

***En lo más crudo del crudo invierno: Las obras de Shakespeare como elemento metarreflexivo en el cine de Kenneth Branagh***

*In the Bleak Midwinter. Shakespeare's plays as a meta-reflexive element on Kenneth Branagh's cinema*

**Autor:** Laura Ros Cases<sup>i</sup>

**Filiación:** Becaria predoctoral, Universidad de Murcia, Murcia, España

**Email:** laura.ros1@um.es

**Resumen**

El presente trabajo gira en torno al planteamiento metarreflexivo en la película de Kenneth Branagh *En lo más crudo del crudo invierno* (1995). Nuestro objetivo es estudiar el uso de *Hamlet* en el filme, así como la intertextualidad que genera este encuentro interartístico. Siguiendo la teoría del dialogismo de Linda Hutcheon y la clasificación que Dudley Andrew hace de los modos de adaptación, ponemos en relación la cinta respecto a las tendencias coetáneas y a la relevancia de este director. Seguidamente, analizamos tanto las características generales de la película como su interpretación en función de una “doble metarreflexividad”. Los resultados obtenidos con esta investigación permiten afirmar que la película emplea la tragedia shakespeariana como hilo conductor para la construcción de su argumento. La reflexividad de esta se apoya en los siguientes elementos: los guiños teatrales, la intertextualidad con la obra teatral, la posterior película de Branagh, la tradición shakespearista y las convenciones de Hollywood, la identificación de los actores con sus personajes y el apoyo de la música diegética. Con todo esto, Branagh consigue crear una película que sintetiza su mezcla de reverencia y parodia para con el Bardo y recalca la importancia de seguir realizando adaptaciones de este clásico.

**Palabras clave:** William Shakespeare, Kenneth Branagh, *En lo más crudo del crudo invierno*, Cine, Siglo XX.

**Abstract**

The present essay revolves around the meta-reflexive approach on Kenneth Branagh's film *In the Bleak Midwinter* (1995). Our aim is to study the use of *Hamlet* in this movie, as well as the intertextuality generated by this inter-artistic encounter. Following Linda Hutcheon's dialogic perspective and Dudley Andrew's typology of modes of relation between film and text, we carry through a contextualisation of the motion picture within the context of its coetaneous trends and the relevance of this director. Next, we analyse not only the general characteristics of the film, but also its interpretation according to the notion of "double meta-reflexivity". The results obtained from this investigation lead to the following conclusion: the movie uses the Shakespearean tragedy as a guiding thread in order to build its argument. Its reflexivity relies on the following elements: the theatrical hints, the intertextuality with the play, Branagh's next film, the Shakespearean tradition and Hollywood conventions, the affinity of the actors with their roles and the use of diegetic music. All in all, Branagh creates a film which encapsulates his mixture of reverence and parody towards the Bard and emphasises the importance of continuing adapting this classic work.

**Key words:** William Shakespeare, Kenneth Branagh, *In the Bleak Midwinter*, Cinema, 20<sup>th</sup> century.

Las adaptaciones cinematográficas procedentes de la literatura siempre han sido muy rentables artística y económicamente, mucho más si el autor asimilado es el canónico William Shakespeare. Sin embargo, en la película *En lo más crudo del crudo invierno*, el director y bardólatra Kenneth Branagh se atreve a preguntarse a sí mismo y al público: ¿por qué debe continuar el espectáculo? Aún más interesante es cómo el irlandés formula dicha cuestión, pues la pone en boca de una compañía de actores teatrales dispuestos a versionar *Hamlet*. Ante la especial condición de esta película, los objetivos que se propone este ensayo son los siguientes: establecer las similitudes de *En lo más crudo...* con

otras adaptaciones de su época, señalar el papel de la obra de Shakespeare en dicha cinta y, por último, analizar los diversos elementos que se construyen a partir de esta intertextualidad. A través de estos propósitos pretendemos confirmar una hipótesis concreta: el uso de *Hamlet* como elemento metarreflexivo y como punto de partida para la construcción del argumento de la película. Tras esbozar una contextualización relativa al papel de Shakespeare y Branagh en el cine de finales del siglo XX, se llevará a cabo un análisis del filme, tanto de sus aspectos principales como del modo de construcción de lo que denominaremos “doble metarreflexividad”.

## 1. Marco Teórico

Para cumplir los objetivos de nuestro ensayo seguiremos los presupuestos de la teoría de la adaptación de Linda Hutcheon, enmarcada en el dialogismo intertextual, y la tipología de los modos de adaptación que realiza Dudley Andrew. Por una parte, creemos que las hipótesis de Hutcheon, que se centran en la adaptación como un hecho intertextual, son las más adecuadas para nuestros intereses. En este sentido, la doble perspectiva desde la que esta autora considera la adaptación –como una identidad formal o producto y como un proceso, tanto creativo como de recepción– (7-9) nos parece muy adecuada. Asimismo, la estudiosa reflexiona sobre los motivos de la adaptación, entre los que se encuentran no solo el factor económico, sino también las motivaciones, personales y políticas y el cultural capital. Este último es especialmente relevante en el caso de las derivaciones de las obras de Shakespeare y otros clásicos, ya que muestra desde la voluntad de equiparar al cine al nivel superior que muchos aún atribuyen a la literatura hasta la suplantación de la autoridad canónica, pasando por la elaboración de versiones que tomen posición respecto a la producción original (85-93). La importancia que Hutcheon da a los aspectos contextuales que rodean a la adaptación también es clave para nuestro ensayo; así, el tiempo, lugar, sociedad, cultura, mecanismos de presentación y recepción de la misma son contemplados como un importante objeto de estudio para esta disciplina (142-145).

