

EL PODER DE LA AUSENCIA * (1)

Por JAVIER ROIZ

in the fatness of these pursy times (III, iv, 155)
his liberty is full of threats to all (IV, i, 14)
noble and most sovereign reason (III, i, 159) (2)

Sería difícil hallar una expresión tan refinada del poder de la ausencia como la tragedia de Hamlet. Siempre sorprende en esta obra que un personaje ausente, el rey Hamlet, centre la acción, inspire la trama y avive los sentimientos que se desarrollan sobre el escenario.

Cuando se alza el telón, nos encontramos en el reino de Dinamarca, en donde Claudius acaba de acceder legalmente al trono. Hermano del anterior monarca, el nuevo rey electo ha tomado por esposa a su cuñada, con lo que no sólo se ha hecho cargo del reino, sino también de la casa de su hermano fallecido. Esta decisión implica naturalmente la continuidad de Gertrude en su oficio de reina.

Al comenzar la obra, el espectador contempla un país estable, una Dinamarca

* Deseo expresar mi reconocimiento al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones por su hospitalidad y facilidades de trabajo. Y mi agradecimiento al equipo bibliotecario, que, con Martha Wood al frente, da un ejemplo diario de eficiencia y cordialidad. También quiero expresar mi gratitud por sus sugerencias a Paloma Aguilar, Fernando Fernández-Llébrez, Mercedes Iglesias, Gloria Martínez Dorado y Juan Carlos Pérez. Una primera versión de este trabajo fue presentada en el seminario «Diálogos de Poder», celebrado en Saint Louis University, Madrid Campus, en junio de 1993. Mi agradecimiento también a los participantes en aquel encuentro y a sus amables y valiosísimos comentarios.

(1) Este trabajo está basado en la lectura de *Hamlet*, de William Shakespeare, obra datada entre 1599 y 1601. Todas las citas de la obra están tomadas de la edición de Harold Jenkins: *Hamlet*, edición de Harold Jenkins (Londres: Methuen, 1982). En ocasiones, el texto de la edición anterior se ha contrastado con el de la edición de Peter Alexander en *William Shakespeare. The Complete Works*, edición de Peter Alexander (Londres: Collins, 1951). La traducción de todos los fragmentos de la obra que se citan en castellano es responsabilidad del autor de este trabajo.

(2) «En la grosura de estos tiempos hinchados» (III, iv, 155); «su libertad está llena de amenazas para todos» (IV, i, 14); «noble y más soberana razón» (III, i, 159).

que se halla en alerta por sus problemas con la vecina Noruega y que da muestras de hallarse en pleno funcionamiento institucional. Todo está en su sitio. El ejército se halla apostado en el frente, en la *vigilancia de la noche de la polis* y en la protección de sus vulnerabilidades. El gobierno se nos presenta en su trabajo cotidiano, dirige el país, se informa adecuadamente y medita sobre las alternativas que se le ofrecen. Los ciudadanos, en sus trabajos diarios; enterrados en la rutina cívica en la cual lo político se sublima hasta ser invisible. La no aparición de los ciudadanos en la trama es una garantía de la paz cívica en la polis (3).

Todo parece transcurrir en plena normalidad política, *todo está en orden*.

La puerta espectral

A pesar de la normalidad aparente, ya en la primera escena se produce una aparición perturbadora. Un personaje ausente, el fallecido rey Hamlet, hace su entrada en escena, y lo hace no con su presencia metafísica, sino a través de su espectro Ghost.

Un espectro o fantasma es un objeto cognitivo que irrumpe entre los mortales. En realidad, no se trata de un retorno, ya que con ello nadie vuelve a ningún sitio ni nada se recompone, sino de una alteración grave producida por un mensajero de otra dimensión de la conciencia política. Según la tradición europea de la época, el fantasma (φάντασμα) no podía hablar a los vivos, por lo que únicamente le quedaba el recurso de ofrecerse a la curiosidad de alguna persona receptiva a sus recados. El fantasma sólo podía cumplir con su misión suscitando en aquellas personas a las que pretendía dirigirse el deseo de saber o la sospecha que les moviera a inquirir.

El fantasma había de ser, pues, interpelado para poder acceder al diálogo y a la conciencia de las personas vivas. Ahora bien, una vez que se le daba entrada, tenía acceso constante a la realidad de sus interlocutores para seguir informándoles y exigirles sus compromisos.

En el caso que nos ocupa, el paseo del fantasma del rey difunto por las murallas de la polis implica una experiencia fronteriza (4), literalmente hablando. Ghost suscita el ansia de saber y promueve una acción moral para regularizar la situación política que él destapa como corrupta. Porque, aunque Dinamarca vive en plena *normalidad funcional*, Ghost aporta datos que hablan de elementos dislocados y de un trastorno en el reino.

Hablar a Ghost equivale, por tanto, a entrar en una dimensión extraordinaria. No es una dimensión irracional, sino por el contrario menos engañada y mucho más próxima al verdadero estado del país. Ghost es, de hecho, una *puerta espectral iluminada* para atraer nuestra atención en la noche, de tal forma que, si la abrimos, accederemos a una visión diferente del poder, de la autoridad, del equilibrio y seguridad

(3) En palabras de Claudius, «the distracted multitude» (la multitud distraída) (IV, iii, 4).

(4) Uso el término consciente de sus connotaciones psiquiátricas («borderline case»).

de la polis y de otros valores fundamentales, como la riqueza del presente y el futuro cívicos. Atender a Ghost es entrar en una dimensión política superior y, por cierto, sin retorno. Fuerzas muy violentas surgirán de sentimientos despertados bruscamente, de perplejidades y sospechas tenebrosas en medio de un desasosiego creciente; en definitiva, habrá que enfrentarse a unos trastornos políticos que sólo se cancelan al precio de la vida o la muerte.

La visión que se entrevé desde el umbral de esa puerta que abrirá Hamlet —y, con él, el público identificado con su héroe— no es otra que la *presentación del fratricidio*. Se percibe la figura de un rey dormido a pleno día, de un rey que, a la luz diurna y después de haberse alimentado a su hora habitual, se descuida para entregarse al sueño. Aprovechando su inadvertencia, una mano fratricida le instila en los oídos el veneno más mortal.

Con esta imagen Shakespeare nos ofrece a los espectadores la entrada en otra dimensión política, claro que, para aceptar su invitación, tendremos que salir antes de esa realidad controlada por la consciencia en la que todo está en orden, políticamente hablando. En ella, en esa *visión objetiva* del Estado que hemos presenciado hasta el momento, se nos ha mostrado a un rey que acaba de ser elegido limpiamente. Se trata de un rey que goza de la colaboración de su Secretario de Estado, de la lealtad de sus tropas, a las que vemos cumpliendo con su deber, del reconocimiento de las otras repúblicas del exterior de la polis que le envían sus embajadores a ofrecerle respetos y garantías contra Fortinbras como no las había tenido el anterior monarca, y del reconocimiento y amor de la propia reina, su cuñada y esposa.

Tenemos ante nuestros ojos *un panorama realista* del reino en donde el poder estructura las situaciones y en donde las reglas del juego están siendo respetadas. Para ser exactos, se podría decir que sólo hay un cabo suelto: Affection, ese personaje de las *moralties* medievales y de *The Pilgrim's Progress* (5), de John Bunyan, que no aparece caracterizado en el texto de *Hamlet* porque, tal y como ocurre en el teatro moderno, representa una realidad sentimental y afectiva que es asumida por el resto de los personajes dramáticos. En *Hamlet* los efectos de este personaje sublime quedan diseminados por casi toda la obra. En lugar de Affection, los sentimientos y las pasiones que afectan la racionalidad de nuestros héroes en la obra circulan libres por el escenario sin estar encarnados en ningún personaje especial.

Una parte de los impulsos que Affection representa empujan la rueda de la cotidianidad política, pero otros son de una naturaleza compulsiva y trascendente que no se deja incorporar a la normalidad de los personajes. Los sentimientos de filialidad del príncipe Hamlet y la depresión que en él produce la pérdida del rey, su padre, dan una muestra rotunda de cómo se resisten los afectos a la normalidad política y de cómo no encajan en el día tras día de lo público.

El príncipe Hamlet se ve a sí mismo derrotado. No sabe bien por qué, pero sus sentimientos le hablan de una pérdida onerosa; algo que intuye se ha producido en una *confrontación violenta con heridas*. Desde el primer momento, el público, que

(5) *El progreso del peregrino*, cuya primera edición apareció en 1678.

sin saber muy bien por qué se pone inmediatamente de su lado, entiende que su herida es de las más hondas, y observa compasivamente cómo se revuelve en su dolor para reconstruir el escenario donde tuvo lugar la destrucción parcial de su yo.

Cuando Marcellus, Horacio y Barnardo le mencionan la aparición del espectro de su padre, Hamlet está tan desolado y confuso que acude inmediatamente a buscar consuelo en esa nueva visión que se le anuncia. El sabe que hay riesgo en ese paso, pero la incoherencia en la que se halla sumido le es aún más amenazadora.

La llegada del ausente

La aparición de un fantasma, con la percepción de visiones de una alta magistratura civil o religiosa por parte de varias personas comunes, se presta a ser asociada con una grave perturbación de la vida colectiva. Siguiendo con la tradición, los fantasmas parecen destinados a clamar en medio de oscuridades profundas, de altas horas en la noche, y cuando no logran descargar su conciencia desaparecen violentamente con el canto del gallo (6), como si estuvieran airados por no haber cumplido su misión perturbadora. Por el contrario, cuando sí han logrado comunicarse con quienes buscaban, ya son capaces de despedirse sosegadamente. Este es el caso de Ghost, que se desvanece al disiparse la noche, cuando «la luciérnaga muestra que la mañana está cerca y comienza a palidecer su fuego ficticio» (7). El fantasma del rey Hamlet partirá con un «Adiós, adiós, adiós. ¡Recuérdame!» (8).

Ghost es un aparecido que busca alterar las relaciones de las que él ahora falta, y por eso precisamente pide que se le recuerde. El efecto de esta exhortación es tan violento que no deja lugar a dudas sobre su carga revolucionaria:

¿Recordarte? Sí, limpiaré de la tabla de mi memoria todos los tontos recuerdos triviales, todos los libros, todas las figuras e impresiones pasadas que la juventud y la observación copiaron allí, y tu mandato vivirá él sólo en el libro y volumen de mi cerebro sin mezclarse con materia más vil (9).

El ausente exige en este caso belicosidad como prueba de desestabilización emocional y Hamlet, que es sensible a tal demanda, trata al fantasma de su padre como a un espíritu alterado, asegurándole que ha recibido su mensaje y pidiéndole que sosiegue: «descansa, descansa, espíritu perturbado» (10).

(6) «It was about to speak when the cock crew» (estaba a punto de hablar cuando el gallo cantó) (I, v, 152).

(7) «The glo-worm shows the matin to be near and gins to pale his uneffectual fire» (I, v, 89-90).

(8) «Adieu, adieu, adieu. Remember me» (I, v, 91).

(9) «Remember thee? Yea, from the table of my memory I'll wipe away all trivial fond records, all saws of books, all forms, all pressures past that youth and observation copied there, and thy commandment all alone shall live within the book and volume of my brain, unmixed with baser matter» (I, v, 98-104).

(10) «Rest, rest, perturbed spirit» (I, v, 190).

