

*Dossier Teatro: investigación y docencia*



## Parodia y carnavalización en el *Hamlet* de Luis Buñuel

Dayanara Guevara Aguirre  
Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
[dayanara.guevaraaguirre@ucr.ac.cr](mailto:dayanara.guevaraaguirre@ucr.ac.cr)  
<https://orcid.org/0000-0002-6407-9489>

Recepción: 9 de octubre de 2020

Aprobación: 21 de enero de 2021

**Resumen:** Este artículo plantea un análisis de la obra *Hamlet* de Luis Buñuel. El análisis se realiza a partir de los principales conceptos de la Teoría del Carnaval de Mijaíl Bajtín: la cultura popular, la carnavalización, el grotesco y la risa. Representa un aporte al estudio de un texto que ha tenido una posición marginal, tanto en la crítica literaria como en las artes dramáticas. Se señala que este texto es ambivalente, abierto, intertextual, irreverente y paródico.

**Palabras clave:** Análisis literario; drama; Luis Buñuel; *Hamlet*; carnavalización; grotesco; parodia; Mijaíl Bajtín.

## Parody and carnivalization in the Luis Buñuel's play *Hamlet*

**Abstract:** This article proposes an analysis of Luis Buñuel's play *Hamlet*. The analysis is done from Mijaíl Bajtín's main concepts of the Carnival Theory: popular culture, carnivalization, grotesque and laughter. It represents a contribution to the lacking knowledge around a marginal text in the scope of literary criticism as well as drama criticism. It states that Buñuel's play is an ambivalent, open, intertextual, irreverent and parodic text.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

2

**Key Words:** Literary analysis; drama; Luis Buñuel; Hamlet; carnivalization; grotesque; parody; Mijail Bajtin.

## 1 Introducción

Al mencionar el nombre Luis Buñuel es imposible que no llegue a las mentes de todos una serie de imágenes visuales relacionadas con su filmografía. Tanto así, que resulta inverosímil reconocer que detrás de la producción audiovisual opacante de este cineasta español existe una trayectoria como escritor, no tan exhaustiva, pero sí compleja e interesante que se remonta principalmente a la década de los años veinte.

En este artículo se aborda el estudio de su único texto dramático inédito *Hamlet*, escrito en el año 1927, y dado a conocer por Agustín Sánchez Vidal (1982) en su compilación *Luis Buñuel Obra Literaria* y también en el artículo del mismo autor en la *ADE Revista de Directores de España* (Sánchez, 1991). El interés en estudiar el *Hamlet* de Buñuel radica, principalmente, en que es un texto poco conocido, tanto desde los estudios literarios en general como desde los estudios dramáticos. La intención de esta breve investigación consiste en realizar un primer acercamiento al texto para analizar algunos elementos e imágenes que propician el juego dramático. De esta manera, se aborda el texto a partir del estudio de las imágenes carnavalescas y paródicas presentes en él, con el fundamento teórico de los planteamientos de Bajtin (2003).

Finalmente, esta investigación pretende incentivar futuras interpretaciones que permitan, cada vez más, comprender la relación entre la literatura dramática española de inicios del Siglo XX y el movimiento surrealista, así como futuras representaciones escénicas del texto, si se toma en cuenta que en la actualidad



*Dossier Teatro: investigación y docencia*



existen más herramientas teóricas y prácticas para abordar textos con esta complejidad.

## 2 Estado de la cuestión:

Aquello que pueda decirse específicamente del *Hamlet* de Luis Buñuel es mínimo. No existen estudios significativos de la obra literaria de este autor y, mucho menos, de su aporte dramático. El texto como tal está fechado en julio de 1927, en el “Hotel des Terrasses” y se representó en una función para amigos en el “Café Select” de Montparnasse (cf. Sánchez, 1982 y 1991).

Sánchez (1982) plantea que el hecho de que haya sido una pieza que se representó entre amigos no le resta su carácter pionero como pieza surrealista, (sobre todo por la influencia de algunos de los escritores y artistas que formaron parte del movimiento) y lo compara en importancia con el texto *Las tetas de Tiresias* de Apollinaire en Francia en relación con el tema de la transformación según el cual:

[...] la transformación de Tirésias en Thérèse responde a un planteamiento distinto que la identificación Hamlet y Leticia, porque en Buñuel prima la cuestión del doble, la disolución o identidad del yo, mientras que Apollinaire anda a vueltas con la impotencia, el priapismo y el desdibujamiento sexual. Los elementos comunes no siempre están utilizados en igual sentido (Sánchez, 1982, p. 260).

Sánchez (1982) también hace un breve recorrido por una serie de textos con los que dialoga el *Hamlet* de Luis Buñuel. Además de *Las tetas de Tiresias*, el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (versión también parodiada por este grupo de escritores en la que Buñuel representaba al mismo don Juan Tenorio), *Luces de Bohemia* de Ramón María del Valle Inclán en el que aparece la definición del esperpento con sus “héroes reflejados en espejos cóncavos”, algunas referencias cervantinas, otras relacionadas con la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer o al teatro de Ramón Gómez de la Serna (como lo es *El drama del palacio deshabitado* que



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

4

incluye al igual que en el *Hamlet*, un personaje llamado *Leticia*). Concluye Sánchez (1982), después de hacer un breve rastreo de los textos con los que dialoga *Hamlet* de Buñuel, que este “es un producto intransferiblemente buñuelesco, en el que las viejas y perdurables obsesiones personales tejen una maraña de relaciones subconscientes de inagotable riqueza” (p. 264).

Para Sánchez (1982), Luis Buñuel combina su interés tanto sobre lo irracional como sobre sus obsesiones básicas para articular una poética “extraordinariamente coherente y persistente” (p. 47), tanto en su obra fílmica como en la literaria. Esta poética está definida por una estética que separa el sujeto del objeto y en consecuencia,

la capacidad de ordenación cartesiana del espacio-tiempo, la salvaguardia de la propia identidad en el control del correcto tráfico entre el mundo exterior y el interior, que tras esa agresión se mezclan amenazadoramente y proliferan en un interminable naufragio, que es casi universal diluvio (p. 48).

Por lo tanto, el autor plantea una poética en la que se rompen los principios tradicionales del espacio-tiempo y, con esto, los cimientos de la racionalidad hasta el momento conocida, así como de la realidad concebida, la cual se vuelve relativa.

