Santiago Ruiz Idárraga

Hamlet o de la Eterna Caducidad del Mundo

Asesora:

María Cecilia Salas

Universidad Nacional de Colombia

Sede Medellín

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales

Maestría en Estética

2018

Contenido

Introducción 3

Un oxímoron viviente 6

El duelo como incógnita 12

Una psicosis colectiva 18

Contra el dolor sensato 23

Lo que gritan los cadáveres 36

Sábanas incestuosas 40

Tesoro de la castidad 55

La forma de la cicatriz 64

Antic disposition 89

Dos Víboras de Dientes Afilados 104

Palabras, Palabras, Palabras 129

Un Pródigo Suspiro 141

Vapores Pestilentes 154

Una Pintura Moral 161

Conclusión: La Mirada de la Calavera 171

Bibliografía 176

Introducción

El presente trabajo pretende hacer una lectura de la tragedia de *Hamlet, Príncipe de Dinamarca* a través del concepto de duelo. Para sustentar esta interpretación se tomaron como base tres textos fundamentales: el *Seminario VI: El Deseo y su Interpretación,* de Jacques Lacan; *Erótica del Duelo en Tiempos de la Muerte Seca*, de Jean Allouch; y *El Orígen del Drama Barroco Alemán,* de Walter Benjamin. El seminario de Lacan es una aproximación psicoanalítica a los intersticios intrincados del deseo humano, sus deslizamientos, sus ocultamientos, sus paradojas, y las posibles formas de su interpretación. En él, hace una interpretación de la obra de Shakespeare aproximándose a ella como una "tragedia del deseo", en tanto que Hamlet es un sujeto deseante que se contradice a sí mismo al no hacerse cargo de su propio deseo, al ser incapaz de actuar y paralizarse en vacilaciones interminables. El texto de Allouch constituye una ampliación de algunos aspectos que Lacan trata en su seminario, pero que no termina de desarrollar conceptualmente y se mantienen como reflexiones en potencia. Allouch extrae de estas semillas conceptuales plantadas allí toda una nueva teoría del duelo que contradice la noción de *trabajo de duelo,* introducida por Freud en *Duelo y Melancolía*. En esta nueva concepción, el duelo se plantea como una pérdida a secas que, mediante la asimilación de un acto sacrificial, convierte la pérdida en una renovación de la subjetividad del doliente. Desde esta perspectiva, el duelo se convierte en un acto creativo. El texto de Benjamin consiste en el análisis de una forma literaria propia del período Barroco, denominada *Trauerspiel.* Benjamin argumenta que es errado denominar como "tragedias" a los dramas de ese período —como, por ejemplo, la tragedia de *Hamlet—,* pues estos guardan muy pocas similitudes con la antigua tragedia griega. Estas obras dramáticas poseen una estructura propia, la cual es un reflejo de las tensiones políticas, teológicas, ideológicas y filosóficas de la época en la que fueron creadas. La palabra *Trauerspiel* sería entonces más precisa para clasificarlas. Esta traduce "drama de duelo" o "representación de duelo". Es más preciso denominarlas así puesto que su estructura literaria está dominada por una preeminencia de la muerte, la caducidad y la finitud de todo lo existente. Constituyen una forma estética de lamentación por la fugacidad del ser en el mundo.

Es así como los tres textos que sustentan la argumentación de este trabajo giran alrededor del duelo. Los dos primeros, desde la perspectiva del psicoanálisis; el tercero, desde las concepciones estéticas del Barroco europeo. Esta elección teórica tiene como finalidad generar un diálogo entre disciplinas para buscar nuevos sentidos posibles a ese poema ilimitado que es *Hamlet,* una obra que está llena de misterios, de los cuáles su principal enigma es su protagonista. ¿Por qué Hamlet demora tanto su venganza? ¿Por qué dilata la acción hasta el colmo del paroxismo? Su padre, espíritu atormentado del más allá, le comanda vengar su asesinato a manos de Claudio y su satisfacción no se cumple hasta la culminación de una extensa dilación por parte de su hijo. Satisfacción que le otorga después de toda una serie de peripecias, giros, confusiones, delirios, asesinatos y que culmina en un baño de sangre, producto final de un caos de intrigas y de estrategias que se revirtieron sobre todos aquellos que las elucubraron, incluido Hamlet mismo. ¿Por qué? Es algo que no podemos evitar preguntarnos como espectadores y lectores de la obra ¿Por qué con toda su inteligencia, su sagacidad, su ingenio, su inventiva, su carisma, su capacidad de intrigar, Hamlet, dilatador, procastinador, elucubrador obsesivo, demora tanto la venganza? ¿Y porque cuando la logra –cuando finalmente logra matar a Claudio– tiene esta venganza un tono tan insignificante, tan azaroso? Insignificancia que flota indiferente como un vaho de sinsentido sobre todos los cadáveres ensangrentados, agujereados y envenenados con los que culmina el quinto acto. Como el ángel de la *Alegoría de la Esperanza* de Andrea Pisano, Hamlet tiene el fruto a su alcance, tiene todo a su disposición, pero, teniendo alas, es incapaz de alcanzarlo ¿Por qué esta morosidad tortuosa en la ejecución de la venganza? Muchas pueden ser las respuestas a esta pregunta, pero ninguna se puede afirmar con certeza.

Pues Hamlet es una esfinge. Es un misterio dramático, un cúmulo de contradicciones, de versos sublimes, de ironías, de desprecios, de acertijos y desdoblamientos reflexivos que se condensan y se saturan en ese nombre ("Hamlet"), en esa didascalia que afirma que toda esa saturación de palabras sublimes y contradictorias tiene sede en un solo personaje, tiene sede en ese nombre y que deben ser pronunciadas por un actor que le dará voz y carne, y que es una sola persona, un solo ser. Y sin embargo, es un personaje que es muchos personajes, que se adapta, que improvisa, que cambia de personalidad, que se disfraza y cambia su discurso

constantemente, engaña a todos los otros personajes como si estuviese más vivo que ellos al mutar con una insistencia camaleónica. Un personaje, un cúmulo de palabras saturadas en una didascalia y que sin embargo su exceso de humanidad le hace parecer más real que los hombres. Esta heterogeneidad contenida en el ser de Hamlet, esta diversidad y este mutar constantes nos llevan a afirmar que es inclasificable. Categorizarlo de manera definitiva es imposible (Bloom, 2001, p. 417).

Hamlet es un ser de muchos rostros. Un ser de palabras (del manuscrito) que se amolda y se adapta a múltiples interpretaciones, que adquiere muchas formas. Es un espejo (Kott, 1965, p.301), un cuerpo lingüístico reflejante que absorbe las tensiones y las ansiedades del tiempo que lo lee, del espectador que lo observa, tanto como las ansiedades de aquel que lo interpreta. Hay un Hamlet político; un Hamlet metafísico; un Hamlet existencialista; un Hamlet pirroniano, escéptico; un Hamlet cristiano; un Hamlet místico, romántico; un Hamlet melancólico. Todos estos son rostros posibles que, con la suficiente audacia interpretativa, pueden hacerse plausibles en la lectura de la obra y, sin embargo, nunca la agotan.

Hay obras en todos los ámbitos del arte que llegan a hacerse sumamente abarcantes, como si en su ser limitado (sea lingüístico, visual o sonoro) parecieran cifrar secretamente la odisea entera del universo, su principio y su final, como una cábala hermética de muchas caras. Como intérpretes observamos un rostro, pero al observar ese rostro específico, perdemos parcialmente la visión de todos los otros. Una sonata de Beethoven se encuentra cifrada en la partitura, las notas son siempre las mismas, el ritmo no cambia, los silencios y las dinámicas se mantienen inalterados, no importa quien la lea, no importa de donde sea. Y, sin embargo, existen millones de interpretaciones de esas notas repetidas, interpretaciones tan únicas y tan diferentes entre ellas como las formas geométricas de los copos de nieve.

Entre esa plétora de rostros y de temas que es Hamlet hay que saber qué rostro se elige mirar y por qué (Kott, 1965, p.302). Este trabajo se dedicará solamente a la visión de uno de esos rostros: el del Hamlet doliente.

Un oxímoron viviente

Hamlet es el sol negro del deseo. En él, el querer, el anhelar, el desear, todos los verbos que constituyen la substancia de la vida, el impulso vital que empuja a los seres desde su nacimiento hasta su muerte, se hunde en la opacidad de la indecisión y la melancolía. Esencial a todo drama, a toda historia, a toda ficción es la consecución de un objeto de deseo: Ulises *desea* regresar a Ítaca; Ahab *desea* cazar a la ballena blanca; Macbeth *desea* ser rey; Julieta *desea* a Romeo; Shylock *desea* la libra de carne de Antonio. Todos impulsados por la fuerza omnipresente del deseo. Fuerza que opera como una onda gravitacional que conecta a los seres, que los repele, que los atrae, que los agita y los estremece. Hamlet *desea* asesinar a Claudio, vengar a su padre. Sabe que éste ha sido asesinado por su propio hermano. El espectro mismo de la víctima es quien le revela esta terrible verdad. Sabe las circunstancias. Sabe quién es el autor. Sabe los elementos del crimen, la locación, la hora. Hamlet, héroe trágico, es el reflejo inverso de Edipo. Edipo es ciego. Lo ignora todo. Sólo puede ver cuando se arranca los ojos, cuando su ignorancia lo lleva a la perdición. Hamlet, por el contrario, *sabe*. Sabe desde el principio hasta el final de la tragedia. El objeto de deseo está ahí, palpable, explícito, inequívoco. Sin ambigüedad, sabe quién es el asesino de su padre, el usurpador del trono. Sólo sospecha momentáneamente del testimonio del fantasma. Es posible que una fuerza maligna esté jugando con él, que le mienta. Incluso estima que su propia melancolía esté trastornando su cabeza. Por eso debe corroborar, verificar el testimonio. Conspira, intriga, improvisa. Sabe cómo ser maquiavélico. Crea una puesta en escena que simula las circunstancias del asesinato. El asesino no podrá evitar la revelación de un gesto que determine su culpabilidad ante la mimesis del homicidio. Hamlet grita. Pide que le traigan luz. Lo que se sabía con sospecha, ahora se sabe con certeza. Lo tiene ahí. El homicida reza, pide perdón, arrodillado, de espaldas. La oportunidad perfecta. Pero Hamlet aplaza. Aún no es el momento. Polonio muere de una estocada, detrás de la cortina.

Hijo de un padre asesinado, Hamlet se hace parricida. Las maquinaciones caen, invertidas y trastornadas, sobre sus maquinadores. El homicida sabe que Hamlet sabe. Ya no

hay vuelta atrás. Él también conspira. Ofelia enloquece: su padre ha sido asesinado a manos de su amante pretendido, el príncipe de Dinamarca. Hamlet es enviado a Inglaterra. Suicidio acuático. Laertes jura venganza. Los dos dolientes luchan en la fosa de la sepultura de Ofelia. Horacio advierte a Hamlet. Mal presentimiento. Hamlet se arroja al duelo con Laertes. Los floretes se intercambian. La reina bebe el vino envenenado. Laertes muere envenenado. Hamlet sabe que va a morir. Finalmente actúa. Finalmente alcanza su objeto de deseo. Apuñala a Claudio. Ambos mueren. El acto que lo une finalmente con su objetivo sólo lo consigue a costa de rodeos y evasivas, de circunvoluciones, de errores irreversibles; sólo a costa de una cantidad de muertes gratuitas, cuando la vida de todos a su alrededor se hace una ruina.