La aparición del ausente no repara el desequilibrio que su falta produce, sino que, lejos de aplacar ansiedades, exacerba la situación. Ocurre así porque la aparición trae información nueva que desestructura las relaciones personales de los seres abandonados e intensifica los efectos de su falta. Cuando se desvanezca de nuevo el fantasma, habrá dejado una estela de enseñanzas turbias. *Enseñanzas que son el producto de la corrupción del pensamiento subterráneo de los personajes y necesariamente estarán plagadas de sospecha, omnipotencia y fobia*. Y la sensación de vacío será más dolorosa e insoportable que antes

Los espectros (11) súbitos que traen consigo conocimiento hasta entonces inaccesible, con la confirmación de presentimientos o con información inesperada, atestiguan la existencia de ausencias. Huecos que revelan faltas personales, de seres perdidos junto con sus significaciones para el grupo o que expresan necesidades colectivas no satisfechas y cuya carencia hiere profundamente a las personas afectadas.

La aparición revela, por tanto, una seria perturbación de los personajes en el *escenario corpóreo de la vida*. Atestigua graves conflictos y plantea la incógnita de cómo esta *inquietante recuperación* provocará el desvelamiento de la situación. En este sentido, la aparición siempre aporta un elemento esperanzador, ya que regala una oportunidad, aunque a su vez anuncia amenazas para la integridad de las relaciones personales. De precipitarse todo por la mala vertiente, los personajes podrían tener que pagar con el daño de su yo e incluso eventualmente con la liquidación de su identidad.

Las apariciones —se produzcan donde se produzcan, en un sueño, en una fantasía o en una alucinación— exponen a la luz el tesoro de la ecología mental de los personajes. Son, como el aire, invulnerables, y ante ellas no viene a cuento defenderse, dado que son el resultado de situaciones colectivas tan auténticas que se presentan en realidad sin pedir nada y como una última llamada con su decisiva y precipitadora presencia. Como resignadamente expresa Marcellus, «él (el espectro) es como el aire invulnerable. Y nuestros golpes inútiles, una mueca maliciosa» (12). Cuando las apariciones se suscitan en el ámbito de un espectáculo público, en el contexto de las tradiciones folklóricas o en el ámbito de la memoria de un pueblo, tendremos que lo que entra en cuestión es la *ecología de la mente pública*.

Es interesante observar cómo en el aura previa o en el entorno espiral y vertiginoso de la aparición surge alguien con temor de que la situación pueda desembocar en el descontrol. Este portavoz toma consciencia de que se puede consumir una tragedia y, en un momento desesperado de lucidez, avisa del peligro.

En Hamlet, esa voz es la de Claudius, el personaje que ve cómo se están separando las aguas del Jordán y que llega a la conclusión de que esto se está produ-

(11) *Specter* y *spectre* vienen de la raíz latina *spectare*, equivalente al verbo inglés *to behold*, lo que hace alusión a su ambigüedad de objetos cognitivos que en parte son inconscientemente reclamados.

(12) Marcellus: «For it (the Ghost) is as the air invulnerable. An our vain blows, malicious mockery» (V, i, 150-151).

ciendo porque la *memoria verde* está peligrosamente abierta. Claudius es estricto en su diagnóstico y quiere urgentemente cambiar las conductas «aun cuando esté verde la memoria de la muerte de nuestro querido hermano Hamlet» (13). Claudius intuye que, a pesar de lo que se le muestra ante los ojos, algunas heridas están abiertas. El estilo de Claudius es untuoso pero preciso:

Guardar estos deberes de duelo para con tu padre, Hamlet, es delicado y encomiable por tu parte, pero tú debes saber que tu padre perdió un padre; que ese padre perdido, perdió al suyo, y el superviviente se dedicó en obligación filial durante algún tiempo a rendir tributo a su memoria (14).

Claudius ve con preocupación que Hamlet no ha enterrado la pérdida de su padre, y detecta en ello una fuente de desequilibrio para todos:

perseverar en un duelo obstinado es una forma de terquedad impía, es una pena inhumana, muestra una voluntad incorrecta hacia el cielo, un corazón debilitado, una mente impaciente, un conocimiento simple y sin educar (15).

Irritado, Claudius llama a Hamlet ignorante y débil de carácter. Y le introduce a empellones con sus palabras en lo público, ya que le acusa de *traición al cielo y a los antepasados*: «es una ofensa al cielo, una ofensa a los muertos, una ofensa a la naturaleza y lo más absurdo para la razón» (16). Claudius expresa muy atinadamente que Hamlet está haciendo un gran daño público con un comportamiento a todas luces rebelde. Se trata claramente de una rebelión llena de malos presagios.

Claudius terminará conminando a su sobrino con dureza: «Te pedimos que arrojes al suelo esta aflicción que no debe prevalecer y pienses en nosotros como en un padre para dejar que el mundo se entere de que tú eres el más inmediato a nuestro trono» (17).

El rey Claudius acusa a Hamlet de ser impío por la subversión que plantea en asuntos públicos a los que el príncipe alude con metáforas aviesas, y le recuerda finalmente que él, su hijastro, es el heredero del poder y de toda la dignidad. Le intenta reducir con una oferta cruzada de complicidad. Y de haberse situado en el terreno de la inteligencia renacentista, del control consciente en donde son visibles

(13) «Though yet of Hamlet our dear brother's death the memory be green...» (I, ii, 1-2).

(14) «'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet, to give these mourning duties to your father, but you must know your father lost a father, that father lost, lost his—and the survivor bound in filial obligation for some term to do obsequious sorrow» (I, ii, 87-92).

(15) «To persever in obstinate condolment is a course of impious stubbornness, 'tis unmanly grief, it shows a will most incorrect to heaven, heart unfortified, a mind impatient, an understanding simple and unschool'd» (I, ii, 92-97).

(16) «'Tis a fault to heaven, a fault against the dead, a fault to nature, to reason most absurd...» (I, ii, 101-103).

(17) «We pray you throw to earth this unprevailing woe, and think of us as of a father; for let the world take note you are the most immediate to our throne» (I, ii, 106-109).

los intereses de la práctica política, Hamlet no hubiera tenido razón para desear un replanteamiento de la situación. Pero Hamlet busca otra visión que él todavía no ha alcanzado, aunque presente, y rechaza así la *política de intereses y cálculos realistas* en la que se mueve la *conversación* de Claudius.

Hamlet decide salirse del espacio alumbrado por las candilejas alertas que permiten ver a los espectadores, esto es, del escenario de la acción teatral, y marchar a Wittenberg, a la penumbra trascendente. Una salida muy peligrosa para todos porque se encamina a las fuentes limpias de la moral y de la religión, y porque busca, ni más ni menos, que el agigantamiento ético y la reflexión teológica del rebelde Hamlet. Un movimiento inquietante que causará el sobresalto de todos, y en especial de la Reina, cuya sensibilidad maternal es la más apta para entender el desafío mortal que esconde el viaje de su hijo. No es ninguna coincidencia que sea la Reina quien se oponga al viaje de su Hamlet de forma más radical: «No vayas a Wittenberg» (18).

Tiempo para la cordura

Buscando una componenda política, Claudius trata a Hamlet como Horatio al fantasma; por eso le intenta hablar con sensatez utilizando un lenguaje trenzado de sentido y sin imágenes perturbadoras. El buen juicio y la recta expresión pueden quizá contener las aguas en su cauce, y es ésa precisamente la razón por la que Marcellus, sobrecogido ante lo que ve (19), pide al culto Horatio que hable al espectro: «Tú eres un hombre instruido, háblale, Horatio» (20). Horatio no defrauda, y como paladín de la cordura, pone buen cuidado en avisar a Hamlet de que el aparecido «podría privaros de vuestra soberanía de la razón y arrastraros hacia la locura» (21).

La Reina sugiere a Hamlet que acepte los hechos consumados sobre la base incontestable de la realidad sórdida y material de la vida. Esta realidad que, para la Reina, se asienta metafísicamente con toda su corporeidad en la *brevitas vitae*, en la vertiginosidad de la existencia. Gertrude aconseja a Hamlet, y lo hace casi sin dirigirse a él directamente, porque más bien dictamina como quien dictamina al vacío, como una persona que tiene algo grabado mentalmente por un terror existencial. La Reina le sugiere a su hijo que no se rebele contra el curso de los acontecimientos, en donde, dada su brevedad, el dolor carece de fuerza porque está obligado a desvanecerse, como todo, rápidamente. El dolor no es importante porque nada es importante. La existencia misma carece de importancia ante el imperio de una naturaleza corrupta e insignificante, asimismo, ante la eternidad:

(18) Queen: «Go not to Wittenberg» (I, ii, 119).

(19) Un sentimiento confuso mezcla de *awe* y *wonder*, temor reverencial y asombro.

(20) Marcellus: «Thou art a scholar, speak to it, Horatio» (I, i, 45).

(21) «This thing...(it) might deprive your sovereignty of reason and draw you into madness» (I, v, 73-74).

Buen Hamlet, despréndete de tu color nocturno y deja brillar tus ojos como un amigo de Dinamarca. No busques eternamente en el polvo a tu noble padre con tus párpados velados. Tú sabes lo que es común a todos: todo lo que vive debe morir, pasando de la naturaleza a la eternidad (22).

Ante esta sugerencia Hamlet reacciona con indignación. Intuitivamente rechaza el dictamen materialista de su madre: «¡Ay si esta carne demasiado sólida se fundiera, se derritiera y se transformase en vapor!» (23). Su impotencia y rabia le llevan a pensar en el suicidio: «¡Ay si el Eterno no hubiera fijado su canon contra el degollamiento de uno mismo!» (24).

Una madre sometida a la sordidez de lo material y al despotismo del tiempo imparable le llega a hacer aborrecer la vida: «¡Qué cansados, insulsos, vacíos y sin provecho me parecen todos los usos de este mundo!» (25). Hamlet se revuelve inflamado de sentimientos que le arrebatan más allá de su comprensión y capta, pleno de inteligencia, en dónde reside la terrible opresión que sus padres le imponen: «¡Oh depravada rapidez!» (26).

El príncipe se da cuenta de que dos visiones del mundo están en juego, una es la del *establishment* y la de las figuras que rigen el territorio del reino, otra es la que intenta hacer saltar la costra de la realidad. No sabe lo que hay más allá de ese escenario, pero no tiene miedo de intentar su desmantelamiento como forma de dar salida a otra vida más rica y compleja, aunque posiblemente desembocante en la destrucción de la locura o la violencia imparable. Cuando Horatio «tiembla y luce pálido» (27), no hace sino reflejar este pavor a lo que ya Hamlet, por su parte, ha decidido hacer frente.

En toda la obra se presiente una consciencia insistente de que el individuo crece internamente a la vez que lo hace externamente: «La naturaleza creciente no aumenta sólo en miembros y troncos» (28), sino que también «el servicio interior de la mente y del alma ensancha con ella» (29).

En el mundo poético que el autor crea, el individuo aparece siempre entre necesidades internas y fuerzas históricas de las que está en cierta manera a merced. En todo momento la obra mantiene en vilo al espectador, sin darle contacto con el suelo

(22) «Good Hamlet, cast thy nighted colour off, and let thine eye look like a friend on Denmark. Do not for ever with thy vailed lids seek for thy noble father in the dust. Thou know'st 'tis common: all that lives must die, passing through nature to eternity» (I, ii, 68-73).

