

Maurice Charney. *Hamlet's Fictions*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1988, 168 pp.

En el punto de partida del libro del profesor Charney se encuentra la loable, y a veces relegada, preocupación de recreación crítica. Su aproximación a *Hamlet* quiere ser, ante todo, un replanteamiento de la obra desde la perspectiva de actualidad y de significación dramática. Para él no cabe duda de que la cuestión fundamental es "how can we recreate the life of the spoken and acted language of the plays?" Se trata, pues, no sólo, y en una primera instancia, de acercarse e interpretar, desde unos planteamientos actuales, el sentido del teatro shakespeareano para los lectores y espectadores de finales del siglo XX, sino, y sobre todo, de experimentar la representación en sí misma, porque el teatro no es otra cosa que experiencia escénica. Sin embargo, y ya desde el principio, tiene que reconocer la imposibilidad casi insuperable de su realización, por lo que habrá de contentarse con lograr, al menos, una sintonía mínima con la simbología y la teatralidad de la obra correspondiente. Si bien ha de tenerse en cuenta que el aproximarse al universo dramático shakespeareano no es tanto acercarse la obra a nuestro tiempo cuanto desplazarlos al contexto originario en el que la obra se gestó y representó. Es así, según parece, como se podrá obtener un contacto más intenso y definitivo con ella. Es, pues, indispensable para adentrarse y saborear las galas artísticas de *Hamlet* el conocer y el familiarizarse con el contexto simbólico y teatral de finales de la época isabelina. Ello supone un conocimiento detallado y preciso de la experiencia dramática tal y como entonces se vivía y se realizaba. Para abordar nuevos enfoques y dar una nueva visión se intenta, en todo momento, partir y recurrir a los presupuestos teatrales y dramáticos isabelinos, lo que se lleva a cabo con minuciosidad y rigurosidad académicas. El axioma fundamental en el que se asienta el análisis hamletiano del libro se puede enunciar diciendo que una obra sólo alcanza su plena y total actualización y sentido cuando se recrea a partir de sus planteamientos existenciales primarios. Modernizar no quiere decir sacar la representación de su marco histórico, sino que es, sobre todo, profundizar más en los componentes y elementos, de todo tipo y condición, que la hicieron posible en un tiempo determinado y con una finalidad precisa. Esto se facilita por nuestra inmejorable situación crítica, teniendo en cuenta el desarrollo adquirido por los estudios lingüísticos y literarios en nuestro siglo. En consecuencia *Hamlet* sólo podrá reconsiderarse en su dimensión fundamental, si se respeta su originalidad dramática y se garantiza su comprensión inicial fundamental. Por ello, y es lo que se hace en ocasiones a lo largo de este estudio, habrá que plantearse si las ediciones textuales shakespeareanas siguen siendo fieles y traduciendo la dramatización originaria o, por el contrario, parten de apriorismos y principios textuales que paulatinamente se han ido separando de la representación dramática que los origina y produce. Es lo que puede haber sucedido con los "O-groans" desaparecidos del texto hamletiano y que en Shakespeare son indicadores de muerte. No son sólo elementos retóricos, sino que su naturaleza y razón de ser es más trascendente y significativa. Se encuadran dentro de una representación, donde la pasión es el requisito imprescindible de la ficción dramática.

La pasión es considerada como una de las claves interpretativas de la obra shakespeareana que nos ocupa. De ahí que la primera parte de las tres de que consta este estudio hamletiano lleve por título "Passion and Fictions." La justificación que se da para sopesar su importancia y trascendencia es que es aquí donde se utiliza con una mayor frecuencia, lo que puede dar una idea de su relevancia para el devenir dramático de la

acción teatral. Se nos recuerda, en consonancia con el planteamiento inicial básico, que la palabra pasión en el contexto lingüístico isabelino significaba emoción. Hay que destacar el hecho eminentemente teatral de lo pasional, porque ella depende en su efectividad de la actuación de los actores y de otros componentes parateatrales. Será también ella la que, en definitiva, posibilitará la aparición de lo heroico. Por eso Hamlet, el héroe solitario por antonomasia del discurso teatral, vive en perpetuo estado de ensueño pasional. La reflexión conceptual está en íntima conexión con la emoción. La verdad, de esta forma, se concibe pasionalmente. No estamos ante una verdad abstracta, objetiva, imparcial, sino ante una verdad ilusoria, creada y motivada por la emoción contenida. Ello explica la absoluta irracionalidad razonable que impregna y define las actuaciones del príncipe danés. La pasión llega a su máximo de intensidad y fuerza en los arrebatos de locura que en términos shakespearianos habría que describirlos como "the most obvious expression of passion . . . a disordered passion that breaks the narrow bounds of reason and civilized constraints." La pasión, pues, se torna necesaria para crear la posibilidad de un universo de ficción dramática, donde realidad e ilusión se entremezclan y confunden. Ella es la que sostiene el peso escénico y la que mantiene un creciente interés en el espectador. Tanto la pasión como la locura, que su experiencia en grado sumo desencadena, no es patrimonio exclusivo de nadie, sino que es algo compartido por todos los que componen y generan este particular universo dramático, si bien con distinta intensidad. El análisis que se hace del desequilibrio emocional se centra preferentemente en el personaje de Ophelia, porque en la mujer la locura es consecuencia y expresión de unas vivencias emocionales y pasionales marcadas por una fuerza y por un vigor tan especiales como indescritibles. La recurrencia a Ophelia le permite a Shakespeare reforzar, aún más y con unos matices más emotivos y concretos, su universo pasional, abriendo con ello un horizonte inabarcable de posibilidades dramáticas.

