata de dos iconos juveniles y en el filme se identifican por medio de su apariencia externa (Imágenes 19 y 20) como pertenecientes al grupo de los jóvenes marginados (LoBrutto, 2010: 40), los que se prostituyen con hombres de mediana edad y de clase media acomodada. Un vestuario moderno compuesto por camisetas, sudaderas, vaqueros, botas, cazadoras, gafas de sol, etc., junto a un maquillaje y un peinado naturales que se relacionan claramente con la juventud americana de la época, pero a su vez con una estética válida para reflejar a los jóvenes de cualquier parte del mundo en ese mismo momento concreto y que ha llegado a ser icónica de la década de los ochenta. Más específicamente, la estética concreta del personaje de Mike se ha llegado a relacionar con la del actor James Dean (1931-1955), un mito del cine y de la cultura americana contemporánea, así como un icono gay que, como el propio River Phoenix, también falleció a temprana edad.



Imagen 19: La caracterización de los protagonistas de *Mi Idaho privado*.



Imagen 20: La caracterización de los jóvenes prostitutas en *Mi Idaho privado*.

En general, la apariencia externa de los personajes es utilizada también por Gus Van Sant en favor de su intención comunicativa. Uno de los sistemas de signos extralingüísticos más destacados en *Mi Idaho privado* es el vestuario, junto al maquillaje y el peinado. Todos estos aspectos resultan finalmente relevantes cuando se relacionan con la caracterización de los personajes de la película. De este modo, la apariencia externa, además de situarlo socialmente, refleja los avatares del personaje y clarifica sus intenciones, que se hacen tangibles ante los ojos del espectador; éste puede reconocer lo que un personaje verdaderamente representa, reforzando o contradiciendo lo que se expresa en el diálogo. Además, el espectador puede extraer connotaciones añadidas sobre la forma global que el director del filme tiene de utilizar el vestuario, el maquillaje y el peinado. Así, la apariencia externa en *Mi Idaho privado* parece tener una significación más profunda.

En otro orden de cosas, si en *Enrique IV*, Hal se aleja de su padre y de todo lo que se refiere a la política y a la corona dedicándose exclusivamente a divertirse junto a Falstaff, Scott reniega de su padre, alcalde de Portland, la mayor ciudad de Oregón, y del mundo de los negocios y la política para acercarse a lo más bajo de la sociedad de la mano de Bob. Scott es, como el príncipe Hal, un muchacho ambicioso que muestra un doble comportamiento. No pertenece a este mundo, pero se introduce en él. Hay una relación directa pues entre Hal y Scott; lo que vemos en ambas obras es a un joven astuto y calculador que sólo desea alcanzar su objetivo (Rich, 2004: 15).

En *Mi Idaho privado*, por un lado, querría destacar la conducta proxémica del personaje de Scott en relación con su padre y con Bob. Así, mientras la distante relación con su progenitor queda remarcada en la única conversación que ambos mantienen en todo el filme (secuencia 4, escena 30) y donde guardan la distancia, con Bob, se produce el comportamiento proxémico contrario. Los personajes aparecen juntos en numerosas ocasiones y cerca el uno del otro, recalcando su relación paterno-filial. Asimismo, la boca es otra de las fuentes informativas más frecuentes de la actividad kinésica de los personajes y sus diferentes posibilidades comunicativas también suelen desembocar en una máxima eficacia interpretativa. La sonrisa es una de estas acciones paraverbales que suele favorecer una interpretación óptima. No obstante, no se puede afirmar que todas las sonrisas denoten alegría o una actitud positiva del emisor, ya que existen otras variedades de sonrisa como la irónica o la sarcástica. Sirva de ejemplo para el filme que

nos ocupa, el hecho de que en numerosas escenas de *Mi Idaho privado*, se observe a Scott y a Bob que se ríen. En estas situaciones de habla domina la alegría. El espectador contempla la cara de los actores para intentar extraer la clave que le permita interpretar la escena. El gesto sirve para despejar las dudas acerca de la interpretación sobre la felicidad de los personajes estando juntos. Esta es la interpretación más relevante, es decir, la que presenta mayores efectos contextuales y menos esfuerzo de procesamiento.

Respecto a la comunicación por medio de los ojos, existen múltiples clases de mirada que podemos identificar como intencionada. En general, partimos de un patrón de conducta paraverbal occidental, dentro del cual existe una cierta homogeneidad sociocultural en cuanto a las connotaciones de la mirada (Yus, 1997b: 299). Durante los intercambios conversacionales de *Mi Idaho privado*, la acción kinésica de los ojos de los personajes suele ser un signo visual de una actitud del emisor hacia su interlocutor. Este aspecto sirve de conducta ostensiva que informa de inmediato al espectador de la intención de informar sobre algo. Por ejemplo, en la escena de la entrevista de Scott con su padre, los actores recurren a los ojos como un recurso para demostrar hostilidad. Tanto en las acciones amistosas como en las hostiles, el número de efectos contextuales es máximo y el esfuerzo de procesamiento es mínimo debido a la fuerza con la que el comportamiento paraverbal del actor o de la actriz accede al sistema central de procesamiento del espectador (*ibid.*: 300). Hemos de tener en cuenta que en la sociedad occidental, las miradas poseen connotaciones de la misma forma que ocurre en otras culturas y por ello este comportamiento paraverbal consigue una máxima eficacia interpretativa. Además, durante toda la película, la proxémica de los personajes de Mike y de Scott conduce a reforzar la interpretación de una relación de intimidad, aunque no sexual, entre ellos. Y, a su vez, se convierte en un aspecto homoerótico más del filme.

Para que veamos en la forma de actuar de Scott un paralelismo con la forma disoluta de actuar de Hal, Gus Van Sant nos presenta a un chico que bucea en lo más profundo de la sociedad marginal. En mi opinión, se propugna una visión más trágica que la de Shakespeare, tal vez más en consonancia con la sociedad moderna. La actitud pragmática del príncipe y su juego con las apariencias quedan perfectamente plasmados en Shakespeare a través de los distintos episodios en los que se nos presenta divirtiéndose sin parar rodeado de personajes de los que debería mantenerse alejado por su reprochable conducta. Pero quizá para una sociedad posmoderna, el contraste quede

mucho más marcado con la degeneración moral producida por su integración en el universo marginal de la prostitución masculina, la droga, la pobreza, etc.; temas de actualidad en nuestro tiempo (Burt, 1997: 241).

Al igual que en *Enrique IV*, vemos a Scott como un ser paciente que espera la hora de ponerse en acción y no deja nada a la casualidad. Scott se caracteriza por medio de un monólogo en el filme, al igual que en el texto dramático, como un verdadero maestro en el arte del momento adecuado (Aebischer, 2013: 318):

SCOTT: When I turn twenty-one, I don't want any more of this life.
(SCOTT: Cuando cumpla los veintiuno no quiero seguir con esta vida.)
My mother and father will be surprised at the incredible change.⁵⁸
(Mi madre y mi padre se sorprenderán del cambio tan increíble.)

Ejemplo 39. (*Mi Idaho privado*: Secuencia 3, escena 27)

El personaje de Scott-Hal relaciona la clase baja con la alta, la taberna con la corte. No obstante, su posición es diferente a la de los otros jóvenes con los que comparte este mundo, porque pasa de uno a otro para finalmente acabar en el que le corresponde por nacimiento y por posición, pero antes habrá experimentado, con un pleno sentido renacentista, toda la crudeza de la realidad social más baja. Si en este camino comete alguna falta es contra su padre y los intereses que él representa. Y la homosexualidad es uno de los muchos aspectos en los que ahonda para aprender. Van Sant resalta este aspecto en la caracterización del personaje a través del enfrentamiento con su padre, que haría las veces de Enrique IV y ve en la homosexualidad de su hijo una de las mayores degeneraciones posibles; esto es lo que más rechaza de la vida de su vástago, tal y como se expresa en la entrevista que ambos mantienen (secuencia 3, escena 30).

No obstante, al final del filme, el joven Scott recupera su lugar perdido. En Bob, ha descubierto al hombre divertido que presenta las cualidades paternas que necesita para realizarse, pero finalmente este personaje debe ser rechazado para convertirse en objeto de ridículo e incluso de aversión (Moseley, 2007: 31). De este modo, Scott aparece en una limousine con su esposa, va muy bien vestido y entra en un lujoso

⁵⁸ La traducción es mía.

restaurante. Bob lo ve y se acerca para hablar con él. Un detalle importante en esta escena es que Hans, uno de los clientes de los muchachos, aparece en el mismo lugar. Acentúa así el filme la degeneración del mundo de la corte. Además, Van Sant sintetiza en esta escena los últimos diálogos de la segunda parte de *Enrique IV*:

SCOTT: I don't know you old man.
(SCOTT: No te conozco viejo.)⁵⁹

Ejemplo 40. (*Mi Idaho privado*: Secuencia 6, escena 76)

Mediante el movimiento de los personajes, el director refuerza lo manifestado mediante el discurso verbal. Así, Scott da la espalda a Bob y mientras éste se arrodilla ante él. En relación con lo anterior, los directores de fotografía de *Mi Idaho privado*, John Campbell y Eric Alan Edwards destacan el interés de Van Sant para pasar de planos generales, muy abiertos, a primerísimos planos detalle, hecho que dota de personalidad a sus secuencias (Roy),⁶⁰ así como contribuye a que el espectador pueda observar con todo detalle la actuación de los personajes.

Scott ya no necesita de Bob, ya ha aprendido lo suficiente y el cambio debe consumarse, como el sol, ha de abrirse paso por entre la niebla para dejar ver su esplendor. Bob es finalmente echado a la calle. El nuevo “monarca” rompe con su yo anterior y con “Falstaff” e inicia así una vida nueva. Otra prueba clara y contundente de su cambio es el paso de la homosexualidad a la heterosexualidad. Con el rechazo a Bob, que posteriormente fallece, la transformación es ahora total.

3.2.2. Bob-Falstaff

Dentro del mundo marginal presentado por Van Sant, con la aparición de Bob se produce un gran revuelo, los jóvenes parecen felices, porque con él la diversión está asegurada. Nos encontramos ante una personalísima visión de la figura de Falstaff en la persona de Bob. Lo primero que Van Sant hace notar de este personaje es su apariencia, lo físico. Es, como Falstaff una persona obesa, aspecto que se reafirma en el filme con los insultos que recibe: gorrón, guarro, puerco. Nos encontramos ante lo que Nutall 1983: 33) ha definido como la representación de Falstaff como un “cuerpo grotesco”,

⁵⁹ La traducción es mía.

⁶⁰ [ref. de 31 de marzo de 2015].

donde lo físico y lo fisiológico queda resaltado (Imagen 21). Comer, beber y dormir son tres acciones que definen a ambos personajes, aunque en el filme no se recalque tanto la comicidad que produce Bob en relación con estas necesidades humanas (Aebischer, 2004: 318).



Imagen 21: La caracterización de Bob-Falstaff en *Mi Idaho privado*.

En *Enrique IV*, una de las funciones dramáticas de Falstaff es ser el medio por el cual Hal se revelará como un buen político, no como el joven frívolo y disoluto que todos piensan que es. Y lo mismo ocurre en el filme con Bob, que es para Scott su “padre psicodélico”. Otro de los más importantes aspectos renacentistas de Falstaff es su experiencia, la cual lo hace un buen maestro para un príncipe (Rich, 2004: 17). El tipo de gobernante en el que uno puede confiar es aquél que ha aprendido del mundo a través de su propia experiencia y cuánto más bajo se llegue en la experimentación, más positivo será porque le permitirá conectar con el espíritu de las personas que se sitúan en un período concreto de la historia (Burt, 1997: 245). En este mismo sentido, sólo Bob puede enseñarle a Scott el verdadero arte de la vida. Por ello, desde el comienzo del

filme, al igual que en el texto dramático de William Shakespeare, el contexto inicial de Bob-Falstaff se manifiesta directamente por la relación de amistad homoerótica que mantiene con el joven hijo del alcalde de Portland.

No obstante, el concepto posmoderno de paradoja surge al abordar el tema de la formación del príncipe. El mundo homosexual entendido como degeneración, contundentemente rechazado por el padre de Scott y representado por Bob, paradójicamente, no se centra en el mundo de la taberna, sino en el de la corte, pues los que acuden a mantener relaciones sexuales con estos jóvenes son hombres pertenecientes a la clase media acomodada; los amigos del padre de Scott. Estos personajes son los que Van Sant presenta como los grandes degenerados. El mundo homosexual que se relacionaría directamente con la taberna, con las clases menos favorecidas, es más un mundo de marginalidad que de verdadera degeneración. Considero que éste es uno más de los aspectos a resaltar del filme. La verdadera corrupción moral, junto a la política, está realmente en el mundo de la corte, que Van Sant relaciona con la clase media norteamericana de la década de los ochenta.

Todos estos aspectos se ven destacados en el filme *Mi Idaho privado* con las constantes referencias tanto verbales como visuales a la corrupción, al vicio, la falta de valores y la violencia. Éstas se relacionan con elementos de nuestro presente y se combinan con los puramente shakesperianos. Así, por medio de los personajes cinematográficos, el comer y la droga se relacionan entre sí y también con la prostitución, el beber, el incesto, la diversión o la simple violencia callejera. Todo tiene cabida en el amplio crisol del presente posmoderno y todo tiene en su seno el mismo valor: lo imaginativo y lo real, la tradición y la modernidad, lo objetivo y lo subjetivo, lo esencial y lo anecdótico, etc. (Burt, 1997: 253). Y a su vez, el filme está impregnado de Shakespeare. Así, Gus Van Sant incluye trozos completos de *Enrique IV*, aunque los manipula incluyendo elementos léxicos de nuestro presente. A modo de ejemplo, cuando Falstaff pregunta a Hal la hora, éste le responde caracterizándolo. Por su parte, el director ha modificado el campo semántico del texto dramático, relacionado con la comida, la bebida y los burdeles por el de la droga, la homosexualidad y la prostitución masculina mediante la alteración del diálogo de Shakespeare (Cuadro 21).

<p><i>Enrique IV</i> (1ª parte, acto I, escena 2: versos 118-121)</p>	<p><i>Mi Idaho privado</i> (acto 4, escena 13)</p>
<p>HAL: [...]Unless hours were cups of sack⁶¹ [...] and dials the/ (HAL: A no ser que las horas fueran copas de vino y las manecillas) signs of leaping-houses and the blessed sun himself/ (anuncios de burdeles y el mismo sol bendito) a fair hot wench in flame-coloured taffeta [...]/ (una hermosa y atractiva muchacha vestida de tafeta)</p>	<p>SCOTT: [...] unless hours were lines of coke, dials looked liked the signs of gay bars, or time itself was a fair hustler in black leather... (SCOTT: a menos que las horas fueran rayas de coca, que las manecillas parecieran carteles de bares gay o el propio tiempo fuera un hermoso bujarrón vestido de cuero...)⁶²</p>

Cuadro 21: Análisis comparativo de los diálogos de *Enrique IV* y de *Mi Idaho privado*.

A modo de síntesis, si William Shakespeare se muestra sensible con la situación histórica de su tiempo a través de su obra dramática, Gus Van Sant nos muestra por medio de los personajes del filme *Mi Idaho privado* la realidad *underground* de la América de los ochenta a través del mundo de marginalidad que representa la prostitución masculina homosexual. Asimismo, el director hace patentes, sirviéndose de los diálogos de Shakespeare, actualizándolos, temas tan de hoy como el materialismo de la cultura norteamericana, el consumismo, así como la pérdida de valores éticos y morales. En manos de Van Sant, el relato de Shakespeare nos sitúa en una realidad muy diferente, en otra época también difícil y controvertida. Estamos ante una sociedad moderna radicalmente distinta a la isabelina, en la que son otros los significados y los sentidos. Mediante el uso de unos cien versos tomados de *Enrique IV* de William Shakespeare y que hacen referencia a la relación homoerótica entre Hal y Falstaff, Gus Van Sant crea los diálogos de los personajes de Scott-Hal y de Bob-Falstaff en *Mi Idaho privado* y los sitúa en las secuencias tercera y sexta que suponen alrededor de cuarenta minutos de la hora y cuarenta y cuatro del metraje total de la película. Al mismo tiempo, relaciona esta historia con la de Mike y vincula a todos los personajes con el mundo de la prostitución masculina en los Estados Unidos a finales de los ochenta. De esta

⁶¹ La negrita es mía y refiere a los cambios léxicos.

⁶² La traducción es mía.

manera, establece su particular visión de temática homosexual de la obra de Shakespeare.

En mi opinión, no resulta casual que el director elija a Shakespeare para dar una visión de otras circunstancias históricas muy diferentes, porque este autor sintoniza con nuestro tiempo debido a la universalidad de las situaciones que plantea por medio de los personajes. Conecta con nuestro hoy a través de la trascendencia de los diversos temas que trata, los cuales siguen resultando actuales para el público. Si Shakespeare unifica historia y literatura, Van Sant acerca lo literario a un nuevo medio: el cinematográfico. Asimismo, ha logrado conectar la obra de Shakespeare con una realidad de hoy. Esto supone, a mi juicio, un enriquecimiento en la interpretación del teatro shakesperiano, a la vez que consigue aumentar el interés del público por la figura de este autor inglés universal.

Como conclusión a todo lo abordado en este punto, diré que los directores llaman nuestra atención sobre las motivaciones y los valores que mueven a cada personaje de sus filmes; lo que un personaje diga y haga dice mucho sobre su manera de ser, sobre su carácter, así como sobre los temas del filme. Por su parte, el espectador ve y oye esta información con su consiguiente carga intencional para interpretar tanto la caracterización de los personajes como la temática gay de la película. Con este fin, el filme se crea de una forma determinada a partir de los diálogos y de las acotaciones del texto dramático. En el discurso verbal, en el lenguaje paraverbal y en el no verbal se nos muestra cómo es cada personaje, su relación con los demás e incluso sus ambiciones personales, que, a menudo, determinan su conducta; junto a ello, se establece la temática homosexual de la película. Se trata, por tanto, de verdaderos estímulos ostensivos que guían al receptor en su interpretación del filme adaptado.

4. El marco espacio-temporal

En general, en el filme *Eduardo II* de Derek Jarman y en *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant se siguen las indicaciones espacio-temporales establecidas por medio del guión de las obras citadas. Sin embargo, cuando el guión cinematográfico se pone en escena, se nos concede, además, la posibilidad de observar con nuestros propios ojos el contexto referencial de dichas acotaciones escénicas. El director del filme, a diferencia del autor de la obra dramática, no sólo informa acerca del contexto donde tiene lugar la

escena, sino que también invita a contemplar, desde su propia perspectiva interpretativa, las coordenadas contextuales que delimitan la acción dramática (Guillén, 1994: 177), sirviéndose, en este caso, tanto de los elementos de la puesta en escena, como de los componentes de la filmación. A partir de su interpretación del texto dramático, el director del filme ha de crear para su película una localización y puede manejarla de muchos modos (Kowzan, 1992: 180). Siguiendo la clasificación de Herman (1995: 75), la localización puede permanecer estática y cerrada o estar abierta y extendida. Asimismo, las películas también dependen de la utilería (muebles, adornos y utensilios) como un medio no verbal para crear su propio marco espacio-temporal. Se trata de objetos cargados de significado y que incluso pueden resultar relevantes para el desarrollo de la acción.

En el cine, la iluminación es algo más que la luz que nos permite ver la acción. Junto a la localización anteriormente descrita, constituye un auténtico espacio escénico y condiciona también la interpretación del filme (Kowzan 1992: 183-184). La luz es extremadamente importante en una película. Puede ser, como el maquillaje, el vestuario y el peinado, neutra y servir sólo para que el encuadre sea percibido con nitidez. La mayoría de las veces, sin embargo, cumple una función dramática y de composición. Puede delimitar o definir objetos, lugares y personas mediante el juego de luces y sombras; realzar o difuminar determinados componentes del encuadre; o forzar la percepción que de ellos se tenga desde un particular punto de vista caracterizador.

Según Bordwell y Thompson (1995: 157), estamos acostumbrados a ignorar la luz de nuestro entorno cotidiano, por lo que también es fácil que demos por sentada la iluminación cinematográfica. Sin embargo, el aspecto de un plano está fundamentalmente controlado por la cualidad, dirección, fuente y color de la luz. El cineasta puede manipular todos estos factores para conformar la experiencia del espectador de muchas maneras. Ningún componente de la puesta en escena es tan importante como “el drama y la aventura de la luz” (Nelmes, 2003: 102-103). Cualidad, dirección, fuente y color pueden, juntos o por separado, configurar tanto la composición como el carácter significativo de un plano o del filme en su totalidad.

En cuanto al análisis concreto del espacio en *Eduardo II* y *Mi Idaho privado*, tenemos que considerar que los directores se decantan por eliminar todas las referencias a lugares concretos que aparecen en las obras dramáticas (eg. Londres, París, los castillos de Tynemouth y Killingworth, la Torre de Londres, etc.).⁶³ Debemos presuponer, por tanto, la intención comunicativa que subyace a esta decisión del director. Mediante la eliminación de referencias espaciales precisas, Jarman y Van Sant impiden que se relacionen los lugares que se mencionan en el texto dramático con un país concreto (ie. Inglaterra), una zona determinada (eg. Londres) y un lugar existente (eg. el Palacio Real). El director imposibilita que el intérprete sitúe las acciones y a los personajes en estos lugares específicos, es decir, se bloquea el acceso del receptor a la interpretación de los espacios físicos concretos en los que se desarrollan las acciones de *Eduardo II* de Christopher Marlowe y *Enrique IV* de William Shakespeare. Paralelamente, cuando se eliminan las referencias directas a la ubicación espacial de la acción se impide también que el receptor acceda al momento histórico determinado en que ésta se desarrolla. Muy al contrario de lo que ocurre en el texto dramático, en el filme no se dan las claves espaciales precisas que permitan situar las acciones en un momento más o menos concreto del pasado histórico de Inglaterra (siglos XIV y XV).

4.1. La localización de *Eduardo II*

En lo concerniente a *Eduardo II* de Derek Jarman, la acción se desarrolla únicamente en un espacio interior en el que las acciones y los personajes se han ubicado; un lugar cerrado cuya única posibilidad de movimiento es interior. Cuando se ubica la relación de amor homosexual entre el rey Eduardo II y su favorito en un espacio interior, el director crea efectos contextuales añadidos, produce implicaturas que no se derivan de la interpretación del texto dramático. A modo de esquema, resultaría que:

Todas las acciones de *Eduardo II* (Apéndice 3) desarrolladas **en espacio interior, cerrado** (Cuadro 22) = Encierro, falta de libertad, presión social, imposibilidad de huir, etc.

