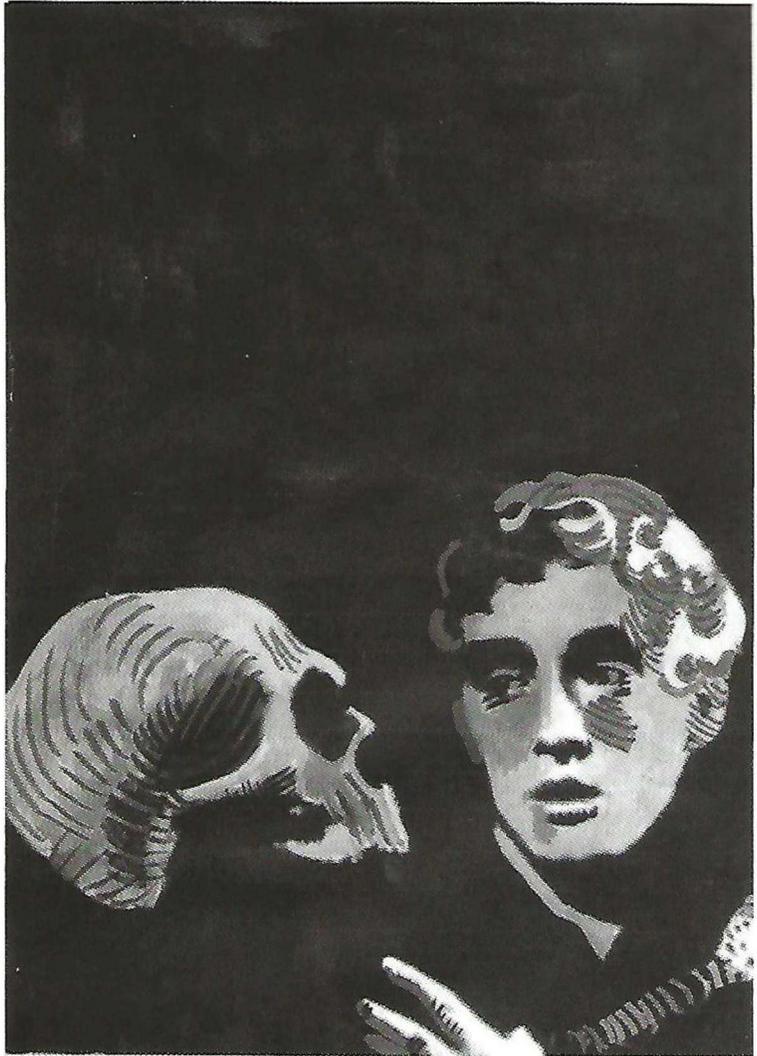


El Hamlet de fin del milenio

La crisis del mundo de
la semejanza por el
mundo de la
representación,
mediante el simulacro¹



Thamer Arana Grajales

Resumen

El artículo intenta vislumbrar cómo la obra *Hamlet*, o *Shakesperare*, le ha hablado a su época y lo hace ahora a la nuestra; cómo los sentidos del texto cobran un nuevo sentido en nuestro contexto. Se rastrea la imagen-pensamiento inscrita en el texto, para dar cuenta de cómo el mundo de la semejanza da paso al mundo de la representación propio del Renacimiento y cómo éste se dirige al mundo del orden y de la historicidad como el gran mecanismo para vislumbrar lo trascendente, un más allá, después de la obra, después del disparo.

Abstract

The article aims at catching a glimpse of how Hamlet, or Shakespeare, have addressed their times and now address ours; to what extent the different meanings of the text acquire a new meaning in our context. Image-thought, as inscribed in the text, is traced, showing how the world of similitude gives way to that of representation proper to the Renaissance, and how the latter leads to a world of order and historicity, as the great mechanism to catch a glimpse of transcendence, the beyond, after the play, after the shot.

“La bibliografía de las disertaciones y estudios sobre Hamlet es dos veces más voluminosa que el listín telefónico de Varsovia. Sobre ningún danés de carne y hueso se ha escrito tanto como sobre Hamlet; este príncipe shakesperiano es, sin duda alguna, el más famoso de los daneses. A él lo cubrieron una frondosidad de glosas y comentarios, lo que hace de él uno de los pocos héroes literarios que viven fuera del texto, que viven fuera del teatro”.

Jan Kott

Prólogo

(Aparece el Fantasma)

Escribir estas observaciones ha significado, para quien escribe, enfrentarse a algunos fantasmas: primero, el fantasma de la verdad, de la búsqueda de conocimiento, de su relación de aporía con Foucault, en la tierra del filósofo de Otraparte —como suelen llamar a Fernando González—², de un deseo de saber y de la claudicación intermitente frente a la dificultad y su superación, por parte de alguien que ha montado obras de autores clásicos,³ algunas de ellas en versiones de puesta en escena poco convencionales.

El segundo fantasma es el del ser desterritorializado, el ser que no encuentra su espacio en el mundo, para quien el mundo tiene algo de podrido (hay algo podrido en Dinamarca) y que solo halla su espacio en el mundo que crea y que necesita crear para sí, como un signo de su necesidad vital de supervivir; el fantasma de la imaginación creadora o de la imaginación esquizoide; en últimas, el fantasma de la locura.

Y un tercer fantasma, el fantasma de la muerte, permanente, suprema, la muerte que ronda cotidiana y triunfante, de forma absurda, en nuestro país, la muerte física en espera de alguna hora en nuestro camino por el mundo.

