


La impureza del texto: el ejercicio de adaptación en las obras de *Hamlet* y *Los soprano*

Jacqueline Murillo Garnica ¹

Resumen

La literatura sirve para develar lo ininteligible en la política, la cultura, la sociedad, y demás escenarios en donde tiene una fuerte intervención. Ha transmitido valores universales y comunes de la humanidad, sensibiliza a quienes optan por encontrar en ella un contexto más profundo sobre su contenido. Los rasgos literarios que son intertextualmente adaptados pueden configurar una apreciación profunda sobre el ejercicio de escritura y cinematografía. Según el esquema actancial de Julien Greimas, la construcción narrativa que otorga sentido a una obra se desarrolla mediante la injerencia de la interacción de los actantes. El deseo también configura una relación entre el objeto que es de interés del sujeto por ser alcanzado, dicho deseo puede responder, desde una perspectiva que fomenta Jacques Lacan, a un interés adaptativo que evidencia rasgos psicológicos que lo sujetos apropian. En este escrito se busca comprender, cómo una obra clásica como *Hamlet* es fuente de inspiración y adaptación de una estructura argumentativa como en *Los Soprano*. Se busca analizar los elementos narrativos que se despliegan en la tragedia y el drama que parte del hipotexto de William Shakespeare y reconstruidos en la creación hipertextual de David Chase.

Palabras clave: semiótica, psicología, intertextualidad, adaptación, obra literaria

Abstract

Literature serves to unveil the unintelligible in politics, culture, society, and other scenarios where it has a strong influence. It has transmitted universal and common values of humanity, sensitizing those who choose to find in it a deeper context about its content. The literary traits that are intertextually adapted can shape a profound appreciation of the exercise of writing and cinematography. According to Julien Greimas's actantial scheme, the narrative construction that gives meaning to a work is developed through the involvement of the interaction of the actants. Desire also shapes a relationship between the object that is of interest to the subject to be attained; this desire can respond, from a perspective fostered by Jacques Lacan, to an adaptive interest that evidences psychological traits appropriated by the subjects. This writing aims to understand how a classic work like *Hamlet* serves as a source of inspiration and adaptation for an argumentative structure like in *The Sopranos*. It seeks to analyze the narrative elements that unfold in the tragedy and drama originating from William Shakespeare's hypotext and reconstructed in the hypertextual creation of David Chase.

¹ Profesora de Literatura, Recinto Juan Vicente Moscoso, Instituto Superior de Formación Docente Salomé Ureña-ISFODODU-R.D. Doctora en Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca; Magistra de literatura de la Pontificia Universidad Javeriana; pregrado en Licenciatura Básica de la PUJ.

*Mía es la venganza; yo daré el pago merecido, dice
el señor.*
(Romanos 12, 19)

Introducción

El ejercicio de escribir ha desempeñado un papel fundamental en cimentar los sentimientos humanos, en algún sentido, es un camino a la comprensión de la condición humana. Así, al apreciar creaciones que han sido dadas a la luz de nuevos escenarios sociales, el tejido que cada autor ha podido aportar en el marco de fabricación de los elementos sensitivos del ser humano es importante, como escenario para desarrollar investigaciones. Cuando se hace un análisis de las obras de índole universal, como *Hamlet Rey de Dinamarca*, se plantea, ante el investigador, la complejidad de los conflictos no distanciados temporalmente sobre aquello que se puede entender acerca de la humanidad. *Hamlet* y su legado literario, precisamente hace una aproximación al interacción constante con la familia, la sociedad y otras formas configurativas de asociación. Ahora bien, es importante resaltar que el ejercicio de adaptación ha sido un recurso recurrente en la construcción de nuevas creaciones, pues, en su transcurso, el autor, creador si se quiere, desarrolla un trabajo de componer una identidad distinta de la obra naciente, para no generar una simulación o copia de los recursos literarios de los cuales hace uso. En este sentido, la función de este escrito es señalar cuáles elementos narrativos de *Hamlet* han sido adaptados y a su vez considerar posibles conexiones de intertextualidad con *Los Soprano*. A través del ejercicio analítico, anteriormente propuesto, se buscará develar la creación intertextual de la conjunción del texto hipotextual -*Hamlet*- y el hipertextualizado -*Los Soprano*. Es pertinente mencionar que parte del análisis de la propuesta se realizará a la luz de la teoría de Lacan sobre

carácter humano con la psicología del individuo, puesto que plantea la constante pregunta sobre lo que cada uno piensa, siente o recuerda alrededor de la relación que tiene consigo mismo y con otros en el transcurso de su vida. Así, la obra permite mostrarse desde la posición que cada personaje desempeña en un momento determinado, como también, admite preguntarse cómo dichos pensamientos, acciones o posiciones cambian en el transcurso de la obra. Estos rasgos narrativos y literarios, que son grandemente expuestos en *Hamlet*, se han visto adaptados a la televisión, mediante la creación hipertextual de una serie de HBO como *Los Soprano*.

Esta obra se ha caracterizado por establecer ante el público una discusión socialmente relevante sobre la figura del antihéroe y la influencia que este tiene sobre lo complejo que resulta entender al sujeto como parte integrativa de la sociedad. Asimismo, dicha serie ha determinado una discusión sobre la psicología de cada personaje que se ve enfrentado ante una

el ser y la teoría de análisis literario de Julien Greimas en la que los rasgos literarios se pueden ver enunciados.

Es así que, las cualidades que pueden ser enunciadas dentro de la elaboración intertextual están constatadas en: 1) el contexto histórico en el cual cada una de las obras se desarrolla, buscando tratar la puesta crítica con la cual el escritor estableció una apuesta social mediante su creación; 2) la estructura actancial en la que los sujetos se relacionan según cada una de sus acciones en cuanto a su similitud o disparidad y qué elementos psicológicos pueden entrar en contacto y se pueden apreciar en cada obra. En este punto se trabajará la manera en la que se apropia:

- 2.1) La constitución de la familia;
- 2.2) El rol de la mujer en el transcurso de la historia
- 2.3) El desenvolvimiento común de los elementos trágicos en cada una de las obras y;

3) las conclusiones de este trabajo.

El contexto histórico, la obra como herramienta discursiva

Digresiones y discrepancias, that's the question!

Surge una interesante pregunta en cuanto al lugar y tiempo en el que una creación cinematográfica se establece, ya que la comprensión del fundamento que da lugar a la relevancia de una obra se enmarca en el contexto en la que esta se expuso. Dependiendo del contexto social la obra es recibida por los receptores, el impacto que tiene cada trabajo en el imaginario colectivo. La relación entre el texto y el receptor es crucial para comprender la manera en la que interpela a este último en los elementos expuestos, la adaptación sirve precisamente para no alejar al público de la obra. Así pues, debido a que el producto creado es un medio para plantear un discurso público, el ejercicio intertextual conlleva a integrar elementos hipotextuales que, tanto interna como externamente, influyen sobre el escrito hipertextual. Asimismo, el lugar en donde se desarrolla la composición permite analizar las exigencias culturales que se enmarcan en un contexto específico, las creaciones ante todo responden a los intereses, tanto de los autores por generar un mensaje socialmente apreciado e interiorizado, como de los espectadores que se interesan por su contenido.

En *Hamlet*, el contexto histórico se enmarca a inicios de siglo XVII, donde el teatro desempeñaba un ejercicio social importante, pues este era el espacio público en el cual todas las clases sociales se

encontraban para apreciar la obra. En este escenario polifacético, la creación es un medio de locución que interpela el sentir de cada persona, es precisamente su contenido el que conlleva a que el receptor tenga reflexiones para sí. En esta obra el personaje principal -*Hamlet*- se encuentra ante la complejidad de su existir, él debe razonar consistentemente el tipo de acciones que ha de cometer para vengar o no a su padre. El desarrollo de distintos dilemas morales sobre las situaciones adversas que vive, y manifiestamente configuran la suerte de destino que tendrá el personaje, catapultan las discusiones que allí se presentan. William Shakespeare hace una obra teatral que se acomoda a las necesidades del público, en los cinco actos que componen *Hamlet*, pues el lugar en donde la obra se desarrolla permite que el espectador pueda percibir de forma cercana las situaciones que van aconteciendo. La manera en que los cambios de la época interfieren con el papel social de la obra, se evidencia en la capacidad de razonamiento que los mismos espectadores tienen sobre las acciones que comete Hamlet. Es decir, el ejercicio de razonamiento de la creación se extrapola de su propio universo, agenciando en el receptor la necesidad de pensar sobre las acciones y su valor político y moral².