⁶³ Véase el cuadro 22: Relación de espacios en *Eduardo II* y el cuadro 24: Relación de espacios en *Mi Idaho privado*.

<p> Secuencia 1: Mazmorra Secuencia 2: Dormitorio Secuencia 3: Salón del trono Secuencia 4: Cámara funeraria Secuencia 5: Dormitorio Secuencia 6: Salón del trono Secuencia 7: Habitación vacía Secuencia 8: Dormitorio Secuencia 9: Mazmorra Secuencia 10: Salón del trono Secuencia 11: Habitación vacía Secuencia 12: Habitación vacía Secuencia 13: Dormitorio Secuencia 14: Habitación vacía Secuencia 15: Habitación vacía Secuencia 16: Habitación vacía Secuencia 17: Mazmorra Secuencia 18: Pasillo Secuencia 19: Granero Secuencia 20: Habitación vacía Secuencia 21: Pasillo Secuencia 22: Habitación vacía Secuencia 23: Habitación vacía Secuencia 24: Habitación vacía Secuencia 25: Habitación vacía Secuencia 26: Habitación vacía Secuencia 27: Habitación vacía Secuencia 28: Mazmorra Secuencia 29: Una roca Secuencia 30: Estudio Secuencia 31: Mazmorra Secuencia 32: Habitación vacía Secuencia 33: Habitación vacía Secuencia 34: Habitación vacía Secuencia 35: Mazmorra Secuencia 36: Pasillo Secuencia 37: Habitación vacía Secuencia 38: Habitación vacía Secuencia 39: Habitación vacía Secuencia 40: Dormitorio Secuencia 41: Mazmorra </p>	<p> Secuencia 42: Dormitorio Secuencia 43: Habitación vacía Secuencia 44: Pasillo Secuencia 45: Pasillo Secuencia 46: Pasillo Secuencia 47: Habitación vacía Secuencia 48: Pasillo Secuencia 49: Mazmorra Secuencia 50: Habitación vacía Secuencia 51: Habitación vacía Secuencia 52: Habitación vacía Secuencia 53: Mazmorra Secuencia 54: Habitación vacía Secuencia 55: Habitación vacía Secuencia 56: Habitación vacía Secuencia 57: Sala de tortura Secuencia 58: Sala de tortura Secuencia 59: Habitación vacía Secuencia 60: Habitación vacía Secuencia 61: Habitación vacía Secuencia 62: Habitación vacía Secuencia 63: Habitación vacía Secuencia 64: Sala de tortura Secuencia 65: Mazmorra Secuencia 66: Dormitorio Secuencia 67: Habitación vacía Secuencia 68: Mazmorra Secuencia 69: Habitación vacía Secuencia 70: Mazmorra Secuencia 71: Habitación vacía Secuencia 72: Habitación vacía Secuencia 73: Salón del trono Secuencia 74: Mazmorra Secuencia 75: Mazmorra Secuencia 76: Mazmorra Secuencia 77: Mazmorra Secuencia 78: Salón del trono Secuencia 79: Salón del trono Secuencia 80: Salón del trono Secuencia 81: Salón del trono Secuencia 82: Salón del trono </p>
--	--

Cuadro 22: Relación de espacios en *Eduardo II*.

Junto a lo anterior, también descubrimos que dentro de este marco espacio-temporal interior y cerrado que muestra el filme, Derek Jarman sitúa las acciones y los personajes en otros lugares diferentes a los del texto dramático, tal y como queda

sintetizado en el cuadro veintidós. No obstante, el director no utiliza un realismo escénico que precise de complicados diseños arquitectónicos para recrear estos espacios. Todos los escenarios se ven en el filme como sitios semidesiertos; se trata de lugares despojados casi por completo de decorados. El salón del trono, por ejemplo, es una habitación desierta y aparece como lugar escénico en numerosas secuencias; asimismo, en el resto de las secuencias que componen su película, Jarman también muestra directamente los escenarios como habitaciones vacías.

En estos lugares concretos que podrían calificarse como de vacíos, los escasos elementos de utilería (objetos escénicos) aparecen aislados y por eso su conformación resulta más explícita e identificadora. De esta manera, en las secuencias en las que se observan accesorios, éstos se convierten, a mi juicio, en objetos cargados de significado que ayudan a identificar los lugares o entornos para las acciones de los personajes, o lo que es lo mismo, para crear un marco espacio-temporal adecuado a la intencionalidad del director.

El teatro isabelino se caracterizaba por la rudimentariedad y la falta de medios teatrales, pero no por ello se descuidaban los detalles escénicos que contribuían al desarrollo de la acción dramática (González, 1993: 30). Jarman parece conocer el hecho de que el teatro isabelino es, en sí mismo, un teatro de desnudez y de despojo (*ibid.*: 30) y lo plasma en su filme. El mobiliario solía ser el mínimo necesario. Era a través de la imaginación y de la simbología, sobre todo, como se realizaba la contextualización escénica. Si bien para el público isabelino esta puesta en escena resultaba fácilmente comprensible; para el espectador de hoy y en un medio como el cine, que nos ha acostumbrado a una gran profusión de elementos, algunos espectaculares, esta versión puede resultar un tanto extraña y por tanto podemos presuponer que resulta intencionada y que conlleva su propia presunción de relevancia. En *Eduardo II*, la utilería del filme ha sido reducida al mínimo; al introducir pocos accesorios, el director consigue, en mi opinión, focalizar la atención directamente sobre estos elementos.

En la mayoría de los casos, los distintos elementos de utilería en el filme simplemente ayudan a identificar estos espacios concretos, aunque no nos sitúen en ningún tiempo determinado. Así, la observación de una “cama” introduce en el contexto espacial de un dormitorio; la simple visión de un “ataúd” ubica la acción en una cámara funeraria; una gran cantidad de “paja” en un rincón de una habitación evoca un granero;

y, del mismo modo, unas “colchonetas” rememoran un gimnasio, un “sitial” el salón del trono, un “escritorio” un estudio, etc.

En los casos arriba mencionados, se trata, en esencia, de objetos con un alto grado de iconicidad que reflejan gráficamente una traducción directa de las propiedades que poseen en la realidad, esto es, la traducción literal de lo que las palabras representan icónicamente; todos los elementos que integran las escenas poseen una interpretación directa y clara, que podríamos denominar en palabras de Yus (1997b: 315) explicatura no verbal. No obstante, estos mismos elementos generan a su vez implicaciones, ya que contribuyen a determinar un lugar preciso; la creación de un espacio para la situación vivida por los personajes suele responder a una intención implicativa del director. De este modo, estos objetos adquieren un significado que no se puede deducir de su interpretación más directa. Jarman va así creando los distintos espacios escénicos concretos para el desarrollo de todos los hechos descritos en su película. Pero además de implicarse que las acciones descritas en cada secuencia tienen lugar en el emplazamiento en que se ubican, el receptor del filme puede determinar algunas implicaciones más a partir de los lugares específicos en que se desarrollan las secuencias. Así por ejemplo, en el caso del salón del trono, podemos implicar que la acción se desarrolla en un espacio público de poder, es decir, la relevancia aumenta porque se hace manifiesto un nuevo supuesto.

Si analizamos con detalle todos los espacios escénicos en *Eduardo II* (Cuadro 22), descubrimos que el director repite fundamentalmente tres ubicaciones: la mazmorra, el dormitorio y el salón del trono. De todo ello, pueden extraerse, a mi juicio, algunas consecuencias que tienen repercusiones importantes sobre la interpretación del filme adaptado de Derek Jarman. De esta manera, la “mazmorra” implica claramente la idea de prisión, lo cual se relaciona con los diferentes lugares específicos que se mencionan en el texto dramático en los que Eduardo II es encarcelado (eg. la Torre de Londres). Algo semejante sucede con el “salón del trono” que sintetiza los espacios concretos de poder de la obra de Marlowe (eg. el Palacio Real). Podemos aventurar que, aunque se elimine la referencia a un lugar preciso en el filme, se mantiene una equivalencia en cuanto a su función y su uso, de modo que el espacio X del texto dramático (TD) genera más o menos las mismas implicaciones que el espacio X' del filme (F):

Espacio X del TD	Espacio X' del F	Implicación
Torre de Londres	Mazmorra	Encierro
Palacio Real	Salón del trono	Poder

Cuadro 23: Análisis comparativo del espacio en *Eduardo II*.

Sin embargo, en relación con las principales ubicaciones del filme, no encontramos ninguna equivalencia para el dormitorio. Este espacio no es ni directa ni indirectamente un lugar escénico que aparezca en *Eduardo II* de Christopher Marlowe, por lo que se puede considerar, de nuevo, como una decisión intencionada por parte del director, lo cual proporciona, a mi entender, una pista para inducir al receptor a tomar en consideración la relevancia de este lugar, ya que genera implicaciones que no se derivan de la interpretación de las claves situacionales en la obra dramática. Cabe considerar, por tanto, qué supuestos hace manifiestos este espacio concreto del filme. Podemos señalar que se trata de un lugar considerado como privado o íntimo y sirve de esta forma de contrapunto al espacio público que en *Eduardo II* refleja el salón del trono. De este modo, mientras que en el texto dramático el conflicto de poder reflejado por la estructura argumental, tal y como analicé en puntos anteriores, tiene lugar totalmente en un plano público reflejado por los espacios escénicos (castillos, fortalezas, palacios, etc.), en el filme, el conflicto también se desarrolla en un plano íntimo representado por el dormitorio.

Varios espacios concretos del filme remiten además a lugares cotidianos para el receptor actual como una pista de *squash* o un gimnasio. En estos casos, los espacios escénicos generan otros efectos contextuales añadidos que pueden relacionarse con la intención por parte del director de situar los hechos vividos por los personajes en un espacio y un tiempo que valga para representar épocas más actuales, por ejemplo la que vivía Derek Jarman. Así, el receptor del filme no puede recurrir a su conocimiento del mundo para interpretar del mismo modo que en el texto dramático que los hechos se desarrollan en el pasado (siglo XIV). Entonces resultaría que:

Algunas acciones de *Eduardo II* (Apéndice 3) desarrolladas **en espacios actuales** = Las acciones tienen lugar en el momento actual.

Junto a la información no verbal sobre el espacio tratada hasta el momento, en el filme de Jarman, al contrario de lo que ocurre en el texto dramático de Marlowe, todas las acciones tienen lugar en un momento del día determinado, en un tiempo, que se crea mediante la iluminación. De las ochenta secuencias que componen el filme *Eduardo II*, algunas aparecen localizadas por la noche, otras de día, al anochecer o por la mañana temprano. No obstante, se ha de tener en cuenta que todas las secuencias mostradas por Jarman en su película se desarrollan en un espacio totalmente interior, lo cual condiciona claramente esta ubicación temporal; debemos preguntarnos, por tanto, qué implicaciones conlleva esta decisión. En respuesta a lo anterior, por un lado, el receptor interpreta de la información del filme de Derek Jarman que todos los hechos tienen lugar en un momento concreto del día, lo cual acerca más las acciones a la realidad que el texto dramático, donde sólo unas pocas escenas se ubicaban temporalmente. Pero, por otro lado, este tiempo específico se ha de interpretar dentro de un espacio interior, lo cual refuerza, en mi opinión, las implicaciones sobre “el encierro”, “la falta de libertad”, “la presión social”, “la imposibilidad de huir”, etc.

En su versión cinematográfica, Jarman se decanta por la opción cerrada donde la localización se reduce a un espacio pequeño y claustrofóbico. Esencialmente, hay un único escenario para todas las escenas de la película donde se minimizan los decorados, los efectos especiales y el realismo escénico; sustituyendo así la escenografía tradicional, que hubiera precisado de complicados diseños arquitectónicos y de decorados que reflejasen fielmente una época determinada, por una arquitectura conformada a base de planos verticales y horizontales que se entrecruzan formando laberínticos pasillos que crean oscuras esquinas y estancias vacías, desnudas, sometidas a los juegos de la luminotecnia, a las cuales se accede directamente por aberturas compuestas sólo de jambas y dintel, sin ningún impedimento que prohíba el paso y el libre circular de los personajes por un espacio que se nos puede antojar como subterráneo, sin ninguna abertura al exterior (Imagen 22); un escenario desnudo, habitaciones concretas sin decoración (Warner, 2006).⁶⁴

⁶⁴ [ref. de 7 de mayo de 2009].



Imagen 22: El escenario del filme *Eduardo II*.

Resulta importante destacar aquí que el escenario y los decorados de *Eduardo II* no son tan distintos de los de la época isabelina para la que Marlowe escribió sus obras, ya que los escenarios en este periodo estaban también básicamente desnudos (Klemm, 2009).⁶⁵ Señala Salas (1999: 44) que *Eduardo II* “está íntegramente rodada en un set construido con grandes cuerpos volumétricos rugosos [...] sin ningún signo escenográfico. De hecho, tales cuerpos, en tanto representan la no-escenografía, podrían ser considerados antiescenografía”. Como en un siniestro laberinto (Trapp, 2000),⁶⁶ los personajes han sido colocados dentro de una estructura cerrada y la única posibilidad de movimiento es en el interior. Así se crea un lugar escénico claustrofóbico del que parece resultar imposible huir, como fondo de las relaciones desarrolladas en el filme. Además, el suelo por el que se mueven, un suelo rudimentario, de tierra, se torna en rampas y en escaleras angostas, estrechas, que propician puntos de entrada, de salida y de encuentro entre los personajes. Se puede circular libremente, pero con una gran dificultad y sin encontrar espacios específicos bien definidos.

⁶⁵ [ref. de 17 de abril de 2009].

⁶⁶ [ref. de 1 de mayo de 2009].

Se trata en general de una localización espacial aislada, cerrada, claustrofóbica y casi irreal que adquiere valores simbólicos de gran relevancia en un contexto de lucha por el poder y de homosexualidad. El hermético y desnudo escenario se convierte en una de las características más simples, pero más llamativas del filme de Jarman, o, en otras palabras, en un estímulo ostensivo más. En este espacio escénico, el espectador ve satisfechas determinadas expectativas sobre el tema de la lucha por el poder, ya que refuerza la idea de unas relaciones enrevesadas, complicadas, difíciles, mediatizadas por la ambición. Asimismo, en este contexto, nuestras impresiones acerca del ataque a la homosexualidad adquieren un sentido especial: “The oppressive stone walls, so high that they always extend beyond the top of the frame, the dirt floors, and the endless maze of corridors all reflect the suffocating nature of this world”.⁶⁷ O, tal y como el mismo Derek Jarman explica, el escenario se convirtió en una metáfora de un país atrapado, “the prison of our lives, the wardrobe of our heart”,⁶⁸ en palabras de Eduardo (en O’Pray, 1996: 11).

Dentro de un espacio escénico vacío, despojado de decorados, Jarman coloca a los personajes observando o surgiendo desde las sombras y, a mi juicio, lo hace de manera intencionada. Tal y como hemos visto, los diálogos de los personajes no reflejan relaciones claras y sencillas, sino maniobras siniestras, aterradoras e inquietantes. En este contexto de lucha por el poder y de ataque a la homosexualidad, no resulta casual que Jarman haga mirar o aparecer a los personajes desde la oscuridad, desde una sombra que puede ocultar un detalle o esconder algo siniestro. De este modo, la iluminación ayuda a reforzar las ideas expresadas a través de los tópicos discursivos. Igualmente, las sombras son empleadas en *Eduardo II* y contribuyen también a configurar nuestra interpretación del filme. La iluminación en este filme crea contrastes pronunciados, así como sombras marcadas y oscuras; es a menudo dura y se disminuye o elimina la luz de relleno. El efecto es de claroscuro o de zonas extremadamente oscuras y luminosas dentro de la imagen. Si tenemos en cuenta todos los aspectos considerados aquí, podemos señalar que la iluminación en *Eduardo II* de Derek Jarman, que casi diluye la frontera entre el día y la noche, y el hecho de que todos los personajes aparezcan

⁶⁷ “Los opresivos muros de piedra, tan altos que siempre se extienden más allá del límite del enfoque, los suelos sucios y el interminable laberinto de pasillos, todos reflejan la sofocante naturaleza de este mundo” (la traducción es mía). En: *Jim’s Review Jarman*. [ref. de 17 de mayo de 2009]. Disponible en web: <jclarkmedia.com/jarman/jarman09edward.html>.

⁶⁸ “La prisión de nuestras vidas, el armario de nuestro corazón” (la traducción es mía).

rodeados de sombras son, del mismo modo, aspectos relevantes para connotar tanto la vigencia como la problemática de los hechos descritos en el filme: el ataque hoy en día a la homosexualidad de los personajes. El director acentúa así el efecto creado por medio del escenario y de los decorados con la iluminación, mediante afiladísimos rayos de luz agudos y cortantes (Trapp, 2000).⁶⁹

Mención especial merecen las referencias a la utilería. En el filme *Eduardo II*, dentro del espacio, que hemos calificado como esencialmente interior, y del tiempo, que resulta poco definido, los objetos aparecen aislados, y por eso su conformación es más explícita e identificadora de lugares concretos, necesarios para seguir la acción, y de un tiempo que bien podría representar cualquier época, incluso la actual. Se crea así con el atrezzo un lugar anacrónico, situado más allá del espacio y del tiempo, esto es, conservando el eco histórico, pero transformándolo en algo actual, aunque “remoto, cercano e incierto; inquietante en suma, como lo es la misma construcción de la dramaturgia” (Quelch, 2010).⁷⁰

Además, la utilería adquiere valores simbólicos añadidos. En palabras de Peralta y Grasso (2006),⁷¹ la aparición, en un espacio tan limpio, de estos símbolos, les agrega una significación ideológica especial. Por ejemplo, sobre una rampa a modo de pedestal, se erige el “trono” del rey, enorme, con un remate sobre el respaldo de forma triangular y con pináculos góticos (Imagen 23). Todo de oro, el trono adquiere otras connotaciones añadidas, implicaturas, como símbolo del máximo poder. Y, una vez derrocado el soberano, sus usurpadores lo ocuparán con desesperada avidez. Así, todo el asunto de quién se sienta en el trono y de quién está en el poder se presenta en *Eduardo II* de Derek Jarman colocando y volviendo a colocar a los diferentes personajes en torno a este objeto (Trapp, 2000).⁷²

En relación también con el uso de la utilería en *Eduardo II*, por una parte, la nobleza se reúne alrededor de una enorme “mesa” casi pétreo: condes y barones, anónimos y de apariencia semejante, discuten y toman decisiones como modernos

⁶⁹ [ref. de 20 de abril de 2009].

⁷⁰ [ref. de 19 de diciembre de 2010].

⁷¹ [ref. de 3 de mayo de 2009].

⁷² [ref. de 2 de mayo de 2009].

ejecutivos con sus maletines y portafolios. La mesa se convierte así en el centro de la conspiración política.



Imagen 23: El trono en el filme *Eduardo II*.

Otro elemento de utilería resulta fundamental en el desarrollo de la trama, de la conspiración, de las relaciones de lucha por el poder entre los personajes y de la homosexualidad: la “cama” real. Aparece ésta como lugar de encuentro de los personajes, relacionados así en la más estrecha intimidad, unidos por un común interés y por el deseo de poder. La cama se inserta en el decorado como una pieza de mobiliario única, como si de un personaje se tratara. Ésta aparece en ciertas escenas como *leit motiv* de la historia, es un objeto alrededor del cual girar, por el que subirse, tumbarse, proporcionando a los intérpretes múltiples posibilidades de movimiento y de actuación como veremos más adelante.

Sin embargo, a mi juicio, la paradoja que plantea Jarman en su filme es que Eduardo II es dueño de esos objetos anteriormente mencionados desde los que se ostenta el poder, pero carece de él: se trata de un poder falso, teatral. Semejante carencia no resulta de un hecho arbitrario: el rey es homosexual. Y aquí es donde la relectura que hace el cineasta de Marlowe provoca la verdadera “fractura respecto del original”

(Peralta y Grasso, 2006):⁷³ en la obra dramática, Eduardo se condena no por amar a un hombre, sino porque ese hombre es de extracción social baja; en la película, el conflicto surge de la homosexualidad del soberano. Si en Marlowe la preferencia homoerótica del monarca por un plebeyo extranjero desencadena una suerte de subversión del orden establecido, en Jarman, la homosexualidad es estigmatizada como un factor de profundo desorden social, que se transforma en una razón de estado para derrocar al monarca (Wiggins y Lindsey, 1999: xvii).

Junto a lo anteriormente expuesto, en *Eduardo II*, en un espacio escénico casi desierto, las referencias al vestuario y al maquillaje adquieren, a mi juicio, un mayor valor implícito. Además de quedar patente el rango social del personaje a través del vestido, también refleja sus intenciones, así como el estado físico y psíquico que atraviesa a lo largo del desarrollo argumental (Guillén, 1994: 186-187). A modo de ejemplo, en el filme, Jarman incluye diversos estamentos que se caracterizan claramente por su vestimenta. Mediante la aparición de personajes como el obispo, los sacerdotes, la policía, los soldados, los ejecutivos, etc., Jarman utiliza un código de vestir fácilmente descifrable que, a su vez, identifica a estos personajes con grupos de poder. Esta información sobre determinados estamentos se ve reforzada por los objetos de utilería que también se relacionan con la vestimenta. Por ejemplo, los escudos, los cascos y las porras manifiestan que nos encontramos ante un determinado grupo de poder, el ejército en este caso concreto, y que, además, estos objetos resultan actuales.

Concretamente, los siguientes estamentos de poder, a saber, la iglesia, la nobleza y el ejército se enfrentan al monarca y a su favorito por su relación homosexual. Y estos tres grupos se definen en el filme dentro de unos límites muy precisos a través del vestuario (Imagen 24): a las sagradas vestiduras del obispo oficiante de otras escenas se opone aquí el traje oscuro y funcional, con un simple alzacuellos, del clérigo que desarrolla funciones burocráticas; por su parte, los nobles, condes y barones, lucen la vestimenta caracterizadora de los hombres y de las mujeres de negocios de la década de los ochenta. Para los hombres trajes convencionales que, a modo de uniforme, son portados por aquéllos que discuten y conspiran en torno a una mesa. Los colores oscuros, marrones y grises, son los predominantes. Por su lado, las mujeres ocultan su

⁷³ [ref. de 16 de mayo de 2009].

femineidad bajo anchos vestidos y largos pañuelos anudados en torno al cuello, resaltando así la parte práctica y funcional. El maquillaje es prácticamente inexistente y la peluquería un tanto corriente y poco elaborada; el tercer poder, el del ejército, combina la indumentaria propiamente militar para los altos mandos, con el uniforme característico de la policía actual para las tropas de asalto en otras escenas de la película.