Muerte, locura y diferencia (exilio o autoexilio), están buscando a un *Hamlet* que trate de reconocerlas.⁴

No se tratará de decir algo nuevo, se tratará más bien de vislumbrar cómo la obra *Hamlet*, o Shakesperare, le han hablado algo a su época y cómo este algo habla ahora a la nuestra. Cómo los sentidos del texto cobran un nuevo sentido en nuestro contexto.

El procedimiento que se sigue es el de rastrear la imagen-pensamiento⁵ inscrita en el texto, dar cuenta de cómo el mundo de la semejanza da paso al mundo de la representación propio del Renacimiento y al tiempo, cómo éste se dirige al mundo del orden y de la historicidad como el gran mecanismo⁶, estas últimas, el orden y la historicidad, como formas del pensamiento que se vislumbran y abarcan lo trascendente, un más allá, después de la obra, después del disparo.

El mundo de la semejanza, episteme en la historia de la cultura occidental hasta el siglo xvi, aparece necesariamente en la obra *Hamlet* y, como en *El Quijote*⁷, el mundo de la representación hace su aparición para poner en crisis esta primera episteme. Hamlet, como un “joven” melancólico (que no ha resuelto su “complejo de Edipo”), está sumergido hasta los tuétanos en las verdades del mundo de la semejanza, les rinde culto y veneración, es el héroe que se ve a sí mismo, no como al caballero andante a quien no le coinciden las cosas del mundo y que solo en su imaginación las hace coincidir, sino como al personaje trágico que, a la manera de Edipo tratando de encontrar las verdaderas causas, descubre en sí mismo la causa primordial, anagnórisis y peripecia, en el mismo instante. Hamlet se descubre a sí mismo como personaje trágico solo cuando sabe que está herido de muerte y cuando su madre está envenenada. Al igual que Edipo, su suerte cambia cuando se

reconoce a sí mismo como personaje trágico; solo en este instante Hamlet puede ejecutar su acción de venganza (pero allí, más que acción de venganza, una acción de justicia humana y divina). Por tanto, el dar su voto por Fortimbrás solo confirmará la justicia de su acción y la claridad de los combates humanos en los que ha estado envuelto. Fortimbrás es otro Hamlet que perdió a su padre a manos del padre de Hamlet, y el círculo de traiciones, odios, venganzas, solo se puede cerrar restituyendo en el trono a aquél a quien le corresponde por derecho propio, por honor y templanza humanas. Fortimbrás, por tanto, lejos de ser la figura de un supuesto tirano que perpetúa el mecanismo, es el príncipe conmovido que sufre al ver que todo el mundo se ha confabulado para que él vea completa, y sin que sea por mano propia y manchada, la justicia para con su sufrimiento y su melancolía insatisfecha (hasta ese instante).

El mundo de la semejanza se despliega en Hamlet desde el primer momento, los personajes en esa noche oscura de guardia deben “parecer lo que son”, a riesgo de perder su vida, y cuando el fantasma del padre de Hamlet aparece, esto solo puede ser conveniente (la conveniencia es una de las primeras figuras en las que se constata el pensar de la semejanza) con lo inconveniente, es decir, un fantasma en armas solo es conveniente con un mundo en guerra, con un desgarramiento fundacional que requiere un sacrificio, por ello todos buscan a Hamlet para que constate y encuentre la revelación que esta figura encierra, y solo a él le es y le será manifestado su misterio.



Misterio que se encierra en toda la obra mediante la segunda figura del pensar de la semejanza, la emulación. Es la clave de todas las interpretaciones que la obra Hamlet ha recibido a lo largo de su existencia, un desentrañar las signaturas, las correspondencias, el sentido oculto y correspondiente mediante una hermenéutica del texto. Dinamarca es una prisión y el mundo también lo es. Dinamarca es al mundo lo que una planta es a las estrellas: en ambos casos, figuras de la emulación.

La analogía es la tercera figura importante en el pensar de la semejanza y cuando aparece la representación dentro de la representación, es la analogía la figura que predomina. Teatro del crimen y crimen en la ficción teatral son analogía de una misma ratonera.

La simpatía y la antipatía, cuarta figura del pensar de la semejanza, atraviesan a Hamlet de cabo a rabo. La teoría humoral, tan en boga en la época, ha sido detectada y hecho notoria en estudios que se han hecho sobre Hamlet. Esta teoría humoral solo es comprensible mediante la simpatía y la antipatía de los humores; la melancolía de Hamlet y la soberbia de Claudio la muestran, solo por citar un ejemplo.

La signatura, como veremos, es la brújula que guía a los personajes en la obra. Ellos están permanentemente buscando comprender e interpretar los signos del mundo. Hamlet por lo tanto se despliega como una signatura que desde dentro está permanentemente interpretándose. Un Hamlet "*Machine*"⁸ en constante reconocimiento, agotándose y cíclicamente volviendo a desplegarse, un libro del mundo que en cada nueva lectura se desdobra en una dimensión distinta y desconocida. Un intérprete constantemente transformado y un "disparen". Disparo, y entiéndase en terminología de Foucault, herida, trueno, rayo, pliegue del afuera, indecible. *Hamlet* anuncia extrañamente en su última palabra el grito filosófico de la "postmodernidad". La aventura recomienza, la saga del genio de Stratford-upon-Avon.

