



Hamlet en la versión de Gianni de Luca

Hamlet in Gianni de Luca's version

CARMEN VITALIANA VIDAURRE ARENAS

Doctora en Cultura y Civilización Hispanoamericana por la Universidad de Montpellier (Francia). Autora de más de treinta libros, a los que se suman treinta y ocho libros en colaboración, publicados en editoriales europeas y nacionales, y más de sesenta artículos en revistas especializadas, arbitradas e indexadas. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II, al que ha pertenecido por casi treinta años. Profesora-investigadora adscrita al departamento de Artes Visuales de la Universidad de Guadalajara.

Fecha de recepción: 13 de abril de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 8 de junio de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1709

Resumen

Estudiamos *Amleto* (1976) de Gianni de Luca, versión en historieta de la obra de Shakespeare, a partir de las propuestas formuladas por Genette (1989), con el propósito de precisar las transformaciones que se producen en la adaptación y sus implicaciones semánticas.

Si bien algunos cambios en la versión derivada provienen de la trasposición inter-semiótica de signos verbales a figurativos y de la traducción interlingüística, otros derivan del tipo de receptor al que estaba destinada la adaptación, a la retórica y modalidades expresivas de la misma, pero también de las soluciones gráficas innovadoras introducidas. El estudio nos permite identificar la especificidad de esas modalidades, precisar las innovaciones, así como materiales intertextuales y elementos culturales que se han incorporado al hipertexto gráfico-narrativo.¹

Palabras clave: Análisis, Amleto, Gianni de Luca, Hamlet, transtextualidad

Abstract

We study *Hamlet* (1976) by Gianni de Luca, a comic version of Shakespeare's work, based on the proposals made by Genette (1989), with the purpose of specifying the transformations that occur in the adaptation and their semantic implications.

Although some changes in the derived version come from the intersemiotic transposition of verbal to figurative signs and from the interlinguistic translation, others derive from the type of receiver for which the adaptation was intended, from its rhetoric and expressive modalities, but also from the innovative graphic solutions. The study allows us to identify the specificity of these modalities, specify the innovations, as well as intertextual materials and cultural elements incorporated into the graphic-narrative hypertext.

Keywords: Analysis, Amleto, Gianni de Luca, Hamlet, transtextuality

Cita bibliográfica

VIDAURRE ARENAS, C. V. «*Hamlet* en la versión de Gianni de Luca», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 18 (2022), pp. 50-72.

¹ No hemos incluido imágenes en este trabajo, pero remitimos al lector a la dirección electrónica, referida en la bibliografía, donde puede consultar gratuita y legalmente, en su formato a color original y en su idioma, la historieta completa de Gianni de Luca de la que nos ocupamos aquí.

Introducción

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (1599-1601) de William Shakespeare es una de las piezas teatrales más conocidas. Ha sido objeto de abundantes puestas en escena, traducciones y adaptaciones (libros ilustrados, óperas, poemas sinfónicos, filmes, animaciones, historietas, etc.), cuyo solo recuento requeriría un trabajo aparte.

Aquí abordamos, a partir de las propuestas formuladas por el metodólogo francés Gerard Genette (1989), algunas características de una de las versiones en gráfica narrativa de la célebre tragedia, con el propósito de precisar sus principales implicaciones semánticas y expresivas.

Sobre las obras de Shakespeare se ha señalado:

Son de sobra conocidos tanto el uso frecuente que hace Shakespeare de la ambigüedad y de los dobles sentidos [...] como la función que este juego verbal suele tener en sus textos. Esa función va desde el efecto puramente cómico [...] hasta otros de tipo más serio e incluso dramático. [...] la cantidad de unidades léxicas, sintagmáticas y hasta morfosintácticas marcadas por el retruécano y la ambigüedad es de tal envergadura, y su distribución tan bien calculada, que estamos sin duda ante uno de los recursos estilísticos más importantes de este autor [...]²

A estos rasgos se añaden otros para *Hamlet*, obra en la que:

[...] convergen, junto a la dimensión histórica, diversas nociones político-filosóficas: la razón de Estado, el equilibrio del poder como principio rector del sistema del Estado europeo, el derecho de la guerra, el poder soberano del monarca frente al repudio de la tiranía, la racionalidad del individuo [...] ante el mundo como «objeto» [...], así como las funciones de gobierno, propio y ajeno [...]³

El lenguaje de *Hamlet* es cortesano, hace uso de abundantes recursos retórico-poéticos e incluye largos monólogos. La obra está compuesta por más de tres mil versos, en

² CORBACHO SÁNCHEZ, A., y CONEJERO MAGRO, L. J. «Ambigüedad en el léxico económico de Hamlet (1.3.88-136) y su tratamiento en la versión alemana de August Wilhelm Schlegel», en *Alfinge*, n.º 30 (2018), p. 10.

³ GARCÍA PICAZO, P. «Hamlet y Segismundo como emblemas políticos del sistema de estado europeo del siglo XVII: algunas perspectivas teóricas internacionales», en *Studia Historica. Historia moderna*, n.º 1, vol. 40 (2018), p. 463. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6499019>

su mayoría pentámetros yámbicos, truncos o alargados. Requería el doble de tiempo para su representación que la mayoría de piezas dramáticas de su época. Esto señala dificultades para hacerlo un texto que ha trascendido su tiempo y lugar de producción de manera tan notable. Sin embargo, se han destacado factores que han contribuido a ello: la legitimación de la que ha sido objeto constante, a través de diversos estudios, como los de Harold Bloom (2017); y «un factor crucial para la divulgación y circulación [...] la traducción».⁴ Como parte de esto último debemos considerar también su difusión en medios de amplio espectro (cine, radio, televisión, etc.).

El papel que desempeñan las estrategias de divulgación de todo producto cultural, al margen de su valor artístico, no es menor. En este sentido, la historieta ha demostrado desempeñar un rol significativo, pese a las reinterpretaciones que pueda involucrar, sobre todo cuando recuperan obras literarias fuertemente vinculadas a un contexto histórico específico. Además, entre las adaptaciones encontramos algunas que se destacan por sus cualidades y propuestas, como es el caso de la historieta que estudiamos.

Hamlet en Italia

Hamlet se hizo presente en la cultura italiana, antes que en la dramaturgia escenificada, a través de la música, con las obras de Francesco Gasparini (1706) y Domenico Scarlatti (1715), pues las primeras representaciones teatrales italianas de las obras de Shakespeare se datan a partir de 1790.⁵ Giuseppe Baretti, autor de *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* —publicado en Londres en 1777— fue el primer crítico italiano en tratar seriamente el teatro de Shakespeare,⁶ aunque lo hizo fuera del país. *Hamlet* fue la primera obra del autor británico traducida al italiano, y fue representada en el teatro Borgognissanti de Florencia. El primer intérprete de Hamlet fue Antonio Morrocchesi, quien trabajó con una versión reducida, realizada por Alessandro Verri (1769). Es decir, que la obra llegaría a difundirse en Italia de forma tardía, reducida en su dimensión y en una traducción cuestionable. Además, no fue sino hasta 1850 que Alamanno Morelli volvió a representar *Hamlet* en Italia,⁷ pero se trataba también de una adaptación alejada del original. Solo a partir del siglo XIX se comenzaron a traducir al italiano sistemáticamente las obras de Shakespeare, frecuentemente en prosa y bajo la óptica del romanticismo (Bellavia, 2000), época en que Michele Rapisardi realizaría el óleo sobre tela titulado *Ofelia e Amleto* (1865-

⁴ SOSA OJEDA, S. S. «Revitalizar a Shakespeare con la palabra: la selección de la traducción como una encrucijada», en ENGERT, V., MARRA, E. y RAVELLI, M.^a DE LA L. (comps.). *Hamlet, la palabra ahogada*. Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto, 2020, p. 36.