No deja de ser original e interesante el esfuerzo llevado a cabo por M. Charney para estudiar con más detalle la organización dramática y la disposición escénica de *Hamlet*, llegando a conclusiones al menos sorprendentes. En esta obra la acción dramática no discurre de forma lineal y continua, sino que hay regresiones narrativas, motivadas por el "Infinite regress." Es lo que ocurre con el tema de la venganza a lo largo de toda la escenificación. Ella, que es uno de los centros de interés y motivos fundamentales del devenir escénico, no sigue un desarrollo dramático continuado, sino que a veces desaparece y hasta incluso parece olvidada; aunque de nuevo vuelve a hacerse patente y ostensible, siendo la que da sentido a la existencia turbulenta y dubitativa de Hamlet. Todo lo representado apunta y remite a ella. La discontinuidad narrativa hamletiana es una de las claves interpretativas del discurso dramático que se representa. El retraso en la ejecución del acto vengativo entra dentro de esta dinámica narrativa. Además de otras posibles explicaciones, puede tener también la finalidad de desplazar y fragmentar la continuidad de la secuencia teatral, ganando así en riqueza y consistencia la teatralidad de la escenificación y haciendo que su interés sea cada vez mayor al mantener en tensión la atención del espectador. Sin embargo todavía la investigación de la secuencia dramática hamletiana se concreta y particulariza más, llegándose a la escena, la unidad dramática por excelencia. Al analizar su estructura y disposición nos damos cuenta de su complejidad y de su relatividad, porque es difícil hallar una unidad estructural básica que sirva dramáticamente para satisfacer las expectativas de críticos, directores, actores e historiadores teatrales. La posible vía de solución que se ofrece es la de la utilización del término "scene row" para realizar la organización escénica en una sola secuencia o

unidad que funcione como un solo acto; si bien no tiene por qué estar delimitada por la misma extensión y dimensión con las que los editores suelen marcar y circunscribir los diferentes actos. Aplicando estas secuencias narrativas mínimas a la obra en cuestión, tenemos que en *Hamlet* una "scene row" está compuesta de, al menos, "broken scenes" e "impacted scenes." Las primeras se definen por ser esencialmente una unidad escénica dividida en dos o más partes que, a su vez, están separadas entre sí por las segundas. Lo que, de este modo, se consigue es la ruptura de la continuidad del movimiento escénico, pudiéndose omitir las partes correspondientes a la secuencia narrativa completa. Las "impacted scenes," por su lado, sirven de nexo temporal, haciendo posible un salto narrativo dentro del discurrir de la acción dramática. El devenir escénico que así se logra tiene un método parecido al montaje que se realiza para la confección de las películas en el cine, al romperse tanto la continuidad narrativa como la temporal. Shakespeare en *Hamlet*, pues, pretende diseccionar la acción narrativa central, dando lugar a la aparición de distintas secuencias que suceden en diferentes contextos.

