

HAMLET EN *HAMLET*¹

PABLO FUENTES

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO

Resumen

El presente ensayo ofrece una lectura de Hamlet de Shakespeare, centrada en la dislocada relación entre su personaje principal y el sentido dramático de la obra. Como se ha de mostrar, esta aparente disociación entre trama y personaje está lejos de constituir una falencia artística, y ha de entenderse como un elemento interno de la obra, que en su intento por mostrar lo que no puede decir, desplaza los límites de su propio sentido.

Abstract

The current essay offers a reading of Shakespeare's Hamlet, focusing on the somehow loose relation between the protagonist and its dramatic sense. As it will be suggested, this apparent gap between plot and character, far from an artistic failure, is better understood as an internal element of the play, which displace the bounds of sense by dint of showing what cannot be said.

¹ En lo que sigue, me referiré a Hamlet el personaje, y a *Hamlet* la obra. Los versos citados corresponden a la versión editada por Peter Alexander (1971). A pie de página se ofrece la traducción al español de Ángel-Luis Pujante (1994), con leves variaciones.

Hay algo extraño en *Hamlet*. Algo que llevó a T.S. Eliot a catalogar la obra como la *Mona Lisa* de la literatura. Algo que hasta el día de hoy, y pese a mis esfuerzos y mi afición a escribir notas sobre ella, continúa desconcertándome. Las figuras de este desconcierto son muy reconocidas por críticos y espectadores, y las podemos encontrar en la mayoría de los escritos interpretativos sobre la obra: las contradicciones en que entra su protagonista, la ambivalencia de sus acciones, la tardanza en acometer su venganza, su desconcertante reaparición en el acto V. Toda esa larga lista que ha llevado a algunos críticos a calificar esta pieza como una obra mal concebida. No por nada, T.S. Eliot, un amante de lo clásico, la describió con elocuente nervio inglés como una “artistic failure” (Eliot, 1920).

Y sin embargo, *Hamlet es Hamlet*: el más célebre de los dramas shakesperianos. La humanidad, lo sabemos, no es muy dada a conceder éxitos donde hay la más mínima sospecha de fracaso. Menos en el plano artístico. Y sin embargo, he aquí esta obra “mal concebida”, este “fracaso artístico”, llenando los libros críticos, las aulas universitarias y los teatros. ¿Es que acaso, por una peculiar complicidad entre público y obra, seguimos postergando su definitiva reprobación? Ciertamente que no. Hay algo en *Hamlet* que opera de manera asombrosamente subliminal, y que pese a nuestro desconcierto y reserva, nos “deshace de pasión trágica”, como lo expresara Borges. ¿Pero, qué hay con *Hamlet*?

La experiencia de Hamlet, el Príncipe, es lo que podríamos llamar una *experiencia radical*. Otros, más solemnes, llamarían a esto una *experiencia trascendental* y otros, aun más dados a estas solemnidades, una *experiencia metafísica*. Yo por mi parte creo que *radical* basta y sobra. Un metafísico (de los muchos que habitan nuestras tierras) me podría objetar que lo sobrenatural se hace patente en la obra a tal punto que se personifica y hace hablar a un fantasma. A esto yo podría responder que sin duda alguna la aparición del fantasma es un elemento sobrenatural, y que efectivamente este elemento contribuye enormemente a lo radical de la experiencia vivida por el protagonista. Pero llamar a esto “metafísica”, francamente no contribuye en nada a mi idea del *Hamlet*. En fin, lo importante aquí es llamar la atención sobre ese radical acceso a la verdad que tiene Hamlet al inicio del drama. En rigor, la verdad de que su padre ha sido asesinado por su hermano (e.d. el tío de Hamlet) para luego casarse con la reina (e.d. la madre de Hamlet). El medio de notificación es el reporte de este fantasma —el de su propio padre, precedente rey de Dinamarca, condenado a “vagar errante de noche y a alimentar el fuego durante el día”. Es este acceso brutal a la verdad esencial de los hechos lo que desencadena todo el tejido de acciones de la obra. El sentido fundamental de esta verdad (y el que da soporte, en gran medida, al argumento) es la figura paradigmática del crimen y el castigo: Hamlet debe vengar la muerte de su padre y restaurar el orden perdido. Sobre él recae esta responsabilidad y él la asume como tal, como su trágico destino:

The time is out joint. O cursed spite,
That I ever was born to set it right!²

Estos célebres versos, bien podrían resumir el lema de la obra. Así lo han creído buena parte de los intérpretes. Pero, ¿es realmente esta figura paradigmática del crimen y el castigo la que agota el sentido de la obra? Creo fundamentalmente que no, y es lo que trataré de mostrar en lo que sigue. Por el momento, me permito hacer notar que si de verdad fuese esta figura del crimen y la restauración lo que daría soporte al sentido de la obra, esta se nos mostraría llena de inconsistencias. Si fuese este su último sentido, sin duda que la sentencia de Eliot estaría plenamente justificada. No solo la demorosa acción del protagonista por vengar la muerte de su padre, sino su ambivalente actitud hacia el deber original al que ha sido encomendado, teje una perpleja e indescifrable red en el despliegue de sus acciones. Sin embargo (y esto puede valer como legítima defensa de *Hamlet*, algo que no es en lo absoluto mi intención), este moroso proceder del protagonista puede condenarse en una obra malograda, cuyo autor no tuvo un cálculo dramático preciso para sus efectos. Pero una obra cuya trama está inmanentemente constituida por esta dubitación y demora, creo yo, no puede ser merecedora de estas críticas. Y Shakespeare da muestras suficientes de esta deliberada intención. De hecho, la tardanza en ejecutar los actos que conllevan a la restauración es explícitamente descrita por el mismo protagonista:

Yet I,
A dull and muddy-mettl'd rascal, peak,
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,
And can say nothing; no, not for a king
Upon whose property and most dear life
A damn'd defeat was made. Am I a coward?³

Podemos, pues, aceptar la dubitación de las acciones de Hamlet como un rasgo deliberado de su persona. Con todo, siguen habiendo rasgos en el personaje que no calzan adecuadamente con el sentido fundamental de la obra. Es eso lo que desconcierta, y lo que ha llevado a muchos intérpretes a formular una serie de hipótesis sobre el drama: desde un malogrado intento de Shakespeare de compaginar un personaje dislocado en una trama arquetípica, a una supuesta conjunción de textos de una y otra época que no han logrado fusionarse del todo.

Mi convicción es del todo distinta. No creo que una de las obras más célebres de la literatura universal haya tomado su sitio por una especie de connivencia por parte de los lectores y espectadores a lo largo de siglos. Hay algo en *Hamlet* que nos

² I, 5, v. 189-190. El tiempo se ha dislocado. ¡Oh, suerte maldita / Que haya nacido yo para restaurarlo!

³ II, 2, v. 560-565. Mas yo, / vil desganado, me arrastro en la apatía / como un soñador, impasible ante mi causa / y sin decir palabra; no, ni por un rey / cuya vida, su bien máspreciado, / fue ruinmente aniquilada. ¿Soy un cobarde?

causa extrañeza y que no podemos descifrar, y que resulta difícil a los mismos actores. Me abocaré en lo que sigue a aclarar este elemento.

De las muchas lecturas que han llegado a mis manos sobre la obra, no hay una que crea yo pueda ser conclusiva. El drama, como ya he dicho, es elusivo, y no se deja atrapar fácilmente. Más aún su personaje. Si tuviera que elegir entre las interpretaciones, debo confesar que mis preferencias están del lado de Wilson Knight y el señor Harold Bloom. Aparte de estas, hay unas estrofas que con el correr del tiempo han obtenido mi final y definitiva anuencia. Se trata de Nietzsche, su *Nacimiento de la Tragedia*. Cito el pasaje en que el filósofo, a propósito de una reflexión sobre el hombre dionisiaco, nos hace saber su impresión del *Hamlet*:

En este sentido el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han mirado una vez verdaderamente la esencia de las cosas, *han ganado el conocimiento*, y la náusea inhibe la acción; pues su acción no podría cambiar nada en la naturaleza eterna de las cosas; sientes que es ridículo o humillante que se les pida que enderecen un mundo que está desquiciado. El conocimiento mata la acción; la acción requiere los velos de la ilusión: esa es la doctrina de Hamlet, no esa sabiduría barata de Jack el Soñador que reflexiona demasiado y, como quien dice, por exceso de posibilidades no se decide a la acción. No la reflexión, no: el verdadero conocimiento, una visión de la horrible verdad, pesa más que todo motivo para la acción, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco (Nietzsche 1996: 78)