Por otra parte, hemos escogido la clasificación de Andrew por la adecuación de una de sus nociones al tipo de adaptación que supone la película de Branagh. Dicho autor distingue tres modos de relación entre el cine y la literatura: la fidelidad de transformación<sup>ii</sup>, el préstamo y la intersección (98-104). Este último es el modo de adaptación más libre y en el que hemos decidido incluir *En lo más crudo...*. Es cierto que esta cinta comparte algunas de las características de lo que el autor denomina “préstamo”<sup>iii</sup>: al basarse en *Hamlet*, una de las obras más representativas de Shakespeare, el director parte de una audiencia base garantizada por la respetabilidad de esta figura, al mismo tiempo que busca ganar un prestigio o una estética propios e integrar su creación en la esfera cultural del mito (98). Sin embargo, el filme de Kenneth Branagh no es un trasvase al uso de los argumentos shakespearianos, sino que emplea *Hamlet* con el objetivo de reflexionar sobre el aparato teatral a partir de ella. Lo que caracteriza a la intersección, según Andrew, es que “la singularidad del texto original es preservada hasta tal punto que este se deja sin asimilar de manera intencional en la adaptación” (99). Un claro ejemplo de esta presentación del texto en la película es la aparición del mismo, impreso y encuadernado, durante el trabajo de mesa que los protagonistas hacen como preparación para los ensayos de la obra (0:23:05-0:24:00)<sup>iv</sup>. Además, este tipo de adaptaciones “presentan la otredad y distintividad del texto original, con lo que se inicia una interacción dialéctica” al tiempo que se “insiste en que el analista preste atención a la *especificidad* del original dentro de la *especificidad* del cine” (énfasis del autor) (Andrew 100). En nuestra opinión, este tipo de reflexión se acerca mucho al tratamiento que *En lo más crudo...* hace de la obra de Shakespeare, como tendremos ocasión de señalar con más profundidad en el análisis de la película.

## **2. Shakespeare en el cine de finales del siglo XX. Kenneth Branagh y la renovación fílmica actual**

Como podemos suponer, las obras de Shakespeare llamaron la atención de los

cinematógrafos ya desde los inicios del séptimo arte. Este interés por el Bardo será constante a lo largo de la historia del medio audiovisual y pasará por cinco estadios de desarrollo:

el cine mudo, los primeros experimentos de Hollywood y Londres con los filmes sonoros, la gran etapa internacional posterior a la Segunda Guerra Mundial e iniciada por las películas de Laurence Olivier y Orson Welles, la edad de Shakespeare en la televisión y el reciente renacimiento comercial de Shakespeare en las películas de la última década del siglo XX. (Crowl, *Shakespeare and Film* 3-4)

Como Crowl apunta en su libro *Shakespeare at the Cineplex*, se suele considerar la película *Enrique V* (1989) de Kenneth Branagh como el punto de partida de esta última etapa, en gran parte por salvar el fracaso comercial que habían supuesto los trasvases del anterior periodo. Así, esta larga década recobró y superó las cifras de adaptaciones de Shakespeare al cine que supuso la era de Olivier; aunque no todas conllevaron un gran éxito comercial, es reseñable la popularidad de varios títulos de esta época, tales como *Shakespeare in Love* (1998), de John Madden, *10 razones para odiarte* (1999), de Gil Junger, o *Romeo + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann, entre otras. Otra de las motivaciones a las que Crowl achaca el cambio de paradigma es la implantación de los multicines; estos propiciaron la financiación y mayor visibilidad de las cintas ajenas a Hollywood, que pretendían llegar a un público general con un bajo presupuesto –entre las que se encuentran las adaptaciones de las que hablamos–.

Esta híbrida configuración de las películas de la nueva década es solo la primera de las diferencias que presentan respecto al cine anterior. Siguiendo el estudio de Jack Jorgens *Shakespeare on Film* (1977), Samuel Crowl establece que, de las tres tendencias en las que clásicamente se han dividido las adaptaciones fílmicas de la obra del Bardo –teatral, como las de Olivier; realista, como las de Zeffirelli y fílmico-poética, como las de Welles–, la actual corriente asimila de manera más preeminente la estética realista. Sin embargo, quizás la

característica más distintiva de los trasvases del fin de siglo sea su voluntad de incorporar los géneros, tropos, innovaciones técnicas y prácticas típicas de Hollywood en las películas de autor (Crowl, *Shakespeare at the Cineplex* 1-24). Según indica Emma French, esta especial condición se revela como un “complejo híbrido de veneración e irreverencia (...) que resulta crucial para el éxito comercial” (1), una afirmación totalmente apropiada para la película que posteriormente analizaremos. Así, la estudiosa señala que el culto secular que el sistema académico y la visión procedente de Bloom han aportado sobre Shakespeare encuentra en este siglo una nueva perspectiva, propiciada por las campañas de corte hollywoodiense, que le hace ser partícipe al mismo tiempo de la alta cultura y de la cultura popular (16).