La manera en la que se plantea la discusión y el diálogo del protagonista con sus otros pares en el transcurso de la obra se establece en función de evidenciar un creciente cuestionamiento del papel que fundamenta el ser humano dentro de su mundo. Por ejemplo, el primer acto comienza por el asesinato del padre de Hamlet, el pilar de toda la tragedia que caracteriza esta obra teatral. El medio en el

y sus acciones) frente al público de los siglos XVI y XVII". En este escenario social, el uso de figuras pretéritas rescata el diálogo previo de un mismo problema, enmarcado en un medio distinto para su desarrollo, el designo de los dioses podría dejar de tener un papel tan importante como lo es el racionamiento y de la injerencia principal de las acciones de cada personaje para saber el destino de la obra.

² Así, como lo afirma Yepes (2009) "Podemos suponer con alguna intuición surgida de la lectura, que hay en Shakespeare un barrunto de esta riqueza cuando toma la leyenda (o la historia) del pasado lo hizo en otras varias obras, leyenda perteneciente a otro mundo, el de la temprana Edad Media, y la representa en ese mundo pretérito, pero los personajes evocados y resucitados sobre la escena son puestos a discurrir (a confrontar su pensamiento

que inicia incita a que los receptores se interesen por plantearse el mismo ejercicio de apropiación del ámbito trágico por el que Hamlet ha de pasar. Con Hamlet, el cuestionamiento sobre las bases de la razón y el ejercicio filosófico del pensamiento son fundamentales para comprender la disyuntiva que sería centro de la discusión sobre las razones que sustancian el conocimiento y la verdad. En otras palabras, la epistemología y la ontología de la razón se ponen en el escenario público para debatir el papel que tiene dicho ejercicio sobre la comprensión del mundo. Dentro de la apuesta que tiene Shakespeare, la estructura va dirigida a plantear algunas de las bases del pensamiento moderno, en cuento estas conllevan a reconstruir el entendimiento del ser, la sociedad y el mundo³.

Ahora bien, en *Los Soprano*, la obra está inmersa en un escenario de conflicto desde el primer momento de su producción. El contexto histórico, si bien dista temporalmente bastante del contexto de Hamlet, se desenvuelve ampliamente en una sociedad que tiene los medios para comunicar masivamente el producto que estaba en creación. *Los Soprano* es una obra cinematográfica que reavivó la figura del antihéroe en Norteamérica, se presentó ante el público enardecidamente, siendo la ópera prístina que la cadena de HBO había adquirido. En un contexto álgido estadounidense, donde las figuras criminales, normalmente retratadas por el extravagante y misterioso Vito Corleone de Marlon Brando o el malvado Tony Montana de Al Pacino, habían construido un imaginario inexacto y poco humano sobre la sociedad italoamericana asociada a la actividad mafiosa. Tony Soprano es una persona que revive y deconstruye la esencia

³ Precisamente, cuando se disponen recursos de la narración que se centran en desviar las verdaderas intenciones de los personajes, se desarrolla el elemento subjetivo que interviene en las acciones. Tal como lo plantea Yepes (2009) cuando se desarrolla el discurso de racionamiento se está

narrativa de un antihéroe, con todos sus valores, ideas y amplias controversias sobre los debates filosóficos que una sociedad necesitaba atender. Precisamente, el formato de serie que introduce el drama y la tragedia fue una fórmula que le sirvió a David Chase para lograr alcanzar que su obra tuviera un impacto relevante sobre el público que atendió a dicha función. Sin lugar a dudas, el contexto de final del siglo XX, precisamente en 1999, coincidió fuertemente con la necesidad de generar una discusión reflexiva de los estandartes sociales y políticos de la época. Este debate social sobre la construcción discursiva de la persona mafiosa, dispuesta en un medio televisivo, conlleva al que el espectador reconstruya la manera en la que entiende dicho papel.

En el trascurso de la serie, el personaje principal -Tony Soprano- está inmerso en un contexto de violencia que reprime todos los sentimientos que puede tener un individuo que desempeña una actividad ilegal, ser mafioso en Estados Unidos. La creación de un personaje complejo, independiente del ejercicio que toma como labor económica, también plantea una dimensión humana que no se había desarrollado previamente en otros escenarios similares de creaciones cinematográficas. La debilidad del hombre cabeza de la familia, dentro de la sociedad americana, es un tema que pone en pugna el concepto social de la construcción del hombre dentro de la sociedad. El contexto de la segunda parte de la década de 1990 en Estados Unidos, donde se desarrolla la serie, había permitido tener un escenario, que exponía aspectos previamente tratados solamente por el cine, como el drama, fructífero para su desenvolvimiento. Tal como lo plantea Emilio de Gorgot (2011),

desarrollando a su vez “la clave de la Ilustración humanista, [pues la razón] hunde sus raíces más hondas en el gran pensamiento disidente de la Edad Media, es decir, en la que recogió la tradición ortodoxa y se permitió dudar de ella”.

en su reseña crítica de esta serie, “la crítica, de manera casi unánime, y buena parte del público, empezaron a vocalizar una opinión que rayaba en la herejía: ver *The Sopranos* era como ir semanalmente al cine, para ver una película mejor que las que en aquel momento estaban en cartel”.

En este sentido, así como en *Hamlet* y en *Los Soprano*, el contexto histórico en el cual se enmarcaron, tanto el argumento como la estructura en la que se presenta la obra teatral y la serie, influyeron en la puesta que cada uno buscó tener dentro de sus respectivas sociedades. William Shakespeare; por un lado, con su escrito planteó un debate social sobre la relevancia del ser humano en el mundo, siendo la obra de alguna forma precursor al giro humanístico que traería consigo el paso a la era de la modernidad en occidente y; por otro lado, la estructura para encausar a los espectadores a comprender cada uno de los recursos narrativos y argumentativos dispuestos en su desarrollo. Es en gran parte una manera de reencarnar la figura de antihéroe que antes no era consultada en su intimidad, la prioridad de materializar este tipo de personaje sobre las ideas abstractas que contemplan las debilidades de la existencia humana en todas sus dimensiones.

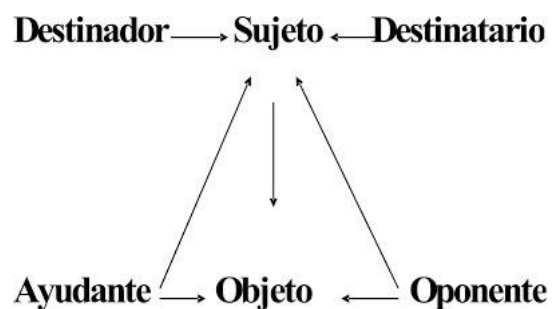
Si bien podría argumentarse que hay un distanciamiento notable entre las temporalidades en que cada obra se desenvuelve, lo cierto es que la esencia de interpelación ante el receptor de cada una de estas no ha dejado de tener un mecanismo parecido en cuanto a la finalidad de transmitir un mensaje que sea socialmente relevante. Así pues, David Chase, el creador de *Los Soprano*, desarrolla dentro de su serie una autoevaluación psicológica del personaje principal, dentro de un contexto social adverso a las inseguridades y el miedo, para atender al pánico vital de existir. Con esto, cabe resaltar que la función de contribuir a la socialización de la cultura atiende a las dudas sociales incipientes de la época, es decir que ningún discurso político,

reformista o crítico de la realidad en la que vive, deja de lado su intervención en la construcción adaptativa de las creaciones cinematográficas o teatrales relevantes para su eventualidad

Los Actantes como fuente argumentativa, elementos asociativos

Julien Greimas, la semiótica del ejercicio adaptativo

ESQUEMA ACTANCIAL



El esquema actancial es una teoría que permite entender de forma más compleja y analítica la manera en la que un texto literario concurre. Para Greimas, cada uno de los elementos de este esquema son un tipo de actante que tiene alguna incidencia sobre la estructura de la obra. La función de aplicar dicho lente analítico se entiende en cuanto a su función explicativa de la obra, según como señala Cruz (2013), “la teoría del relato se presenta como un aspecto que articula las distintas instancias de la obra o de la historia” (86). Es en tal sentido que el esquema actancial se enfoca en ser un paso primario para traspasar el plano sintáctico al plano semiótico. Greimas aplica su teoría de la siguiente manera, cada uno de los seis actantes se unifica en tres categorías, “al sujeto le corresponde el objeto, al destinador el destinatario y el oponente al ayudante”. Estas categorías constituyen, en una primera parte, la relación de deseo entre el sujeto y el objeto; “el destinador y el destinatario se mueven por saber que frecuentemente se asume como una forma de comunicación y el predicado de los

actantes oponente y ayudante está en el poder y la participación” (91).