⁵ BRAGAGLIA, L. *Shakespeare in italia. Personaggi ed interpreti fortuna scenica del teatro di William Shakespeare in italia 1792-2005*. Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2005, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

66), y el veneciano Francesco Hayez, como otros pintores románticos, se inspiraría en obras de Shakespeare en algunos trabajos. También se produjeron composiciones musicales italianas que acompañaron libretos operísticos basados en *Hamlet*, como las de Saverio Mercadante para el texto de Felice Romani y la de Franco Faccio para el de Arrigo Boito, fenómeno que continuaría en el siglo xx —con Mario Zafred y Giorgio Lanzani, por ejemplo.

En la cinematografía italiana *Hamlet* figuró desde los primeros años, y de modo esporádico en el cine sonoro: *Amleto* (1908) de Luca Comerio, *Amleto* (1910) de Mario Caserini, *Io, Amleto* (1952) de Giorgio Simonelli, *Amleto* (1955) dirigida por Claudio Fino y *Un Amleto di meno* (1973) de Carmelo Bene. Luigi Squarzina dirigió a Vittorio Gassman en una versión representada en el Teatro Valle (Roma, 1952), en una puesta en escena que «ya no ilumina solo al protagonista, sino [...] toda la dinámica de la tragedia».⁸ De esta puesta en escena deriva posteriormente una versión que fue filmada.

Gianni de Luca, ilustrador calabrés, se encargaría a partir de 1975 de hacer la versión en historieta de tres obras de Shakespeare, entre ellas *Hamlet*, para *Il Giornalino*, serie dirigida a jóvenes lectores, de Edizioni Paoline (fundada en 1924), publicación en la que colaboraron algunos de los más grandes dibujantes de *fumetti* de esa época, entre otros: Sergio Toppi, Dino Battaglia, Ferdinando Tacconi, Franco Caprioli, Gino D'Antonio e Ivo Milazzo.

Aunque las tres obras adaptadas por el artista calabrés manifiestan notable creatividad y han sido objeto de diversos estudios,⁹ aquí nos centramos en su versión de *Hamlet*, ejemplo del tipo de interpretaciones gráficas realizadas por de Luca de las piezas, adaptaciones de las que Faeti¹⁰ destaca la responsabilidad educativa asumida conscientemente por el dibujante hacia sus jóvenes receptores, que se enfrentaron a la complejidad de Shakespeare a través de sus transposiciones a la historieta.

⁸ CARETTI, L. «Le attrici di Ofelia: immagini e voci», en *Paradigmi: Rivista di critica filosofica*, n.º 1 (2015), p. 100.

⁹ RIMA, M. «Quando la pagina è un palcoscenico: i graphic novels shakespeareiani di Gianni de Luca», en *Between*, n.º 15 (2018), pp. 1-28; McNICOL, S. «Releasing the potential of Shakespearean comic book adaptations in the classroom: A case study of Romeo and Juliet», en *Studies in Comics*, n.º 1 (2014), pp. 131-54; BRUNORO, G. «Analizzando l'Amleto di Gianni De Luca», *Conversazioni Sulfumetto*, 2013. Disponible en: <https://conversazionisulfumetto.wordpress.com/2013/05/14/analizzando-lamleto-di-gianni-de-luca/> FAETI, A. «Leleganza sapiente della pedagogia», en *Gianni de Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 13-27; GRAVETT, P. «De Luca e Amleto: pensare fuori dagli schemi», en *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 297-305; RAFFAELLI, L. «Il mistero De Luca», en *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 307-15; STEFANELLI, M. «L'architetto e la vertigine della pagina», en *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 265-77.

¹⁰ FAETI, A. «Leleganza sapiente della pedagogia», en *Gianni de Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 13-27.

La hipertextualidad en *Amleto* de Gianni de Luca

Al estudiar las relaciones que entre distintas obras se pueden producir, Gerard Genette identifica un tipo al que denomina relaciones hipertextuales,¹¹ se trata de aquellas que se producen entre una obra (hipotexto) y otra derivada en su conjunto de ella (hipertexto). En la obra derivada se verifican siempre fenómenos de transformación, de los que se ocupa Genette en su trabajo, que inicia con *La Odisea* y *La Eneida*, para pasar después a diversos ámbitos artísticos. Este tipo de vínculos entre dos obras no excluye la posibilidad de que se produzcan otros vínculos, ya se trate de relaciones intertextuales,¹² definidas de modo muy acotado por el teórico, architextuales —de pertenencia o filiación taxonómica—,¹³ o cualquier otra modalidad de las cinco que identifica Genette.

Amleto se publicó en siete entregas, en los números del 3 al 10 (1976) de la revista. Contaba con 48 páginas a color y fue realizada en colaboración, pues los textos verbales son una adaptación de Sigma —uno de los pseudónimos de Raoul Traverso—, en tanto las imágenes y composición de las planchas son de Gianni de Luca. Los textos de Traverso implican la traducción interlingüística, reducción y actualización del escrito original —del inglés del siglo XVII al italiano del siglo XX— y la adaptación de los versos a breves escritos en prosa para ser contenidos en los cartuchos y globos de las páginas de la historieta.

El guion de la historieta no determinó al dibujante, como permiten deducir las palabras de la hija de de Luca, al describir el trabajo de su padre, en una entrevista realizada por Raffaelli:

Me llaman la atención [los] dibujos mínimos que acompañan a la acción principal, que ni siquiera estaban previstos en el guion. Es entonces cuando me doy cuenta de la cualidad fundamental de las obras de mi padre: por su construcción escenográfica, por sus estudios de carácter psicológico, por las investigaciones que implicaban, por la pasión y diversión

¹¹ David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot y Benoît Mitaine señalan que Linda Hutcheon define la adaptación como trasposición intersemiótica de un sistema de signos a otro, en *A Theory of Adaptation* (New York, Routledge, 2006, p. 16). Sin embargo, los autores señalados no indican que Hutcheon está citando, sin referencia, la definición que habían ya formulado diversos semióticos estructuralistas, sobre todo A. J. Greimas en *Semántica estructural* (Madrid, Gredos, 1987). Destacan que Hutcheon entienda en su definición toda suerte de «médiás» (ilustraciones, videojuegos, óperas, ballets) y que su aproximación tan inclusiva no conduzca a una definición que asimilaría completamente la adaptación a la intertextualidad, incluso si esta última es inseparable de ella. ROCHE, D., SCHMITT, I. y MITAINE, B. «Entroduction: adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée», en *Bande dessinée et adaptation*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2015. p. 14. Gerard Genette había hecho esto último antes en la obra que abordamos, de ahí que recuperemos su propuesta.

¹² GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

que ponía en ellos, sus cuadros reclaman continuamente nuevas relecturas, a pesar del tiempo. Es más, diría que casi las exigen.¹⁴

Estas palabras confirman lo que el estudio de las imágenes hace evidente: que Gianni de Luca además de considerar el guion hizo un trabajo de investigación que le permitió incorporar otros materiales para las soluciones gráficas que adopta. Las características de sus dibujos posibilitan identificar obras escenificadas, audiovisuales y visuales, que funcionan como intertextos, en el sentido en que los entiende Genette: como presencia objetiva de signos que provienen de otras obras previas e identificables, manifiestas a modo de cita, variación, alusión, etc. en otra obra posterior.¹⁵ Algunos de estos intertextos nos remiten a distintas versiones de *Hamlet*, pero otros no, porque en la gráfica se trasponen y representan, en un sentido genérico, elementos del teatro, la danza, la pintura, sin remitir a obras específicas sino a convenciones tradicionales.