Hemos podido observar cómo estos y muchos otros estudiosos atribuyen a Kenneth Branagh un importante lugar en la renovación de los modos de adaptar a Shakespeare, pero es importante saber que este polifacético hombre no solo ha dedicado su vida fílmica a cultivar la obra del Bardo. Nacido en 1960, Branagh manifestó su interés por este autor desde su adolescencia, poco después de que se mudara con su familia desde su natal Belfast a Inglaterra; su trayectoria continuó con la formación en la Real Academia de Arte Dramático (RADA) y el ingreso, a la temprana edad de veintitrés años, en la aclamada Royal Shakespeare Company. Su vida teatral fue desde entonces intensa y Branagh únicamente la abandonó durante diez años para dedicarse a la dirección y actuación en películas de diversa índole (Wells 257-261). Retomando a French, podemos afirmar que su condición de bardólatra y su encanto por Hollywood hacen de Kenneth Branagh una de las mejores muestras de esa mezcla de veneración e irreverencia hacia la figura de Shakespeare (68). Por su parte, Crowl señala la importante influencia que el mundo del teatro y los adaptadores anteriores a Branagh han tenido en la obra de este: sus películas dedicadas a Shakespeare no solo deben parte de su inspiración a versiones teatrales en las que el mismo director participó (*Shakespeare at the Cineplex* 27), sino también a los filmes de autores como Welles y Olivier. Dicho estudioso señala asimismo la huella que en este director han dejado los grandes cineastas norteamericanos como Kubrick, Coppola, Spielberg y Stone (*Shakespeare and Film* 36) y destaca

la apropiación de los modelos de Hollywood en sus películas shakespearistas: “el género bélico en *Enrique V*, la comedia alocada en *Mucho ruido y pocas nueces*, la épica inteligente en *Hamlet*, la comedia musical americana en *Pacto de amor* y el romance oriental en *Como gustéis*” (38).

Las películas del irlandés pronto se convirtieron en un referente de la mezcla entre el entretenimiento de los multicines y la fidelidad a los estándares de calidad y autenticidad (French 63). Sin embargo, esta seguridad no siempre estuvo acompañada de grandes éxitos en taquilla: el fracaso de recaudación de *Hamlet* (1996), su versión del texto completo de Shakespeare con una titánica duración de cuatro horas, supuso un cambio de actitud de la prensa hacia Branagh y un incremento del escepticismo acerca de la rentabilidad de sus películas (French 87). Con todo, nuestro director ha pasado al imaginario colectivo como el iniciador de un lenguaje fílmico que ha permitido a Shakespeare “liberarse de la audiencia elitista e independiente y encontrar un nuevo público, especialmente entre la juventud”, al tiempo que evita el “sentimentalismo cultural sobre la superioridad del escenario ante esta joven forma artística” (Crowl, *Shakespeare at the Cineplex* 12).

### 3. En lo más crudo del crudo invierno

#### 3.1. Características principales, contexto y distribución de la película

De todas las películas que Branagh ha dedicado a adaptar la obra de Shakespeare, *En lo más crudo...* quizás sea una de las más originales tanto por su planteamiento metarreflexivo como por las especiales condiciones en las que fue concebida. Esta comedia escrita y dirigida por Branagh se publicó en 1995 y 1996 como *In the Bleak Midwinter* en Gran Bretaña y como *A Midwinter's Tale* en los Estados Unidos. Cabe señalar que su estética difiere de la tónica general de la época, ya que está grabada en blanco y negro. Según el director, esto se debe a una razón específica:

la visión más bien nostálgica que ofrece esta pieza quedaba bien en blanco y

negro, como una comedia de los Estudios Ealing. . . . La gente no actúa en iglesias como en esta ni duerme en iglesias porque no se lo permitirían, pero los empeños de este tipo sí que tienen lugar en las antiguas películas en blanco y negro, así que simplemente parecía adecuado. (Branagh párr. 18)

La película versa sobre la dramática ocurrencia de Joe Harper, un actor estancado en su carrera que decide organizar una producción navideña de *Hamlet*. Con esta no solo pretende dar un giro a su vida personal, sino que al mismo tiempo busca evitar el derrumbe de la iglesia de su pueblo natal, significativamente llamado Esperanza. A pesar de la reticencia de su agente, Margareta D'Arcy, Joe reúne a un grupo de excéntricos actores para esa misión cultural. A partir de entonces la iglesia del pueblo se convertirá en el escenario único del resto de la película; allí el espectador será testigo de todo el proceso creativo, de los encuentros y desencuentros personales de los personajes y, sobre todo, de las vicisitudes que estos encuentran a lo largo de su proyecto. Así, la superación de las dificultades que supone el medio teatral será el eje temático central de la obra: la precaria economía de los actores y las diferencias en cuanto al tratamiento creativo serán las más recurrentes, aunque no las decisivas. El mayor escollo para la representación vendrá cuando Joe descubra que ha conseguido un importante papel en una trilogía estadounidense de ciencia ficción, pero para aceptar el papel debe abandonar de inmediato el proyecto de *Hamlet*. A pesar de todo, la obra continúa gracias a la intervención de la hermana del director, Molly, que se ofrece a sustituirle en el papel principal en la noche del estreno. Esto, sin embargo, no se hace necesario, pues Joe aparece en el último momento para incorporarse a la función, que contra todo pronóstico resulta ser un éxito de público.

