

La poética implícita en *Enrique V* y *Hamlet* de William Shakespeare



Luiz Paixao Borges

(UFMG, Brasil)

luizpaixaoteatro@gmail.com

Fecha de recepción: 29/03/2023
Fecha de aceptación: 02/05/2023

Resumen

La reflexión sobre los procedimientos dramáticos, el trabajo del actor y la puesta en escena teatral, promovida por William Shakespeare (1564-1616), dentro de algunas de sus obras, adquiere el estatus de Poética Implícita en dos obras escritas en la madurez de su dramaturgia: *Enrique V* (1599) y *Hamlet* (1601). Si bien Shakespeare no se ha dedicado a la elaboración de una teoría sobre el drama, el presente trabajo sustenta la existencia de una poética configurada dentro de las mencionadas obras teatrales, que contribuye a la comprensión del modelo teatral isabelino. En este sentido, nos detendremos, por un lado, en la apelación al ejercicio de la imaginación por parte del público como forma de superar las carencias de la escena (*Enrique V*), y, por otro, en la relación de Hamlet con el teatro y su creación de un personaje metateatral, aquí considerado como su doble, dando un carácter práctico a sus reflexiones teóricas (*Hamlet*).

■ Palabras clave: Shakespeare; Dramaturgia; Enrique V; Hamlet.

Implicit Poetics in Henry V and Hamlet by William Shakespeare

Abstract

The reflection on dramaturgical procedures, the actor's work and theatrical staging promoted by William Shakespeare (1564-1616) within some of his plays gains the stature of Implicit Poetics in two works written in the maturity of his dramaturgy: *Henry V* (1599) and *Hamlet* (1601). Even though Shakespeare has not dedicated himself to the elaboration of a theory of drama, this paper supports the existence of a Poetics configured in the referred plays, which contributes to an understanding of the Elizabethan theatrical model. Regarding this, we will approach, on the one hand, the appeal made to an exercise of imagination on the part of the audience in order to make up for the deficiencies of the scene (*Henry V*), and, on the other hand, Hamlet's

relationship with the theater and his creation of a meta-theatrical character, considered here as his double, as a practical expression of his theoretical reflections (*Hamlet*).

■ **Key-words:** Shakespeare; Dramaturgy; Henry V; Hamlet.

Sobre representación y conciencia: dialéctica de la autorreferencialidad

La estructura dramática isabelina está marcada por una fuerte inspiración del teatro medieval: sus procedimientos rompen con el modelo clásico y establecen una forma condicionada por las profundas transformaciones promovidas por el Renacimiento. Para un teatro que se basa mucho en hechos históricos, se necesitaba una forma que pudiera albergar tantos años y tantos acontecimientos en un “tan pequeño y humilde escenario” (Shakespeare, 2006:17)[sobre las traducciones utilizadas en este trabajo, véase nota aclaratoria incluida en Bibliografía], y, en este sentido, la aplicación y el rigor de la regla de las tres unidades, según la cual la acción de una tragedia debe ser única, con principio, medio y final, pasar en el mismo lugar, en un plazo no superior a veinticuatro horas, sería impensable ya que implicaría una limitación y inmovilidad sustancial de la acción dramática. Recordemos que Aristóteles no profundizó la *unidad de lugar*. El clasicismo francés lo incorpora, inspirado en su propia lógica, con el objetivo de establecer la verosimilitud, ya que en un lapso de veinticuatro horas (unidad de tiempo) no sería probable que la escena ocurriera en más de un lugar. Contradecir algunos de los preceptos estéticos del modelo clásico fue fundamental para definir una dramaturgia que se organizaba a partir de su ruptura con la estratificación de lo sublime para la tragedia y lo grotesco para la comedia; el uso simultáneo del verso y la prosa como estructura dialógica; así como se hizo necesario romper con algunas concepciones del héroe trágico. Las relaciones sociales, configuradas por el juego de poder, ocupan el espacio escénico-dramatúrgico y nos revelan las luchas que, en realidad, están detrás de las llamadas *grandes pasiones*; reemplaza al héroe caído como consecuencia de su trágico fracaso, para dar paso a un hombre que es producto de las fuerzas sociales que condicionan sus decisiones.

Todas estas transformaciones encuentran en Shakespeare no sólo a un autor teatral excepcional, cuya obra sobrevivió a los límites del tiempo y del espacio y, aún hoy, se impone por su calidad literaria, por sus procedimientos dramatúrgicos y por la grandeza humana de sus personajes. Shakespeare fue, ante todo, un dramaturgo audaz para quien la forma, ya sea trágica o cómica, permitía un grado de experimentación que no se agota de una obra a otra; cada nueva experiencia mantiene la acumulación de piezas anteriores, y avanza en la incorporación de nuevos elementos que las superan dialécticamente. En sus tragedias, Shakespeare profundiza en la forma dramatúrgica, dotándolas de contornos que las precisan en relación a lo producido en su época, revelando aspectos que prueban su gran experiencia teatral. Defiendo que cualquier discusión en torno a la “*existencia*” de Shakespeare está muy sustentada en un profundo prejuicio de clase, que no puede aceptar que un hombre de teatro, un actor, se convierta en el mayor dramaturgo de todos los tiempos. Creo que la obra de Shakespeare revela estructuras dramatúrgicas que me parecen exigir un conocimiento profundo del teatro como praxis, y no sólo un conocimiento diletante. En mi opinión, quien escribió estas obras fue un hombre directamente vinculado al ejercicio escénico.

Enrique V, escrita en 1599, marca un momento muy singular en su vida teatral, “cuyas obras en ese año alcanzaron un nivel nuevo y extraordinario” (Shapiro, 2012:11, mi traducción). Una nueva y arrojada estructura dramatúrgica nos permite, a través

de un conjunto de reflexiones teóricas insertas en su interior, comprender los procedimientos empleados en la carpintería de sus tragedias. Una obra cuyo carácter *abierto* proporciona al lector/espectador una nueva fruición estética en su recepción y en el efecto que produce el drama vivido por sus personajes, considerando que “la fruición implica una relación interactuante entre el sujeto que ‘ve’ y el trabajo como dato objetivo” (Eco, 2007:42, mi traducción).

A diferencia de *Hamlet*, en la cual la Poética se compone a través de reflexiones y enseñanzas del príncipe, en las que formula una teoría sobre el actor y la recepción, en *Enrique V* no existe una formulación teórica tan característica, sino, a través de sugerencias dirigidas al público es posible comprender un conjunto de acciones que conforman la estética isabelina. Aunque parte de estas acciones se observan en sus tragedias y comedias, escritas antes y después de las dos obras aquí analizadas, es aquí donde el dramaturgo las organiza de tal manera que contemplan una totalidad que permite una reflexión más profunda sobre la obra dramática y la estructura escénica característica, y bastante original, del teatro en ese momento histórico. La organización teórica de la obra difiere, sin embargo, de otras obras del autor que tienen el teatro como parte de su trama, como *Sueño de una noche de verano*, ya que, en esta, no hay precisamente una discusión sobre el teatro, en lo que se refiere a la estructura dramático-escénica, sino acciones de un grupo teatral dileitante que se arriesga en la puesta en escena de una obra y del que no es posible extraer una reflexión poética.

El juego entre conciencia y representación, tal como se presenta en *Hamlet*, más que una experiencia estética, revela a través de un procedimiento formal la lucha que se desarrolla en el seno del poder, tema siempre muy explorado por Shakespeare y marca sustantiva de sus obras. El uso del metateatro pone de manifiesto las contradicciones y conflictos dentro de la clase dominante, y su falta de escrúpulos en la lucha por la obtención del poder.

Al crear arbitraria e intencionalmente su doble, Hamlet organiza una nueva dramaturgia dentro de la obra escrita por Shakespeare. Hamlet no sólo crea un personaje para sí mismo, sino que transforma en suyos los personajes creados por Shakespeare, ya que interfiere de manera muy significativa en sus vidas, modificando su comportamiento y sus acciones. Esta condición revela la conciencia de su propia teatralidad, es decir, la representación que propone se articula con el fin de observar y analizar a quienes se convierten en personajes de *su* propia puesta en escena.