(23) «O that this too too sullied flesh would melt, thaw and resolve itself into a dew» (I, ii, 129-130).

(24) «Or that the Everlasting had not fix'd his canon 'gainst self-slaughter. O God! God!» (I, ii, 131-132).

(25) «How weary, stale, flat, and unprofitable seem to me all the uses of this world!» (I, ii, 133-134).

(26) «O most wicked speed!» (I, II, 156).

(27) «Tremble and look pale» (I, I, 56).

(28) «Nature crescent does not grow alone in thews and bulk» (I, iii, 11).

(29) «The inward service of mind and soul grows wide withal» (I, iii, 12).

de la realidad. Los personajes están tan sujetos a los movimientos subterráneos de su psique como a las amenazas políticas o a la influencia de los astros y no cuentan con una plataforma desde la que hacer fuerza. Esto les dota de una imaginación liberada a la busca de una salida de esta difícil situación, pero les entrega a un mundo difícil y constantemente amenazador. Un mundo inestable por lo que tiene de grandeza, pero no impredecible. Por eso la obra no es caótica ni nos hace sentir perdidos ante una trama sin estructura o ilación. Nos enfrentamos a una trama grande, y eso es precisamente lo que nos intranquiliza, pero es una trama abordable.

Una buena ilustración de todo lo anterior es la propia actitud del personaje de Laertes. Laertes avisa a Ophelia del peligro que implica una relación íntima con Hamlet e insiste en que Hamlet va cargado de enormes riesgos. El fundamento de este presagio es que Hamlet está sujeto a su origen: «él mismo está sujeto a su nacimiento» (30); Hamlet es una persona de «valía». A diferencia de las «personas sin valía» (31), «de su elección depende la cordura y la salud de todo este estado» (32).

Hamlet tiene *elegancia pública*, es alguien que puede elegir con consecuencias colectivas. Y su elegancia viene dada por el hecho de que de sus opciones depende el destino de otras muchas personas. Un matiz, este último, importante para nuestra lectura, ya que hoy la importancia de poder elegir se ha desnaturalizado y la idea de *choice*, elección, se ha transmutado. Porque *choice* no consiste en elegir sobre simplezas. *La verdadera choice es elegir con repercusiones sobre el destino de los demás*. Hamlet es un elegante de esta naturaleza, «y, por tanto, su elección debe ser circunscrita bajo la voz y la obediencia del cuerpo (político) del que él es la cabeza» (33).

Vistas las cosas así, no es extraño que Laertes ande preocupado por la fama de su hermana y le sugiera guardarse de los «golpes calumniosos» (34) que puedan llegar. Sin duda sinuosamente, le advierte sobre la pasión, el descontrol del amor, «el tirón y el peligro del deseo» (35), y en sus imágenes admonitorias se mezclan botones desabrochados, la humedad o «el rocío líquido» (36) de la juventud, para concluir que «la mejor seguridad reside en el miedo» (37). Para Laertes, Hamlet es un joven rebelde sin verdadero sentido ni fundamento político, ya que su rebeldía es una situación estacional. «La juventud se rebela contra sí misma, aunque no haya nadie al lado» (38). Laertes teme perder, a través de Ophelia, el honor de la familia: «Pondera qué pérdida de honor tú puedes sostener si... pierdes tu corazón o si

(30) «He himself is subject to his birth» (I, iii, 18).

(31) «Unvalu'd persons» (I, iii, 19).

(32) «On his choice depends the sanity and health of this whole state» (I, iii, 21).

(33) «And therefore must his choice be circumscrib'd unto the voice and yielding of the body whereof he is the head» (I, iii, 22-24). Sin duda Laertes habla como si se tratase de una monarquía hereditaria, ya que no cuenta con la voz del rey. La realidad es que la monarquía era electiva.

(34) «Calumnious strokes».

(35) «The shot and danger of desire» (I, iii, 35).

(36) «The liquid dew» (I, iii, 41). Del «Salmo 110», *dew of youth*, el rocío de la juventud.

(37) «Best safety lies in fear» (I, iii, 43).

(38) «Youth to itself rebels, though none else near» (I, iii, 43).

el tesoro de tu castidad se abre a su (de Hamlet) desbocada importunidad» (39).

La respuesta de Ophelia es muy madura y perspicaz. Ophelia puede ser ingenua, pero es evidente que tiene una visión propia de la situación. Por ello se da cuenta de que su hermano le recomienda tomar el camino del cielo, mientras que él se embo-ca en el «*primrose path*» (40) o ancho camino del placer.

Tras Laertes, es el padre, Polonius, quien aparece para insistir en las adverten-cias. Primero despide a su hijo con unos consejos, *few precepts*, que resumen mara-villosamente la moral tradicional de las relaciones personales en el campo externo de la convivencia cívica (41). En este intercambio de correcciones morales en casca-da entre el padre y ambos hijos, la memoria aparece como una función clave. Polo-nius pide a su hijo que lleve «en su memoria» esos preceptos que él le da como un pequeño *software* o recetario protector. Ophelia, por su parte, asegura a su hermano que todo lo que éste le ha dicho «está grabado en su memoria» (42).

Tanto Polonius como Laertes temen que Ophelia cometa errores irreparables por dar prestigio a *affection* en las relaciones interpersonales: «*Affection? Poooh, you speak like a green girl*» (43), que no se dé cuenta del peligro de la situación. *Green* aquí hace referencia a una tradición renacentista que asocia el verde o lo tierno a la credulidad, a estar aún abierto a la programación por otros, a entregarse a la autori-dad de otros, al descontrol del yo.

Polonius y Laertes son personajes excepcionales por lo que nos dan: nos ense-ñan el abismo de la interferencia de las pasiones en las relaciones entre los indivi-duos en el espacio abierto de la *civitas*. La urgencia de los impulsos de la sangre que hierve (44) llega poco lejos y no cubre distancias. Son *blazes* o llamaradas:

Estas llamaradas, hija, dan más luz que calor, y se extinguen en ambas (en la len-gua y el alma) en su promesa como un hecho que no debes tomar como fuego... No creas en sus promesas, porque son tratantes de negocios (45).

(39) «Weigh what loss of honour you may sustain if... lose your heart, or your chaste treasure open to his unmaster importunity» (I, iii, 29-32).

(40) (I, iii, 50). Alteración de Shakespeare de la metáfora tradicional que aludía a «the broad way of destruction». La alusión está tomada de la Biblia, «the primrose way of everlasting bonfire» (Mt 7, 13-14). Shakespeare lo utiliza aquí como «the path of pleasure», que lógicamente vendrá a ser «the flow'ry way that leads to the broad gate and the great fire», en palabras del personaje Clown (*All's Well That Ends Well*, IV, v, 48-49). *Primroses* o prímulas, primeras flores en aparecer. Se trata aquí de una interesante ambigüedad renacentista.

(41) (I, iii, 58-80).

(42) «'Tis in my memory lock'd» (I, iii, 85).

(43) «Afecto? Bah...tú hablas como una joven ingenua» (I, iii, 101).

(44) «When the blood burns» (I, 116).

(45) «These blazes, daughter, giving more light than heat, extinct in both even in their promise as a-making you must not take for fire» (I, 117-119). «Do not believe his vows; for they are brokers» (I, 127).

La puerta se abre: Ghost y Hamlet

Cuando Hamlet acude al encuentro del fantasma de su padre, la situación es de *extrema ansiedad*. Son las doce de la noche, una hora límite, y el aire muerde: «hace mucho frío» (46).

Hamlet acude acompañado de Horatio (47) y Marcellus. Al enfrentarse con Ghost, su perplejidad encuentra expresión: «¿Por qué haces esto?» (48). Hamlet le pregunta directamente al espectro porque está convencido de que tiene que haber por fuerza una razón para cruzar la frontera entre *the dead corpses* (49) y *the living*, los difuntos y los vivos. Su vuelta no ha sido a la luz del día, sino bajo los destellos de la luna (50).

Horatio tiene pánico a que el fantasma se lleve a Hamlet a un sitio apartado, teme que Ghost sea el mismo demonio.

Los exegetas de la obra aluden al miedo al demonio; sin embargo, quizá debiéramos ver en este temor el *miedo a la locura*. El *nuevo infierno* de la locura como pérdida de la soberanía de la razón

podría privaros de la soberanía de la razón y arrastraros a la locura (51).

Horatio es consciente de que se pueden implantar movimientos nefastos en el interior del cerebro:

Este mismo lugar pone impulsos caprichosos de desesperación... en cada cerebro (52).

Claro que, en contra de estos avisos, Hamlet siente que su destino, *fate*, le llama a gritos y que eso hace que hasta sus arterias más pequeñas se enerven y endurezcan como los nervios del león de Nemea. Siente una vocación: «todavía me llaman» (53).

En medio de todo, Horatio cree que Hamlet está sucumbiendo a su imaginación. Y la imaginación es *un elemento inquietante y sospechoso porque da forma a las cosas desconocidas*. En la época de la obra, se pensaba que las fantasías del loco eran el trabajo de los espíritus. Estamos, de nuevo, en un terreno fronterizo.

Marcelo, un simple soldado que actúa como observador uniformado sin interfe-

(46) «It is very cold» (I, iv, 137).

(47) Ambos nombres parecen tener resonancias de otras expresiones como *orare*, hora, *ratio*, *oratio*, *horror*, o *martial*, *Mars*, *master*.

(48) «Why is this?» (I, iv, 57).

(49) (I-IV, 53).

(50) «The glimpses of the moon» (I, iv, 53).

(51) «Might deprive your sovereignty of reason and draw you into madness» (I, iv, 73-74).

(52) «Th(is) very place puts toys of desperation...into every brain» (I, iv, 75-76).

(53) «Stil am I called» (I-IV, 84).

rencias racionalistas, académicas o afectivas, y asimismo extrañado de las costumbres populares, expresa lacónicamente lo que presencia y cuál es su interpretación:

Algo está podrido en el estado de Dinamarca (54).

Cuando Ghost y Hamlet se encuentran, la iniciativa queda en manos de Ghost, quien hablará a su hijo del tormento temporal en que se encuentra: tener que pasear en la noche y estar confinado a los fuegos purificadores de sus faltas de juventud. Naturalmente cabe una interpretación, algo velada, de que sus faltas ardan porque fueron vicios no consumidos en sí mismos. Pasiones secadas y resecaadas por falta de desarrollo y vivencia plena.

Ghost le avisa del asesinato del que ha sido víctima: «el más pútrido, extraño y antinatural» (55). Y le advierte que, después de lo que va a oír, tendrá que remover el asunto:

Tendrías que ser más inerte que las gruesas hierbas que arraigan plácidamente en las riberas del Leteo para no remover esto (56).

La conversación entre ambos para definir la naturaleza del nuevo rey Claudius es de alta tensión. El espectro de Hamlet padre le define como una serpiente que le ha robado la vida, mientras que el príncipe Hamlet ve confirmada al fin aquella profecía de su alma que siempre le alertó de la falsedad de su tío: «¡Oh mi alma profética!» (57).

Gosht nos advierte de la traición familiar de Claudius, que ha usado «el poder para seducir» (58) y le ha robado la virtud a su esposa Gertrude, la reina. Y nos revela cómo el propio Claudius, en la hora de la siesta, le instiló un veneno en los oídos tan enemigo de su sangre que penetró por «las compuertas y pasadizos del cuerpo» (59). *La mano del hermano le despachó de la vida, de la corona y de la reina:*

Por la mano de un hermano, a la vez de la reina, de la corona, de la vida despachado (60).