Imagen 24. El vestuario de los estamentos de poder.

El vestuario de diversos personajes que se posicionan en contra del rey y de su amante por su relación homosexual los acredita como pertenecientes a un determinado grupo, pero además los sitúa cronológicamente. He subrayado anteriormente, con relación a la escenografía, la atemporalidad en que el director ha situado su película. No obstante, en su intención de entroncar la tradición histórica de la obra de Christopher Marlowe con la problemática actual, nos presenta a los personajes vestidos como nuestros contemporáneos. En este sentido, la vestimenta, elemento caracterizador de los tres poderes que aparecen en el filme: el eclesiástico, el económico y el militar, está en relación con la tradición teatral isabelina en cuanto que además de retratar la función social del personaje, destaca su contemporaneidad (González, 1998: 81-82). Así el director viste a determinados actores y actrices según un código de máxima eficacia interpretativa, claramente descifrable para el espectador de hoy en día: “Jarman chose

the most literally confining wardrobe of recent decades to pun on the repressive nature of the court” (Portillo, 2010).⁷⁴ Este enfoque es utilizado por el director del filme, que manifiesta una mordaz mirada política, para destacar el hecho de que la naturaleza de la corrupción del poder no es muy diferente en nuestro mundo moderno que en la época de Christopher Marlowe (Clark, 2005).⁷⁵ En palabras de Peralta y Grasso (2006),⁷⁶ en *Eduardo II*, se establece un diálogo entre pasado y presente por medio de los objetos que emplean los personajes: la reina usa máscaras de belleza; los poderosos juegan al tenis; los soldados usan los trajes del ejército actual; se utilizan lapiceros, cigarrillos, documentos escritos en ordenador, etc.

Junto a lo anterior, en un filme, el cuadro, el borde de la imagen, no es simplemente un borde neutral, sino que crea un determinado punto de vista sobre el material de la imagen; en el cine, el cuadro es importante porque nos define activamente la imagen convirtiéndola en finita. De un mundo implícitamente continuo, el cuadro selecciona una porción para mostrárnosla. Derek Jarman nos deja ver fragmentos del mundo que recrea y en éste los personajes entran en la imagen desde algún lugar y se marchan a otra zona, el espacio fuera de campo. De este modo, si la cámara abandona un objeto o a una persona y se mueve a otro lugar, supondremos que todavía están allí, fuera de campo. Noël Burch (1986: 103) ha señalado seis zonas de espacio fuera de campo: el espacio que está más allá de cada uno de los cuatro bordes del encuadre, el de detrás del decorado y el de detrás de la cámara. Merece la pena que consideremos de cuántas formas Derek Jarman implica en *Eduardo II* la presencia de cosas en esas zonas del espacio fuera de campo.

En esta película que nos ocupa, en la que las relaciones entre los personajes resultan lo más importante, el director, como ocurre en el escenario teatral, utiliza asimismo el espacio de detrás del decorado como lugar de entrada y de salida de personajes; pero la gran diferencia con el concepto teatral se establece en la utilización del espacio de detrás de cámara para dar paso a las irrupciones repentinas de los personajes en pantalla o para ocultar a los ojos del espectador a un personaje que esté en la escena. A modo de ejemplo, al principio de la película (secuencia 1, escena 3), se

⁷⁴ “[Él] escogió literalmente el vestuario más constreñido de las recientes décadas para jugar con la naturaleza represiva de la corte” (la traducción es mía). [ref. de 23 de julio de 2010].

⁷⁵ [ref. de 23 de julio de 2010].

⁷⁶ [ref. de 3 de agosto de 2010].

rueda al rey que alza los brazos y luego los abre en un plano general en el que se distinguen la rampa del trono y la figura del monarca. De repente, aparece por el lado izquierdo en primer término la cabeza de Gaveston que avanza hacia el rey. La mirada del soberano, el movimiento de cámara y la música confirman nuestro conocimiento del espacio. El director ha utilizado aquí las cualidades selectivas del encuadre para excluir a Gaveston, el amante del rey, y presentarlo luego con un efecto mayor. De igual manera, cuando Mortimer y los nobles son enfocados por la cámara sentados alrededor de una mesa conspirando contra el monarca en un plano medio (secuencia 5, escena 33), éstos se giran y miran de frente a la cámara dando golpes sobre la mesa. No nos damos cuenta, hasta que Jarman nos la muestra, de que la reina estaba allí, en el mismo espacio, tras la cámara, oculta al espectador, que ignoraba que los nobles actúan ante su presencia en contra de la relación homosexual del soberano.

En el filme *Eduardo II* de Derek Jarman, el encuadre móvil es inexistente, de este modo, no se producen cambios de altura, de distancia, de ángulo o de nivel de la cámara dentro del plano. La razón quizá se encuentre en que el espectador se vería a sí mismo como moviéndose junto con el encuadre, pero el director no quiere que éste se acerque o se aleje de los personajes, los rodee o pase por delante de ellos. Esto implicaría un mayor conocimiento del espacio, lo cual no es posible en un mundo traicionero y amenazador en el que aquello que se dice no tiene valor alguno instantes después. Tampoco hay grandes panorámicas en *Eduardo II*, puesto que el concepto interior-exterior no existe, tal y como expliqué cuando hice referencia a la puesta en escena del filme. La cámara no se mueve sobre el nivel de tierra, sino que se mantiene en posición centrada con respecto al escenario. Entonces, cabe preguntarse cómo enfatiza y diferencia Jarman la obra teatral de la filmación cinematográfica. Ya que él no establece diferenciación de escenario (las escenas de batallas, por ejemplo, se realizan en el mismo decorado), el director hace especial uso, como ya he señalado, de las zonas del espacio fuera de campo.

Asimismo, en *Eduardo II* de Derek Jarman, junto al encuadre, la utilización pictórica de los planos se convierte, en palabras de Kęska (2008: 7), en un juego metalingüístico entre cine y pintura. Ésta última aparece en las películas de Jarman bajo diversas formas: alusiones a cuadros, estilización de la imagen inspirada en una obra o un estilo pictórico concreto y *tableaux vivants*. Las vinculaciones del cine de Jarman

con la pintura incluyen también la presencia de géneros básicamente pictóricos y de sus modos de representación, como el paisaje.

A modo de ejemplo, Derek Jarman introduce en su filme *Eduardo II* referencias a la pintura inglesa del siglo XIX en los planos nocturnos, inspirados en los paisajes londinenses de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), donde recurre a las características tonalidades azules del pintor para recrear visiones apocalípticas que el espectador puede hacer relevantes en relación con el ataque a la cultura en Gran Bretaña por parte del gobierno conservador de Thatcher durante la década de los ochenta (*ibid.*: 7).

Jarman recurre también en su filme a la pintura contemporánea, concretamente a la obra de Francis Bacon (1909-1992), considerado por muchos historiadores y críticos como el mejor pintor británico del siglo XX. La pintura de Bacon tampoco guarda ninguna relación histórica ni temática con el drama de Christopher Marlowe, sin embargo, ha servido de inspiración para varios planos de la película.

En la escena cincuenta y siete (secuencia 8) por ejemplo, aparece un buey desollado en medio de una habitación vacía, luego sobre éste es crucificado uno de los soldados implicados en el asesinato de Gaveston (Imagen 25). Todos estos planos rememoran algunas composiciones pictóricas de Bacon (Imagen 26); en otro plano de la película, vemos al hermano de Eduardo II ensangrentado, sentado en una silla en medio de una habitación (secuencia 10, escena 71), que recuerda los efectos lumínicos y la composición espacial de los retratos de Bacon de los años setenta; también la escena de Isabel y Mortimer encerrados en una jaula (secuencia 12, escena 79) colocada en medio de una sala (Imagen 27) evoca algunos de sus cuadros de los años cincuenta (Imagen 28).



Imagen 25: Plano del filme *Eduardo II* inspirado en la obra de Bacon.



Imagen 26: Obra titulada *Figure with Meat*⁷⁷ (Bacon, 1954).

⁷⁷ *Figura con carne* (la traducción es mía).



Imagen 27: Plano del filme *Eduardo II* inspirado en la obra de Bacon.

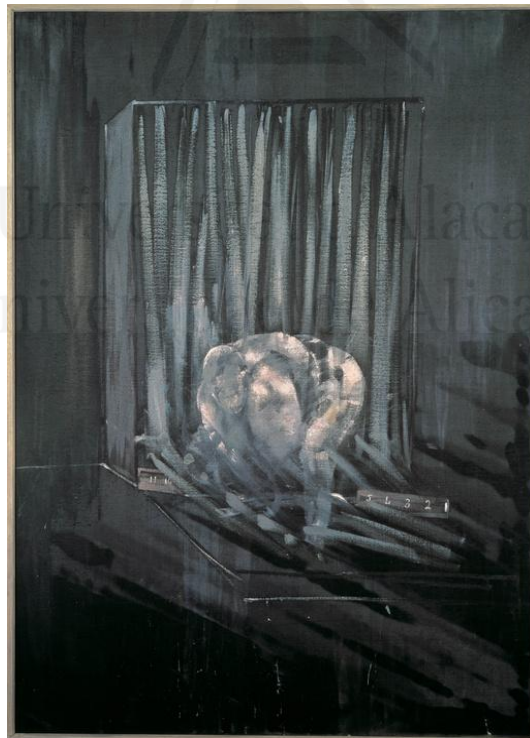


Imagen 28: Obra titulada *Study for Nude*⁷⁸ (Bacon, 1951).

⁷⁸ *Estudio para un desnudo* (la traducción es mía).

Para Keşka (2008: 9), la principal razón por la que Jarman decidió inspirarse en la pintura de Francis Bacon es que, por una parte, se trata del artista británico más reconocido mundialmente desde William Turner y, por tanto, un claro referente contemporáneo de la cultura británica; por otra parte, era homosexual, al igual que Jarman, lo cual coincidía con la lectura que el director quería hacer de la obra de Marlowe, interpretada por él como una historia de amor homosexual entre Eduardo II y Gaveston; finalmente, la pintura de Bacon es una expresión de violencia, representada por sus crucifixiones, por sus figuras humanas contorsionadas, muchas de ellas gritando, por la sangre y las tonalidades rojas (Imagen 29). La brutalidad de estas imágenes concuerda con el carácter de la película de Jarman que supone una alegoría de la condición de los homosexuales en el Reino Unido durante el gobierno de Thatcher.

Las escenas cincuenta y cincuenta y uno de la secuencia siete merecen especial atención en este sentido, porque no aparecen en el guión cinematográfico y, por ende, conllevan su propia presunción de relevancia. En la primera de estas escenas, el príncipe observa una res descuartizada, reminiscencia también de la pintura de Bacon (Imagen 26), y, a continuación, en la siguiente, asistimos al asesinato de Gaveston a manos de Mortimer. Siguiendo con los presupuestos del principio de relevancia, el espectador tiene que dotar de sentido lo que observa en la pantalla. De esta manera, cuando sitúa la escena de la res descuartizada inmediatamente delante de la del asesinato del rey, se intenta otorgar una explicación a esta acumulación de planos: la muerte de Gaveston se produce igual que se descuartiza a un animal en el matadero. Podemos extraer numerosas implicaturas del tipo: Gaveston es inocente o Gaveston es sacrificado. Todo ello contribuye a reforzar una determinada línea de interpretación en la caracterización del personaje de Gaveston en el filme, así como a reforzar la contemporaneidad de las situaciones plasmadas por Jarman.

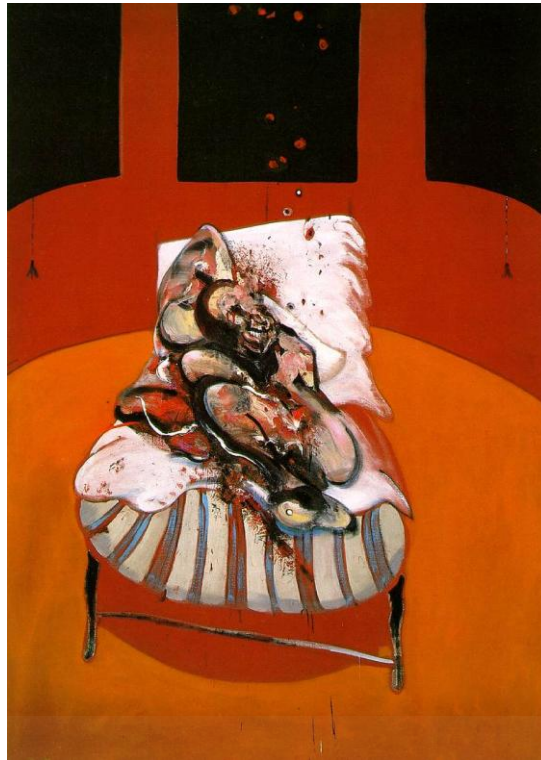


Imagen 29: Obra titulada *Figure Study for a Crucifixion*⁷⁹ (Bacon, 1963).

Además de todo lo referido con anterioridad, Derek Jarman llena su filme de planos de mayor o de menor duración con imágenes homoeróticas, que el espectador debe hacer relevantes en cuanto a la intención del director. Por ejemplo, tal y como ya comenté, Eduardo II y Gaveston son mostrados frecuentemente a lo largo de la película en actitud cariñosa. En un plano (secuencia 1, escena 3), aparece un hombre musculoso en ropa interior que baila con una serpiente (Imagen 30). O'Pray (1996: 14) interpreta esta imagen como un refuerzo más de la unión entre las aspiraciones políticas y la sexualidad; también se observa un plano de un gimnasio masculino (secuencia 3, escena 20) y otro de una melé de hombres desnudos (secuencia 3, escena 23). Según Trapp (2000),⁸⁰ todos estos planos se relacionan de nuevo con la idea de la interrelación en el filme entre el sexo y el poder, entre lo público y lo privado, entre el pasado y el presente.

⁷⁹ *Estudio de figura para una crucifixión* (la traducción es mía).

⁸⁰ [ref. de 27 de julio de 2010].



Imagen 30: Imagen homoerótica en *Eduardo II*.

Junto a los aspectos previamente mencionados, el director de *Eduardo II* incluye diversos planos de duración variable a lo largo de todo el filme que se convierten en verdaderos símbolos de la opresión del estado. Todos estos elementos se relacionan una vez más con la homosexualidad. A modo de ejemplo, en la escena cincuenta y seis de la secuencia ocho, irrumpe en la corte una movilización de gays y de lesbianas encabezada por el rey (Imagen 31). Los manifestantes alzan pancartas donde pueden leerse frases como “El deseo gay no es un crimen”, “El amor lesbiano y gay nunca morirá” o “Libertad, igualdad, homosexualidad”,⁸¹ significativa variación del lema de la Revolución Francesa (Imagen 32). Como advierte Salas (1999: 44-45), una vez más, “la lectura es obvia y coherente con la militancia del director” o, en términos de relevancia, nos encontramos con un estímulo ostensivo más que refuerza la interpretación del filme según la intención comunicativa de su director, Derek Jarman.

⁸¹ La traducción es mía.



Imagen 31: Eduardo II encabeza la manifestación pro gay.



Imagen 32: Manifestación en favor de los derechos de los homosexuales.

De forma general, junto a las imágenes, en la película *Eduardo II*, la música original subraya las laberínticas relaciones de los personajes ansiosos de poder, la estilización y la atemporalidad establecidas por el escenario y la iluminación. Los entresijos del poder, las traiciones, los encuentros entre conspiradores, se realizan bajo

una atmósfera opresiva y la música con sus sonidos graves y misteriosos refuerza la idea de vileza y odio (Salas, 1999: 44). Los sonidos nos evocan las voces de los animales salvajes a través de notas emitidas como por una garganta humana y que, sin embargo, proceden de instrumentos tubulares, los cuales desprenden un incesante tono de misterio que nos presenta la oscuridad de unos personajes cuyas almas son tan engañosas y equívocas como un pantano de aguas cenagosas. En definitiva, esta música casi descriptiva se identifica con el ataque a la homosexualidad en un ambiente maldito y recóndito, con un universo de personajes codiciosos del poder que se comportan como temibles depredadores (*ibid.*: 45).

Más concretamente, la música desempeña un papel integral en *Eduardo II*, así como en todas las películas de Derek Jarman (Clark, 2005).⁸² Igualmente, para Kęska (2008: 6), la banda sonora siempre fue muy significativa en la obra de Jarman, ya que seguía el concepto de cine de las vanguardias históricas, concebido como imágenes ordenadas mediante ritmos musicales. Conforme a lo anterior, la música original del filme *Eduardo II* fue compuesta por Simon Fisher-Turner; junto a ella, se incluyeron, como música adicional, las siguientes composiciones: "Divertimento en F Mayor (K. 138)" de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), la canción de Cole Porter (1891-1964) "Ev'ry Time We Say Goodbye"⁸³ interpretada por Annie Lennox y el "Baile del hada del azúcar" del ballet de Pyotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893) *El cascanueces*.⁸⁴ A partir de todas estas piezas musicales, que no pertenecen a la época de Marlowe, se establece, una vez más, un diálogo entre pasado y presente, ya que, en palabras de Salas (1999: 44), *Eduardo II* "transcurre tanto en la corte del rey como en la Inglaterra contemporánea". Asimismo, todas estas piezas musicales pueden implicarse como representativas del colectivo homosexual.

La estructura del filme *Eduardo II*, basada en la combinación de palabra, imagen y música, demuestra claramente que a Derek Jarman no le interesaba el cine narrativo, por lo menos no en el sentido clásico. Un componente esencial en la película que nos ocupa, además de los diálogos, es la creación de imágenes, incluso por encima de la narración, por lo que el director había sido distinguido en numerosas ocasiones como

⁸² [ref. de 3 de agosto de 2010].

⁸³ "Cada vez que decimos adiós" (la traducción es mía).

⁸⁴ El listado completo de todas las piezas musicales incluidas en el filme y publicadas por Mute Records (US), CD IONIC 8 (1991) se puede consultar en el apéndice 5.

pintor-cineasta, ya que en sus películas utilizaba procedimientos formales de fotografía y de montaje del plano que asemejaban al modo de expresión de la pintura (Ortiz y Piqueras, 1995: 166): largos planos fijos, travellings paralelos, series de imágenes sin solución de continuidad, empleo de la simetría como modo de ordenación de la imagen, frontalidad, efectos de textura en la imagen, modificación cromática del encuadre, empleo del color no natural, etc. Junto a ello, el sonido funciona en muchos casos como elemento de ordenación, dando el ritmo a las imágenes, de manera parecida al cine de las vanguardias históricas. Asimismo, la música y los efectos sonoros actúan destruyendo los límites entre pasado y presente, dando a ambos nuevos sentidos, nuevas posibilidades de interpretación.

Además de todo lo señalado anteriormente, Salas (1999: 45) indica que Jarman, por medio de los componentes de la filmación, a saber: la fotografía, el montaje y el sonido, básicamente, está interesado en “releer la historia tradicional (léase heterosexual) a través de los hombres homosexuales que fueron personajes claves en ella, en revelar la articulación política del conflicto actual indagando los trazos ocultos de una historia homosexual”.

Por último, será el espectador que ve el filme el que dé significado a todos estos aspectos. En este sentido, para Trapp (2000):⁸⁵ “The look of all the shots happens on screen through the innovative use of camera angle, specially designed ramps, lighting, and well-executed acting”.⁸⁶ En otras palabras, cualquier input es relevante para un sujeto cuando entra en contacto con una información previa de la que éste dispone, produciendo con ello una serie de resultados que le incumben (Wilson y Sperber, 2004: 609), como, por ejemplo, interpretar un filme.⁸⁷

⁸⁵ [ref. de 28 de julio de 2010].

⁸⁶ “La apariencia de todas las tomas se da en la pantalla por medio del uso innovador del ángulo de la cámara, rampas especialmente diseñadas, la iluminación y una actuación bien ejecutada” (la traducción es mía).

⁸⁷ Sobre la interpretación del filme *Eduardo II* aquí presentada consúltense las reseñas críticas de los propios espectadores incluidas en páginas web cinematográficas como por ejemplo: <<http://www.lovefilm.com/film/Edward-II/30079>>.

4.2. La localización de *Mi Idaho privado*

En lugar de referencias al pasado, como en el caso del texto dramático *Enrique IV*, en el filme *Mi Idaho privado*, las acciones se desarrollan en lugares concretos claramente identificables para el receptor de la película (Cuadro 24) y en horas precisas del día (mañana, mediodía o noche). Asimismo, Van Sant muestra otros numerosos espacios que se pueden identificar fácilmente con lugares existentes hoy en día: librerías pornográficas, una gasolinera Texaco, una calle de casas con jardín, etc. De esta manera, se interpretaría nítidamente que todas las acciones del filme *Mi Idaho privado* (Apéndice 4) se desarrollan en el presente que representan:

Todas las acciones de *Mi Idaho privado* (Apéndice 4) desarrolladas **en momentos y lugares concretos** (Cuadro 24) = Las acciones tienen lugar en el momento actual (finales de los ochenta).

Secuencia 1: Idaho
Secuencia 2: Seattle
Secuencia 3: Portland
Secuencia 4: Idaho
Secuencia 5: Roma
Secuencia 6: Portland
Secuencia 7: Idaho

Cuadro 24: Relación de espacios en *Mi Idaho privado*.

En *Mi Idaho privado*, Van Sant se decanta por una localización abierta y extendida. Se trata de un espacio totalmente realista que representa fielmente el lugar y la época a la que se refieren. Y es en este contexto concreto y definido donde se sitúa la historia de los personajes. Así, *Mi Idaho privado* recrea el ambiente más *underground* de la capital de Oregón, un universo de soñadores, bohemios y holgazanes (Roy)⁸⁸ que se ganan la vida prostituyéndose en las calles marginales de la ciudad (Imagen 33) y que habitan en un edificio abandonado. Asimismo, se establece un paralelismo entre este mundo y el de los clientes de estos jóvenes, que viven en barrios residenciales acomodados. Asimismo, en *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant se distingue claramente

⁸⁸ [ref. de 5 de marzo de 2015].

el día de la noche; el grueso de la película está uniformemente iluminado. De este modo, en palabras de Perkins (1993: 94), el director logra proporcionar un entorno creíble para la acción.