Pues bien, creo que estas palabras de Nietzsche, pese a estar cargadas de un cierto tono metafísico (no del todo apropiado a Shakespeare), contienen una irrenunciable verdad: la fragilidad de nuestro príncipe es la de un hombre que ha tenido un encuentro brutal e inmediato con la terrible verdad que acosa al reino de Dinamarca. Ello fija, como hemos dicho, un sentido: Hamlet debe vengar la muerte de su padre y restaurar el orden perdido. Pero, como ya he anunciado algunos párrafos más arriba, esta figura no parece agotar el sentido de la obra —al menos no permite dar cuenta de su complejo personaje—: hay algo en él que escapa a este paradigma crimen/venganza y que lo hace no solo dudar de sus acciones, sino del valor mismo de su empresa. Creo que la clave para dar cuenta de esta fisura en la obra (que está lejos de constituir un malogrado orden estético de Shakespeare), se debe explicar con esta inicial experiencia dionisiaca (y por cierto *radical*) que nos describe Nietzsche: ver la esencial y terrible verdad de las cosas, para luego entregarse al vertiginoso mundo de las apariencias. De este modo, el dilema de Hamlet no es, al menos no esencialmente, el *cómo* llevar a cabo su acción, sino el *que* deba hacerlo. Un tormento mucho más privado y precedente a las acciones mismas que desencadenan la venganza —y con ello, el convencional desenlace del drama: el ser él, Hamlet, el señalado por el destino para restaurar el orden, y no contar con la *presencia* para hacerlo.

En otras palabras: Hamlet no ha vuelto de su pasmo; está tan conmovido por la *experiencia de la verdad* que debe tomarse un buen tiempo (casi toda la obra diría yo) para configurarse como personaje y comprometerse a la acción. En este sentido, su tormento, parece muy moderno: no es el tormento épico de los llamados a hacer justicia, sino el tormento espiritual (casi mental) de los justos. Pero esto no hace a Hamlet un pobre loco, o un hipersensible medio chiflado (como muchas representaciones han querido mostrarlo). De hecho (y esto se *lee* en el texto) su carácter es temperamental, sagaz, irónico, inteligente. A veces deja caer certeras palabras como un rayo; a veces, con gran prestancia, pausados y reflexivos parlamentos. Algunos de ellos se encuentran entre los más citados de la literatura universal. El personaje es, sin duda, complejo: en él se conjugan muchas virtudes antagónicas, y Shakespeare toma ventaja de esto para crear una peculiar situación de desconcierto. Pero esto no hace a Hamlet una especie de *frick* medieval: se trata, simplemente, de situar en otro lugar el escenario del conflicto. Hamlet no constituye un personaje acabado que deba proceder según un consabido manejo de virtudes y defectos. Su padecimiento es el de un carácter transfigurado, en constante estado de mutación. El escenario del drama no refleja la batalla y conflicto entre su persona y el mundo, sino, muy anterior a eso, entre las fuerzas que deben configurar su personalidad para recién entonces tomar armas contra el enemigo. El escenario de *Hamlet* es, para decirlo de una vez, la cabeza de Hamlet, impelido a restaurar, antes de cualquier batalla con el mundo externo, su propio fuero interno.

La diferencia puede, hasta cierto punto, parecer insustancial: anteponer a la lucha de Hamlet con el mundo, la lucha de Hamlet consigo mismo, puede parecer una mera tautología. Pero esta consideración abre una doble lectura. O bien la obra nos ofrece solo una lectura superficial, externa (Hamlet y las acciones que conducen a su venganza); o bien aceptamos esta otra: Hamlet padece, en su intento por conformarse como persona (y casi como personaje), un abismal dilema: *to be or not to be, that is the question*.

Es por esta razón que el tema principal de la obra parece ser la locura. Pero no, por cierto, la insana locura de los injustos o los desposeídos, sino la locura de los que han ido demasiado lejos. Shakespeare no pretende darnos una moraleja de los límites relativos de la sanidad mental. Su intención no es hacernos ver que quienes aparentemente son justos, muchas veces están locos, y que quienes pensamos están locos, son justos. Lo que pretende Shakespeare, a mi parecer, es algo de otra índole muy distinta: es hacer sentir la incertidumbre del alma de Hamlet, su vértigo y exposición al irreverente mundo de las apariencias, después de haber tenido, casi como designio trágico, una radical experiencia reveladora, que amenaza constantemente la consistencia de sus propios códigos internos. Esto, sin duda, pone en una situación particular a la obra: Hamlet el personaje pone en peligro a *Hamlet* la obra. Hamlet está lejos de constituir un personaje definido para su trama, pues más bien constituye un personaje cuya trama interna debe definirse a lo largo de la obra, que

en cierto sentido, se impacienta con su indefinición como protagonista y espera su adecuado comportamiento como héroe.