Ghost le incita a la revancha y a poner las cosas en el adecuado orden moral: «No dejes que la cama real de Dinamarca sea un lecho de lujuria y maldito incesto» (61).

(54) «Something is rotten in the state of Denmark» (I, iv, 90).

(55) «Murder, 'most foul, strange and unnatural» (I, v, 38).

(56) «And duller shouldst thou be than the fat weed that roots itself in easy on Lethe wharf, wouldst thou not stir in this» (I, v, 33-34). En la mitología griega Leteo es el río subterráneo del olvido.

(57) «O my prophetic soul!» (I, v, 41).

(58) «The power so to seduce» (I, v, 44-45).

(59) «The natural gates and alleys of the body» (I, v, 67).

(60) «By a brother's hand of life, of crown, of queen at once dispatched» (I-IV, 74-75).

(61) «Let not the royal bed of Denmark be a couch for luxury and damned incest» (I, V, 82-3).

Lo que ocurre a partir de aquí es quizá uno de los fragmentos más impresionantes de toda la obra. Hamlet se retuerce en un delirio de dolor metafísico y de confrontación con Dios (62). Literalmente, Hamlet se vuelve loco de dolor. Jura no olvidar. Además se compromete a borrar de su mente todos los recuerdos o memorias triviales que la juventud y la observación han grabado allí. Todo lo borrará voluntariamente, con violencia y sin piedad para que sólo quede allí el recuerdo grabado del mandamiento del espectro (63).

Hamlet se compromete violentamente a algo que es una lesión radical de sí mismo. Para intensificar su efecto, la memoria va a contribuir con una tarea previa de desarraigo y destrozo de su propio contenido. El desdichado Hamlet afirma tal compromiso con toda su voluntad consciente, lo que garantiza que será capaz de arrancar todo aquello que vea y aprecie en las cámaras del alma.

Pero ¿qué pasará con todos aquellos recuerdos de los que la voluntad no es consciente, pero que operan en uno mismo, tal y como hemos visto en otras secciones de la obra? En este punto, y de forma magistral, el autor da muestras de apreciar la fragilidad de la voluntad y de su escaso control sobre las otras funciones del yo. Y el resultado es que Hamlet se compromete a gritos a hacer algo para lo que tiene capacidades, pero no poderes, y él lo sabe; como sabe que su batalla está perdida de antemano. Hamlet es un humillado público, un yo inerte que alza la voz y extrema la destrucción de lo que manipula porque sencillamente se halla desesperado. Su desesperación se muestra a través de un fingimiento, un cuadro sintomático-escénico que se hace patente en su melancolía o, como diríamos hoy, depresión. Es, en definitiva, una depresión que expresa la convicción de su impotencia: es decir, un raptó histérico.

El abandono, la despedida de un ser querido y de su eco interno en el príncipe desata un ataque, una crisis de *desvalimiento con impotencia y rebelión contra la vida* rayana en lo suicida. Ghost se va después de haber evidenciado la realidad, de haberla hecho aflorar ante los ojos físicos de los espectadores y de aquellos actores que sepan a la vez ser espectadores, de ahí que él mismo se haya hecho visible. Ante esta nueva situación no hay marcha atrás, ya no es posible la ceguera virtual.

Polonius sin luto

La figura de Polonius nos confronta con la realidad de la inteligencia oficial al servicio de la política. Aun cuando el autor no especifica su cargo, Polonius actúa como *Secretary of State*; es decir, el máximo cargo en el gobierno del Rey en cuanto a cálculo de estrategias, conocimiento de las necesidades y actuación pública. Está en la cúspide de la inteligencia política —que obviamente incluye *expertise* o pericia— al servicio de la soberanía.

(62) (I, v, 92-100ss).

(63) (I, v, 98-103).

Polonius es un hombre versado en leyes y letras y así lo muestra en su manera de hablar. No sólo utiliza el lenguaje con conocimiento, sino que se permite hacer admoniciones sobre su uso; es decir, crear estilo. Escénicamente, en este punto Polonius se desploma desde las alturas de su puesto. Porque el espectador se da cuenta de que Polonius tiene problemas con la originalidad. Polonius no sabe crear, está condenado a articular una realidad sórdida ya definida por otros. Ahora bien, en contra de lo que lo anteriormente dicho sugiere, tampoco es un servidor humilde y cualificado, sino el secuaz de unos jefes mal elegidos. Se ha puesto al servicio de una monarquía legal, pero obtenida con asesinatos y transgresiones morales graves. No ha elegido servir a la transparencia moral, sino a lo urdido en silencio y de forma insidiosa. Se ha puesto del lado de la parte ejecutoria de la realidad, de la fuerza de los hechos implantados con la dureza ejecutante del poder; un poder que ha logrado establecer una cotidianidad, una normalidad legal e incontestada.

A medida que avanza la obra, Polonius nos es cada vez más una figura despreciable. Vamos conociendo de la mano del autor a un hombre razonablemente inteligente y bien preparado, un hombre con una vida privada equilibrada y fructífera, pero también a un cobarde. Sus letras y parlamentos están bien organizados, su posición social es alta y sólida en relación al poder. Nos damos cuenta de que su estabilidad proviene de saberse llevar bien con el poder, de convivir con los que lo usan y controlan. En este sentido, su buena colocación le afianza, le calma en sus posibles debilidades y temores a conducirse por la vida y le instala en la sensatez. Un anclaje que esconde miedos muy profundos a la desestabilización psíquica y a la confrontación de la soledad ante el poder.

Polonius tiene un hijo de cada sexo y goza de buena relación con sus soberanos. «Buena» aquí no implica cercanía afectiva, sino ausencia de ira o de amenaza por parte de los poderosos. Probablemente sin necesidad, Polonius esconde una mediocridad basada en el miedo, el pánico a la autoridad, y esto le lleva a situaciones cuadradas entre la medida, la inhibición, el escondite y un narcisismo penoso.

Por todo eso, cuando por un instante Polonius cree contar con algo que para él no puede existir, la generosidad del poder —es decir, la posibilidad del amor del superior—, Polonius se embriaga, se sale de la realidad por un instante y cae en un exhibicionismo lamentable, cae en lo grotesco de un servidor que siempre se asociará a la miseria moral de los culpables porque es donde únicamente *se siente seguro e identificado*, donde puede ver las cosas en donde deben estar: el poder teniendo su origen en la traición y en la suciedad moral de la hipocresía posterior.

Polonius nunca sería Secretario de Estado de un tirano a las claras que exigiera el uso de la violencia diaria. Polonius no aguantaría la visión de la fuerza zafia y directa. Aunque, eso sí, tampoco es un verdadero caballero, ya que no muestra nobleza ni en la defensa de la verdad ni en la falta de autoestima que deja ver en algunos gestos grotescos.

Polonius está al servicio de un hombre despiadado y traidor, de un asesino; si bien este hombre es un rey que ha sido legalmente elegido. Polonius no podría ser *Secretary of State* de un hombre brillante, eficaz y lleno de talento, porque en reali-

dad su autoestima es muy baja; y se sentiría inadecuado ante una autoridad a la que seguir porque se la admira, a la que se obedece porque ella misma también escucha y respeta. Polonius ve las relaciones asimétricas como un asunto de poder —esto es lo que pensaría él—, un sucedáneo sano de la verdadera realidad de la vida que para Polonius no es otra cosa que la violencia de la fuerza. Como resultado de esta percepción íntima ha optado por la suciedad moral, quizá porque se ha convencido a sí mismo de que no hay alternativa.

En una versión previa de la obra Polonius aparece bajo el nombre de Corambis, que alguien ha interpretado como alusión al dictum *Crambe bis posita mors est* («Cabbage served up twice is death») (64). Y esto parece apto para definir su enraciada y tediosa sabiduría (65). Polonius piensa que ha llegado a obtener una docta prudencia que tiene sus fuentes en su íntimo pacto con la sordidez de la existencia, un pacto de por vida. Un hombre locuaz, encumbrado, equilibrado externamente hasta en sus simetrías filiales, y del que no aparece en escena la más mínima alusión a la parte femenina de su *household*, a su esposa, y sí saltos de comportamiento livianos y chocantemente inapropiados para un hombre de su gravedad, como cuando se destapa como un pretencioso retórico o como un cómplice aconchabado al que agradan escondites y espionajes más propios del cotilleo doméstico que de intrigas de Estado.

Polonius se descubre al fin como una figura que carece de la grandeza del Estado, un personaje que se limita a atisbar la pasión genuina en la vida de otros; aquellos que sí han aceptado jugarla en sus propias vidas porque han aceptado su desafío con riesgos y promesas.

Por último, la obsesión malsana de Polonius por atribuir a Hamlet la locura de la juventud denota su fascinación por la pasión fuerte y pura en su brotar. Indica también incapacidad para vivir la suya propia, lo que en el fondo le va a llevar a la destrucción en medio de su voyeurismo frustrado. Curiosamente, morirá como una rata, ya que ni siquiera es objeto de un asesinato. Hamlet le traspasa con su espada pensando que está ajusticiando a la persona del rey.

El Secretario de Estado es un segundón íntimamente ambicioso, cargado con un sentimiento de la vida y de la política que resulta bastante más arcaico del que venía a aportar a comienzos del siglo xvii la visión de poder de la modernidad italiana. Polonius resulta opresivo y siniestro por su endeudamiento con *una percepción de la autoridad como fuerza arbitraria que no dialoga, que está lejos y que se muestra impredecible*. En la lógica de esta concepción sucia y desesperada de la política, se da la paradoja de que, solamente cuando el poder responde a la más absoluta bajeza, es cuando su fuerza violenta se hace predecible, y cuando, precisamente con la utilización de las mañas sucias y cómplices adecuadas, ese poder violento se torna algo más susceptible de manipulación y, en definitiva, de control.

(64) Lo que viene a significar algo así como «la col que se sirve por segunda vez está echada a perder», y cercano al castellano, «nunca segundas partes fueron buenas» (HAROLD JENKINS: «*Longer Notes*», *Hamlet*, pág. 421).

(65) En palabras de Harold Jenkins, «stale and tedious wisdom» (*ibidem*).

Llama la atención que Polonius no haga nunca mención al asesinato que acaba de ocurrir en palacio. Toda su perspicacia no le ha servido en este caso para enterarse de nada, su cotillería ha sido ahí inútil. O cabe que conozca algo, pero piense que *de eso ni se habla*, ya que hay cosas de las que, si no se habla, se puede lograr que no existan. La obra está limpia en este punto, y él aparece como un personaje limpio. Pero *el cuerpo del rey asesinado está aún caliente*. Le asesinaron cuando dormía de día, y por el oído relajado y tierno del que sueña y duerme en la placidez.

La retórica pretenciosa de Polonius, que probablemente no cree en el fondo en sus propios valores, es una firme aliada de esa muerte del ensueño y de la autenticidad moral. Si no es rey Hamlet padre ni lo es tampoco Hamlet hijo se debe a que alguien rápido, utilitario y asesino impune se adelantó y agarró el poder. En medio de todo, consciente y cómplice, o ignorante de los hechos, ahí está firme y sin dudas Polonius, el *Secretary of State*, dispuesto a ejercitar su perfecta retórica y su articulada gramática como efectos que se hallan montados sobre la ausencia de verdad, de culpa y de homicidio. Para Polonius no importan las víctimas, no están registradas, no entran en su percepción de la realidad de la polis.