*By and by is easily said.*⁵ Act III, Scene II, v. 379. p. 430
(Pronto se dice prontamente (fácilmente))

"Se habla, solo es posible el se habla, despersonalizar la identidad, des-subjetivizar el individuo o la persona, arrancar una palabra a las máscaras."¹⁰

I

La escritura como proceso el habla como herida

Resulta muy difícil decir algo nuevo sobre Hamlet. El epígrafe inicial del artículo es contundente y eso que está dicho hace ya cerca de medio siglo por Jan Kott. Mucha más tinta ha corrido desde entonces y si se tenían posturas críticas sobre lo que ya se había dicho, ya no se tienen tanto sobre lo que ha aparecido de nuevo. Por lo tanto, no se pretende revisar la crítica, solo desgajar, abrir una herida más, en la lectura-vivencia del texto.

"Hamlet es la obra de las situaciones
impuestas"¹¹

"Hamlet es una suma de instantes de ruptura
con la ambigüedad"¹²

"Hamlet... es...la tragedia de la duda"¹³

"Hamlet... es..."

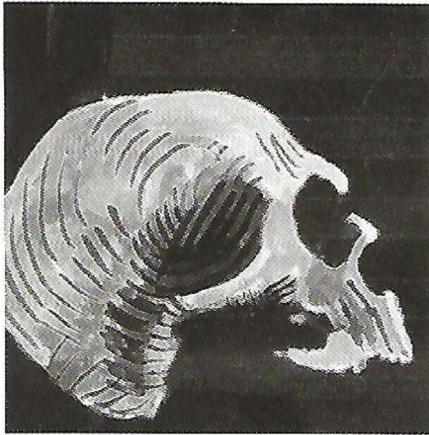
Podemos encontrar cuantas interpretaciones en cuantos intérpretes queramos...

Se será tautológico. Hamlet es Hamlet.

Su nombre es su destino. Hamlet¹⁴ es el lugar escondido, pequeño, casi sin importancia, al que le está deparado cambiar el mundo, su mundo. Le toca, como a un viejo olmo, hablarle al mundo. En la representación deja esta labor a Horacio y suponemos que por Horacio conocemos y conservamos la historia. Horacio sería el breve cronista futuro de esta imagen. Pero Hamlet muere cada día en la escena y al otro día vuelve a revivirnos su historia.

Elsinore es una prisión, sí, es la prisión del sino, sí, y la prisión de la signatura, el amo y señor de vidas e historias. El proceso sinecdótico completo. El sujeto por el espacio, y el espacio por el sujeto.

La obra *Hamlet* es una criptografía que se despliega, no en el texto, se despliega en la escena teatral. Shakespeare escribe pensando, no en la escritura y lectura de un texto, sino en la representación y recepción de una obra teatral; escribe en, desde y para la escena, ahí están su secreto y su trascendencia. Desde su tiempo, ya es consciente de lo que varios siglos después va a anunciar la semiótica, la doble referencialidad del texto teatral.



¿Qué dice el texto? Interrogamos al texto, ¿y qué nos dice el texto, la obra? Vemos que al comenzar, la obra¹⁵ ya está en armas y preparada, y nos pregunta uno de sus personajes: *Who's there?* ¿Quién está allí?, entre los lectores o los espectadores, o para unificarlos, entre los receptores, y continuando con la criptografía: ¿Quién existe? Existe el texto... ¿o existe la representación que es efímera?

La obra responde, el otro personaje responde: *Nay, answer me. Stand and unfold yourself.*

No o nada, respóndame usted a mí. Deténgase y descúbrase, revélese, desdóblese... usted mismo.

Ya tenemos los códigos de entrada. La obra, al ser interrogada, nos obligará a repensarnos a nosotros mismos, estamos conminados a revelarnos en la obra, igual podemos continuar el proceso delirante de desciframiento: *Long live the King...* larga vida al rey... La señal de tranquilidad y de sosiego nos aplaza la *mise en Abyme*¹⁶, evita la confrontación y desdoblamiento completos, establece un signo y una identidad reconocidas, la obra se traslada a sus figuras, extrañadas es verdad: Barnardo, no Bernard, una identidad extranjera, un nombre con un acento distinto; hay una diferencia y, sin embargo, se lo reconoce.

Como inmediatamente Francisco, con el corazón cansado del cortante frío, reconocerá a Marcelo y Horacio, con quienes se encuentra en su salida, y como—Barnardo reconocerá a Horacio, o a un pedazo de él... (Wittemberg lo ha educado muy bien).

¿Y? ¿A qué llega Barnardo, además de cumplir con la guardia? ¿A qué llegan Marcelo y Horacio?

A esperar a que *Éste* aparezca, a que la aparición se haga presente. Quieren Marcelo y Barnardo demostrarle a Horacio la existencia de la horrible visión y que éste la apruebe, la ratifique, la confirme.

La escena está plagada de los términos aparecer, parecer, (*appear, appeared, like the King*) signos que se asemejan a otros signos, sucesos que son signos de conmociones ulteriores, semejanzas que presagian malestar. Como es arriba es abajo, como es en el cielo es en la tierra, como es en el mundo de los muertos es en el mundo de los vivos, el Rey aparece en armadura, una nueva confrontación sangrienta se avecina.

En un combate-apuesta a muerte, el Rey Hamlet (Hamlet, de nuevo, su hijo tiene el mismo nombre y el mismo sino, morir trágicamente) obtuvo para Dinamarca tierras noruegas, que envalentonadamente reclama el hijo Fortimbrás, tan fuerte y fortificado como su padre.