Este aspecto de la relatividad se puede comprender mejor si saltamos a la emblemática imagen del ojo rasgado que aparece en la película *Un perro andaluz* (1929). La imagen sintetiza quizá el aspecto más importante de la poética de Buñuel, “(p)orque la mutilación del ojo es la epistemológica por excelencia, que borra las fronteras entre el exterior y el interior del sujeto, haciendo que éste quede invadido por las cosas, a la vez que avanza hacia ellas y se confunde en su algarabía” (Sánchez, 1982, p. 58), es decir, “la intersección entre la percepción y la representación cabe situarla en el ojo” (p. 58).

Sánchez (1982), plantea que la mutilación como tal, no es más que la operación previa al collage: destruir, mutilar la realidad para que nazca otra nueva. Collage y mutilación “no son, por tanto, sino el haz y el envés de una misma actitud



*Dossier Teatro: investigación y docencia*



a la búsqueda del extrañamiento que rompa con la neutralidad opaca y gris que ha llegado a adquirir lo cotidiano” (p. 60). Así, este extrañamiento estaría orientado a la conquista de la supra-realidad, “se trata de abolir el principio de contradicción, o, lo que es lo mismo, el de identidad” (p. 61). En síntesis, la poética de Buñuel está orientada hacia los principios de extrañamiento, collage, mutilación y cosificación, por lo que aquello que se percibe como original o primigenio es tomado mediante el collage, para recomponerlo, reelaborarlo, reescribirlo, en una nueva identidad “que ha prescindido de su ubicación jerárquica primitiva” (Sánchez, 1982, p. 64).

En cuanto a la puesta en escena del *Hamlet* de Buñuel, como ya hemos mencionado, en sus orígenes se escenificó una única vez en el “Café Select” de París en el año 1927. No existen otros registros de su puesta en escena de manera formal, más que una limitada reseña de la puesta en escena a cargo de la directora Lola Baldrich, en Huesca, a la cual la crítica califica de ser una “inteligente puesta en escena” del texto surrealista (El País, 2008, párr. 3). Además, en el marco de la Expo Zaragoza en el año 2008, como parte del Ciclo de Buñuel, se les asigna a cuatro reconocidos directores del medio teatral madrileño la tarea, a manera de homenaje, de escenificar el *Hamlet*. En este contexto, se les solicita a los directores que presenten una muestra entre lectura y escenificación de la “disparatada, pequeña y surrealista” pieza (El País, 2008, párr. 2).

### 3 La Generación del 27 y la Vanguardia

En el marco político y social de la España de principios del Siglo XX, en los años entre 1920 y 1930 surge un movimiento artístico literario conocido como *La Generación del 27*, el cual estaba integrado por un grupo de escritores que expresan una síntesis entre rasgos de tradición española y las propuestas vanguardistas extranjeras, lo que renueva la expresión poética. Entre los más sobresalientes y



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

6

reconocidos se puede mencionar a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, así como Manuel Altolaguirre y Emilio Prados (Carratalá, s.f., p. 4).

Carratalá (s.f.) sintetiza una serie de rasgos distintivos de esta generación entre los que destacan la predilección por la metáfora como instrumento expresivo, la influencia de escritores y poetas franceses, la influencia gongorina, así como el contacto con el surrealismo (pp. 4-5). Este movimiento surge en Francia impulsado por André Breton en el año 1924 y, en España, influyó en las obras de artistas como Federico García Lorca o Salvador Dalí. Tanto García Lorca como Dalí trabaron una amistad significativa con Luis Buñuel para los años en que este escribió su *Hamlet*.

Las prácticas de este grupo de artistas se presentaban intensamente influenciadas por lo que el término vanguardia implicaba en ese momento histórico. Para Zappelli (2003), una de las definiciones más acertadas de vanguardia es la de “movimiento consciente de sus propios límites poéticos” (p. 104). Esto porque para una vanguardia, según Zappelli, la poética, o más bien su poética, es más importante que las obras mismas:

Una vanguardia necesariamente impone su poética a sus obras puesto que al no existir centralidad ideológica no hay posibilidad de reconocer a una vanguardia. Lo más valioso de una vanguardia es la profundización poética mucho más que sus obras producidas, pues la vanguardia se caracteriza por su especificidad poética pese a sus productos. (Zappelli, 2003, p. 105).

Por definición, la vanguardia se ubica en el lugar de la no conservación, es una respuesta a todo aquello que lucha por preservarse y convertirse en tradición, por lo tanto, lo más valioso para ésta es “su movilidad: el derecho al deterioro, a la evolución, al desgaste, a lo efímero. La continuidad no es un elemento fundamental para la vanguardia, su (auto)destrucción es apertura hacia otras aventuras” (Zappelli, 2003, p. 105).



### *Dossier Teatro: investigación y docencia*



En este marco de las vanguardias, cerca del año 1921, surge el surrealismo. Su fundación oficial se produce en el año 1924, en el momento en que André Breton redacta su *Primer Manifiesto Surrealista*. Sin embargo, el surrealismo era en sí mismo una serie de artistas y escritores que pretendían vertebrar un nuevo lenguaje poético, cuyo interés radicaba en acceder al funcionamiento del pensamiento. Esto implicaba excluir cualquier tipo de control que pudiera ejercer la razón, por lo cual la práctica del “automatismo psíquico” se convirtió en una metodología que les permitía mantenerse al margen de cualquier preocupación estética o moral. Los escritos de Freud sobre el Inconsciente y su teoría sobre los sueños fueron la base para la subversión de las fórmulas artísticas y los hábitos cotidianos de este grupo de artistas, quienes se comprometían en la búsqueda de nuevos lenguajes a partir de la “escritura automática” y los “cadáveres exquisitos”.

En el Primer Manifiesto Surrealista, Breton (2001) se plantea el cuestionamiento de lo que éste considera “el reinado de la lógica” (p. 26), y apela al mundo del subconsciente a partir de los postulados del psicoanálisis freudiano (pp. 27-28). La imaginación, para Breton y los surrealistas, se posiciona en oposición a la razón: el azar, la magia y la irracionalidad ponen a funcionar la imaginación la cual no tiene límites y está ligada al sueño, a la interpretación onírica de la realidad, donde es permitido el quebranto y transgresión de ciertas reglas. El sueño, es el lugar donde se accede a la libertad de imaginar. Este marco de referencia explica, en parte, las imágenes y la composición propuestas por Buñuel en su *Hamlet*.

#### **4 Aspectos estructurales del texto**

El texto (cf. Buñuel, 1991b) está dividido en cuatro actos y seis escenas dispuestos de la siguiente manera: el Acto I tiene una escena, el Acto II tiene dos





*Dossier Teatro: investigación y docencia*

8

escenas, el Acto III también tiene dos escenas y finalmente el Acto IV con una escena. Más abajo se realiza una descripción sintética de cada acto.