Uno de los intertextos, aunque con variaciones significativas, lo constituye el filme británico *Hamlet* (1948) dirigido y protagonizado por Laurence Olivier. Esta intertextualidad se puede identificar desde el inicio, por las vistas parciales del castillo en el contexto nocturno, con encuadres en picado y a distintas distancias, de los personajes que se enfrentan a la visión del fantasma. Pues, aunque el *Hamlet at Elsinore* (1964) de Philip Saville da inicio con la misma escena, los encuadres, el contexto y las situaciones son muy distintos, y nunca se mostrará en ese filme el fantasma del rey. El *Hamlet* (1964) de Kozintsev, en contraste, da inicio de día y con la llegada de Hamlet al castillo. Otro de los elementos que indican una intertextualidad objetiva respecto al filme lo constituyen las imágenes de los dos barcos y de Hamlet a bordo del barco pirata, que se introducen en el filme de Olivier a partir de la carta que lee Horacio, y que figuran en la historieta como parte de los acontecimientos ocurridos en la segunda noche de navegación de Hamlet. Se trata de una anécdota que en otras versiones cinematográficas y escénicas se omite o solo se refiere verbalmente.

Las diferencias visuales entre las dos versiones (el filme y la historieta) son importantes también, pues los aspectos que ha sido destacados como distintivos de esta historieta se ponen en juego: el tipo de composición de la página, la modalidad de representación del movimiento y el uso del color.

¹⁴ Texto original: «Mi colpiscono le cosiddette [...] scenette minimali di corredo all'azione principale, che non erano neppure previste nella sceneggiatura. È allora che mi accorgo della qualità fondamentale delle opere di mio padre: per la loro costruzione scenografica, per gli studi psicologici, per le indagini che gli comportavano, per la passione e il divertimento che lui vi calava dentro, le sue tavole chiamano continuamente a nuove riletture, a dispetto del tempo. Anzi, direi che quasi le pretendono». RAFFAELLI, L. «Gianni De Luca. L'autore italiano che ha rivoluzionato il linguaggio del fumetto», en *La Repubblica*, 1 de junio de 2021. Disponible en: https://www.repubblica.it/cultura/2021/06/01/news/gianni_de_luca_1_autore_italiano_che_ha_rivoluzionato_il_linguaggio_del_fumetto-303779892/

¹⁵ GENETTE, G. *Op. cit.*, p. 10.

Matteo Rima observa acertadamente que en trabajos previos (como *La tempesta*, 1975) Gianni de Luca había empleado viñetas ocultas, por no estar delimitadas por indicadores intericónicos —marcos de viñeta, líneas de recuadro o calles—, sino perfiladas por un hábil uso de los elementos arquitectónicos o naturales dibujados en la página.¹⁶ Este tipo de viñetas conceptuales se hace presente en la primera plancha de la historieta de *Amleto*, cuyo diseño es de dos viñetas: una en forma de ele y la otra rectangular vertical para la figura del fantasma, y cuyos elementos quedan correlacionados por signos figurativo-narrativos —acción y gestualidad—. En la siguiente plancha, que continúa lo referido en la primera —en una composición a doble página—, el dibujante opta por cinco viñetas, encajadas una dentro de otra a modo de cajas chinas y delimitadas por calles, con formatos en ele invertida, salvo la más pequeña de formato rectangular vertical. En la segunda de estas viñetas, de Luca emplea, en lugar de una calle superior, un diseño de morfología arquitectónica: las almenas. Además, las variaciones de distancia en el encuadre de las viñetas producen el efecto de un *zoom* de acercamiento progresivo, en contraste con la figura del fantasma del rey, cuyas dimensiones producen un efecto de *zoom* de alejamiento. Dos recursos cinematográficos que contribuyen a la ilusión de que los personajes se desplazan en el fondo fijo del escenario dibujado.

En las historietas ha habido varias formas de representar el cinetismo: como gesto congelado en una imagen —acompañado o no por líneas de movimiento, como hicieron, Utagawa Kuniyoshi y Antonio Rubino, este último en *Quadratino* hacia 1910—; en descomposición de sus etapas en distintas viñetas —como figura en abundantes manuscritos iluminados¹⁷ y lo han representado muchos dibujantes de historietas, entre ellos Winsor McCay en *Little Nemo in Slumberland*, 1905-1911—; o en descomposición de sus diferentes etapas en una misma imagen, ya sea mediante los cambios de posición de los miembros de una misma figura¹⁸ —como lo hiciera George Herriman en sus ilustraciones a color de *Krazy Kat*, 1913-1944—, o multiplicando al personaje entero en distintas ubicaciones y etapas de su acción en una misma viñeta o página¹⁹

¹⁶ RIMA, M. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁷ Se pueden mencionar: la *Biblia Ilustrada de La Haya* (s. XIII, KB 76 f. 5) de la Biblioteca Real de Holanda, procedente de la Abadía de San Bertín (Noroeste de Francia); el salterio británico *Lisle Psalter Arundel*; la biblia carolingia *Moutier Grandval*, y el manuscrito iluminado de las *Cantigas de Santa María*.

¹⁸ Este es aparentemente el caso del «jabali» policromo de ocho patas que aparece en un techo de las cuevas de Altamira. En manuscritos iluminados, como el del Maestro de Boucicaut, *Des cas des nobles hommes et femmes* (1413-1415), encontramos ya con certeza este tipo de representaciones del movimiento, que Umberto Eco identificó como un estilema del futurismo italiano que fue adoptado por la historieta (*Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets Editores, 1995 [1964], p. 177.), modalidad de representación del cinetismo que está presente en la obra de Giacomo Balla *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912). El recurso figura ya en la portada del 20 de diciembre de 1882 de la revista *Puck*, n.º 302, «The insatiable glutton».

¹⁹ En la cueva de Chauvet (Ardèche, Francia) se ven cuatro cabezas de un caballo, en posiciones distintas, parcialmente superpuestas, que podrían corresponder a una manada o al desplazamiento del mismo equino. Lo encontramos también en la cerámica de Shahr-i Sokhta, yacimiento arqueológico de la Edad de Bronce, situado en el este de Irán, en la región de Sistán. En la cerámica

—como hizo Hokusai, cuya primera colección de mangas es de 1814, algunos maestros del fresco en el Renacimiento italiano y en el cómic Burne Hogarth, al representar a Tarzán en las series que dibujó entre 1937-1945 y 1947- 1950—. Cada forma de representar el cinetismo tiene consecuencias en la temporalidad, el ritmo y la duración de la lectura de la imagen. Además, el movimiento o la acción pueden representarse en sucesión estricta o con elipsis (saltos temporales). Esto último es lo que hace de Luca al representar en la plancha la acción de la escena primera de la obra de Shakespeare, no en una plataforma o explanada previa al castillo como se señala en el original, sino en los corredores de las almenas del castillo, en el momento del cambio de guardia nocturna, ya que veremos en la primera viñeta subir las escaleras a un personaje de la corte en compañía de dos soldados, sin que se indique de quiénes se trata, saludar a otro y preguntar si ha regresado el espectro, avanzar en grupo y conversando por el corredor de almenas, y finalmente ver el fantasma del rey. Es decir, que se han representado en la misma viñeta cuatro distintos momentos del acontecer en el que los personajes se aproximan desde el fondo del espacio visual hacia el espectador, variando sus dimensiones en forma progresiva, y observados en un pronunciado picado, hasta quedar en el primer plano el personaje de la corte, Horacio —identificado ya por uno de los soldados—, en encuadre de medio cuerpo y observando con el grupo hacia la figura del fantasma, que aparece en la segunda viñeta de la página.

Para representar al espectro, de Luca ha utilizado una técnica puntillista con la que logra dar el efecto visual de la inmaterialidad del fantasma, en monocromatismo contrastante con el cielo nocturno sin luna.