Y ahora, pareciera ser el motivo de la aparición, como en Roma, con los muertos en sudarios, como en el cielo con eclipses y conjunciones planetarias, desde el otro lado, el fantasma podría conocer los destinos y revelarlos, pero el gallo, una vez más, conmina a los espíritus a ocultarse, ante el día. Lo que Hamlet padre debe decir, debe decírselo a Hamlet, hijo; Hamlet le hablará a Hamlet.

I know not 'seems' Act II, Scene II, v. 76. p. 122

(Yo no sé parecer)

II

Melancolía

48

En Elsinore se vive la fiesta, el peligro de la guerra se disfraza con pompas y matrimonios... No, no, eso no es lo que pasa. La reina ha aceptado un matrimonio que, además que salvaguarda el reino, lo inunda de otros gozos. Cumple con su deber de Estado y se beneficia con los placeres de una mujer. En los ecos de la propia obra encontramos esas razones de Estado, cuando Laertes, hablando con Ofelia, le dice sobre el joven Hamlet: "No le está dado, como a las personas más humildes, escoger por sí mismo, pues de su elección dependen la seguridad y el bienestar de todo el Estado". Iguales razones tiene la reina, ¿es ella cómplice? Nadie lo ha podido dilucidar con certeza.

La muerte del rey Hamlet forma parte de la circunstancia, por ello se ha armado Fortimbrás, el joven. La boda ocurre por la muerte (luego sabremos que es asesinato) del rey Hamlet. Se conjura la sucesión al trono, "el melancólico" no está en la edad, ni en la serenidad debidas. Muerte y matrimonio, como tantas veces se ha dicho, perpetúan el "mecanismo". Pero conociendo las circunstancias, lo que el rey Claudio anuncia lleva un subtexto implícito. Hay algo en él que solo puede ser impostura. ¿Qué tanto luto y dolor hay en su corazón? ¿Qué tan proporcional es el placer de su matrimonio a su tristeza?

Notamos claramente en este personaje la disociación entre palabra y pensamiento, acción y emoción, disociación doble, porque además debe ir disfrazada de las pompas reales. Por tanto, cuando Claudio, luego de despedir a los mensajeros (Voltemand y Cornelio) a Noruega, le dice a Laertes, hablando de Polonio su padre, que es afín el pensamiento al corazón y presto el acto a la palabra, como el trono de Dinamarca a su padre (Act I, Scene II, v. 47-49. p. 119), el texto mismo, reafirmando la frase por quien la afirma (el rey Claudio), está siendo dicho por aquél a quien esas palabras no le corresponden. Es el escorpión que se muerde la cola.

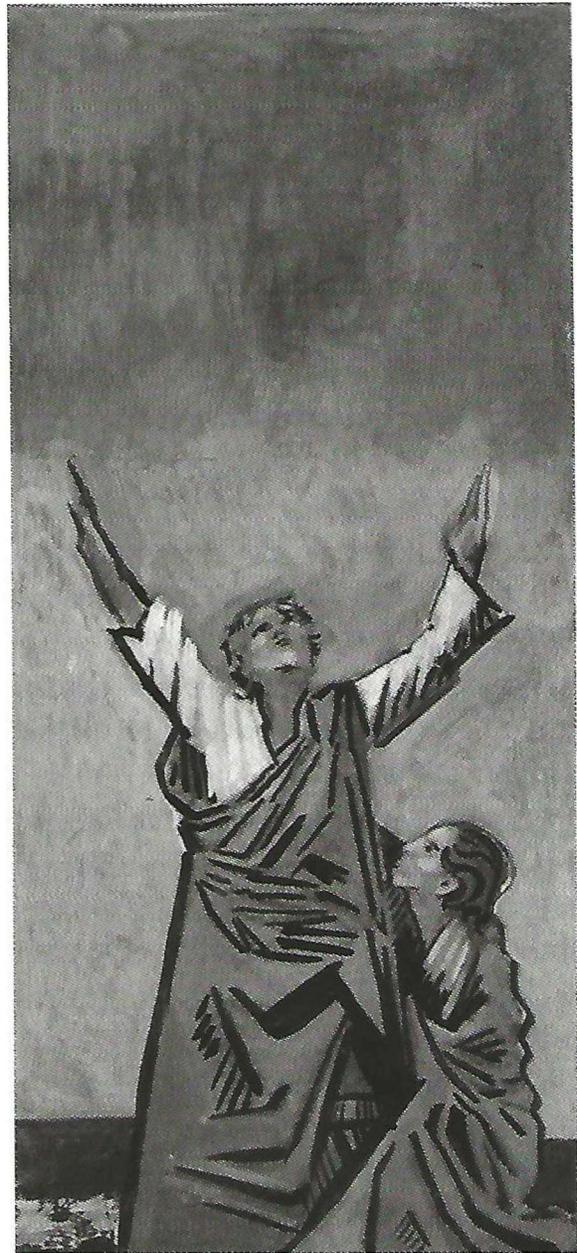
Ya son numerosas las interpretaciones de las palabras de Hamlet en este acto, por solo detenerse en el epígrafe del capítulo. Veamos. Hamlet dice: "Parecerse, señora. *Yo no sé parecer*". Éste es el concepto básico del personaje, el personaje tiene una intención que se aleja de las apariencias. Y antes ha ido más allá. Todo, el mundo todo, son cosas que "parecen", en cuanto el receptor las lee, las interpreta. Por tanto, la obra Hamlet es también un todo que "parece", del todo del mundo que "parece". Signaturas que deben ser descifradas. El escorpión que se muerde la cola. ¿Por qué se remarca la imagen del escorpión? Porque se quiere hacer evidente esta autorreferencialidad constante, esta particular tautología, en la que una escena o una palabra se refieren a otra parte de la obra, en una particular evocación, en una signatura que exige de la adivinación y del desciframiento. El desciframiento de una imagen, de una palabra en crisis consigo misma, que solo puede ser comprensible en otro nivel de la representación.