Polonius parece entender que de la moral personal a la pública hay un gran salto y que él actúa con realismo a partir de *lo que hay*; por eso nunca le agradecerán las alteraciones, la originalidad creativa, el disturbio.

Pero, claro, la realidad es muy otra. La situación, una vez que la vemos en su totalidad, sin apagar focos, sin tapar dictatorialmente partes esenciales de la ciudadanía, se evidencia completa y se libera de esas tiranías de la mezquindad *desesperada y represiva*. No hace falta para ello que surja la locura, ni que se rebele la tan temida juventud que hemos agostado prematuramente en nosotros, basta sólo con que partes importantes del yo se levanten en armas (la aparición de Ghost en armas) y se presenten exigiendo un hueco; es decir, *que la ausencia active a sus emisarios de la realidad en el interior del yo*. Es el principio de la tragedia. Polonius queda en el desprecio del auditorio porque los espectadores captamos que ese personaje nos asusta de nosotros mismos y de las oscuridades de nuestro mundo político.

Hamlet peregrino

En 1678 aparecía la primera edición de *The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan. Bunyan recogía en esta obra extraordinaria que escribió a los cuarenta y siete años un texto presentado como un sueño en una época en que «religión y política eran todavía inseparables» (66).

La obra recogía el espíritu fiero y desesperadamente libre del protestantismo disidente *congregational* en pleno siglo XVII.

(66) G. B. HARRISON, «Introduction», en JOHN BUNYAN: *The Pilgrim's Progress*, Londres, Everyman's Library, 1982, pág. vi.

Bunyan comienza su obra en pleno *viaje moral* (67): «Mientras caminaba por la naturaleza salvaje de este mundo, me conduje hasta un cierto lugar donde había una cueva, y me tendí en aquel lugar a dormir, y mientras dormía soñé un sueño» (68).

El autor nos aclara que no sólo cayó dormido, sino que soñó. En su sueño visualiza a un hombre vestido con harapos que, de pie en las proximidades de su casa, porta un libro en la mano y una gran carga sobre su espalda. Casa, libro y carga como tres elementos definitorios del porqué de la obra, de su oportunidad y de su enjundia.

La obra se inspira en la Biblia traducida a un inglés latinizado. Su lenguaje es llano, del pueblo que irrumpe como actor liberado de la intermediación nobiliaria y eclesiástica. Y el camino irá de «la Ciudad de la Destrucción a Monte Sión» (69), o «de este mundo a ése que ha de venir» (70).

Toda la obra es una marcha emprendida voluntariamente contra obstáculos, pero con ayudas. Se plantea una agonía de personajes morales abstractos cuasi medievales (Patience, Passion, Pliable, etc.), otros son agentes religiosos (Evangelist); pero todo nos ejemplifica y muestra el camino de Christian de un mundo material e imperfecto a otro colmado de perfecciones.

La obra es posterior al *Hamlet* de Shakespeare, si bien recoge una tradición de predicación protestante, espontánea y ganada a las instituciones eclesiásticas que es probable reverberase aún en tiempos de nuestro autor. Expresa el sentir, las dudas y angustias diarias de la población de la baja Inglaterra, donde el libro se hizo multitudinario y en donde su autor se había cultivado como predicador anti-institucional y pro parlamentario durante veinte años. Una predicación de profunda significación política, ya que le hizo tomar parte en las disputas de su tiempo y le costó la cárcel y el arresto domiciliario en varias ocasiones (71).

La idea central de la que parte la obra es la presentación de «un pobre pecador apesadumbrado» (72). Un hombre medio que vive la opresión de la vida pública diaria como un carga oprimente y anuladora de sus capacidades, entusiasmos y juicio.

En el contexto de estas dudas angustiosas del peregrino protestante es donde debemos comprender a Hamlet. Su fuerza interna y su pesadumbre espiritual radican en su salida de una Roma cultural y psicológicamente asfixiante. Roma omnipresente y abusiva de la que, por otra parte, parece imposible prescindir sin quedar-

(67) «I writing of the Way and Race of Saints (...) about their Journey, and the way to Glory» (JOHN BUNYAN, *The Author's Apology for His Book, «The Pilgrim's Progress»*, pág. 1).

(68) «As I walked through the wilderness of this world, I lighted on a certain place where was a Den, and I laid me down in that place to sleep; and as I slept I dreamed a Dream» (*ibid.*, pág. II).

(69) *Ibid.*, pág. 30.

(70) «From this world to that which is to come» (del título de la obra) (*ibid.*, pág. 9).

(71) John Bunyan (1628-1688) sirvió como soldado del ejército parlamentario en la guerra civil contra las tropas reales del rey Carlos I. Su experiencia militar duró tres años, de 1644 a 1647. En 1660 fue arrestado y juzgado por sus actividades como predicador y estuvo encarcelado hasta 1672, si bien durante muchos de estos años su situación fue de libertad vigilada.

(72) «A poor burdened sinner» (*ibid.*, pág. 27).

se a la intemperie. El peregrino ha logrado su liberación, pero lleva consigo su carga de culpabilidad de la que quisiera librarse.

Hamlet es un personaje del Renacimiento. Parte de una tradición medieval, la historia de Amleth (73) recogida en la leyenda sajona y de otros textos precursores con los que entronca claramente: el *Ur-Hamlet* (74) o el *Amleth* de Belleforrest (75) en francés.

El hecho de que *Hamlet* parta de una tradición popular da a la obra una potencia extraordinaria. Presenta a un Shakespeare habilidosísimo con la pluma, lleno de portentoso talento, pero sabiamente sencillo al enfrentarse a temas cuya magnitud claramente sobrepasa la capacidad y la estatura del hombre. Es evidente que Shakespeare lo reconoce y que acude por eso a la tradición de la historia como Michelangelo al bloque de mármol de Carrara, que estuvo esperando durante años para estampar su David.

Hamlet ahonda en contenidos que van más allá de la reflexión de un particular. Da reconocimiento así a los componentes públicos de la pasión, la razón política y el destino.

El personaje de Hamlet inmediatamente nos subyuga. Nos arrastra hacia su simpatía sin que nos demos cuenta. Lo que hace, las extravagancias incómodas que plantea, su lenguaje enigmático difícil de entender se prestarían a hacer de su figura un protagonista distante y difícil de querer. Sin embargo, los espectadores rápidamente percibimos que esto no es así. Hamlet se hace querer. Sin que se nos diga, le imaginamos joven, apuesto y dotado de una inteligencia que, lejos de ser penetrante, se abre a los aires cargados de aliento humano de su imaginación.

Hamlet nos arrebató a través de nuestra identificación, y poco a poco nos damos cuenta de que estamos de su lado, de que le empujamos a que siga en esa opción que ha tomado de abrir la puerta crucial e interpelar al fantasma del rey Hamlet. Le vemos joven, pero instruido en saberes duros y blandos, legales y teológicos, y también estamos seguros de que disfruta de la poesía. No le asociamos a los saberes históricos porque nuestro *príncipe de galanura medieval*, de encanto gótico, que no románico, va más allá y nos da la impresión de hallarse relacionado con los saberes de los maestros clásicos. Con todo, es un príncipe que surge de la acción dramática, del movimiento de las figuras sobre un escenario. Esto le permite situarse en un

(73) La primera historia sobre Amleth parece ser la que narra Saxo Grammaticus, tal y como aparece en la *Historiae Danicae*, escrita a fines del siglo XII y publicada en París en 1514. HAROLD JENKINS: «Introduction» a *Hamlet*, págs. 86-87.

(74) Existe consenso entre los expertos de que existió una obra anterior sobre el mismo tema y que los especialistas llaman *Ur-Hamlet*. La obra no se conserva y al parecer nunca fue impresa, si bien se tienen muchas referencias fiables sobre ella. En concreto, se conoce su montaje en torno a 1596 (*ibid.*, págs. 82 y sigs).

(75) Este autor francés incluyó la historia de Amleth en el quinto volumen de sus *Histoires Tragiques*, obra en siete volúmenes que fueron apareciendo con gran éxito entre 1559 y 1582. Posteriormente aparecería una traducción inglesa del Amleth de Belleforrest con el título *The Hystorie of Hamblet*. Fue publicada en 1608, y el traductor introdujo en la historia ciertas alteraciones que es evidente habían sido tomadas de la obra de Shakespeare (*ibid.*, págs. 89-90).

tablero denso y trascendente en donde su figura, a la luz de la sabiduría de los grandes de su tiempo y al calor del aliento de las audiencias más inquietas y expectantes, más dispuestas a traspasar el umbral de los tiempos en el que se hallan prestas para partir hacia nuevas colonias, se dispone a abordar un movimiento trágico. Sobre la escena se arrastrarán, con las formas de los actores, grandes segmentos de la vida pública, fragmentos de lo desconocido, en una Europa en expansión que empieza a sacar a sus ciudades de las murallas y a sus hombres de sus armaduras para ampliar sus ámbitos.

Hamlet ve ante sí a un rey Hamlet de Tiziano, protegido por su armadura «*cap-à-pie*» (76), en un contraste de figura vulnerada y armada que no vuelve pidiendo a gritos venganza en un retorno automático y restaurador como ocurría en el caso del Ur-Hamlet, sino que se pasea ofreciéndose más a la elección de un hombre libre e intelectualmente sensible como Hamlet que a la osadía de un hijo valiente.

El entrenamiento de Hamlet para adoptar una decisión y tomar el reto es el de la *sensibilidad intelectual* (77), idea impensable para el mundo medieval de tan estricta separación entre lo material y lo espiritual, entre la máquina del cuerpo y el alma que lo mueve.

Hamlet no puede ser explicado con los tratados de ingeniería humana medieval. Es ardiente y fogoso, sufre en su carne los latigazos de la pasión que le revuelve, pero brota en él también la capacidad para percibir más allá de lo que le intriga, de lo que ve o de lo que le es informado. Con la preparación intelectual, se ha desarrollado en él una nueva sensibilidad que capta una realidad más amplia, aunque insatisfactoria. Su capacidad de percepción de las cosas es muy completa. No pierde detalle, es observador y sabe estar en los sitios donde ocurren los acontecimientos. Percibe también a las personas, a sus modos de ser y a sus intenciones. Es un hombre con los pies en la realidad y con una capacidad de percepción que podríamos calificar como superior.

Pero se da cuenta también de que hay un fragmento de la vida que no está allí, entre sus percepciones o anotaciones mentales. Y eso lo infiere a través de síntomas afectivos y sentimentales que, como hombre educado en los saberes renacentistas, no despreciará. Un Lord que no descarta todas las incoherencias registradas en su corazón, sino que más bien las entiende como síntomas no explicados de su incapacidad mental para percibir otra dimensión de las cosas. De ahí que cuando se enfrente a Ghost se le note empequeñecido y torpe.

La personalidad de Hamlet sufre el contraste con una vida que le envuelve y supera constantemente, una realidad que le aboca a la confusión. Solo le rescatará su sensibilidad rebelde y una intuición asentada en el asco a Claudius, en la sospecha, en el desprecio por la valía real de la vida cívica cotidiana, en el rechazo de los grandes tesoros de la clase en que vive: el amor, el poder, el dinero, la larga vida de la supervivencia a cualquier precio.