Un movimiento en espiral, signado por acercamientos y alejamientos de su deseo, lo llevaron poco a poco a un callejón sin salida, hasta el punto en el que la acción final sólo se vislumbra por la puerta estrecha de las circunstancias, en un instante fugaz, el del duelo con Laertes, en el que es todo o nada y en el que sacrifica su vida para exterminar la de Claudio. Trabajo chapuceado. Sólo en la catástrofe final el procrastinador se redime consigo mismo y con su padre. Y todo esto, sabiendo. Desde el principio hasta el final. Hamlet *sabe*. Sabe y, sin embargo, la tragedia acontece. Hamlet es el sol negro del deseo porque su objeto de deseo es claro y prístino, inmediato, y, sin embargo, procrastina, aplaza. El deseo y el no-deseo se conjugan en su interior y esta simultaneidad contradictoria lo paraliza.

> ¡Cómo hablan contra mí los hechos todos y espolean mi tórpida venganza! [...] pues que tengo motivos, voluntad, fuerzas y medios para realizarlo. Y me exhortan ejemplos tan patentes como la tierra [...] ¿Cuál es la posición en que me hallo, yo que tengo un padre asesinado, mi madre mancillada, conmociones que mi razón excitan y mi sangre, y dejo dormir todo [...] (Acto IV, Escena IV)

El saber pleno del crimen, la razón excitada, la sangre caliente y presta a la venganza... y dejarlo dormir todo. La figuración del verbo es precisa en la metáfora: Hamlet parece dormido, suspendido en un sueño, anuladas las facultades en un vacilar sonámbulo. Con motivos, voluntad y fuerza para actuar, y sin embargo es incapaz de hacerlo. Sólo el holocausto

final del Acto V lo arrebata de su sonambulismo, de ese dormir del que es tan consciente y que tanto se reprocha a sí mismo. ¿Por qué no actúa de otra manera teniendo todas las motivaciones y todos los medios a su favor? Misterio insoluble. Hamlet es una esfinge.

Toda interpretación de la obra debe partir de esta contradicción, de esta paradoja que es el personaje que impulsa el holocausto de la tragedia. El oxímoron parece ser la manera más precisa de describirlo: "Es difícil describir los modos de representación en Shakespeare sin recurrir a los oxímoros, pues la mayoría de esos modos se fundan en aparentes contradicciones" (Bloom, 2002, p.35). La contradicción se halla en el núcleo de la representación del devenir interior en el personaje shakespereano.

Tomemos como ejemplo a Bruto, en la tragedia *Julio César,* donde encontramos una manifestación precisa de un personaje desgarrado por la contradicción interna, por la presencia de dos ideas, de conceptos contradictorios conjugados uno contra otro simultáneamente. En el primer acto Bruto se halla poseído por un sonambulismo similar, paralizado entre el fuego cruzado de dos ideas opuestas en el interior de su conciencia, entumecidas sus facultades a causa de la vacilación, de la deliberación continua y neurótica entre dos posiciones contradictorias. César ha devenido tirano de Roma. César, el amigo amado, el compañero leal de innumerables guerras, el hombre al que ha ayudado a subir al poder; ese hombre, se ha convertido en un dictador y amenaza la república. Dos imágenes opuestas de este hombre se abrazan simultáneamente en su conciencia: la imagen del amigo amado, del guerrero, del político talentoso, carismático, del colega de guerras e intrigas; y la imagen del tirano, del hombre que ha escalado tan alto que ahora tiene la arrogancia de creerse un dios, el excesivo dictador que cree estar por encima del pueblo de Roma, que cree estar por encima de los mismos aliados que lo llevaron al poder.

El amor y el odio se amalgaman en la imagen oximorónica de César: amigo-enemigo, amado-odiado, bondadoso-tirano. Bruto duda. Es incapaz de resolverse. Su alma se halla en

estado de guerra civil consigo misma[1]. Por esta razón, a causa de esta intensa vacilación, de este oscilar entre contradicciones, el personaje se halla suspendido. No será hasta el momento en el que Casio impulse y manipule a Bruto a su resolución que saldrá del sonambulismo de la duda extrema. Y será entonces la imagen del tirano detestado la que se desangrará en el Capitolio. El primer acto de *Julio César* es un ejemplo vívido de la manera en la que Shakespeare representa el debate interior, la confrontación del sí mismo en la subjetividad del personaje. El caso de Bruto es concreto, preciso. Hay claramente un objeto de la vacilación, la imagen de César. Pero la vacilación de Hamlet es más difusa, más amplia, más omnipresente. Su alma también se halla en guerra civil consigo misma. Pero la escisión de su interior parece absoluta. Y esta escisión lo abisma en su propia conciencia, la cual no parece tener fondo. División interna que lo lleva a mostrarse desengañado de su propio deseo, de su propio impulso vital. Por eso el oxímoron parece la única figura del discurso con la que nos podemos adentrar en su subjetividad. Su deseo es nítido, luminoso: vengar al padre. Pero esa misma nitidez se opaca, se oscurece en la misteriosa escisión de su ser, en el desapego mórbido que siente por el mundo y las personas.

Por esta razón Lacan afirma que Hamlet es la tragedia del deseo. La catástrofe de un desear que se escinde de sí mismo, del anhelo que se anula en la vertiginosidad de la desgarradura interna.

> Ser o no ser: todo el problema es ese. ¿Qué es más noble para el espíritu: sufrir golpes y dardos de la airada suerte, o tomar armas contra un mar de angustias y darles fin a todas combatiéndolas? Morir... Dormir; no más; y con un sueño saber que dimos fin a las congojas, y a los mil sobresaltos naturales que componen la herencia de la carne, consumación es esta que se puede desear. (Acto III, escena I).

---

[1] "Si empañan mi frente nubes sombrías, el descontento que se muestra en mi rostro va contra mí mismo solamente. Desde algún tiempo me atormenta una *lucha de opuestos sentimientos*, de ideas concernientes a mí solo. [...] Consideren (para explicar mi descuido) que el pobre Bruto, *en guerra consigo mismo* [...]. [Las cursivas son mías] (Acto I, Escena II).

Ser y no ser es la contradicción absoluta. Es la simultánea afirmación y negación de la existencia, el deseo y el tedio total en una conjunción paralela. El sí y el no entrelazados en una espiral que desciende a los fondos de una subjetividad abismada. Renegar de los sobresaltos de la herencia de la carne, justo cuando las circunstancias mismas comandan el mandato de una acción diligente, violenta y necesaria, ese es el predicamento de Hamlet. ¿Cómo vivir cuando viviendo se detesta la vida? ¿Cómo desear cuando todo deseo es fútil? ¿Cómo hablar, cómo pronunciar siquiera una palabra, cuando todo es insignificante? Ese es el sol negro del deseo. Hamlet es una paradoja hecha carne: el anhelo que se anula. Como la *Alegoría de la Esperanza* de Andrea Pisano, un ángel que trata de alcanzar un fruto suspendido del cielo, pero que es incapaz de tocar, a pesar de que tiene alas; Hamlet tiene ante sí el objeto de su deseo, pero es incapaz de alcanzarlo, a pesar de tener todos los motivos y todos los medios a su disposición. Está allí, próximo, casi palpable, pero su desgarradura interna lo paraliza, el aleteo inútil de las alas celestes no lo elevan del suelo y el fruto, tan cercano, es inalcanzable.

> El personaje se nos puede presentar igualmente como la figura particular del discurso, el oxímoron (es decir, la coexistencia en un mismo lugar del discurso de categorías contradictorias: vida-muerte, realidad-sueño, luz-noche, ley-crimen); el oxímoron, fundamento de la teatralidad, es una figura esencialmente dialógica. El personaje puede ser una especie de oxímoron viviente, el lugar de la tensión dramática por excelencia, precisamente por darse en él unión metafórica de dos órdenes de realidades opuestas. (Ubersfeld, 1989, p. 95).

Hamlet es un oxímoron viviente, es un enigma en el que se yuxtaponen la afirmación y la negación absolutas, una pugna entre el Todo y la Nada, la simultaneidad de la vida y la muerte en una sola carne. El punto de partida es, pues, la contradicción. El nombre "Hamlet" es una agrupación de sílabas, una didascalia, una indicación que marca un papel que representará un actor; pero más allá de eso, es un espacio límite en el que se agrupan las contradicciones de una subjetividad abismada: la muerte y la vida, el ser y el no ser, el asco y la fascinación, la ilusión y el desengaño, la ambición y el desapego, la euforía y la melancolía. "Al personaje se le puede considerar, en cierto modo, como una abstracción, como límite, como el

cruce de series o de funciones independientes, o se le puede considerar como un conglomerado de elementos no autónomos [...]" (Ubersfeld, 1989, p. 90). Debemos partir entonces de la contradicción más tangible y más próxima que hay en Hamlet: el enfrentamiento entre la vida y la muerte.

> Considerada exteriormente, la muerte de Hamlet parece producida accidentalmente por el combate con Laertes y el cambio de los floretes. Sin embargo, si se considera el fondo del carácter de Hamlet, la muerte está en él desde el principio [...] Con esta melancolía y esta debilidad, con esa tristeza profunda [...], es un hombre perdido antes de que la muerte llegue a él de afuera. (Hegel, citado en Kozicki, 2004, p. 23).

Hamlet está *habitado* por la muerte desde mucho antes de morir. Como afirma Hegel, antes de que la muerte le llegue *desde afuera*, tiene dentro sí una muerte, arraigada muy *adentro*. Desde el primer momento en el que aparece en el escenario (Acto I, Escena II) está marcado por la presencia de esa muerte, la muerte de su padre. En principio, Hamlet es ante todo un doliente. La muerte que lo habita, que lo domina, que lo paraliza en vida, es la del ser amado. Hamlet se halla, ante todo, en un proceso de duelo.

El duelo como incógnita

En agosto de 1596 murió Hamnet Shakespeare, hijo de William Shakespeare, a los once años, de causas cuya precisión desconocemos (tal vez por la caída de un árbol, la mordedura de una serpiente o una fiebre intensa a causa de una intoxicación de la sangre). Dos meses después, en octubre, a John Shakespeare se le otorgaría, gracias a los logros artísticos de su hijo, el escudo de armas del reino de Inglaterra, haciendo de toda la ascendencia masculina de los Shakespeare gentileshombres certificados ante la aristocracia inglesa. Triunfo doblemente feliz, esperado y anhelado por los Shakespeare, desde que al padre le fue negada dicha gratificación, justo en el momento en que la familia caía en bancarrota. Doblemente triste, doblemente irónico, si consideramos que el único hijo varón de Shakespeare, Hamnet, había muerto solo dos meses antes del reconocimiento y sería el último vástago masculino de la descendencia familiar.