No obstante, dichas interacciones, entre el pasado y el futuro en el transcurso de la creación, atienden a las finalidades de los actantes dentro de la obra. Estos integran los recursos sintácticos, semánticos y narrativos, lo cual quiere decir que, mediante su identificación en las frases que componen la historia, se permiten atender a todos los roles que están en la historia. En tal sentido los actantes semánticos “remiten a algunos papeles fundamentales de la experiencia humana” (García González, 1999, p. 88). Las categorías funcionales que intervienen en el esquema actancial que propone Greimas, aplican para explicar las relaciones internas en la obra de todos los agentes dentro de la estructura literaria. Así, tal como lo plantea Cruz (2013)

La palabra actante proviene de la lingüística estructural y significa que alguien o algo es o participa en un determinado proceso narrativo. El actante que personifica, o sea el actante humano, se construye a partir de los roles que cumple al realizar una o varias acciones. El modelo actancial, propuesto por Greimas, está sustentado en las relaciones que entre los distintos actantes se reconocen a partir de su funcionamiento en el relato. (91)

Lo anterior se trae a colación debido a que estos elementos se analizarán en la manera en que se han adaptado dichos roles en la obra hipertextualizada. Esto quiere decir que, a grandes rasgos, dichas correlaciones mencionadas, entre cada uno de los actantes con el desenvolvimiento de la historia, han de responder a ciertos recursos estructurales, narrativos y, especialmente, semióticos que comparten las historias

Dentro de las obras analizadas podemos encontrar que hay componentes que se reproducen en el marco del desarrollo de intertextualidad cuando se adaptan

escenarios comunes de carga argumentativa. Mientras la familia desempeña un rol principal en cada una de las dos apuestas en escena, las relaciones, entre cada uno de sus integrantes, varían por las relaciones políticas de poder que se plantean en la trama que se desarrolla internamente. Ahora bien, la relevancia de la razón en los actantes principales de cada una de las obras desempeña un papel fundamental, en cuanto es el elemento subjetivo que determina las acciones de mayor envergadura para el desenlace de la obra

La psicología en el desarrollo de las obras literarias

Edipo, el deseo y el complejo de existir.

Ahora bien, en consonancia con lo referido en el acápite anterior se da en relación con un contexto psicológico en el que cada personaje establece vínculo con los otros personajes en el transcurso de la obra. En cada creación, las cuestiones psicológicas determinan los fundamentos racionales mediante los cuales los actantes toman sus decisiones. En gran parte, de este aspecto psicológico que cada una de las obras desarrolla a su manera, se pueden entrelazar las relaciones familiares, atribuyendo un gran sentido a la problemática de convivencia y relacionamiento entre las materno-filiales y paterno-filiales. Ante tal fin, como lo desarrolla la teoría psicológica, el individuo debe haber analizado desde una perspectiva que sospeche de su propia condición de razonamiento. En *Hamlet* y *Los Soprano*, este ámbito de la sospecha responde a las inquietudes sobre la forma en la que los personajes principales, y demás actantes, intervienen en el accionar interno de la obra, que en palabras cortas devela la intencionalidad y el valor interno de agencia de los sujetos inmersos en el transcurrir de la creación. Para Lacan (1958), al hacer una interpretación del análisis freudiano del complejo de Edipo, cree que dicho análisis

Se basó en un mito y no en un hecho; y que, por ende, el Edipo no está en el terreno de lo real sino en el ámbito de lo simbólico. Es decir, es algo que sucede en el ámbito del lenguaje. En el Seminario de la Psicosis, Lacan dice: “si el Complejo de Edipo no es la introducción del significante, les pido que me den de él alguna concepción distinta...” (6)

En tal sentido, como lo entiende la teoría psicológica, la introducción del lenguaje, que de forma sustancial se asemeja con su importancia en el desarrollo de los personajes en la obra, según el esquema actancial expuesto, también tiene una relación con los sentimientos y axiomas que cada personaje imprime con respecto a los demás. El lenguaje en la interpretación de Lacan sobre el complejo de Edipo sirve para entender el ámbito del deseo que cada sujeto no comprende sobre su propio subconsciente.

¿Cómo se compone la familia? La tragedia y el poder como ámbitos de agencia entre los actantes

Un primer elemento que dialoga entre cada uno de los actantes es la manera en la cual se desarrollan las relaciones familiares en la obra. Por una parte, la idea de una familia conservadora se desdibuja en cada una de las creaciones, mientras la relación que tiene Hamlet con su tío está trastornada por la corrupción moral y el deseo de venganza que se impone con el asesinato, la relación de Tony Soprano se ve enmarcada por la infidelidad, la lucha por la razón y la configuración de mando sobre la familia. Un diálogo entre los actantes de la obra literaria de Hamlet sirve para comprender el valor político de la corrupción moral como ejercicio lógico para cumplir con los intereses de los actantes principales. En

⁴ Es preciso señalar que, cuando Hamlet razona, también actúa en función de resarcir los daños causados por las propias relaciones políticas de

relación con lo anterior, según Yepes “El Hamlet moderno tiene razones de conveniencia política para aplazar la ejecución de su tío, mientras lo juzga en un tribunal que, por seguridad, previamente sólo conocen él mismo y Horacio, obrando como un estadista que ha asumido la administración de justicia que, por entonces, nadie más que él podría tomar en sus manos con toda legitimidad”.

Este valor que se evidencia en la segunda escena del tercer acto, cuando Hamlet encomienda a la compañía de los actores el cambio de la escena teatral que plantean para poder mostrar la culpabilidad del Rey Claudio. Cuando se demuestra dicha culpabilidad, el ejercicio político de imponer la pena con una legitimación causada por corroborar un presagio que provenía de un sueño, es un elemento argumentativo que los actantes abordan como ejercicio de su voluntad razonada. Precisamente, el componente trágico de esta decisión resulta ser un componente transversal dentro de la obra de *Hamlet*. El príncipe se encuentra bajo una condición de razonamiento, es de precisar que, en el mismo tercer acto en la primera escena, bajo el famoso lema “*de ser o no ser*”, la idea de probar la veracidad de sus indicios debe ser desarrollada bajo la intención de mostrar un desequilibrio del poder público y de la sanidad mental de quien puede ostentar el poder público. Cuando Hamlet entra en una locura, las razones son determinantes para que el Rey Claudio no sospeche de sus posibles acciones, son tergiversadas conscientemente por este, con el fin de que fuesen interpretadas como la locura desatada por el amor no correspondido hacia Ofelia. Así, queda en evidencia el uso de la razón como un medio para ejecutar sus intereses y que es utilizado por Hamlet como una herramienta de acción que en la obra denota la precarización de la moral⁴.

organización del poder que se desarrollan en su familia. Según Yepes, “Hamlet duda porque razona. Y razona a velocidades y con una precisión

En este aspecto, puede pensarse que el hecho de llevar a cabo la tarea homicida fuese refutable, si se observa desde el punto de vista del razonamiento puro de las acciones que motivan al sujeto que está en relación del deseo con el objeto principal de la obra. Si bien se puede pensar que la razón conlleva a que Hamlet intervenga proactivamente en un enjuiciamiento a su tío Claudio por el mandato del padre que, en un plano fantasmagórico, le exige a su hijo, lo cierto es que hay una constante lucha interna por consumir su acto. En Hamlet, “el personaje debe encarnar lo inefable del deseo en sus actos y consumirse, al hacer contacto con su objetivo último”, como señala Jacques Lacan. (El deseo y su interpretación). Este deseo debe consumirse mediante la contradicción de sus propósitos. El hecho mítico de establecer este anhelo de cometer homicidio, en el plano psicológico, conlleva a que la tragedia no se comprenda desde las razones completas, que serían entendibles en un plano lógico de la venganza, sino que sean entendidas desde la clave de contradicción de la voluntad del personaje y su deseo por tener un reconocimiento.

La forma en la que Hamlet agencia cualidades racionales se ven fuertemente confrontadas. Cada palabra que Hamlet tiene demuestra la castración presentada por el lenguaje, pues lo simbólico del reconocimiento de la lucha con este padre fantasmagórico, denota un ámbito de conflicto por superar el complejo de su existencia. El significante que Hamlet busca compensar, por el hecho penoso de existir, es de hacer pagar la deuda que existe por la muerte de su padre. El contexto imaginario en el que se genera una lucha por el reconocimiento y superación del complejo de la existencia de Hamlet, al contrastarla con el carácter simbólico que su padre desempeña sobre este, expresa que

inalcanzables para quienes lo rodean, cuando se permite dejar salir los pensamientos enigmáticos que son su coraza y su afilado estilete verbal, enfrentado con aquellos a quienes eventualmente

cuando se encuentra en la escena del cementerio, la pugna que se activa entre el personaje principal y su padre se enmarca en “un duelo asumido dentro de la misma relación narcisista que hay entre el yo y la imagen del otro”. Precisamente, como lo señala en el seminario en el que Jacques Lacan (1959) expone las razones de cómo se evidencia el complejo de Edipo, se puede denotar que

El significante escondido aquel que el otro no dispone que justamente, os concierne, pueden reconocerlo en todos lados, donde está la barra (...) Es la parte de ustedes que está ahí sacrifica, no sacrifica físicamente, como se dice, o realmente, sino simbólicamente. Esa parte de ustedes que ha tomado la función significante, hay una sola, es la función enigmática que llamamos el falo.