Hamlet está durante todo el tiempo siguiendo un sistema de desciframiento que se desdobra permanentemente, en la escena toda. Desciframiento que le corresponde continuar al receptor. Hamlet, al igual que Edipo, realiza un continuo proceso de develamiento de la verdad,¹⁷ de búsqueda de las correspondencias, de desciframiento de las signaturas. Pero sobre todo trata de llegar consciente y serena-

mente a la conclusión de que él mismo es un personaje en una situación trágica, y que su máxima tragedia es saber, casi de antemano, que debe jugar el papel del héroe y que no puede escapar de él. Como Edipo, quien intentando descubrir la verdad, se descubre a sí mismo como culpable. Hamlet, tratando de confirmar su existencia como personaje trágico, se enfrenta inexorablemente con todos los hechos que le obligan a serlo. Su primer tránsito en el viaje es la Melancolía, provocada por la muerte de su padre. Llega al extremo su desesperanza, que en algún momento expresa, que mejor fuera acabar con su propia vida.

Hamlet, hablando con Horacio en la segunda escena, repite la estructura autorreferencial del escorpión que se muerde la cola. De la imagen del recuerdo en Horacio, de la imagen imaginada de Hamlet, se pasa a la imagen de la “apariencia” y de la “aparición”, a la que luego le sigue la secuencia de “confrontación” y “provocación”, interrogando a Barnardo y a Marcelo, con los que Hamlet intenta constatar la veracidad y autenticidad de la aparición. Hasta llegar al convencimiento de que debe hablarle.

Hablarle al fantasma es hablarle a lo inasible, a lo inefable. Las fórmulas consabidas de la tradición esotérica, hermética o mística, no son suficientes, todas las palabras se quedan cortas y todos los pases mágicos son vacuos. Ya Horacio lo ha intentado, sin efecto alguno. Es la sombra que viene del más allá la que establece el vínculo. Hamlet lo comprende y por eso sigue a la sombra, no sin antes escuchar lo que dice Horacio, sobre todos los peligros que le pueden sobrevenir, incluyendo la locura. Ahí nuevamente se va a producir la autorreferencialidad, el escorpión que se muerde la cola, y por primera vez no encontramos esta autorreferencialidad de forma invertida, aquí el receptor asocia antecedente con consecuente, como causalidad. Lo dice el propio Hamlet: “*My fate cries out*” (Mi destino clama (grita)). (Act II, Scene IV. v. 81. p. 184). La conversación con el Fantasma, el te-



nerlo frente a frente y escuchar sus razones, va a transformar profundamente a Hamlet. Podemos decir que desde ese momento Hamlet adquiere una conciencia “dilatada”, la otra realidad le permite acceder a la otra “conciencia”, más holística, más totalizadora, en la que lo pasado y lo futuro se actualizan en un presente en transcurso, de la misma manera como el

receptor debe aceptar al Fantasma como una convención, “dilatando” la percepción de sus modos de representación.

Al ir atrás, Hamlet, en un momento posterior, y de forma súbita e inmediata, toma la advertencia de Horacio sobre la locura como el resorte que le permitirá continuar en la obra de su vida. La dilatación se ha producido, nada del “mundo de las firmas” le será ajeno. Pondrá ese mundo siempre en duda y en cuestión, pero estará atento permanentemente a sus señales.

Pero lo más importante, desde el comienzo creará una base, casi masónica, de secta secreta. Un código de honor a toda prueba. Es el reducto del mundo nuevo que espera construir y del que Horacio será el máximo exponente. El juramento es sello y garantía de que Hamlet realice su actuación de “heroico antiheroísmo”.

Jurar ante lo otro, ante la otra “realidad fantasmagórica”, ante la convención, a los ojos del receptor, es jurar en otra dimensión, distinta al mundo podrido de Dinamarca (*Den Mark*).¹⁸ Y esta “realidad”, que es el fundamento del corazón del corazón de Hamlet, es un tema del que muy pocos críticos hablan. Porque finalmente ésta se convierte en la fidelidad a sí mismos, en una “verdad” que construye unas relaciones distintas. Desde ese momento, “algo” ha dejado de estar “podrido”.

Y si quisiéramos encontrar una verdad en Hamlet, ésta es una de ellas y la más “poderosa”: el mundo propio, que la conciencia, la voluntad, la templanza, la fidelidad a sí mismo al aceptar guardar un secreto común y cumplirlo, y la fidelidad a los otros y a Hamlet, crean un pequeño mundo en ese pequeño imaginario colectivo, que perdurará hasta más allá de la muerte, más allá del disparo.¹⁹ Es la brecha que ha abierto un compromiso y que convoca a un cambio. Es un “decir verdad”.²⁰ No al poder. Es un decir verdad a sí mismo. Ser fiel a uno mismo, y establecer compromisos sobre la base de esa fidelidad, o no esta-

blecer ningún compromiso, si este compromiso no sigue a esta fidelidad a sí mismo. He allí otra dimensión del “Yo no sé parecer”, del que ha hablado Hamlet.