No podemos dejar de asumir, por lo menos de manera especulativa (como se debe hacer con todo aquello referente a la vida de Shakespeare) que, al dramaturgo inglés, tan finamente sensible a las sutilezas más delicadas, esta ironía no se le pasó por alto. Como tampoco podemos pasar por alto la homofonía evidente entre "Hamnet", el nombre del hijo salido de sus entrañas, fallecido prematuramente, y "Hamlet", el hijo de su imaginación, creación inmortal que le ha sobrevivido durante más de cuatrocientos años.

Unos meses antes del estreno de *Hamlet*, John Shakespeare falleció también. Padre e hijo, fallecidos, reverberan a lo largo de una obra cuyo centro es el dolor de la pérdida (Bloom, 2001, p. 412). De la muerte, de la desaparición de los seres amados, emerge una nueva creación. Hamnet deviene Hamlet. Un hijo de la carne es sustituido por un hijo de la imaginación. Del dolor inconmensurable por la muerte del hijo y el padre emerge una obra sobre la inconmensurabilidad del dolor. Esto refleja el carácter específico del proceso o acto de duelo: que no se trata simplemente de una tortuosa y lenta aceptación de la pérdida, de la desaparición del ser amado. El trabajo de duelo se constituye como un auténtico proceso de creación. Creación de una nueva relación con el mundo, es decir, se trata de una doble

experiencia de reinvención subjetiva y de travesía por el sufrimiento de la pérdida (Allouch, 2011, p. 205). En tal sentido se dice que el trabajo de duelo es, a su vez, un trabajo de parto (Jacobi, 2007, p. 1332). Esto se demuestra en esa auténtica transmutación del dolor en creación que es la tragedia de *Hamlet*.

De hecho, una de las claves estructurales para comprender la obra radica en leerla a través del prisma del duelo. Cuatro personajes atraviesan, durante momentos diversos del desarrollo de la trama, maneras diferentes de afrontar el duelo por la muerte de sus respectivos padres:

- Hamlet, trasmutando el dolor en duda, odio, ironía, no sólo hacia Claudio (el asesino), sino hacia todo el conjunto de lo existente.
- Ofelia, sucumbiendo a la locura a través de un dolor que se niega a hacerse racional.
- Laertes, a través de la asunción intensa e hiperbólica de la venganza como único acto de restitución de la muerte de Polonio.
- Fortimbrás (personaje lejano que no se hace presente hasta el final del drama), a través de la ambición de recuperar lo que su padre, rey de Noruega, perdió en la apuesta con el rey Hamlet.

Cada personaje en su singularidad funciona como el hilo de una trama que cada vez se hace más compleja, puesto que, cada uno, enfrenta o es tocado por la pérdida de forma específica. Dime cuál es tu versión del duelo y te diré quién eres (Allouch, 2005, p. 99). Esto hace que la tragedia se despliegue como un entramado complejo de reflejos quebrados en el que las maneras propias de cada personaje de afrontar el dolor reflejan y afectan sensiblemente las maneras de los otros. Este juego de reflejos rotos e inversos convierte la obra en un caleidoscopio del duelo y la melancolía.

Así que la muerte de Hamnet en el verano de 1596 y la posterior muerte de Jhon Shakespeare abren la posibilidad de indagar la tragedia como una obra cuyo núcleo interpretativo gira alrededor del dolor de la pérdida. A primera vista, esto puede parecer algo tautológico. Es palmario que Hamlet se halla en estado de duelo desde el primer momento en

el que se manifiesta en el escenario, en el acto I, escena II. El dato del duelo parece algo autoevidente, tan obvio que, inmediatamente constatado, descartado es de inmediato. Como la carta robada en el cuento de Edgar Allan Poe, el duelo se muestra como un objeto puesto frente a los ojos, tan próximo, tan cercano y accesible que, por esta misma razón, es rápidamente pasado por alto.

Sin embargo, lo obvio es a menudo lo más elusivo. Este dolor omnipresente, universal, que se halla de manera inexorable presente en toda vida humana es una incógnita.

> La presencia de este dolor supuso para Freud un enigma. Lo que, para cada uno, es evidencia notable e inevitable sigue siendo insoluble para el inventor del psicoanálisis. Considerar la más cruel de las evidencias como un problema que debe solucionarse define la heurística del planteamiento psicoanalítico. La evidencia no es verdad, puede incluso ser lo que la oculta. Aceptar el ser tomado como testigo de este movimiento depresivo obliga a cada uno a vivirlo para sí-mismo y en si-mismo. Podemos considerar que la fuerza y la amplitud de esta aflicción son tales que obstaculizan el proceso de pensamiento, y Freud podría no haberse escapado de este movimiento sin definitivamente desconocerlo. (Jacobi, 2007, p. 1332).

El psicoanálisis abre así un espacio de interrogación a este dolor que en lo cotidiano parece tan obvio. Este espacio de interrogación arrebata de su contexto aquello que parece evidente y lo posiciona en un extrañamiento que a su vez se establece como punto de partida de la indagación. A partir de esto, el extrañamiento de lo evidente se constituye como una operación plenamente filosófica, pues toma un fenómeno mundano y lo cuestiona como un hecho asombroso y absurdo: ¿Por qué acontece este dolor? ¿Por qué, si la razón nos dice con una lógica rigurosa que todo lo que vive tiene morir, incluyendo a nuestros seres amados y a nosotros mismos, la pérdida es tan insoportable? ¿Por qué se niega la conciencia a resignarse a este acontecimiento inaplazable de la existencia? Esto constituye un enigma. Pero un enigma constitutivo que hace parte de los resortes más íntimos de la vida humana.

Para iniciar nuestra indagación sobre el duelo como el núcleo de la tragedia nos valdremos de la metáfora de la huella. En la psique del doliente el ser amado es arrebatado por la muerte de tal manera que este robo deja tras su paso una desgarradura en la textura de su conciencia, una huella violenta de esa presencia que ahora está ausente. El contorno de esa

huella es la delimitación de un vacío. Vacío dejado por el ser amado, el objeto perdido. El duelo es, por lo tanto, la impronta de una pérdida. Esa impronta, esa huella, opera como un agujero. “[...] el duelo, que una pérdida verdadera, intolerable para el ser humano, le provoca un agujero en lo real” (Lacan, 2014, p. 371). Ese agujero en lo real crea en el doliente un estado de suspensión, una especie de parálisis de sus facultades.

En términos lacanianos, el agujero en lo real resquebraja los planos de lo imaginario y lo simbólico. El efecto de la pérdida erosiona el yo del doliente, aliena la percepción que tiene de sí. Todo su universo interior, sus pensamientos, sus hábitos mentales se ven trastornados por la presencia de ese agujero negro que es la impronta de la pérdida. Ese agujero, ese vacío, trastorna a su vez el plano de lo simbólico. La impronta de la pérdida tiene así el efecto de erosionar todas las transacciones del sujeto con el mundo exterior, su relación con los otros, su capacidad de comunicar su dolor, de simbolizarlo, de darle un lugar en la cadena significante. Así, esa huella, ese agujero, ese contorno vacío, esa silueta que deja el ser amado que muere, tiene una especie de fuerza gravitacional que atrae todo hacia sí, succionando los objetos circundantes, trastornando las relaciones del sujeto con su propio interior y con el exterior.

La palabra "agujero", a falta de una mejor, parece ser la más adecuada. La huella del objeto perdido es como un hueco al que se arrojan las cosas, en el que se tiran las palabras, las imágenes, las certezas, las razones, la lógica que rige la vida cotidiana, la normalidad pasmosa de los actos del ser en el mundo. La muerte trastorna y arrebata. Podemos incluso extender la metáfora, ampliarla hasta el colmo del paroxismo. Si el efecto de la pérdida es demasiado inconmensurable, demasiado insoportable, entonces el doliente, después de arrojarlo todo por ese agujero, en el colmo de la desesperación, se arroja también a sí mismo, quitándose la vida. Es el caso de aquellos para quienes el dolor de la pérdida es tan intolerable que se quitan la vida. Es esta la situación de Ofelia, para quien el agujero dejado por la pérdida de su padre es tan grande y tan potente que termina por arrojarse a sí misma en él.

Lacan imagina una representación pictórica inédita, contraria a las visiones iconográficas románticas que usualmente se hacen de Ofelia; una representación en la que se exponga una

superposición de planos en la que se contemple el horizonte, los asistentes al entierro, la fosa negra, Hamlet y Laertes peleando sobre el cadáver de Ofelia.

> Querría que alguien hiciese un cuadro en el que se viera el cementerio en el horizonte y aquí el hoyo de la tumba, personas que se van–como aquellas que al final de la tragedia edípica se dispersan y se cubren los ojos para no ver lo que ocurre, o sea, algo que es prácticamente la licuefacción del señor Valdemar. (Lacan, 2014, p. 297).

La comparación con "El curioso caso del Señor Valdemar" no es gratuita. El relato fantástico de Edgar Allan Poe narra la historia de un hombre que es hipnotizado en agonía instantes antes de morir. La hipnosis crea una especie de estado de suspensión en la que el señor Valdemar mantiene su conciencia en un estado limítrofe entre la vida y la muerte, como una conciencia que habita el cuerpo de un cadáver. Cuando el hipnotizador lo libera del hechizo hipnótico y le permite a la conciencia morir con el cuerpo, instantáneamente el cadáver del señor Valdemar se derrite en una especie de jugo o desecho gástrico (una licuefacción, en palabras de Lacan). En relación con el duelo, ese estado limítrofe entre la vida y la muerte, entre el ser y el no-ser es significativo. El señor Valdemar está vivo y muerto simultáneamente, es un hombre suspendido paradojalmente en el límite de la existencia. Una situación similar se da en el duelo. La impronta de la pérdida es como la licuefacción del señor Valdemar: el objeto perdido se halla en tal estado de suspensión limítrofe entre la presencia y la ausencia que es inasimilable, "irracionalizable" (si se me permite el término) por el doliente, quien no halla reposo. Ese muerto sigue vivo en el interior, y esa vida interior que no se corresponde con la muerte exterior es intolerable.

La configuración de la escena es precisa para describir el carácter del duelo: Laertes se arroja a la fosa clandestina para abrazar el cadáver de Ofelia y Hamlet se arroja también para pelear con él. Laertes se arroja al agujero para abrazar el cuerpo de Ofelia en un estado de negación histérica en el que es incapaz de aceptar que su hermana ha muerto. El cadáver de Ofelia se manifiesta como una paradoja inasimilable: mientras el cadáver es la evidencia irrefutable de

la pérdida irremediable del ser amado, en el interior del doliente se da el hecho contrario. La presencia del ser amado se mantiene en su memoria con una persistencia casi delirante. Laertes abrazando el cadáver de Ofelia se manifiesta entonces como el abrazo angustiado de una presencia-ausencia encarnada en el cuerpo inmóvil de su hermana.