Ante tal fin, el componente psicológico que enuncia las razones personales que Hamlet posiblemente no reconoce en el desarrollo de la creación, se entrelazan con las razones políticas que tiene Hamlet para intervenir en la relación del deseo que tiene con el objetivo final de la obra. Ahora bien, la aplicación de la intertextualidad es posible argüir que este componente sustancial se desarrolla en *Los Soprano* mediante el constante pronunciamiento de razonamiento y de duda sobre conocer quien es la persona que conspira contra los intereses del personaje principal de la serie. En esta ópera prima de HBO, la psicología del personaje también se enuncia desde una condición que revela una contrariedad entre el estado mental del personaje y la manera en la que este debe relacionarse con los demás sujetos que intervienen en el transcurso de la obra. El ámbito de desarrollo del actante imprime en cada

señalará decididamente como objeto de su venganza mientras busca su oportunidad para dar los últimos golpes: el Rey, Rosencrantz y Guildenstern, a cada uno por sus ganados méritos” (2009)

obra/producto un factor valorativo que puede exponer y dejar al desnudo varios elementos idiosincráticos que son deplorables y trágicos. Por ejemplo, en el último capítulo de la segunda temporada de la serie, el episodio trece “Distorsiones”; capta una escena que reproduce la lógica detrás de método en el cual se desarrolla la culpabilidad de los personajes.

En este episodio, Tony Soprano tiene diferentes sueños que lo inquietan, en un sueño tiene una ilusión de tener relaciones sexuales con su psiquiatra, la Doctora Jennifer Melfi. En otro sueño, bajo la superstición de pensar que su vida está en peligro, Tony sueña con uno de los socios de su organización, Salvatore Bonpensiero, en donde este le afirma que está trabajando en complicidad con el FBI, pero no se lo puede confesar, por la culpabilidad que a este le causa⁵. Mediante el descubrimiento de la veracidad de que, aquello que se había entablado dentro de los sueños, era cierto, se desglosa un elemento característico de la obra trágica de Hamlet. La verdad es predecible si las inducciones que se tienen son de una forma comprobables. Mientras en *Hamlet* el metateatro, clásico en la época de Isabel I, detalla el elemento subjetivo de culpabilidad, en *Los Sopranos* los sueños y las supersticiones exponen la culpabilidad de Salvatore Bonpensiero. Así, la relación familiar, que en el caso de *Los Soprano* se sobrepone a los integrantes de la organización, sean o no sean familiares, expresa un componente conjunto que es fruto del ejercicio intertextual de los ejes argumentativos que cada obra desempeña bajo su propia estética. La tragedia familiar es efectuada por los integrantes de la organización mediante un lamentable asesinato de una persona que fue parte íntima de su bando, con la oración “eras

como un hermano para mí. Para todos” la cual pone fin a Bonpensiero.

Ahora bien, al observar estos elementos es posible comprender en qué momento Tony Soprano se ve enfrentado ante su familia mafiosa para cumplir con sus obligaciones dentro de la organización. La tragedia dialoga entre las obras mediante el razonamiento del personaje principal, en su conflicto por la incipiente relevancia que este tiene dentro de la organización, y la manera en la cual se da la reformulación de esta segunda familia. Cuando Tony es puesto a cargo del liderazgo de la empresa familiar, siendo esto por su astucia, la relación que tiene con su tío, quien es el líder, en términos organizacionales, denuncia una apropiación del contexto de Hamlet que permite evidenciar una lucha del poder que, si bien en apariencia es parecida, dentro de la esencia dispone de otros medios para su concertación. Aunque no haya una intención por usurpar el poder, bajo la medida del asesinato de su tío, la pugna por el poder se sustancia a partir de la inteligencia de manejar con prudencia las acciones de la organización. Aunque Conrado “Junior” Soprano, el tío y líder de la organización, siguiese en el poder, sus mandos se vieron ofuscados por la manera persuasiva en que Tony Soprano condujo al éxito y crecimiento de generar ganancias para la empresa mafiosa.

Aun así, parece importante reconocer la función de cada uno de los sujetos en proceso evolutivo de cada personaje en la serie, pues enuncia la forma en que la adaptación se construye a partir de los elementos actanciales. Por una parte, el elemento del personaje del tío representa un contrapeso a la consolidación del ser. Esto en cuanto este “ejerce el padrinazgo social de guardián de los tabúes familiares y de

⁵ Es evidente que en un estricto sentido “el código de honor más férreo de los mafiosos es aquel que les prohíbe confesar o delatar a sus familiares”, sin embargo, es posible referirse a este suceso como un medio más que denota el hecho repulsivo de vivir con los aspectos desagradables de una profesión que

involucra frecuentemente el asesinato de los que se les reconocía como amigos y posteriormente como amenazas a la existencia de la organización. (Castro, 134) .

iniciador de los ritos tribales, mientras que el padre, aliviado de toda función represora, desempeña un rol de protección más familiar, de maestro de técnica y de tutor de la audacia en las empresas” (Jacques Lacan, *La familia*, op.cit, p.84). En consecuencia, el ejercicio de adaptación podría analizarse en un fundamento que no solamente trasciende el ámbito semiótico en el que las obras se construyen, sino también un ámbito de aplicación del psicoanálisis que responde a la necesidad de otorgarle al personaje traído de la ficción las cualidades humanas de su propia comparecencia.

La mujer y su importancia en el desarrollo de la obra, características de la adaptación de la desigualdad de poder en el contexto trágico

En este contexto, también es necesario resaltar el papel que desempeñan las mujeres en cada una de las obras analizadas. En *Hamlet* se encuentran personajes que desarrollan un discurso fluido y lleno de dimensiones sobre la libertad, el sometimiento y el interés personal de cada una. En *Los Soprano* se evidencian elementos similares que exponen la atención fundamentalmente propia de la protección y cumplimiento de las labores sociales de ser mujeres dentro de sus respectivos escenarios. La primera figura que se desarrolla en *Hamlet* es la de Gertrudis, la madre de Hamlet y reina de Elsinor, al ser una figura que representa el poder de jerarquía al ser la figura natural que antecedió el cambio abrupto de poder por la muerte inesperada del rey padre de Hamlet. En la obra, Gertrudis es un personaje polémico; mientras su desencadenamiento y rechazo a la

tradicionalidad de soporte y antelación en importancia al rey es desafiada; también sus limitantes de libertad y supresión al régimen al cual estaba sometida, el régimen del patriarcado, están dados por su comodidad y bienestar propios. La determinación de tomar decisiones por su propio bienestar pone en pugna el poder político que ejerce el hombre sobre la mujer en el ámbito de lo público⁶.

Ese apoderamiento de su feminidad, como madre y como mujer, se desata en función de la racionalidad expuesta por cumplir con su interés personal de bienestar. Tal como lo evidencia María del Mar Rodríguez Zarate (2018)

Quando se dirige a su hijo Hamlet tratando el tema de la reciente muerte de su esposo, lo hace con un aire frío y pasivo, “REINA: Mi buen Hamlet, retira la noche de tu semblante y vuelve tus ojos amables al rey de Dinamarca. Deja de buscar -tus párpados cerrados- entre el polvo a tu muy noble padre” (Citado en Shakespeare, 1.2.70-1), mismo que ciertamente enfurece al príncipe: “HAMLET: .../Todavía la sal de sus pérfidas lágrimas/ no ha cesado de fluir de sus ojos irritados/ y desposada ya. ¡Oh, cuán perversa ligereza! /” (p. 1.2.154-6).

Si bien, la ligereza está condicionada en esta escena como en el acto cuarto, cuando Hamlet trata de hablar con su madre sobre el asesinato de su padre, no cabe con certeza saber si ella conocía o no de los planes de Claudio, asesinarle. Por tal motivo este personaje resulta interesante, pues desenvuelve un contexto que es

⁶ Los puritanos no creían en las jerarquías, no solo como congregación sino en la totalidad de los seres humanos. Por tanto, pronuncian una cierta igualdad entre los sexos. Así, el poeta metafísico John Donne afirma que tratar a la mujer “como deidades era impío, y como demonios diabólicos. Convertirlas en amantes es cobarde, y en sirvientas innoble. Considerarlas como las ha creado Dios, como

esposas, es a la vez piadoso y varonil” (Cit. en Rochester, 46). De esta forma, aunque la mujer no adopta un carácter de absoluta igualdad frente a los varones, al menos se consigue cierta categoría de respeto y reconocimiento, una que por lo menos la aleja de la pronunciada y malversada estigmatización.

futuramente adaptado en otras versiones que se apropian de la figura de la mujer como una actriz racional que desempeña una lucha propia dentro de la obra.