Creo que esto es lo que hace de Hamlet uno de los más tempranos meta-personajes de la literatura. No es gratuito, por lo demás, que sea *Hamlet* una obra que incorpore un drama dentro del drama. Un personaje que deslinda la trama paradigmática que le ha sido asignada, no puede sino reflexionar sobre el mismo arte dramático. La escena de Hamlet dando consejos a los actores no tiene precedentes en la literatura universal. Hamlet es partícipe de la obra como del espectáculo. Hamlet está atrapado en *Hamlet*. Como personaje, su vía de escape es su propia consumación. O, más bien, su muerte, como muchos otros héroes de Shakespeare. La pregunta es: ¿Podrá Hamlet también consumarse? Bueno, no exactamente. Si bien la obra toma ese camino paradigmático, la peculiaridad y extrañeza de sus pormenores nos desconciertan. Hamlet reaparece en el Acto V casi pasivo. Se podría decir que ya no busca la venganza, y en la escena final de la batalla a espadas con Laertes no está conciente de su acción: él simplemente cree estar disputando un vanidoso reto de espadachines. Solo el entramado final lo hace consciente de que su momento ha llegado. Solo entonces, y muy estrepitosamente, mata al rey, y muere él mismo.

Pero, ¿qué es todo esto? ¿Qué es lo que nos quiere decir la obra y qué es lo que su personaje principal no logra expresar en sus acciones? Al parecer, hay una esencial disyunción: lo que Hamlet dice no es lo que *Hamlet* muestra, ni vice-versa. Hay cosas que *Hamlet* no puede decir para poder mostrarlas, y cosas que Hamlet prefiere mostrar (ya que su drama no puede decirnos). Permítaseme aclarar esta figura. Debemos a Wittgenstein la lúcida distinción entre *mostrar* y *decir*. Este lema filosófico concierne especialmente al lenguaje, y en general, a todo sistema de representación, aunque Wittgenstein de alguna manera lo extiende a todo el dominio de la vida: “lo que puede ser mostrado, no puede ser dicho”, “lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente”. Sería ambicioso aquí entrar en detalles sobre estos lemas, más aún con la idea de indagar en la obra de Shakespeare. Harold Bloom nos ha confiado que el mismo Wittgenstein no apreciaba mucho la obra de Shakespeare, y que su impresión era que “se aleja mucho de la vida”. Creo que Bloom, frente al filósofo, hace justicia en su defensa del dramaturgo, al presentarnos a Shakespeare como un *inventor de lo humano*. Además, Wittgenstein es de por sí una figura compleja y ambivalente, tanto o más que el mismo Hamlet, y no pretendo aquí especificar sus convicciones filosóficas (hacia las cuales tengo, debo decir, una gran admiración y empatía). Lo único que quisiera rescatar es esa acción suya que consiste en hacer el minucioso recorrido argumental de su primera obra (el *Tractatus Logico-Philosophicus*) para luego poner en jaque el lenguaje mismo con que ha sido posible esta empresa. Esto, obviamente, tiene su razón: el lenguaje, según Wittgenstein, se delimita desde dentro, no pudiendo haber pseudo-proposiciones que pretendan trazar un límite desde fuera. Esto quiere decir que el lenguaje *expone* sus límites según su capacidad, pero no puede salir de sí mismo para trazarlos: el lenguaje *muestra* sus límites y no los puede *decir*. Pero, *and there's is the rub*, esta

misma sentencia, *que el lenguaje muestra sus límites y no los puede decir* ¿no se sitúa ya en las afueras del lenguaje? Wittgenstein debe pagar caro sus propias convicciones. Y lo hace consecuentemente, en la penúltima sentencia de su *Tractatus*, donde acontece el más peculiar desenlace dramático conocido en la historia de la filosofía, algo más parecido a un acto quinto que a la culminación de un tratado de lógica: la obra se mira a sí misma y nos invita a dejarla de lado, a degradar la verdad que ha hecho visible, hasta el punto de situarla en el absurdo:

Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas. Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella. Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo.