> Atengámonos a los primeros aspectos, los más evidentes, de la experiencia del duelo. El sujeto se abisma en el vértigo del dolor y se encuentra en cierta relación con el objeto desaparecido que de alguna manera nos es ilustrada por lo que ocurre en la escena del cementerio. Laertes se arroja a la tumba y, fuera de sí, abraza al objeto cuya desaparición es causa de ese dolor. Es obvio que el objeto resulta entonces tener una existencia tanto más absoluta cuanto que ya no corresponde a nada que exista. (Lacan, 2014, p. 371).

Así, ante ese agujero, ante esa impronta que deja el objeto perdido en su huida hacia la muerte, el doliente se halla paralizado en todas sus facultades por la presencia de esa paradoja del dolor: en su interior el objeto perdido se halla en un estado de presencia intensa, casi palpable, mientras que en el exterior se manifiesta como ausencia absoluta, como la marca, el agujero dejado por un objeto que no regresará jamás.

Hamlet se configura como la obra paradigmática de este efecto del duelo. El gran aporte que Lacan hace a la lectura de esta tragedia radica en circunscribirla al marco de interpretación del proceso de duelo. Tenemos el Hamlet romántico de Goethe, aquella especie de alma bella cuya inteligencia y cuya sensibilidad lo llevan a un pensamiento exhaustivo que no se corresponde con la locura del mundo. Tenemos el Hamlet de Coleridge, el intelectual procrastinador que no actúa por pensar demasiado. Tenemos el Hamlet-fracaso de T.S Eliot. Tenemos el Hamlet como poeta frustrado de Harold Bloom. Con Lacan tenemos el Hamlet doliente, el Hamlet de la odisea psíquica de la pérdida del ser amado, el Hamlet de la tortuosa elaboración interna de ese agujero dejado en lo real por la muerte del padre. “Que yo sepa, en efecto, ningún autor se ha detenido siquiera en este señalamiento, difícil empero de reconocer una vez se lo ha formulado: de un extremo al otro de Hamlet, no se habla más que de duelo.” (Lacan, 2014, p. 375).

Una psicosis colectiva

> Cuando más alto y floreciente era el estado de Roma, poco antes de sucumbir el poderoso Julio, sin morador quedáronse las tumbas, y los muertos, envueltos en mortajas, por las calles de Roma iban chillando y farfullando con algarabía; en el cielo, se vieron como estrellas con séquito de fuego, y rocíos de sangre, y manchas desastrosas en el sol; y el húmedo planeta, a cuyo influjo sujeto está el imperio de Neptuno, eclipse padeció, como si hubiera llegado el día del Final Juicio. Y estos mismos heraldos de violentos sucesos, anuncios que aún preceden al destino, prólogo de desgracias inminentes, son los que, juntos cielo y tierra, hicieron su aparición en las regiones nuestras a los ojos de nuestros compatriotas. (Acto I, Escena I).

Estas palabras, que pronuncia Horacio poco después de la segunda aparición del Espectro, describen la inversión y el retorcimiento de los pilares que sostienen los ritmos del mundo. Inversión de tonos apocalípticos que anuncia un terror de órdenes usurpados, de mezclas de instancias separadas que cambian de lugar o se combinan caóticamente: día-noche, trabajo-reposo, guerra-paz, vida-muerte. Toda la escena del cambio de guardia está regida por estos principios del ritmo de la vida que se trastocan, se mezclan y se usurpan mutuamente. "Los muertos, envueltos en mortajas, por las calles de Roma iban chillando y farfullando con algarabía" delata un rebasamiento y un derrame de la muerte sobre la vida. Los muertos, que deberían estar bajo tierra, ahora salen a la superficie a proferir ruidos carnavalescos. Una irrupción del caos se anuncia con el avistamiento del Espectro, que es lo que inspira a Horacio a pronunciar este testimonio apocalíptico de los días de Roma: "Esto anuncia una extraña conmoción en nuestro estado", afirma. El Espectro se manifiesta en una "warlike appereance", una apariencia de guerra, portando una armadura portentosa. Los muertos abandonan sus tumbas armados para guerrear en la vida.

De este modo se delata algo más profundo: tal vez la hipocresía del orden de la vida, los malos manejos del estado, las traiciones, los secretos y los crímenes de la vida cortesana, ya tan pestilentes, ya tan insoportables y escandalosos en su propio ocultamiento, que el Espectro se manifiesta como una acusación necesaria del orden mentiroso que rige al mundo de los

vivos, él mismo víctima de dicho orden. Horacio lo sabe. Para que los muertos salgan de sus tumbas a morar la tierra, cuestiones inacabadas deben perturbar su descanso eterno; cuestiones que conciernen necesariamente a aquellos que siguen con vida: "[...] si alguna cosa buena se ha de hacer que consuelo te dé y a mí la gracia, háblame [...]" (Acto I, Escena I). Pero el Espectro no responde. La confusión de los órdenes, la vida y la muerte, acontece debido a un caos ínsito en la vida misma; pues el Espectro se hace presente debido a una traición, a una usurpación, a un crimen. "El ghost surge de una ofensa inexpiable." (Lacan, 2014, p. 373). Esta ofensa no tiene que ver sólo con el crimen, ya de por sí bastante escandaloso, sino que se refiere a una circunstancia del mismo crimen que es indisociable de su felonía. El Espectro relatará posteriormente a Hamlet la urgencia ineludible de esta ofensa, una violación de los ritos de la muerte: "[...] sin preparar, sin óleos, inconfeso, mis cuentas por hacer, mandado a juicio con mis imperfecciones sobre mí" (Acto I, Escena V).

Más allá de su homicidio, indisociable de él, la falta del rito ha violado la posibilidad de la paz celestial. Ese paso abrupto de la vida a la muerte, el cruce de esa frontera que en retrospectiva da todo su sentido a una existencia —pues la muerte, la conclusión de ella, define en muchos grados el sentido de una biografía— ha sido cruelmente violado. Este es el contexto en el que se manifiesta el Espectro.

> En la lista de esos fenómenos conviene incluir aquellos por los cuales se manifiesta, no tal o cual locura particular, sino una de las locuras colectivas más esenciales de la comunidad humana. Si, para con el muerto, aquel que acaba de desaparecer, no se han llevado a cabo los denominados ritos, surgen apariciones singulares. Eso es lo que les explica por ejemplo la aparición, en el primer plano de la tragedia, de esa imagen que puede sobrecoger el alma de todos y de cada uno, a saber, el ghost, el fantasma. (Lacan, 2014, p. 372).

Esto es esencial, pues va más allá del duelo que Hamlet atraviesa por la muerte de su padre. El Espectro se hace presente ante un colectivo, no sólo ante su hijo. Esto significa que su muerte atañe a la colectividad, a la comunidad en su totalidad. La Apparition, el Ghost, se manifiesta ante Bernardo, Marcelo y Horacio, lo que da a la escena el tono de una auténtica

psicosis colectiva. De esto se deriva el sentido de órdenes que se entremezclan, el caos de instancias separadas que se unen. Describiendo la tensión que hay en el palacio debido a la amenaza de Fortimbrás, Marcelo afirma que la labor penosa no distingue "del resto de semana los domingos". Habla de un desorden, de una tensión que hace que "[...] esta premura sudorosa a la noche convierte en compañera de trabajo del día" (Acto I, Escena I). El día y la noche se confunden. Los ritmos de la vida se trastocan. El trabajo se desborda y desplaza el reposo, siempre necesario. Pero esto va más allá de la amenaza de guerra contra Noruega. En el mismo contexto de la aparición del Espectro, este cambio de órdenes puede asociarse con la violación de los ritos de muerte. El asesinato impío del Rey Hamlet ha trastocado las debidas fronteras entre la vida y la muerte, esenciales en el orden de la comunidad humana. Por esta razón, la escena adquiere estos tonos de locura colectiva que describe Lacan. Esa ofensa inexpiable por la falta del rito se desborda y se derrama inevitablemente sobre los demás órdenes de la vida: el trabajo y el reposo, la noche y el día. La ofensa al rito constituye una introducción del desequilibrio, pues el irrespeto de la muerte es un irrespeto de la vida.

> Los ritos funerarios, junto con otras prácticas sociales que acompañan a la muerte, operan como soporte de este proceso para responder al cuestionamiento del sistema significante por lo real. Porque el muerto tiene un valor social que el rito recuerda y atestigua. Los muertos son cosa de los vivos, todos, y son los ritos los que le confieren el estatuto positivo a los muertos. Ninguna cultura se ha mostrado indiferente al destino de los cuerpos, y estos destinos diferencian el trabajo de duelo. (Delpino, 2011, p. 195).

La presencia del Espectro opera como una metáfora de esta ofensa a los ritos funerarios. El valor social del rey ha sido transgredido y este insulto al orden retorna a Elsinore como una alucinación atormentada. No se trata sólo del homicidio, sino también de la negación del estatuto positivo del muerto. El Ghost deambula por las afueras del palacio, con su armadura de guerra puesta, muerto viviente, ya que la inscripción de su misma muerte le ha sido negada en la ofensa o incumplimiento del rito. Por esto, divaga suspendido entre dos mundos, sin pertenecer propiamente a ninguno. En tanto que los muertos son siempre asunto de los vivos, el descuido de la ritualización y delimitación de ese fenómeno inconmensurable que es la

muerte tendrá graves consecuencias sobre la vida. Esta necesidad se fundamenta en lo imposible de la muerte, en el sentido de que, como tal, ella es inimaginable, irrepresentable. Paradójicamente, ese destino nuestro, de nuestros seres amados y de la totalidad de lo viviente, nos es conceptualmente inaccesible, imposible hacernos una imagen de ella. Y, sin embargo, siempre está ahí y constituye el polo complementario de la existencia. "Los rituales que acompañan el duelo son representaciones que levantan las paredes del agujero [...]" (Delpino, 2011, p. 193). Ese agujero en lo real que crea la muerte del ser amado, ese carácter insoportable de la pérdida, debido a su misma urgencia e intensidad, debe ser amurallado, debe ser limitado, contorneado; se le deben dar unos límites. De lo contrario, se expandirá, se desbordará y se derramará sobre la vida. El rito presta dicha contención. Su negación implica la imposibilidad de la inscripción positiva del muerto, por lo que este continuará rondando entre los vivos como una aparición, como una ilusión opaca y angustiante, suspendido entre dos mundos.

> Porque en definitiva el trabajo de duelo es transformar ese agujero en lo real en una falta. La falta es el trabajo de escritura que la plenitud de la muerte reclama, ya que esta se presenta siempre como exceso. Aquí tiene su función lo que respecto al grupo humano o la comunidad conocemos como rito en su dimensión pública. Cuantos menos ritos se lleven a cabo, más será el trabajo psíquico a realizar. Para J. P. Vernant, todo grupo humano debe afrontar "esa alteridad radical, esa extrema carencia de forma, ese no-ser por excelencia que constituye el fenómeno de la muerte" (Delpino, 2011, p. 194).