Si bien esta película comparte con el resto de adaptaciones cinematográficas del autor su característica mezcla de géneros teatrales con cinematográficos, podemos establecer *a priori* una diferencia fundamental con aquellas: el hecho de ser una producción financiada por el propio Branagh, lo que le permitió un mayor grado de experimentación (French 83). Asimismo, *En lo más crudo...* también se distancia de las grandes adaptaciones fílmicas de *Hamlet* y del

subgénero fílmico con el que se identifican: si el de Olivier se equipara con el *film noir*, el de Zeffirelli con el género de acción y aventuras, el de Almereyda con una apuesta autorreflexiva e independiente y la versión de Branagh con lo épico (Keyishian 75), esta película es una comedia hecha por y para cómicos con unos personajes que despiertan la bardolatría más acérrima y la parodia más hilarante de todo aquello que representan.

Muchas de las diferencias que hemos señalado se deben al singular contexto que rodea a la película –el cual, como ya comentábamos citando a Hutcheon, es una herramienta clave para la interpretación–: el cineasta quería hacer algo a pequeña escala tras el fracaso que supuso su gran producción de *Frankenstein, de Mary Shelley* (1994) (Branagh párr. 4). Esta situación artística, muy similar a la de Joe, quedó volcada en una película que podríamos considerar casi terapéutica: “quería dramatizar ese momento de crisis personal en el que paras para cuestionarte lo que haces. . . . Podríamos decir que es una visión cómica de la angustia existencial” (párr. 2). Al mismo tiempo, Branagh señala que *En lo más crudo...* también se puede considerar un adelanto cómico o un prefacio a su épico *Hamlet*: “[la película] fue una defensa o una excusa de lo que estaba a punto de hacer” (Burnett y Wray 171). Estas declaraciones revelan una perspectiva de esta película que no debemos obviar: *En lo más crudo...* es un remanso de paz entre dos tempestades, una escapada personal ante dos grandes fracasos en taquilla –no tanto en cuanto a crítica– en la que Branagh apartó por un momento del foco central su visión democratizante de Shakespeare y realizó un canto a sus raíces teatrales, a la caótica hilaridad y a la excentricidad de los cómicos que pueblan los escenarios de ahora y siempre. Antes de proceder al análisis de la metarreflexividad de esta película, no podemos sino detenernos en la distribución que esta tuvo. El filme de Branagh vio la luz en la misma época en la que transcurre –al menos en Gran Bretaña, donde se estrenó el primero de diciembre de 1995 (French 83)–; la apelación al sentimiento navideño, con la que también finaliza la película, no podría haber quedado más clara. La distribución se realizó principalmente a través de dos tráileres y un póster. Su visionado presenta varias claves importantes en torno a la estrategia comercial y artística de esta película; esto es, el predominio de

lo que podríamos llamar “marca Branagh” sobre los elementos referentes a Shakespeare. Podríamos pensar que, al tratarse de una adaptación, la estrategia –al menos comercial– radicaría en el anclaje a la conocida obra del Bardo; sin embargo, Branagh por sí mismo ya indicaba una seguridad económica y cualitativa por aquellos años, lo cual permite vender la película a través de otros mecanismos <sup>v</sup>. Estos son, principalmente, las reseñas periodísticas que incluye el tráiler estadounidense –“deliciosamente diferente y, en suma, maravillosa”, reza una de ellas (*A Midwinter's Tale Trailer* 00:46)–, la mención del género del filme –“una nueva comedia de Kenneth Branagh” (00:18)–, la focalización en su irreverencia y carácter hilarante, la presentación de su reparto y la metarreflexividad de su argumento. Este último se consigue a través de la rápida presentación del funcionamiento del aparato teatral y las dudas y desesperanzas sobre el proyecto. Quizá la mejor síntesis del foco en esta característica de la película sea la frase: “el drama, la pasión, la intriga... y los ensayos ni siquiera han empezado” (*Póster*).

### **3.2. La doble metarreflexividad: Hamlet como reflejo del mundo teatral**

Como ya hemos mencionado, *En lo más crudo...* es el resultado de un ejercicio reflexivo por parte de su director. De hecho, en un modo de relación con la literatura que anteriormente relacionábamos con el concepto de intersección de Dudley Andrew, *En lo más crudo...* no adapta el texto de Shakespeare, sino que nos presenta su proceso de recreación por parte de un decadente grupo de actores. Así, a la metateatralidad que ya incluye la propia obra de *Hamlet* –a través de la representación de *La ratonera*– se une esa visión interna de la maquinaria teatral; es por esto que creemos pertinente hablar de la doble metarreflexividad que supone esta película de Branagh. Sin embargo, no solo la obra dentro de la obra no se interpreta en escena –aunque sí se menciona–, sino que el texto shakespeariano apenas se recita; de hecho, la frase más pronunciada es la inicial “¿Quién va?” (Shakespeare 81), dada la cantidad de veces que deben repetir los ensayos. En general, cada vez que pronuncian más de tres frases del texto seguidas la interpretación se interrumpe por las manías de los actores, su dificultad para acertar con el tono de voz o las diferencias