Imagen 33: Localización del filme *Mi Idaho privado*.

Según el análisis crítico de Williams (1992)⁸⁹, en lo referente a la iluminación, en la mayoría de las escenas de *Mi Idaho privado*, el director utiliza la luz cenital. Esto se observa de forma especialmente clara en las escenas que tienen lugar en exteriores durante la noche, iluminadas por farolas; también resulta muy raro que los personajes del filme se escondan en las sombras, a menos que se trate de algún momento concreto del desarrollo del argumento; cuando Gus Van Sant desea oscuridad, recurre al contraluz. Por ejemplo, cuando Scott y Mike aparecen de detrás de una roca en la escena del robo; asimismo, cabe destacar la iluminación de los interiores de las habitaciones durante el día, para los que el director emplea la apariencia de rayos de luz solar que se filtran a través de sucias ventanas. De esta manera, “the gloom is pierced by a warm glow, and the rooms are lit brightly enough that all details are visible.”⁹⁰ En

⁸⁹ [ref. de 22 de marzo de 2015].

⁹⁰ “La penumbra es atravesada por un brillo cálido y las habitaciones se iluminan lo bastante como para que todos los detalles sean visibles” (la traducción es mía).

definitiva, en *Mi Idaho privado* se opta por una clara distinción entre el día y la noche, que se utiliza igualmente para destacar la realidad de los acontecimientos plasmados en la película (LoBrutto, 2010: 47).

Junto a lo anterior, en *Mi Idaho privado*, los elementos de utilería (muebles, adornos y utensilios) resultan, al igual que el escenario y los decorados, absolutamente realistas y reflejan esta realidad de forma clara. De esta manera, el director nos coloca frente a dos contextos concretos diferentes, el de la marginalidad y el de la clase acomodada. Y ambos mundos quedan unidos por medio de la prostitución, principalmente masculina. Si Gus Van Sant ha querido situar los acontecimientos y a los personajes en este entorno concreto, tan distinto al del texto dramático de Marlowe, debemos presuponer que ha querido resultar relevante. El ámbito donde los hechos se desarrollan tiene, en mi opinión, una gran importancia. La misma situación se interpreta de modo distinto dependiendo de dónde tiene lugar; tanto la acción, descrita por medio del argumento, como los personajes están condicionados en gran medida por el espacio y de ello el director saca partido para reforzar una dirección de sentido.

Más concretamente, en relación con el texto dramático (TD) *Enrique IV*, si Shakespeare yuxtaponía la corte, el espacio doméstico y la taberna, relacionándolos todos con el campo de batalla, Van Sant refleja en su filme (F) tres espacios escénicos equivalentes y los relaciona por medio del mundo de la prostitución masculina. A modo de esquema resultaría que:

Espacio X del TD	Espacio X' del F	Implicación
La corte	Los barrios acomodados	El poder
La casa de Hotspur	El sueño de Mike	El hogar
La taberna	El hotel abandonado	La marginalidad

Cuadro 25: Análisis comparativo del espacio en *Enrique IV* y en *Mi Idaho privado*.

Es en un lugar concreto, en una cafetería, dónde el director nos da a conocer las experiencias de varios jóvenes que se prostituyen, acentuando aún más el ambiente de marginalidad en el que se desenvuelve el “príncipe”. Dentro de este contexto, la droga y la prostitución son dos aspectos marcados en el filme. El miedo y la necesidad impulsan a actuar a muchos de estos jóvenes, presentándose así por medio de la película como víctimas de una sociedad moderna en decadencia. Sus experiencias resultan dolorosas y traumáticas. El contraste entre esta vida y la que ha vivido Scott, entre el porqué de la entrada de estos jóvenes en este mundo y las razones que impulsan a Scott es lo que Van Sant busca resaltar. En el filme, estos jóvenes conviven en una especie de casa ruinoso, una pensión que regenta la vieja Jane. Se trata, junto a la cafetería, de los lugares en los que Van Sant plantea su personal visión de la taberna de Eastcheap en nuestros días; igualmente, Mike intenta durante todo el filme encontrar a su madre, ese hogar que en *Enrique IV* de William Shakespeare quedaba representado por Hotspur y su esposa; del mismo modo, la corte de Enrique IV se convierte en el filme de Gus Van Sant en el mundo de la clase media acomodada en los Estados Unidos de finales de la década de los ochenta.

Respecto al vestuario del filme de Van Sant, éste resulta claramente identificable como prendas de hoy en día. Además, en el contexto general de la película, esta vestimenta actual ayuda, en mi opinión, a entroncar la tradición histórica de la obra de William Shakespeare con problemas más actuales. Dicho de otro modo, el vestido obliga al intérprete a buscar su relevancia en el marco de la película. Igualmente, algunas de estas prendas podrían relacionarse a su vez con una forma de vestir de cierta estética homosexual: vaqueros con los dos botones de arriba abiertos, sin camiseta y con un sombrero de vaquero (*Mi Idaho privado*: secuencia 2, escena 16).

Al igual que la apariencia externa, muchos de los objetos de *utilería*⁹¹ que aparecen en *Mi Idaho privado* son elementos que caracterizan determinadas acciones y a los personajes que en ellas aparecen. A modo de ejemplo, en el filme de Gus Van Sant, los útiles que emplean resultan fácilmente identificables con nuestro presente y también con la obra dramática de William Shakespeare. Así por ejemplo, los personajes beben cerveza marca “Falstaff” o leen revistas porno tituladas *King Leer* (*El rey del*

⁹¹ Según Bordwell y Thompson (1995: 149), se trata de partes del decorado que toman parte activa en la acción.

cuero)⁹². Juego de palabras con la obra dramática de Shakespeare *King Lear* (*El rey Lear*). Se trata en definitiva de una manera más de relacionar la historia de Shakespeare con una realidad actual. En estos casos, algunos objetos de utilería unen a su valor explicativo otro segundo significado implícito.

Además de los elementos de la puesta en escena anteriormente considerados, en *Mi Idaho privado* (Williams, 1992),⁹³ destaca el hecho de que el estilo cinematográfico de Van Sant tiende a mover la cámara dentro del plano. De este modo, aumenta la información sobre el espacio de la imagen (Bordwell y Thompson, 1995: 219). Las posiciones se vuelven más vívidas y nítidas que en los encuadres estáticos. Normalmente se revelan objetos o figuras nuevas. Estos planos en movimiento nos proporcionan constantemente diferentes perspectivas a medida que la imagen cambia continuamente de orientación. Estos objetos o figuras parecen más sólidos y tridimensionales cuando la cámara se mueve en torno a ellos. Asimismo, la panorámica y los planos picados y contrapicados presentan el espacio como continuo, tanto horizontal como verticalmente. Por tanto, en el filme de Gus Van Sant, nos encontramos en todo momento ante un espacio totalmente realista.

Es difícil no considerar el movimiento de cámara como un sustituto de nuestro movimiento. No se trata de que los objetos avancen o retrocedan, sino que nos apartamos o acercamos a ellos, ya que el movimiento de cámara proporciona pistas convincentes acerca del movimiento por el espacio. En realidad, estas indicaciones son tan fuertes que los cineastas a menudo hacen que los movimientos de cámara sean subjetivos, es decir, que estén motivados por la narración para representar la visión a través de los ojos de un personaje en movimiento, tal y como ocurre en *Mi Idaho privado* con el personaje de Mike, donde el movimiento se convierte en numerosas ocasiones en una pista convincente de que estamos viendo un plano subjetivo, como en la escena primera de la segunda secuencia del filme, que se rodó con cámara al hombro.

Junto al movimiento de cámara, todos los espacios se crean por medio de imágenes en el filme. Así, el título de la película *Mi Idaho privado* se inspira en una canción del grupo B52. Sin embargo, la relación con ésta acaba aquí. En el filme, el “Idaho privado” hace referencia a las imágenes que ocasionalmente ve uno de los

⁹² La traducción es mía.

⁹³ [ref. de 1 de mayo de 2015].

personajes, Mike, en su mente. Por tanto, podemos señalar que Mike vive en su propio Idaho privado, un lugar sólo visible para él (Williams, 1992),⁹⁴ y este sitio es creado por el director con fragmentos visuales. A lo largo de todo el filme, diferentes planos reflejan los aspectos más recónditos de la mente de Mike. Sus constantes desmayos actúan como un portal que se abre al mundo interior del personaje, ofreciéndonos claves sobre su pasado, por medio de *flashbacks*, pero también sobre sus sueños y sus aspiraciones (Lafrance, 1991).⁹⁵ Sus ataques narcolépticos se representan mediante imágenes fragmentadas que tomadas en conjunto constituyen su propio Idaho privado: nubes moviéndose rápidamente sobre vastos cielos azules, salmones saltando río arriba, viejas grabaciones en super 8 de la infancia de Mike. De este modo, los ataques de sueño del personaje hacen que veamos muchas cosas a través de sus ojos y se transmite el mensaje de que el personaje se encuentra en un viaje, no simplemente de una dirección a otra, pero para encontrar el lugar al que pertenece.⁹⁶ Podríamos pensar que Van Sant tiene la intención de mostrarle al público que esta búsqueda lleva toda la vida, como un largo camino, incluso alrededor del mundo, que parece no tener final. No se trata finalmente de un destino o de un lugar concreto, sino de un momento en la vida de cada uno donde finalmente se acepta a sí mismo y a la gente que le rodea. Sin embargo, observado todo desde la perspectiva de Mike, se convierte también en una metáfora de un joven homosexual que se encuentra indefenso ante un mundo que se lo arrebató todo (Tobias, 2013).⁹⁷

La introducción de diversos planos de peces nadando río arriba, contracorriente, no es en absoluto gratuita, ya que se puede relacionar con la dificultad de los propios personajes para alcanzar su destino, la felicidad, su lugar en el mundo: su hogar. E incluso esta búsqueda puede entenderse como un ciclo, que, al igual que el de los peces, se repite constantemente (Williams, 1992).⁹⁸ Asimismo, aparecen planos de casitas de madera que de repente se precipitan contra el suelo en una clara referencia al mago de Oz (*ibid.*)⁹⁹ y que a su vez podemos relacionar con la búsqueda de los personajes anteriormente apuntada. Del mismo modo, se repiten los planos de nubes que transitan veloces de un lado a otro de la pantalla, esparciendo su volátil sombra por las largas

⁹⁴ [ref. de 11 de mayo de 2015].

⁹⁵ [ref. de 9 de mayo de 2015].

⁹⁶ En: <<http://eldritch00.wikidot.com/my-own-private-idaho>>. [ref. de 9 de mayo de 2015].

⁹⁷ [ref. de 15 de mayo de 2015].

⁹⁸ [ref. de 7 de mayo de 2015].

⁹⁹ [ref. de 7 de mayo de 2015].

carreteras y las vastas praderas del oeste norteamericano (Imagen 34), junto a las imágenes de frágiles y de decadentes casitas de madera que de vez en cuando rompen la monotonía del paisaje (Imagen 36). Estas imágenes pueden relacionarse con el trabajo del pintor realista americano Grant Wood (1891-1942) (Imágenes 35 y 37) e identifican el pasado con nuestro presente.



Imagen 34: Paisaje del filme *Mi Idaho privado* inspirado en la obra de Wood.

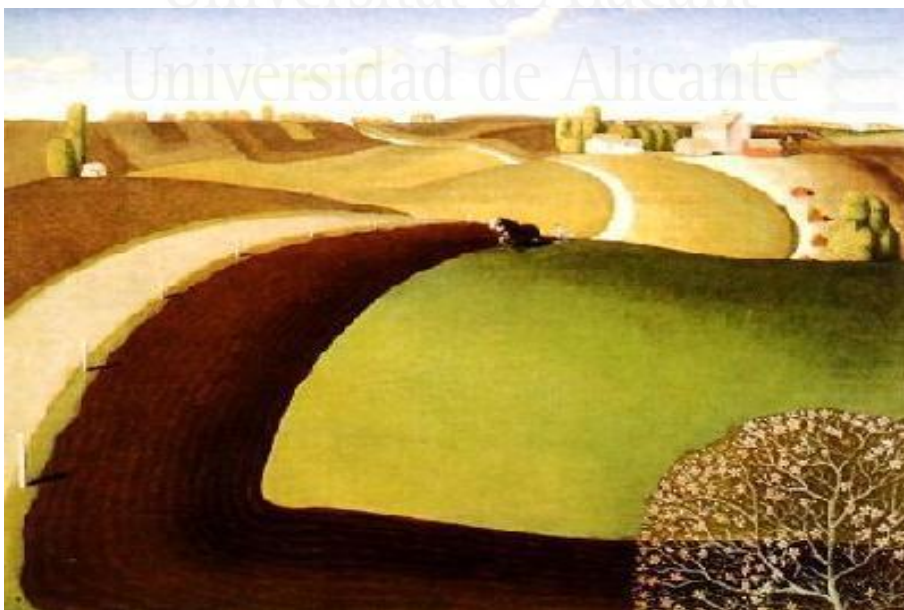


Imagen 35: Obra titulada *Spring Plowing*¹⁰⁰ (Wood, 1930).

¹⁰⁰ *Labranza primaveral* (la traducción es mía).



Imagen 36: Paisaje del filme *Mi Idaho privado* inspirado en la obra de Wood.



Imagen 37: Obra titulada *Arbor Day*¹⁰¹ (Wood, 1932).

¹⁰¹ *Día del árbol* (la traducción es mía).

Junto a estas imágenes de gran belleza plástica creadas por el director, se contraponen otras de las grises, lóbregas, desangeladas y oscuras ciudades de Portland y Seattle (Imagen 38), pero que también resultan bellas (Williams, 1992).¹⁰² Estas imágenes se identifican a su vez con el trabajo del pintor realista americano Edward Hopper (1882-1967) (Imagen 39) y constituyen la particular interpretación del mundo de la taberna de Gus Van Sant al mismo tiempo que se establece una nueva relación entre el ayer y el hoy.



Imagen 38: La ciudad en el filme *Mi Idaho privado* inspirada en la obra de Hopper.

¹⁰² [ref. de 11 de mayo de 2015].



Imagen 39: Obra titulada *Night Windows*¹⁰³ (Hopper, 1928).

Según Roy, el director de Kentucky Gus Van Sant, conocedor de las artes pictóricas (Roy),¹⁰⁴ dota de protagonismo en todo momento a gamas atrevidas de colores y juega con el encuadre para distribuirlos estratégicamente en la pantalla. La voluntad pictórica de los encuadres supone asimismo un impacto en las escenas de sexo que constituyen el nexo de unión entre los tres espacios de *Mi Idaho privado*. De hecho, se trata de *collages* formados por imágenes estáticas de los cuerpos desnudos en distintas posturas del acto sexual que se van sucediendo en la pantalla; como si se tratara de fotogramas capturados donde los actores permanecen por un instante estáticos en sus posturas sexuales. Todos estos detalles evidencian la irrefutable capacidad creativa del director para lograr imponer un estilo visual propio (*ibid.*).¹⁰⁵ Asimismo, en muchos casos, estas imágenes presentan una fuerte carga homoerótica (Imagen 40).

¹⁰³ *Ventanas en la noche* (la traducción es mía).

¹⁰⁴ [ref. de 8 de mayo de 2015].

¹⁰⁵ [ref. de 13 de mayo de 2015].



Imagen 40: Imagen homoerótica en *Mi Idaho privado*.

Otro espacio, el del mundo de la corte de *Enrique IV* de William Shakespeare queda representado en *Mi Idaho privado* por las típicas estampas del imaginario colectivo en relación con los barrios de clase media norteamericana con sus tradicionales grandes casas independientes con jardín y por los lujosos apartamentos ubicados en los centros de las ciudades. Asimismo, este mundo se relaciona también con lujosos hoteles, caros restaurantes e importantes despachos como el del padre de Scott, alcalde de Portland (Imagen 41).



Imagen 41: El despacho del alcalde en *Mi Idaho privado*.

Junto a la fotografía, en *Mi Idaho privado*, la música, que no se ha editado a la fecha, se constituye como un verdadero elemento caracterizador de las situaciones, como otro estímulo ostensivo. Podemos distinguir aquí tres niveles musicales. Para las escenas en los barrios acomodados, el director elige principalmente una música más especializada, por ejemplo música americana de los años treinta; encontramos música tradicional, *country*, en las escenas de carretera que relatan la historia de Mike en su deambular por los Estados Unidos en busca de su hogar; por último, Van Sant se decanta por la música instrumental para las escenas relacionadas con la obra de Shakespeare. Una melodía con reminiscencias históricas que parece transportarnos a una época pasada y que, a su vez, realza la contemporaneidad de la narración. De forma general, la música seleccionada para este proyecto por el director proporciona un fondo continuo que caracteriza las situaciones plasmadas en imágenes (Williams, 1992).¹⁰⁶ Aristóteles ya señaló la importancia de la música en el teatro, en el cine, ésta se convierte en otro elemento extraverbal de gran significación (Bordwell y Thompson, 1995: 292). Desde el punto de vista de la semiótica, este elemento forma parte de la red semántica de signos (O'Toole, 1992: 28) que conforman el mensaje cinematográfico que

¹⁰⁶ [ref. de 15 de mayo de 2015].

recibe el espectador. Este signo resulta importante por su relevancia para comprender el mensaje final, es un símbolo intrínsecamente significativo, ya que actúa de manera incidental proporcionando los fondos musicales del marco espacio-temporal.

En *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant, la puesta en escena, el uso de colores intensos, el encuadre y la iluminación hacen patente una preocupación de Van Sant por conseguir una estética apropiada y con carácter propio; no menos importante es la música en el filme (Roy).¹⁰⁷ Y con todo ello, el director crea un filme que narra un viaje de búsqueda concreto que se convierte en representativo de toda una generación. La historia de Mike y Scott por los hipnóticos y los fascinantes paisajes del oeste norteamericano en el que se encuentran rodeados de diversos personajes sirve de metáfora para definir la situación de los jóvenes en la América de finales de los ochenta.¹⁰⁸ *Mi Idaho privado* es el resultado de esa yuxtaposición de ideas y de estilos. Sin embargo, esta suma de influencias no resulta un escollo en su coherencia, pues el estilo de Van Sant es original y sólido al mismo tiempo (*ibid.*).¹⁰⁹

Tal y como he analizado en este punto, la ubicación de las secuencias tiene un papel importante en la creación de un marco espacio-temporal para la acción y los personajes de *Eduardo II*, así como de *Mi Idaho privado* y da cuenta de las intenciones del director del filme. De este modo, la localización de *Eduardo II* en un espacio cerrado responde, en mi opinión, a una intención comunicativa concreta del director. Mediante el uso de un contexto espacial único, completamente interior, Jarman refuerza la idea de unas relaciones íntimas homosexuales dificultadas, obstaculizadas, complicadas, mediatizadas por la represión de una sociedad homófoba. Asimismo, Derek Jarman consigue diluir la frontera entre lo público y lo privado en la lucha por el poder, mediante la simple ubicación de diversas secuencias de su película en un dormitorio. Todo este marco espacio-temporal parece el más adecuado para que el director pueda resaltar el rechazo a la relación de amor homosexual entre Eduardo y Gaveston por parte de la nobleza y el clero.

¹⁰⁷ [ref. de 31 de marzo de 2015].

¹⁰⁸ En: <<http://www.pediatribasadaenpruebas.com/2014/07/cine-y-pediatria-234-mi-idaho-privado.html>>. [ref. de 14 de mayo de 2015].

¹⁰⁹ [ref. de 13 de mayo de 2015].

Junto a ello, tanto en *Eduardo II* como en el filme *Mi Idaho privado*, la introducción de espacios actuales contribuye, a mi modo de ver, a recalcar la vigencia de las realidades reflejadas en el texto. Dicho con otras palabras, el director no sitúa a sus personajes en el pasado y, estableciendo espacios modernos, consigue que las acciones vividas por los personajes puedan resultar válidas para cualquier momento histórico, es decir, se refuerza su contemporaneidad. Cuando Derek Jarman y Gus Van Sant eliminan las referencias a una época y a un tiempo pasados e introducen lugares cotidianos para el receptor de hoy en día, sitúan el tema de la homosexualidad en un marco espacio-temporal que le sirve para reflejar cualquier época reciente, como la suya propia de finales de los ochenta, incluso hoy en día.

A grandes rasgos, mediante los códigos específicos y los no específicos del lenguaje cinematográfico se crea un entorno espacio-temporal con una determinada dirección de sentido que contribuye a la interpretación del filme. Después de todo lo dicho, señalaré que las referencias no verbales son utilizadas por el director a favor de su propia intención comunicativa a la hora de llevar a cabo una adaptación de temática homosexual. En este proceso, los momentos y los lugares se convierten en un estímulo ostensivo tan flexible y de tan gran alcance como el trabajo con la estructura argumental y la caracterización de los personajes, ya que las circunstancias no verbales condicionan de forma decisiva el modo en que percibimos e interpretamos las secuencias.

A modo de conclusión, y sólo para mostrar hasta qué punto resultan interesantes las películas de Jarman y de Van Sant en lo que a la utilización de aspectos no verbales se refiere, señalaré también que la música desempeñaba en el teatro isabelino, como en *Eduardo II* y en *Mi Idaho privado*, un papel insustituible dentro de la dinámica teatral, facilitando la sintonía dramática entre el público y los actores (González, 1993: 37). De la misma forma, en los filmes de Derek Jarman y de Gus Van Sant, la música de distintas épocas se presenta como otro elemento extraverbal más que, además de resultar relevante en su contexto, contribuye a la identificación entre el pasado homoerótico que representan las obras de Christopher Marlowe y William Shakespeare y el presente homosexual que reflejan las películas.

Coincido con Crespo y Manghi (2005: 4) en el sentido de que todos estos aspectos sirven de guía al espectador para asignar referentes, así como para enriquecer la información sobre la interpretación del filme. No sólo los elementos verbales y

paraverbales, sino también los signos extralingüísticos son seleccionados y complementados muchas veces a partir de la información análoga que es rescatada desde la memoria. Interpretar una película es producir evidencias y llegar a unas conclusiones mediante aspectos verbales y no verbales que no solamente reflejan lo explícito, sino que también llevan una importante carga de lo implícito. En este marco, la interpretación es una operación de razonamiento que tiene que ver con explicaturas e implicaturas, es decir, con procesos de relevancia (Carrillo, 2006: 16).