En la segunda página se representa, en una primera viñeta, el momento en que Horacio le pide hablar al fantasma, y en otro panel la visión del alejamiento del espectro, en la tercera viñeta los soldados cuestionan a Horacio sobre haber puesto en duda sus relatos. La cuarta viñeta ofrece la interpretación que hace uno de los personajes sobre la aparición, relacionada con la guerra que libran Dinamarca y Noruega, y en la última, Horacio ofrece a los soldados información sobre el papel del rey Hamlet en la guerra, y la forma en la que el rey de Noruega tuvo que ceder la posesión de sus tierras. La economía verbal y la capacidad de sintetizar visualmente los hechos, sin excluir detalles y destreza expresiva, se hacen manifiestas en estas viñetas de cromática tonalista.²⁰

En la tercera plancha se vuelve a hacer uso de viñetas conceptuales —al utilizar una lanza, una espada y el borde de la capa del hijo del rey Fortimbras como calles o bor-

griega se puede observar en decorados de un calyx-kater, Disponible en: The British Museum (n.º 1856.1213.1). En una cerámica ática de figuras rojas del 480 d. C., se representa a Dionisio (Baco) y una sucesión de imágenes de una pareja, obra atribuida a Triptolemos, pintor griego, que se encuentra en el Departamento de Arte Etrusco, Romano y Antigüedades del Museo de Louvre (G 138, catálogo). El Bosco lo utilizó en el primer panel del *Triptico del carro de heno*; Sandro Botticelli en el fresco *Prove di Cristo* (1480-82).

²⁰ Uso de un color en diferentes tonalidades.

des de la viñeta—, el uso de azules y verdes empleado para indicar la temporalidad nocturna cede paso a otros colores en esta primera viñeta, donde vemos al hijo del rey de Noruega liderando una batalla, mientras en un cartucho se aclara su deseo de reconquistar lo perdido por su padre. La escena de la viñeta se presenta como una retrospectiva o *flashback* de cine. En las viñetas inferiores se vuelve a uso de elementos arquitectónicos para delimitar los espacios y se vuelve a representar el cinetismo en descomposición de sus distintas etapas por multiplicación del personaje en la segunda viñeta. Se empleará ahora el mismo cromatismo utilizado en las dos primeras páginas, para indicar el retorno de la acción al lugar y momento de la escena nocturna. De este modo toda la escena primera del primer acto —aproximadamente 190 versos—, en que participan Bernardo, Francisco, Horacio, Marcelo y el fantasma, se condensa en tres planchas. Pese a esto, la narración gráfica manifiesta una clara intertextualidad cinematográfica, al mismo tiempo que se presenta más próxima que otras adaptaciones, al recuperar la mayoría de los acontecimientos referidos en el texto de Shakespeare.

La hipertextualidad de la historieta que estudiamos constituye una transformación estilística sin función degradante ni humorística, ni de imitación satírica o paródica. La naturaleza de la variación que opera en la nueva obra se centra en la reducción del escrito, en una economía verbal y visual, y en la adaptación del lenguaje a una cultura y estilo propio de la época y lugar en que se realiza la adaptación gráfica dirigida a jóvenes lectores. Este último procedimiento, el de la actualización del lenguaje, es considerado por Genette como una modalidad hipertextual de «travestimiento pues se trata de transcribir un texto desde su lejana lengua original a una lengua más próxima, más familiar, en toda la extensión de la palabra. El travestimiento es lo contrario de un distanciamiento: naturaliza y asimila, en el sentido (metafóricamente) jurídico de estos términos [...] actualiza».²¹ Genette entenderá esta transformación del hipotexto como un proceso que se hace básicamente imitando el estilo de otro u otros textos, estos más difusos, por ello inidentificables y no intertextuales, pero que corresponden a un discurso o tradición popular.²² Este fenómeno queda más claro si consideramos que en la historieta se recuperan elementos y ciertos rasgos estilísticos de algunas versiones cinematográficas previas a la historieta,²³ pero también de algunas de las versiones escénicas realizadas para públicos italianos y libros ilustrados, que funcionan como modelos genéricos en la adaptación de de Luca.

La siguiente escena de la obra, que tienen lugar en el salón del palacio y en la que participan numerosos personajes, se condensa en una plancha y una viñeta —en esta última las figuras de Gestrudis, Claudio y Hamlet aparecen yuxtapuestas en distintas dimensiones—. En el nivel del lenguaje verbal se confirma la síntesis y la actua-

²¹ GENETTE, G. *Op. cit.*, p. 78.

²² *Ibid.*, p. 43.

²³ Entre las que se encuentran los filmes de Tony Richardson (1969), Grigori Kozintsev (1964), John Gielgud (1964) y Philip Saville (1964).

lización de la lengua, pero también el borrado de diversas ambigüedades presentes en la obra original, y el énfasis en ciertos elementos. Por ejemplo, en la historieta se plantea de manera explícita que Hamlet no sucede a su padre en el trono —lo que era su derecho—, porque su tío ha generado astutamente una situación para asumir la corona que no le correspondía —al casarse con la viuda de su hermano—. También se presenta de modo muy evidente la sumisión de Polonio a Claudio, debida a beneficios recibidos para su hijo, y la no aceptación por parte del pueblo del nuevo rey. Además, aunque modificando el sentido que el juego de palabras tiene en la obra de Shakespeare, en la historieta se recupera con variaciones el parlamento de Claudio: «*Caro nipote e figlio mio*» [Querido sobrino e hijo mío], y la respuesta de Hamlet «*Un po piu che nipote e meno che filgio...*» [Un poco más que sobrino y menos que un hijo...].²⁴

Dentro de las transformaciones discretas que se manifiestan en la historieta tendríamos que incluir la traducción interlingüística de palabras en inglés que se permutan por otras que funcionan como relativos sinónimos de ellas en italiano. Fenómeno este que también afecta a la permutación de vocablos y enunciados propios de finales del siglo XVI y principios del XVII, por términos de uso en 1975, en una lengua y tradición cultural muy distinta a la de Shakespeare, quien vivió el contexto de una reforma religiosa «que afectó la retórica y la liturgia pero también la distribución de los bienes materiales y del poder político».²⁵ Lo que no es poco importante si consideramos que algunos estudiosos de Shakespeare han destacado que las actitudes y comportamiento de Hamlet tienen una base religiosa, recrean y debaten valores morales,²⁶ en un contexto de corrupción y del crimen cometido por quien detenta la corona, al mismo tiempo que los hechos se ubican en la época de un personaje legendario escandinavo medieval, generando tensiones ideológicas y religiosas complejas que atañen al anglicanismo y al catolicismo medieval.

En el nivel de las imágenes podemos observar que de Luca emplea una gráfica de líneas limpias, una figuratividad con pureza de formas, un cromatismo preciso dentro de las posibilidades de la impresión a color de su época, y nuevamente pone en crisis la función que, como unidad de medida temporal y espacial, suele cumplir la viñeta,

²⁴ En la obra original estos parlamentos corresponden a: «*But now, my cousin Hamlet, and my son...*» [Pero ahora, mi primo Hamlet, y mi hijo] y «*A little more than kin, and less than kind*» [Un poco más pariente, y menos amable]. SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Barcelona, Penguin, 2015. Traducción de Tomás Segovia. En esta línea, Horace Howard Furness (1877) señala que Hamlet juega con el proverbio: «*The nearer in kin, the less in kindness*» [Cuanto más cercano en la familia, menos amable], y Claudio es ahora padrastro de Hamlet, es un poco más su pariente. En la obra, el rey Claudio se refiere a Hamlet como su primo, aunque es su sobrino, punto sobre el cual se han dado muy diversas explicaciones, sin que sea posible establecer cuál es la más acertada.

²⁵ ALTAMIRANDA, D. «La época de Shakespeare: cultura, sociedad y economía desde una perspectiva literaria», en *Revista Cultura Económica*, n.º 91 (2016), p. 34.