creativas o personales entre ellos. La fuente original únicamente adquiere mayor relevancia en el desenlace, cuando se emplea para dar un aura de grandiosidad al melodramático final. Incluso en ese momento la atención no se detiene exclusivamente en las palabras del Bardo: se intercalan fragmentos de la obra (el encuentro de Hamlet con el espectro, la muerte de Polonio, la lucha entre Hamlet y Laertes, la muerte de aquel en brazos de Horacio y las palabras finales de Fortimbrás) con las reacciones del público y las escenas entre bambalinas. Así, frases tan resonadas como “algo más que deudo y menos que hijo” (Shakespeare 121) o “el resto es silencio” (Shakespeare 711), unidas al clamor final del público, ayudan a reforzar la tesis popularizante de Branagh: los esfuerzos por llevar a cabo el espectáculo –o por adaptar a Shakespeare– llegan a dar sus frutos, a pesar de las vicisitudes. Por estas razones, insistimos en la categoría de intersección de esta película. En el ejemplo aportado por Andrew, *Diario de un cura rural* (Bresson, 1951), la cinta representa la manera en la que el cine registra su confrontación con un texto que le resulta problemático; debido a esto, no nos encontramos tanto ante una adaptación como ante el reflejo del texto base, lo que se salda con la escritura de un diario para evitar la asimilación cinematográfica del original (Andrew 99). Como se ha señalado, la película estudiada otorga más importancia argumental a los problemas que los personajes encuentran para adaptar *Hamlet* que al propio texto de la obra; por su parte, la solución a la que acude Branagh es a la representación de las vicisitudes que pueblan los diferentes estadios del proceso de creación.<sup>vi</sup> Así, si Andrew señala que “la película [de Bresson] es la novela vista por el cine” (99), afirmamos que *En lo más crudo...* es la tragedia de Shakespeare vista por el grupo de actores que van a interpretarla en la pequeña iglesia de Esperanza. Más concretamente, la película se encarga de representar los aspectos problemáticos en la teoría y en la práctica: al igual que el autor de cualquier adaptación puede cuestionarse la naturaleza misma de su producto y filtrar el resultado de acuerdo a su propia sensibilidad e intereses (Hutcheon 18), *En lo más crudo...* puede ser analizada como una adaptación o producto que reflexiona sobre su mismo proceso de creación en otros medios, tanto en el fílmico –de la mano de Branagh– como en el teatral –por parte del mismo

Branagh, pero también de Joe y el elenco de actores—. Según el director, la elección de *Hamlet* para ilustrar el mentado proceso no es arbitraria:

por un lado, representa para ciertas personas todo aquello que es aburrido y absurdo acerca del teatro y la actuación, con hombres en mallas y camisas con volantes. Y, por el otro lado, puede ser una de las experiencias más conmovedoras y extraordinarias que puedes tener en el teatro. (Branagh párr. 16)

Una vez establecida la existencia de esa metarreflexividad a través de la cual se construye el argumento de *En lo más crudo...*, es necesario determinar qué elementos conforman dicho mecanismo. El primero de ellos queda constituido por los guiños al mundo teatral. Estas se aprecian desde el mismo inicio de la obra, ya que pronto descubrimos que la película se divide en un prólogo y tres actos. Además, la cinta comienza con un soliloquio de Joe, quien mira en dirección a la cámara –con lo que rompe la cuarta pared teatral y cinematográfica– y nos explica su motivación para ese peculiar proyecto: la llegada de la época navideña y su crisis personal y laboral. Una de las frases que menciona Joe merece nuestra especial atención: “yo siempre quise vivir mi vida como en una película antigua, como un cuento de hadas” (0:00:45). Esta visión nostálgica, como la que argumentaba Branagh para su elección estética, construye una circularidad en *En lo más crudo...*: cuando todas las vicisitudes del proceso son superadas en el desenlace escuchamos a uno de los actores decir “es como un cuento de hadas” (1:30:57).

Otros de los guiños presentes en la película se refieren a los diferentes estadios por los que una idea y un texto deben pasar hasta llegar a la noche del estreno. Así, el espectador presencia cómo el idealista proyecto de Joe va tomando forma desde la publicación del anuncio rimbombante en *Theatre Weekly* con el que empiezan a buscar actores hasta el ensayo general y el pase técnico, pasando por el proceso de *casting*, la lectura dramatizada del texto y la eliminación de ciertos pasajes para hacer más amena la obra. También se tratan desde una

perspectiva cómica las aportaciones que los actores pretenden incluir a sus personajes para darles una mayor profundidad como caracteres, algo que normalmente tiene desastrosos resultados: estas ocurrencias van desde el uso de acentos rocambolescos, la adición de prótesis faciales o la exageración histriónica de la locura de Ofelia. Asimismo, la película contempla otros problemas muy comunes entre los actores, como la opción de adoptar un nombre artístico. Todo este proceso se ve salpicado por las dudas naturales a todo montaje teatral, principalmente de carácter económico y relativas a la ambientación de la obra. De hecho, la encargada del vestuario y del decorado postergará esta decisión hasta prácticamente la representación, momento en el que descubrimos la amalgama de estilos que forman el pastiche que es este *Hamlet*.