Si bien sus experiencias objetivas con el teatro no parecen extrapolarse a una relación dileitante, su capacidad intelectual y crítica, lo habilitan como un espectador diferenciado para comprender aspectos fundamentales del oficio escénico y dramático: es capaz, por ejemplo, de elaborar, con gran competencia, un análisis de los problemas técnicos que identifica en sus actores contemporáneos. Estamos ante un dileitante que conoce de manera muy íntima y profunda los entresijos del teatro, en sus diversas manifestaciones y procedimientos.

Tres momentos lo definen como un dileitante más que preparado para afrontar los asuntos teatrales: el primer encuentro con la compañía de actores (que revelan su intimidad con el teatro); su monólogo al final del segundo acto y el más famoso de ellos: la conversación con los actores sobre el arte de interpretar personajes. Todo debe ser considerado como investigación para su propia interpretación como actor en la *obra* que reescribe a lo largo de la tragedia.

Sólo unas pocas obras nos dicen enseguida que los hechos y personajes que en ellas existen son invención de un dramaturgo, y que en la medida en que fueron

descubiertos -donde hay invención también puede haber descubrimiento- fueron encontrados por el autor. Imaginación, más que por su observación del mundo. Tales obras llevan la verdad, no porque nos convenzan de hechos o personas existentes, sino porque muestran la realidad de la imaginación dramática, ejemplificada no solo por el autor, sino también por la de sus personajes. (Abel, 1968:86, mi traducción)

La organización definitoria de una estética metateatral impone la superposición de discursos que representan dos capas de la configuración dramática. Aunque forman parte de una totalidad, se subdividen en distintos momentos de enunciación: el primer estrato, definido por el dramaturgo en su proyecto original, establece el hilo conductor de la fábula y la segunda, que surge como resultado de la conciencia o imaginación/memoria de uno de los personajes de la primera capa, adquiere cierta autonomía para definir el curso de otras acciones que interfieren directamente con la primera capa.

El uso del metateatro revela la intención de dramaturgo de hablar de teatro, de sus técnicas y funcionamiento, que se convierten momentáneamente en un tema dominante. Manifiesta también un interés por la recreación formal, la propia contemplación e incluso la justificación personal de determinados planteamientos dramáticos. En suma, el espectador asiste a una apología de la expresión teatral, en la que se hace constar del modo más expresivo el conjunto completo de sus recursos y referentes formales. (Maestro, 2004:1)

La dramaturgia metateatral permite al público no sólo una aproximación a los procedimientos compositivos del texto dramático, sino, sobre todo, una comprensión más amplia y profunda de las relaciones sociales configuradas. La percepción de lo normalmente oculto se revela a través de la metateatralidad para establecer contradicciones fundamentales entre los personajes y los acontecimientos que los rodean; entre el hecho vivido en la primera capa del texto y la nueva información generada en una segunda capa dramatizada por uno de los personajes y no por el dramaturgo. La conciencia de un determinado personaje y su capacidad para construir su propia dramaturgia, segunda capa, le otorga una cualidad diferenciada en la primera capa, ya que el autor de la obra no tiene un control absoluto sobre sus acciones, como lo es desde la cosmovisión. Es a partir de este personaje, consciente de su teatralidad, que surge una nueva capa dramática.

Así sucede en *Hamlet*, pues Shakespeare ya no tiene el control de la fábula en el mismo momento en que el Príncipe asume la escritura de la segunda capa, que *no estaba prevista* en el proyecto original del autor. El metateatro no se reduce a la representación de una obra dentro de la obra, en una forma de paralelismo articulado por el dramaturgo. El juego se establece como producto de la toma de conciencia del personaje sobre su propia condición, produciendo una lectura de una lectura en el lector/espectador. Es necesario dejar claro que hay varias formas de configurar el metateatro. En *Enrique V* podemos observar el metalenguaje configurado por la participación del Coro, que establece una relación narrativa directa con el lector/espectador. Hamlet no es para mí sólo una producción del genio de Shakespeare, sino que él, Hamlet, me presenta una versión diferenciada de sí mismo. Así, el juego dramático-escénico se desarrolla en su totalidad. La conciencia teatral del personaje, que provoca el juego metateatral y le permite manipular la acción dramática, pone al espectador frente a las decisiones que debe tomar para seguir la fábula en su totalidad. El hecho de que las dos capas establezcan una relación de mutua determinación les confiere una dialéctica de afirmación y negación de la que surge una síntesis dramática de las conductas involucradas.

La metateatralidad es una propiedad fundamental de toda comunicación teatral. La “meta operación” del teatro consiste en convertir la escena y todo lo que la constituye –actor, escenografía, texto– en objetos disfrazados de signo demostrativo y denegativo (“esto no es un objeto, sino un significado del objeto”). Así como el lenguaje poético se designa como procedimiento artístico, el teatro se designa como un mundo ya contaminado por la ilusión y la teatralidad. (Pavis, 2011:241, mi traducción)

La convención teatral presupone un contrato ficcional para que nosotros, como lectores/espectadores, podamos aceptar la existencia de las dos capas dramatúrgicas y la transformación del personaje en autor de parte de su drama. Sin embargo, el procedimiento de autorreferencialidad no se limita a la confrontación de dos obras, una escrita por el personaje, ya que la estructura dramatúrgica puede revelarse como un recurso discursivo arbitrariamente propuesto por el propio dramaturgo. Considerando estas posibilidades, la metateatralidad no debe ser discutida sólo como la existencia de una obra dentro de la obra, ya que esto reduciría el alcance de la autorreferencialidad que se presenta como una reflexión teórico-conceptual inserta en la obra. En *Hamlet* se observa el desarrollo de una Poética Implícita, que revela discusiones fundamentales sobre la relación del actor con su personaje, así como la relación escenario/público, apuntando a lo que vendría a ser conocido como la estética de la recepción y del efecto.

Por otro lado, y utilizando diferentes procedimientos dramatúrgicos, en la obra *Enrique V* Shakespeare utiliza el Coro como estructura metateatral para describir localizaciones espacio-temporales, y presentar algunas características del teatro isabelino; hay, en esta tragedia, una estructura dramatúrgica que revela su metateatralidad, sin embargo, sin ninguna interferencia del personaje

Enrique V: una poética en prólogos

Si bien Shakespeare no “tejió una concepción trágica [ni] tuvo una teoría sobre el género de poesía llamado tragedia” (Bradley, 2009:3, mi traducción), se observa en *Enrique V* la construcción de una Poética Implícita, que tiene como tema central de la organización escénica del espectáculo teatral ante las limitaciones impuestas por la escena isabelina. Todo lo ya observado en sus obras anteriores recibe ahora una reflexión estética que nos permite comprender objetivamente no sólo los procedimientos dramatúrgicos y escénicos, sino, sobre todo, la conciencia estética de la forma empleada, así como el valor de la Poética impresa en cada uno de sus Coros. Reflexiones presentadas en sus Prólogos y Epílogo, de claros contornos épicos que, además de anticipar la acción a dramatizar e invitar al público a una participación activa, configuran un conjunto teórico para reservarnos una discusión no solo sobre el carácter técnico del teatro isabelino, sino, sobre todo, de la experiencia estética que se vive al estimular la imaginación del espectador, ampliando así los límites físicos del escenario. No se trata, por tanto, de un recurso meramente formal, sino de un proceso compositivo que se ajusta a una necesidad histórica y también de una estructura dramatúrgica que se organiza según los conceptos más modernos de lo que se entiende por obra abierta.

El modelo de obra abierta no reproduce una supuesta estructura objetiva de obras, sino la estructura de una relación frutiva; una forma sólo es describable en la medida en que genera el orden de sus propias interpretaciones, y es bastante claro que, al hacerlo, nuestro procedimiento se aleja del aparente rigor objetivista de cierto estructuralismo ortodoxo que pretende analizar formas significativas haciendo abstracción de la cambiante juego de significados que hace la historia para que converjan. (Eco, 2007:29, mi traducción)

La condición de existencia del Coro define dramáticamente la metateatralidad de una obra. Sus comentarios de carácter sobre todo histórico y moral imprimen una forma narrativa que no es propia del *auténtico drama*, ya que su participación, como categoría que se sitúa como comentarista del conflicto, desnaturaliza la acción dramática, promueve su silencio e interrumpe su desarrollo presentificado para tejer comentarios que lo completan o explican, construyendo así una situación de narratividad que, “en oposición a los personajes individuales y su conflicto interior y exterior, expresa los modos universales de pensar y sentir de una manera que a veces vuelve a la sustancialidad de los enunciados épicos, a veces al movimiento de la lírica” (Hegel, 2004:214, mi traducción).