La ficha técnica de los personajes dispuesta en el texto no solamente hace un desglose de ellos sino que además hace una breve descripción de los caracteres. De esta manera aparece Hamlet como protagonista de la pieza, el cual tiene la característica de ser “amante de la parte superior de Leticia”, Agrifonte que se establece como antagonista de Hamlet y es descrito como “Rival de Hamlet, amante del punto interesante de Leticia”. También aparecen otros personajes como Mitrídates descrito como “cadáver recalcitrante”, Don Lupo, “Maestro de bailes”, El padre de Hamlet, “espectro dócil y bien educado”, El contertulio a cadena perpetua, Un capitán, Leticia, cuya descripción es más bien una aclaración sobre su nombre, dice “Nominativo de Letitia, ae.”, Margarita, “Mora enamorada”, cortesanos y soldadesca, algunos campesinos que se presentarán al final de cada acto (Buñuel, 1991b, p. 35).

#### **4.1 Acto I: “La muerte es más ligera que el sueño...”**

El Acto I de la pieza está ubicado espacio-temporalmente en un lugar impreciso. La descripción apunta “un campo cualquiera”, describe unos riachuelos sollozantes cerca de la catedral de Rouen, catedral originalmente ubicada en Francia, y considerada como la catedral de los impresionistas, también considerada como la más “humana” debido a sus asimetrías de la fachada. Un dato interesante es que dentro de la catedral se guardan 27 cuadros del pintor impresionista Claude Monet. El paisaje es completado por “un niño loco que declina musa, musae” (Buñuel, 1991, p. 35).

En esta escena Hamlet y Agrifonte discuten sobre una serie de temas que no guardan conexión alguna, entre ellos, se hace referencia a Margarita y a su relación dudosa con ambos personajes, al tema de la identidad y a las relaciones de





*Dossier Teatro: investigación y docencia*

9

parentesco de Hamlet. De pronto, aparece Mitrídates y los confronta hasta ser vencido por ellos. Al final de este acto, Agrifonte confronta a Hamlet, en cuanto a sus sentimientos hacia Margarita, éste los niega y Agrifonte asegura haber “descubierto” a Hamlet por lo que sale a acusarlo con su mamá. El cadáver de Mitrídates es levantado por Cuatro Doncellas que lloran mientras la madre de Hamlet, empotrada en la pared, derrama una lágrima (p. 36).

#### 4.2 Acto II: Margarita...

El Acto II está conformado por dos escenas. En la escena I, el espacio es un prado en el que vemos a Margarita limpiando sus trenzas mientras canta en un idioma “jocundo e improvisado”. Aparece Hamlet, al ser convocado por Margarita, quien regresa de su viaje a Amsterdam. Hamlet y Margarita entablan una conversación con marcadas alusiones sexuales. En la Escena II, Margarita recibe lecciones de baile de Don Lupo, aparece entonces un Capitán que lo increpa y manda a dispararle. Don Lupo cae herido y es atendido por Margarita, a quien Don Lupo le declara su deseo (pp. 36-37).

#### 4.3 Acto III: Agrifonte...

En el acto III, la escena I transcurre en un calabozo, donde Agrifonte mantiene un soliloquio que anticipa su muerte. Un Contertulio le anuncia la huida de Hamlet y Margarita. Agrifonte y el Contertulio abandonan el calabozo. Al final queda una atmósfera de tristeza y una piragua olvidada (p. 37). La Escena II transcurre en las afueras de Amsterdam: prados, pastores, un arzobispo nauseabundo, un pastorcillo. Don Lupo vestido de pastor espera por Agrifonte, este aparece buscando a Leticia. Don Lupo se enfrenta con Agrifonte hasta que, de forma abrupta, se establece un diálogo cortés entre ambos. Aparece Hamlet, que viene inmerso en un estado de divagación. Agrifonte anuncia a Hamlet que su padre, quien le



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

10

encomendó el “asunto”, acaba de fallecer. Finalmente aparece el Espectro del Padre y anuncia que la cena está servida (pp. 37-38).

#### 4.4 Acto IV: Un cementerio...

El Acto IV transcurre en un cementerio mientras llueve. Hamlet con bigote y barbas postizos mantiene un soliloquio en el que dirige a las mujeres y se organiza por tractos divididos entre sí por didascalias que dan cuenta del paso del tiempo hasta que rejuvenece. Agrifonte aparece vestido de sepulturero. En un momento, la acción parece haberse trasladado a una especie de embarcación en la que además están Don Lupo y el Contertulio. Navegan y miran por el telescopio a Leticia que los saluda sin miriñaque (p. 38). El Contertulio le comunica a Hamlet que el Cardenal le ha perdonado. Aparece Leticia y Hamlet le entrega su amor. En ese momento, Leticia se convierte en el mismo Hamlet (pp. 38-39).

### 5 Aproximación Teórica

Para la presente investigación se utilizará como fundamento teórico los conceptos propuestos por Bajtín (2003) en sus estudios sobre el carnaval desarrollados en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Principalmente, los relacionados con la función del lenguaje grotesco, el recurso de la risa, la degradación y la parodia y su relación con las imágenes carnavalescas.

Nocera (2009) plantea que la literatura es el lugar primordial en las posiciones bajtinianas, ya que es considerado como “espacio privilegiado que capta la multiplicidad con que se estructura significativamente (ideológicamente) una realidad social en un tiempo y espacio determinado” (p. 22). Por lo tanto, cada época condensa un tipo de conciencia paradigmática que se articula con las condiciones materiales de existencia y es el lenguaje el que corporiza el funcionamiento de esta



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

11

conciencia. En este contexto sígnico e ideológico bajtiniano, la palabra se convierte en la unidad fundamental de la ideología y es a partir de ella que se organiza el discurso interno a partir de su carácter dialéctico, refractando la realidad.

Con esta brevísima introducción es posible comprender la noción de “carnavalización” que Bajtín (2003) utiliza, la cual sintetiza la incorporación o transposición del lenguaje del carnaval al género de la literatura (Nocera, 2009). En este sentido, se puede decir que la noción de “carnaval” bajtiniana se hace visible como un espacio-tiempo en el que se manifiesta la cultura popular. Se comprende la función del carnaval si se parte de la ambivalencia y la dualidad que lo caracterizan, así como las formas cómicas que lo conforman y las leyes que lo rigen.