El último guiño al proceso teatral lo constituyen las referencias a los métodos dramáticos y a las peculiaridades del elenco de la obra. Significativamente, el planteamiento que Joe pretende para el proceso de creación de su *Hamlet* –un espacio comunal en el que la versión definitiva surja del diálogo entre los actores– se asemeja bastante al que el propio Branagh busca para sus adaptaciones (Lanier 150). El reparto, además, se caracteriza por su excentricidad, aunque cada uno de los actores presenta rasgos distintivos. Joe Harper, que también protagoniza *Hamlet*, se encuentra en un momento de crisis existencial; Nina Raymond, en el papel de Ofelia, destaca por un optimismo que raya en la locura; Terry du Bois es un actor homosexual que desde el primer momento se presenta al *casting* para dar vida a la reina Gertrudis; y Henry Wakefield, quien interpreta a Claudio –entre otros papeles–, se caracteriza inicialmente por su prepotencia e intransigencia para con la identidad de su compañero de reparto. Mención aparte merecen aquellos que interpretan varios personajes: Tom Newman –muy reflexivo y espiritual–, Vernon Spatch –un actor infantil que busca despegarse de su antigua fama– y Carnforth Greville –poco experimentado y con un problema con la bebida–. Fadge, la diseñadora, también destaca por sus peculiaridades, esta vez enfocadas hacia lo esotérico y lo místico. Los actores del método también encuentran su lugar en esta película, concretamente de la mano de Tom. El manifiesto shakespearista que

pronuncia le hace parecerse más a un lunático de lo que pretende: “Hamlet no es solo Hamlet. Oh, no, oh, no. Hamlet soy yo. Hamlet es Bosnia. Hamlet es esta mesa, Hamlet es el aire, Hamlet es mi abuela. Hamlet es todo aquello en lo que piensas, es el sexo, por ejemplo. Ah... y también la geología” (0:05:56-0:06:18). Tom, no contento con la vasta identificación que hace de este personaje, también alardea de ser un actor de método al afirmar que no ha tenido suficiente tiempo para preparar su papel de Laertes: “normalmente me habría pasado un mes en Dinamarca para hacerlo mejor” (0:25:06).

Más allá de estas referencias, *En lo más crudo...* se sirve asimismo de la intertextualidad para crear su doble metarreflexividad. Según Hutcheon, la intertextualidad forma parte de la adaptación en tanto proceso de recepción, en la que el producto crea conexiones con otras obras a través del esquema de repetición y variación (8). Esta relación con otras obras no solo se da entre la película y *Hamlet*. Ya los títulos inglés y norteamericano apuntan hacia otras direcciones: mientras que el primero hace referencia al villancico homónimo basado en un poema de Christina Rosseti, el segundo podría ser entendido como un juego de palabras con la obra de Shakespeare *Cuento de invierno –A Winter's Tale–* (French 83). Asimismo, la cinta que nos ocupa puede ponerse en relación con el posterior *Hamlet* de Branagh, tal y como propone Emma Smith: “juntas, las dos películas recapitulan (...) un compromiso constantemente disputado entre el homenaje deferente y la parodia irreverente” (137). Frente a la epicidad de su *Hamlet*, *En lo más crudo...* se erige como una obra “entre parodia y hagiografía, (...) en última instancia un medio de reificación” (Smith 143). La intertextualidad se ramifica aún más y plantea uno de los temas secundarios de la película: la contraposición del mundo del teatro y del cine, representado por una parte por Olivier, Irving y otros bardólatras, y por otra por Hollywood y la cultura popular –esto es, las bases de la cinematografía de Branagh–. Aunque las referencias a los grandes intérpretes y adaptadores de Shakespeare pueblan toda la película, quizás el momento de mayor reverencia a éstos sea la conversación entre Henry y Terry, en la cual fantasean con pertenecer a las grandes compañías shakespearistas. El otro polo queda conformado por la trilogía de ciencia ficción motivada por el éxito de *La guerra de las galaxias* que

tienta a Joe durante toda la película y se materializa en el desenlace con la aparición de la productora, Nancy Crawford. En un primer momento puede parecer que la tensión de la película gira en torno a la elección de uno de los dos extremos; sin embargo, una mirada atenta nos revela que lo que Branagh pretende es “llamar la atención sobre la naturaleza híbrida de su propia película, su intento de enlazar, más que oponer, el escenario y la pantalla, la cultura popular y el Shakespeare «apropiado»” (Lanier 157). Así hemos decidido interpretar la escena final, en la que se aúnan el triunfo de la obra de teatro, el abandono del proyecto hollywoodiense por parte de Joe y la contratación de Tom y Fadge para formar parte de *Galaxia Terminus*, quienes consiguen la ansiada estabilidad económica de todo actor.

Otro de los elementos que constituyen esa doble metarreflexividad es la identificación de ciertos actores con los personajes que interpretan. Una de las irónicas afirmaciones de Molly nos recuerda lo difícil que puede ser hacer llegar a Shakespeare a un público moderno, especialmente si es adolescente: “Vamos, dejad de mirar los *Power Rangers* por la tele y venid a ver una obra de hace cuatrocientos años sobre un aristócrata deprimido. Podréis ver que es algo que tiene que ver con vosotros” (0:20:14-0:20:22). A pesar de todo, los personajes de Nina y Terry llegan a sentir muy profundamente los papeles que interpretan, en gran medida porque los relacionan con su situación personal. De esta manera, la escena en la que Gertrudis y Hamlet pelean recuerda a Terry un enfrentamiento con su hijo cuatro años antes, en el que le dijo que no quería volver a verle por haberle abandonado a él y a su madre al descubrir su sexualidad:

REINA.

Eso no es sino impresión en vuestra mente.

Es el delirio, que crea imágenes sin cuerpo.

En eso es muy diestro.

HAMLET.

¿Delirio?