La analogía que pretendo mostrar aquí puede no ser exacta. Comprendo si el lector se impacienta si esta no logra iluminar en absoluto su lectura del Hamlet. Pero creo ver a Shakespeare, con su inexacto y ambivalente personaje, trasgrediendo los límites de su trama y renunciando al sentido acabado de la obra. Shakespeare toma una figura (la del crimen y la venganza), y le *encaja* Hamlet, un personaje que nos habla del crimen y la venganza, pero que se nos muestra de una manera peculiar e impredecible. No contento con ello, Shakespeare arroja las escaleras en el acto quinto, cuando sitúa un Hamlet casi desapasionado, para finalmente mirar su propia obra con el vértigo, quizás, de haber ido demasiado lejos. El fin irreversible es la muerte de casi todos los personajes relevantes, incluyendo a Hamlet. Es, sin duda, de los finales más desamparados de los dramas shakespearianos. No hay una consumación propiamente tal. La muerte de Hamlet bien puede reparar el daño establecido, restaurar un orden. Pero nada lo da por seguro. Su historia privada se esfuma mientras su cuerpo desfallece en el escenario. Sus últimas palabras son de espectador más que protagonista (*I am dead, Horatio*). El sentido de la historia debe ser relevado, necesariamente, a Horacio, fiel confidente y amigo, para ser revelada fielmente a los *insatisfechos*:

I am dead, Horatio. Wretched queen, adieu!
 You that look pale and tremble at this chance,
 That are but mutes or audience to this act,
 Had I but time, as this fell sergeant Death
 Is strict in his arrest, O, I could tell you—
 But let it be. Horatio, I am dead:
 Thou livest; report me and my cause aright
 To the *unsatisfied*⁴.

⁴ V, 2, v. 325–331 (mis cursivas). Me muero, Horacio. ¡Adiós, pobre reina! / Vosotros, que palidecéis y tembláis / ante esta desdicha, comparsas o testigos / mudos en esta obra, si me quedara tiempo / (pues el esbirro de la muerte siempre arresta), / ah, os contaría... Ya basta. Horacio, me muero; / tú vives: relata mi historia y mi causa / a los insatisfechos.

Se ha dado escasa y nula importancia a esta última palabra. Creo que con ella Shakespeare da un pequeño guiño de su osadía. Las dificultades de lograr una comprensión unitaria y unánime de su obra pasa, creo yo, por una cuestión *de facto*: no todos los hombres y espectadores de este mundo (el gran teatro del mundo) tenemos el privilegio (o la maldición) de acceder súbitamente a la verdad esencial de las cosas, de contar con experiencias radicales que nos develen el rostro terrible del mundo. Ni siquiera todos los hombres saben que *hay* tales experiencias. La verdad es que, la gran mayoría de nosotros, nos acercamos a la verdad mediante un pausado proceso de asimilación, medianas comprensiones y equívocas estipulaciones. Con seguridad no es esto una condena: de hecho, muchos hombres y mujeres no cambiarían su buen pasar en la vida por conocer lo que otros llaman “la verdadera esencia de las cosas”. Por otra parte, sabemos de aquellos otros que sí han tenido ese acceso terrible y que han sido fulminados en su vuelta al vertiginoso mundo de las apariencias. A ellos son a los que, desde este resguardado rincón, y con un escrutinio público muchas veces injustificado, tildamos de locos o visionarios. Según mi parecer, los *insatisfechos* quedamos en un impreciso lugar intermedio: debemos ser prácticos hasta el punto de no volvernos gregarios, artistas hasta el punto de no hacernos prescindibles a nosotros mismos. Es así como interpretamos el mundo: nos acontecen historias, intuimos en ellas pequeñas verdades, a veces incluso llegamos a tener grandes convicciones. Los más afortunados creemos intuir algo, un esquivo rasgo del mundo que al parecer no ha sido dicho por nadie. Pero fundamentalmente nos deleitamos y asombramos de aquellos otros hombres que sí han tenido una visión completa y radical de las cosas, y que nos la han expresado en palabras que se empastan en libros, que trascienden al olvido, y que de tanto en tanto se dejan caer en nuestros queridos teatros nacionales. Ante tales magnitudes, y más alentados por la inquietud que por la claridad, a veces tomamos el riesgo de escribir algún dudoso ensayo.

Bibliografía

- Bloom, Harold (1998). *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York.
- Eliot, T.S. (1920). *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London.
- Knight, G. Wilson (1989). *The Wheel of Fire*, London.
- Nietzsche, Friedrich (1996). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid.
- Shakespeare, William (1971). *The Complete Works* (ed. Peter Alexander), London & Glasgow.
- Shakespeare, William (1994). *Hamlet* (trad. Ángel-Luis Pujante), Madrid.
- Wittgenstein, Ludwig (1999). *Tractatus Logico-Philosophicus* (trad. española, J. Muñoz e I. Reguera), Madrid.