(76) I, ii, 200.

(77) La misma cualidad que representa magistralmente la estatua del «Doncel» de la catedral de Sigüenza en España.

Hamlet no encuentra rescate en la sencillez del aldeano, su disgusto rechaza la miseria de una vida de responsabilidad colectiva que él ve asentada en el *fratricidio* (78) y que tiñe al género humano. No extraña que este término se encuentre en el título de versiones primitivas de la historia de Hamlet (79).

La raíz fraticida que anima la política, las relaciones de poder, el encumbra-
miento de los seres sobre la contingencia son percibidos brutalmente por Hamlet,
que, ante tal descubrimiento horroroso, no sabe qué puede hacer. De hecho, cree que
no se puede hacer nada. El fraticidio es la vida y o se acepta o se sale de ella.

Hamlet ve una pequeña esperanza en el pensamiento que nos abre a otros mun-
dos en los que respirar otra realidad. De ahí su percepción de Dinamarca como pri-
sión (80).

Rey Claudius, por su parte, revela en su conducta la magnificencia del poder
legítimo en su mediocridad y el cómo se halla éste conectado y respaldado por la
inhibición inteligente y negativa, controladora y persecutora de la imaginación de
sus conciudadanos. En este sentido, Claudius parece ser un rey muy democrático por
representativo. Hamlet se sale más de su tiempo y de su gente que Claudius, que en
ningún momento queda fuera o resalta de entre su imaginado pueblo —imaginado
por nosotros—, que le ha elegido y le respeta:

Mis palabras vuelan, mis pensamientos permanecen abajo.
Palabras sin pensamientos nunca van al cielo (81).

Hamlet jura y maldice de la costumbre, lo que revela que no se refugia en lo esta-
blecido entre el común y adoptado como pauta popular. Para él, son simplemente
reglas perversas, utilizadas a menudo por el pueblo para contrarrestar la prepotencia
de los poderosos y que Hamlet desacredita:

Si la maldita costumbre no lo hubiera bruñido (82)

La costumbre establecida en la población, lejos de ser una aliada, es un agente
tan culpable de la pestilencia política como las estrategias aviesas de los poderosos.
Hamlet no se conforma con ver sólo *en lo que presencia* una lucha entre fragmen-
tos conscientes de la polis, representantes de intereses legítimos diversos, sino que
va más allá hasta descubrir que detrás —encima o debajo— hay una situación vicia-
da, producto de unas limitaciones de la convivencia humana de alcances siniestros.

(78) «A brother's murder», según palabras del propio Claudius (III, iii, 37).

(79) Una variante alemana del *Ur-Hamlet* que se representaba por la misma época y de la que se
conserva el texto se titulaba *Tragoedia der Bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark*
(Tragedia del Fratricidio Castigado del Príncipe Hamlet de Dinamarca) y llegó a ser conocida en inglés
como *Fratricide Punished* (JENKINS: «Introduction», pág. 112).

(80) «Denmark's a prison» (II, ii, 243).

(81) «My words fly up, my thoughts remain below / Words without thoughts never to heaven go»
(III, iii, 97-98).

(82) «If damned custom have not braz'd it so» (III, iv, 37).

El soldado Hamlet

Llama la atención que Fortinbras, el joven y valiente vencedor de la campaña de Polonia, dé a Hamlet el tributo de un soldado. Fortinbras hace que el cuerpo de Hamlet sea recogido por cuatro capitanes y transportado en alto con los honores de un héroe auténtico del campo de batalla. Y además le califica como un hombre de realeza extraordinaria, extremo que el príncipe noruego no duda se habría probado en la historia de Dinamarca si las circunstancias le hubieran dejado a Hamlet acceder al trono, tal y como parecía estar predestinado (83).

Fortinbras encarna la victoria, es decir, la excelcitud de lo militar en estado puro. Pero cuando a su llegada ve el panorama desolador de los cuerpos esparcidos por el escenario, se sobrecoge. El reconoce que se parece al campo de batalla después de la pelea, pero aun así manda limpiarlo con cierto desagrado porque se hace patente que aquello no es el resultado del combate, sino algo muy distinto: es fratricidio (84), algo de lo que los militares huyen y que torna irreal y limitado a lo militar *cuando esto se despliega dentro de la polis*. Los militares huyen de la más pequeña connotación fratricida que se pueda dar en su cometido. Puede haber muerte, destrucción cruel, falta de piedad, incluso sangre derramada innecesariamente en la lucha, pero no puede haber fratricidio; ésa es una de las reglas del juego militar. De ahí que en la preparación para la guerra se haga necesaria la descivilización de las relaciones entre militares y la conversión de éstos en soldados que miran al frente, que nunca se rezagan.

En la obra de Hamlet se producen indicios de que los militares y el ciudadano ordinario, lo que podríamos llamar la gran mayoría de los ciudadanos —que no la ciudadanía que es un término metafísicamente activo— ve con aprensión lo que ha sucedido en la corte. El desenlace es producto —en labios de Horatio— de los desórdenes morales de las personas, esto es, el incesto, la mentira, la crueldad y de acontecimientos no naturales o *unnatural* (85). *Unnatural* se refiere aquí a algo que viola la regla primordial del juego cívico y que no es otra que la evitación del fratricidio. De ahí que *in extremis* Hamlet nomine como su elegido a Fortinbras (86), el arrogante militar que sabe cómo manejar sus impulsos crueles, su violencia (lo que hoy con cera en la lengua se llama agresividad) y su odio eficaz a través del buen uso de las armas para conquistar y llevar a cabo sus objetivos. Una racionalidad que utiliza coherentemente y con buenos resultados todas sus fuerzas e impulsos a través de la profesión militar.

Hamlet nos decepciona aquí. Ante la visión de la muerte, ante el desgarramiento de la

(83) «Foe he was likely, had he been put on, To have prov'd most royal; ...» (V, ii, 402-403).

(84) «Such a sight as this becomes the field, but here shows much amiss» (V, ii, 406-407).

(85) (V, ii, 386).

(86) Como ya hemos mencionado anteriormente (véase nota 32), Dinamarca era una monarquía electiva, si bien cada monarca tenía el derecho a recomendar a su sucesor, recomendación que de hecho equivalía a una nominación. El espectador inglés tenía cercano el ejemplo de la reina Elizabeth nombrando en su lecho de muerte a su sucesor James.

desaparición de su madre y de sus seres más queridos y ante el fin de su presencia en la corte de donde está a punto de desvanecerse, ya no puede seguir tratando de ahondar en la realidad ni rebelarse contra su hipocresía. El príncipe sucumbe a lo expeditivo y a la nobleza de la ejecución:

Yo profetizo que las luces de la elección recaerán sobre Fortinbras. El tiene mi voz agonizante (87).

Hamlet le da su voz agonizante.

Cuando poco antes del desenlace los sepultureros reflexionan en voz alta, su conversación se vuelve reminiscente del coro de la tragedia griega y expresa la sabiduría popular:

Un acto tiene tres ramas: es actuar, hacer, ejecutar (88).

Parecidamente, Hamlet entrega su voto al final de su vida a un personaje que representa la ejecución pura, la acción expeditiva y limpia de enrevesamientos.

¡Que cierren la puerta!

Hamlet descubre la brutalidad de la realidad a través de la muerte de sus allegados, del desenlace. Y en ese momento en que desvela todas las corrupciones y engaños de la situación grita que cierren la puerta (89). No debe escaparse nadie. La realidad se vuelve así justiciera y sofocante, pero es una realidad que agotará las incertidumbres y despejará todas las dudas. Es también una realidad mortal que resbala por la cuesta de la muerte igualadora, *leveller Death*.

Ya no hay medicinas que puedan curar al príncipe. Hamlet está inoculado de la desesperación de la verdad desvelada. Ha desestructurado la situación y ha destapado el trasfondo de poder que sostenía la escena hipócrita; pero, una vez logrado poner de manifiesto la realidad de poder, una realidad oculta y explicatoria, se ha encontrado con que la rueda de los hechos no para y que la vida se hace cargo de la escena, perdiendo nosotros todo el control que conservábamos.

El gran descubrimiento final es un retorno de algo que manteníamos a raya desde el principio y que sólo estaba presente como una incómoda premonición. Se trata de la idea de que *tras el poder no hay nada*, como tampoco hay nada detrás de ese conocimiento final que Hamlet buscaba. Por eso, aunque llega la averiguación del enigma, completa, limpia y sin dejar cabos sueltos, la solución final sólo se produce a través de una aniquilación pavorosa y estéril.

(87) «I do prophesy th'election lights on Fortinbras. He has my dying voice» (V, ii, 360-361).

(88) «An act hath three branches—it is to act, to do, to perform» (V, i, 11-12).

(89) «Let the door be lock'd!» (V, ii, 317).

La última escena será el resultado de una amputación colectiva, un escenario sombrío que ha pretendido ser el de una batalla arriesgada, pero que en realidad ha sido un campo de destrucción y de atormentamiento no resuelto. La tragedia de Hamlet resulta así muy deprimente, como casi todas las empresas modernas que se montan como guerras definitivas y que nunca logran llegar a la solución final, a la victoria absoluta.

El final de Hamlet no es victorioso. Supone, eso sí, el final de un *simulacro poético* con el que la obra pretende en un principio darnos una vista de los entresijos del poder y de su trama civil. Y la reflexión es ambiciosa, ya que a la vez que plantea un conflicto de poderes, se lanza subrepticamente a una indagación velada sobre la naturaleza de los ciudadanos. El simulacro consiste en que el autor ha optado desde el comienzo por diseñar a sus personajes con una óptica retorcida, con una mirada que parece cívica por ser antifeudal, pero que en verdad enfoca los conflictos desde puntos de vista que corresponden a la regimentación militar moderna. De ahí que la obra venga a ser ambivalente y confusa para el espectador.

Al principio, el uso de la limpieza militar no es evidente, pero poco a poco, a medida que las situaciones se aproximen a su límite, esta perfusión militar se hará más y más patente. Los personajes se agarrarán a estrategias de poder concentradas en roles más estrictos e irán abandonando las circunvalaciones de los políticos, del pensamiento sin fin ni objetivos, para lanzarse vertiginosamente hacia su fin. Los personajes tendrán —más pronto que tarde— que empuñar la espada o la daga para embestir directamente al cuerpo, sin distracciones, o se aprestarán a la lucha cada vez más centrados en sus objetivos de envenenamiento. En la última escena habrán llegado adonde debían llegar: a la racionalidad militar y a la *militarización moderna del pensamiento*. Les ha costado mucho, se han resistido, pero al fin están ahí, yaciendo como soldados y entregados a un brazo fuerte, a un militar victorioso.

Su gran tragedia es que han estado luchando por desentrañar la pestilencia política, la locura que desespera a la ciudadanía más callada, y sólo se ha podido llegar al ruido y la furia, a desencadenar fuerzas antes ocultas, a evidenciar. Al final, la rotundidad de esos planteamientos *tiene que acabar siendo militar*.

Fortinbras, al entrar en ese cementerio de la virtud civil, reconoce inmediatamente de qué se trata:

Esta matanza proclama el pillaje sin cuartel (90).