En *Enrique V*, el Coro, como categoría dramática que es “consciente de su propia teatralidad” (Abel, 1968:88, mi traducción), organiza la presentación y el desarrollo de la fábula y establece los principios estéticos y formales, en los ámbitos dramático y escénico, considerando siempre las condiciones objetivas del teatro de su época y reflexionando sobre ellas. Al mismo tiempo, traslada al público la responsabilidad de construir lo que la arquitectura escénica no permite en cuanto a su escenografía, que debe ser considerada como la organización estética y formal del escenario y del espacio escénico en su tridimensionalidad, que, como síntesis artística, permite las distintas lecturas necesarias para la comprensión intelectual, afectiva y sensorial de la representación teatral, a través de sus diversos componentes visuales y sonoros, como por ejemplo, la escenografía, el vestuario, la iluminación, el movimiento escénico de los actores, y , eventualmente, incluso la banda sonora como definitoria de tiempo y espacio.

**CORO - [...] Pero mis amados
 espectadores, perdonen el espíritu
 de baja altivez que tuvo la osadía
 de evocar tal tema de una manera tan ridícula.
 ¿Puede esta pequeña plataforma
 abrazar los vastos
 campos de Francia?
 O será posible para nosotros
 poner en esta O de madera
 los cascos que los aires de
 Agincourt aterrorizaron?
 (CAN:17-18, mi traducción, énfasis mío)**

Bárbara Heliodora, en su traducción, suprime los versos que hablan de la “O de Madera”. Entender esta metáfora solo fue posible para mí después de leer el libro de Shapiro, como se confirma a continuación. Al comparar el escenario con la “O” de Whitehall, de la que nos habla Shapiro, Shakespeare considera el escenario como un lugar donde la realidad artística puede ser aprehendida desde diferentes perspectivas, según el punto de vista adoptado, y sujeto a la imaginación del espectador en su definición, lo que demuestra de manera muy significativa el carácter abierto de la tragedia.

[...] la pintura que más llamó la atención fue un retrato del joven Eduardo VI en uno de los pasillos [de Whitehall]. Todos los que se acercaron a él por primera vez pensaron que “la cabeza, la cara y la nariz son tan largas y deformes que no parecen representar a un ser humano”. En el lado derecho de la pintura había una barra de hierro con una placa. Se animó a los visitantes a mirar la pintura a través de un pequeño orificio, o una O, cortado en el tablero: para su sorpresa, “el rostro feo se transformó en uno muy hermoso”. Unos años antes, este famoso cuadro había inspirado algunas de las líneas de Shakespeare sobre el significado de un punto

de vista en Ricardo II: “Como perspectivas, que miramos fijamente a la cara / No muestran más que confusión, miradas lascivas / Distinguen la forma”. (2.2.18-20) La pintura también puede haber inspirado una reflexión similar en Enrique V, sobre mirar “en perspectiva”. (5.2.321) Lo que el coro llama en esta obra “Rijo O” [“O de madera”], el propio teatro funciona como este cuadro de Whitehall: su lente es capaz de dar forma y sentido al mundo, pero sólo si el teatro -los asistentes hacen el esfuerzo imaginativo necesario. (Shapiro, 2011:49-50, mi traducción)

El significado del objeto en el contexto de la realidad concreta no es el mismo en su realidad artística, y no puede ser considerado un mero reflejo de la realidad, ya que lo que tenemos como resultado del mimesis es una deformación del objeto natural, apuntando a su transfiguración en un nuevo objeto, ahora perteneciente a la realidad imaginaria, cuya correspondencia con el referente se limita muchas veces al impulso inicial de creación. La mimesis no es considerada en sí misma como un producto acabado, sino como un proceso: la transformación del objeto natural en objeto artístico no es inmediata y precisa, ya que el referente sufre deformaciones para configurarse miméticamente. La aceptación del objeto artístico como posibilidad requiere que el lector/espectador esté dispuesto a participar en un juego, sin el cual no se completa el camino de transfiguración y decodificación de este nuevo signo, que se materializa en los parámetros ficcionales de lo literario y escénico.

La metáfora de la “O”, como representación escénica, arroja luz sobre este proceso, ya que la escena isabelina, con sus propias convenciones, es insuficiente y *fragmentada*. El proceso sólo se completa en su configuración artística con la participación del lector/espectador, que rompe con su posición pasiva frente a la obra y participa activamente en la conversión de esos signos presentados en una totalidad escénica sugerida por el Coro: las *deformaciones* artísticas y miméticas sólo se organizarán en la imaginación de cada uno, quien es, por supuesto, libre de componer la imagen que más le convenga. “La neutralidad de la escena isabelina” (Heliadora, 2004:180, mi traducción), marcada por la ausencia de escenografías y vestuarios creados específicamente para los personajes, la caracteriza como un teatro basado en el actor y sus posibilidades expresivas y funciona como apertura para estimular la efectiva participación del público en la construcción imaginaria de los elementos que faltan en la escena.

[...] lo imaginario [...] a pesar de darse como una experiencia evidente, escapa en gran medida a la determinación. [...] La presencia innegable de un potencial humano se manifiesta evidentemente de diferentes maneras: a veces es un desbordamiento (fantasía), a veces un modo de imágenes, a veces la capacidad de concretar lo ausente a través de un panorama de ideas. (Iser, 2013:239, mi traducción)

En cada participación del Coro, Shakespeare se dedica a un aspecto de su Poética, acercándose así a los diversos movimientos internos de la estructura dramática isabelina, entendiendo la estructura como “una forma, no como un objeto concreto, sino como un sistema de relaciones, relaciones entre sus diferentes niveles (semántico, sintáctico, físico, emocional; nivel de temas y nivel de contenidos ideológicos; nivel de relaciones estructurales y respuesta estructurada del receptor; etc.)” (Eco, 2007:28, mi traducción). Dedicados a una reflexión sobre la dramaturgia y la puesta en escena, los Prólogos, además de conferir la autorreferencialidad como estructura fundamental de su construcción, ofrecen algunas observaciones que acercan la obra de Shakespeare a formulaciones de la estética de la recepción y el efecto. En su primera participación, aún en los primeros versos, el Coro lamenta no tener una musa inspiradora que adorne su relato, a la manera de un poeta de las grandes epopeyas. Frente a esto, que ya revela una crítica al propio autor (que será confirmada en el epílogo), el Coro asume su posición de narrador de la obra, al mismo tiempo que denuncia la teatralidad

del texto/representación y la ruptura de la ilusión dramática. Su evocación revela los héroes de la obra que se presentará:

**Si tuviera la musa del fuego
para escalar el cielo más brillante
del invento! Por el teatro, un gran reino,
príncipes como actores y monarcas
para la admirable escena para contemplar!
(CAN:17, mi traducción)**

El uso de prólogos narrativos permite un desplazamiento temporal y espacial de la acción dramática al pasado, dándole una perspectiva historizada. Tal operación crea una nueva configuración estética, en la que el lector/espectador se verá enfrentado a una acción contada a través de actores en escena, revelando su carácter épico –no hecho presente–, conocida de antemano a través de la ruptura de la ilusión teatral

Hay, sin duda, fuertes rasgos épicos, sobre todo en sus obras históricas, diez en total, especialmente en torno a los reyes Ricardo y Enrique, cuyo conjunto, en forma de crónica, es una auténtica “Iliada del pueblo inglés”. Algunas de estas obras, además de presentar introducciones y comentarios narrativos, conducen a la división de escenas [...] Los rasgos a menudo épicos de la obra de Shakespeare son, en general, contrarrestados por la unidad de acción que se impone a los elementos episódicos. [...] Sus obras son “abiertas”, en cierta medida antiaristotélicas. Pero no toda la dramaturgia abierta es marcadamente épica. (Rosenfeld, 2004:71-72, traducción mía)

Shakespeare siempre usó el *escenario verbal* para ubicar la acción de sus obras. Incorporadas al diálogo dramático, las referencias espacio-temporales guían al espectador sin romper con la acción, ya que eran parte estructural de la escena. Este procedimiento se puede observar en varias de las obras de Shakespeare, tanto en sus tragedias como en sus comedias.