Ese no-ser excesivo e inconmensurable que es la muerte debe ser escrito y reescrito constantemente debido a su misma falta de forma. En este sentido, el duelo es un trabajo de escritura, una labor recurrente de simbolización y re-simbolización de la pérdida. Si esta labor es ignorada, si el difunto no se inscribe en su cualidad positiva de "muerto", entonces retornará como una aparición, lo que sucede con el Espectro del Rey de Dinamarca, quien regresa con una armadura de guerra a merodear por las afueras de Elsinore. Como afirma Marguerite Yourcenar, "[...] muchos hombres se deshacen, pero pocos hombres mueren" (Yourcenar, citada en Lutereau, 2011, p. 208). El Rey Hamlet fue un hombre que se desvaneció

pero que no murió, porque la escritura de su muerte fue interrumpida, ignorada y puesta debajo de la alfombra del palacio. Por eso retorna a la manera de una psicosis colectiva, clamando por una muerte que lo lleve más allá del desvanecimiento.

Contra el dolor sensato

Inmediatamente después de la llegada del amanecer y de la segunda desaparición de esa alucinación colectiva que es el Espectro, la siguiente escena nos pone ante el discurso de Claudio, sucesor del difunto rey Hamlet, en el que se expresa la necesidad de abandonar el luto y entregarse a un olvido sereno del difunto:

> Aunque de Hamlet, nuestro amado hermano, aún vivo está el recuerdo de su muerte, y cúmplenos llevar los corazones sumidos en pesar, y a todo el reino contraído en un gesto de aflicción, tanto la discreción ha combatido con la Naturaleza, que pensamos en él con un dolor ya más sensato, sin olvidarnos de nosotros mismos" (Acto I, Escena II).

El cambio de tono de una escena a otra es contrastante y evidente. El cambio de guardia acontece a las afueras del palacio en un espacio limítrofe del orden. El palacio es el lugar de la pompa, de la apariencia, del poder, de la mentira y la hipocresía. El Espectro se manifiesta en las afueras del palacio, espacio de riesgo, de oscuridad, de amenaza; pero también espacio carente del brillo del poder y de la ostentación; espacio libre del fingimiento aristocrático. Se presenta entonces una primera escisión de espacios: el afuera y el adentro de Elsinore. Esta escisión es fundamental, pues entre el uno y el otro se halla el límite fronterizo de la intriga cortesana, fundamentada en la apariencia; y las verdades de la podredumbre interior que consume secretamente a Dinamarca y que retorna en la forma del Espectro. Es allí, en el interior del palacio, donde Claudio pronuncia estas palabras. Discurso que propende por argumentar en favor de la brevedad del rito funerario y la lamentación de la pérdida. "Pensar con un dolor sensato" implica la necesidad de una mesura en la intensidad de las emociones que detona la muerte del ser amado, una necesidad de dejar pasar, de aceptar fugazmente lo inevitable. Pero, no mucho después, el discurso describe un duelo que, de manera sospechosa, ha sido demasiado breve, tal vez demasiado fugaz en la sensatez de su dolor:

> Por eso, a la que fuera nuestra hermana y es nuestra reina ahora, la consorte especial imperial de este Estado belicoso, tomamos por esposa, aunque pudiera

> decirse que, con gozo fracasado, con un ojo risueño, otro lloroso, dando a los funerales regocijo [...] poniendo así su contrapeso justo al placer con el duelo. (Acto I, Escena II).

Después de la aparición del Espectro en la escena previa, se expone una nueva señal de la podredumbre secreta de Dinamarca: un rito funerario demasiado breve que deviene en nupcias. El discurso que pronuncia Claudio es un intento de justificar y atenuar las sospechas que pueda levantar este funeral que, demasiado pronto, se transformó en matrimonio. Claudio intenta soterrar la indignación que pueda generar este apresuramiento. Pues según lo expuesto —y Hamlet no dejará de resaltarlo posteriormente— el palacio se haya sumido en un estado paradójico, en que las nupcias alegres no son muy diferentes de las funerarias lamentaciones; o, como lo dice el mismo Claudio, un estado contradictorio en el que se goza y se lamenta con un ojo lloroso y otro risueño.

En dicho contexto Hamlet se muestra en escena por primera vez. De entrada, en su primera aparición, se constata que se halla sumido en estado de duelo, distante y apático del contexto ceremonial de la corte. Claudio se dirige a él en intento fraternal: “Ahora, mi deudo Hamlet e hijo mío”. A lo que Hamlet responde, enigmáticamente: “Un poco más que deudo, pero menos que tal naturaleza”. Este primer parlamento será idiosincrático de su carácter durante toda la obra, en la que se valdrá constantemente de sofismas y juegos del lenguaje para desarmar y desorientar a sus interlocutores. Esta extraña respuesta al llamado de Claudio se puede comprender de manera más precisa en el parlamento en inglés: “A little more than kin and less than kind”. Un retruécano intraducible. *Kin* significa pariente y *Kind* tiene la doble acepción de significar tanto familiar, como bondadoso o bueno. El retruécano juega con la situación ambivalente de los personajes, expresando por parte de Hamlet una primera señal de hostilidad: “Un poco más que deudo” -pues ahora que Claudio ocupa el trono y se ha casado con Gertrudis, su madre, es mucho más que su sobrino- y “menos que familiar-bondadoso” -pues la muerte del padre y las circunstancias de las nupcias han sido odiosas para él, haciendo detestable la nueva relación filial-.

El retruécano expresa esta filiación ambivalente transfiriéndola al terreno del lenguaje, en el que las palabras de sonoridad similar expresan la misma confusión relacional. Claudio retoma el llamado: "¿Por qué aún se ciernen sobre ti esas nubes?". A lo que Hamlet responde, de nuevo enigmáticamente: "No tal, señor; me da el sol demasiado". De nuevo, se trata de un retruécano intraducible: "Not so, my lord; I am too much i´ the sun", donde la palabra *Sun* (sol) es homófona de la palabra *Son* (hijo). Esto traduce algo cercano a "Me hallo a la intemperie", pero la homofonía entre ambas palabras denuncia de manera radical su posición de hijo de un rey difunto, significando algo cercano a "Me hallo demasiado a la intemperie en mi condición de hijo". Este nuevo juego de palabras denota una frustración profunda a múltiples niveles: nuevamente señala la situación filial ambivalente del nuevo matrimonio; también señala que aún se considera a sí mismo como heredero legítimo del trono; y, por último, que aún es el doliente de un padre difunto no hace mucho. Expresa entonces que su condición de hijo lo abrasa como un sol ardiente y luminoso, que lo mantiene a la intemperie.

Claudio y Gertrudis tratan de persuadir a Hamlet para que finalmente salga de su repliegue en el dolor y reasuma su ser cotidiano, en un duelo más sensato y pragmático. Hamlet, por supuesto, no transige. Y la escena se basa en esta incomunicación, en la disputa entre estas dos posturas: la de un "dolor sensato", pragmático, y la de un dolor que no cede a la realidad, un dolor rebelde que se niega a aceptar la contundencia de la pérdida. "Mi buen Hamlet, desecha desde ahora ese enlutado traje y que tus ojos miren como un amigo al rey de Dinamarca. No estés constantemente, abatidos tus párpados, en el polvo buscando a tu buen padre. Bien sabes que es común que cuánto vive ha de morir, cruzando por la vida hacia la eternidad" (Acto I, Escena II). En este intento de persuasión el intercambio entre los personajes se estructura en una dialéctica entre la lamentación y la consolación, estructura propia de la tradición lírica y dramática occidental en la que generalmente uno se lamenta por padecer algún dolor

intolerable, mientras que el otro trata de atenuar a través de argumentos poéticos las causas de su dolor”[2].

Pero Hamlet no transige. La misma circunstancia del breve funeral que se transforma en matrimonio, invalida cualquier intento de consolación por parte de su madre. La escena está sub-textualmente contaminada por este núcleo de incomunicación.

> La palabra no significa nada fuera de sus condiciones de enunciación. El “sentido” puro al equívoco o a nada [...]. El diccionario no sirve para mucho. Sólo la situación concreta puede precisar el sentido de un discurso donde el elemento principal, el personaje, constituye un conjunto semiótico inmerso en una relación concreta con los otros conjuntos semióticos. (Ubersfeld, 1989, p. 100).

Así, las condiciones de enunciación de los intentos de consolación por parte de Gertrudis invalidan su discurso para Hamlet: la viuda del difunto padre, ahora recién casada con su hermano en un matrimonio afanado, no guarda ningún tipo de autenticidad. Para Hamlet es imposible dejar de buscar en el polvo a su padre. El dolor de la pérdida, intensificado por las enrarecidas circunstancias del funeral y el matrimonio, lo repliegan en un rumiar incesante de su sufrimiento. Con los *vailed lids,* los párpados abatidos, parece sumido en un sueño: ensoñación en la que el padre no deja de estar presente, por más que todos a su alrededor quieran persuadirlo para que lo olvide.

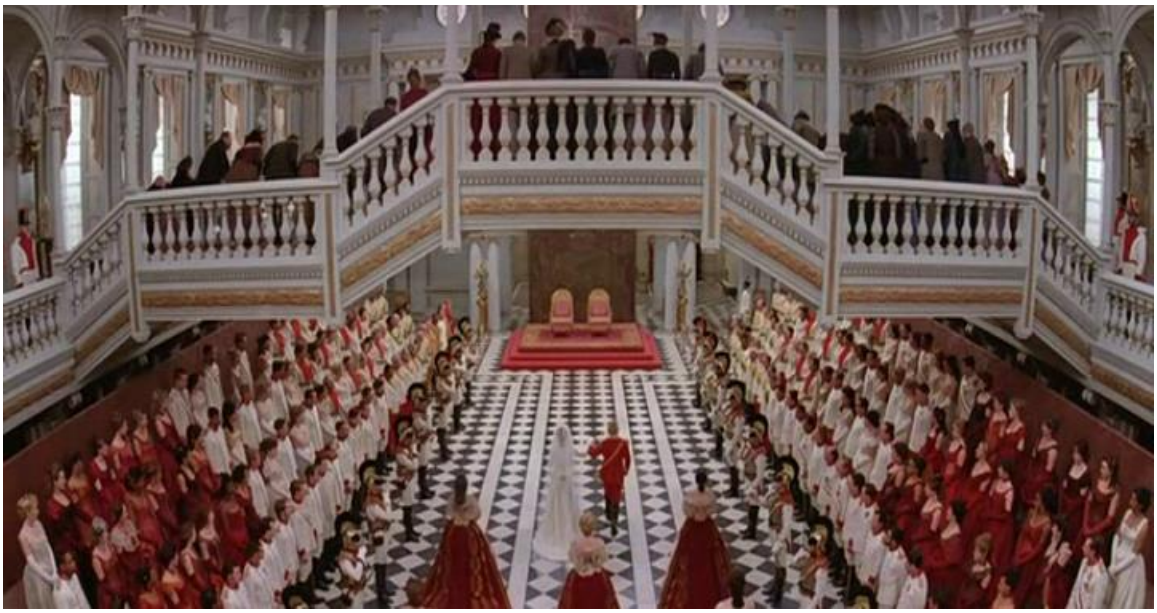
> El luto queda determinado por la asombrosa tenacidad de la intención; una tenacidad que, entre los sentimientos, quizás solo sea comparable a la del amor. Pues, mientras que en la esfera de los afectos no es raro que la relación de una intención con su objeto oscile entre la atracción y el distanciamiento, el luto es capaz de someter su intención a una especial intensificación, a una profundización continua. El estar sumido en una profunda meditación es lo

[2] “Lamentation and consolation usually occur together in the western lyrical tradition, but the rhetorical effectiveness of the latter relies on the existence of a distinctive voice and a distinctive set of topics aimed at neutralizing the devastating effects of the former” (Luis-Martínez, 2008, p. 680)

> primero que caracteriza a quien sufre de luto. Camino del objeto (o, mejor dicho, al recorrer el objeto mismo) esta intención avanza con la misma lentitud y solemnidad con que se mueven los cortejos de los poderosos. (Benjamin, 1990, p. 133).

