

REPRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN FICCIONAL EN HAMLET¹

Los procedimientos de inclusión de una obra literaria en otra son casi tan antiguos como la literatura misma y de ello suponen ya buen ejemplo las colecciones de relatos con marco de procedencia oriental del tipo de *Las mil y una noches*, en que una novela se dilata acogiendo otras muchas en su interior. La técnica en sí, además de constituir un alarde constructivo muy logrado, puede utilizarse para ejemplificar una temática cualquiera, con lo que resulta un procedimiento de insistencia, o puede acoger versiones perspectivísticas distintas, complementarias, etc. La fórmula en cuestión sirve para todos los géneros literarios y puede ser utilizada, naturalmente, en el teatro, dando paso a estructuras dramáticas insertas en otras y a juegos de ficción muy atractivos, al aparecer los actores también como espectadores. En el caso concreto de *Hamlet*, estas estructuras adoptan una variación espectacular y especialmente expresiva, además de constituirse en un poderoso indicador de la psicología del protagonista.

En Shakespeare encontramos estas estructuras en abismo con frecuencia, tanto en dramas como en comedias, y siempre con la versatilidad propia de un gran genio, utilizando la técnica con los más variados registros y los resultados más inesperados.

Así, por ejemplo, en una comedia como *A midsummer night's dream*, el procedimiento del teatro dentro del teatro surge de una forma peculiar, ya que es el ensayo que unos artesanos

hacen de una obra, ensayo en el que no se prescinde de nada, desde el reparto de papeles hasta las consideraciones sobre la forma de representación, las luces o la escenografía (proponiendo, por ejemplo, que un personaje manchado de yeso haga de pared), con lo que el ensayo jocoso de la obra sobre los amores trágicos de Píramo y Tisbe se convierte en clave que ayuda a interpretar la totalidad de la comedia en la que los sucesivos amores, ligeramente perturbados por el concurso de circunstancias diversas, tendrán al cabo un final feliz.

En otras comedias, la representación es tomada por los espectadores de ficción como realidad, como ocurre por ejemplo en *Much ado about nothing*, donde aparece una representación secundaria cuyo director escénico es Don Juan, hermano bastardo del príncipe de Aragón. Borachio, su criado, representa una escena de amor ante una ventana con Margarita, la doncella de Hero, escena que será interpretada (al llamar Borachio Hero a Margarita) como un devaneo amoroso de esa dama por los espectadores de esa representación: Don Pedro, príncipe de Aragón y Claudio, pretendiente a la mano de Hero. Todo el enredo de esta comedia se fundamentará en esa representación que se ofrece engañosamente como realidad y que se anticipa de forma narrada ya en la escena segunda del segundo acto de la obra.

Sólo con estos dos ejemplos queda suficientemente ilustrado el dominio que de la técnica del teatro dentro del teatro tenía Shakespeare, que no se limitaba a la simple inclusión de una obra en otra con el fin de dilatar la representación, sino que recurría a la mención de los más diversos aspectos de la realidad dramática (en-

¹ Para los aspectos sobre la recepción ficcional tengo en cuenta los trabajos sobre estética de la recepción de Jauss (Jauss H.R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid 1986)

sayos jocosos y torpes de aficionados, representación como realidad, etc.) con el fin de culminar de la mejor manera la expresión de la temática o la acción principal de las respectivas obras.²

Esto se da en las comedias, donde puede tener cabida la diversidad dada la configuración del género, pero, cuando esa técnica aparece empleada en el drama, en el que la unidad de acción debe ser postulado primordial, se utiliza para intensificar los aspectos expresivos centrales a fin de lograr la insistencia desde la variedad de enunciación. Es lo que ocurre, como veremos a continuación, en *Hamlet*.

La tragedia de *Hamlet* surge por el mal cometido por otros personajes (su tío, su madre), mal que se le revela al protagonista de una forma singular y que él quiere probar antes de vengarse, porque, como a casi todos los personajes trágicos, su bondad natural y la rectitud de su carácter le hacen dudar de que otros hayan podido caer en tal monstruosidad. De ahí nace la perturbación y la representación de la locura que asume el personaje en tanto consigue las pruebas de los hechos que la sombra del rey su padre le ha revelado. Y precisamente es su abatimiento lo que hace que se contraten cómicos a fin de distraerlo, y ello posibilita otra compleja aparición de la técnica del teatro dentro del teatro en la obra, que va desde la presentación en sí a la teoría de la actuación.