La interpretación global de *Eduardo II* y del filme *Mi Idaho privado* que presento, aunque soy totalmente consciente de que no está libre de plantear problemas, debido a su excesiva simplificación y subjetividad, se encuentra avalada por las críticas y las valoraciones de un gran número de especialistas cinematográficos, así como por las opiniones del público receptor del filme y de sus directores.¹¹⁰ Igualmente, el propio Derek Jarman refuerza con sus breves comentarios añadidos al guión, así como con la inclusión en cada página de eslóganes gay (Peake, 1999: 471) la dirección de sentido aquí planteada. Del mismo modo, Gus Van Sant habla claramente sobre la interpretación de su filme en la entrevista que concedió a Graham Fuller en 1993 y que se incluye en el guión (Van Sant, 1993: xii-liii).

Por último, el director ha interpretado los diálogos y las acotaciones del texto dramático con su consiguiente carga intencional para posteriormente manifestar en el filme su propia intención con respecto a la estructura argumental, a la caracterización de los personajes y al marco espacio-temporal. Con este fin, la película se crea de una forma determinada por medio de diferentes códigos, a saber, el escenario, los decorados, el vestuario, la fotografía, el sonido, etc. Así, las secuencias crean el argumento del filme; en el discurso verbal, en el lenguaje paraverbal y en el no verbal se nos muestra cómo es cada personaje, su relación con los demás e incluso sus ambiciones personales, que determinan su conducta y establecen los temas de la película; junto a ello, el tiempo y el espacio contribuyen también a establecer la temática del filme. Se trata, por tanto, de verdaderos estímulos ostensivos que guían al espectador en su interpretación de la película.

¹¹⁰ Sobre la interpretación de *Eduardo II*, consúltese a Lippard (1996: 6, 13, 19, 24, 29, 53, 109, 114 y 169) y sobre *Mi Idaho privado*, a LoBrutto (2010: 37-47).

Capítulo VIII: Conclusiones



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

VIII. Conclusiones

En esta tesis doctoral sobre el proceso de adaptación cinematográfica, mi hipótesis de investigación planteaba que cualquier cambio que experimentara el texto dramático en el proceso de su adaptación en filme se convertiría en un estímulo ostensivo que conllevaría su propia presunción de relevancia y por ende produciría en quien interpretara la película un proceso de inferencia en busca de nuevos efectos contextuales.

En resumen, sobre la base de esta hipótesis, el proceso de adaptación del texto dramático consiste a grandes rasgos en la creación de nuevos estímulos ostensivos primero en el guión, mediante la modificación de los diálogos y de las acotaciones con respecto a la obra dramática, y posteriormente en el filme, a través tanto del lenguaje verbal, como del paraverbal y del extraverbal. Así, la interpretación que se obtiene del texto dramático no es la misma que la del filme.

En cuanto a la consecución de mis objetivos de investigación, a partir de mi intención de analizar y de describir el proceso de adaptación del texto dramático en filme, he estudiado dos casos concretos de adaptación: la del texto dramático *Eduardo II* de Christopher Marlowe en el filme homónimo de Derek Jarman y la de la obra de William Shakespeare *Enrique IV* en la película *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant. A su vez, cuando se han examinado unos procesos concretos de adaptación, el trabajo se ha ido enriqueciendo con las aportaciones que otros estudiosos han hecho en diversas disciplinas.

Como he analizado en esta tesis, de forma general, me gustaría señalar que el dramaturgo ha codificado y ha hecho ostensivos determinados elementos en la obra dramática. Y, cuando lo ha hecho, ha aportado al director la información necesaria que le permita llegar a una interpretación relevante del texto dramático. Asimismo, según el proceso de adjudicación de relevancia propuesto por Sperber y Wilson (1986a) en su teoría de la relevancia, el director, orientado por su entorno cognitivo, ha descodificado e inferido la información del texto dramático expresada a través de sus mecanismos verbales y no verbales (diálogo y acotaciones). El intérprete ha otorgado relevancia a esta información para darle un sentido al texto dramático, su propia interpretación, que destaca fundamentalmente el componente homoerótico.

Más específicamente, el título *Eduardo II* y el autor Christopher Marlowe, así como William Shakespeare y *Enrique IV* remiten a unos textos dramáticos sobre personajes históricos de Inglaterra; la agrupación de los diálogos y de las acotaciones en escenas crea la estructura argumental de la obra. A partir de ésta, se desarrolla el conflicto que afecta al reinado de estos monarcas; los diálogos y las acotaciones escénicas de *Eduardo II* y de *Enrique IV*, que son fundamentalmente intradialógicas, establecen el discurso verbal, el lenguaje paraverbal y el no verbal de los personajes, mediante los cuales se crea su caracterización y se establece la propia temática del texto dramático; además, la información proporcionada en las didascalias relaciona los avatares de los personajes con un lugar y un tiempo concretos. Con todos estos elementos, Christopher Marlowe y William Shakespeare centran los temas principales de sus obras, entre los que se incluye el del homoerotismo.

Siglos después de que los textos dramáticos *Eduardo II* y *Enrique IV* fuesen escritos, Derek Jarman y Gus Van Sant tomaron respectivamente las obras de los escritores Christopher Marlowe y William Shakespeare con el fin de escribir unos guiones cinematográficos que les sirvieron de base para unas versiones cinematográficas *queer* de ambas obras. Partiendo de la premisa inicial de que todo cambio es significativo en este proceso de adaptación, numerosos aspectos relacionados con los diálogos y las didascalias de los textos dramáticos se han manipulado en dichas adaptaciones, acción ésta en la que se presupone su relevancia.

De manera específica, *Eduardo II* y *Mi Idaho privado* destacan fundamentalmente el tema de la homosexualidad. Por medio de las imágenes y de los sonidos del filme, Derek Jarman y Gus Van Sant han construido un argumento para sus obras en el que se enfatiza la condición homosexual; además, la caracterización de los personajes pone de relieve sobre todo su posición ante la homosexualidad; junto a ello, los directores han creado un marco espacio-temporal actual y cotidiano que relaciona a los personajes y su realidad homosexual con el presente del intérprete.

Toda esta información se ve expresada en las películas por medio de diversos aspectos: las secuencias que constituyen el filme; el lenguaje verbal, el paraverbal y el no verbal de los personajes; los elementos de la puesta en escena (el escenario, los decorados, la iluminación, la utilería, el vestuario, el maquillaje y el peinado), así como los sistemas de signos extralingüísticos que incluyen los componentes de la filmación, a

saber, la fotografía, el montaje y el sonido. Teniendo en cuenta todos estos elementos, podemos señalar de manera general que, mediante las imágenes y los sonidos, los directores Derek Jarman y Gus Van Sant configuran el tema de la homosexualidad en sus filmes.

La visión que de los textos dramáticos de Christopher Marlowe y William Shakespeare, *Eduardo II* y *Enrique IV*, nos presentan los siempre heterodoxos e innovadores Jarman y Van Sant nos lleva a pensar en la variedad de las aproximaciones que de estas obras dramáticas pueden darse. El enfoque de estos directores resulta radicalmente original y conecta con nuestro hoy. El tema de la homosexualidad se actualiza en los filmes por medio de la relevancia en la estructura argumental, en la caracterización de los personajes y en el marco espacio-temporal con el fin de que pueda sintonizar con preocupaciones e intereses de nuestros días. De este modo, Derek Jarman y Gus Van Sant ponen claramente de manifiesto con sus películas la contemporaneidad de las obras teatrales de Christopher Marlowe y William Shakespeare, genios de la literatura inglesa.

Más concretamente, Jarman y Van Sant desdibujan la idea de linealidad de la tragedia rearmando los diálogos del texto dramático para crear el argumento sin respetar el orden en que aparecían en el texto dramático, eliminando algunos, modificando otros y hasta añadiendo otros ajenos a la obra dramática: lo esencial para los cineastas no está en que los parlamentos se dramaticen, sino en que signifiquen. Cuando eligen este modo de abordar a Marlowe y a Shakespeare, Derek Jarman y Gus Van Sant despojan a su filme de lo que hubiera sido una pesada carga argumental, pero además se consigue destacar así el componente homoerótico de la historia. Se eligen los diálogos más relevantes para lograr que los personajes se puedan manifestar por medio de los enunciados de Marlowe y Shakespeare en referencia al tema fundamental de los filmes: la homosexualidad. A su vez, todo lo que oímos se relaciona con numerosas imágenes y otros sonidos que se emplean para apuntar en esta misma dirección de sentido. Junto a los enunciados, por medio de los elementos de la puesta en escena, de los aspectos constitutivos de la apariencia externa de los personajes y de los componentes de la filmación no sólo se sitúa la historia clásica en un contexto diferente, en nuestro presente, sino que se destaca la homosexualidad.

Una vez analizada la adaptación de *Eduardo II* por Derek Jarman y la de *Enrique IV* por Gus Van Sant, podemos señalar que la tendencia cognitiva universal a maximizar la relevancia hace posible que, al menos en cierto grado, se puedan predecir y manipular los estados mentales de los demás (Wilson y Sperber, 2004: 615). Explicado lo anterior con otras palabras, si el director es consciente de que el espectador tiene tendencia a escoger los estímulos más relevantes entre aquéllos de los que dispone en su entorno y a procesarlos de tal modo que se maximice su relevancia, está capacitado para producir estímulos en el filme que con toda probabilidad atraerán la atención del público, le incitarán a la activación de determinados supuestos contextuales y le conducirán hacia la interpretación que el director pretendía.

En términos relevantistas, creo con Carston (2002: 225) que ha sido preciso hacer entrar factores cognitivos en la formulación de una interpretación homosexual para la adaptación de los filmes *Eduardo II* de Derek Jarman y *Mi Idaho privado* de Gus Van Sant. Lo importante es comprender que bajo esa aparente disparidad de recursos expresivos existe una homogeneidad en las estructuras cognitivas que se pretenden expresar. Explicado de otro modo, los diferentes aspectos del filme constituyen proyecciones diferentes de unas mismas estructuras cognitivas que se expresan o se hacen explícitas a través de estos aspectos (Bustos, 2006: 19). Dichas estructuras están almacenadas en la memoria, son de carácter estereotípico y resultan de fácil accesibilidad. De esta forma, el espectador construye la interpretación y, debido a que satisface sus expectativas de relevancia, se detiene aquí (Carston, 2002: 226). El proceso interpretativo consiste, por tanto, en formular hipótesis ya disponibles en la memoria que hacen explicable el filme desde una perspectiva homosexual. El espectador asigna una interpretación, la más congruente, que trata de reproducir el proceso que ha llevado al director a utilizar las imágenes y los sonidos de una manera determinada.

En definitiva, a lo largo de esta tesis doctoral, he ofrecido una taxonomía que de forma general se sintetizaría en tres elementos fundamentales, a saber, la estructura argumental, la caracterización de los personajes y el marco espacio-temporal. Me gustaría mencionar que todos los aspectos aquí señalados se corresponden con suposiciones y con deducciones tácitas que en realidad hacen los espectadores. Las películas y nuestras reacciones ante ellas sugieren que inconscientemente hacemos

relevantes las dimensiones cinematográficas. De este modo, entendemos el mensaje que se nos quiere comunicar, pero también nos sorprendemos o divertimos cuando las películas manipulan estas categorías, nos asombramos o despistamos cuando un elemento de una categoría se modifica.

En concreto, el tratamiento que Derek Jarman y Gus Van Sant dan a estos aspectos en sus películas, *Eduardo II* y *Mi Idaho privado*, me lleva a formular las siguientes conclusiones:

- a) se pueden “crear” significados que no se desprenden de la interpretación directa del texto dramático; y/o
- b) “anular” determinadas interpretaciones de la obra dramática de origen; y/o
- c) “realzar” (*foregrounding*), en el sentido semiótico-lingüístico de Harris (1981: 179-236), algunos sentidos del texto dramático, es decir, darles más prominencia o hacerlos más significativos en detrimento de otros (*backgrounding*) que quedan de este modo en un segundo plano en la película.

Conforme a lo anterior, considero de interés este trabajo para entender las diversas posibilidades de las que dispone el director para plasmar en el filme adaptado su propia intención comunicativa en la que se destaca la homosexualidad, ya que el modo en que se presenta la información, la manera de caracterizar a los personajes y el lugar, así como el momento en que se desarrollan los hechos pueden modificar notablemente su significado. Confío en que mi modesta aportación haya ayudado a comprender mejor un aspecto tan complicado y multidisciplinario como el de la adaptación del texto dramático en filme desde una perspectiva homosexual.

No obstante, soy consciente, debido a la variedad de elementos que intervienen en este proceso, de mi limitación para poder examinarlo desde todas sus dimensiones, tanto lingüísticas como psicológicas, sociológicas y estéticas. No puedo evitar mostrar mi insatisfacción ya que, ahora más que nunca, soy consciente de la enorme dificultad que entraña analizar, por muchas y válidas herramientas teóricas de que uno disponga, los intrincados y sutiles mecanismos de la comunicación. Realmente, cuanto más he examinado el proceso de adaptación del texto dramático en filme, más aspectos nuevos

e interesantes se han revelado y, en consecuencia, más incompleto me resulta mi trabajo. Pero, al mismo tiempo, se manifiesta en mí una enorme alegría porque, por un lado, he tenido la gran oportunidad de investigar en esta tesis doctoral este campo tan complejo, a la par que apasionante, de las adaptaciones cinematográficas; y, por otro lado, he podido llevar a cabo un análisis personal que me ha permitido desarrollar ampliamente mi creatividad.

Finalmente, aunque, por suerte, son muy numerosos los estudios en el campo de las adaptaciones, es preciso desarrollar nuevas líneas de investigación que estén encaminadas a esclarecer algunas lagunas que todavía quedan por explorar, sobre todo, en relación con las películas adaptadas de temática homosexual. Por tanto, las indagaciones y los resultados de esta tesis me permiten aventurar una serie de horizontes de investigación futura. De modo preciso, como lingüista, espero que, por una parte, mi análisis sirva para abrir el camino al estudio de otras adaptaciones concretas de textos dramáticos en filmes de temática gay, ya que de esta manera podría verse notablemente enriquecido. Por otra parte, estoy también convencido del atractivo que supondría llevar a cabo una investigación que examinara la relación entre distintas películas basadas en una misma obra dramática y el modo en que cada director ha plasmado en cada época su propia interpretación homosexual del texto dramático.

Asimismo, cualquiera de los numerosos aspectos que constituyen el complejo proceso de adaptación fílmica podría ser susceptible de un análisis específico pormenorizado, a saber, las secuencias, el escenario, los decorados, la iluminación, la utilería, los diálogos, la paralingüística, la apariencia externa o los componentes de la filmación. Todo ello con el fin de entender mejor sus posibilidades de uso y sus resultados interpretativos en el filme. Con tal idea en mente, inicié hace ya bastante tiempo toda esta ardua labor de investigación sobre la adaptación cinematográfica de un texto dramático.

Bibliografia



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Bibliografía

1. Fuentes primarias

Coll, Aliocha (ed.) (1984): *Teatro de Christopher Marlowe*. Madrid: Alfaguara.

Jarman, Derek (1991): *Queer Edward II*. Londres: British Film Institute.

Pujante, Ángel-Luis (ed.) (2014): *Enrique IV (partes I y II)*. Barcelona: Austral.

Van Sant, Gus (1993): *My Own Private Idaho*. Winchester: Faber and Faber.

Watts, Cedric (ed.) (2013): *Henry IV: Parts 1 and 2*. Londres: Wordsworth Editions.

2. Fuentes secundarias

A

Aaron, Michele (ed.) (2004): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.

Aebischer, Pascale (2013): "Marlowe in the Movies". En E. C. Bartels y E. Smith, eds., *Christopher Marlowe in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 316-324.

Aiello, Julieta. *Especial: Road Movies II*. 28 de agosto de 2012. [ref. de 30 de octubre de 2014]. En: <<http://www.indiehoj.com/cine/mi-idaho-privado-la-ruta-hacia-la-identidad>>.

Alba, Ramón (ed.) (2005): *Literatura española: una historia de cine*. Madrid: Polifemo.

Allen, Michael (2003): *Contemporary U.S. Cinema*. Nueva York: Longman/Pearson Education.

Amat, Kiko. *Autosuficiencia: Kenneth Anger*. 2004. [ref. de 30 de agosto de 2010]. En: <http://www.tempusfungui.com/salon_detalle.asp?sid=291>.

Anaya Santos, Gonzalo (2008): *La esencia del cine. Teoría de las estructuras*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Andersen, Peter (2007): *Nonverbal Communication: Forms and Functions*. Illinois: Waveland Press.

Andrew, Dudley (1984): *Concepts in Film Theory*. Nueva York: Oxford University Press.

Armes, Roy (1978): *A Critical History of British Cinema*. Londres: Secker & Warburg.

Aston, Elaine y George Savona (1991): *Theatre as a Sign-system. A Semiotics of Text and Performance*. Londres: Routledge.

Atanasov, Svet. 12 de julio de 2005. [ref. de 23 de agosto de 2008]. En: <www.dvdtalk.com/reviews/16751/edward-ii>.

B

Balasz, Bela (1950): *Theory of the Film*. Londres: Dennis Dobson.

Baldelli, Pío (1966): *El cine y la obra literaria*. La Habana: ICAIC.

Bargalló, Juan (1989): "Del texto dramático al texto espectacular". *Discurso* 3, 4: 127-140.

Barrios, Richard (2003): *Screened out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*. Londres: Routledge.

Bazin, André (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Beaugrande, Robert de y Wolfgang Dressler (1981): *Introduction to Text Linguistics*. Londres: Longman.

Bersani, Leo y Ulyse Dutoit (1999): *Caravaggio*. Londres: British Film Institute.

Bettetini, Gianfranco (1986): *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Bevington, David y Eric Rasmussen (eds.) (1995): *Doctor Faustus and other Plays*. Oxford: Oxford University Press.

Birdwhistell, Ray L. (1970): *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Bluestone, George (1957): *Novels into Films*. Baltimore: The John Hopkins Press.
- Bordwell, David (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David y Kristin Thompson (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bray, Alan. (1994): "Homosexuality and the Signs of Male Friendships in Elizabethan England". En J. Goldberg, ed., *Queering the Renaissance*. Durham: Duke University Press, 40-61.
- Brown, Joe. "Edward II". *The Washington Post*. 10 de abril de 1992. [ref. de 3 de noviembre de 2012]. En: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/edwardiirbrown_a0adde.htm>.
- Burch, Noël (1986): *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Burrow, Colin (ed.) (2002): *The Complete Sonnets and Poems*. Oxford: Oxford University Press.
- Burt, Richard (1997): "New Shakesqueer Cinema". En L. E. Boose y R. Burt, eds., *Shakespeare, the Movie*. Londres: Routledge, 240-268.
- Bustos, Eduardo de (2006): "Pragmática, contenido conceptual e inferencia". En J. L. Zofío *et al.*, eds. *Estudios en homenaje a A. Deaño*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1-39.

C

- Cabedo Nebot, Adrián (2009): "Análisis y revisión del sarcasmo y la lítote: Una propuesta desde la teoría de la relevancia." *Boletín de Filología* XLIV(2): 11-38.
- Campbell, Drew (2002): *Technical Film and TV for Nontechnical People*. Nueva York: Allworth Communications.

- Canby, Vincent. "My Own Private Idaho". *The New York Times*. 27 de septiembre de 1991. [ref. de 5 de julio de 2012]. En: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D0CEFDE153CF934A1575AC0A967958260>>.
- Cardullo, Bert. "Outing" Edward, outfitting Marlowe: Derek Jarman's film of Edward II. Izmir University of Economics, Turquía. 1 de abril de 2009. [ref. de 20 de septiembre de 2009]. En: <<http://www.thefreelibrary.com/%22Outing%22+-Edward,+outfitting+Marlowe%3A+Derek+Jarman's+film+of+Edward+IIa0198941680>>.
- Carrillo Guerrero, Lázaro (2006): "Concluir". *Tonos* 11: 1-20.
- Carston, Robyn (2002): *Thought and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford: Blackwell.
- Catalá Pérez, Manuela (2001): "Ironía, humor e inferencia: Procesos cognitivos. Tendencias creativas en la publicidad actual". *Acciones e Investigaciones Sociales* 12: 129-142.
- Catalá, Josep María (2001): *La puesta en imágenes*. Barcelona: Paidós Comunicació.
- Chaume, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chion, Michael (2000): *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- Citron, Michelle. *The Films of Jan Oxenberg. Comic Critique*. 2005. [ref. de 28 de septiembre de 2010]. En: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC2425folder/JanOxenberg.html>>.
- Clark, Herbert H. (1987a): "Four dimensions of language use". En J. Verschueren y M. Bertuccelli-Papi, eds., *The Pragmatic Perspective*. Ámsterdam: Benjamins, 9-25.
- Clark, Herbert H. (1987b): "Relevance to what?". *Behavioral and Brain Sciences* 10: 714-715.

Clark, Jim. *Jim's Reviews/Jarman. Edward II*. 14 de junio de 2005. [ref. de 3 de agosto de 2010]. En: <jclarkmedia.com/jarman/jarman09edward.html>.

Clark, Susan F. (2002): "Djuna Barnes. The Most Famous Unknown". En K. Marra y R. A. Schank, eds., *Staging Desire: Queer Readings of American Theatre History*. Michigan: University of Michigan Press, 105-125.

Clerc, Jeanne-Marie (1985): *Littérature et cinéma*. París: Nathan.

Clerc, Jeanne-Marie (1993): *Ecrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*. Metz: Presses Universitaires de Metz.

Coll, Aliocha (ed.) (1984): *Teatro de Christopher Marlowe*. Madrid: Alfaguara.

Company, Juan Miguel (1987): *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Corrales Crespo, Pedro R. (2000): "El lugar común en la construcción e interpretación del texto publicitario". *Clac* 1: 13-27.

Craik, Jennifer (1994): *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. Londres: Routledge.

Crespo, Nina y Dominique Manghi (2005): "Propiedades cognitivas e intersubjetivas de la comprensión del lenguaje oral: Posibles elementos para un modelo". *Signos* 38(59).

D

Davies, Anthony (1994): *Filming Shakespeare Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.

Díaz Pérez, Francisco Javier (2000): "Sperber and Wilson's relevance theory and its applicability to advertising discourse: Evidence from British press advertisements". *Atlantis* XXII(2): 37-50.

Diego, Estrella de (1992): *El andrógino sexuado*. Madrid: Visor.