**MONTANO – ¿Qué se ve en el mar, desde lo alto del promontorio?
1° HOMBRE GENTIL – Nada en absoluto. Las olas que chocan
en la playa son tan altos, que detrás de ellos,
entre el agua y el cielo, ni siquiera un atisbo
una vela en el mar...
MONTANO Creo que el viento rugía con fuerza en tierra.
Tormenta nunca tan fea, estrellándose
placa contra el escarpe, se sacudió tanto
las murallas y almenas!
(Shakespeare, 1968:71, mi traducción)**

El dramaturgo explora su uso en la obra *Enrique V* de forma muy acentuada, ya que incorpora reflexiones a la acción que nos aclaran las necesidades estéticas y formales de su época, además de establecer una estructura en la que se confunden teoría y escritura dramática, permitiéndonos entendimientos que solo serían perceptibles en dosis homeopáticas en cada una de sus piezas. El despojo tanto del texto como de la supuesta escena es fundamental en un juego de autorreferencialidad, del que forma parte la tragedia *Hamlet*, con sus reflexiones sobre el trabajo del actor y la recepción y efecto del drama en el público, en con el fin de comprender sus posiciones innovadoras y anticipando algunos de los conceptos fundamentales del arte dramático.

Con el experimento innovador (y para Shakespeare, excepcional) de introducir cada acto con un prólogo conmovedor pronunciado por el coro, un sentido de contrapunto

define claramente la estructura y el ritmo de la obra, mientras que el coro y la acción escénica posterior ofrecen versiones contradictorias de lo que está sucediendo. [...] El coro sigue revelando la pieza de antemano. Pero lo que Shakespeare pierde en la sorpresa dramática, lo compensa con la tensión entre lo que se le dice al público y lo que ven por sí mismos, que se convierte, mucho más que el antagonismo entre franceses e ingleses, en el principal conflicto de la pieza. (Shapiro, 2011:120, mi traducción)

Los procedimientos estéticos y formales de la dramaturgia y el teatro isabelinos no fueron en modo alguno ajenos al público inglés, que ya conocía sus convenciones, las cuales, rompiendo con el modelo clásico, asumieron una teatralidad propia. *Enrique V*, “obra épica, panorámica, en la que se desafía repetidamente la imaginación del espectador y las limitaciones del escenario” (Heliadora, 2004:118), profundiza en estos procedimientos, otorgando al Coro un destacado papel épico-dramático en la configuración de esta Poética innovadora, que propone la sugerencia como sustituto del uso de escenografías, luces, vestuario y actores secundarios.

La dramaturgia del teatro isabelino, íntimamente ligada a la estructura de su escenario, es abierta, panorámica, y permite al poeta toda una serie de recursos técnicos ampliamente explorados por la mayoría de sus autores. [...] La flexibilidad del espacio escénico y la ausencia de una poética disciplinaria permitieron también que la acción se elaborara en torno a escenarios independientes, ambientados en los más diversos lugares, ninguno de ellos caracterizado por la escenografía, dando un notable impulso al desarrollo de la trama (Heliadora, 2004:198, mi traducción)

El fenómeno teatral sólo tiene lugar cuando se establece una relación estética entre el actor y el público, ya sea en su carácter emocional, intelectual o ideológico. Tal relación está directamente subordinada al carácter arquitectónico del escenario, que determina las condiciones más favorables para la realización del espectáculo. La escenografía, como organización estética y formal del escenario y del espacio escénico en su tridimensionalidad, se presenta como la síntesis misma del espectáculo, y permite las distintas lecturas necesarias para comprender el fenómeno teatral. Las múltiples posibilidades de uso del espacio escénico, junto con los diversos componentes de la escena, apuntando a su totalidad, imprimen una particularidad creativa a la realización del espectáculo, articulando estéticamente las formas que definen los comportamientos, las acciones y la materialización escénica de lo dramático, del texto mismo.

Cada espacio escénico promueve una experiencia estética particular y su propio disfrute por parte del público. Así, el escenario isabelino, que *avanza hacia* el público, al ser apreciado desde tres puntos de vista, contrariamente a la relación frontal del escenario italiano, que de todos es el que más concentra la atención, exige un comportamiento sujeto a el carácter dispersivo producido por su arquitectura. Por otro lado, la ausencia objetiva de escenografía, iluminación y vestuario, y cuantitativa en cuanto a la limitación del número de actores en escena, requería soluciones diferentes que definían las especificidades de la dramaturgia y escena isabelina y que en la obra en cuestión no es sólo motivo de configuración literaria, sino que estimula una reflexión sobre la estética de un teatro que se caracteriza por la carencia de elementos fundamentales para una puesta en escena *completa*, y también sobre propuestas para superar esta condición objetiva.

La insuficiencia técnica del escenario produjo una obra dramática abierta, que sólo se construye con la participación efectiva del lector, que debe actuar como un segundo autor en su configuración, y de un espectador acostumbrado a comprender, aceptar y poner a disposición su imaginación a un proceso artístico que depende fundamentalmente de esta disposición para su completa realización escénica.

**CORO – Por eso nos permití, los ceros
de esta inmensa importancia, trabajemos
para excitar tu fantasía.
Imagina, pues, que, reunidos,
contemplar dentro de este recinto
dos poderosos imperios, cuyos frentes
confinado y elevado, separado
reunirse a través del océano angosto e hinchado
de peligros. Suministro de pensamiento
nuestras imperfecciones. Corta a todos los hombres
en mil partes, y así formar ejércitos
imaginario. Cuando hablamos contigo
sobre caballos, piensa que los tienes a la vista
y que ellas las orgullosas herraduras
en la tierra blanda imprimen, porque son tuyos
pensamientos que nuestros reyes ahora
se pondrán, llevándoselos a todos
los lados, saltando en el tiempo,
centrándose en una hora de reloj
hechos que tomaron muchos años.
(CAN:18, mi traducción)**

La apelación a la imaginación establece una complicidad diferenciada y sustancialmente más profunda en la relación escenario/público, en tanto es producida por una experiencia estética que tiene su modo de placer en la sugerencia objetiva y no sólo en el encuentro con la escena dramatizada. El Coro actúa entonces como mediador entre la historia a representar y el público como receptor, que es capacitado por él para construir una parte significativa del drama. Obviamente, el Coro es parte sustancial de esta obra de arte; él mismo es un producto artístico, aunque se sitúa en la condición de comentarista de la fábula, narrador privilegiado que, en cierto modo, manipula y dirige las acciones de la escena, además de protagonizar la participación concreta del público en la realización del espectáculo.

**CORO – Con alas imaginarias vuela la escena
Y nunca menos rápido
Ese pensamiento. [...]
Usa la fantasía, y en ella verás
Los grumetes subiendo en la vela;
Escucha el silbido agudo que trae orden
La confusión. Mira cómo las velas
Hinchado por vientos invisibles
Tiran de sus grandes cascos a través de los mares,
Supresión del reflujo. [...]
Pacientes,
Completen nuestra escena en sus mentes.
(BH:70-71, mi traducción)**

En el Prólogo del Acto II, Shakespeare rompe definitivamente con la regla de las tres unidades, trasladando la escena de Londres a Southampton y de allí a Francia y, nuevamente, a Londres. Al mismo tiempo, su propuesta de Poética Implícita amplía su reflexión estética, ya que no permite que el público pierda la referencia de que está en un teatro; por lo tanto, rompe con la posibilidad del ilusionismo teatral, personificando y anticipando la acción.

CORO – Ten paciencia y lo solucionaremos
El tema de la distancia. [...]
El rey ya se ha marchado de Londres. Nuestra escena
Transpórtense, caballeros, a Southampton.
Es en un teatro allí que están sentados.
Y de allí a Francia los llevaremos
Y te traeremos de vuelta a salvo,
Encantando el canal para que tengan
Buen viaje. No quiero
Ver a nadie mareado en esta obra.
Pero cuando llega el rey, y solo entonces,
Southampton es donde estará la acción.
(BH:40, mi traducción)

El Prólogo del Acto IV, con claras características cinematográficas, como una *cámara* que camina en la noche, es sin duda el que más profundiza en su función narrativo-épica, al penetrar en el interior de los campamentos de soldados franceses e ingleses, para revelar el comportamiento y el estado emocional y psicológico de las tropas. Destacando el espíritu confiado de los franceses como contrapunto al derrotismo que reina sobre los ingleses, el Coro prepara el gran discurso patriótico de San Crispín, que levanta el ánimo de las tropas inglesas.