Para poder profundizar en la noción de carnavalización es importante visitar las características principales que Bajtín (2003) apunta sobre el carnaval. Para empezar, el carnaval como tal no tiene ninguna frontera espacial, tiene un carácter universal y lleva el signo del renacimiento. Por esto, tiene un sentido de renovación y sus leyes son “las leyes de la libertad”, las cuales tienen sentido a partir de que la vida se transforma en juego y a su vez el juego se vuelve “real”.

En el carnaval existe una “liberación” transitoria durante la cual se van a abolir las jerarquías, es decir, no existen diferencias entre clases sociales, edad o rango. Esto permite la eliminación momentánea de la alienación de una serie de normas sociales, “una huída provisional de los moldes de la vida ordinaria” (Bajtín, 2003, p. 8), es decir, se está frente a una “ruptura” de esa alienación, “es la vida misma la que juega e interpreta” (p. 9).

Todas las características anteriores sumadas a la incorporación de la cultura popular va a permitir el surgimiento de lo que Bajtín llama “lenguaje carnavalesco”, un tipo de lenguaje que pretende cuestionar la autoridad dominante, caracterizado principalmente por “la lógica original de las cosas “al revés”, y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y del revés,



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

12

y por las diversas formas de parodia, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronaciones y derrocamientos bufonescos” (Bajtín, 2003, p. 12). Este lenguaje carnavalesco, asociado con la parodia mantiene un humor festivo, de naturaleza compleja, y de carácter universal y ambivalente, es decir, en la medida que degrada y mortifica, regenera y renueva. Las groserías, las blasfemias y las obscenidades cambian de sentido para “convertirse en un fin en sí mismo y adquirir así universalidad y profundidad” (p. 17).

Este humor carnavalesco es festivo y está ligado al principio de la vida material y corporal, el cual aparece bajo la forma universal de la fiesta utópica, relacionado con imágenes “exageradas e hipertrofiadas” (Bajtín, 2003, p.18). Estas imágenes están vinculadas al cuerpo y sus funciones como las necesidades naturales y la vida sexual. La fiesta utópica permite la degradación, “o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (p.19). En este sentido Bajtín (2003) plantea que:

El principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y materiales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo. El cuerpo y la vida corporal adquieren a su vez un carácter cósmico y universal (pp.18-19).

Esta concepción del cuerpo es fundamental para la comprensión de la literatura que presenta características del ambivalente realismo grotesco:

[...] el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del mundo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz (p. 24).

El cuerpo grotesco es un cuerpo abierto que se relaciona con el mundo a través de los orificios que excretan sustancias. Se presenta como un cuerpo inacabado



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

13

porque siempre está en constante evolución, agoniza y nace, está en constante interacción e intercambio con el mundo. A este cuerpo grotesco le corresponde el aspecto esencial de la deformidad hiperbólica que “capta la fuerza regeneradora y renovadora de la risa grotesca” (Bajtín, 2003, p. 39). Así, el pensamiento grotesco interpreta como una crisis de relevo la lucha entre la vida y la muerte, “la lucha de la vieja vida recalcitrante contra la nueva vida naciente” (p. 44), pero se trata de una muerte incapaz de infundir temor:

Su verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase *indispensable*, inseparable de la *afirmación*, del nacimiento de algo nuevo y mejor. En este sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo (Bajtín, 2003, p. 53, cursivas en el original).

El cuerpo grotesco es entonces un cuerpo ambivalente. Por un lado, es un cuerpo lanzado al mundo dispuesto para la fertilidad, la procreación, el parto, mientras que, por otro, es un cuerpo ligado a la muerte. Este cuerpo grotesco genera risa, mediante la cual degrada, materializa, desacraliza y todo lo elevado se traspa al plano de la materialidad desestabilizando la oficialidad.

Esta degradación que caracteriza lo grotesco se puede evidenciar con el uso de la máscara, elemento que también deriva del carnaval, la cual revela la relatividad de una identidad única y acabada, permite la posibilidad de tener una diversidad de identidades, se relativiza la noción de identidad única, se pluraliza el “yo”, y pierde su supremacía como estructura definitoria de la relación con el mundo. Sobre la máscara, Bajtín (2003) discurre de la siguiente manera:

[...] expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre identidad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

14

vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual [...] la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros (p. 35).

Otro rasgo del grotesco es el tratamiento de la locura, la cual aparece con una fuerza regeneradora, se trata de “una parodia feliz del espíritu oficial, de la serie unilateral y la “verdad” oficial. Es una locura “festiva” mientras que en el romántico la locura adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual” (Bajtín, 2003, p. 35). De esta manera, la máscara grotesca cubre la naturaleza regeneradora de la vida, sus múltiples rostros y su comicidad.

Es importante reconocer que el principio material corporal no es algo que esté desligado del lenguaje, el cual es un instrumento más para subvertir las jerarquías y precipitar las degradaciones de aquello considerado sublime hacia lo bajo corporal como mecanismo de renovación. El lenguaje es, por lo tanto, también grotesco y está alimentado por el vocabulario de la plaza pública. Entre sus formas podemos mencionar: maldiciones, insultos, vulgaridades, obscenidades, injurias, apuestas, pregones, gritos, groserías, enumeraciones que representaban “la voz del pueblo”, y cargado de imágenes relacionadas con el cuerpo y la satisfacción de sus necesidades: orinar, defecar, comer, reproducirse (Bajtín, 2003), cumpliendo una función degradante y regenerativa a partir de la violación de las reglas del lenguaje.

Una vez planteados estos fundamentos, es posible estudiar cómo se manifiestan en el *Hamlet* y lo productiva que resulta una interpretación del texto desde la perspectiva de la carnavalización bajtiniana.

## 6 Análisis

La propuesta estilística y estructural del texto plantea una transgresión de la estructura dramática clásica. Hamlet, personaje originario de la tragedia shakesperiana del teatro isabelino aparece para darle título y estructura a la pieza de Buñuel, pero, en el texto de Buñuel, la trama se (de)construye desde la



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

15

intervención surrealista. A continuación, se presentará el análisis dividido en dos clases de imágenes y procedimientos carnavalescos: en primera instancia, el cuerpo y lo grotesco y, en segunda instancia, la degradación y las imágenes paródicas.