²⁶ ABDULAZIZ ALSAIF, O. «The significance of religion in Hamlet», en *Journal of English and Literature*, n.º 9, vol. 3 (2012), pp. 132-135.

elemento que Scott McCloud denominó «el icono más importante del cómic»²⁷ y que Eisner consideraba un dispositivo fundamental para la transmisión del tiempo,²⁸ pues incluso cuando se trata de una viñeta a página completa, la viñeta convencionalmente representa solo un lapso y una ubicación. Aunque estamos totalmente de acuerdo con las objeciones que Gerardo Vilches²⁹ hace a McCloud sobre el concepto de clausura que acompañaba a la definición de viñeta, debemos destacar que en la publicación en que Gianni de Luca edita su obra, por estar dirigida a lectores muy jóvenes, se aplica con frecuencia esa concepción. Pero de Luca, en cambio, hace que también en la cuarta página, en una misma viñeta, estén representados distintos momentos de la acción y distintas ubicaciones de los personajes, introduciendo el discurrir, el desplazamiento espacio-temporal. Lo hace en forma recurrente y con notable destreza, pues en el panel logra representar ocho momentos distintos, al mismo tiempo que vuelve a generar el efecto de *zoom* de acercamiento, separando claramente los espacios de Hamlet, el de Gestrudis y Claudio, y el de los personajes secundarios. El efecto que se produce en el panel gráfico resulta similar al de la fotografía de la exposición múltiple, en la que los movimientos pueden registrarse en sus distintos instantes, en una sola impresión, pero además estructura la página como una suerte de tríptico, al dividirla verticalmente en tres zonas, y hace transitar de una viñeta colindante al margen, hacia la central, al personaje de Hamlet, expresando gráficamente su sentir sobre la situación ilustrada —su madre compartiendo el trono con su tío— y su posterior incorporación a la escena principal. Lo mismo hará en la página en que los reyes hablan con Rosencrantz y Guildenstern sobre su misión y con Polonio sobre la razón de la locura de Hamlet, donde la página se divide verticalmente en tres zonas sin indicadores intericónicos, sino indicada por la distribución de los personajes.

En la historieta, Hamlet ha sido representado como un joven casi platinado y totalmente vestido de negro, como fuera tradicional en versiones fílmicas previas a la historieta y en muchas obras plásticas —de artistas como Northcote, Lawrence, Maclise, Morris Hunt, Delacroix, Dagnan-Bouveret, Manet, etc.—. Pero su vestuario difiere del que fuera distintivo de la gráfica de los siglos XVII y XVIII —en que se representaron a los actores Betterton y Garrick como Hamlet—, y muestra una marcada estilización, dota de juventud y de un fuerte contraste cromático al protagonista, que visualmente pasa de estar apartado en un espacio marginal, al primer plano de la página. Claudio y su esposa portan atuendos con algunos detalles isabelinos³⁰ y el resto de personajes ropas renacentistas un tanto medievalizantes.

²⁷ McCloud, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, William Morrow Paperbacks, 1994, p. 98.

²⁸ Eisner, W. *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma Editorial, 1985, p. 30.

²⁹ Vilches, G. «El cómic: ¿un arte secuencial? Una crítica al concepto de secuencia y la clasificación de las transiciones entre viñetas de Scott McCloud», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n.º 1, 2019, pp. 203-217.

³⁰ Adornos, corte del vestido femenino, mallas masculinas.

En esta historieta, el color sirve para expresar contrastes que involucran también aspectos caracterizadores de los estados emocionales de los personajes,³¹ para señalar cambios espacio-temporales —como las retrospectivas—,³² o el paso de un exterior a un interior,³³ contribuye a representar las cualidades de la iluminación,³⁴ y también se manejan simbólicamente y narrativamente, para exponer las tensiones y motivaciones que impulsan a los personajes. Por ejemplo en la página en que Hamlet y Ofelia dialogan, él vestido de negro y ella de rojo significativamente, en la escena de duelo en que los combatientes visten ambos de blanco y negro, señalando su equidad en oposición, en la página de los actores vestidos con colores festivos en contraste con el atuendo de Hamlet, o en la página del cementerio, en cuyo paisaje dominan los grises, los tonos apagados, que connotan tristeza. En otras ocasiones el color sirve a la denominada perspectiva atmosférica,³⁵ pues los personajes pierden color, o se tiñen de azul, se tornan monocromáticos, en la lejanía,³⁶ y recobran color en su aproximación —por ejemplo, cuando la reina va saliendo del fondo y va adquiriendo un color cada vez más intenso—.³⁷ El color también destaca la importancia de los personajes en la escena —pues se emplea el monocromatismo para los personajes secundarios—, crean ritmos, como en la composición a doble página que ilustra la muerte del rey Claudio.³⁸

En su conjunto y debido a la ausencia de elementos burlescos, la hipertextualidad en el caso de esta historieta es más próxima a lo que Genette designa como «pastiche», modalidad que mantiene con su texto de referencia una relación que no excluye diferencias, pero incluye similitudes funcionales y cierta identidad, al menos con algunas de las acciones y roles de los personajes, trasposiciones que competen a elementos argumentales y de tipología dramática, así como correspondencias verbales, paráfrasis, intensificaciones y reforzamientos —que tienen lugar mediante la ilustración de situaciones y acciones contenidas en el texto original, acompañadas por textos verbales que pueden corresponder o no a dicho texto original de que se parte.

³¹ LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 12; LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 17.

³² LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 10; LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 8; LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 8 (1976), p. 6.

³³ LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 11 y 12; LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 11.

³⁴ LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 19.

³⁵ Teorizada por Leonardo da Vinci en su *Tratado de la pintura*.

³⁶ LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 16; LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 6 (1976), p. 6; LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 8 (1976), p. 8.

³⁷ LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 9 (1976), p. 9.

³⁸ LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 10 (1976), pp. 30-31.

Las transformaciones por reducción tienen «el efecto de sugerir que los elementos seleccionados se bastan a sí mismos y producen un sentido satisfactorio, a menudo poco alejado del sentido global original»,³⁹ pero toda omisión y toda reducción implican transformaciones semánticas, y lo mismo se aplica a las ampliaciones o expansiones. Consideremos que en la historieta el célebre monólogo de Hamlet solo es insinuado, se omiten varias escenas, otras manifiestan notables reducciones en sus parlamentos, en tanto se añaden algunos detalles ajenos al texto original. Ambas, ampliaciones y reducciones, constituyen intervenciones de manipulación relativamente fáciles de identificar en el nivel verbal, pero en el caso de un *fumetto* tendríamos que considerar otros signos, pues el hipertexto puede también incorporar elementos, ampliar o modificar ciertos pasajes, mediante la introducción de gestos, movimientos, vestuarios y escenarios, que no están incluidos o son distintos a los del texto verbal original; o pueden corresponder en cierta medida a ellos, pero implica también variaciones de otro tipo. Además, la imagen cumple también con una función condensadora de lo que tendría que expresarse con abundantes palabras. Así ocurre en la quinta página, en la que hemos identificado una viñeta con yuxtaposición de personajes, se trata de una viñeta diagonalizada y a color que introduce un contraste cromático, entre los reyes y Hamlet, quien figura en el primer plano, en dimensiones más reducidas. Además, conectando esta viñeta con la segunda de la página, aparece nuevamente la misma figura de Hamlet, pero más pequeña y en bicromatismo, de pie ante unos escalones que lo conducen a un corredor por el que avanzan hacia él Horacio y dos soldados, Marcelo y Bernardo, representados también al fondo del corredor, cuando inician su avance por él. El efecto generado por estas imágenes es que Hamlet está empequeñecido por los reyes y pasa de hacer un esfuerzo por cumplir con lo que su madre le solicita, y que él acepta dándole la espalda, al estado marcadamente sombrío e introspectivo de su duelo por la muerte del rey, situación que el texto del cartucho refuerza, al mismo tiempo que expone la sospecha que Hamlet tiene sobre su tío, por lo que requiere llegar a la verdad, y accidentalmente se topa con quienes lo conducirán ante el fantasma de su padre. En el escenario se observan elementos arquitectónicos que remiten al periodo medieval, y los atuendos de los soldados y Horacio refieren también al mismo periodo, mientras que el atuendo de Hamlet resulta diferenciado, es más renacentista y a la vez similar al de un bailarín de ballet, lo que aporta ciertas connotaciones para el personaje: lo correlaciona con el pensamiento humanista del Renacimiento y lo caracteriza como ágil físicamente. El escenario, aunque estrecho, es profundo y el encuadre resultante de la viñeta es el de un plano de profundidad, que se combina con dos tomas de seguimiento de los personajes, unas para Hamlet, y otras para Horacio y los soldados que convergen desde direcciones distintas hacia un mismo punto.