Si empezamos considerando el papel de los cómicos en la tragedia³ como ejemplo más evidente de duplicación de sistemas dramáticos de la obra, tenemos que reparar en que, desde el principio, se tiene en cuenta de forma especial la recepción de las obras de ficción, recepción que, naturalmente, se sitúa también en el mundo ficcional, lo que puede suponer una guía, prueba o clave para la interpretación de la obra por parte del espectador o el lector real.

En la obra hay dos momentos relacionados con los cómicos: el recibimiento que les dispensa Hamlet y la escenificación de la muerte de Príamo (acto II, escena II) y su actuación propiamente dicha ya en el acto III. Del primer momento nos interesa sobre todo la valoración posterior que hará Hamlet, quien, en un soliloquio, señala las principales características de la forma de actuación del cómico cuyo semblante ha palidecido, cuyos ojos han vertido lágrimas, que incluso ha quebrado su voz, etc., a fin de que resulten verosímiles los hechos a los que alude, y, consiguientemente, veraz su representación. Hamlet reflexiona en que los hechos que el actor representa deben serle ajenos y no puede menos que comparar esa manifestación de dolor de la actuación con su propia contención ante la tragedia que está viviendo.⁴

La obra propone por lo tanto dos niveles de dramatización, siendo el primero receptor del segundo (y representando supuestamente la realidad), por lo que el hecho de comparar un diferente grado de reacción (del actor profesional que gime poniendo en escena hechos y personajes que le son completamente ajenos y la de nuestro personaje, que parece impasible ante hechos que lo atormentan hasta llegar a cambiarle la vida), supone la expresión de las características esenciales de Hamlet de forma contras-

⁴ Shakespeare, W., *Hamlet*, Oxford University Press, 1987, acto II, escena II, pág. 233-34

"It is not monstrous that this player here
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his whole conceit
That from her working all his visage waned,
Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing.
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to Hecuba,
That he should weep for her? What would he do,
Had he the motive and the cue for passion
That I have? He would drown the stage with tears
And cleave the general ear with horrid speech,
Make mad the guilty and appal the free,
Confound the ignorant and amaze indeed
The very faculties of eyes and tears. Yet I,
A dull and muddy-mettled rascal, peak
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing; no, not for a king
Upon whose property and most dear life
A damned defeat was made. Am I a coward?

² Kiernan, Pauline, *Shakespeare's theory of drama*, Cambridge University Press, 1998.

³ Para las posibles conexiones con la realidad véase el estudio de Astrana Marín, L., "Prólogo" a Shakespeare, W., *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1991, Tomo I, pág. 93 y ss.

tada: su contención o impasibilidad, su reflexión, el menosprecio ante esa aparente pasividad exterior suya, etc. El espectador de ficción por lo tanto califica el espectáculo que ve a la vez que lo compara consigo mismo y se autocalifica.

Es al final de ese mismo soliloquio cuando Hamlet decide hacer representar ante su tío el rey la escena del asesinato de su padre, a fin de poder calibrar a su vez el efecto que la presentación de tales hechos tiene en quien posiblemente ha llevado a cabo algo similar. Con ello se afirma el poder catártico del teatro y los singulares efectos que operan en el espectador.

La representación de los cómicos ante la corte se sitúa ya en el acto III y va curiosamente precedida de unas advertencias de Hamlet que constituyen una completa teoría de la actuación en la que más adelante insistiremos (acto III, escena II). Hamlet menciona las formas de recitar, así como la gestualidad pidiendo en todo momento absoluta moderación, ya que con la presentación dramática se pretende emular la vida. Pero sobre todo menciona la posible dualidad de la recepción, ya que hay sistemas de mímica que harán reír a los ignorantes, pero que disgustarán a los que no lo son y es ese juicio el que debe prevalecer para el actor.⁵

⁵ Shakespeare, op. cit., acto III, escena II, pág. 247-249.

"Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue. But if you mouth it as many of your players do, I had as lief the town-crier had spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, the whirlwind of your passion, you must acquire and beguete a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robus-

titious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who, for the most part, are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise. I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant. It out-Herods Herod. Pray you avoid it. (...)

Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold, as t'were, the mirror up to nature: to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now, this overdone or come tardy

Finalmente, la obra que Hamlet escoge y retoca para la representación ante la corte reproduce, porque así conviene para la comprobación de la posible culpabilidad del rey, la supuesta escena del asesinato, con lo que se convierte en una duplicación exacta y diminuta de los hechos fundamentales que dan lugar al drama. Es, consiguientemente, no sólo la reduplicación técnica de la obra, en cuanto supone la presencia del teatro dentro del teatro, sino que resulta también una duplicación argumental presentando así en versión literaria el efecto de las cajas chinas o las muñecas rusas.