Ahora bien, la interacción entre Gertrudis y Hamlet han de estudiarse bajo una aproximación del psicoanálisis. Para Lacan, el complejo de Edipo se establece mediante lo que el acoimplejado desea que le sea deseado por parte de su madre. En otras palabras, como Lacan afirma, el deseo de la madre “es una metáfora paterna” el deseo que la madre tiene es el falo, el cual hace referencia a la ausencia del pene y aquello que simboliza el sinsentido del deseo. Como el menor se identifica con aquello que la madre carece (el falo, este entendido por su significante social) hace de esto el objeto de deseo del Otro. Todo este deseo se enmarca en el escenario imaginario e ilusorio, puesto que dicho anhelo siempre se caracteriza por ser imposible de satisfacer, en ser estrictamente, un deseo imposible, sin razón. En ambos casos existe el pecado de la existencia de sus roles, la complejización no se encuentra entonces en buscar ser el objeto del deseo del otro (la madre) en estricto sentido, pues la pugna de identificación entre el padre y el hijo no se da por la lección que se desarrolla en el juego “donde gana el que pierde” -en cuanto el menor se inscribiría en el conjunto normativo y cultural de su sociedad- sino que la identificación se da en la propia realización de su personalidad. Es decir, que la lucha por resquebrajar el complejo sobre su personalidad reside en conquistar el imaginario del otro yo con su propio narcisismo y, así, asumirse como sujeto⁷.

⁷ Cabe resaltar que precisamente ese ejercicio de sublimación, o de adaptación de los impulsos instintivos hacia un conjunto de reglas sociales aceptadas, se ve truncado por la imposibilidad de aceptar la capacidad de generar neurosis sobre los sujetos que están en proceso de construcción de dicho ser. Así, “Es esta carencia la que, de acuerdo con nuestra concepción del Edipo, determina el agotamiento del ímpetu instintivo, así como la de la

Cuando, en *Los Sopranos*, las mujeres buscan tomar el control político de las decisiones que están en cabeza de la figura pública del poder, están interviniendo en la relación del destinador y el destinatario, son ellas quienes parecieran ser las destinatarias de los mandatos que permitirían conducir al cumplimiento del objeto, pero realmente éstas dirigen como destinadoras las funciones que al sujeto principal se le confiere cumplir. Ante tal fin, se sirve este uso del esquema actancial para; primero, llamar la atención sobre la preponderancia del papel que desempeñan las mujeres como el otro del deseo, es decir la importancia que tiene en la psicología del individuo estudiado, y; segundo, como las piezas fundamentales del esquema actancial que explica semióticamente las relaciones internas dispuestas por el lenguaje.

La manera en la cual las relaciones familiares son elaboradas dentro de *Los Soprano* permite observar que, tanto la relación maternofamiliar es importante en el momento inicial de la obra, la relación de pareja es transversal al desarrollo y bienestar público de los integrantes de la familia. Tony Soprano es un personaje que se ve condicionado por la interacción que tiene con las mujeres que integran el núcleo más íntimo de su vida personal. Tanto la relación con su madre, como con su esposa, su hija o su terapeuta hace que Tony Soprano tome decisiones que afecten el destino de la historia. Cada personaje, en su propia mediación, transforma las relaciones que están dadas en la configuración de la familia italoamericana de finales del siglo XX. El extremo conservadurismo católico y patriarcal en las relaciones de interacción se desdibujan con el desahucio de su hija

dialéctica de las sublimaciones. Madrinan siniestras instaladas en la cuna del neurótico, *la impotencia y la utopía recluyen su ambición*, tanto si él sofoca en sí mismo las creaciones que espera el mundo al que llega, como si, en el objeto que propone a su rebelión, ignora su propio movimiento” (Jacques Lacan, la familia, Buenos Aires, argonauta, 2003, p.94)

Meadow Soprano, cuando reta las voluntades y ordenanzas de su padre, como también puede verse la manipulación y desamor entre la madre, Livia Soprano, y Tony Soprano⁸. En términos psicológicos, cada personaje femenino conlleva una carga aún mayor y por esta razón también son mucho más analíticas cuando de tomar decisiones morales se trata.

Por ejemplo, la relación que tiene Livia Soprano con Tony Soprano es una relación que plantea una vulneración al bienestar psicológico de su propio hijo⁹. En todos los campos en donde Tony Soprano puede tener un nuevo momento para relucir más sobre el poder que se tiene dentro de la estructura de la familia de la mafia, Livia plantea un reto de superación para Tony¹⁰, pues su madre abusa emocionalmente de su primogénito, al poner en duda las capacidades de este para llevar los negocios familiares. Livia encarna posiblemente el inicio de la psicosis que el Tony Soprano sufre, en cuanto la relación del deseo que

este tiene con el objeto puede pensarse sobre la base de la constante humillación y falta de reconocimiento de las capacidades sociales que tiene con respecto a la responsabilidad que este acarrea. Podría decirse que no hay una mejor manera de encubrir el deseo de la búsqueda de una estabilidad emocional, la cual no devenga en una frustración simbólica del individuo, con el ejercicio constante de llevar los negocios familiares hacia un buen camino¹¹. Precisamente, en las reglas sociales de la mafia, la vulnerabilidad del individuo es considerada perniciosa para el buen rumbo de los negocios, el Tony Soprano que se conoce a sí mismo entra a contemplar la realidad de que su vida es una pena, en cuanto todas las acciones que agencia parten de una desintegración del “núcleo fantasmático de mi ser: cuando me acerco demasiado, lo que ocurre es el *aphánasis* del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Quizás, la actualización forzada en la

⁸ Tal como es señalado por los creadores de la serie, “la historia de los sopranos fue inicialmente concebida como un largometraje sobre un mafioso que tiene problemas con su madre. Esta relación de atención es el origen de la ansiedad del protagonista” (Castro, 2009, pp.135). En dicho orden, cabe resaltar que era una necesidad de la obra atender la manera en que se relaciona socialmente el hijo con su madre en un contexto de violencia estructural y organizada, atendiendo a la voluntad de encontrar los lazos psicológicos que unen la configuración de dicha relación.

⁹ Si bien Livia Soprano no encarna específicamente un personaje definido dentro de la obra de Hamlet, este personaje retoma elementos del interés egoísta y utilitarista que ella desemboca en las relaciones familiares por el control del poder asociativo. Es posible ver a Livia como otro personaje de William Shakespeare, sus acciones y la manera en la que despliega sus métodos de control se interrelacionan con la manera que Lady Macbeth ejerció sus palabras para cumplir con su interés personal, llegar al trono como una figura realmente condicionante del individuo que es la figura pública del poder, Tony Soprano.

¹⁰ Tal como lo señala Lacan, que las relaciones de poca afectividad y violencia sistematizada que frustra la construcción de individuo y su autoestima el cual se entiende “al caracterizar como sadomasoquista la tendencia típica de la lívido en

este mismo estadio, la doctrina analítica señala, sin duda, que la agresividad domina la economía afectiva, pero también que es, en todos los casos y al mismo tiempo, soportada y actuar, es decir, sobre entendía por una identificación con el otro, objeto de la violencia. Recordemos que es el doble papel íntimo que desempeña el masoquismo en el sadismo ha puesto de relieve por el psicoanálisis y que lo condujo a Freud a afirmar un *instinto de muerte* es el enigma construido por el masoquismo en la economía de los instintos vitales. (Jaques Lacan, La familia, op cit, p.50.)

¹¹ Esa administración de la economía afectiva, mediada por una siempre fuerte violencia que impide un reconocimiento neutro del individuo se ve transversalmente direccionada por un impedimento que acompleja al personaje de Tony Soprano. Así, “el sujeto está inmerso en la retina enajenante de una existencia afín de sí misma, continuativa, ordinaria, en la cual el goce se manifiesta al alcance de la mano, depositando en el banco, a cubierto de la economía del mercado del deseo para poder “ir tirando” en la administración de sus bienes (es lo que Lacan llama propiamente, en televisión, cobardía moral”): hay efecto depresivo” (Massimo Recalcati, Clínica del vacío. Anorexias, dependencias, psicosis, Madrid, Síntesis, 2008, p. 35)

sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la peor y más humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi “imagen de mí mismo”) (Slavoj Zizek, *El acoso de las fantasías*, op cit, p.197).

Ahora bien, la relación que tiene Tony Soprano con su esposa, Carmela Soprano, dialoga muy bien con la figura de la mujer en *Hamlet*, pues ella, dentro de su círculo de acción, agencia de manera meticulosa su interés por hacer de su familia una que resalte por encima de los problemas intrínsecos a pertenecer a la mafia. Aun reconociendo los problemas que la manera en que Tony Soprano la trata, cuando le es infiel y extremadamente conservador en relacionar a la mujer con el ámbito privado y el hombre en lo público, Carmela acepta que ese es el precio por pagar para tener una posición de mando en cuanto de las relaciones de jerarquía y poder en la familia mafiosa se trata¹². En cuanto al apoyo y soporte que representa la mujer en esta serie, se puede denotar que el diálogo que hace con la adaptación de la obra teatral de *Hamlet* se enmarca en la manera de apropiación de los elementos dramáticos. Por una parte, las mujeres desafían el poder público y debaten su posición dentro de la vida pública de la otra familia, la familia mafiosa, cada una despliega sus medios que generan un cambio en la trama¹³. Así entonces, es viable pensar en un debate intertextual en el que ambas obras denotan la misoginia y el ejercicio patriarcal del poder.