La gráfica no solo va a representar el desplazamiento temporal-espacial, también representará el tránsito psicológico y emocional de los personajes, mediante los colores y la sucesión de las imágenes, los gestos somáticos y fisonómicos.

³⁹ GENETTE, G. *Op. cit.*, p. 60.

En la plancha siguiente, de viñeta de página completa, se representan cuatro momentos distintos del diálogo de Hamlet con Horacio y los soldados, delante de un fondo neutro, sin más elementos que las sombras proyectadas en el piso. Este fenómeno se torna más importante si consideramos lo que ha señalado Foakes sobre la forma en que se «ha perpetuado la idea de que los teatros isabelinos tenían un escenario desnudo e instalaciones mínimas»,⁴⁰ porque la historieta incluye escenarios específicos que representan los espacios de la acción, y algunos de ellos tienen mínimos elementos, corresponden a escenarios casi desnudos, afines a los que se suponen propios del teatro isabelino; pero otros no, y guardan mayores relaciones con escenarios de filmes, pero también con la función que los elementos arquitectónicos desempeñaran en la pintura narrativa de los frescos y paneles pictóricos renacentistas italianos.

De acuerdo con lo señalado por Paula Baldwin Lind, algunas de las características del espacio escénico que involucraba la representación de obras de Shakespeare en su contexto original, era que los espacios se construían principalmente mediante sugerencias y palabras, en lugar de mediante elementos escenográficos:

En el Globo, la mayor parte de los espacios [...] que crean los actores en complicidad con el público se configuran mediante la palabra poética que el verso shakespeariano deja fluir para transformar el escenario vacío en un espacio moldeable, flexible y expandible, ya que las escenas trascienden los contornos físicos y transportan al público a mundos que no caben, por así decirlo, sobre la plataforma de madera de solo trece metros de ancho por ocho de profundidad.⁴¹

Este último rasgo del espacio teatral, la creación en complicidad entre actores y la imaginación del público sobre los espacios sugeridos mediante la palabra, es muy importante y marca una diferencia notable respecto a la posibilidad de creación de escenarios frente a la que se encuentra el ilustrador, que en las páginas siguientes representará una vista en picado de diversos elementos propios de una edificación románica fincada sobre la roca, con almenas, murallas, torres, una ventana por la que sale la luz y se vislumbra el interior. Se trata de una edificación con alféizares, escalones, un castillo próximo al mar, a un acantilado, donde en otra viñeta las aguas rodean y chocan contra una formación pétreo afilada que sirve de paralelo a la figura del fantasma del rey Hamlet, que se cierne hierático en su armadura, en lo alto de un cielo oscuro. La escenografía tiene aquí una importancia destacada, ya que configura una suerte de

⁴⁰ Texto original: «De Witt drawing of the Swan has perpetuated the idea of the Elizabethan theatres as having a bare stage and minimal facilities, but other evidence suggests rather that their accommodation and equipment were continually being improved». FOAKES, R. A. «Playhouses and players», en BRAUNMULLER, A. R. y HATTAWAY, M. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. London, Cambridge University Press, 2003, p 17.

⁴¹ BALDWIN LIND, P. «Todo el mundo es un escenario: estudio comparativo de los espacios teatrales en el barroco español y en la escena isabelina», en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 102 (2020), pp. 103-104.

laberinto arquitectónico por el que se desplazan los personajes del drama, observados desde una perspectiva cuya altura aérea correspondería a la mirada de Dios.

En varias ocasiones, es a través de los elementos escenográficos que la historieta ofrece variaciones significativas de índole semántica con respecto a otras versiones realizadas. Un ejemplo importante de este fenómeno lo encontramos en la página en que seis de las siete viñetas muestran la morfología de vitrales medievales,⁴² y en las que se ilustra, a modo de *flashback*, el relato que el fantasma hace a Hamlet sobre la forma en que su hermano lo asesinó. El formato de las viñetas que imita el de los vitrales góticos, que ofrecían en ocasiones un recorrido secuencial de las escenas representadas, de relatos religiosos —ilustrados también en frescos, mosaicos y polidípticos plásticos—, connota en cierto sentido la denuncia que el rey hace, presenta su asesinato como un acto equiparable al crimen contra una figura digna de veneración, religiosa. Se manifiestan así contenidos que tienen otros matices en la pieza teatral, al mismo tiempo que se recuperan elementos de una tradición cultural católica, de manera más evidente.

Otros diseños conceptuales arquitectónicos de las viñetas tienen lugar en la historieta, por ejemplo, cuando Luca adopta el formato de cinco vanos de los arcos ojivales de una arcada del palacio y en la siguiente página continua con este diseño en siete vanos más, para representar en doce viñetas sucesivas la escena del V acto,⁴³ en que Hamlet habla con Horacio y un caballero sobre el combate con Laertes, escena que en la pieza teatral tiene lugar en un salón del palacio de Elsinor. En otras ocasiones el diseño conceptual de la viñeta adopta el formato del vano de una puerta o de parte de un muro tras el cual se oculta Hamlet,⁴⁴ pero también se emplea como elemento de separación entre viñetas la superficie del mar⁴⁵ o las astas de dos banderolas,⁴⁶ el borde del tapiz en que se ocultaba Polonio,⁴⁷ e igualmente encontramos en otras páginas la presencia de marcos de viñeta y de calles con color,⁴⁸ calles en blanco,⁴⁹ o simples líneas de recuadro,⁵⁰ y tampoco es extraño que se representen figuras o elementos que

⁴² LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 8.

⁴³ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 8 (1976), pp. 10-11.

⁴⁴ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 6 (1976), p. 8.

⁴⁵ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 7 (1976), p. 6.

⁴⁶ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 6 (1976), p. 11.

⁴⁷ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 6 (1976), p.9.

⁴⁸ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 11; LUCA, G. DE Y SIGMA, «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 15.

⁴⁹ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 3 (1976), p. 9; LUCA, G. DE Y SIGMA, «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 16.

⁵⁰ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 19; LUCA, G. DE Y SIGMA, «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 8 (1976), p. 6.

traspasan esos marcos o esas calles, para darle dinamismo al diseño de las página en que encontramos también viñetas claramente delimitadas, como ocurre en la página en que se ilustra el suicidio de Ofelia, presentado a modo de una retrospectiva que interrumpe la conversación sostenida por Claudio, Gertrudis y Laertes, luego del diálogo, en tránsito semicircular y a doble página, que han sostenido Claudio y Laertes para planear la muerte de Hamlet.

En otros casos, Hamlet se traslada de la parte superior y exterior del castillo a su interior. Lo vemos en el campo de batalla montando a caballo, también en el interior de una nave, donde se levanta del lecho, saca de su cofre el escrito que debe llevar a Inglaterra, lo vemos saltar de la nave en que viaja a la nave pirata, en medio de un océano donde hay otros barcos, desplazarse de la popa a la proa sobre la cubierta de la nave pirata, «transitar» y dialogar y discutir por diversos espacios del cementerio, lugares que han sido representados detalladamente y para permitir la representación de su desplazamiento cinético por fases de multiplicación de las figuras en un mismo panel visual, y en donde además la solidaridad icónica de las imágenes dictan que el tiempo representado en el panel se abra a momentos anteriores, posteriores y a circunstancias.