DiGangi, Mario (1988): "Marlowe, Queer Studies, and Renaissance Homoeroticism".
En P. Whitfield White, ed., *Marlowe, History, and Sexuality: New Critical Essays on Christopher Marlowe*. Nueva York: AMS Press, 195-212.

DiGangi, Mario (1997): *The Homoerotics of Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dillon, Steven (2004): *Derek Jarman and Lyric Film: The Mirror and the Sea*. Texas: University of Texas Press.

Dollimore, Jonathan (1991): *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Oxford University Press.

Doty, Alexander (2000): *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. Londres: Routledge.

Dyer, Richard (1992): *Only Entertainment*. Londres: Routledge.

E

Eccles, Mark (1934): *Christopher Marlowe in London*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Elam, Keir (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen.

Eliot, Charles W. (ed.) (2001): *Edward II. Vol. XLVI, Part I*. Nueva York: P. F. Collier & Son.

Escandell Vidal, M. Victoria (2003): *Introducción a la pragmática*. Madrid: Ariel.

F

Faro Forteza, Agustín (2006): *Películas de libros*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Fernández, Luis Miguel (2000): *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

- Forceville, Charles (2000): "Compasses, beauty queens and other PCs: Pictorial metaphors in computer advertisements". *Hermes* 24: 31-55.
- Forker, Charles R. (ed.) (1995): *Edward II*. Manchester: Manchester University Press.
- Frago Pérez, Marta (2005): "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica". *Comunicación y sociedad* XVIII, 2: 49-82.
- Freire, Héctor. J. *Historia del cine gay*. 2007. [ref. de 27 de octubre de 2010]. En: <<http://www.telepolis.com/cgiin/web/DISTRITODOC?distrito=1580&carpeta=/Historia>>.
- French, Philip. "Edward II". *The Guardian*. 28 de marzo de 2010 [ref. de 3 de marzo de 2012]. En: <<http://www.theguardian.com/film/2010/mar/28/classic-dvd-edward-ii-philip-french>>.
- Futato, David R. (1994): "Derek Jarman's *Edward II*: art, politics and the aesthetic". *Latent Image. A Student Journal of Film Criticism*. [ref. de 18 de abril de 2010]. En: <http://pages.emerson.edu/organizations/fas/latent_image/issues/1994-05/edward.htm>.

G

- Garcés Conejos, Pilar (2003): "Production, interpretation and garden path utterances in advertising". En C. Inchaurrealde y C. Florén, eds., *Interaction and cognition in linguistics*. Hamburgo: Peter Lang, 135-144.
- García Barrientos, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid. Síntesis.
- Gibbons, Brian (ed.) (2011): *Marlowe: Four Plays: Tamburlaine, Parts One and Two, The Jew of Malta, Edward II and Dr Faustus*. Londres: Methuen Drama.
- Gimferrer, Pere (2000): *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Londres: Harper and Row.

González, José Manuel (1993): *El teatro de William Shakespeare hoy. Una interpretación radical actualizada*. Barcelona: Montesinos.

González, José Manuel (1998): *El teatro de Christopher Marlowe*. Zaragoza: SEDERI.

Greisdorf, Howard (2000): "Relevance: An interdisciplinary and information science perspective". *Informing Science* 3(2): 67-71.

Grey, Atticus. *Diálogos inolvidables: Mi Idaho privado*. El edén sideral. 26 de febrero de 2010. [ref. de 10 de marzo de 2015]. En: <<http://sitioexpresodemedianoche.blogspot.com.es/2010/02/dialogosinolvidables-mi-idaho-privado.html>>.

Griffiths, Robin (2006): *British Queer Cinema*. Londres: Routledge.

Guarínós, Virginia (1996): *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla.

Guillén Nieto, Victoria (1994): *El diálogo dramático y la representación escénica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Gurr, Andrew (1987): *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge: Cambridge University Press.

H

Hall, Edward T. (1959): *The Silent Way*. Nueva York: Doubleday.

Hall, Edward T. (1966): *The Hidden Dimension*. Nueva York: Doubleday.

Harris, Alan C. (1981): *From Linguistic Theory to Meaning in Educational Practice*. Tesis doctoral inédita. Los Angeles: University of California.

Hawkes, David (1996): "The Shadow of This Time: The Renaissance Cinema of Derek Jarman". En C. Lippard, ed., *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*. Trowbridge: Flicks Books, 103-116.

Helbo, André (1989): *Teoría del espectáculo. El paradigma audiovisual*. Buenos Aires: Galerna.

Helbo, André (1997): *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*. París: Armand Colin.

Herman, Vimala (1995): *Dramatic Discourse*. Londres: Routledge.

Hernández Les, Juan A. (2005): *Cine y literatura. Una metáfora visual*. Madrid: Ediciones JC.

Hidalgo Ciudad, Juan Carlos (1997): "Marlowe, Jarman, and *Edward II*: Use or Abuse?" *Sederi VIII*: 251-254.

Hidalgo, Pilar (1997): *Shakespeare Posmoderno*. Sevilla: Secretariado de publicaciones.

Holderness, Graham (ed.) (1992): *Shakespeare's History Plays*. Londres: Palgrave Macmillan.

Howard, Jean E. (1994): *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. Londres: Routledge.

Hymes, Dell (ed.) (1964): *Language in Culture and Society*. Nueva York: Harper and Row.

J

Jaime, Antoine (2000): *Literatura y cine en España*. Madrid: Cátedra.

Jarman, Derek (1991): *Queer Edward II*. Londres: British Film Institute.

Javier Pardo, Pedro y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2014): *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Julien, Isaac (2008): *Derek Jarman: Brutal Beauty*. Londres: Koenig Books.

K

Keenan, Siobhan. (2014): *Acting Companies and Their Plays in Shakespeare's London*. Londres: Arden.

Kęska, Monika. *Referencias a la cultura británica en el cine de Derek Jarman: El Renacimiento contra Margaret Thatcher*. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada. 2008. [ref. de 22 de julio de 2011]. En: <http://cfj.filosofia.net/2008/textos/cultura_britanica.pdf>.

Klemm, Michael D. *Three Films by Derek Jarman*. Febrero de 2009. [ref. de 21 de julio de 2010]. En: <<http://cinemaqueer.com/review20pages202/derekjarman.html>>.

Knapp, Mark L. (1980): *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.

Knowles, Ronald (1992): *Henry IV. Parts 1 and 2*. Londres: Macmillan.

Kowzan, Tadeusz (1992): *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

L

Lafrance, J. D. "My Own Private Idaho. Criterion Collection." *The Film Journal*. 1991. [ref. de 13 de mayo de 2015]. En: <<http://www.thefilmjournal.com/issue11/idaho.html>>.

Lang, Robert (2002): *Masculine Interests: Homoerotics in Hollywood Films*. Nueva York: Columbia University Press.

Leach, Jim (2004): *British Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lennon, Sharron J. y Ruth V. Clayton (1992): "Age, body type, and style features as cues in nonverbal communication". *Semiotica*, 91(1/2): 43-55.

Levy, Emanuel (2015): *Gay Directors, Gay Films?: Pedro Almodóvar, Terence Davies, Todd Haynes, Gus Van Sant*. Nueva York: Columbia University Press.

Lippard, Chris (ed.) (1996): *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*. Trowbridge: Flicks Books.

LoBrutto, Vincent (2010): *Gus Van Sant: His Own Private Cinema*. Santa Bárbara: Praeger.

Lotman, Iuri M. (1979): *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

M

Marcus, Millicent (1993): *Filmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Marsé, Juan y Javier Coma (1998): *Cine y literatura*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Martin, Marcel (1955): *Le langage cinématographique*. París: Le Cerf. (Trad. cast.: (1992): *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa).
- Martínez Luciano, Juan Vicente (1984): *Shakespeare en la crítica bibliotextual*. Valencia: Instituto Shakespeare Valencia.
- Martínez Sierra, Juan José (2005): "Un acercamiento descriptivo y discursivo a la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson". *Puentes* 6: 53-59.
- McFarlane, Brian (1996): *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.
- Mellor, David (ed.) (1987): *A Paradise Lost: The Neo-Romantic Imagination in Britain, 1935-55*. Londres: Lund Humphries.
- Melo, Adrián (2005): *El amor de los muchachos*. Buenos Aires: Ediciones LEA.
- Merchant, W. Moelwyn (ed.) (1997): *Edward II*. Londres: The New Mermaids.
- Metz, Christian (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Mitry, Jean (1963): *Esthétique et psychologie du cinéma : les structures*. París: Editions Universitaires. (Trad. cast.: (1989): *Estética y psicología del cine*, vol. 1., *Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI).
- Mitry, Jean (1965): *Esthétique et psychologie du cinéma : les formes*. París: Editions Universitaires. (Trad. cast.: (1989): *Estética y psicología del cine*, vol. 2., *Las formas*. Madrid: Siglo XXI).
- Moncho Aguirre, Juan de Mata (2001): *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante. En: <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4665>>. [ref. de 11 de agosto de 2010].
- Monegal, Antonio (1993): *Luís Buñuel de la literatura al cine: Una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.

Moseley, Charles (2007): *Henry IV. Parts 1 and 2*. Tirril: Humanities-Ebooks.

Moya Pardo, Constanza (2006): "Relevancia e inferencia: Procesos cognitivos propios de la comunicación humana." *Forma y función* 19: 31-46.

Murray, Christopher (ed.) (1982): *Christopher Marlowe, Edward II*. Harlow: Longman.

N

Naremore, James (1988): *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press.

Naremore, James (ed.) (2000): *Film Adaptation*. Londres: The Athlone Press.

Neill, James (2009): *The Origins and Role of Same-sex Relations in Human Societies*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.

Nelmes, Jill (2003): *An Introduction to Film Studies*. Nueva York: Routledge.

Nina, Angela. *Lesbianas en el cine*. 2007. [ref. de 15 de agosto de 2010]. En: <<http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/DISTRITODOC?distrito=Lesbianas&carpeta=/Cine>>.

Nutall, Anthony Davis (1983): *New Mimesis. Shakespeare and the Representation of Reality*. Londres: Yale University Press.

O

O'Pray, Michael (1996): *Derek Jarman. Dreams of England*. Londres: British Film Institute.

Ortiz, Áurea y María José Piqueras (1995): *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós.

O'Toole, John (1992): *The Process of Drama*. Londres: Routledge.

P

Paredes, Israel. *La mirada itinerante. Miradas de Cine n° 63*. Junio de 2007. [ref. de 30 de octubre de 2014]. En: <<http://www.miradas.net/2007/n63/actualidad/vansant.html>>.

- Pastor Cesteros, Susana (1996): *Cine y literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante: Publicaciones de la Universidad.
- Peake, Tony (1999): *Derek Jarman*. Londres: Little, Brown and Company.
- Pencak, William (2002): *The Films of Derek Jarman*. Jefferson: McFarland & Company.
- Peña-Ardid, Carmen (1992): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Peralta, Jorge y Pablo A. Grasso. *Representación y Antirrepresentación en la versión filmica de "Eduardo II" de Christopher Marlowe*. 2006. [ref. de 20 de febrero de 2011]. En: <<http://vanguardiaqueer.blogspot.com/2006/06/representacinyantirrepresentacinen.html>>.
- Pérez Bowie, José Antonio (2004): "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial". *Arbor* CLXXVII: 699-700, 573-594.
- Pérez Bowie, José Antonio (ed.) (2003): *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Perkins, Victor F. (1993): *Film as Film*. Boston: Da Capo Press.
- Pickering, Kenneth (1992): *How to Study Modern Drama*. Londres: Macmillan.
- Pimentel, Luz Aurora (1991): "Enrique IV: en busca del rey ideal". *El Nacional Dominical* 38: 4-6.
- Portillo, Rafael (ed.) (1987): *Estudios literarios ingleses. Shakespeare y el teatro de su época*. Madrid: Cátedra.
- Portillo, Sam. *Edward II*. 13 de enero de 2010. [ref. de 30 de agosto de 2010]. En: <<http://gayinterestfilms.blogspot.com/2010/01/edward-ii-1991-uk-dirderek-jarman.html>>.
- Poyatos, Fernando (1983): "Language and Nonverbal Systems in the Structure of Face-to-Face Interaction". *Language and Communication* 3(2): 129-140.

Poyatos, Fernando (1994): *La comunicación no verbal. II: Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid: Itsmo.

Pujals, Esteban (1988): *Historia de la literatura inglesa*. Madrid: Gredos.

Pujante, Ángel-Luis (ed.) (2014): *Enrique IV (partes I y II)*. Barcelona: Austral.

Q

Quelch, Ivor. Noviembre de 2010. [ref. de 19 de diciembre de 2010]. En: <<http://www.inventodeldemonio.es/2010/11/eduardoiiianacronismoinquietaante.html>>.

Quinn-Meyler, Martin (1996): "Opposing "Heterosoc": Derek Jarman's Counter-hegemonic Activism". En C. Lippard, ed., *By Angels Driven. The Films of Derek Jarman*. Trowbridge: Flicks Books, 117-134.

Quinquer, Lluís (2001): *El drama de escribir un guión dramático*. Barcelona: Plaza & Janés.

R

Rainer, Peter. *Audacious Slant on 'Edward II'*. Times Staff Writer. Abril de 1992. [ref. de 4 de abril de 2011]. En: <http://articles.latimes.com/1992-04-17/entertainment/ca-429_1_edward-ii>.

Remland, Martin S. (2009): *Nonverbal Communication in Everyday Life*. Boston: Allyn & Bacon.

Rich, Ruby B. (2004): "New Queer Cinema". En M. Aaron, ed., *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 15-22.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997): *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (1999): *El teatro en el cine español*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (2003): *Dramaturgos en el cine español*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Ríos Carratalá, Juan Antonio y John D. Sanderson (eds.) (1996): *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*. Alicante: Universidad de Alicante.

Ríos Carratalá, Juan Antonio y John D. Sanderson (eds.) (1997): *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*. Alicante: Universidad de Alicante.

Ríos Carratalá, Juan Antonio y John D. Sanderson (eds.) (1999): *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*. Alicante: Universidad de Alicante.

Ríos Carratalá, Juan Antonio y John D. Sanderson (eds.) (2000): *Relaciones entre el cine y la literatura: la transgresión*. Alicante: Universidad de Alicante.

Rosselló, Ramon X. (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València: Institut Universitari de Filologia Valenciana.

Roy Gallart, Lluís. *Cowboys de carretera*. Cine archivo. [ref. de 13 de mayo de 2015].
En: <<http://www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelícula=61282>>.

S

Salas, Hugo (1999): "Derek Jarman, el hombre invisible". *El Amante* 89: 44-45.

Sánchez Noriega, José Luís (2000): *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.

Sanderson, John D. (ed.) (2005): *¿Cine de autor?: Vigencia y revisión del concepto de autoría*. Alicante: Universidad de Alicante.

Sinfield, Alan (2005): *Cultural Politics - Queer Reading*. Nueva York: Routledge.

Smith, Bruce R. (1991): *Homosexual Desire in Shakespeare England*. Chicago: University of Chicago Press.

Smith, Peter J. (ed.) (1998): *Edward II*. Londres: NHB.

Smyth, Cherry (1992): *Lesbians Talk Queer Notions*. Londres: Scarlet Press.

- Spencer, Colin (1996): *Homosexuality. A History*. Londres: Fourth Estate.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson (1986a): *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson (1986b): "Loose talk". En S. Davis, ed., *Pragmatics: A Reader*. Oxford: Oxford University Press, 540-550.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson (1995): Introducción a la segunda edición de *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson (1998): "The mapping between the mental and the public lexicon". En P. Carruthers y J. Boucher, eds., *Language and Thought: Interdisciplinary Themes*. Cambridge: Cambridge University Press, 184-200.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson (2002): "Pragmatics, modularity and mind-reading". *Mind & Language* 17: 3-23. Special Issue on Pragmatics and Cognitive Science.
- Squicciarino, Nicola (1998): *El vestido habla*. Madrid: Cátedra.
- Stam, Robert (2001): *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert y Alessandra Raengo (eds.) (2004): *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing.
- Steane, John B. (ed.) (1986): *Christopher Marlowe. The Complete Plays*. Harmondsworth: Penguin.
- Swain, Dwight (1988): *Film Scriptwriting*. Boston: Focal Press.
- T**
- Tanaka, Keiko (1992): "The pun in advertising: A pragmatic approach". *Lingua* 87: 91-102.
- Tanaka, Keiko (1994): *Advertising Language. A Pragmatic Approach to Advertisements in Britain and Japan*. Londres: Routledge.
- Tannen, Deborah (ed.) (1993): *Gender and Conversational Interaction*. Oxford: Oxford University Press.

Thomas, Vivien y William Tydeman (eds.) (1994): *Christopher Marlowe. The Plays and their Sources*. Londres: Routledge.

Tobias, Scott. *My Own Private Idaho is a personal statement and a River Phoenix memorial*. 21 de marzo de 2013. [ref. de 15 de mayo de 2015].

Tomlin, Russell S. *et al.* (1997): "Discourse Semantics". En T. A. Van Dijk ed., *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction Volume 1*. Londres: SAGE Publications, 63-111.

Toolan, Michael (1990): "Largely for against Theory". *Journal of Literary Semantics* 19, no. 3: 150-66.

Trapero Llobera, Patricia (2009): "Cine y televisión: Adaptaciones y metodologías analíticas". *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies* 23: 687-699.

Trapp, Joanna S. *The Brutal Politics of Desire: Derek Jarman's Edward II*. Northwestern College, EEUU. Mayo de 2000. [ref. de 28 de julio de 2010]. En: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/filmreview.php?issue=may2000&idfilm_rev>.

Travers, Peter. "Edward II". *Rolling Stone*. 2 de abril de 1992. [ref. de 5 de julio de 2012]. En: <<http://www.rollingstone.com/movies/reviews/edward-ii-19920320>>.

Trujillo Sáez, Fernando (2001): "La teoría de la relevancia como base para una nueva interpretación de la comunicación". *Eúphoros* 3: 221-232.

Turner, Graeme (2006): *Film as Social Practice*. Nueva York: Routledge.

U

Urrutia, Jorge (1984): *Imago litterae*. Sevilla: Alfar.

Urry, William (1988): *Christopher Marlowe and Canterbury*. Londres: Faber.

V

Valpuesta Landa, Miguel. *Victim (1961)*. Pop Thing. 2005. [ref. de 14 de agosto de 2010]. En: <http://www.popthing.com/zona_cine/victim_1961.php>.

Van Sant, Gus (1993): *My Own Private Idaho*. Winchester: Faber and Faber.

Vandepitte, Sonia (1989): "A pragmatic function of intonation". *Lingua* 79: 265-297.

Vanoye, Francis (1996): *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.

Velasco Castro, Antonio (2003): "Un análisis formal de la relevancia en la comunicación humana". *Gazeta de Antropología* 19.

Velasco Sacristán, María Sol (2005): "A critical cognitive-pragmatic approach to advertising gender metaphors". *Intercultural Pragmatics* 2(3): 219-252.

Villanueva, Darío (1992): *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa Calpe.

W

Wagner, Geoffrey (1975): *The Novel and the Cinema*. Londres: Tantivy Press.

Walker, Alexander (1985): *National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties*. Londres: Harrap.

Warner, Kathryn. *Edward II*. Abril de 2006. [ref. de 19 de agosto de 2010]. En: <edwardthesecond.blogspot.com/2006/04/derek-jarmans-edward-ii.html>.

Watts, Cedric (ed.) (2013): *Henry IV: Parts 1 and 2*. Londres: Wordsworth Editions.

Watts, Richard J. (1989): "Comic strips and theories of communication". *Word and Image* 5: 173-180.

White, Patricia (1999): *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representation*. Bloomington: Indiana University Press.

Wiggins, Martin y Robert Lindsey (eds.) (1999): *Edward II*. Londres: New Mermaids.

Williams, Sean E. *My Own Private Idaho, A Critical Analysis*. Rochester Institute of Technology. 7 de mayo de 1992. [ref. de 13 de mayo de 2015]. En: <<http://www.frontiernet.net/~tino723/SeanE/paper6.html>>.

Willmott, Don. *Edward II*. 21 de junio de 2005 [ref. de 22 de julio de 2009]. En: <www.filmcritic.com/reviews/1991/edward-ii>.

Wilson, Deirdre y Dan Sperber (2002a): "Truthfulness and relevance". *Mind* 111: 583-632.

Wilson, Deirdre y Dan Sperber (2002b): "Relevance Theory". *UCL Working Papers in Linguistics*. 14: 249-287.

Wilson, Deirdre y Dan Sperber (2004): "Relevance Theory". En G. Ward y L. Horn, eds., *Handbook of Pragmatics*. Oxford: Blackwell, 607-632.

Wood, Nigel (ed.) (1995): *Henry IV. Parts One and Two*. Buckingham: Open University Press.

Wymer, Roland (2006): *Derek Jarman*. Manchester: Manchester University Press.

Y

Yus Ramos, Francisco (1995): *Conversational Cooperation in Alternative Comics*. Alicante: Universidad de Alicante, Departamento de Filología Inglesa (serie *Working Papers*, 4).

Yus Ramos, Francisco (1997a): *Cooperación y relevancia. Dos aproximaciones pragmáticas a la interpretación*. Alicante: Publicaciones de la Universidad.

Yus Ramos, Francisco (1997b): *La interpretación y la imagen de masas*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Yus Ramos, Francisco (1998a): "A decade of relevance theory". *Journal of Pragmatics* 30: 305-345.

Yus Ramos, Francisco (1998b): "Relevance Theory and media discourse: A verbal visual model of communication". *Poetics* 25: 293-309.

Yus Ramos, Francisco (2001): *Ciberpragmática. El uso del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel.

Yus Ramos, Francisco (2007): *Virtualidades reales. Nuevas formas de comunidad en la era de Internet*. Alicante: Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones.

Yus Ramos, Francisco (2010): *Ciberpragmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet*. Barcelona: Ariel.