¡Traición, traición!: el vengador juvenil

Son varias las personas que individualmente acuden a esta expresión de rabia y desaliento al mismo tiempo. Hamlet y Laertes lo hacen de forma indirecta. Pero es

(90) «This quarry cries on havoc» (V, ii, 369).

el coro, el grupo expectante de *mutes* —en realidad, todos o *all* en la entradilla del libreto—, quien lo denuncia abiertamente.

Cuando el rey Claudius es herido de muerte, la herida infligida a la autoridad real provoca un grito hondo en el escenario, un grito colectivo de miedo y perplejidad (91).

Llama la atención cómo el diálogo que culmina la obra aboca a la parálisis de los ciudadanos representados en los personajes presentes. Todos se limitan a ver, a ser movidos en su interior y afectados en su *status* por los que detentan la acción. Sin ir más lejos, el país va a quedar en manos del descendiente de un antiguo enemigo (92), de un personaje más que dudoso por su unilateralidad, su brusquedad y sus arrogancias. Todo eso le está pasando a un público que se limita a ser conmovido.

El lenguaje se torna más y más militar. La muerte es presentada por Fortinbras como «*sergeant Death*» (93). Una muerte policíaca que, según Hamlet, le viene a arrestar de forma *estricta* (94). Las tropas y sus paradas, su marcha vistosa, inundan la realidad escenográfica; es lo público que otra vez se ha tornado externo al máximo. Se ha restaurado su espectacularidad. Los espacios públicos internos han recedido hasta su mínimo, han devorado trágicamente a aquellos que los contemplaban y admitían su existencia. Todo ahora es acción expedita y externa. Se ha producido la limpieza de las adherencias del oportunismo y de la deslealtad, de la falta de respeto por la individualidad que encarnan Rosencratz y Guildenstern, de lo confuso enredado en Hamlet, de lo pervertido irremediabilmente en los reyes y en la mediocridad de Polonius, de lo insentato y tosco, sin futuro, en Laertes, se ha llevado a cabo una verdadera purga. Pero no se ha avanzado en términos cívicos. Todo ello ha sido una *fine revolution* (95) en sentido clásico. De ahí que el espectador salga en cierta medida desolado.

Nuestro último Rey derrotó a Fortinbras... Fue aquel mismo día que el joven Hamlet nació (96).

En numerosas ocasiones de la obra se atribuye la conducta extraordinaria de Hamlet a su dislocada juventud. La atribución a la fogosidad de la juventud de irregularidades en la conducta, y desde luego en el pensamiento y el lenguaje, parece hacer alusión de algún modo a una alteración hormonal en la sangre de los jóvenes que impide a éstos sujetar sus impulsos y les induce a alteraciones de conducta.

(91) «Treason!, treason!» (V, ii, 328).

(92) Fortinbras padre, rey de Noruega, derrotado y muerto en el campo de batalla por Hamlet padre (I, i, 87-94).

(93) El sargento Muerte (V, ii, 341).

(94) «Is strict in his arrest» (V, ii, 341).

(95) (V, I, 89). Tiene el sentido de una vuelta de la rueda de la diosa Fortuna, un cataclismo circular completo que acaba donde empezó.

(96) «Our last King o'ercame Fortinbras...It was that very day that young Hamlet was born» (V, i, 140 y 143). Se refiere a Fortinbras padre, rey de Noruega.

Esta visión presupone una falta de experiencia en los jóvenes que les estorba para descifrar la realidad de su entorno. Así, los jóvenes no controlan sus impulsos porque no están enterados de sus consecuencias. En resumen, que o no se han podido medir con ellos en anteriores ocasiones o carecen del entrenamiento adecuado para hacerse con su control.

Para esta forma de pensar, la buena experiencia es la que o bien llega a embotar la sensibilidad, la hace menos virgen, tema el de la virginidad cognitiva o sentimental que aparece en la obra, o bien enseña medios y maneras de esquivar situaciones incoherentes o contradictorias.

Las referencias a la locura parecen, por último, sugerir una evolución del pensamiento que conduce a Hamlet desde la inconsciencia de la infancia, en donde lo inconsciente domina a las ideas conscientes, a un pensamiento adulto en el que las ideas claras imponen su dominio a las ideas que surgen del inconsciente. La marcha hacia la adultez sería así una evolución en la que, gracias a la experiencia, se van haciendo patentes las características de la vida y se alcanza un dominio cada vez más sólido de las ideas asimiladas.

Pero también cabe otra interpretación para el espectador. Los adultos que le recriminan a Hamlet su locura son en parte personas que le ocultan la verdadera realidad de lo que está ocurriendo en el reino. Claudius y Gertrude, los reyes de la práctica política, le cierran con su silencio mentiroso el paso a la verdad. Polonius también lo hace, aunque no sabemos si con su estulticia oportunista o con su torpeza pretenciosa y deshonesto que no se da cuenta de lo que pasa. De los demás simplemente hay que decir que con su ignorancia están más lejos que Hamlet de la realidad.

Al comienzo de la obra, Hamlet está también lejos de saber lo que ha ocurrido en su vida íntima de hijo y en su vida pública de ciudadano de honor en Dinamarca. Durante el primer acto sus pensamientos conscientes no disienten de la acción pública, son las ideas y sentimientos que le asaltan desde su interior los que están en contradicción con lo que transcurre a su alrededor. Esos son los que le inducen a un comportamiento disonante. No se trata sólo de una melancolía por un dolor justificado, se trata de algo más. Y por eso rechaza la explicación de que se siente tan desasegado porque aún no ha aceptado la mortalidad de su padre, que es la explicación interesada del rey Claudius para controlarle. Hamlet se siente mal porque hay algo que le desafía e inunda internamente, algo que le arroja a la impotencia y le hace sentirse como en una prisión.

Por esa razón, cuando al fin descubre en la conversación con el fantasma que lo que ha ocurrido es algo moralmente reprochable, es cuando reconoce la razón de su malestar. En cierto modo las sugerencias de Claudius son intentos de desorientarle para que no siga buscando, para que no se mantenga abierto por más tiempo a la indagación de las causas de una realidad que no le gusta, para que archive el caso, como diríamos hoy. Pero Hamlet no lo hace y sigue abierto a sus intuiciones, a la visita de sus espíritus —suyos porque vienen a hablarle a él— que le traen incógnitas y propuestas muy peligrosas para Claudius. No en vano el diálogo de Hamlet con

Claudius tiene lugar antes de que se produzca la aparición de Ghost, lo que coincide con el intento de Claudius de cerrarle a Hamlet la puerta de la intuición. El objetivo es anular en el corazón y en la cabeza del príncipe aquello que, precisamente por no ser consciente, haya podido quedar fuera de la bien urdida situación a la que la destreza asesina y diplomática de Claudius le ha arrojado.

Hamlet encontrará la única puerta de escape a su angustiada situación en esa parcela de su conciencia no domesticada, en percepciones libres que, más allá de la apariencia de las cosas en el mundo del diálogo discursivo, vienen a suscitarle la curiosidad por ampliar la verdad.

Lo curioso en la presentación de Ghost es que requiere para su irrupción que Hamlet le permita la entrada. No penetra forzando la puerta de la conciencia, sino que se pasea a distancia de los personajes, ofreciendo su conocimiento de las situaciones y de las cosas. Está ahí instando a que abramos la puerta a lo mucho que nos puede enseñar, pero eso sólo ocurrirá si nosotros damos el paso adelante y le pedimos que nos informe. Su influencia *requiere un acto consciente por nuestra parte*.

Por otra parte, no se ofrece a todos. Su imagen sí, porque es algo objetivo. Representa fuerzas, conocimientos y realidades afectivas y de pensamiento que son de todos, pero que sólo están accesibles a una persona en concreto para que haga de intermediaria con la realidad de las palabras y las ideas conscientes que se intercambian. Las fuerzas del inconsciente no se pueden intercambiar voluntariamente. Su captación es muy subjetiva y su compartición sólo se puede hacer una vez que alguien las ha traído a la conciencia y estructurado.

Hamlet será el mediador cuya intuición y posición políticas le dan acceso a esa fuente de conocimientos que va a ser de calidad suprema, y él aceptará el reto. Su valía moral y su altura cívica, que ya se nos habían sugerido en su presentación en escena, se confirman cuando acepta la incomodidad, el riesgo personal de afrontar el conocimiento que Ghost le trae y que puede producir, como así se verá más tarde, una tragedia.

¿Por qué Hamlet ha de ser el receptor? ¿Por sus virtudes morales? ¿Por ser el hijo del rey Hamlet?

Es de notar que el paso de la comunicación de lo no consciente a lo consciente se hace de un Hamlet a otro Hamlet. Aunque se trate de dos personas distintas, no cabe duda de que ambas se hallan ligadas por un vínculo del mundo infantil, etapa en la que el individuo, lejos de regirse por ideas conscientes, se halla empantanado con lo inconsciente en mucha mayor medida que el adulto. Los lazos padre-hijo se extienden por terrenos hondos y muchas veces no visibles al observador, por cables enterrados.

Hamlet es la consecuencia de una ida y venida de sentimientos, sospechas, odios, depresión ante la traición, victimismo, amor y violencia que le llegan al personaje con una nitidez que a ningún otro parece llegarle. Ahora bien, hay que reconocer que los que saben todo lo que ha ocurrido no necesitarán de este proceso —ni de ningún otro— en el que la erupción del conocimiento llega a través de situaciones e intermediadores anómalos.

Naturalmente que, dado que nadie sabe todo, puesto que la omnisciencia es una condición no humana, cabría pensar que prestar oído a esas voces intuitivas y fantasmales a las que escucha el príncipe puede ser en teoría una buena fuente de conocimiento para cualquiera de los que actúan en la obra o la contemplan. ¿Por qué no lo es? ¿Por qué produce malestar y encono que alguien indague?

La respuesta es que la única forma de conocimiento absoluto del pasado es la de quien lo ha producido y además ocultado. El absolutismo del conocimiento de los hechos implicaría aquí, por tanto, su ocultación por razones inconfesables, aunque no por eso necesaria y consecuentemente malignas.

Los responsables de *hechos escondidos* suelen tener una explicación montada con ideas conscientes que sojuzgan sin alteraciones a todos los demás elementos de la situación. Ante el alto régimen de censura con el que las ideas de curso legal implantan su férreo dominio, los sentimientos de culpabilidad fratricida y de usurpación no pueden emerger. Pero ¿cómo se puede estar sin dudas en una situación como la que viven Gertrude y Claudius?

La conducta de estos dos últimos supone el triunfo de una visión alterada, aunque consciente, que ellos han aceptado en parte para sus propias conciencias y que han logrado implantar totalmente en la consciencia objetiva, es decir, en la plataforma iluminada del escenario del teatro. Al comienzo de la obra, los sentimientos rebeldes, los lazos de filiación e incluso la piedad ante el sufrimiento del propio hijo, como es el caso de Gertrude, han quedado bien dominados en el contexto de la situación que se nos pinta.

Naturalmente que muchas de las ideas en juego se hallan *suprimidas o camufladas*, por usar el lenguaje de la psicología social. Y en la manera y con el grado de éxito que esto se hace, nos enteraremos al final, cuando la obra haya transcurrido y se produzca la revolución de los elementos visibles e invisibles que componen la realidad completa. Así, por ejemplo, veremos que la supresión de la filiación ha sido costosa y no demasiado triunfante, ya que este sentimiento vuelve a brotar irreprimible y convertido ahora en culpabilidad fratricida.