...and I will wear him

In my heart's core, ay, in my heart of heart, . . . *Act—III, Scene II, v. 74, p. 378*

(...y yo lo llevaré en el centro de mi corazón, ay, en el corazón de mi corazón)

III

Representar

El acto II en Hamlet inaugura el mundo de la representación, el juego barroco de espejos que se miran, el teatro-mundi de Calderón, con una variante importante. El espejo del mundo en Shakespeare, antes de ser develado en la relación escena-sala, es jugado al interior de la representación. Se evidencian los espejos de Hamlet en Laertes, en Ofelia, en Fortimbrás. Polonio envía a Reynaldo a espiar a su hijo a Francia y con ello muestra la faceta oculta de supuestos, sobre el espiar a Hamlet, por parte de Claudio y Gertrudis. El “*Look you*”, el “*Do you mark this*”, “*former lecture and advice*” (Act II, Scene I, vs. 6, 15, 64 p. 222, 230) son los términos que le lanza Polonio a Reynaldo para que vigile muy bien a su propio hijo. Como luego será la descripción de Ofelia signo de la posible locura de amor de Hamlet, de la descripción de la una se desprende la conclusión del otro. Las formas de presentación personal se despliegan como formas de representación social, como se presenta Laertes a la sociedad parisina,

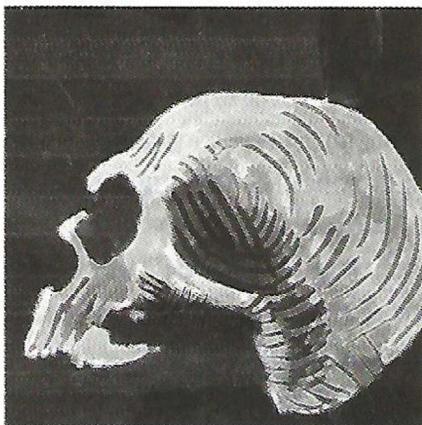
como se presenta Hamlet a Ofelia; son caras de la misma moneda de presentación social-representación personal. El máximo despliegue de este juego se produce en el acto III, en la representación dentro de la representación de los cómicos que representan *La muerte de Gonzago*, pero allí veremos con detenimiento el juego del imaginario en el espacio de la “Otra Escena”, la escena de imaginario personal y del inconsciente colectivo. El Edipo, la Medea, el Cronos, los parricidios y los asesinatos de sangre, atravesados con incestos (matrimonios entre “hermanos”) de conveniencia.

El papel de Reynaldo es el papel que les es asignado a Rosencrantz y Guildenstern en la corte de Elsinore: son llamados para cumplir un papel análogo; el juego de las semejanzas se hace aún más evidente. A la escena de Reynaldo y Polonio (que concluye con el segmento entre Polonio y Ofelia) le sigue la escena del Rey, la Reina, Rosencrantz y Guildenstern. Los espejos que se duplican, la depurada técnica compositiva, lograda ya en el Rey Lear, se repite mucho más sutilmente. A esta segunda escena le siguen los segmentos de Volteman y Cornelius, la de Polonio revelando la locura de amor como probable causa de los malestares de Hamlet. Todos estos supuestos, contrastados con los inmediatos encuen-

tros con Hamlet y la inminente llegada de los cómicos con la conclusión inobjetable: “La representación será la trampa donde caerá la conciencia del rey”.

En esta representación Hamlet vive su doble juego: de una parte constata el papel que le ha tocado asumir en su propia vida, al tiempo que muestra a los otros los signos inconfundibles de su locura. Polonio, en un primer momento, y Rosencrantz y Guildenstern posteriormente, solo pueden concluir que Hamlet desvaría. La llegada de los cómicos solo puede amplificar el equívoco. ¿Hamlet representa al loco que representa una escena ante Polonio o ante los cómicos?, o ¿Hamlet representa la escena ante Polonio y ante los cómicos y al hacerlo también, tanto como un cómico, bien se parece a un loco? Cualquiera de las dos respuestas mantiene a buen resguardo el equívoco. Aun la aparente normalidad, que acepta la corte y acompaña a Hamlet a la representación de *La Muerte de Gonzago*, está viciada de un mal tan obsesivo como la locura que aparenta Hamlet: “la voluntad de saber la verdad” sobre la muerte de su padre.

Su alegría ante la presencia de los cómicos bien puede ser vista como la fase maníaca, eufórica, de su fase depresiva. Como afirma Polonio, está ido, tiene un agudo ingenio y desvaría. El representar personajes teatrales e intentar que Polonio conteste sus réplicas solo confirma que se encuentra fuera de contexto, en tiempos y espacios que no se corresponden con el tiempo y espacio de los otros personajes; su acción entonces se hace “ilógica” para los otros, sean ellos los otros personajes, o el público que asiste a la representación de la representación, el público de *Gonzago* o el público de *Hamlet*.



The Mousetrap. Marry, how? Tropically. This play is the image of a murder done in Vienna. Act III, Scene II, v. 232-233, p. 404.

(La ratonera. ¿Me preguntarán porqué? Es un tropo, una figura poética. Esta obra es la imagen de un asesinato realizado en Viena.)