### 6.1 Imágenes del cuerpo y lo grotesco en el *Hamlet* de Luis Buñuel.

Este apartado se va a enfocar en el tipo de imágenes que suscita el lenguaje presente en el texto, el cual deja traslucir un rechazo a las convenciones sociales y a la moral dominante u oficial, como lo podemos apreciar en la didascalia que inaugura el acto I: “Un campo cualquiera. Aquí y allá sollozantes riachuelos. Al fondo la catedral de Rouen antes de ser manoseada por nadie. Por el horizonte un niño loco declina musa, musae” (Buñuel, 1991, p.35).

La Catedral de Rouen, además de ser una catedral de culto católico, ha sido inspiración de numerosos artistas (como Claude Monet) y que en el texto aparece como testigo del “carnaval hamletiano” que nos plantea el autor. La descripción “antes de ser manoseada” nos remite de inmediato a su corpórea materialidad, más que a su valor espiritual y sagrado.

Desde el comienzo del texto, el lenguaje está asociado al principio corporal cómico, pues está cargado de alusiones sexuales, insultos, juramentos, groserías y obscenidades, como se puede apreciar en el diálogo entre Hamlet y Agrifonte, cuando éste último le pregunta por Margarita:

Agrifonte: ...Mas, dime, ¿qué fue de Margarita?

Hamlet: ¿Margarita? ¿Qué Margarita? ¿La que tachona tibios prados o la que infausta y abaritonada, se desvaneció entre tus brazos? (p.35).

El *Hamlet* de Buñuel se presenta como un texto rico en imágenes relacionadas con el deseo sexual, las cuales se presentan tanto en las didascalias como en los diálogos aparentemente inverosímiles, pero que gracias a la ruptura de





*Dossier Teatro: investigación y docencia*

16

la lógica realista es posible inferir su carga libidinosa en las interacciones entre los personajes. Esto se puede observar de forma más evidente en la Escena II del Acto II entre Margarita y Don Lupo, su maestro de baile, justo después de que este ha sido acusado de intelectual y recibido los disparos por esta acusación de un pelotón de soldados. Una vez ensangrentado, aprovecha la agonía en brazos de Margarita para proponer el siguiente trato:

Don Lupo: No fue nada Margarita. Mi caballo, un a fe mía, ígnaro caballo que cayó sobre mi cabeza al pasar bajo vuestra ventana. Mas, teniéndoos en los brazos, ¿quién piensa en polígonos ni candados? Gocemos de nuestro amor, Margarita.  
Margarita: (*Aparte*) ¿Será atrevido? Oh, el ruin maestrillo y qué escualidos lazos me propone. Mas disimulemos o mi honor peligrá (p. 37).

El diálogo continúa y permite ver como el cuerpo, el de Margarita en este caso, se presenta como un cuerpo grotesco, en constante cambio e intercambio, acompañado de una hiperbolización de sus senos, senos que se ofrecen y se desean, que terminan siendo quienes dan vida al moribundo que es Don Lupo. En la siguiente escena, el cuerpo se manifiesta como un cuerpo, sexuado y libidinoso, que nutre y que procrea:

Margarita: ... (*En voz alta*) Señor, cerramos el almacén a las doce. Elegid enhorabuena vuestra ascendencia, que luego será tarde.  
Don Lupo: Está bien. Dame esa de ahí. La amarilla, la arborescente que asoma por el dintel.  
Margarita: Pero ¿cuál de las dos? ¿La rústica o la profana?  
Don Lupo: (*Perverso*) La que vos queráis.  
Margarita: Tomadla. (p. 37)

Por otra parte, el texto de Buñuel está recargado de imágenes poéticas relacionadas con el cuerpo, que aparecen ya sea en descripciones de los personajes, acciones o estados de los personajes, como lo podemos detallar en los siguientes ejemplos:



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

17

- Materia orgánica en descomposición o muerte: “En un confortable ataúd yace Mitrídates **descompuesto** y episcopal” (p.36), o “Mitrídates **muere** definitivamente” (p.36).
- Fluidos corporales, como la sangre o el vómito: “Las marquesas se **desangran** artificialmente por las **nauseabundas** paredes” (p.37).
- Desnudez: “**Desnudo** y maquiavélico, **sueña** en voz alta” (p.37).
- Otras condiciones de destrucción del cuerpo: “con **rabia ulcerada**, le tira un mandoble” (p.38).

También suelen aparecer imágenes relacionadas con las funciones o necesidades del cuerpo, como las que remiten a la sexualidad y que aparecen en los diálogos, como en el siguiente intercambio entre Hamlet y Margarita:

Margarita: Amadme, señor, no os pesará. Preguntad a los soldados de vuestro padre si, por acaso, se arrepintieron de mi amor.

Hamlet: Puesto que así me lo excusáis, dejad que yo también os ame. Comenzaré, si os parece posando mis aniñados labios en vuestros lejanos senos.

Margarita: Fabriquemos antes.

Hamlet: Fabriquemos (pp. 36-37).

Como lo señala Sánchez (1991) con respecto a estos últimos dos parlamentos, el verbo “fabricar” es una sustitución voluntaria para acentuar el juego de palabras y la ambivalencia del texto, comprendiendo “fabricar” por “fornicar” (p. 35). Así, el juego de palabras degrada el acto sexual como algo mecánico, material, casi podría decirse, reproductivo (no en el sentido biológico, sino sociocultural).

El lenguaje grotesco se presenta fuertemente vinculado a las funciones del cuerpo, los fluidos como la sangre o la orina, así como las heces y todo lo relativo al tema. Por un lado, sinónimo de destrucción mientras que, por el otro, goza de una gran ambivalencia porque también implica el renacimiento, es decir, se relaciona



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

18

con los ciclos de renovación. Esto es posible observarlo en el siguiente monólogo de Hamlet:

Hamlet: *(Con bigote y barbas postizos)* Venid, niñas, venid a dulce jubilitero real.... Venid niñas que vuestro mes de mayo quiere ya convertirse en senos *(Pasa el tiempo)* Doncellas, ¿dónde os halláis ya, doncellas? Veo vuestro vientre intacto, pero lleváis en cada dedo un surtidor de venas rotas. *(Pasa el tiempo)* Mujeres, ¿no os halláis cansadas de parir? Ved cuanto ejército, descendiente vuestro, pelea sobre la tierra [...] Por eso vuestros senos cobardes, ya doblegados, señalan la última puesta de sol. *(Pasa el tiempo...)* Oh, antes niñas y ahora deleznable viejas, viejas pedorras, madres de toda calamidad, de lacios bigotes canosos. ¿De qué os sirve la arrugada piel de vuestros tambores? Niña o doncella, mujer o vieja, vuestra disyuntiva es esa. (p. 38).