La mandíbula de Caín (97)

Es curioso que Hamlet acuda también al *camouflage* para destapar los elementos *suprimidos*. De forma muy inteligente —eso no se lo sugiere Ghost, sino que es de cosecha propia—, Hamlet recurre al camuflaje del teatro para hacer insoportable por evidente el camuflaje de la realidad con el que los poderes han alterado la historia de Dinamarca. Como la estrategia ha sido de camuflar, si uno la replica, crea de forma artificial un *delay* entre los impulsos y su resolución por transformación o colocación.

(97) «Cain's jawbone, that did the first murder» (V, i, 76).

George H. Mead (98) y Marvin Minsky (99) introdujeron en la psicología social la idea de que un impulso o un sentimiento sólo se hace consciente cuando se produce una dilación o *delay* (100) entre su surgimiento y ejecución. En ese momento tomamos cuenta en el tiempo de él y lo hacemos consciente.

La argucia de Hamlet tiene algo ver con esto. Mediante el montaje plástico libera ciertos acontecimientos del pasado de significación oculta, pero de efectos patentes. Su intención es cancelar las inhibiciones que mantienen el control de la situación. Por un lado, ofrece esos hechos en una función teatral para que la audiencia se introduzca en la situación que los produjo; después, cuando los que fueron los responsables de esos hechos se identifiquen con los actores y revivan los sentimientos intensos que entraron en su día en juego, será ya para ellos demasiado tarde. Los culpables se darán cuenta de repente, aunque ya sin poder evitarlo, de que hay una distancia física entre ellos como espectadores y el escenario de los comediantes, puesto que se trata de *teatro dentro del teatro*. Ahora ya no podrán evitar la reflexión. Se ha introducido así *una cuña* entre ellos y los hechos que, si no temporal como ellos evitaron que se produjera para no pensar —y lo evitaron prohibiendo revolver en el recuerdo de esos hechos que habían quedado encerrados atrás y ocluidos en el pasado—, será espacial; una distancia igual de eficaz para romper el efecto del camuflaje:

En la obra es donde yo atraparé la conciencia del Rey (101).

La estrategia de Hamlet resultará tan eficaz que romperá el equilibrio al que Claudius y Gertrude habían llegado. La entrada de la realidad suprimida en la conciencia de los personajes es acusada por una reacción inopinada y violenta del rey, que no soporta la situación. Sus exclamaciones y movimientos sobre el escenario señalan sin lugar a dudas que ese trozo de realidad que había sido ocultada con tanto éxito va a caer ahora del lado de las ideas claras, de la realidad consciente y operativa. Es decir, que afectará directamente a los actos de intercambio. Los intercambios, a partir de aquí, se alterarán, y los estados de cuenta entre los personajes también.

El movimiento de los personajes en el escenario revela alteración de la conciencia bajo las luces de las candilejas. Las candilejas son siempre, en cierto modo, las luces de la conciencia del auditorio que contempla expectante la obra. Los personajes sobre el escenario tienen el privilegio de ver los focos ocultos y se ven a sí mismos con los ojos de esos focos que les irradian.

Claudius ya no domina esos elementos que antes detentaba en su mundo inter-

(98) GEORGE H. MEAD: *Mind, Self, and Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1934).

(99) MARVIN MINSKY: *The Society of Mind* (New York: Simon & Schuster, 1985).

(100) Véase THOMAS J. SCHEFF: «Toward a Social Psychological Theory of Mind and Consciousness», *Social Research*, vol. 60, núm. 1 (primavera 1993), págs. 173-185.

(101) «The play is the thing wherein I'll catch the conscience of the King» (II, II, 601).

no, factores que controlaba tan absoluta e irresponsablemente porque los tenía suprimidos; algo que hacía con tal eficacia que el espectador llegaba a dudar de su culpabilidad. ¿Cómo va a imaginar un espectador interno o externo de la obra que alguien que oculta todo lo que oculta Claudius pueda seguir hablando con tanta propiedad? Claro que Claudius y Gertrude no están hurtando su vileza a los ojos de los presentes como el que simplemente tapa una vergüenza. La mente de los reyes ha ido más allá y ha confinado el regicidio a las mazmorras de la *amnesia afectiva*. Conservan una memoria hibernada de los hechos, saben obviamente lo que pasó, pero sus implicaciones afectivas, las emociones involucradas, han quedado perfectamente enterradas. Esto explicaría por qué *lo suprimido* no impedía a los culpables sus movimientos ágiles por el escenario de la consciencia, ni su velocidad de ideas, ni su limpieza, ni nada de su prestancia mental.

Una vez traído al escenario, ese material vuelve a molestar, y hay que disponer de él *de cualquier manera y a cualquier precio*. Eso es lo que los reyes pasarán a hacer ahora, y ahí destaparán toda su crueldad y falta de escrúpulos. Claro que la situación ha cambiado irreversiblemente y, una vez a la vista de los espectadores, ese material quedará sujeto a las leyes de la comprobación y al intercambio en el tiempo y en el espacio. A él podrán acceder muchas otras personas, por eso Horatio será partícipe de la situación a través de Hamlet. Una vez que se ha extraído del pozo el material falsamente amnistiado (102), cosa que sólo puede hacer alguien en disposición de ello —en este caso Hamlet—, lo que sucede ya se puede compartir e intercambiar. Lo sabrán más personas y los conocimientos estarán ahora en otra dimensión.

Duda hamletiana y duda metódica

No quisiera terminar mis meditaciones sin valorar, tal y como yo lo veo, el contraste esencial entre la duda metódica cartesiana de René Descartes y la duda hamletiana.

La duda de Hamlet, expresada emblemáticamente en su «to be, or not to be» (103), es muy diferente de la cartesiana, a pesar de que ambas arrancan de un mismo punto de partida.

(102) Hay que recordar que amnesia y amnistía proceden de la misma raíz.

(103) «Ser o no ser» (III, i, 56). La expresión inglesa posee una ambigüedad, por otra parte muy propia de William Shakespeare, que no es posible traducir. «To be, or not to be» significa también «estar o no estar» y, por implicación de este segundo significado, «ir o venir». La duda de Hamlet hace claramente alusión a la idea de presencia o desaparición y, al igual que en sus salidas al exterior de la realidad presencial a través de las consultas con el espectro de su padre, es una expresión pendular con posibilidad de ir o venir, de entrada y salida, de personarse o de ausentarse. Esta idea de doble vía en el movimiento metafísico y en la construcción del conocimiento es totalmente ajena al progreso del pensamiento cartesiano, siempre en avance metódico, encaminado al futuro y sin posibilidad de desandar lo andado, porque ha ido quedando demostrado por la certeza como realidad irrefutable. El pensamiento cartesiano está basado de forma esencial en la presencia del ser que se afirma a través de la demostración.

Descartes parte de la insignificancia del individuo sumergido en un mundo de errores y seducciones. Y postula una estrategia epistemológica en tonos militantes. Su baza central es la certeza absoluta, aunque planteada en tonos minúsculos. Tal certeza responde en realidad a la baza católica de la soberbia teológica, transmutada por Descartes en arma de resistencia del individuo frente a la desintegración moral del mundo. En toda esta construcción, la duda metódica de Descartes se proyecta sobre todo, excluyéndose únicamente la existencia de nuestro *mínimo yo esencial*, nuestra mente pensante.

La ciencia cartesiana viene a ser en este sentido una gran parada de certezas reconquistadas por la inexorable duda metódica, el arma que se acerca precisamente frente a lo más humano, y esto incluye en primer término a la política. Una visión, pues, del conocimiento que esconde en lo más recóndito el ansia por establecer la *interpretación única de las cosas*, por actuar no sólo como intermediaria entre la ignorancia de los individuos y su realidad, sino como la *única intermediaria* entre la obra de Dios, que se muestra en la Naturaleza creada y los hombres.

Hamlet, desde una posición similar, se ve movido también a enfrentarse a un mundo donde se siente a disgusto y cuya calidad él atribuye a la miseria moral establecida. Pero, muy a diferencia del *ego cogitans* de Descartes, Hamlet se plantea el hecho de tener que vivir «in this harsh world» (104) como una tarea cívica. Una posición de partida que se halla en las antípodas de la negación cartesiana de la política. Es más, la política para Hamlet es el motor y centro de su desgraciada situación psicológica. Hamlet se enfrenta a un mundo que le supera, con la convicción de que sólo abriéndose a lo incontrolado, a lo que se mueve más allá de sus conocimientos aprendidos, puede encontrar aliados para desmontar esa realidad trágica que otros han urdido con gran cautela. Como consecuencia, su búsqueda de conocimiento incluye el riesgo a la desintegración del yo, a la locura, a su ruina psíquica o a la pérdida de partes de su identidad depositadas en otras personas.

Esta actitud queda muy lejos de los recelos cartesianos hacia el error externo, que acecha para perforar a toda costa el blindaje de nuestro *methodus* o camino de razonamiento. El gran riesgo de la duda hamletiana está más bien en abrimos a aquello que nos habla sin que podamos controlarlo, en intentar la salida al océano de las voces múltiples de nuestro cerebro, en aceptar el libre examen de conciencia, en confrontar directamente y sin intermediarios lo que Descartes llamaba el libro de la vida. Porque, en definitiva, el recurrir al sentimiento, íntimo o colectivo, como instrumento de conocimiento, conduce a poner en peligro la soberanía individual y nos arrima a la posibilidad de la quiebra psíquica.

El *ego cogitans* vive su insignificancia agazapado en una certeza tan humilde como fanatizada, mientras que Hamlet renuncia a ella y se abre a la complejidad de

Hamlet nunca intenta demostrar nada, pero, con su astucia y su liderazgo, eso sí, remueve las cosas y libera las fuerzas latentes en las situaciones para producir que esa realidad, muchas veces por ausente impensable, se nos muestre ella misma de forma impredecible.

(104) «En este mundo áspero» (V, ii, 353). *Harsh* admite también ser traducido como «duro», «repulsivo» o «cruel».

la vida, en donde lo político no se rechaza ni sublima, sino que se vive *como matriz de lo interpersonal*. Para Hamlet, lo «político» es equivalente a lo «cívico», y está abierto a la transformación de la propia identidad del investigador.

Muy en contraste con Hamlet, la duda en Descartes es un arma al servicio del humanismo. Dudar convierte al individuo en falible y humano, si bien es cierto que, aunque no lo parezca, le conecta a su vez con la divinidad y le carga con una misión poco menos que religiosa. Con su *minima certeza*, inmaculada de toda suciedad política, el ciudadano cartesiano comenzará un camino a la realidad —un camino a la verdad— que le llevará a la restauración de lo verdadero y al equilibrio psicológico. Equilibrio que sólo puede garantizar un soporte que no tenga límites ni en el tiempo ni en el espacio —como no los tiene la verdad eterna—. Ese soporte, en el fondo, no es otro que Dios, con lo que el individuo queda fanatizado.

Por eso, resulta frustrante que Hamlet proclame su derrota personal cuando, restaurada la confianza en su razón y evitada la locura, entregue su Dinamarca a la impetuosa presencia del militar. Después de toda su agonía moral y psicológica, el príncipe Hamlet, un príncipe civil y universitario, acaba entregando su rebeldía a Fortinbras, su príncipe inverso de la enemiga Noruega, quien, mientras él indagaba en las interioridades de su mundo privado y público, simplemente se perrechaba.