En otro escenario, la relación que tiene Tony Soprano con su psiquiatra Jennifer Melfi es fundamentalmente desarrollada desde el punto de vista de la racionalidad y

el cuestionamiento que el personaje principal tiene con sus propias tensiones y dilemas. Jennifer Melfi pareciera desembocar una suerte de espectador que, al comprender la situación trágica en la que se encuentra su paciente, debe interpretar y ayudar a razonar a dicho personaje, pero a su vez el apoyar le genera un dilema entre lo que es o no es moralmente correcto de enunciar. La doctora Jennifer Melfi es el espectador que agencia de alguna forma el mismo control de racionalidad que Horacio tiene con *Hamlet*. Mientras los dos no necesariamente están intrínsecamente relacionados con la pugna que se desarrolla en la trama por alcanzar el poder, tienen una posición relevante en el razonar de quienes ostentan la calidad de agentes en el cambio del destino de la obra. La pugna que encuentran cada uno de los actantes espectadores es de buscar un medio para que el ejercicio de la razón se desarrolle en aras de comprender el contenido trágico de las acciones tomadas por los personajes principales de la obra.

El factor constitutivo de la tragedia, el ejercicio de la razón en detrimento de la virtud del ser

Ofelia - Christopher, o el presagio del redentor.

Un elemento que denota la corrupción moral, del personaje principal para alcanzar sus intereses en la obra, es la manera como minimiza y reprime la voluntad de Ofelia. *Hamlet*, bajo el contexto dramático en el cual se desarrolla, es la razón primordial por la que Ofelia enloquece y termina con su vida. Ofelia es un personaje netamente trágico dentro de la obra de *Hamlet*, ella es sometida a un régimen privatista y

¹² Un momento clave en el cual se desarrolla este interacción y soporte que evidencia Carmela sobre Tony Soprano es cuando esta le sugiere comprar un establecimiento como inversión en el lavado de dinero, en el decimotercer capítulo de la cuarta temporada, titulado “Olas Blancas”, es donde también ejerce un momento de control sobre la vida profesional como personal de Tony Soprano.

¹³ Precisamente en una parte de la obra, cuando las mujeres principales de *Los Sopranos* se encuentran para hablar sobre lo que ha pasado en sus vidas, hacen un ejercicio comparativo de la situación actual de la infidelidad que vive todo Estados Unidos. Clinton v. Lewinsky es el caso que por antonomasia denota el desprecio por los “Clintons” con los cuales tienen que lidiar en sus relaciones personales.

misógino por su padre Polonio y su hermano Laertes, Hamlet la denigra y niega su condición de humana, un medio de instrumentalización enmarcado por la sed de venganza que permeaba los actos del protagonista. Tal como lo plantea María del Mar Rodríguez Zarate

Hamlet es quien enloquece a Ofelia porque su conducta, misma que es conducida por su egoísta sed de venganza, hiere profundamente la valía de la joven como ser y como mujer, “HAMLET: Bello pensamiento entre las piernas de una doncella” (p. 3.2.120), defraudándola, así como amante y ofendiéndola de manera muy cruel.

¿Qué razón tendría Ofelia para vivir en un contexto social en dónde es instrumentalizada por todo personaje con quien interactúa? Tanto su padre la obliga a derrumbar cualquier vínculo pasado que tuvo con Hamlet en una primera etapa, como Laertes la cohesiona a tener un amor incestuoso que surge del producto de su papel como hombre en la relación de superioridad sobre la mujer. El Rey Claudio, que astutamente, en su coartada tergiversada de pensar que la locura de Hamlet ha sido desencadenada por el amor hacia Ofelia, dispone de ella como medio para enervar las sobrevivientes intenciones de su sobrino. Ofelia muere de forma trágica, al suicidarse, ella denotó, dentro de toda la obra, las consecuencias indeseadas de las acciones derivadas de esa corrupción moral. Fue deshumanizada cuando fue utilizada como un medio para lograr objetivos de los otros actantes, en parte, su muerte desencadena el aspecto de la tragedia más pura, ser aquel personaje que sin intención alguna de tomar partido del conflicto proveniente de la historia recibe una gran cantidad de los daños colaterales.

Podría mostrarse un diálogo intertextual entre personajes que están condenados a la desgracia, ya sea por la condición en la que la obra los dispone o por las implicaciones

negativas que causan sus propios ejercicios de razonamiento. En este caso, entender la calidad ayudante que Christopher Moltisanti tiene con respecto a su tío puede dar una luz sobre el papel que este personaje desarrolla. Para Tony, su sobrino, Christopher Moltisanti, es la persona que más encarna sus expectativas de relación paternofilial, ya que su propio hijo, no está en la capacidad, según lo estima este, para manejar las riendas del negocio familiar. En parte esta relación se debe a que Tony Soprano y el padre de Christopher, Dickie, fueron cercanos, donde Dickie fue de alguna forma un mentor para Tony en el manejo cauteloso de la *Cosa Nostra*, hasta su asesinato. Podría pensarse, en clave psicológica, que Tony Soprano es la representación del falo en Christopher, su tío representa el elemento lingüístico y cultural que le puede otorgar una personalidad propia.

Christopher y Tony han tenido una relación turbulenta en el transcurso de la obra, debido a que la imprudencia de Christopher cuando ha tomado acciones en nombre de la organización afecta de la forma más crucial la relación que tiene Tony con el mando diligente de y la gestión de esta. Por ejemplo, en el momento en el que Christopher osa desafiar la jerarquía de mando al intentar robar camionetas del líder de la organización, Conrado Soprano, Tony tiene que entrar en salvaguarda de su aprendiz, pues su decisión desmedida e imprudente le pudo haber causado la muerte. Tal como se ha mencionado en este artículo, la idea del padre siempre resulta fragmentada, incapaz de sobrevenir el fracaso de reconocer una personalidad social inserta en un conjunto de normas culturales, en el caso de Tony y Christopher, la viabilidad e interés por sobrevenir este complejo se encuentra, de una forma violentada e inconclusa, en puntos suspensivos.

La pugna entre Christopher Moltisanti y Tony Soprano se despliega también en el escenario del ego y las relaciones extramaritales que son producto de la

traición. Si bien Christopher es una persona que es leal y tiene una relación estable con su pareja Adriana La Cerva¹⁴, Tony Soprano¹⁵ es una persona que, en una considerable cantidad de veces, dentro de la serie es infiel y acude a su interés egoísta de dominar y poseer los cuerpos femeninos. En el quinto episodio de la quinta temporada, titulado *Bordes Irregulares*, Tony Soprano regresa a casa, después de una ronda de negocios, acompañado de Adriana La Cerva, la esposa de Christopher, con la cual comete un acto de infidelidad. Mientras Tony Soprano maneja su auto, Adriana La Cerva está haciéndole una felación, que resulta ser la causa de un accidente automovilístico. Cuando Christopher se entera de que esta fue la razón del suceso, Christopher amedrenta con total contundencia la vida de Tony y lo amenaza de muerte, Tony Soprano también se encuentra en disposición de terminar con la vida de su sobrino. El hecho no se consumó por la intervención de un personaje que se dispone como la voz de la razón, el primo de Tony Soprano, Tony Blundetto, pero este dolor estaría presente en las relaciones que posteriormente se densificarían.

Christopher Moltisanti, debe afrontar varios momentos de tragedia, derivados de su imprudencia¹⁶ o la ajena. Una tragedia que posteriormente lapidaría su propia muerte sería su vida de excesos específicamente con el abuso a las drogas. Christopher comenzó a abusar de la

heroína, poniendo en duda su capacidad mental para manejar un rango superior en la organización, si bien esta condición mejoró en un momento determinado, posteriormente decaería en las mismas prácticas. Cuando Adriana La Cerva decide voluntariamente ser una informante para el FBI y delatar las operaciones delincuenciales de la organización, creó un hecho que desencadenaría en su propia muerte. Christopher está subyugado a los designios y la voluntad de Tony Soprano, esto se demuestra cuando la lealtad hacia su tío lo lleva a delatar a su pareja amorosa, pues es Christopher quien le cuenta a Tony y consigo a su propia organización sobre la infiltrada que había tenido la mafia.

Hamlet y Tony Soprano, fuentes de inspiración literaria, agentes traductores de la humanidad inteligible

La figura del antihéroe y la tragedia de vivir.