En el texto anterior es claro que el texto presenta imágenes que violentan las normas del lenguaje. Son imágenes que van más allá de la transgresión formal y estilística para convertirse en una transgresión de las reglas sociales. Esto es posible gracias a que estas imágenes están basadas en la materialidad del cuerpo, la cual convoca a la risa como mecanismo de degradación y de vulgarización.

Por otra parte, esta violación de las normas del lenguaje se pone de manifiesto a partir de la presencia de burlas, juramentos, insultos, y maldiciones que permiten subvertir las jerarquías en el texto. Por ejemplo, el caso del padre de *Hamlet* que aparece de manera degradada como un “espectro dócil y bien educado”, no como la figura amenazadora que es para Hamlet en la tragedia isabelina. Aquí se presenta como un fantasma risible que lo único que hace es anunciar el banquete. Este banquete pretende saciar el hambre material y, de nuevo, se encuentra, de forma indirecta, la referencia al cuerpo: “señores, la comida está servida” (p. 38).

No es de menor importancia que el texto presenta recurrentemente juramentos y amenazas, en los que se utiliza el nombre de Cristo para luchas banales, e incluso inconsecuentes: “Decid, en nombre de Cristo, de una vez, quién es el hijo de mi



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

madre” (p. 36). También insultos, tal y como lo vemos en este texto: “Oh, hideputa bellaco, vos amáis también a Margarita” (p. 36).

## **6.2 La degradación y las imágenes paródicas en el *Hamlet* de Luis Buñuel**

En *Hamlet*, la degradación como mecanismo paródico se presenta de formas diversas y complejas, lo que refuerza el carácter ambivalente y opaco que caracteriza a la pieza de principio a fin. Dentro de estas formas están el juego de la máscara, la dualidad, la cual está reforzada por el carácter dual de los personajes, y la subversión de las jerarquías y su relación con la risa.

### **6.2.1 El juego de la máscara en el “*Hamlet*” de Luis Buñuel**

Al tratarse de un texto teatral, es importante considerar que la teatralidad misma ha usado las máscaras desde las manifestaciones teatrales más antiguas, entre ellas, las formas del teatro griego o la *commedia dell'arte*. La aparición de la máscara en el *Hamlet* de Buñuel busca propiciar el juego de identidades.

En la descripción de los personajes, se presenta Hamlet como eje estructural del drama, pero desde su constitución sónica se trata de un Hamlet que se desdobla en otro: Agrifonte. El primero es “(a)mante de la parte superior de Leticia” (Buñuel, 1991, p. 35), el segundo, como rival de Hamlet, es el “amante del punto interesante de Leticia” (Buñuel, 1991, p. 35). Ambos personajes, definidos por su deseo, se vinculan de una u otra forma al principio corporal material. Hamlet a través de lo “alto”, “elevado”, “oficial”, mientras que Agrifonte a través de lo “bajo”, “lo corporal”, lo “no oficial”.

Hamlet y Agrifonte, además de demostrar la dualidad y la ambivalencia, se convierten en la máscara recíproca, es decir, cada uno es solamente una versión parcial de un *HAMLET* con mayúscula, así cada uno se sirve del otro para “liberar los tabúes de clase o de género” (Pavis, 1998, p. 281). Agrifonte, a su vez, presenta



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

20

a Hamlet versiones parciales de sí mismo, utilizando la oscuridad para el juego de identidades como se puede observar en este texto: “No encendais, por Dios vivo, o sabréis quién soy yo” (Buñuel, 1991, p. 36). La máscara en Agrifonte, presenta una versión de Hamlet que se deforma y se aleja cada vez más de la versión original shakesperiana y dibuja rasgos grotescos que acentúan su carácter irreverente al mismo tiempo que presenta la interioridad del personaje de una manera amplificadas (cf. Pavis, 1998, p. 281), como en el siguiente fragmento:

Agrifonte: (Desnudo y maquiavélico, sueña en voz alta). Casto y lejano, el Dios festejaba danzas siderales y el día, aún no venido, temblaba en su génesis. Iba y venía, trenzaba y destrenzaba sus eternas barbas en las doradas torres. Mientras ahora me oprimen estos barrocos remordimientos, deben danzar al viento las cabelleras, por las dulces islas de la mañana. (Buñuel, 1982, p. 37).

Por su parte, el Hamlet buñuelesco, es una caricatura de aquel príncipe danés que se debatía en pensamientos y dudas intelectuales. En el personaje se acentúan sus rasgos de inmadurez hasta convertirse en un reflejo infantilizado, incestuoso y risible:

Agrifonte: Y ahora ya sin sombras, seamos francos, Hamlet: vos amáis también a Margarita.

Hamlet: ¿Yo? De ningún modo.

Agrifonte: Pues, ¿por qué se batió vuestra sombra contra nuestro pobre y llorado Mitridates?

Hamlet: (*Dieciochescamente*) Por el amor en general.

Agrifonte: Pues cuéntaselo. Pero mientras me quedo con el barroco caballito de cartón. (Buñuel, 1991, p. 37).

Estas deformaciones grotescas en ambos personajes provocan una deformación significativa en el texto que se reconoce como norma. Se trata de una provocación premeditada y una renuncia a una versión equilibrada de la realidad.

Esta relación entre Hamlet y Agrifonte revela una dualidad, es decir, la presencia del doble, lo que muestra la interacción de los pares binarios.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

21

Agrifonte representa el alter ego de Hamlet quien lo busca constantemente, pues no es más que una proyección de sí mismo. Esta dualidad se manifiesta en distintas configuraciones: Hamlet representa la razón, mientras que Agrifonte representa el instinto; Hamlet, la cara vista de la moneda, mientras que Agrifonte la cara oculta; Hamlet es el niño y Agrifonte el hombre experimentado, sin embargo, ambos son uno mismo, unidos por la familiaridad y extrañeza que significa la alteridad, así como por su deseo puesto en Margarita.

Por otro lado, los personajes de Margarita y Leticia, también representan otra dualidad. La primera, la juventud, mientras que la segunda, la madurez. Margarita representa aquello que se abandona, mientras que Leticia aquello que se desea. Margarita la carnal, la real, la humana, mientras que Leticia, la que responde a la imagen divinizada e idealizada, la cual emerge del mar, como la misma Afrodita:

*(Por fin... Leticia, la imponderable Leticia, desemboca allí mismo en el mar)...*

Leticia: Oh Hamlet. Bésame. Al fin soy tuya, me entrego.