Late mi pulso tan acompasado como el vuestro  
y produce una música igualmente sana. [...]  
Por Dios bendito, madre. No adornéis  
vuestra alma con la ilusión de que no es vuestro pecado  
sino mi locura la que así habla. Sería como cubrir  
de piel fina y sutil el lugar de la llaga  
mientras que la corrupción fétida minaría el interior  
e infectaría todo lo que queda oculto. Confesaos al cielo.  
Arrepentíos del pasado. Cuidaos de lo por venir. [...]

REINA.

Oh, Hamlet, has partido mi corazón en dos mitades. (Shakespeare 469-471)

Una vez pronunciado esto último, Terry se siente incapaz de continuar y se da por finalizado el ensayo. Las palabras que acto seguido pronuncia el actor son un llamamiento a la universalidad de los sentimientos evocados por el autor inglés: “lo que ocurre, Henry, es que esta obra me lo recuerda más de lo que hubiera imaginado. Shakespeare no era nada tonto. Las familias, sabes, no suelen funcionar” (0:49:33-0:49:44). De inmediato le ocurre algo parecido a Nina en la escena siguiente, en la que debe entonar una canción por la muerte de Polonio; ésta le recuerda a la pérdida de su esposo, lo cual le impide seguir actuando. Este momento de la película recoge una interpretación libre de los cantos de Ofelia de la obra original:

Se ha ido; está muerto, señora.

Muerto... ¡Se marchó!

Cubierto de verde musgo,

Sus pies –¡ay! – de mármol son...

. . . Como nieve de montaña, blanco es el sudario.

. . . Flores, muchas flores lo sepultan;

Y lágrimas de amor,

Llueven sobre su tumba. (Shakespeare 529-531)

A pesar de que estos dos actores no pueden evitar mezclar sus tragedias personales con las de los personajes a los que encarnan, hacia el final de la obra sus problemas familiares –como los del resto del elenco– se verán solucionados u olvidados por el furor del momento. De esta manera, como indica Lanier, “dentro de la ficción de la película, el catalizador para esta transformación es Shakespeare. Bajo la presión de crear un espectáculo, los actores descubren en *Hamlet* reflejos de sus propias inseguridades y consiguen enfrentarse a ellas” (155).

Muy relacionado con el anterior mecanismo de identificación, la música diegética es el último de los medios que Branagh emplea para construir la doble metarreflexividad que recorre toda su obra. La canción intradiegética que Nina recita por la muerte de Polonio hace aflorar los conflictos personales y, por lo tanto, es relevante para la continuación de la trama. Sin embargo, nos parece más significativo el uso que el director hace de la música extradiegética, concretamente a través de la canción de Noël Coward *Why Must the Show Go on?*. Dicha melodía se reproduce casi por completo –a excepción de una estrofa–, pero se fragmenta y utiliza en tres momentos diferentes de la película: los créditos iniciales, la lectura dramatizada y uno de los ensayos. Si bien en estos dos últimos casos la canción tiene una función añadida de síntesis narrativa, la sinfonía es empleada como una advertencia constante de uno de los ejes temáticos de la película: si el oficio teatral está lleno de vicisitudes, ¿qué sentido tiene continuar el espectáculo y salir a escena? Además, ciertos versos de la canción aluden directamente a los eventos que están teniendo lugar en la pantalla, concretamente al caso de Nina: “No me parece sensato, en suma,/ interpretar un papel principal/ mientras luchas contra esas lágrimas que no puedes controlar./ . . . Me gustaría saber por qué una estrella hace reverencias/ cuando acaba de regresar de enterrar a su pareja” (Coward vv.17-28). El estribillo que, como un recuerdo constante de la posibilidad de fracasar, resuena en la mente del espectador –y podría decirse que también en el de los actores,

pero no por efecto de la música– es finalmente acallado por la enérgica afirmación de Molly: “¡el espectáculo puede continuar!” (1:01:07).

A nuestro parecer, *En lo más crudo...* es un canto a lo teatral y a lo fílmico, un ejercicio de metarreflexividad que busca responder a través de su continuo humor una pregunta teórica: ¿por qué adaptamos? Es cierto que, como afirma Hutcheon, “la adaptación nos enseña que si no podemos hablar sobre el proceso creativo, no podemos entender la necesidad de adaptar y, por lo tanto, quizás no entendamos el propio proceso de adaptación. Necesitamos saber «por qué»” (107). También la película de Branagh lanza una pregunta dramática a su espectador: ¿por qué, como enuncia Coward, debemos seguir actuando? La clave nos la proporciona el mismo Branagh: “cuando la gente pregunta «¿por qué hacer *Hamlet*?», contesto que todas las respuestas se encuentran en *En lo más crudo del crudo invierno*” (Smith 137).

#### 4. Conclusiones

Los resultados del análisis de esta película de Kenneth Branagh nos permiten confirmar la hipótesis postulada al inicio de nuestro ensayo: *En lo más crudo...* emplea la obra teatral *Hamlet* a modo de elemento metarreflexivo con el fin de construir su argumento. Dicha reflexividad, que consideramos doble por mostrar el proceso interno de una pieza por sí misma metateatral, se constituye y apoya en diversos elementos de la película: los numerosos guiños teatrales –como la división en actos, los entresijos y estadios del proceso teatral y la característica excentricidad de los actores–, la red intertextual que Branagh traza no solo con *Hamlet*, sino también con su obra homónima posterior, la tradición de actores bardólatras y el mecanismo hollywoodiense, la identificación de las tragedias personales de los actores con las de sus propios personajes y el uso de música diegética. En un primer momento las singularidades de esta película parecen distanciarla del resto de las adaptaciones que Branagh dedica a Shakespeare: su carácter paródico y poco vinculado al texto del Bardo, su estética en blanco y negro y las especiales condiciones de su contexto de creación –recordemos que es una obra realizada entre dos momentos de crisis– no hacen más que

marcar diferencias respecto a la tónica de las otras películas del irlandés. Sin embargo, *En lo más crudo...* es asimismo una representación del ideario de este director, un híbrido entre la cultura escénica y los grandes logros de Hollywood. No olvidemos que también es una película divertida e irónica, un soplo de aire fresco que no desmerece el resto de la producción de Branagh, sino que la potencia a través de esa reverente irreverencia que muestra hacia todo el aparato teatral.