En varias ocasiones la representación del espacio recuerda a la de los maestros italianos de la pintura narrativa del *Quattrocento*, como Masaccio —en la Capilla Brancacci—, Filippo Lippi o Domenico Ghirlandaio —en la Capilla Tornabuoni—. Lo anterior se constata, por ejemplo, en la página en que Hamlet, único protagonista del espacio, representado como en un corte alzado, perspectivado y arquitectónico en el que vemos la caja rectangular del interior de un salón, de modo similar a como lo hiciera Ghirlandaio en *El nacimiento de san Juan Bautista* (fresco de 1486), donde el personaje recorre el espacio en su longitud y amplitud, haciendo un círculo y un semicírculo, mientras pasa del fondo hacia delante del espacio en el que solo hay elementos decorativos en muros y pisos. Lo vemos transitar pensativo y con un libro en sus manos, sus movimientos están representados a través de dieciséis poses diferentes que lo muestran primero con la cabeza baja, luego a alturas distintas hasta doblar su cuerpo un poco al cerrar el libro previamente abierto. Por la forma en que está estructurada la ilustración la secuencia se desarrolla en fases, correspondientes a momentos distintos. Se trazan las distintas poses del príncipe como si se tratara de una secuencia de animación descompuesta en sus puntos clave y en algunos puntos intermedios, su trayectoria parece sugerir que podría repetirse la acción, efecto generado porque lo vemos entrar desde el fondo y salir en el primer plano conectando ambos planos por la idea de traspaso de un umbral, además trazando un círculo y un semicírculo en su transitar.⁵¹

En otra página de la historieta, en que se expone la causa de la locura de Ofelia (la muerte de su padre) observábamos que el espacio se divide por la presencia de un

⁵¹ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 5 (1976), p. 18.

muro perpendicular a otro muro del fondo,⁵² como hace Domenico Ghirlandaio en *La Visitación*, fresco de la capilla Tornabuoni de la basílica de Santa María Novella (Florencia, 1485-1490).

El fenómeno de representación múltiple en un mismo panel también se verificará en varios diseños a doble página, en los que el espacio imita más claramente un escenario teatral casi vacío, donde los personajes, multiplicados en distintas poses y ubicaciones, para sugerir sus movimientos y desplazamientos, se disponen en trayectorias que guían la mirada del espectador, mediante el recurso llamado por Lew Andrews (1998) «narrativa continua» y que otros autores denominan «representación en proceso multifase»,⁵³ y que Matteo Stefanelli (2008) llamó «figuración múltiple estroboscópica», por representar los distintos momentos de una acción que quedan inscritos en una misma viñeta o panel, de manera que el panel contiene información visual de los distintos instantes comparable a una secuencia de viñetas. Mediante la composición a doble página de Luca gestiona el espacio como el de un proscenio y sitúa al lector-espectador cerca y en un lugar ligeramente elevado, como en un palco, y al hacerlo, le da la oportunidad de seguir la acción que se representa ante sus ojos, transformando a los personajes en actores y trasponiendo elementos propios de la representación escénica a la historieta.

Esta recuperación de elementos de lo escénico hace que sea importante destacar que el vestuario representado en la historieta no corresponde al vestuario de la época de producción de la pieza teatral, no al menos en el caso de la mayoría de los personajes. Para constatar este punto bastaría comparar los vestuarios presentes en diversas obras plásticas de la época y los que figuran en las páginas de la historieta. El vestuario, como algunos elementos escenográficos, busca sugerir una época previa, más próxima a la Edad Media y al contexto en el que se desarrollarían los acontecimientos de la pieza teatral, pese a que algunos de los vestuarios correspondan un poco más al periodo isabelino. Sobre el vestuario teatral en el periodo isabelino se ha señalado que se caracterizaba por el anacronismo y el lujo, pues se interpretaba con vestuarios que no correspondían a la época de la obra,⁵⁴ los actores vestían como se vestía cotidianamente, pero debían utilizar prendas de calidad para evitar que el público notara deficiencias, para ello recurrían a la donación o préstamo de prendas de la nobleza, y a la compra de vestuario,⁵⁵ pues el lujo de los atuendos debía atraer la atención del espectador. Dado que los personajes femeninos eran interpretados por hombres, se recurría a pelucas y el maquillaje alcanzó desarrollo. Durante el reinado de Jacobo I

⁵² LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 7 (1976), p. 9.

⁵³ MIKKONEN, K. *The Narratology of Comic Art*. New York, Routledge, 2017, p. 56.

⁵⁴ MARENCO, F. «Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno», en ALONGE, R. y BONINO G. D. (dir.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del Teatro moderno 500-600*. Turín, Einaudi, 2000, pp. 311-316.

⁵⁵ GUARDENTI, R. «Il costume in scena», en ALONGE, R. y BONINO G. D. (dir.). *Op. cit.*, p. 1099.

—que inicia en 1603— las prácticas anteriores no se modificaron mucho, aunque progresivamente los roles de los actores se fueron caracterizando por ciertos vestuarios. Cecile de Banke (1954) ha descrito detalladamente las características de las prácticas vestimentarias en la época de Shakespeare.

La trasposición de los recursos teatrales y cinematográficos también se verifica en el empleo de los signos gestuales. El gesto somático (pose corporal) expresa el sentir del príncipe ante el alejamiento del fantasma de su padre, representado metafóricamente como una variante del diseño de muñecas rusas que van empequeñeciendo sus dimensiones interiores.⁵⁶ En tanto el gesto fisonómico (expresión facial) expone las transiciones emocionales por las que pasa Hamlet antes de demandar que guarden el secreto de su entrevista con el fantasma de su padre,⁵⁷ o cuando se finge loco.

Otro fenómeno notable es que cada página de la historieta propone un recorrido distinto de la mirada marcado mediante la disposición de la figuras, cuya ubicación puede iniciar en la parte superior derecha y trazar una trayectoria vertical descendente y luego horizontal, o diagonalizada hacia la derecha, hacia la izquierda, puede también bifurcarse, tornarse zigzagueante, ir de un primer plano ubicado abajo a la izquierda y llevarnos luego hacia el último plano opuesto del fondo, para luego volver en curva, sin generar confusión, pese a que las páginas estén vulnerando la convención del orden de lectura de las imágenes en la historieta en Occidente y Oriente, porque a la trayectoria de las figuras la acompaña los globos que contienen las palabras. Estos recorridos corresponden a coreografías, trazan formas metafóricas que expresan la intensidad y el ritmo de las acciones, de las emociones de los personajes. Podemos observar que de Luca concibe el espacio como un cineasta —en las primeras páginas—, en otros casos como un director teatral —en las últimas páginas—, o un pintor de frescos renacentistas, pero también como un coreógrafo que se expresa a través de los desplazamientos y movimientos corporales de los protagonistas en el espacio.

Los elementos iconológicos presentes en la historieta remiten a tradiciones iconográficas católicas eventualmente; el ejemplo el más claro es la figura de Hamlet muerto y levantado por un grupo de soldados. En el diálogo, esta tradición se hace patente cuando Hamlet pide protección de los «Ángeles y ministros de gracia» y añade, al preguntarle al fantasma: «¿Por qué tus benditos restos han desgarrado el sudor de la muerte?».⁵⁸ Lo mismo ocurre cuando Hamlet pide misericordia a Dios repetidamente.⁵⁹ Pero estos elementos no figuran en tensión con otros que refieran al anglicanismo. Los motivos que mueven a Hamlet son aquí proteger a su madre, el honor de su

⁵⁶ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 9.