Z

Zumalde Arregui, Imanol (1997): "Reseña de *Plácido*". En J. Pérez Perucha, ed., *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid: Cátedra, 501-504.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Relación de cuadros, ejemplos, figuras e imágenes



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Relación de cuadros, ejemplos, figuras e imágenes

1. Los cuadros

Cuadro 1: El modelo escrito-icónico (Yus, 1997b: 97).....	102
Cuadro 2: Descripción de escenas del acto I de <i>Eduardo II</i>	114
Cuadro 3: Descripción de escenas del acto II de <i>Eduardo II</i>	115
Cuadro 4: Descripción de escenas del acto III de <i>Eduardo II</i>	116
Cuadro 5: Descripción de escenas del acto IV de <i>Eduardo II</i>	116
Cuadro 6: Descripción de escenas del acto V de <i>Eduardo II</i>	117
Cuadro 7: Descripción de escenas de la primera parte de <i>Enrique IV</i>	119
Cuadro 8: Descripción de escenas de la segunda parte de <i>Enrique IV</i>	121
Cuadro 9: Comportamiento paralingüístico del personaje de Isabel en <i>Eduardo II</i>	142
Cuadro 10: Descripción de acciones del acto I, escena 1 de <i>Eduardo II</i>	157
Cuadro 11: Descripción de espacios en <i>Eduardo II</i>	158
Cuadro 12: Descripción de espacios en <i>Enrique IV</i>	159
Cuadro 13: Descripción de escenas del acto I de <i>Eduardo II</i> reflejadas en el filme <i>Eduardo II</i>	193
Cuadro 14: Descripción de escenas del acto II de <i>Eduardo II</i> reflejadas en el filme <i>Eduardo II</i>	193
Cuadro 15: Descripción de escenas del acto III de <i>Eduardo II</i> reflejadas en el filme <i>Eduardo II</i>	193
Cuadro 16: Descripción de escenas del acto IV de <i>Eduardo II</i> reflejadas en el filme <i>Eduardo II</i>	194
Cuadro 17: Descripción de escenas del acto V de <i>Eduardo II</i> reflejadas en el filme <i>Eduardo II</i>	194
Cuadro 18: Descripción de escenas de la primera parte de <i>Enrique IV</i> reflejadas en el filme <i>Mi Idaho privado</i>	200
Cuadro 19: Descripción de escenas de la segunda parte de <i>Enrique IV</i> reflejadas en el filme <i>Mi Idaho privado</i>	200
Cuadro 20: Análisis comparativo de la actuación de Gaveston.....	207

Cuadro 21: Análisis comparativo de los diálogos de <i>Enrique IV</i> y de <i>Mi Idaho privado</i>	249
Cuadro 22: Relación de espacios en <i>Eduardo II</i>	253
Cuadro 23: Análisis comparativo del espacio en <i>Eduardo II</i>	256
Cuadro 24: Relación de espacios en <i>Mi Idaho privado</i>	275
Cuadro 25: Análisis comparativo del espacio en <i>Enrique IV</i> y en <i>Mi Idaho privado</i>	277

2. Los ejemplos

Ejemplo 1. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 1, versos 1-23).....	124
Ejemplo 2. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 1, versos 42-43).....	126
Ejemplo 3. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 1, versos 51-71).....	126
Ejemplo 4. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 4, versos 415-418).....	129
Ejemplo 5. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 4, versos 48-50).....	131
Ejemplo 6. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 4, versos 95-105).....	131
Ejemplo 7. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 1, versos 141-143).....	133
Ejemplo 8. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 2, versos 49-52).....	133
Ejemplo 9. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 4, versos 134-135).....	134
Ejemplo 10. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 4, verso 137).....	134
Ejemplo 11. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 4, verso 307).....	135
Ejemplo 12. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 2, versos 53-54).....	135
Ejemplo 13. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 4, verso 160).....	135
Ejemplo 14. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 4, versos 16-18).....	136
Ejemplo 15. (<i>Eduardo II</i> : Acto V, escena 4 versos 48 y 51).....	138
Ejemplo 16. (<i>Eduardo II</i> : Acto 1, escena 2 versos 49-50).....	139
Ejemplo 17. (<i>Eduardo II</i> : Acto 1, escena 2 versos 64-66).....	140
Ejemplo 18. (<i>Eduardo II</i> : Acto 1, escena 4 versos 171-187).....	140
Ejemplo 19. (<i>Eduardo II</i> : Acto IV, escena 5, versos 21-23).....	143
Ejemplo 20. (<i>Eduardo II</i> : Acto V, escena 2, verso 77).....	143

Ejemplo 21. (<i>Enrique IV</i> : Parte 1ª, acto I, escena 2, versos 298-320).....	148
Ejemplo 22. (<i>Enrique IV</i> : Parte 2ª, acto I, escena 2, versos 281-285).....	150
Ejemplo 23. (<i>Enrique IV</i> : Parte 1ª, acto V, escena 1, versos 2753-2767).....	152
Ejemplo 24. (<i>Enrique IV</i> : Parte 1ª, acto II, escena 2, versos 773-775).....	153
Ejemplo 25. (<i>Enrique IV</i> : Parte 1ª, acto III, escena 3, versos 2173-2176).....	153
Ejemplo 26. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 1).....	155
Ejemplo 27. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 1, versos 10-11).....	156
Ejemplo 28. (<i>Eduardo II</i> : Secuencia 2, escena 14).....	206
Ejemplo 29. (<i>Eduardo II</i> : Acto II, escena 2, versos 251-254).....	211
Ejemplo 30. (<i>Eduardo II</i> : Acto I, escena 4, versos 377-382).....	211
Ejemplo 31. (<i>Eduardo II</i> : Acto II, escena 2, verso 10).....	212
Ejemplo 32. (<i>Eduardo II</i> : Acto III, escena 4, versos 33-35).....	212
Ejemplo 33. (<i>Eduardo II</i> : Acto II, escena 4, versos 58-61).....	212
Ejemplo 34. (<i>Eduardo II</i> : Secuencia 12, escena 80).....	222
Ejemplo 35. (<i>Eduardo II</i> : Acto II, escena 2, versos 8-9).....	223
Ejemplo 36. (<i>Eduardo II</i> : Acto II, escena 2, versos 182-187).....	224
Ejemplo 37. (<i>Eduardo II</i> : Secuencia 8, escena 64).....	225
Ejemplo 38. (<i>Eduardo II</i> : Secuencia 1, escena 8).....	228
Ejemplo 39. (<i>Mi Idaho privado</i> : Secuencia 3, escena 27).....	245
Ejemplo 40. (<i>Mi Idaho privado</i> : Secuencia 6, escena 76).....	246

3. Las figuras

Figura 1: Esquema del proceso de adaptación.....	8
--	---

4. Las imágenes

Imagen 1: Dos hombres desnudos se besan junto a Gaveston	187
Imagen 2: Eduardo II y Gaveston se besan.....	187
Imagen 3: Mike con un cliente en <i>Mi Idaho privado</i>	197
Imagen 4: Portadas de revistas gay en <i>Mi Idaho privado</i>	197

Imagen 5: Eduardo II y Gaveston bailan un tango.....	215
Imagen 6: Eduardo II ostenta el poder.....	218
Imagen 7: La expresión melancólica de la cara de Eduardo II.....	219
Imagen 8: Eduardo II expresa su enfado con la reina.....	220
Imagen 9: Los gestos burlescos de Gaveston sobre el trono.....	221
Imagen 10: Mortimer en actitud sadomasoquista.....	226
Imagen 11: El comportamiento proxémico de la reina y de Mortimer.....	227
Imagen 12: El comportamiento proxémico del rey y de su favorito.....	227
Imagen 13: La reina ostenta el poder.....	232
Imagen 14: La reina Isabel es vestida por las costureras.....	233
Imagen 15: La reina se muestra segura.....	235
Imagen 16: La reina se muestra poderosa.....	236
Imagen 17: La apariencia de Scott al inicio del filme.....	238
Imagen 18: La apariencia de Scott tras su transformación.....	239
Imagen 19: La caracterización de los protagonistas de <i>Mi Idaho privado</i>	242
Imagen 20: La caracterización de los jóvenes prostitutas en <i>Mi Idaho privado</i>	242
Imagen 21: La caracterización de Bob-Falstaff en <i>Mi Idaho privado</i>	247
Imagen 22: El escenario del filme <i>Eduardo II</i>	258
Imagen 23: El trono en el filme <i>Eduardo II</i>	261
Imagen 24: El vestuario de los estamentos de poder.....	263
Imagen 25: Plano del filme <i>Eduardo II</i> inspirado en la obra de Bacon.....	267
Imagen 26: Obra titulada <i>Figure with Meat</i> (Bacon, 1954).....	267
Imagen 27: Plano del filme <i>Eduardo II</i> inspirado en la obra de Bacon.....	268
Imagen 28: Obra titulada <i>Study for Nude</i> (Bacon, 1951).....	268
Imagen 29: Obra titulada <i>Figure study for a Crucifixion</i> (Bacon, 1963).....	270
Imagen 30: Imagen homoerótica en <i>Eduardo II</i>	271
Imagen 31: Eduardo II encabeza la manifestación pro gay.....	272

Imagen 32: Manifestación en favor de los derechos de los homosexuales.....	272
Imagen 33: Localización del filme <i>Mi Idaho privado</i>	276
Imagen 34: Paisaje del filme <i>Mi Idaho privado</i> inspirado en la obra de Wood.....	281
Imagen 35: Obra titulada <i>Spring Plowing</i> (Wood, 1930).....	281
Imagen 36: Paisaje del filme <i>Mi Idaho privado</i> inspirado en la obra de Wood.....	282
Imagen 37: Obra titulada <i>Arbor Day</i> (Wood, 1932).....	282
Imagen 38: La ciudad en el filme <i>Mi Idaho privado</i> inspirada en la obra de Hopper...	283
Imagen 39: Obra titulada <i>Night Windows</i> (Hopper, 1928).....	284
Imagen 40: Imagen homoerótica en <i>Mi Idaho privado</i>	285
Imagen 41: El despacho del alcalde en <i>Mi Idaho privado</i>	286



Universitat d'Alacant
 Universidad de Alicante

Apéndices



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Apéndices

Apéndice 1: Estructura argumental pormenorizada del guión cinematográfico *Queer Edward II*

Secuencia 1 Muerte del rey Eduardo I
Secuencia 2 El carcelero del rey, Lightborn, coge un papel de manos del monarca mientras éste duerme y lo lee. El rey se despierta y recita de memoria parte del mensaje que envió a Gaveston para que se reuniera con él tras la muerte de Eduardo I.
Secuencia 3 Gaveston lee la carta del rey y expresa sus intenciones.
Secuencia 4 Gaveston recuerda una escena de amor con Eduardo II en un pajar.
Secuencia 5 Gaveston conversa con dos hombres que se prostituyen.
Secuencia 6 El rey y Gaveston disfrutan de su mutua compañía.
Secuencia 7 El rey observa a su carcelero. Mientras resuena la voz de Gaveston.
Secuencia 8 El príncipe Eduardo observa a un hombre con una serpiente.
Secuencia 9 Encuentro entre el rey y Gaveston.
Secuencia 10 El rey rechaza a su esposa en la cama.
Secuencia 11 Eduardo II cubre de títulos a su favorito. Su hermano Kent le recrimina esta acción.
Secuencia 12 La reina manifiesta su amor por el rey mientras yace sola en la cama.
Secuencia 13 Eduardo y Gaveston, juntos, escuchan los gritos de la reina.

<p>Secuencia 14 Mortimer, con dos mujeres en la cama, se queja del rey.</p>
<p>Secuencia 15 Mortimer increpa a Gaveston, pero el rey lo defiende.</p>
<p>Secuencia 16 Mortimer y un coro de nobles lamentan el tratamiento que el rey da a la reina.</p>
<p>Secuencia 17 Un coro de nobles y clérigos encabezado por Mortimer increpa al rey por su actitud.</p>
<p>Secuencia 18 El rey conversa con su carcelero.</p>
<p>Secuencia 19 Mortimer aborda a la reina y le sugiere exiliar a Gaveston.</p>
<p>Secuencia 20 Durante el entierro del padre del rey, Eduardo II y Gaveston discuten con el obispo de Winchester.</p>
<p>Secuencia 21 Gaveston y Eduardo planean en la cama la condena del obispo.</p>
<p>Secuencia 22 El obispo es humillado y torturado.</p>
<p>Secuencia 23 Gaveston intenta besar a la reina. Discuten.</p>
<p>Secuencia 24 Los condes y Mortimer conspiran contra el rey.</p>
<p>Secuencia 25 Los nobles increpan al rey por la situación del reino.</p>
<p>Secuencia 26 El príncipe Eduardo observa una melé de hombres desnudos.</p>
<p>Secuencia 27 Isabel y Mortimer critican al monarca.</p>

<p>Secuencia 28 Los conspiradores, encabezados por Mortimer, firman el exilio de Gaveston.</p>
<p>Secuencia 29 Mortimer y los condes amenazan al rey para que firme el exilio de Gaveston.</p>
<p>Secuencia 30 El obispo de York obliga a Eduardo a firmar el destierro de su favorito.</p>
<p>Secuencia 31 El rey comunica a Gaveston lo sucedido. Se despiden.</p>
<p>Secuencia 32 Destierro de Gaveston.</p>
<p>Secuencia 32 A El rey lamenta su situación ante el príncipe.</p>
<p>Secuencia 33 Gaveston en el destierro.</p>
<p>Secuencia 34 El rey desde la prisión lamenta la falta de Gaveston.</p>
<p>Secuencia 35 El rey insulta a la reina y la acusa de mantener una relación con Mortimer.</p>
<p>Secuencia 36 La reina se lamenta de su suerte.</p>
<p>Secuencia 37 El rey desde la prisión recuerda a Gaveston.</p>
<p>Secuencia 38 La reina y Mortimer planean el regreso de Gaveston para así poder asesinarlo.</p>
<p>Secuencia 39 Mortimer convence a los nobles para que Gaveston vuelva y de este modo darle muerte.</p>
<p>Secuencia 40 La reina comunica al rey la decisión de perdonar a Gaveston.</p>

<p>Secuencia 41 La reina y Kent hablan del rey.</p>
<p>Secuencia 42 El rey y Lightborn conversan en la prisión.</p>
<p>Secuencia 43 Reencuentro de Gaveston y Eduardo.</p>
<p>Secuencia 43 A Ambos expresan su alegría por el reencuentro.</p>
<p>Secuencia 44 Isabel se queja de Gaveston a Mortimer.</p>
<p>Secuencia 45 La corte se niega a saludar al favorito del rey. Mortimer hiere a Gaveston y el rey jura venganza.</p>
<p>Secuencia 46 Desde la prisión el rey habla de su situación.</p>
<p>Secuencia 47 Mortimer se divierte con tres muchachas.</p>
<p>Secuencia 48 Gaveston presenta a Spencer al rey.</p>
<p>Secuencia 49 Discusión entre el rey y Kent, su hermano, por el amor que el primero prodiga a su favorito.</p>
<p>Secuencia 50 Kent se une a Isabel y Mortimer contra el rey.</p>
<p>Secuencia 51 Gaveston y Eduardo se separan en medio de la batalla.</p>
<p>Secuencia 52 Mortimer e Isabel comentan la marcha de la guerra.</p>
<p>Secuencia 53 Gaveston huye.</p>

<p>Secuencia 54 El rey piensa en Gaveston.</p>
<p>Secuencia 55 Gaveston es hecho prisionero.</p>
<p>Secuencia 56 Spencer y Eduardo planean la venganza.</p>
<p>Secuencia 57 El rey desde su prisión clama venganza.</p>
<p>Secuencia 58 Los nobles piden al rey, a través del príncipe, que se aleje de su nuevo favorito, Spencer.</p>
<p>Secuencia 59 Eduardo II marcha a la batalla con sus seguidores.</p>
<p>Secuencia 60 La reina arenga a sus tropas.</p>
<p>Secuencia 61 Escena de batalla.</p>
<p>Secuencia 62 El rey y Spencer, victoriosos, hablan con un prisionero. El rey lo mata.</p>
<p>Secuencia 63 Spencer y el rey, llenos de sangre, se lavan. Mientras se escucha la voz de Kent.</p>
<p>Secuencia 64 La reina y su hijo hablan de la situación.</p>
<p>Secuencia 65 El rey, desde su prisión, cuestiona su existencia.</p>
<p>Secuencia 66 Kent discute con Mortimer e Isabel sobre su actuación contra el rey.</p>
<p>Secuencia 67 Mortimer encuentra al rey y a Spencer.</p>

<p>Secuencia 68 Mortimer y la reina se plantean delante del príncipe qué hacer con el rey.</p>
<p>Secuencia 69 Spencer es torturado por Mortimer.</p>
<p>Secuencia 70 En la cama, Mortimer e Isabel hacen planes sobre su futuro.</p>
<p>Secuencia 71 El rey, hecho prisionero, recuerda a Gaveston y a Spencer.</p>
<p>Secuencia 72 Isabel encomienda a Lightborn el asesinato del rey.</p>
<p>Secuencia 73 Mortimer e Isabel se sientan en el trono y celebran su éxito.</p>
<p>Secuencia 74 El príncipe desea ver a su padre a lo que la reina se niega. El príncipe se niega a ir con Mortimer y pide ayuda a su tío.</p>
<p>Secuencia 75 Lightborn visita a Eduardo II en su prisión.</p>
<p>Secuencia 76 Kent es torturado y asesinado por Mortimer e Isabel bajo la acusación de liberar al rey.</p>
<p>Secuencia 77 El rey sospecha de Lightborn y se despide de su vida.</p>
<p>Secuencia 78 Asesinato de Eduardo II.</p>
<p>Secuencia 79 Lightborn besa al rey.</p>
<p>Secuencia 80 Mortimer e Isabel aparecen encerrados en una jaula sobre la que el príncipe baila.</p>

Secuencia 81
El príncipe habla desde el trono.

Secuencia 82
El rey habla desde el trono.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Apéndice 2: Estructura argumental pormenorizada del guión cinematográfico *My Own Private Idaho*

Secuencia 1: Portland
Escena 1 Vistas de la ciudad y de jóvenes que se prostituyen en la calle.
Escena 2 En una librería pornográfica, los modelos de diversas portadas de revistas entablan una conversación.

Secuencia 2: Idaho
Escena 3 Aparece Mike en medio de una carretera expresando sus pensamientos. Se desvanece. Mike se despierta en el centro de Portland. Unos chicos le registran los bolsillos. Mike abre los ojos y se encuentra en el campo de nuevo. Observa diferentes objetos volando.
Escena 4 Mike se monta en la parte trasera de una furgoneta.
Escena 5 La furgoneta desaparece en el horizonte.

Secuencia 3: Las Vegas
Escena 6 Mike es atacado por tres chicos negros. Se duerme. Aparece Scott que defiende y protege a Mike. Mike duerme en la calle, mientras Scott y otros chicos se prostituyen. Llega un cliente en un coche.
Escena 7 El cliente da vueltas con el coche alrededor de los chicos.
Escena 8 El hombre pregunta por Mike. Después se marcha.

<p>Escena 9 Mike sueña.</p>
<p>Escena 10 Mike se despierta y piensa.</p>
<p>Escena 11 Mike oye a los otros chicos hablar y vuelve a dormirse.</p>
<p>Escena 12 Alguien intenta despertar a Mike.</p>
<p>Escena 13 Mike despierta en un albergue. Habla con una enfermera.</p>
<p>Escena 14 Mike despierta en la calle. Una señora invita a Mike a entrar en su coche.</p>
<p>Escena 15 Mike aparece en casa de la señora.</p>
<p>Escena 16 En el salón, están Scott y Gary que hablan con Mike.</p>
<p>Escena 17 Mike se desvanece en el dormitorio de la señora.</p>
<p>Escena 18 Scott y Gary sacan a Mike dormido y lo dejan debajo de una farola. Hablan sobre su enfermedad: narcolepsia. Scott carga el cuerpo de Mike y lo deja en otro lugar.</p>
<p>Escena 19 Mike despierta y ve al cliente de antes en el coche de la señora. Conversan. Mike se desvanece.</p>

Secuencia 4: Portland

Escena 20
Mike despierta en los brazos de Scott a los pies de una estatua.

Escena 21
En una cafetería, Scott y Mike conversan.

Escena 22
Más tarde Mike piensa en las historias de otros chicos que están en la cafetería.

Escena 23
Mike habla con otros chicos de la calle, Marty.

Escena 24
Mike en la cafetería observa a sus compañeros.

Escena 25
Por la noche, Mike conversa con un cliente.

Escena 26
En un motel, Mike mantiene relaciones sexuales con el cliente.

Escena 27
Bob Pigeon y Budd pasean por un campo.

Escena 28
Otro personaje los observa desde lo alto de un edificio y anuncia su llegada.

Escena 29
Bob y Budd entran en un hotel.

Escena 30
Scott se divierte en el hotel.

Escena 31
Scott busca a Bob por el hotel.

Escena 32
Mientras se encuentra dormido, Scott y Mike cogen la droga que lleva Bob. Éste se despierta y habla con ellos.

<p>Escena 33 Bob descubre que no tiene la droga y se pone a gritar.</p>
<p>Escena 34 Bob habla con Jane, la dueña del hotel.</p>
<p>Escena 35 Scott y Mike se ríen.</p>
<p>Escena 36 La dueña del hotel le dice a Bob que encontrarán las drogas.</p>
<p>Escena 37 Bob sigue enfurecido.</p>
<p>Escena 38 Jane sigue hablando con Bob.</p>
<p>Escena 39 Todos se reúnen en el hall del hotel. Planean un robo. Scott planea gastar una broma a Bob.</p>
<p>Escena 40 Scott y Bob hablan del futuro que les espera.</p>
<p>Escena 41 Mike habla con una chica, Denise, en la cafetería.</p>
<p>Escena 42 Mike y Denise mantienen relaciones sexuales bajo un puente.</p>
<p>Escena 43 Mike organiza sus posesiones en un aseo público.</p>
<p>Escena 44 Scott, Mike, Bob y los otros chicos se disfrazan para el robo.</p>
<p>Escena 45 Se acercan las víctimas del robo.</p>
<p>Escena 46 Se produce el robo, pero Mike y Scott permanecen escondidos. Se produce una explosión. Mike y Scott aparecen y asustan a Bob y a los otros que salen corriendo sin su botín.</p>

<p>Escena 47 Jack Favor pregunta por su hijo Scott.</p>
<p>Escena 48 Desde lo alto vemos una moto que va por la carretera.</p>
<p>Escena 49 La moto cruza un puente.</p>
<p>Escena 50 Scott y Mike van en la moto por las calles de la ciudad.</p>
<p>Escena 51 Se paran en un semáforo y hablan.</p>
<p>Escena 52 Scott y Mike están ahora en la cafetería donde les dicen que el padre de Scott lo está buscando.</p>
<p>Escena 53 Varios policías se dirigen a la cafetería.</p>
<p>Escena 54 Los policías entran a la cafetería y preguntan a Scott por Bob y el robo. Le dan también un sobre con un mensaje de su padre.</p>
<p>Escena 55 Se marchan los policías.</p>
<p>Escena 56 Dentro de la cafetería, Scott y Mike hablan de marcharse a ver al hermano de Mike hasta que el lío pase. Mike se desvanece.</p>

<p>Secuencia 5: Idaho</p>
<p>Escena 57 Mike y Scott están parados en medio de una carretera intentando arrancar la moto.</p>
<p>Escena 58 Por la noche, Scott y Mike hablan junto al fuego.</p>
<p>Escena 59 Al día siguiente, cuando intentan arrancar la moto, se les acerca un policía y mientras Mike huye, Scott habla con él.</p>

<p>Escena 60 Scott busca a Mike, lo recoge y lo despierta.</p>
<p>Escena 61 Mike se despierta y él y Scott están en la caravana del hermano de Mike. Mike y su hermano hablan de su madre.</p>
<p>Escena 62 Scott va al aseo.</p>
<p>Escena 63 Mike se desvanece y Scott y el hermano de Mike conversan.</p>
<p>Escena 64 Mike y su hermano hablan sobre su madre.</p>
<p>Escena 65 Mike y Scott circulan con su moto.</p>
<p>Escena 66 Llegan a un hotel.</p>
<p>Escena 67 Dentro del hotel preguntan por la madre de Mike.</p>
<p>Escena 68 Preguntan al director del hotel que les dice que se marchó a Roma.</p>
<p>Escena 69 En el vestíbulo del hotel se encuentran con Hans.</p>
<p>Escena 70 En la habitación de Hans, Mike se da un baño.</p>
<p>Escena 71 Mike y Scott comen y conversan con Hans.</p>
<p>Escena 72 Mike, Scott y Hans mantienen relaciones sexuales.</p>
<p>Escena 73 A Hans lo para un policía conduciendo la moto que llevaban Mike y Scott.</p>

Escena 74

En el aeropuerto, Mike y Scott enseñan los billetes en el mostrador.