Hamlet se halla sumido en esta tenacidad de la intención, en esta profundización de la intimidad de su dolor. Y esta intensificación contrasta con la disposición de los otros personajes, específicamente Claudio y Gertrudis, quienes abogan por el olvido y la resignación. Hay una distancia insondable, un abismo de incomunicación que separa a Hamlet del espacio en el que se encuentra.

En la versión cinematográfica de Kenneth Brannagh este abismo incomunicativo se expresa de manera muy precisa: el emplazamiento de la escena se da en un largo y amplísimo pasillo imperial, de techo elevado e imponente [Fig. 1]; una orquesta de metales entona una marcha triunfal a medida que la multitud se instala; las paredes son blancas y luminosas, confeti cae y brillos luminosos se derraman sobre los presentes [Fig. 2], todos vestidos de colores vivos e intensos, de tonos rojizos y alegres; saturando así el espacio de un ambiente netamente festivo. En contraste, Hamlet se halla oculto en un rincón del palacio, amargado, vestido totalmente de negro hasta el cuello, como si aún se hallase en el funeral de su padre [Fig. 3]. La contraposición de espacios y de momentos es abismal: Hamlet, sumido en pleno estado de luto, se repliega completamente sobre sí mismo en su dolor, en su intimidad; Claudio, Gertrudis y los demás miembros de la escolta real se olvidan de sí mismos en un festejo extravagante y ruidoso, en un afuera pomposo y una evasión exterior de todo sentimiento luctuoso [Fig. 4]

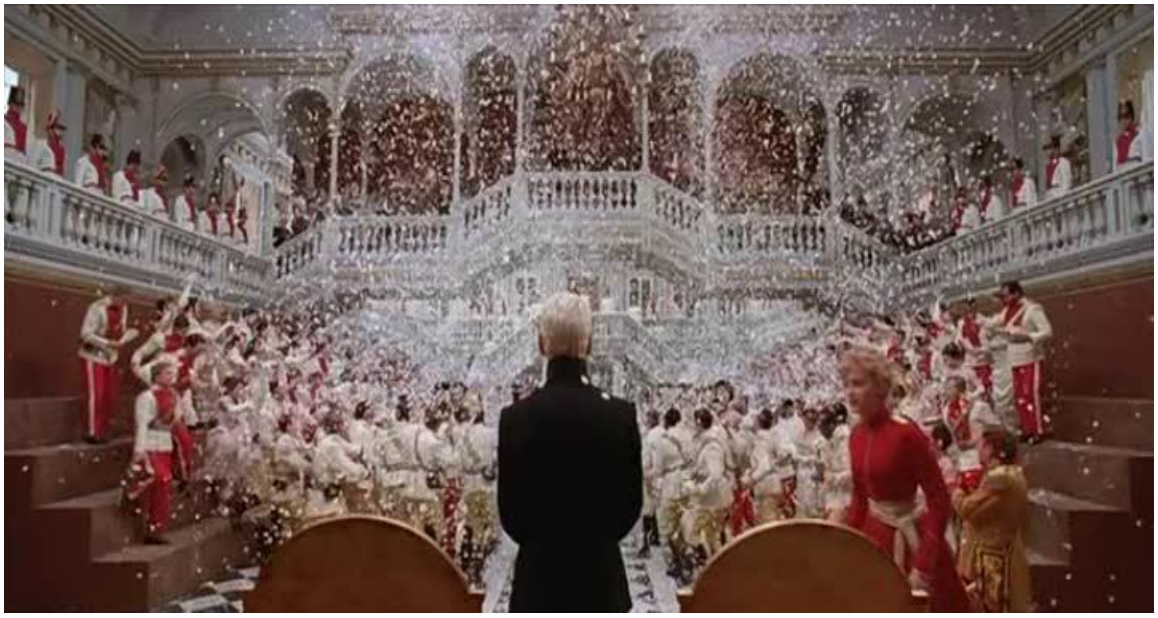


[Fig. 1]

La escena se escinde en estos dos espacios de dolor íntimo y de evasión externa.[3] Gertrudis continua su intento de consolación: “Pues siendo así, ¿por qué tan singular en ti parece?”. A lo que Hamlet responde: “¡Yo no sé de apariencias! No es solo el negro manto, buena madre, ni el riguroso luto acostumbrado, ni el hinchado suspiro del sofocado aliento, no; ni el copioso río de los ojos, ni ese aire abatido del semblante, junto a todas las formas, modos, muestras de dolor, lo que puede ciertamente revelar mi sentir; en realidad, todo eso es apariencia, pues son actos que fingir un hombre puede; más lo que dentro siento, sobrepuja a toda ostentación; y estas no son sino galas y adornos de infortunio (Acto I, Escena II). Así, contradice el intento de consolación de su madre con la afirmación de que su lamentación supera cualquier forma de fingimiento, cualquier tipo de apariencia. Esta mención del fingir se dirige al discurso inicial de Claudio y la pompa del festejo aristocrático en el que tratan de ahogar el lamento funeral por la muerte del padre. Se dirige también a la viuda, que tan rápido ha dejado de serlo para convertirse en recién casada.

---

[3] A esto se refiere Kenneth Branagh en una de sus anotaciones al rodaje cinematográfico de su versión de Hamlet:“I wanted it to be a very glamourous looking place, somewhere where you can understand the fascination of the nation, which I think is in some tune with Shakespear´s interest: to look the private lives of very public individuals”. Hay un profundo contraste entre lo público y lo privado en esta utilización del espacio escénico (Min. 4:08, https://www.youtube.com/watch?v=gPl7Va8Hoqk&t=822s)



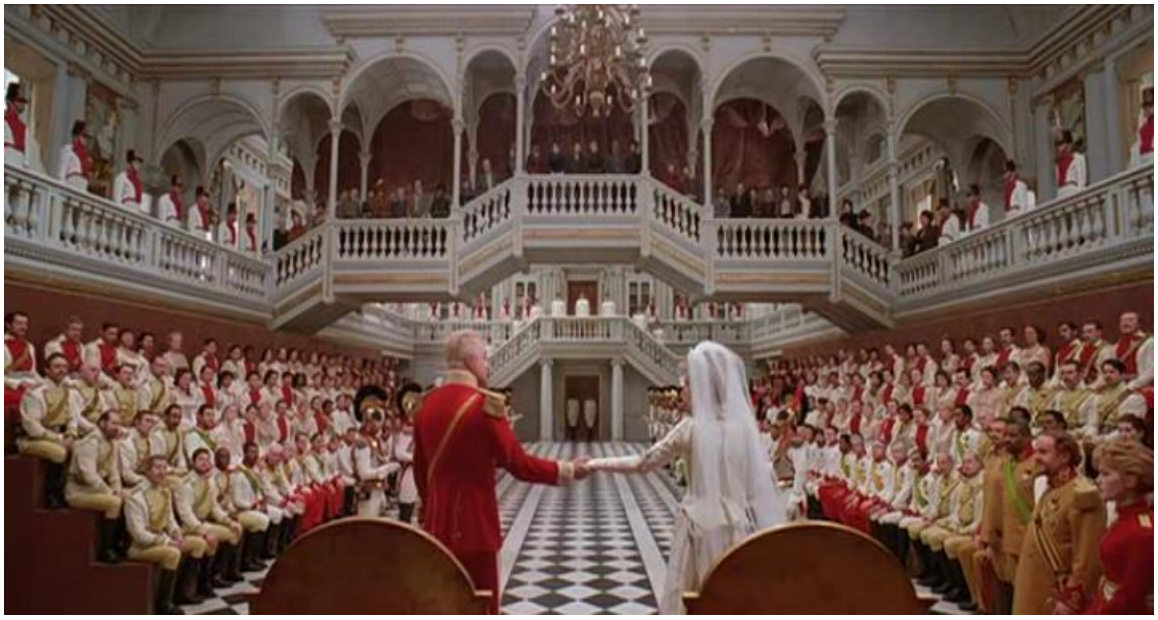
[Fig. 2]

Pero esta lamentación va más allá de estas sutiles punzadas para desembocar en una expresión de la misma incapacidad del lenguaje para traducir el sufrimiento que lo carcome interiormente. La cuestión es precisamente que no hay nada que pueda "revelar su sentir". El dolor del duelo es un afecto intraducible por el lenguaje. Las palabras no logran apresarlo ni comunicarlo. La aflicción interior supera, sobrepasa, rebasa toda forma, todo rito, cualquier expresión. Y en el contexto de la escena el "¡Yo no sé de apariencias!" es doblemente agudo, pues está dirigido a Gertrudis y a Claudio, quienes han sido demasiado breves y demasiado protocolarios en las muestras de su supuesto dolor, mostrándose tal vez demasiado "sensatos" en sus lamentaciones. Aquello que "sobrepuja toda ostentación" no es otra cosa que la honesta y resignada confesión de la inefabilidad, la intraducibilidad del afecto, enfrentado a la demasiada fácil, a la demasiada rutinaria demostración de sus persuasores. El afecto, la aflicción causada por la pérdida, es demasiado inconmensurable, demasiado vasto y pesado como para que Hamlet pueda responder a la retórica. El encuentro del doliente con el dolor sólo puede ser vivido en sí mismo y para sí mismo, y el peso de este dolor obstruye el pensamiento y anula toda lógica (Jacobi, 2007, p. 1332).

[Fig. 3]

Se trata en el duelo de un verdadero desborde del afecto de todo posible continente, sea el pensamiento o el cuerpo. De ahí la inmovilidad del doliente, el postrarse, el ser incapaz de levantar los miembros, el sentir que son cargas insoportables; de ahí la lentitud ideatoria, la ralentización del pensamiento y el habla. Ese dolor puja, desesperado por salir, pero no tiene donde derramarse. Por esto el verbo sobrepujar es preciso: denota una materia o un cuerpo que es demasiado vasto y potente para la forma que lo contiene. Empuja, fuerza, violenta al continente, pero no encuentra cómo salir. Esto manifiesta una clara frustración del lenguaje que Hamlet expresará a lo largo de toda la obra. Por eso, desde el principio hasta el final, se refugiará en el sofisma, en la réplica, en el retruécano, en la invectiva, en las analogías violentas; pues "aquello que sobrepuja toda ostentación" le obliga a retorcer los nervios del lenguaje para que de alguna manera ese dolor íntimo e inexpresable encuentre una traducción.