CORO – Imagina ahora ese momento
en el que el susurro y la oscuridad penetrante
He aquí el vasto cuenco del universo.
De tienda en tienda, a través de la noche pestilente,
Suena el zumbido silencioso de los dos ejércitos. [...]
Demasiado confiados los franceses
Tiran a los dados a la chusma inglesa
Y se quejan de la noche que se alarga
Como una bruja fea cojeando
de tanto aburrimiento. Los pobres de los ingleses,
que condenados de algún sacrificio,
Sentados junto al fuego se concentran
En peligro inminente; y gestos tristes,
Rostros escuálidos y uniformes desgarrados
Los presentan a la mirada de la luna
Como terribles fantasmas.
(BH:112, mi traducción)

Siguiendo el modelo de un procedimiento bastante característico de la comedia antigua de Aristófanes, en el Prólogo del Acto V, el Coro utiliza la parábasis, momento en el que se abandona la acción dramática en favor de un análisis crítico de la realidad concreta, dirigido directamente al público.

Abandonando temporalmente el mundo ficticio del teatro, Shakespeare invita a sus compatriotas londinenses a pensar, no en Enrique V, sino en el futuro cercano, el día en que llenarán las calles de Londres para recibir a Essex, “General de nuestra graciosa emperatriz”. Es un momento extraordinario, y la única vez en una obra en la que Shakespeare rompe la alusión teatral y desvía la atención del público del mundo del espectáculo hacia el mundo real fuera del teatro. (Shapiro, 2011:116, mi traducción).

El recurso, como señala Shapiro, no es una práctica corriente en el teatro shakesperiano, sin embargo, la estructura dramática de la obra, y su temática en particular, permiten

este momento de uso de la parábasis sin causar tanta extrañeza. El Coro, como categoría épico-dramática, a la que se le otorga el derecho de mantener cierta distancia y posición crítica sobre la acción, tiene, en este caso concreto, ciertas libertades y posturas que le otorga la convención de la propia obra.

**CORO - Pero ahora he aquí,
En el taller de tus pensamientos,
Cómo Londres salió a las calles:
Con gran pompa el alcalde y sus compañeros,
Como senadores de la antigua Roma,
Con los plebeyos pululando a su alrededor,
Fueron a buscar a su César en triunfo,
Así como, en una escala más modesta,
Si el general de nuestra emperatriz,
Cómo es probable que nos llegue desde Irlanda,
Con rebelión clavada en su espada,
Cuántos no se irían de la ciudad,
¡Para darte la bienvenida! Mucho más que eso
Harry se lo merecía.
(BH:167, mi traducción)**

La última participación del Coro, llena de una acentuada autorreferencialidad, una vez más no preserva al autor de la pieza, ahora lamenta más estrictamente su incapacidad y descortesía al tratar un tema tan importante. Señala que su escritura no está a la altura de la grandeza de la Historia del rey *Enrique V*, que se propuso dramatizar.

**CORO - Así, con pluma torpe y tosca,
El autor afligido terminó la historia,
Siguiendo, humilde, de los héroes en la estela
Para copiar deja tanta gloria.
La estrella de Inglaterra pasó rápido,
Pero su brillo nunca se desvanecerá;
Con la espada conquista la hermosa tierra
Que dejó como herencia al hijo real.
Enrique VI, todavía envuelto en pañales,
Ascendió al trono de Inglaterra y Francia;
Pero le tocó reinar así que rebelarse
Que la patria ha agotado todas sus fuerzas.
Todo esto ya ha sido puesto en escena;
Espero, por lo tanto, que encuentre esto de su agrado.
(CAN:146, mi traducción)**

Hamlet doble de Hamlet

Además de develar los mecanismos teatrales en una obra dramaturgica, la metateatralidad en *Hamlet* nos presenta una profunda reflexión sobre el teatro, lo que le otorga la cualidad de una Poética Implícita, de carácter filosófico-conceptual, con algunos puntos que pueden considerarse normativo.

Pocos de los grandes dramaturgos del Renacimiento inglés prestaron especial atención a la teoría del drama. Solo se pueden encontrar menciones dispersas y fragmentarias en Marlowe, Kyd y Shakespeare, aunque la práctica de este último sin duda proporcionó una fuente invaluable para los teóricos posteriores. (Carlson, 1997:80, mi traducción)

La riqueza teórica del monólogo final del segundo acto, en cuanto a su reflexión sobre el teatro, lo define como la primera parte de la Poética que está escribiendo Hamlet, y se completará en la escena de conversación con los actores. No se trata, por tanto, sólo de una reflexión diletante de un intelectual: sus dudas apuntan a una mejor percepción de su propio proceso de creación artística, ya en marcha. No puede vacilar en su investigación, por lo tanto, necesita ejercer una autocrítica constante sobre su desempeño.

**¿No es monstruoso que este actor¹ pueda
En la fantasía, en un sueño de pasión,
Obligar a tu alma a obedecerte así
Hasta el punto en que tu cara se vuelve pálida,
Tener lágrimas en los ojos, el aire deshecho,
La voz entrecortada y toda la actuación.
¿Y las expresiones según el personaje?
¡Y todo esto para nada! ¡Solo por Hécuba!
Que le importa a el Hecuba, o el a ella,
¿Por qué lloras así?
(Shakespeare, 2010: 110-111, mi traducción)**

[Todas las citas de la obra *Hamlet* serán de la traducción de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, (SHAKESPEARE, 2010), incluida en las Referencias. A partir de ese momento se identificarán únicamente por el número de página. Todas las traducciones de *Hamlet* son de mi responsabilidad.]

Así, considerar el monólogo como parte de una Poética se confirma en vista de su interacción concreta con una teoría de la interpretación dramática, y no sólo como parte constitutiva del recurso metateatral. ¿Cómo puede un actor dominar sus propias emociones y relacionarse artísticamente con su personaje? “[...] la encarnación del papel no significa la sustitución mística del actor por el ‘personaje’, ya que, en este caso, el mundo objetivo dejaría de existir para el actor. Se limita a aceptar todos los problemas del personaje, asume sus responsabilidades, y adquiriendo fe escénica en la realidad de su existencia, ‘vive’ como si fuera el personaje con la mayor sinceridad, pero, al mismo tiempo, no pierde la capacidad observar y criticar su obra artística – el personaje.” (Kusnet, 1975:52, mi traducción).

De esta primera pregunta en torno de las emociones del actor y su relación con el personaje surge la segunda: ¿cómo evitar que tus fuertes emociones personales contaminen al personaje que deberás interpretar en tu camino investigativo sobre el posible asesinato de tu padre?

**HAMLET – [...] ¿Y tú qué harías
Si tuviera las razones de la pasión
¿Que yo tengo? Inunda con tu plato
El escenario, y desgarrar con palabras
Horribles los oídos de la audiencia;
Enloquecería al acusado, temeroso al libre,
Preocupado el ignorante, y aturdido
Los sentidos de la vista y del oído...
(pág. 111)**

¹ Cabe recordar que las mujeres no podían trabajar en el teatro isabelino, de ahí la referencia al “actor” que interpretaba el papel de la reina troyana Hécuba.

Diderot, en su *Paradoja del comediante*, escrito en 1773, dirá: “[...] todo su talento [el del actor] consiste en no sentir [...] sino en reproducir tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento [...] Los gritos de su dolor están anotados en su oído. Los gestos de su desesperación son aprendidos de memoria, y han sido preparados ante un espejo. Sabe el momento preciso en que sacará su pañuelo y en el que correrán las lágrimas; esperadlas en esa palabra, en esa sílaba, ni antes ni después. [...] él no es el personaje, lo interpreta y lo interpreta tan bien que te lo tomas como tal; la ilusión queda para vos; él sabe muy bien que no lo es” (Diderot, 1975:151-152). La respuesta a la segunda pregunta viene de su propia crítica al comportamiento de los actores que no pueden dominar y controlar sus emociones: actor y personaje no se mezclan, viven en una relación en la que el actor no pierde la conciencia de la realidad objetiva, o, como enseñó Stanislavski,

[...] el trabajo de la conciencia [en la creación de la pieza] es esencial e importante. [...] los puntos principales del trabajo, los objetivos fundamentales y activos, deben ser conscientes y estar definidos de una vez por todas. [...] hemos estado hablando casi exclusivamente de sentir y vivir. Todo se reduce a eso. Utilizamos todos los trucos y técnicas para conseguirlos. ¿Significa esto que no reconocemos otros elementos y propiedades humanas, como el intelecto o la voluntad? ¿Significa que estoy negando su participación esencial en el proceso de creación? No sólo no lo niego, sino que, por el contrario, les reconozco el mismo valor que al sentimiento. Ni siquiera sabría precisar sus funciones, ya que son inseparables del sentimiento. (Stanislavski, 1977:370)

La diferencia entre las emociones en la vida real y las emociones en el escenario consiste en que cuando en la vida real una persona es víctima de una gran desgracia, solo sufre y llora, pero el actor en el escenario, cuanto más sincera y profundamente experimenta la desgracia del personaje, más siente la alegría de su creación. Y esa alegría en nada disminuye la intensidad y pasión de su desdicha (Nemiróvitch-Dântchenco apud Kusnet, 1975:56, mi traducción).