IV

La otra escena

La “otra escena” en Hamlet se despliega desde el final del acto II hasta concluido el acto III, desde la llegada de los cómicos hasta cuando se arrastra muerto a Polonio. La “otra escena” es, tal como la define Octave Manoni, la escena del principio del placer y del principio primario, que ha sido negada por el principio de realidad y por la realidad psíquica; es, al interior de la obra *Hamlet*, una brecha que abre la posibilidad de la negación de la alucinación, afirmándola en la fantasía²¹, pero, paradójicamente en el personaje “Hamlet”, confirmándola en su realidad, no solo en cuanto persona a quien inexplicablemente los sucesos que conoce sobre la muerte de su padre conmueven menos que al actor inspirado en “Hécuba”, sino con la confirmación que obtiene al representar *la muerte de Gonzago* y obtener una prueba anímica de un comportamiento culpablemente sospechoso de su tío Claudio. *La mise en Abyme* de la representación dentro de la representación solo puede encontrar un espejo en la frase del epígrafe del capítulo anterior, en el corazón del corazón de Hamlet. Hamlet es el personaje trágico que se representa a sí mismo en otra escena, que no es la

escena teatral corriente: se representa en una metaescena en la que le es posible, como al “loco” que “aparenta” “ser”, liberar, como Schreber en sus memorias,²² el deseo de representar por la representación del deseo. Y allí Hamlet es dramaturgista, actor con gran conocimiento del oficio, director que prepara la escena y al tiempo la contempla, pero a la vez demiurgo que dispone, crea, organiza la disposición escénica y la disposición de la platea, para capturar una reacción que confirme sus sospechas. Hamlet en *Hamlet* y durante la representación de *la Muerte de Gonzago* y en instantes un poco más allá, con Claudio en la capilla, con Gertrudis en su habitación o dando muerte a Polonio, Hamlet es Dios, en su representación. Por eso parece tan cruel y despiadado, absolutamente impasible y lejano, se divierte viendo a los demás jugando su juego y solo se siente sorprendido cuando la sombra de su padre reaparece para recriminarle su actitud, en la alcoba de Gertrudis. Durante este largo segmento del acto II al acto III, Hamlet tiene un equivalente que le hace sombra: es la figura de Claudio, quien tras tener en su conciencia la muerte del padre de Hamlet, debe al mismo tiempo gobernar de forma justa. Pero domina en la escena mucho más Hamlet que Claudio: lo descubre en la representación, le perdona la vida en la capilla, acusa a su madre y solo la sombra le recuerda qué tan olvidados tiene sus propósitos, mata a Polonio y solo le molesta la imprudencia del viejo. Si se quiere, Hamlet ha hecho lo que le viene en gana. La otra escena, en la que se hace un cómico de su propia representación, le brinda el espacio para conjurar, mediante la acción “teatral”, la melancolía que lo mantiene en el *To be, or not to be* por la representación del deseo, que lo hace exclamar: *How now? A rat? Dead, for a ducat, dead!*

Ó: divertido será, divertidísimo, ver cómo se encuentran dos argucias en un punto. (*O, tis most sweet when in one line two crafts directly meet* Act III, Scene IV, vs. 207-208. pp. 477-478). Ya Hamlet, desde

la representación del deseo, surgida de la representación teatral (desde el teatro en el teatro) es tan poderoso como Claudio. Ya desafía sus argucias y pone trama a sus tramas, todo mediante la impostura de hacerse el loco. La simulación pasa de ese primer nivel del simple engaño a una etapa más sofisticada, de un simulacro que provoca conmoción, que revela una verdad oculta y un crimen sin castigo.

Your fat king and your lean beggar is but variable service — two dishes, but to one table. That's the end. Act IV, Scene III, v. 24-26

(Un rey gordo y un flaco mendigo son tan solo un servicio variado —dos platos, en una misma mesa—. Esto es el final).

Rightly to be great

Is not to stir without great argument,

But greatly to find quarrel in a straw

When honour's at the stake. Act IV, Scene IV, vs. 53-56, p. 518

(Ser grande no consiste en levantarse sin motivos serios, sino en combatir por la más leve causa

cuando el honor está en juego)

V

El combate y el disparo

Luego de la muerte de Polonio a manos de Hamlet se inicia en la obra el combate a muerte entre éste y el rey Claudio, un combate que va a enfrentar, como lo ha anticipado Hamlet, argucia contra argucia y trama contra trama: el rey, enviando una orden de dar muerte a Hamlet tan pronto pise Inglaterra; Hamlet, enterándose de la argucia y cambiando los correos; la tormenta que lo regresa en otro barco a tierras danesas; la aparición de Laertes y su



uso en contra de Hamlet; la muerte de Ofelia y el combate físico-emotivo entre Laertes y Hamlet, y finalmente el duelo de esgrima, con todos los engaños necesarios para lograr la muerte del Príncipe, en la que, además, mueren Gertrudis y Laertes, y en la que finalmente Hamlet obtiene con honor el castigo de Claudio, por sus traiciones sucesivas.

Un largo combate que se despliega a lo largo de dos actos y que incluye el anuncio de la muerte de Rosencrantz y Guildenstern y la llegada victoriosa de Fortimbrás, que reclamará los derechos sobre el trono de Dinamarca.

Los epígrafes de este capítulo muestran adónde apunta cada final. El sinsentido de la vida y la muerte, o el honor restituido por derecho propio y por la confabulación del destino. Un sentido doble que sigue siendo un sinsentido que reclama un nuevo disparo, una herida en la noche, en el silencio, un indecible que debe ser revelado o soñado, una historia nueva del mundo que debe ser construida, reconstruida o creada. Un libro, o una obra, o un personaje o un nombre, que convoca a una digresión en busca de una nueva Dinamarca, sin cuevas ni marcas. Un Hamlet que se ha abierto como un árbol-libro del conocimiento del mundo y que se cierra como un olvido, siempre dispuesto a ser nuevamente reconocido.