En *Hamlet*, la figura del antihéroe se construye a partir de la cualidad ilusoria que representa la personalidad de este en la obra. Hamlet sabe desde un inicio que la fuente de sus deseos son un medio por el cual se debe constituir simbólicamente como uno. La contradicción de sus deseos lo ponen en la imposibilidad de separarse del ego que tiene sobre la preconcepción que se ve borrada por el fantasma de su padre, la relación con su madre y la

¹⁴ Adriana es un personaje interesante, en cierta forma, en las primeras temporadas dialoga con una adaptación de la mujer que sigue sus intereses por comodidad. Podría pensarse que las comodidades materiales que le ofrece Christopher Moltisanti, dentro de la vida de lujos que se desprende de la mafia es criterio suficiente para entrar en la lógica de ser la esposa de un aprendiz de mafioso.

¹⁵ Se podría argüir que Tony Soprano tiene una fascinación inalcanzable por el dominio y el consumo desenfrenado de sexo, producto de la frustración de la vida en familia y los episodios de depresión que sufre cuando este se encuentra a sí mismo vulnerable por la condición en la que vive su día a día.

¹⁶ Un claro caso de imprudencia propia se desata en el instante en que Christopher crea en un momento de la serie un escenario en el que casi pone en peligro a toda la organización. Como producto de su frustración con la vida que tiene, éste crea una obra, en la que busca explicar cómo se desarrollan las relaciones organizativas de los mafiosos. Dicha obra buscaría resaltar cómo se desarrollan las organizaciones en la estructura mafiosa, en un posible rodaje que sería examinado a producirse como una película. Cabe resaltar aquí un ejercicio de adaptación del teatro isabelino, fundamental en el desarrollo de la historia en *Hamlet*, como forma de expiar pecados o inculpar a los personajes mediante la representación actuada, dentro del ejercicio de la misma actuación.

imposibilidad de sobrevenir el factor simbólico del *falo* para hacer mostrar su valía. En *Los Sopranos*, la figura de este antihéroe se demuestra con cada acción de violencia capitalizada¹⁷. La aplicación imaginaria y figurativa de su propio entorno impide el reconocimiento simbólico de su personalidad, dicha incapacidad es tan solo una parte de aquello que conflictúa al individuo con su propia existencia. Como lo denota Stoehr (2009) “Para Tony, ser *auténtico*, incluso si eso significa auténticamente ser *malo*, es más valioso que ser *bueno*. Sustituye la psicología por la ética para adatarla a sus propósitos egoístas” (106). Los valores morales quedan sin algún valor imperante en ambas obras, si bien cada personaje tiene un conjunto de normas éticas por las que se fundamenta “Las categorías morales han dejado de operar en esa feroz lucha por la existencia y sólo la astucia, la fuerza, la canallada o el engaño tiene alguna *validez narrativa*” (LaFuente, 2009, pp.31).

En consonancia con el acápite anterior, es posible encontrar un conjunto de similitudes entre los dos personajes principales de cada una de las obras, el funcionamiento de la adaptación literaria surge diacrónicamente elementos constitutivos de la filosofía antropológica del ser humano. Por ejemplo, la voluntad de los actantes principales es la que tiene el mando principal y genera los cambios más abruptos alrededor de la trama. La historia gira alrededor de los dilemas éticos que presentan cada uno de los actores para alcanzar sus metas principales, el ejercicio intertextual se desarrolla en los momentos íntimos de la duda para concertar la razón. En ambas obras se trata un criterio elemental de la tragedia clásica, aun

¹⁷ Tal como lo reconoce una de las críticas y filósofas más importantes de finales del siglo XX, la sociedad de occidente trae consigo un problema insuperable de apropiación y disfrute de la violencia generalizada que se da en los medios de difusión de los programas televisivos. Tony Soprano es un medio discursivo de dicha figura referente de occidente, en cuanto este es un ciudadano más, un ciudadano de la modernidad que, como los otros son

tratando de evitar a toda costa que el personaje principal logre cometer sus intereses sin una consecuencia perniciosa para sí mismo, cada personaje principal tiene un desenlace trágico que produce una muerte inevitable. En el desarrollo de la adaptación literaria hay una inversión profunda en la psicología del personaje principal sobre la manera en que se apropia este elemento en la obra cinematográfica, la duda quiebra las creencias más sólidas y las pone en el plano del debate sobre la esencia de la persona.

Por una parte, el ingrediente de las implicaciones de los dilemas morales como preguntas filosóficas, que dialoga ampliamente en cada una de las obras, es un elemento claro que es adaptado en *Los Soprano* y que toma nuevas dimensiones estéticas que las previstas en *Hamlet*. Un momento crucial en cada una de las creaciones es la manera en la cual se cumple con la justicia mediante la tragedia de actuar con sevicia y maldad. Estos elementos se efectúan en diferentes momentos de la obra, el diálogo hipertextual está en la forma en que se dispone este elemento discursivo y se adapta a la coyuntura específica en la que se desarrolla el dilema. En *Hamlet*, la corrupción moral, elemento principal de la trama, se evidencia en distintos puntos; el más importante es el hecho de tener que asesinar a su tío, el Rey Claudio, para hacer justicia al asesinato de su padre. Tal como lo plantea Yepes, el real cumplimiento con la justicia deviene del asesinato y fratricidio, así, “Hamlet, cuyo desdén por el poder es apenas consecuente con su renuncia de una vida plena, sabe que [esta] es la única opción que le queda a Dinamarca, antes de que se produzca la

“consumidores de la violencia como espectáculo, los adeptos a la proximidad sin riesgos, [*quienes*] han sido instruidos para ser cínicos respecto de la responsabilidad de la sinceridad.” (Susan Sontag, Ante el dolor de los demás, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 129)

invasión noruega, para recuperar el orden y sanear la monarquía". Para Hamlet, el hecho de que su padre haya muerto, como de tener que asesinar a su tío, el rey de Elsinor, como designio del espíritu de quien fue asesinado, genera tormentos individuales. El conflicto moral proveniente de esta acción está determinado por la relevancia de la figura del rey como un puente de divinidad entre lo deificado y lo terrenal, como también del hecho de saber que este rey deviene de un acto corrupto, el cual generó una gran pérdida, tanto para él, como para el erario social del rey legítimo y verdadero de Elsinor, su padre.

Así, cuando se cumple con el acto concertado y razonado de Hamlet por matar a su tío Claudio, después de una pelea épica contra Laertes por el inintencionado asesinato de su padre Polonio a manos de Hamlet, hay una representación de la voluntad intelectual de William Shakespeare por demostrar una reflexión sobre la justicia. Los términos que Hamlet plantea como justicia, están en pugna entre el medievalismo arcaico y el razonamiento incipiente producto de la modernidad. Si bien la ley del Talión es designada por el espíritu del padre de Hamlet al finalizar el acto primero, la duda de que este fantasma sea real se refuerza en el constante ejercicio de cuestionamiento que Hamlet hace para consigo mismo. Hamlet asesina a su tío bajo la tela de la incertidumbre de saber si realmente su tío Claudio fue capaz de cometer fratricidio y el método que emplea para concertar la culpabilidad se distancia de un enfrentamiento personal, Hamlet

¹⁸ Tal como lo plantea Yepes "Se funden, pues, las dos justicias, la arcaica y la moderna precoz, en una sola mano: la de Hamlet. Razonando, entonces (y secretamente porque no hay de otra), subrepticamente en lo hondo de su conciencia, y cuando hay lugar frente a Horacio, recobrando su derecho a ejercer justicia formal, superando primero el atentado personal del Rey contra él y el exilio forzado, rebasando incluso su propia repugnancia, en sus espléndidos soliloquios-alegatos, él procesa a su madre y a su tío."

debe concertar que, con una persona tercera, como Horacio, si hay un factor objetivo para actuar en nombre de la justicia formal¹⁸.

En este mismo sentido, el elemento de ser un juez que, aun tomándose la justicia a mano propia, lo hace bajo los preceptos de la duda y el intento por imponer un tipo de pena que fuese restaurativa, se observa en el trato que Tony Soprano toma con respecto a su sobrino Christopher Moltisanti. Cuando Tony y Christopher se estrellan en el coche, en el episodio dieciocho de la sexta temporada, *Kennedy y Heidi*, Tony Soprano se da cuenta que las adicciones de Christopher no han parado y que su irresponsabilidad con el abuso de heroína pudo haber sido mucho más grave en otro contexto. Tony, al ver que la situación imprudente de Christopher de alguna u otra forma lo hubiese terminado de matar o poner en peligro hasta a otros seres humanos, toma la decisión de quitarle la vida, al evitar la posibilidad de que este respirara. Tony, durante el transcurso de toda la historia intentó por diferentes medios proteger y custodiar a Christopher Moltisanti como componente relevante para la familia, si se quiere era esperado que este personaje pudiese ser el sucesor a la capitanía de la empresa, pues compartía las características de un líder, era sagaz y laborioso, pero le faltó el elemento más importante para gobernar, la prudencia.