En la segunda parte del monólogo, Hamlet apunta a una teorización, aunque precaria, del efecto de la obra teatral sobre el público, que encuentra su origen en el proceso de identificación entre la realidad y su representación dramática.

Como el texto ficcional contiene elementos de lo real, sin agotarse en la descripción de este real, entonces su componente ficcional no tiene carácter de fin en sí mismo, sino que es, como fingido, elaboración de un imaginario. [...] hay mucha realidad en el texto ficcional que no solo debe ser identificable como una realidad social, sino que también puede ser de naturaleza sentimental y emocional. (Iser, 2002:957-958, mi traducción, énfasis mío)

Guiado por el entendimiento de que cuando las emociones del espectador se mezclan con las acciones del personaje, se manifiestan independientemente de su propia voluntad, revelando sus sentimientos, Hamlet opta por organizar la presentación de un espectáculo, durante el cual pretende observar las reacciones del tío ante la dramatización del posible asesinato de su padre, según lo informado por el Fantasma.

**Escuché que cuando los malhechores
Ven una obra de teatro que los imita,
Sienten en su alma la perfección de la escena
Y de repente confiesan sus errores.
Por el delito de muerte, sin tener lengua,
Hablará con el milagro de otra voz.
Estos actores, actuando para mi tío,
Repetirán la muerte de mi padre;**

**Observaré sus ojos, lo sondearé en vivo;
Si vacila, sé lo que haré.
[...]
Es con la pieza que voy a penetrar
El secreto más íntimo del rey.
(pág. 112)**

Remitiéndonos al principio articulador de la catarsis aristotélica –la empatía–, pretende, con la representación, inducir al Rey a un estado emocional que le haga revelar, a través de sus reacciones, algún signo que revele el impacto de la obra dramática en su espíritu. Para construir su certeza, se apoya en la mirada distanciada y crítica de Horacio:

**HAMLET Hay un espectáculo hoy que el rey
Ven a ver. Una de las escenas muestra
Las mismas circunstancias que rodearon
La muerte de mi padre, de la que te hablé.
Te lo ruego, cuando veas esta escena,
Que utilices la más aguda observación
Sobre mi tío.
[...] Presten atención a él.
Porque mis ojos se fijarán
En su cara; y luego compararemos
Nuestro juicio de sus expresiones. (pág. 127)**

Sus conclusiones, sin embargo, dependen sustancialmente de la actuación de los actores de la compañía, quienes deben alcanzar el máximo de veracidad artística, porque solo así el tío se contaminará con la obra presentada. En este sentido, es necesario comprender que su decisión está respaldada por una sólida convicción. En su primer encuentro con los actores (Acto II, Escena II), Hamlet se revela un gran conocedor del arte dramático y asiduo visitante de los teatros y, en particular, mantiene una estrecha relación con los artistas escénicos.

HAMLET Oh, viejo amigo, se te han formado borlas en la cara desde la última vez que te vi. [...] Lo escuché decir una línea una vez, pero nunca se representó, o lo fue, no más de una vez, porque la obra, recuerdo, no fue del agrado de la multitud, fue caviar para la gente. [...] Un discurso me agradó particularmente: fue la narración de Eneas a Dido y, en ella, en particular, la descripción del asesinato de Príamo. Si aún vive en tu memoria, empieza por la línea... a ver... (pág. 105).

Hamlet confirma las cualidades de la compañía y les confía la puesta en escena de una obra que cambiará el rumbo de su propia vida y la de Dinamarca. No se arriesgaría a tal empresa con un grupo de actores en los que no confiaba del todo. Establecer esta relación sirve para asegurarnos del carácter intelectual del príncipe, así como para justificar sus posiciones críticas sobre el arte de la interpretación dramática, lo que refuerza el carácter teórico del proyecto dramatúrgico y metateatral presentado en *Hamlet*, y contrario a la visión de Northrop Frye, cuando afirma que

La conversación con los actores [...] se interpreta a menudo como un discurso que contiene la visión personal de Shakespeare sobre cómo deben interpretarse sus obras. Pero la visión de Hamlet de la moderación clásica en la actuación, la preferencia por las obras que arrojan perlas a los cerdos, son puntos de vista peculiares de un aspirante a intelectual educado académicamente. [...] cuando está instruyendo a los actores para que reciten “[sus] versos” (“mis líneas”), escuchamos la voz del aficionado, preocupado sobre todo de que nadie omita

ni una sola sílaba de su precioso texto. No podemos verificar aquí sus habilidades, ya que no reconocimos ni siquiera escuchamos su texto: es probable que viniera después del momento en que se interrumpió el juego. En definitiva, Hamlet es un personaje más, como Peter Quince, contenido en *Shakespeare*". (Frye, 2011:109, mi traducción)

Parece inapropiado prescindir de todo el pensamiento de Hamlet sobre el teatro. Esta escena debe ser analizada en cumplimiento de los dos momentos en que se destaca la Poética Implícita, sugerida en la obra: el monólogo final del Segundo Acto y la Escena de los Actores, pues ambos son partes de la misma Poética. Por otro lado, comparar a Hamlet con Quince (un personaje de *Sueño de una noche de verano*) es forzar una situación para justificar una opinión, son dos propuestas estéticas y formales completamente diferentes, como se puede apreciar en dicha escena:

HAMLET - Repita el pasaje, por favor, como lo pronuncié, naturalmente; pero si lo dices con afectación, como hacen muchos actores, hasta admitiré que el pregonero va a gritar mis versos por las calles. No gesticuléis, tampoco, así, cortando el aire con las manos; usa la moderación, porque en el mismo torrente, tormenta o, incluso diría, torbellino de pasión, debes adquirir y emplear un control que le dé alguna medida. Ay, me ofende hasta la médula escuchar una pasión desgarrada, en verdaderos harapos, y herir los oídos de un público que, en su mayor parte, sólo es capaz de apreciar pantomimas y ruido. Haría azotar a un tipo así por exagerar el papel de Thermagant. Así se hace Herodes más furioso que el mismo Herodes

1er ACTOR - Se lo aseguro a Su Alteza.

[“En cuanto a los gritos, por sí mismos, rara vez pueden ser útiles para la escena. En la mayoría de los casos, solo sirve para ensordecer a los que no saben nada de arte”. (Stanislavski, 1976:161, mi traducción)]

HAMLET - Tampoco seas débil, sino deja que tu juicio sea tu maestro. Ajustad el gesto a la palabra, la palabra a la acción, con esta especial observancia, que no descuidéis la moderación natural. Porque cualquier cosa exagerada está más allá del propósito de la representación, cuyo propósito, tanto en el principio como ahora, fue y es, sostener como un espejo a la naturaleza, mostrar la virtud en sus propios rasgos, ridiculizar su propia imagen y la edad misma y al cuerpo de los tiempos su forma y apariencia. Ahora bien, la exageración, como la deficiencia, aunque hagan reír a los incompetentes, sólo pueden causar asco a los juiciosos, y la censura de esto debe constituir en vuestra estima más que un teatro abarrotado. Oh, hay actores que he visto actuar - y a los que he oído elogiar a mucha gente, y mucho - y para no hablar profanamente, que ni siquiera sonaban cristianos, pagano o hombre; tanto se pavoneaban y aullaban, que pensé que los hacían los pobres artesanos de la naturaleza, y los hacían mal, tan abominablemente imitaban a los hombres.