⁵⁷ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 10.

⁵⁸ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 7.

⁵⁹ LUCA, G. DE Y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*, n.º 4 (1976), p. 8.

familia, hacer justicia contra la acción fratricida de su tío y dar respuesta a la solicitud del fantasma de su padre muerto. El personaje expone su voluntad de fingirse loco claramente. El intento de su tío de que lo asesinen le otorga nuevas justificaciones a sus actos, del mismo modo en que su actitud ante Ofelia adquiere explicación inequívoca. Se evita la interpretación edípica del personaje y mostrar claramente el asesinato de Claudio. Además Hamlet expresa antes de morir su voluntad de que Dinamarca sea gobernada por el hijo del rey Fortimbras.

Se han destacado en las imágenes las representaciones de acciones de aventura: la presencia a caballo de Hamlet en el campo de batalla, su estancia en los barcos, el combate que se desarrolla en varias páginas y es con florines, no con sables o con espadas. Asuntos que incorporan atractivos a lectores jóvenes por relacionarse con historias de aventuras.

Conclusiones

Aunque se ha enfatizado como elemento innovador de esta historieta el uso reiterado y de un modo extraordinario, con audacia y excelencia, de la modalidad de representación del cinetismo en narrativa continua, este recurso gráfico está lejos de ser la única aportación experimental que incluye esta adaptación. Gianni de Luca violenta también reiteradamente el orden de lectura tradicional de la página de historieta, crea ritmos visuales a través del uso de distintas trayectorias, hace coparticipar a la historieta de las modalidades compositivas y del uso del espacio que caracterizara el arte de la pintura narrativa renacentista, del teatro, del cine, de la danza, introduce viñetas conceptuales y mimetizadas mediante elementos figurativos, juega y experimenta con el uso de disposición de los límites intericónicos, demuestra una documentación académica en la configuración de escenarios y vestuarios, un uso del signo somático y fisonómico que conjuntan los que son dominantes de la cinematografía o del teatro, desarrolla soluciones expresivas que incluyen lo metafórico. Demuestra que el color no es un elemento accesorio en la narrativa gráfica. Es decir, rompe repetidamente con las convenciones que operan como un marco impuesto por la tradición de su época en la historieta, para renovarlas, mediante recursos de amplia tradición reutilizados en formas novedosas, eficaces y expresivas, creando páginas inéditas. Esta modernización no excluye anacronismos, reducciones, ampliaciones, la reinterpretación, que de otras formas practicaron autores tan célebres como Alfred Jarry, Corneille y el propio Cervantes. Conjunta tradición e innovación armoniosamente, y en el caso de esta historieta implica también eliminar las tensiones ideológicas entre dos tradiciones religiosas distintas, para acentuar los elementos de la propia tradición cultural del artista, creando una historieta de diseños elegantes, en que se privilegia la representación de anécdotas que resultaran atractivas a un joven lector, sin olvidar algunos de los contenidos fundamentales de la compleja obra original de la que se parte para su adaptación.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREWS, L. *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge, Cambridge UP, 1998.

BALDWIN LIND, P. «Todo el mundo es un escenario: estudio comparativo de los espacios teatrales en el barroco español y en la escena isabelina», en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 102 (2020), pp. 83-117.

BANKE, C. DE. *Shakespearean Stage Production, Then and Now*. London, Hutchinson, 1954.

BRAGAGLIA, L. *Shakespeare in italia. Personaggi ed interpreti fortuna scenica del teatro di William Shakespeare in italia 1792-2005*. Bologna, Paolo Emilio Persiani, 2005.

BRUNORO, G. «Analizzando l'Amleto di Gianni De Luca», 2013. Disponible en: <https://conversazionisulfumetto.wordpress.com/2013/05/14/analizzando-lamleto-di-gianni-de-luca/>

CARETTI, L. «Le attrici di Ofelia: immagini e voci», en *Paradigmi: rivista di critica filosofica*, n.º 1 (2015), pp. 93-110.

CORBACHO SÁNCHEZ, A. y CONEJERO MAGRO, L. J. «Ambigüedad en el léxico económico de *Hamlet* (1.3.88-136) y su tratamiento en la versión alemana de August Wilhelm Schlegel», en *Alfinge*, n.º 30 (2018), pp. 9-25.

EISNER, W. *El comic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma Editorial, 1985.

FAETI, A. «L'eleganza sapiente della pedagogia», en *Gianni de Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 13-27.

FOAKES, R. A. «Payhouses and players», en BRAUNMULLER A. R. y HATTAWAY, M. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. London, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-52.

GARCÍA PICAZO, P. «Hamlet y Segismundo como emblemas políticos del sistema de estado europeo del siglo xvii: algunas perspectivas teóricas internacionales», en *Studia Historica. Historia moderna*, n.º 1, vol. 40 (2018), pp. 461-501. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6499019>

GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

GRAVETT, P. «De Luca e Amleto: pensare fuori dagli schemi», en *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 297-305.

GREIMAS, A. J. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1987.

GUARDENTI, R. «Il costume in scena», en ALONGE, R. y BONINO, G. D. (dir.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del Teatro moderno 500-600*. Turín, Einaudi, 2000, pp. 1067-1100.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006.

LUCA, G. DE y SIGMA. «Amleto», *Il Giornalino*. n.º 3, pp. 8-13; n.º 4, pp. 6-11; n.º 5, pp. 14-19; n.º 6, pp. 6-11; n.º 7, pp. 6-11; n.º 8, pp. 6-11; n.º 9, pp. 6-11 y n.º 10, pp. 28-33 (1976). Disponible en: <https://corrierino-giornalino.blogspot.com/2009/01/amleto.html>

McCLOUD, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, William Morrow Paperbacks, 1994.

MARENCO, F. «Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno», en ALONGE, R. y BONINO, G. D. (dir.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo. I. La nascita del Teatro moderno 500-600*. Turín, Einaudi, 2000, pp. 277-320.

MIKKONEN, K. *The Narratology of Comic Art*. New York, Routledge, 2017.

McNICOL, S. «Releasing the potential of Shakespearean comic book adaptations in the classroom: A case study of Romeo and Juliet», en *Studies in Comics*, n.º 1 (2014), pp. 131-54.

RAFFAELLI, L. «Il mistero De Luca», en *De Luca. Il disegno pensiero*, Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 307-15.

RAFFAELLI, L. «Gianni De Luca. L'autore italiano che ha rivoluzionato il linguaggio del fumetto», en *La Repubblica*, 2021. Disponible en: https://www.repubblica.it/cultura/2021/06/01/news/gianni_de_luca_1_autore_italiano_che_ha_rivoluzionato_il_linguaggio_del_fumetto-303779892/

RIMA, M. «Quando la pagina è un palcoscenico: i graphic novels shakespeariani de Gianni de Luca», en *Between*, n.º 15 (2018), pp. 1-28.

ROCHE, D., SCHMITT, I. y MITAINE, B. (eds.), *Bande dessinée et adaptation*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2015.

SOSA OJEDA, S. S. «Revitalizar a Shakespeare con la palabra: la selección de la traducción como una encrucijada», en ENGERT, V., MARRA, E. y RAVELLI, M. L. (comps.), *Hamlet, la palabra ahogada*. Río Cuarto, Universidad Nacional de Río Cuarto, 2020, pp. 36-41.

STEFANELLI, M. «L'architetto e la vertigine della pagina», de *De Luca. Il disegno pensiero*. Bologna, Hamelin Associazione Culturale-Black Velvet, 2008, pp. 265-277.

VILCHES, G. «El cómic: ¿un arte secuencial? Una crítica al concepto de secuencia y la clasificación de las transiciones entre viñetas de Scott McCloud», en *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, n.º 1 (2019), pp. 203-217.