## Bibliografía

Sony Pictures Classics. *A Midwinter's Tale Trailer*. YouTube. 12 nov. 2014. Web. 23 jul. 2018.

Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Nueva York: Oxford University Press, 1984. Impreso.

Branagh, Kenneth. "Interview with Kenneth Branagh." Sony Pictures Classics, 2 febr. 1996. Web. 23 jul. 2018.

Burnett, Mark Thornton, y Ramona Wray. "From the Horse's Mouth: Branagh on the Bard." *Shakespeare, Film, Fin de Siècle*. Ed. Mark Thornton Burnett y Ramona Wray. Hampshire: Palgrave, 2000, 165-178. Impreso.

Ros, Laura. "En lo más crudo del invierno: Las obras de Shakespeare como elemento metarreflexivo en el cine de Kenneth Branagh". *Revista Laboratorio N°18* (Julio 2018). Web.

- Coward, Noël. *Why Must the Show Go on?*. Letra. *Genius*. Web. 23 jul. 2018.
- Crowl, Samuel. *Shakespeare and Film: A Norton Guide*. Nueva York: W.W Norton and Company, 2008. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Ohio: Ohio University Press, 2003. Impreso.
- En lo más crudo del crudo invierno*. Dir. Kenneth Branagh. Castle Rock Entertainment, 1995. VHS.
- French, Emma. *Selling Shakespeare to Hollywood: The Marketing of Filmed Shakespeare Adaptations from 1989 into the New Millenium*. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2006. Impreso.
- Hutcheon, Linda, y Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation. Second Edition*. Nueva York: Routledge, 2013. Impreso.
- Keyishian, Harry. "Shakespeare and movie genre: the case of *Hamlet*." *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film. Second edition*. Ed. Russell Jackson. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 72-84. Impreso.
- Lanier, Douglas. "«Art thou base, common, and popular?»: The Cultural Politics of Kenneth Branagh's *Hamlet*." *Spectacular Shakespeare: Critical Theory and Popular Cinema*. Ed. Courtney Lehmann y Lisa S. Starks. Londres: Associated University Presses, 2002, 149-171. Impreso.
- Póster de *En lo más crudo del crudo invierno*. N.d. *Filmaffinity*. Web. 23 jul. 2018.
- Shakespeare, William. *Hamlet. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare*. Dir. Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Madrid: Cátedra, 2012. Impreso.
- Smith, Emma. "«Either for tragedy, comedy»: Attitudes to *Hamlet* in Kenneth Branagh's *In the Bleak Midwinter* and *Hamlet*." *Shakespeare, Film, Finde*
- Ros, Laura. "En lo más crudo del invierno: Las obras de Shakespeare como elemento metarreflexivo en el cine de Kenneth Branagh". *Revista Laboratorio N°18* (Julio 2018). Web.

*Siècle*. Ed. Mark Thornton Burnett y Ramona Wray. Hampshire: Palgrave, 2000, 137-146. Impreso.

Wells, Stanley. *Great Shakespeare Actors: Burbage to Branagh*. Oxford: Oxford University Press, 2015. Impreso.

---

<sup>i</sup>Laura Ros Cases (1994) es Graduada en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad de Murcia (2012-2016). Durante dicha titulación realizó una estancia Erasmus en la WSJO Samuel B. Linde en Poznan, Polonia (2014-2015) y obtuvo el Premio de Fin de Grado (2016). Durante el curso 2016-2017 cursó el Máster en Literatura Comparada Europea en su alma mater y fue beneficiaria de las Ayudas de Iniciación a la Investigación de la misma institución; actualmente es investigadora predoctoral (FPU-MECD) en la Universidad de Murcia. Además, Laura ha publicado diversos artículos en las revistas *La Galla Ciencia* y *Cartaphilus*.

<sup>ii</sup> El propio crítico señala los problemas que entraña esta terminología, pero no nuestro objetivo discutirlos.

<sup>iii</sup> Las traducciones de las referencias en inglés son de elaboración propia.

<sup>iv</sup> En lo sucesivo, los pasajes citados de la película se marcarán únicamente de esta manera. Las alusiones siempre serán a la versión en castellano, cuyos datos se pueden encontrar en el apartado de bibliografía.

<sup>v</sup> Otro motivo para afirmar que *En lo más crudo...* es una intersección y no un préstamo, ya que, según señala Andrew, el segundo tipo se preocupa por apelar a la potencialidad de la fuente original como reclamo (98).

<sup>vi</sup> Este término es empleado como una de las acepciones del vocablo adaptación, en el cual se alude al acto interpretativo y creativo respecto a una obra base (Hutcheon 7-8).