1er ACTOR - Espero que hayamos arreglado esto razonablemente entre nosotros.

HAMLET - Oh, corrígelo completamente. Y los que se hacen los necios no digan más de lo que les está escrito; porque entre ellos hay quienes quieren reír para hacer reír también a cierto tipo de espectadores tontos, aunque entretanto conviene resaltar algún punto importante de la obra. Es vil y demuestra una patética ambición en el tonto que se cree actor. (págs. 124-125, mi traducción, énfasis mío)

Aunque existe cierta similitud con pasajes del *Arte Poética* de Horacio, lo que sugiere el conocimiento de Shakespeare de la obra del teórico romano (“La biblioteca de la Reina también interesó a Shakespeare, con sus libros en griego, latín, italiano, francés e inglés, así como algunos manuscritos de la propia Isabel. Y esto no era solo para el uso de otra persona: William Camden registra que Elizabeth ‘leía o escribía algo todos los días’; y que, en 1598, ‘tradujo al inglés la mayor parte del libro de Horacio

Sobre el arte poético” (Shapiro, 2010:50-51, mi traducción), su discurso defiende una interpretación de los actores acorde con la modernidad de la obra, condicionada histórica y socialmente por los avances que aporta la nueva visión del renacimiento. Particularmente en el ámbito estético y formal, se corresponde en algunos pasajes con sus anteriores reflexiones sobre el arte teatral. Su argumento es por un teatro que reconozca su operador estético en la mimesis, lo cual se puede ver en varios pasajes; por otro lado, sugiere la *naturalidad* como forma de expresión, y propone una acción que se basa en la racionalización y el sentido común de las elecciones formales.

La acción exterior se caracteriza como expresión formal de la acción interior, que la condiciona; hay, por tanto, una relación de mutua determinación entre ellos. Esta condición permite entender la obra del actor como una totalidad dialéctica artísticamente expresiva, aunque Hamlet, en su discurso, privilegia sus aspectos formales, sugiere su interacción – “ajustar el gesto a la palabra, la palabra a la acción”. La acción, aquí, debe entenderse no sólo en su aspecto externo, sino como el conjunto de manifestación de los sentimientos del personaje. Tales pautas están significativamente más cerca de lo que enseñó Stanislavski. Para permanecer dentro del alcance del gesto dramático:

[...] antes de emprender la creación externa de su personaje, la interpretación física, la transferencia de la vida interior de un papel a su imagen concreta, [el actor] tiene que deshacerse de todos los gestos superfluos. Solo bajo estas condiciones podrá lograr suficiente nitidez de contorno para su realización física. [...] todo actor debe dominar sus gestos para ejercer siempre el control en lugar de ser controlado por ellos. [...] El uso excesivo de gestos diluye un papel como el agua diluye un buen vino. (Stanislavski, 1976a:86-87, mi traducción)

Hamlet y la composición de su doble

Hamlet es una *tragedia de venganza*, con todos los ingredientes que requiere el género, pero también es una obra de teatro sobre el teatro, no sólo porque habla del teatro e incorpora en él la presentación de una obra. En *Hamlet*, se analiza críticamente el teatro en su forma esencial, como expresión de un personaje a través del trabajo de un actor; es una tragedia en la que tres de sus cinco actos están dedicados a discutir de manera muy significativa el oficio del actor, su función, formación técnica y la relación fundamental entre el escenario y la audiencia. Para Hamlet, el teatro no es sólo una forma de entretenimiento y promoción del placer, sino un espacio privilegiado para el conocimiento de la naturaleza humana, presentada a través de la dramatización de su comportamiento social y de sus acciones concretas. En el teatro, el hombre se presenta al otro hombre y permite una comprensión que, muchas veces, la realidad concreta no permite. Su afirmación de que los actores “son el resumen y la crónica de nuestro tiempo” (pág. 109), implica entender que la función social del actor va más allá del simple entretenimiento. Con un ojo agudo, el artista escénico observa el comportamiento humano y lo interpreta para señalar sus desviaciones, brindando al público la posibilidad de correcciones.

La dramatización de su locura es un acto de lucidez que pretende esclarecer la verdad de los hechos que involucraron la muerte de su padre. Hamlet encuentra en el teatro una forma de desentrañar las relaciones sociales que le rodean y de establecer, a través de la observación de los comportamientos, la mentira que se esconde en cada uno. Para descubrir la verdad, Hamlet se ve obligado a mentir. Su doble no es conocido por sus antagonistas, lo que lo coloca en una posición privilegiada, por lo que los demás creen en una verdad que es una falacia, es un juego en el que, arbitrariamente, sólo juega Hamlet. Es quien define los momentos en los que debe interpretar a su propio personaje, es decir, articula nuevas situaciones dramáticas en

las que, además de dramaturgo, también actúa como actor y director, aunque sean escenas improvisadas, o parcialmente improvisadas. Su inteligencia y sagacidad, le obligan a tener siempre un as bajo la manga, ya que sus acciones están previamente articuladas, en términos de un *canovaccio*. Su relación con el personaje-Hamlet es dual y, en ocasiones, distanciada, ya que el Hamlet-actor es un observador atento y crítico del comportamiento de los demás y del propio comportamiento al representar a su personaje. Hamlet, por tanto, en términos actuales, oscila entre el teatro de la experiencia (de matriz estanislavskiana) y el teatro distanciado (brechtiano), en una combinación entre aproximación y distanciamiento².

La comprensión de la implicación de Hamlet con el teatro debe tener en cuenta la relación tanto en el ámbito teórico como en el práctico: la reflexión sobre el comportamiento del actor y el público y su capacidad para crear un personaje –el doble– poniendo en práctica la teoría presentada en su Poética Implícita. Tenemos así un personaje que es capaz de formular preguntas sobre el teatro, además de ser, en la misma obra, autor, director y dramaturgo de su propio doble: el Hamlet-actor aplica en la práctica las enseñanzas del Hamlet-teórico. Su composición dramática se apoya en una teoría sustantiva de la interpretación. Lo que se necesita, por tanto, es comprender la capacidad artística de Hamlet, así como las herramientas que utiliza para crear su doble. ¿En qué medida el aficionado Hamlet conoce las estructuras escénico-dramatúrgicas para actuar según sus procedimientos específicos, sin correr el riesgo de desvelar su juego de descubrimientos?

Se prepara bastante bien: es un actor siempre listo para entrar en escena; su carácter es producto de una creación cuidadosa y sistemática; la improvisación sólo está permitida en momentos de choque dialógico, pues no hay manera de definir el texto de sus antagonistas, aunque los condiciona. Sin embargo, los riesgos están calculados, porque es él, Hamlet, quien dirige la escena que él mismo escribió y actúa. Ofelia nos ofrece la imagen de la creación teatral de Hamlet, describiendo su comportamiento; ella fue su primer papel secundario.

**OFELIA Señor, estaba cosiendo en mi cuarto,
Cuando el príncipe Hamlet, mal vestido,
Sin sombrero, calcetines enrollados
Por las piernas, sin ligas, blancas y pálidas
como el lino, rodillas temblorosas,
Con la mirada de una expresión tan fúnebre
Como si viniera del infierno
Habla de horrores, ven ante mí.
(pág. 83, mi traducción)**

Siguiendo la descripción, podemos observar que Hamlet, al presentar por primera vez a su doble, desarrolló, mediante una cuidadosa preparación, los diversos aspectos físicos y emocionales de su personaje: definió el vestuario, el cuerpo y la expresión facial, y, finalmente, escribió un texto que lo desvió de su lenguaje habitual. Su particular pieza está organizada por una mentalidad aguda y una gran inteligencia. La prosa grotesca, a diferencia de sus versos, es constitutiva del carácter de su doble, “la supuesta locura está toda en prosa, y simultáneamente todos los monólogos y diálogos con Horacio, el único amigo en quien confía, están en verso blanco, y el verso es el lenguaje de la armonía del pensamiento” (Heliodora, 2004:140, mi traducción).