> [...] la palabra se quiebra en el acto mismo de resonar y la obstrucción de las emociones, que estaban dispuestas a brotar, despierta el sentimiento de luto. El significado aparece aquí, y seguirá todavía apareciendo, como el fundamento de la tristeza. La antítesis sonido significado debería alcanzar su máxima intensidad si se lograra presentar a ambos en unidad sin llegar a estar reunidos en el sentido de formar una construcción lingüística orgánica. (Benjamin, 1990, p. 203).



[Fig. 4]

La palabra se quiebra en el intento de expresar la intimidad del afecto. El íntimo dolor de la pérdida resquebraja la capacidad comunicativa del lenguaje. Entonces el sentimiento de luto se intensifica y se expande hasta la palabra misma: el duelo se duplica, en tanto que el choque de la pérdida se amplía hacia la incapacidad de traducir el sufrimiento subjetivo: el duelo por el padre se transforma en un duelo por el lenguaje. Y este segundo duelo es efecto de lo que, a los ojos de Hamlet, es la traición imperdonable de la madre, la viuda del difunto, cuyo amor por el padre fallecido se ha mostrado como un sentimiento ligero, efímero, falso, que bordea la hipocresía a la luz de los acontecimientos presentes (el afanado matrimonio). Mientras que Hamlet, con los párpados caídos, la mirada baja y huraña, no cesa de buscar a su padre en la tierra —a ese padre único, irremplazable, que no regresará jamás—; la madre ha mostrado que éste es un objeto plenamente intercambiable: el difunto esposo es de inmediato reemplazado por uno nuevo. Es así como núcleo de incomunicación entre ambos personajes se ahonda. Hamlet se haya completamente aislado, alienado del contexto de la escena. Las ironías veladas y las sutiles réplicas insultantes se condensan en un resentimiento que anhela vengar la incapacidad de traducir el sufrimiento interno en un entorno hipócrita.

El abismo comunicativo constituye una pura ruptura: la soledad de Hamlet en el contexto de la escena es absoluta. Mientras que a su alrededor todos se hayan sumidos en un festejo del olvido, Hamlet se repliega pulsando más y más hacia adentro, rememorando al padre con una insistencia obsesiva. Pero este pulsar y este insistir se ven agravados ante la circunstancia misma de la incomunicabilidad de ese dolor. Abandonado al desamparo de ese inaplazable sentimiento de luto, sin ninguna posibilidad de vivir ese sufrimiento en comunidad, en compañía del otro, Hamlet está condenado a ser un náufrago en la isla desierta de su propia conciencia. Esta sensación de aislamiento se acentúa a lo largo de la obra y esta es una de las principales razones por las que los soliloquios son tan potentes: al estar sumido en el torbellino de las intrigas y las hipocresías palaciegas, obligado a fingir, a actuar, a enmascarase constantemente, las palabras que Hamlet pronuncia en la soledad del escenario, pareciera que le reportan un alivio. El soliloquio, inserto en estas circunstancias dramáticas, deviene como la expresión de un alma cansada del fingimiento; siendo el monólogo la forma en la que ese pulsar hacia adentro encuentra un espacio de exploración legítimo en la propia interioridad.

> Nuestro don de hablar, de situarnos en el tiempo para otro, no puede existir más allá de un abismo. El ser hablante, desde su capacidad de perdurar en el tiempo hasta sus construcciones entusiastas, sabias o simplemente divertidas, exige en su base una ruptura, un abandono, un malestar." (Kristeva, 1997, p. 39).

El abismo se ahonda, pues, en el sentimiento de luto, ante el inexpresable el dolor de la pérdida. El lenguaje se hace deficiente e insuficiente. La furia incontenible del gemido, del llanto, del gruñido y del grito, parecen más propios a este sufrimiento que la lógica serena de la sintaxis y la gramática. El afecto desea quebrar cualquier recipiente que pretenda contenerlo, cualquier cuerpo sonoro que intente amurallarlo. "Hay en todo sentimiento luctuoso una tendencia a prescindir del lenguaje, tendencia que va infinitamente más allá de la incapacidad o de la aversión a comunicar" (Benjamin, 1990, p. 221). En principio, esta aversión a comunicar se constituye como una auténtica renuncia simbólica, un rechazo del uso de todo

signo posible. De ahí la postración, la inercia del cuerpo y de las facultades, el silencio total que acompaña los estados de duelo intensificados.

Pero, en el caso de Hamlet, esta primera renuncia deviene en una guerra contra el lenguaje dentro del lenguaje mismo. La frustración que produce la intraducibilidad del dolor se incrusta en un uso furioso y enloquecido de la palabra. Hamlet es un sofista consumado. Introduce a sus interlocutores, incesantemente, en una serie de juegos del lenguaje en los que el significante se hace ambiguo, revolotea, se esconde, se enmascara, se vacía y se anula en su propia ambivalencia. Esto es lo que se refleja desde el inicio de la tragedia, desde su primera aparición, en las réplicas que dirige a Claudio y a Gertrudis. Hay desde el comienzo una intención de violentar los límites del lenguaje, de revertirlo, de retorcerlo y expandirlo, de llevar a la palabra a una crisis de sentido en la que aquello que "sobrepuja toda ostentación" alcance una mínima traducción, así sea, por lo menos, en la furia de la invectiva y la ironía. Hacer estallar al lenguaje desde el lenguaje mismo. Hamlet se halla, por lo tanto, en un punto limítrofe en el que desprecia la palabra desde la palabra misma, en la que el signo lingüístico se desdobla sobre sí para revelar su propia nada y así expresar el abismo comunicativo que separa su dolor interior de toda posible traducción.

El hiato profundo entre el afecto y la palabra, en la reproducción del sonido de un impulso nervioso, se amplía y se abisma en el duelo, pues la muerte del ser amado, el efecto de la pérdida, quiebra el lenguaje. De momento, la estructura lingüística es incapaz de albergar el choque emocional de la muerte cercana, creando un agujero, agujero en lo Real que no puede ser simbolizado ni expresado por ningún significante. La irrupción súbita de la pérdida desdice la palabra y la muerte irrumpe como un Afuera absoluto, algo inasimilable, que al yo le resulta casi imposible de encajar y por lo cual se ve desbordado. Este efecto de choque revela la precariedad del lenguaje, insuficiencia que no se revela en los usos pragmáticos y cotidianos de la comunicación, pero que se hace dolorosamente evidente ante la irrupción de lo real de la muerte en el choque con la vida.

Al final del primer acto, Hamlet fingirá estar poseído por una locura extrema, máscara que lo protegerá de las intrigas y las conspiraciones de Elsinore. Pero esta locura va más allá del mero fingimiento. Hamlet está muy cerca de ser lo que finge ser. Y esta locura extrema está relacionada con el agudo proceso de duelo que está atravesando. Su constante utilización de un lenguaje vesánico, de sofismas, enigmas, acertijos y retruécanos está condicionada por la inexpresabilidad de ese dolor que lo lleva al borde de la locura, pues se fundamenta en la necesidad de rozar el límite de lo decible en un intento por dar una traducción al choque de la pérdida.

El lenguaje es metáfora de una metáfora, impulso nervioso, afecto, que es traducido por un sonido articulado, imagen acústica que, a su vez, es extrapolada al campo visual, a la escritura que, a su vez, retorna como imagen acústica y deviene nuevamente impulso nervioso en la mente del receptor. La comunicación es una constante extrapolación de campos heterogéneos en los que, necesariamente, algo siempre se pierde en la traducción. El duelo rompe esta cadena y el choque de la pérdida, en el quiebre, expone esta precariedad. A través de su discurso, Hamlet lleva al límite las fuerzas de la palabra para extenuarla, fatigarla y expandirla. La locura lingüística, el caos de las metáforas y los sofismas revoluciona el lenguaje en su constante transposición de campos heterogéneos. Todos sus interlocutores quedan desarmados ante esta confusión, ante los enigmas que les arroja y que se anulan ante su multiplicidad de posibles significados o ante su propia vacuidad. Pero todo esto es producto de un dolor que se niega a hacerse decible.

> La propia traducción busca convertirse en extranjera a sí misma para encontrar en la lengua materna, una “palabra total, inédita, extraña a la lengua” (Mallarmé) con el fin de captar lo innombrable. La demasía de afecto no tiene pues otro medio para manifestarse sino producir nuevos lenguajes, encadenamientos extraños, idiolectos, poéticas. Hasta que el peso de la Cosa originaria vence y cualquier traducibilidad deviene imposible. La melancolía termina entonces en la falta de simbolización, la pérdida del sentido: si ya no soy capaz de traducir o de metaforizar, me callo y muero. (Kristeva, 1997, p. 40-41).

El lenguaje se configura entonces como una transposición de esferas heterogéneas que no se corresponden enteramente las unas a las otras, la metáfora de una metáfora. El duelo y la melancolía son experiencias donde se pone en evidencia la insuficiencia del significante. Y esta es una de las razones fundamentales por las que ambos fenómenos atañen a la estética: el afecto que desborda el lenguaje y lo sobrepasa, haciendo de las sílabas y las letras metáforas insuficientes para traducir el dolor que desgarra al sujeto. Esta insuficiencia de la palabra es, por ejemplo, lo que obliga al artista a expandir los límites del lenguaje, a buscar nuevas formas de expresión, nuevos ritmos, nuevas concatenaciones, asociaciones inauditas de sentido que dilaten las estrechas fronteras de la lengua y rocen, sólo por un momento, en una caricia, la inefabilidad del afecto. No en vano, en medio de su locura, Ofelia se entrega al canto. La intraducibilidad de su dolor la obliga a buscar una forma de expresión que vaya más allá del lenguaje.

Lo que gritan los cadáveres

Desde el inicio de la obra, Hamlet se manifiesta como un alma desgarrada y este desgarramiento deviene en una negatividad dirigida contra la totalidad de la existencia. La muerte del padre y las excéntricas circunstancias en las que ésta se da rompen las ligaduras del sentido, arrojándolo a un abismo de furia y nihilismo. Claramente, desde el inicio, Hamlet está poseído por un profundo resentimiento hacia todo lo que lo rodea. El núcleo de este resentimiento reside en Claudio y Gertrudis, pero no se reduce a ellos. La toxicidad de esta rabia inunda todos los rincones del ser. Saltando algunas breves excepciones, la gran mayoría de sus parlamentos se circunscriben en la invectiva, en el insulto, y en la marcada ironía que violenta lingüísticamente el orden del mundo. Es una venganza a través de la palabra, aunque el lenguaje mismo sea un instrumento precario e insuficiente, como no deja de decirlo en toda la obra.