Hamlet: Leticia, Leticia. ¿Solo mía?

Leticia: Mi bien amado, tuya para siempre. Sólo tuya y de él. (Buñuel, 1991, p. 39).

Sin embargo, la dualidad, no se queda ahí porque Leticia no es otra que el mismo Hamlet:

*(Cae uno en brazos del otro, para formar un cuerpo con los dos suyos. Ríen lloran, deletrean su amor. Los siglos pasan como murciélagos. Mas de pronto, Hamlet se pone terriblemente pálido, retrocede unos pasos y, después de lanzar un terrible ¡ay! incestuoso, cae mutilado por cubierta. ¿Qué ha sucedido? Leticia, la deseada Leticia, la de los aseados senos, no es otra que Hamlet, él, el idéntico Hamlet que alumbró su madre.) (Buñuel, 1991, p. 39).*

Otras dualidades presentes en el texto no menos importantes corresponden a las imágenes que se entrelazan entre sí. Entre ellas, la vigilia y el sueño, así como los juegos de luz y sombra y vida y muerte:



### *Dossier Teatro: investigación y docencia*

22

Mitrídates: ¿Yo? Yo no amo ni odio. Pero Margarita será mi esposa en las aladas sombras. (*Hamlet y Agrifonte arden en maquillada ira. Un sol vindicativo desenfunda miles de rayos por el horizonte. Las sombras de los tres personajes aparecen tercas y apisonadas sobre el páramo*) (Buñuel, 1991, p. 36).

El sueño se presenta como oscuridad, pero una oscuridad que para los surrealistas permite la imaginación sin límites. El sueño es el lugar marginado por la oficialidad y la razón, cargado de un sentido oculto. También, es ese espacio que “no reproduce fielmente el estímulo, sino que lo elabora, lo designa por una alusión, lo incluye en un conjunto determinado o lo reemplaza por algo distinto” (Freud, 2013, p. 117).

#### **6.2.2 Rebajamientos y subversión de las jerarquías**

Podría decirse del *Hamlet* de Buñuel que estamos frente a una gran carcajada desfigurada, caricaturizada, desproporcionada de principio a fin. Se presenta una versión grotesca en el estricto sentido bajtiniano del *Hamlet* shakesperiano, lo que permite destruir el miedo, miedo a la prohibición y a la censura externa, representada por la organización social, la Iglesia y el Estado, así como a la Academia como institución y al Arte como discurso.

También transgrede la censura interna, o sea, aquellas normas que el ser humano mismo se va imponiendo a partir de la cultura y que funcionan muy bien gracias a la culpa: “Hamlet se pone terriblemente pálido, retrocede unos pasos y , después de lanzar un terrible ¡ay! incestuoso, cae mutilado por cubierta” (Buñuel, 1991, p.39).

En este sentido, además de los ejemplos expuestos anteriormente, se puede precisar una serie de mecanismos de rebajamiento orientados hacia los discursos oficiales, representados en los personajes de Don Lupo, el cual es acusado de intelectual, pero que no es más que un viejo pervertido que desea lascivamente a Margarita, el mismo Mitrídates, un cadaver episcopal y recalcitrante, personaje en





*Dossier Teatro: investigación y docencia*

23

el que se funden los discursos de la historia oficial y la religión y que muere “entre torpes mecanismos” (Buñuel, 1991, p. 36), después de enfrentarse a Hamlet y Agrifonte, y revelar el mundo de las sombras.

Además, se rebaja el poder militar y la policía, a partir de la ridiculización del Capitán y sus soldados, los cuales solo aparecen para disparar fuego a discreción contra Don Lupo, o la figura del verdugo que es ridiculizada de forma risible con cierta melancolía:

Contertulio: Sí. Yo mismo me vi obligado a sustituir al verdugo causa de su destitución. Era demasiado sensiblero, y él mismo echaba de comer a las palomas de la Plaza. Los turistas paraban a ver tal prodigio. Lo denunciaron al Gobernador por las palabras que, juntando su pico con el de ellas, susurraba líricamente: “Palomas, palomitas, palomitinas, palomititinas”. Era una frase estúpida, pero tierna y eso es lo que no le han perdonado. (Buñuel, 1991, p. 37).

El amor es un discurso presente en el texto que sufre también una degradación. El amor es rebajado del lugar más sublime, espiritual y oficial, a ser un amor carnal, (si es que es posible llamarlo de esta manera), pervertido e incestuoso.

### **6.3 Carnavalización en el Hamlet de Luis Buñuel:**

El texto de Luis Buñuel consiste en una parodia, en la cual se puede ver la transposición del lenguaje del carnaval a la escritura dramática. Esta transposición se realiza mediante una serie de estrategias que parten del principio corporal cómico propio del grotesco medieval y que son retomadas por Buñuel para elaborar una burla contra la normativa social y cultural. Esta burla se manifiesta, en primera instancia, hacia el mito del Hamlet, como texto literario y personaje, lo que este significa como representación del hombre y el humanismo, así como hacia el discurso de la intelectualidad y las actitudes definitorias de los movimientos de vanguardia.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

La dualidad sueño y vigilia, que no es otra que la dualidad sueño y realidad, permite que se confronten el discurso de la oficialidad y la no oficialidad, debido a que es en el sueño donde se transgreden los límites de la realidad, es el espacio-tiempo sin la represión que ejerce la consciencia. El sueño en el texto permite el juego carnavalesco, es decir, es el espacio-tiempo en el cual se suprimen las barreras jerárquicas, y se rebajan los discursos dominantes sobre la sexualidad, la espiritualidad y el arte, principalmente.

Se nos presenta un Hamlet plural, porque a través de la dualidad que lo constituye, se hace indivisible de la colectividad que es el texto mismo. En él coexisten el discurso oficial, aquel discurso del ocultamiento, que niega o más bien reprime el principio de su propia materialidad y el discurso popular, encarnado en el *alter ego*, Agrifonte, aquel que tiende hacia el destape, el goce del cuerpo, la materialidad. Esta dualidad es la que provee al texto de una gran ambivalencia en la cual radica la fuerza del mismo y resalta su carácter utópico, pues esta fiesta carnavalesca fuera de las normativas solo es posible en el sueño.

Además, el texto es rico en tanto la intertextualidad y la interdiscursividad. En cuanto a la primera, se identifican con falcidad intertextos bíblicos y mitológicos, así como intertextos literarios, como es el caso de la aparición del personaje Margarita, recordemos la Margarita del *Fausto* de Goethe, o la de Rubén Darío entre otros. Por otro lado, en cuanto a la segunda, la interdiscursividad que atraviesa el texto, se perciben distintos discursos sociales que se parodian: tales como la religión, la familia, la policía y la academia, así como el mismo psicoanálisis que da pie a la bufonada buñuelesca.