No menos ilustrativa y sugerente es la consideración que se hace sobre la función y finalidad del monólogo, así como del uso del lenguaje privado que ocurre fuera del discurso central narrativo de la acción dramática. Este recurso lingüístico utilizado en esta obra no tiene por qué segregarse del resto de la representación o considerarse como una interrupción del dinamismo teatral inherente a ella misma. Se critica con justicia su catalogación como expresiones del interior del personaje; lo que lleva irremisiblemente a una psicologización de la obra, transformándose, de esta manera, el universo dramático hamletiano "from exciting revenge action into a novel of inner revelation." Esta privatización de *Hamlet* convertiría a la obra en tan sólo un drama psicológico interno. Se pide, pues, una reconsideración del "off-stage speech," dado el papel decisivo que desempeña dentro del discurso teatral. No es algo secundario, meramente informativo o de relleno dramático, sino que realiza una importante función dramática. La última cuestión que se estudia y revisa es la posible dimensión cómica que el drama hamletiano puede encerrar. Esta afirmación puede sorprender para quienes propugnan unos presupuestos críticos tradicionales cerrados, creyendo que la obra es un ente monolítico y de definición unidimensional. La genialidad dramática shakespeareana va a demostrar que está abierta a distintos enfoques y consideraciones por su pluridimensionalidad significativa básica. A la hora del estudio de los géneros dramáticos en Shakespeare hay que ser sumamente cautelosos, pues su creatividad teatral está por encima de cualquier división rígida y esquemática. En este caso podemos decir que "*Hamlet as comedy is an essential aspect of Hamlet as tragedy, you can't have one without the other.*" Ello no significa que estemos ante una anárquica mezcolanza de géneros dramáticos, o si se prefiere ante una tragicomedia. Más bien lo que se intenta afirmar es que estamos ante "a special kind of tragedy that needs comedy to extend its range and to define its profound relation to a world of ordinary, believable experience." La justificación de este aspecto cómico, en esta ocasión, se basa, por un lado, en la tradición y, por otro lado, en el hecho de que Shakespeare escribió más comedia que tragedia; lo que viene a probar su irrefutable genio cómico y su familiaridad con la comedia. Los elementos cómicos más significativos, a juicio del autor del libro, que se encuentran en la obra serían "comic irrelevance, comic satire, comic madness, comic aggression, comic exuberance and wish-fulfillment, and comic mastery of anxiety." Todos ellos estarían interrelacionados mutuamente entre sí. Esta perspectiva cómica nos lleva, pues, a

considerar la tragedia hamletiana desde otro ángulo y con otras connotaciones. Así se obtiene una visión más actual y compleja de una obra tan real como ilusoria.

José Manuel González

Arsenio Sánchez Calvo. *Miguel de Unamuno y E. M. Forster: temática y técnica novelística*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989, 335 pp.

Comparar es siempre tarea difícil, y, como tal, encomiable. Comparar lo hasta ahora no comparado es, además de difícil, arriesgado. Delata la curiosidad intelectual del autor, su entusiasmo por el tema y un afán de abrir nuevas perspectivas, no únicamente en el ámbito de la Filología inglesa, sino también, en nuestro caso, en el de la española. Sánchez Calvo reconoce desde el principio la audacia de su empresa. Reconoce, por ejemplo, que muchas de las comparaciones que establece pueden parecer sorprendentes. Algunas, en mi opinión, lo son, pero convencen; otras, en cambio, resultan, en una primera lectura, más difíciles de asimilar.

La estructura del libro es clásica. Partiendo de las biografías de Unamuno y Forster, se pasa por las influencias literarias de ambos escritores para llegar al análisis de sus novelísticas a la luz de temas tan amplios como "lo trascendente," "el problema de la existencia de Dios," "la muerte y la inmortalidad," "la naturaleza frente al progreso industrial," "las relaciones humanas," etc. Se abordan todos y cada uno de los temas que cualquier escritor, desde Chaucer hasta Barthelme, podría imaginar. La intención es adecuada, porque se procura así acercar más a los novelistas en cuestión. Pero en algún momento parece que el proyecto sobrepasa los límites de un solo libro.

Forster y Unamuno ni se conocieron, ni se citaron, ni se leyeron. Vivieron la misma época pero contextos completamente diferentes. Por tanto, no creo que el mero hecho de tener una cronología paralela pueda ser una de las razones para compararlos. Tampoco que ambos escritores sean "muy prolíficos" (p. 16). Éstos son, quizás, los puntos de partida menos sólidos del libro. De ser ciertos dichos fundamentos, se podría comparar casi a cualquier artista con cualquier otro por el mero hecho de ser contemporáneos o prolíficos: a Donald Barthelme con Juan Goytisolo, a Walter Abish o Kathy Acker con Miguel Delibes. Comparar implica, sin duda, tener mucho cuidado. El análisis ha de ser riguroso, y no sólo se deberá tener en cuenta la obra, sino también la actitud.

En vez de tratar tantos y tan variados asuntos -personajes, temas trascendentales comunes, técnicas novelísticas, etc.- quizás hubiese sido deseable analizar en profundidad uno solo, tal vez el concepto de *realidad* en estos dos novelistas. El tratamiento que Unamuno y Forster hacen del tema es, sin duda, diferente, pero acaso pudiera haber servido para escudriñar las asimismo distintas épocas de ambos artistas. Además, la concepción unamuniana de la realidad es profundamente contemporánea (¿o tal vez es mejor usar ese término tan de moda hoy, "poscontemporánea"?). Unamuno adopta una actitud muy semejante -salvando las distancias- a la de Baudrillard cuando afirma que el