Notas

- 1 Notas elaboradas del curso sobre Teoría de la Representación de Jaime Mascaró, en el Doctorado de Artes Escénicas del Instituto del Teatro y de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- 2 Uno de los autores "paisas" de *Antioquia*, esa revista que él escribió, y que pensó en cambiar por *Envidado*, cuando le dijeron que ya aquél se usaba en una publicación oficial.
- 3 *Las Aves*, de Aristófanes. *Sueño de una Noche de Verano*, de Shakespeare. *La Mandrágora*, de Maquiavelo. *El Médico a Palos*, de Molière. *Yerma* y *Bodas de Sangre*, de Lorca, son algunos de los montajes de quien escribe estas notas.
- 4 Como lo acota el maestro Jaime Mascaró, conceptos todos referidos a una raíz básica común, la alienación, "Enteignung".
- 5 Ver "Escritos Escogidos" de Edgar Garavito, pp. 65-78.
- 6 Jan Kott denomina el sentido profundo de la tragedia shakesperiana como la inexorabilidad del gran mecanismo de la historia.
- 7 Para ver el análisis de *El Quijote* en esta perspectiva leer "Representar", del libro *Las Palabras y las Cosas*, de Michel Foucault.
- 8 El término "machina", sin duda derivado de su uso como maquinaria teatral en la obra *Hamlet* en el Act II, Scene II, v. 124, p. 254
- 9 Para este artículo y para hacer notoria su intención, se traduciría esta frase así: "Pronto se dice prontamente". Todas las referencias en inglés se indican con el Acto, la escena, el verso y la página de la edición bilingüe del Instituto Shakespeare reseñada en la bibliografía.
- 10 Cita imposible de ubicar: es una frase de Garavito, de "Escritos Escogidos", o es una frase construida a partir de la lectura de dicho texto por parte de quien escribe el artículo.
- 11 Interpretación dada por René Girad, en la obra citada en la bibliografía.

- 12 Interpretación de Cándido Pérez. Edición del Instituto Shakesperare.
- 13 Interpretación clásica y lugar común de la interpretación de la obra.
- 14 Ver lo que traduce el término y la traducción de segmentos o agrupación de letras del nombre: Ham, let, o... tel (l)..., elma... y con el nombre del castillo: Elsinore.
- 15 Para no continuar con esta doble referencia, se hablará de obra, de manera genérica y también interesada.
- 16 Término heráldico. Designa pieza situada en el centro del escudo que reproduce en escala reducida los contornos del escudo. André Gide lo utilizó para indicar una peculiar forma de visión de profundidad como en las muñecas rusas o las etiquetas que reproducen el producto con la misma etiqueta. En semiótica literaria, procedimiento de reduplicación especular, por el cual se reproduce en forma reducida, en un punto estratégico de la obra y por homología, el conjunto —o lo esencial— de las estructuras de la obra en que se inserta.
- 17 El montaje de Peter Palitz, para la Expo Hannover 2000, señala la búsqueda de la verdad como su rasgo principal, con lo que intenta conectar mejor con el público actual.
- 18 Cueva de Marcas, signaturas... Inmediata criptografía de "Dinamarca".
- 19 *Shoot* (Disparar), es la última palabra de la obra, en boca de Fortimbrás.
- 20 En el sentido filosófico, una "Parrhesía".
- 21 Dice Mannoni: "Un filósofo podría sorprenderse de que Freud no haya concedido un lugar a la imaginación en su 'aparato psíquico'. Para desconcierto de la psicología clásica, lo que tiene lugar en ese aparato es la alucinación en relación con el deseo. La imaginación solo hace su entrada en él como alucinación criticada en nombre del 'principio de realidad', pues si el principio de realidad condena las producciones alucinatorias éstas no son por ello suprimidas. El princi-

pio de realidad está obligado a permitir-las con ciertas condiciones —con la condición de que sean negadas—. Las acantona, a semejanza del sueño, en 'otra escena'. Mannoni. Octave. *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1973, pp. 73-74.

22 Schreber, Daniel Paul, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, citado por Octave Manoni, Op.cit, Buenos Aires Amorrortu, 1973, p. 58.

Bibliografía

- Shakespeare, *Hamlet*, Madrid, Ediciones Cátedra. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare, 1999.
- Shakespeare, *Hamlet*, Barcelona, Editorial Planeta, Traducción José María Valverde, 1999.
- Shakespeare, *Hamlet*, Buenos Aires, Editorial Losada, (sus tres versiones) Traducción Guillermo Macpherson y Patri- cio Canto, 1999.
- Marchese Angelo y Forradellas Joaquín, *Hamlet. Shakespeare*, Diccionario de Retórica Crítica y Terminología Literaria, Barcelona, Editorial Ariel, 1986.
- Foucault, Michel, *Las Palabras y las Co- sas*, México, Editorial siglo XXI, 1986.
- _____, *Estética, Ética y Hermenéu- tica*, Barcelona, Editorial Paidós, 1999.
- Garavito, Edgar, *Escritos Escogidos*, Uni- versidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 1999.
- Girad, René, *Shakespeare, Los Fuegos de la Envidia*, Barcelona, Editorial Anagra- ma, 1995, pp. 346-370.
- Kott, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Bar- celona, Seix Barral, 1969, pp. 75-93.
- Mannoni, Octave, *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1973.
- Schajowicz, Ludwig, *El Mundo Trágico de los griegos y de Shakespeare*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.