² Sobre la relación entre la estética teatral de Bertolt Brecht y Constantin Stanislavki, véase mi artículo “Brecht e Stanislavski: divergências formais e confluências estéticas”. <http://www.periodicos2.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/viewArticle/121>

Todo el conjunto de acciones y comportamientos se articula con el fin de convencerlo efectivamente de su fingida locura. En dos momentos diferentes, es posible comprobar el proceso de transformación de su personaje, demostrando su habilidad y conocimiento del oficio actoral. En la primera escena en cuestión, inmediatamente después del monólogo “ser o no ser”, aparece Ofelia, quien necesita adaptarse al personaje para interpretar la escena.

HAMLET.- [...] ¡Silencio ahora!

¡La bella Ofelia! Ninfa, en tus oraciones

Recuerda mis pecados.

OFELIA - ¡Señor mío!

¿Cómo estás, hace tantos días que no te veo?

HAMLET - Humilde te doy las gracias; bien bien bien.

**OFELIA - Señor, tengo conmigo tus recuerdos,
que desde hace mucho tiempo he querido devolverte.**

Por favor, recíbalos.

HAMLET - No; no me;

Nunca te di regalos.

[...]

HAMLET - ¿Eres tu honesto?

OFELIA - ¿Señor?

HAMLET - ¿También eres hermoso?

OFELIA - ¿Qué quiere decir, señor?

**HAMLET - Que si eres honesto y justo, tu honestidad no debe admitir diálogo
con tu belleza.**

OFELIA - ¿Puede la belleza, señor, tener mejor compañía que la virtud?

**HAMLET - Ciertamente, porque es más fácil para el poder de la belleza convertir la
virtud en libertinaje que para el poder de la honestidad moldear la belleza a su
semejanza. Esto fue una vez una paradoja, pero ahora los tiempos lo prueban. Ya te
amé un día.**

OFELIA - Es verdad, señor, me lo hizo creer.

**HAMLET - No debiste haberme creído; porque la virtud no pudo haber inoculado
nuestro viejo tronco de tal manera que no quedara el sabor de él. Nunca te amé.**

OFELIA - Mayor es mi desilusión. [...]

(págs. 119-120, mi traducción)

Durante un breve lapso de la conversación, Hamlet mantiene el verso, aunque ya contaminado, para adueñarse de la prosa, iniciando el momento más duro, agresivo y hasta irrespetuoso con Ofelia, poniendo en práctica su juego. En el segundo momento, ya está asumiendo la postura que deberá representar, ya que está al lado de Horacio, un amigo que sabe de sus estrategias:

**HAMLET - Ahora llegan para la fiesta. Ahora tengo
que estar distraído. Siéntate.**

(pág. 128, mi traducción)

Hamlet asume su Doble en cuanto ve la entrada del Rey, la Reina y el séquito, lo que lo lleva de inmediato a interpretar su personaje, asumiendo el comportamiento que le indicó *-distraerse-*, y comienza a hablar en prosa, que es un de las marcas distintivas entre Creador y Criatura. Es importante señalar que su cambio sugiere un mayor dominio de la técnica de transformación en su propio personaje, adquirido a través de la práctica actoral: en la escena con Ofelia su proceso es mucho más lento, y las características del doble no se perciben inmediatamente, como ahora. Tu doble es observador y crítico; es necesario, sin embargo, mantener un equilibrio entre su capacidad crítica y su locura fingida, interpretada por un actor diletante.

Habiendo confirmado la culpabilidad de su tío en el asesinato del Viejo Hamlet, solo le queda al Joven Hamlet llevar a cabo la segunda parte de su venganza. El teatro le dio certeza; la realidad exige armas. En el primer encuentro con su madre, luego de la presentación del revelador espectáculo, se quita la máscara del doble:

HAMLET - [...] No estoy loco, sólo finjo.
(pág. 158, mi traducción)

Sobre la práctica y sus reflexiones

La obra dramaturgica de Shakespeare reservó algunas de sus páginas para dejarnos reflexiones muy profundas sobre su comprensión del teatro, en todas sus formas de expresión, tanto en sus conceptos como en sus procedimientos formales y categorías dramaturgicas. Registró en *Enrique V* y *Hamlet* un conjunto de reflexiones que demuestran sus inquietudes con una estructura revolucionaria e innovadora, cuyos temas no se restringen al teatro de su tiempo, sino que aún hoy encuentran eco y resisten el tiempo, produciendo inquietudes estéticas y formales.

Shakespeare formuló conscientemente una Poética Implícita sobre el teatro, bastante profunda en el alcance teórico, y audaz en sus formas, insertas como están en la estructura dramática de las obras y adecuadas a los personajes que las presentan. Importantes documentos teóricos, a través de los cuales podemos entender un teatro de valor estético y formal que rechaza un modelo de dramaturgia cerrada y rigurosa, respetando sus reglas y conceptos formales. Las reflexiones de *Hamlet*, junto con los Prólogos de *Enrique V*, constituyen sus teorías más avanzadas sobre la realización teatral de su época.

Bibliografía

- » Abel, L. (1968). *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Zahar.
- » Bradley, A. C. (2009). *A tragédia shakespeariana: Hamlet, Oteló, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. WMF.
- » Brandão, J. de S. (1984). *Teatro grego: tragédia e comédia*. vozes.
- » Carlson, M. (1997) *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. UNESP.
- » Diderot, D. (1975). “Paradoja del comediante”. En: SAVATER, Fernando (Organización, introducción, traducción y notas). *Escritos filosóficos* (págs. 137-216). Editora Nacional.
- » Eco, U. (2007). *Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. Perspectiva.
- » Frye, N. (2011) *Sobre Shakespeare*. 2. ed. 1. reimpr. Trad. Simone Lopes de Mello. Edusp.
- » Hegel, G. W. F. (2004). *Cursos de estética: vol. IV*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. EDUSP.
- » Heliodora, B. (2004) *Reflexões shakespearianas*. Org. Célia Arns de Miranda, Liana de Camargo Leão. Lacerda.
- » Horacio (1984) *Arte poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Inquérito.
- » Iser, W. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. En: COSTA LIMA, Luiz (Organizador) (2002). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. 3. ed. Civilização Brasileira.
- » Iser, W. (2013) *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2. ed. rev. Trad. Johannes Kreschmer. EDUERJ.
- » Kusnet, E. (1975). *Ator e método*. MEC/SNT.
- » Maestro, J. G. (2004). “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”. *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXI, Numbers 4-5. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1475382042000254409?journalCode=cbhs20>
- » Pavis, P. (2011) *Dicionário de teatro*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. Perspectiva.
- » Rosenfeld, A. (2004). *O teatro épico*. 4. ed. 2. reimpr. Perspectiva.
- » Shakespeare W. (1956). “A vida do Rei Henrique V”. En: Shakespeare, W. (nd) *A vida do Rei Henrique V e Henrique VI (1ª parte): dramas históricos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Melhoramentos.
- » Shakespeare W. (1968). *Oteló, o mouro de Veneza*. 3. ed. revista. Trad. Onestaldo de Pennafort. Civilização Brasileira.
- » Shakespeare W. (2006). *Henrique V*. Trad. Bárbara Heliodora. Lacerda.
- » Shakespeare W. (2010). *Hamlet; Rei Lear; Macbeth*. Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora. Abril.

- » Shapiro, J. (2010). *1959: um ano na vida de William Shakespeare*. Trad. Cordelia Magalhães e Marcelo Muso Cavallari. Planeta do Brasil.
- » Stanislavski, C. (1976). *A construção da personagem*. 2 ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Civilização Brasileira.
- » Stanislavski, C. (1976a). *A preparação do ator*. 3 ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Civilização Brasileira.
- » Stanislavski, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Traducción Salomón Merener. Editorial Quetzal.

NOTA ACLARATORIA: En este trabajo se utilizaron dos traducciones brasileñas de Enrique V: Bárbara Heliodora (2006) y Carlos Alberto Nunes (nd), (cfr. infra); las traducciones al español son mi responsabilidad. Según el interés se utilizó el que mejor ejemplifica lo que se pretende en ese momento. Cada cita fue referenciada por las iniciales del traductor – BH o CAN –, seguidas del número de página. Todas las citas de diálogos de todas las piezas analizadas se colocaron con sangría, incluso las de menos de tres líneas, y que no se ajusten a las directrices de la APA, así como a las normas de la revista, que recomiendan que toda cita de menos de tres líneas se integre en el cuerpo del texto. Tal opción se justifica para mantener sus características de literatura dramática, considerando que la distribución del discurso de los personajes interfiere sustancialmente en la forma en que son aprehendidos.