Pero, al margen del alarde técnico, de nuevo nos interesa, fundamentalmente, la recepción; de hecho con ese sólo propósito se pone en marcha un tan complejo entramado. Esta recepción es múltiple y diversificada. La primera que pregunta por el significado de la pantomima es Ofelia, que además califica las sucesivas explicaciones que va dando Hamlet diciéndole: "you are as good as a chorus, my lord", aunque las explicaciones que va ofreciendo Hamlet sobre los espacios de la obra no están precisamente encaminadas a ofrecer una más adecuada interpretación, tal y como ocurría con los comentarios del coro clásico, sino que intentan fingir que nada tiene que ver con los comentarios del coro clásico, sino que intentan fingir que nada tiene que ver con las circunstancias del palacio de Elsinor. Pero es la reacción (recepción) del rey la que resulta sobre todo decisiva. Su primera pregunta tras haber visto la mímica y escuchado los primeros parlamentos es recelosa, y dice a Hamlet: "Have you heard the argument? Is there no offence in't?". Pero será su actuación, abandonando la sala, la que lo declara culpable y asegura como verídicos los hechos que la sombra ha relatado en el primer acto. Así pues, la ficción descubre la realidad a través de una recepción ficcional que sin duda alguna resulta acusadora.

Es evidente, consiguientemente, que la funcionalidad de la utilización de la técnica del teatro dentro del teatro, considerada globalmente

off, though it make the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others."

(es decir, tanto la representación como la recepción) resulta innegable aquí, pero además sirve también para apuntalar y justificar la otra gran actuación secundaria que aparece en la obra, que no es sino la que representa el propio Hamlet haciéndose pasar por loco ante la mayoría de los personajes.

Que Hamlet actúa al presentarse en ciertos momentos como loco es algo que él mismo afirma en varias ocasiones. Por ejemplo le dice a Horacio al acabar su conversación con él, momentos antes de que tenga lugar la representación de los cómicos: "I must be idle". Al final de esa misma escena declara: "They fool me to the top of my bent", lo que supone que no lo está, y también en la escena IV del mismo acto, en la conversación con su madre, afirma: "That I essentially am not mad in madness, But mad in craft."

Todo lo cual se prueba también porque cuando habla en confianza (con Horacio, con su madre) lo que dice es razonable y también lo es lo que piensa en diversos momentos y que se expresa en sus soliloquios. Pero, a mi modo de ver, el argumento quizá más contundente para probar la representación de la locura por parte del personaje es precisamente su profundo y matizado conocimiento del arte de la actuación, tal y como se pone de manifiesto en sus exhortaciones a los actores antes de comenzar la representación teatral del acto III. Sólo alguien que ha reparado en las posibilidades y potencialidad de la voz, la gestualidad, etc., en la finalidad del arte dramático, y, sobre todo, no ha perdido nunca de vista las formas de recepción y lo que suponen y revelan, puede representar a plena satisfacción un papel que le sirve a la vez de máscara y cobertura.

Esa perfecta representación, que le hace ser considerado loco, no sería verosímil en alguien ajeno al mundo dramático, pero sí lo es para quien, como nuestro protagonista, ha reparado en todos los matices de la actuación, poniendo reparos ante una sobreinterpretación y también ante la frialdad interpretativa. Sólo alguien así es capaz de hacer una actuación tan cuidada y perfecta que pueda ser tomada por auténtica realidad. Son sus reflexiones sobre la interpretación las que nos hacen pensar en las cualidades interpretativas que desarrollaría un teórico semejante y que, consiguientemente fundamentan su perfecta realización.

Es al teorizar sobre esas cuestiones cuando comprobamos el grado de perfección de la representación de Hamlet, y llegamos a entrever y valorar mejor la complejidad de esa psicología reflexiva.

Así pues, a mi modo de ver, las diferentes utilizaciones de la técnica del teatro dentro del teatro en esta tragedia de Shakespeare resultan esenciales para una mejor expresión - comprensión del texto y del personaje protagonista, tal y como he tratado de probar.

El juego de reflejos que se establece entre "realidad"/ficción y, sobre todo, al considerar la recepción ficcional, resulta clave para la expresividad de tan compleja obra.

ANA GONZÁLEZ ESCUDERO

Universidad de Murcia