Secuencia 6: Italia

Escena 75

Mike se despierta solo junto a la fontana de Trevi en Roma.
Ve a Scott que lo llama desde un taxi.

Escena 76

El taxi los lleva a una granja a las afueras de Roma.
Se encuentran con una chica que les dice que la madre de Mike se ha marchado

Escena 77

Mike llora por no haber encontrado a su madre.

Escena 78

Mike ve a Scott en una habitación y éste cierra la puerta.

Escena 79

Scott se acuesta con la chica italiana, Carmella.

Escena 80

Mike mira a un granjero.

Escena 81

Scott ayuda a Carmella a entrar en un taxi.

Escena 82

Scott se despide de Mike.

Escena 83

Mike piensa en Scott que se ha marchado con la chica.

Escena 84

Se desvanece.

Secuencia 7: Portland

Escena 85
Mike se despierta en un avión y habla con una azafata.

Escena 86
Mike aparece en la cafetería.

Escena 87
Mike es recogido por un cliente en la calle.

Escena 88
Mike tiene sexo con un cliente.

Escena 89
Mike en la cafetería recuerda a Scott.

Escena 90
Mike pide un perrito caliente.

Escena 91
Mike recoge su perrito.

Escena 92
Mike observa la ciudad.

Escena 93
Mike se despierta junto a Bob y Budd.
Bob habla con otro personaje.
Bob ve a Scott salir de un coche.

Escena 94
Scott entra en un restaurante y Bob lo sigue.
Bob se dirige a Scott, pero éste lo rechaza.

Escena 95
Mike desde fuera observa lo que ocurre en el restaurante.

Escena 96
Echan a Bob del restaurante.

Escena 97
Budd dice que será todo una broma.

Escena 98
Bob grita en medio de una pesadilla.

Escena 99 Amanece en la ciudad.
Escena 100 Mike se despierta en el hotel.
Escena 101 Mike escucha el relato de la muerte de Bob por boca de la dueña del hotel.
Escena 102 Mike tiene visiones, se duerme y piensa.
Escena 103 Un coche para junto a Mike y lo recoge de la carretera.
Escena 104 Scott es el que conduce el coche.
Escena 105 El coche desaparece por la carretera.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Apéndice 3: Estructura argumental pormenorizada del filme *Eduardo II*

Secuencia 1: El regreso de Gaveston a la corte.
Escena 1 El carcelero del rey, Lightborn, coge un papel de manos del monarca mientras éste duerme y lo lee.
<i>Títulos de crédito.</i>
Escena 2 Gaveston lee la carta del rey y expresa sus intenciones ante dos hombres que se prostituyen.
Escena 3 El monarca observa a un hombre con una serpiente. Encuentro entre el rey y Gaveston.
Escena 4 Durante el entierro del padre del rey, Eduardo II y Gaveston discuten con el obispo de Winchester.
Escena 5 Gaveston y Eduardo planean en la cama la condena del obispo.
Escena 6 El obispo es humillado y torturado.
Escena 7 El rey y Gaveston disfrutan de su mutua compañía.
Escena 8 El rey rechaza a su esposa en la cama.
Escena 9 El rey observa a su carcelero.

Secuencia 2: La corte se opone al regreso de Gaveston.

Escena 10

Eduardo II cubre de títulos a su favorito. Su hermano Kent le recrimina esta acción.

Escena 11

Los condes y Mortimer conspiran contra el rey.

Escena 12

La reina Isabel y Mortimer conversan sobre la situación que se vive en el reino.

Escena 13

Mortimer, con dos mujeres en la cama, se queja del rey.

Escena 14

Mortimer increpa a Gaveston, pero el rey lo defiende.

Escena 15

Mortimer y un coro de nobles lamentan el tratamiento que el rey da a la reina.

Escena 16

Un coro de nobles y clérigos encabezado por Mortimer increpa al rey por su actitud.

Escena 17

El rey conversa con su carcelero.

Secuencia 3: Gaveston desterrado.

Escena 18
Mortimer aborda a la reina y le sugiere exiliar a Gaveston.

Escena 19
Gaveston vive una escena de amor con Eduardo II en un pajar.

Escena 20
Los nobles increpan al rey por la situación del reino.

Escena 21
Gaveston intenta besar a la reina. Discuten.

Escena 22
Los conspiradores, encabezados por Mortimer, firman el exilio de Gaveston.

Escena 23
El príncipe Eduardo observa una melé de hombres desnudos.

Escena 24
Mortimer y los condes amenazan al rey para que firme el exilio de Gaveston.

Escena 25
El obispo de York obliga a Eduardo a firmar el destierro de su favorito.

Escena 26
El rey comunica a Gaveston lo sucedido. Se despiden.

Escena 27
Destierro de Gaveston.
El rey lamenta su situación ante el príncipe.

Escena 28
El rey desde la prisión recuerda a Gaveston.

Secuencia 4: Reacción del monarca ante el destierro de Gaveston.

Escena 29
Gaveston en el destierro.

Escena 30
El rey insulta a la reina y la acusa de mantener una relación con Mortimer.
La reina se lamenta de su suerte.

Escena 31
El rey en prisión recuerda su dolor cuando se vio apartado de Gaveston por primera vez.

Secuencia 5: La corte planea el asesinato de Gaveston.

Escena 32
La reina y Mortimer planean el regreso de Gaveston para así poder asesinarlo.

Escena 33
Mortimer convence a los nobles para que Gaveston vuelva y de este modo darle muerte.

Escena 34
La reina comunica al rey la decisión de perdonar a Gaveston.

Escena 35
El rey y Lightborn conversan en la prisión.

Secuencia 6: Gaveston regresa de nuevo.

Escena 36
La reina y Kent hablan del rey.

Escena 37
Reencuentro de Gaveston y Eduardo.

Escena 38
Ambos expresan su alegría por el reencuentro.

Escena 39
Isabel se queja de Gaveston a Mortimer.

Escena 40
La corte se niega a saludar al favorito del rey. Mortimer hiere a Gaveston y el rey jura venganza.

Escena 41
Desde la prisión el rey habla de su situación.

Secuencia 7: Muerte de Gaveston.

Escena 42
Mortimer se divierte con varias muchachas.

Escena 43
Gaveston presenta a Spencer al rey.

Escena 44
Discusión entre el rey y Kent, su hermano, por el amor que el primero prodiga a su favorito.

Escena 45
Kent se une a Isabel y Mortimer contra el rey.

Escena 46
Gaveston y Eduardo se separan en medio de la batalla.

Escena 47
Mortimer e Isabel comentan la marcha de la guerra.

Escena 48
Gaveston huye.

Escena 49
El rey piensa en Gaveston.

Escena 50
El príncipe observa una res descuartizada.

Escena 51
Gaveston es hecho prisionero y asesinado.

Escena 52
Spencer y Eduardo planean la venganza.

Escena 53
El rey desde su prisión clama venganza.

Secuencia 8: El monarca derrotado y capturado.

Escena 54

Los nobles piden al rey, a través del príncipe, que se aleje de su nuevo favorito, Spencer.

Escena 55

La reina arenga a sus tropas.

Escena 56

Eduardo II marcha a la batalla con sus seguidores.

Escena de batalla.

Escena 57

El rey y Spencer, victoriosos, hablan con un prisionero. El rey lo mata.

Escena 58

Spencer y el rey, llenos de sangre, se lavan. Mientras se escucha la voz de Kent.

Escena 59

La reina y su hijo hablan de la situación.

Escena 60

Kent discute con Mortimer e Isabel sobre su actuación contra el rey.

Escena 61

Partidarios del rey son fusilados.

Escena 62

Mortimer encuentra al rey y a Spencer.

Escena 63

Mortimer y la reina se plantean delante del príncipe qué hacer con el rey.

Escena 64

Spencer es torturado por Mortimer .

Escena 65

El rey, desde su prisión, cuestiona su existencia.

El rey, hecho prisionero, recuerda a Gaveston y a Spencer.

Secuencia 9: Se planea el asesinato del rey.

Escena 66

En la cama, Mortimer e Isabel hacen planes sobre su futuro.

Escena 67

Isabel encomienda a Lightborn el asesinato del rey.

Escena 68

Lightborn visita a Eduardo II en su prisión.

Escena 69

El príncipe desea ver a su padre a lo que la reina se niega. El príncipe se niega a ir con Mortimer y pide ayuda a su tío.

Escena 70

Lightborn prepara un palo al rojo.

Secuencia 10: El rey ya no ostenta el poder.

Escena 71

Kent es torturado y asesinado por Mortimer e Isabel bajo la acusación de liberar al rey.

Escena 72

El príncipe recoge la corona de su padre del suelo.

Escena 73

Mortimer e Isabel se sientan en el trono y celebran su éxito.

Escena 74

El rey sospecha de Lightborn y se despide de su vida.

Secuencia 11: La muerte del soberano.

Escena 75
El rey recuerda la última vez que vio a Gaveston.

Escena 76
Asesinato de Eduardo II.

Escena 77
Lightborn besa al rey.

Secuencia 12: El desenlace.

Escena 78
El príncipe aparece sentado en el trono.

Escena 79
Mortimer e Isabel aparecen encerrados en una jaula sobre la que el príncipe baila.

Escena 80
El ejército del rey aparece estático mientras se oye la voz del monarca.

Créditos finales.

Apéndice 4: Estructura argumental pormenorizada del filme *Mi Idaho privado*

Se observa una entrada de diccionario donde aparece la definición de narcolepsia.
Secuencia 1: Idaho
Escena 1 Aparece Mike en medio de una carretera expresando sus pensamientos. Se desvanece.
Escena 2 Sueño de Mike.
<i>Títulos de crédito.</i>
Escena 3 Mike con un cliente.
<i>Títulos de crédito.</i>
Escena 3 Mike con un cliente.
Escena 2 Sueño de Mike.

Secuencia 2: Seattle

Escena 3
Mike con un cliente.

Escena 4
Una casa se precipita desde el cielo.

Escena 3
Mike con un cliente.

Escena 5
Mike en la calle se fija en una mujer que le recuerda a su madre.

Escena 2
Sueño de Mike.

Escena 5
Mike en la calle.

Escena 2
Sueño de Mike.

Escena 5
Mike en la calle.

Escena 6
Mike organiza sus posesiones en un aseo público.

Escena 7
Mike en la calle.

Escena 8
Mike en la casa de un cliente que le hace limpiar.

Escena 9
Mike en la calle junto a otros chicos.
Una señora invita a Mike a entrar en su coche.

Escena 10
Mike aparece en casa de la señora.
En el salón, están Scott y Gary que hablan con Mike.

<p>Escena 11 Mike en el dormitorio de la señora. Entra la señora.</p>
<p>Escena 12 Mike recuerda a su madre.</p>
<p>Escena 11 Mike con la señora.</p>
<p>Escena 12 Mike recuerda a su madre.</p>
<p>Escena 11 Mike se desvanece.</p>
<p>Escena 13 Scott y Gary sacan a Mike dormido y lo dejan debajo de una farola. Hablan sobre su enfermedad: narcolepsia. Scott carga el cuerpo de Mike y lo deja en otro lugar. Scott habla de su padre.</p>
<p>Escena 14 Mike sueña.</p>
<p>Escena 13 Scott habla de su padre. Scott se marcha.</p>
<p>Escena 15 Vistas de la ciudad y de jóvenes que se prostituyen en la calle.</p>
<p>Escena 16 En una librería pornográfica, los modelos de diversas portadas de revistas entablan una conversación.</p>
<p>Escena 17 Mike se despierta y comienza a andar. Llega un cliente, Hans, conduciendo el coche de la señora de la noche anterior. Conversan.</p>
<p>Escena 18 Mike recuerda a su madre.</p>
<p>Escena 17 Mike se desvanece.</p>

Secuencia 3: Portland

Escena 19

Mike despierta en los brazos de Scott a los pies de una estatua.

Escena 20

En una cafetería, Scott y Mike conversan.

Scott saluda a otro chico.

Otros chicos cuentan sus historias.

Escena 21

Los chicos se despiertan.

Ven a Bob Pigeon y Budd.

Scott los observa desde lo alto de un edificio y anuncia su llegada.

Escena 22

Bob y Budd entran en un hotel.

Scott se divierte en el hotel.

Escena 23

Bob sigue enfurecido.

Jane sigue hablando con Bob.

Todos se reúnen en el hall del hotel.

Planean un robo.

Scott planea gastar una broma a Bob.

Scott y Bob hablan del futuro que les espera.

Escena 24

Scott, Mike, Bob y los otros chicos se disfrazan para el robo.

Se acercan las víctimas del robo.

Se produce el robo, pero Mike y Scott permanecen escondidos.

Se produce una explosión. Mike y Scott aparecen y asustan a Bob y a los otros que salen corriendo sin su botín.

Escena 25

Jack Favor pregunta por su hijo Scott.

Escena 26

Desde lo alto vemos una moto que va por la carretera.

Scott y Mike van en la moto por las calles de la ciudad.

Se paran en un semáforo y hablan.

Escena 27

Scott y Mike vuelven al hotel.

Hablan con Bob y los chicos del robo y de la broma.

Escena 28

Varios policías intentan entrar al hotel.

Escena 29

Los chicos se esconden.

Los policías entran y persiguen a los chicos.

Encuentran a Scott y a Mike.

Scott recibe un mensaje de su padre.

Escena 30

Scott y su padre se reúnen.

Escena 31

Dentro de la cafetería, Scott y Mike hablan de marcharse a ver al hermano de Mike hasta que el lío pase.

Secuencia 4: Idaho

Escena 32

Mike y Scott están parados en medio de una carretera intentando arrancar la moto.

Escena 33

Por la noche, Scott y Mike hablan junto al fuego.

Escena 34

Mike sueña.

Escena 35

Mike se despierta.

Scott intenta arrancar la moto.

Se les acerca un policía y mientras Mike huye, Scott habla con él.

Scott busca a Mike y lo recoge dormido.

Escena 36

Scott lleva a Mike a la caravana del hermano de Mike.

Escena 37

Mike y su hermano hablan de su madre.

Scott va al aseo.

Mike se desvanece y Scott y el hermano de Mike conversan.

Escena 38

Exterior de la caravana de noche.

Escena 39

Mike y su hermano hablan sobre su madre.

<p>Escena 40 Mike recuerda a su madre.</p>
<p>Escena 39 Mike y su hermano hablan sobre su madre.</p>
<p>Escena 40 Mike recuerda a su madre.</p>
<p>Escena 39 Mike y su hermano hablan sobre su madre.</p>
<p>Escena 40 Mike recuerda a su madre.</p>
<p>Escena 39 Mike y su hermano hablan sobre su madre.</p>
<p>Escena 40 Mike recuerda a su madre.</p>
<p>Escena 39 Mike y su hermano hablan sobre su madre.</p>
<p>Escena 40 Mike recuerda a su madre.</p>
<p>Escena 39 Mike y su hermano hablan sobre su madre.</p>
<p>Escena 41 Mike y Scott circulan con su moto.</p>
<p>Escena 42 Llegan a un hotel. Hablan con el recepcionista. Le preguntan por la madre de Mike y les dice que se marchó a Roma. En el vestíbulo, del hotel se encuentran con Hans.</p>
<p>Escena 43 En la habitación de Hans, Mike se da un baño.</p>
<p>Escena 44 Mike y Scott comen y conversan con Hans.</p>

Escena 45
Mike, Scott y Hans mantienen relaciones sexuales.

Escena 46
A Hans lo para un policía conduciendo la moto que llevaban Mike y Scott.

Escena 47
En el aeropuerto, Mike y Scott en el mostrador de facturación.

Secuencia 5: Roma

Escena 48
Mike se despierta en Roma.
Ve a Scott que lo llama desde un taxi.

Escena 49
Scott y Mike hablan en el taxi

Escena 50
El taxi los lleva a una granja a las afueras de Roma.
Se encuentran con una chica que les dice que la madre de Mike se ha marchado

Escena 51
Mike recuerda a su madre.

Escena 52
Mike llora por no haber encontrado a su madre.

Escena 51
Mike recuerda a su madre.

Escena 52
Mike llora por no haber encontrado a su madre.

Escena 51
Mike recuerda a su madre.

Escena 52
Mike llora por no haber encontrado a su madre.

Escena 51
Mike recuerda a su madre.

<p>Escena 52 Mike llora por no haber encontrado a su madre.</p>
<p>Escena 53 Mike ve a Scott en una habitación y éste cierra la puerta.</p>
<p>Escena 54 Scott se acuesta con la chica italiana, Carmella.</p>
<p>Escena 55 Mike orina en el campo.</p>
<p>Escena 56 Mike, Scott y Carmella cenan.</p>
<p>Escena 57 Exterior de la habitación.</p>
<p>Escena 58 Mike intenta dormir.</p>
<p>Escena 59 Mike habla con Carmella.</p>
<p>Escena 60 Mike intenta dormir.</p>
<p>Escena 61 Scott se despide de Mike.</p>
<p>Escena 62 Scott ayuda a Carmella a entrar en un taxi.</p>
<p>Escena 61 Mike sale de la habitación a buscar a Scott.</p>
<p>Escena 62 El taxi se marcha. Mike lo ve irse.</p>
<p>Escena 63 Scott y Carmella en el taxi.</p>

Escena 64
Mike en los alrededores del Coliseo junto a otros chicos.

Escena 65
Mike con un cliente italiano.
Se desvanece.

Escena 66
Mike sueña.

Escena 67
Mike se despierta en un avión y habla con una azafata.

Secuencia 6: Portland

Escena 68
Mike aparece en la cafetería.

Escena 69
Mike es recogido por un cliente en la calle.

Escena 70
Mike conversa con el cliente en el coche.

Escena 71
Mike con el cliente en un hotel.

Escena 72
Mike en la calle.

Escena 73
Mike sueña.

Escena 74
Scott desde una limusina ve a Mike en la calle.

Escena 75
Mike se despierta junto a Bob y Budd.
Bob habla con otro personaje.
Bob ve a Scott salir de un coche.

<p>Escena 76 Scott entra en un restaurante y Bob lo sigue. Bob se dirige a Scott, pero éste lo rechaza. Echan a Bob del restaurante.</p>
<p>Escena 77 Exterior del hotel.</p>
<p>Escena 78 Bob muere.</p>
<p>Escena 79 Velatorio de bob en el hotel. Mike escucha el relato de la muerte de Bob por boca de la dueña del hotel.</p>
<p>Escena 80 Entierros simultáneos del padre de Scott y de Bob.</p>
<p>Escena 81 Mike sueña.</p>

<p>Secuencia 7: Idaho</p>
<p>Escena 82 Aparece Mike en medio de una carretera expresando sus sentimientos. Se desvanece. Un coche para junto a Mike y dos individuos le roban. Otro coche para junto a Mike y lo recoge de la carretera. El coche desaparece por la carretera.</p>
<p>Escena 83 Mike sueña.</p>
<p>Aparece un cartel deseándonos que pasemos un buen día.</p>
<p><i>Títulos de crédito.</i></p>

Apéndice 5: Listado completo de la música del filme *Eduardo II*

- a. The End Credits (6:39).
 - 1. Front Credits.
 - 2. Morocco Pop.
- b. Bishop and Dead Ed I (5:36).
 - 1. Seamstress i.
 - 2. Seamstress ii.
 - 3. Edward Rejects the Queen.
 - 4. Riot Scene 1, 2, 3.
- c. Cocktail Party Blues (9:14).
 - 1. Poem for a King.
 - 2. The King Subscribes.
 - 3. Jodi Beef.
 - 4. Whispers.
 - 5. Jodi Hat.
- d. Edward Pop (4:25).
 - 1. Mortimer's Revenge.
 - 2. Gaveston's Death.
- e. Yer Highness (2:25).
- f. Chess, Checkmate (9:22).
 - 1. Face Pack.
 - 2. Wakey Wednesday.
 - 3. Clarinet Corridor.
 - 4. Sugar Plum Fairy.
 - 5. Photo Session.
 - 6. Royal Truncheon.
- g. Gaveston's Return (6:57).
 - 1. Lying in State.
 - 2. Drop Glock.
 - 3. Beagles and Mud.
 - 4. The Big Room.

- h. The Butcher (1:17).
 - 1. Jingle Bells.
- i. Ev'ry Time We Say Goodbye (2:48).
- j. The Peacock (4:50).
 - 1. The Queen's Speech.
 - 2. Beagle Church.
- k. Ah Mortimer (2:43).
- l. Let Me Forget Myself (11:25).
 - 1. Electricity 41.
 - 2. Acid Dungeon.
 - 3. Gaveston on the Run.
 - 4. Edward's Murder.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