Considerando a Hamlet como un personaje dual, ambivalente, no ya un ser estrictamente individual, se puede visibilizar su carácter genérico-social. Ha transgredido su tradicional individualismo para ser un cuerpo colectivo, en el que ocurren las transgresiones, cualquier espacio transgredido por este es un orificio



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

25

que se le hace a la estructura literaria, social y cultural. *Hamlet* es un texto lleno de protuberancias y orificios, repleto de excrescencias. La degradación del héroe trágico propone una deconstrucción de ese mundo idealizado, una desacralización del mundo literario que se estableció como canon. El lenguaje en *Hamlet*, cuestiona la autoridad y está lleno de constantes permutaciones que generan una atmósfera de libertad. En este sentido, lo paródico y lo carnavalesco plantean un desvío del curso de la “normalidad”, de la oficialidad, el mundo invertido que distiende las normas y las jerarquías y propone un orden anarquizante que desequilibra los patrones de codificación semiótica habituales.

La parodia, en la obra, no es solo una técnica cómica, sino un fin en sí mismo. Insta un juego irreverente, lo que constituye un metadiscurso crítico a los mismos artistas de la época. Según Pavis (1998), “opone a los valores criticados un sistema coherente de contra-valores” (p. 329). La parodia comprende ambos textos, *Hamlet* de Shakespeare y *Hamlet* de Buñuel, de manera simultánea, los cuales quedan separados por una distancia crítica, teñida de ironía. Buñuel nos presenta un carnaval en el cual se invierten los signos para sustituir aquello que es noble por lo que es vulgar y lo oficial por lo popular. Ante esto, el texto nos remite a una serie de signos fálicos como es el caso de la pitillera, que Margarita regala a sus dos amantes, Hamlet y Agrifonte.

Finalmente, el *Hamlet* de Buñuel es un texto abierto, tanto en el sentido rabeliano, es decir, un texto que, como el cuerpo, está lleno de orificios que exigen y permiten la capacidad interpretativa de los receptores y que no está acabado porque constantemente se degrada para renacer, como en el sentido más contemporáneo del término que interpela directamente al “lector-espectador” con respecto a su misma (de)construcción y renovación.

El *Hamlet* que ofrece Buñuel invita al lector a ser partícipe de su íntima relación con la risa irreverente, paródica, crítica, grotesca. Porque, ¿qué hay más transgresor



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

26

que la risa? La risa que nos abre la puerta a la utopía y que, en el texto, coquetea con la anarquía. Al pensar que en años posteriores España se vio sometida a regímenes políticos represores, es de sorprendernos y agradecer la supervivencia de un texto como este, aunque no haya sido llevado a las tablas con frecuencia. Inmontable es por el estigma, inmontable no por los recursos técnicos y su estructura moderna y compleja, sino por su carácter transgresor.

Sin embargo, al finalizar este recorrido, la balanza tiende a inclinarse hacia reconocer que esta investigación no ha hecho más que “escarbar”, y diseccionar un texto, o sea, adentrarse en su anatomía carnavalesca. Es difícil reconocer si es el texto el que ha sido “manoseado”, “digerido”, y “expulsado” o si ese es el viaje al que quien lo lee se somete. El texto sigue conservando su lugar marginal al lado de la extraoficialidad, el *Hamlet* de Buñuel no era, ni es todavía, parte del teatro oficial, sino más bien ocupó y sigue ocupando el lugar de “la Bohemia”, responde a las recreaciones que hacían un grupo de artistas de la vanguardia de principios del siglo XX.

No obstante, la aproximación desde la teoría bajtiniana y su perspectiva del carnaval, ha permitido reconocer que en el texto se encuentra una riqueza por transitar, pues *Hamlet* de Buñuel es una reescritura, es una reinterpretación del mito, es una deconstrucción de las normas literarias canónicas, es un texto polifónico e intertextual. También es un texto que está abierto a posibles abordajes desde otros marcos teóricos: psicoanálisis, los estudios de género, el deconstruccionismo, entre muchos más, que permitan comprender hasta qué punto confronta la oficialidad. El *Hamlet* de Luis Buñuel es un texto abierto, pero, además, es un acto político.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

## 7 Referencias

- Bajtín, M. (2003) La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Alianza Editorial. Buenos Aires.
- Breton, A. (2001) *Manifiestos del surrealismo* (2ª edición) (Aldo Pellegrini, trad.). Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Buñuel, L. (1982) Hamlet. En: *Luis Buñuel. Obra Literaria*. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Ediciones Heraldo de Aragón. Zaragoza.
- Buñuel, L. (1982) Mi último suspiro. Plaza y Janes Editores. Barcelona.
- Buñuel, L. (1991a) Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo. *ADE Revista Teatral de la Asociación de directores de Escena de España*, 22, 39-40.
- Buñuel, L. (1991b) Hamlet. *ADE Revista Teatral de la Asociación de directores de Escena de España*, 22, 35-39.
- Carratalá, F. (s.f.) La Generación Poética del 27. Enfoques didácticos para el trabajo en el aula con los poetas del 27. Disponible en <https://www.yumpu.com/es/document/read/14405602/1-la-generacion-poetica-del-27>
- Freud, S. (2013) Introducción al Psicoanálisis. Alianza Editorial. Madrid.
- Lentini, L. (1986) Estructura de las Vanguardias: Presencia y Ausencia en la Historia. EUNED. San José, Costa Rica.
- Pavis, P. (1998) Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Editorial Paidós: Barcelona.
- Sánchez, A. (1982) *Luis Buñuel Obra Literaria*. Ediciones de Heraldo de Aragón: Zaragoza.
- Sánchez, A. (1991) Dudas Hamletianas. En: *ADE Revista Teatral de la Asociación de directores de Escena de España*, 22, 32-35.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

28

El País (19 de junio del 2008). Buñuel y su Hamlet. En: *El País* (Cultura). Madrid.  
Disponible en

[https://elpais.com/cultura/2008/06/19/actualidad/1213826407\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2008/06/19/actualidad/1213826407_850215.html)

Zappelli C., Gabrio (Julio- Diciembre 2003) Vanguardia Añorada: La vanguardia teatral italiana y europea (1967-1979). *Revista Escena*, 26 (53), 103-123.