Tony tomó la decisión de quitarle la vida por el interés mayor que surge de su ejercicio de razonamiento, que es ante ojos de cualquiera desdeñable¹⁹, su acción no fue una afrenta personal contra quien tantas

¹⁹ En razón a esa humanidad tergiversada que versa en la existencia de alguien como Tony Soprano, cabe resaltar la apreciación que hace Lafuente sobre este último, en la medida que "Tony Soprano sabe que no es un personaje cinematográfico de Coppola o Scorsese [...] este gesto de autoconsciencia le convierte en la criatura más compleja, violenta y desoladora de todas cuantas hayan atravesado el panteón cinematográfico de los mafiosos ilustres: violencia matinal, violencia entumecida, inminente, violencia con cara de cerdo, albornoz y espejo,

veces tuvo disputas, fue una decisión razonada que se debió a encontrar a Christopher como incapaz de manejar su propia vida y vivir correctamente. En este sentido como lo menciona Castro “Lo que hace a *Los Soprano* especial no es la acción al estilo Scorsese, sino una metafísica de nuestra soledad multitudinaria, del círculo vicioso de nuestro poder sin objeto. El bienestar infeliz, el malestar funcional es lo que constituye la sombra de esta narración, su espectro” (43). No hay duda alguna, la decisión es tomada de forma cruel, violenta, cínica y, sin embargo, aquella soledad multitudinaria expone con evidencia la crudeza de ser un humano y a la vez un monstruo.

Ahora, con respecto al último capítulo de la serie y el desenlace de la trama de *Los Soprano*, *Hecho en América*, el vigesimoprimer episodio de la sexta temporada, la escena final es la construcción de la leyenda de las hazañas de Tony Soprano como jefe de la mafia de Nueva Jersey y consumación de la tragedia humana. Tal como en *Hamlet*, Tony Soprano tiene una sentencia de muerte, sus acciones han conllevado a que tenga enemigos potencialmente peligrosos. En este episodio, la manera en la que Tony se relaciona con todos sus más cercanos podría representar el ciclo de cierre para todas las disputas que al final se reducían al dolor por la pérdida de vidas por causa de la violencia humana. Tony, como personaje principal, es una versión profundamente adaptada de los miedos e inseguridades del ser humano²⁰, en el contexto en que la fortaleza y la apariencia son una fachada para ocultar los elementos constitutivos de la humanidad que a todos atañe.

Asimismo, la corrupción moral se conjetura con las medidas violentas que cada personaje toma con los demás en el

violencia en cada orgasmo -el centurión y Anna-lisa para siempre en mi retina-” (20).

²⁰ En efecto, “Tony Soprano se ve obligado a debates morales consigo mismo que antes un hampón se ahorraría” (Castro, 49) es una muestra de que la capacidad de un personaje ficticio por hacer

transcurso de la historia, Hamlet es un sujeto que no se detendría de obrar de cualquier manera, aún si costase por todos los medios un sacrificio que es, a la luz de todos, un injusto causado por su egoísmo. Lo mismo sucede con Tony, este no tendría problema alguno con asesinar a alguien que se vea como una amenaza a la segunda familia que le reconoce como jefe. Ese mundo referencial “no deja de representar una alegoría de la corrupción medida que invade occidente [nuestro mundo cognoscible], solo que, en este caso, librando el polo prohibido (no te han prohibido) de la violencia” (Castro, 46). Este personaje demuestra la capacidad de agencia que tiene la maldad como un medio viable y fructífero para conseguir aquello pesquisado en la relación del deseo entre el sujeto y el objeto. Por ende, no solamente son los contenidos narrativos que la obra hipotextual contribuye a adaptar en la obra hipertextualizada, son los elementos semióticos que contribuyen a darle una perspectiva más profunda al entendimiento del mensaje interno que la creación posee. Asimismo, la psicología contribuye a adentrarse en la *psique* del ser, en donde la duda es la herramienta más importante para encontrar certezas en cada sujeto de la obra.

Conclusión

El hombre en el transcurso de su vida se enfrenta a tomar unas decisiones para lograr sus objetivos, en las obras, el lenguaje es el universo que permite atender al logro o fracaso de dichos propósitos. Para que el sujeto pueda llagar a cometer esos logros, necesita de unos actantes -ayudantes- que contribuyen a su cometido, estos actantes disponen de un carácter axiológico que genera acciones en la obra. No obstante, dentro de las aspiraciones del personaje,

semejantes las cuestiones que aquejan a una sociedad actual no se ven en la superficie, como algo aparente, más bien estas constituyen un elemento semiótico que hace el llamado a la sociedad receptora y crítica a tomar algo más que el contenido de una buena serie.

por lograr cometer el objetivo al cual su historia se inmiscuye, no se está discutiendo si se está bien o está mal, con aquello que desea. El deseo, en cada una de las obras, constituye un medio que dialoga con la condición humana. Es dicha inconsciencia, que los personajes desarrollan en el transcurso de la historia, y esta resulta inmanente a la complejidad que deviene de existir. El ser humano, en la búsqueda de satisfacer dichos deseos dispone de los medios necesarios para lograr cumplirlos. La literatura no juzga las razones, esta reconoce y plantea el objeto del deseo en un diálogo constante entre quien la quiere satisfacer y quien de ella toma una posición para su propia vida. Siguiendo esta lógica, el receptor de esta información, inmerso en la política del espectáculo mediático, tiene el chance de hacer útil la función que la literatura trae consigo. Algo que genera certeza, es que la disposición de un mundo de ficción que atañe con suma importancia a la realidad en la que cada uno vive, le da la cualidad a este receptor de ejercer un derecho a la ficción y a resarcir esa necesidad de acobijarse en el espectáculo que trae dicha ilusión.

Como se observó en este escrito, la relevancia de teorizar los limitantes de la mente, trae consigo la pregunta sobre la realización personal del individuo. El lente analítico que confiere el psicoanálisis a esta discusión asiste a la incertidumbre de conferir al razonamiento todas las certezas sobre las decisiones que se toman. La autorrealización como persona y todos los complejos existentes en este proceso,

ofrece la posibilidad de visualizar al sujeto en su totalidad. En tal sentido, la reflexión que no sobra decir es que la literatura abre el campo del debate ante la sociedad sobre los valores que cimientan las discusiones internas sobre la moral pública, esto se refiere sobre una confrontación de las tradiciones y costumbres que la sociedad aprehende.

Como se evidenció en todo el artículo, los integrantes de la familia son una representación imperante de la experiencia humana en sociedad. Cada agente actancial desempeña un rol importante en la manera en que las relaciones internas configuran una estructura literaria que se explica mediante la aproximación del esquema desarrollada en este escrito. El factor semiótico que se ha expuesto en cada obra resalta la importancia del lenguaje como método para aproximarse al entendimiento de cada personaje. Tanto en el factor psicológico, como el estructural semiótico, cada obra resulta tener una necesidad de ceñirse a las palabras para dar una luz a un diagnóstico sobre los individuos estudiados. En este texto, cuando se analiza la intertextualidad adaptativa que expone la agencia literaria, los elementos adaptados sobrepasan los elementos narrativos, pues estos recogen componentes de la semiótica del hipotexto que es fuente de inspiración al texto hipertextual. En síntesis, la literatura sigue vigente ante la sociedad, brinda a sus receptores la posibilidad de generar cuestiones individuales que en otros escenarios no tendrían tal importancia.

Referencias

- Vanoye, F (1989) “*Récit écrit/Récit filmique*”, París: Nathan.
- Yepes, Mario, “*Hamlet, en el principio de la modernidad: el juicio al Rey*”. *Revista Scielo* 34. (2009). Retribuido de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-51672009000100009
- Rodríguez, María del Mar, “*¿Ser o no ser Ofelia?: el rol femenino en Hamlet desde su desenvolvimiento dramático y social*”. *Revista Scielo* 46. (2018). Retribuido de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012018000100251

- García González, Julian. “*El análisis del texto literario*”. Revista Universidad Nacional.
- Greimas, Julien, “*Semántica Estructural*”. Madrid, España: Gredos. (1976).
- Cruz, Janeth, “*Modelo actancial. Los resortes narratológicos de la obra de Greimas*”. *Revista escribana 11*. (2013) pp 85-110
- Vega, Verónica, “*El complejo de Edipo en Freud y Lacan*”. Universidad de Buenos Aires (2015). Retribuido de http://www.bibliopsi.org/docs/carreras/obligatorias/CFG/adolescencia/moreira/complejo_edipo.pdf
- Jacques, Lacan, “*El deseo y su interpretación*”, sesión del 8 de abril de 1959.
- Jacques, Lacan, “*El mito individual del neurótico*”. En: *Intervenciones y textos 2*. Ed. Manantial. (1952).