Hamlet, siempre que se expresa, lo hace en contra de algo, en contra del otro o, más aún, en contra de sí mismo. Así, la venganza no será sólo contra el asesino del padre: será también en contra de la totalidad de un mundo vacío, insignificante, absurdo, en el que las traiciones y las hipocresías cortesanas —ese universo completo de podredumbre que se agita en Elsinore— delatan un cosmos carente de todo orden moral, en el que el amor, el honor, la honestidad, la amistad —es decir, todos aquellos lazos afectivos que vinculan al hombre a un universo pletórico de significado— se reducen a una cifra vacua y mentirosa, que se anula a sí misma y deviene cero. Ante ese quiebre o fractura del orden que implica la inesperada muerte del padre, la totalidad de la existencia se reduce a la Nada. Esto es lo que manifiesta Claudio en su último intento de persuasión:

> Hermoso es, Hamlet, y ello va en elogio de vuestros sentimientos, que rindáis tal tributo de duelo al padre vuestro; pero debéis saber que vuestro padre a su padre perdió; que también este perdió al suyo; y que está el superviviente filialmente obligado a consagrarle su rendido dolor por cierto tiempo; pero perseverar así, obstinado en ese desconsuelo, es proceder con terquedad impía,

> pesadumbre que es indigna del hombre. Ello demuestra que hay una voluntad rebelde al Cielo, un corazón nada fortalecido, un espíritu impaciente [...]" (Acto I, Escena II).

Sabemos que estas palabras, amables en la superficie, son insidiosas en el subtexto. Claudio, el asesino del rey Hamlet, está tratando de persuadir retóricamente a su hijo para que abandone su dolor, pues cuanto más rápido lo olvide, menos sospechas se levantarán y se pasarán por alto las extrañas circunstancias de su muerte y el afanado matrimonio. Sin embargo, aunque el lugar de enunciación del personaje es el de la hipocresía, la retórica vacía y la manipulación, este parlamento oculta en sí una clave importante para comprender a Hamlet. Claudio pronuncia aquí la evidencia de una verdad existencial fundamental: que la vida se constituye de una cadena inevitable de muertes y nacimientos, que los padres que engendraron a sus hijos han de morir y sus hijos los sucederán. A su vez, estos hijos engendrarán otros hijos y esos nuevos hijos los sucederán una vez mueran; y así en un ciclo interminable del nacer y el morir, que determina de todo lo existente. Pero a pesar de la evidencia inmediata de esta verdad, Hamlet, en su dolor terco e insensato, es incapaz de aceptar este hecho, de resignarse a él. Esta extrema fragilidad de lo existente lo abruma. Esa inminente mortalidad de todo lo que respira lo incendia y lo hace rabiar contra el mundo, o, al menos, no es razón suficiente que justifique la súbita desaparición de su padre, y, por el contrario, se agita en contra el dato innegable de la existencia: que todo lo que vive ha de morir. Claudio lo describe con palabras muy precisas: "Ello demuestra que hay una voluntad rebelde al cielo". Este último intento de persuasión nos otorga una clave para comprender la enigmática transformación de Hamlet que veremos en el acto V, presagiándola sutilmente en la continuación del parlamento:

> ¡Atrás!, que es un pecado contra el Cielo, una ofensa a los muertos, una falta contra Naturaleza; el absurdo mayor a la razón, cuyo tema común es esa muerte de los padres, y que, sin cesar nunca, desde el primer cadáver hasta aquel que hoy pudiera haber muerto, exclama siempre: "¡Así ha de ser! (Acto I, Escena II).

Desde el primero hasta el último cadáver grita "Así ha de ser": esto significa lo irremediable, lo que no puede dejar de ser, aquello contra lo que es un sinsentido absoluto rebelarse, esto es, que "todo cuanto vive ha de morir, cruzando por la vida hacia la eternidad" (Acto I, Escena II). Pero Hamlet se niega a la resignación. La muerte le obsesionará a lo largo de toda la obra, le fascinará y le indignará como una fuerza disruptiva y tóxica que permea todo lo viviente, que lo posee todo desde sus raíces y le arrebata su sentido a todos los anhelos mortales, a todas las riquezas, a todos los ejércitos, a los reyes, al honor, al triunfo, al amor, etc. Pero esa fascinación extravagante y furiosa, esa atracción y esa repulsión simultáneas hacia la eterna caducidad del tiempo que se concreta en el morir se disolverá en una aceptación sublime en el acto V, cuando con serenidad enigmática asume por fin la acción, el sinsentido y la muerte. Y esto se presagia en el parlamento de Claudio, en el momento en el que Hamlet podrá finalmente escuchar con tranquilidad ese grito que profieren todos los cadáveres, desde el primero hasta el último:

> Hasta en la caída de un gorrión hay una providencia especial. Si ha de ser ahora, no está por venir; si no está por venir, habrá de ser ahora; si no ha de ser ahora, vendrá de todos modos. Todo es estar dispuesto. Pues nadie posee aquello que abandona, ¿qué más da abandonarlo antes? Sea como fuere. (Acto V, Escena II).

Desde el principio hasta el final de la obra hay un juego de significados profundos referidos al verbo cópula "ser", y este juego se inicia con el intento final de persuasión de Claudio "This must be so" ("Así ha de ser"), pasando por el "To be or not be", y finalizando en la aceptación sublime y quietista del "Let be" ("Sea como fuera"). El núcleo del significado cambiante de la cópula está en la relación con la muerte. Cada uno de los contextos escénicos en los que se pronuncia se refiere, de una u otra manera, al morir. "This must be so" se refiere al irremediable hecho de que todo lo que vive ha de morir, por más que Hamlet se niegue a aceptarlo. "To be or not to be" está referido al suicidio, en una deliberación desesperada sobre si vale la pena vivir o no en un mundo completamente vaciado de sentido. Y el "Let be" se pronuncia en el contexto previo al enfrentamiento con los floretes envenenados, en el que

Hamlet sabe que va a morir. Ese “Let be” expresa de manera condensada tanto la aceptación serena y desapegada ante la muerte por venir, como el levantamiento de la procrastinación y el arrojo completo —sin ningún tipo de duda o aplazamiento— hacia la acción, sin importar sus consecuencias. Hay un viraje en el sentido del verbo “To be” que desemboca en esa tranquilidad axiomática en la que Hamlet se arroja a la carnicería final, sin remordimientos. Pero esta actitud final se presagia desde el primer acto. El contraste entre este primer Hamlet y el Hamlet final parece indicar que esa transformación se da en la escucha meditativa y paciente de aquello que gritan todos los cadáveres, desde el primero hasta el último: “¡Así ha de ser!”.

Sábanas incestuosas

Después de los insistentes y fallidos intentos de consolación el Rey, la Reina y todo su cortejo abandonan la escena. Hamlet, finalmente, se halla completamente solo. El espacio escénico vacío parece ser su única y verdadera consolación. Esto lo demuestra el contraste contundente que se da entre el Hamlet "público" y el Hamlet "privado". Contraste que apreciamos en el cambio de la dinámica de la escena en cuanto los demás personajes parten y lo dejan a la deriva de su propia soledad [Fig. 5]

[Fig. 5]

No más invectivas sutiles, no más juegos de palabras desorientadores del interlocutor, no más ironías. Ahora el soliloquio es una pura quebradura, un desgarro honesto y directo de un alma confrontada consigo misma, pulsando hacia adentro en la solitaria y constante profundización de un dolor sin fondo. Las palabras finales de su monólogo, tras las cuales entra Horacio, son precisas para expresar la soledad en el que se halla sumido el personaje: "Pero ¡corazón mío, rómpete, porque ahora debo refrenar mi lengua!" (Acto I, Escena II). En la cúspide de la intensidad del dolor de la pérdida —ese momento insoportable de la experiencia de luto en el que ningún significante puede expresar la aflicción interior y donde, sin embargo, requiere más que nunca de la comunión con el otro— se halla totalmente solo. La necesidad del rito y de

la cálida compañía del otro en la comunión del dolor le ha sido negada, contradicha en unos ritos funerales breves y groseros, que rápidamente desembocaron en unas nupcias festivas. Esto manifiesta lo fundamental que es en la estructura de la obra este pronunciado contraste entre lo público y lo privado, y explica la manifiesta potencia de cada uno de los monólogos Hamlet.

Negada toda posibilidad de una expresión del dolor en comunión, arrebatado todo posible compartir de esa aflicción insoportable, Hamlet se halla arrojado a su propia conciencia, sin otra salida que la expresión de ese sufrimiento para sí mismo. Él debe devenir otro dentro de sí para soportar la carga de la pérdida. El solipsismo, la palabra solitaria del soliloquio, parece ser el único consuelo. Su lugar de enunciación es la soledad y ese modo de expresión desde sí y para sí define dentro de la estructura de la obra los pulsos de un alma en lucha consigo misma, pero que a quien las circunstancias adversas le obligan a callarse y a ocultarse sin cesar. Hamlet es un actor, en tanto que el entorno de intriga, incesto y asesinato —propios de un entorno palaciego y cortesano— en el que se halla sumido le obligan a convertir su rostro en una máscara hipócrita, forzado a fabricarse una segunda personalidad histriónica y performática con la que pueda desorientar tácticamente a sus enemigos —la *antic disposition*, el disfraz de la locura—. Pero en la soledad de la escena, la ausencia del otro le permite el quiebre. Es el espacio en el que la máscara hipócrita —el doble rostro del ser social— puede resbalarse y caer. Tal vez el soliloquio es lo más cercano que tiene a un rito funerario auténtico, a un acto exacto que consuma la inefabilidad de ese dolor. Pero esto implica una contradicción, pues el rito es necesariamente público: requiere de la participación de la comunidad en unión al doliente, la presencia de un otro que sea soporte y sostén, espectador del acto mismo. Por lo tanto, las palabras desgarradas del soliloquio constituyen una paradoja: esa palabra solitaria busca desesperadamente un oyente, pero no hace más que retornar a un sí mismo abandonado. Pero hay un alivio expresivo momentáneo en la soledad, en el abandono del deber ser social con todo y máscara, un breve momento de honestidad en un mundo consumido por la intriga y la mentira.

El primer soliloquio está dedicado casi por completo a la madre y expresa una desesperación tan angustiante que roza el anhelo de la completa aniquilación. "¡Que a esto se haya llegado! ¡Sólo dos meses que murió! ¡No tanto! ¡Ni dos siquiera!" (Acto I, Escena II). Manifiesta la frustración ante la ejecución de unos ritos funerarios extremadamente breves. Indignado ante la liviandad y la fugacidad del duelo de la madre, el monólogo está dirigido contra ella. Aquí se entremezclan los campos semánticos del suicidio, del duelo, de la fugacidad, de la fácil intercambiabilidad de los sentimientos, pero también de la sexualidad. Este soliloquio refleja una lucha en la conciencia de Hamlet, una agitación que se resiste a concretar un pensamiento y una imagen determinada, pues resulta demasiado angustiante e insoportable para ser imaginada o pronunciada dentro de las circunstancias presentes. El discurso fluctúa, vacila, y se muestra renuente a hacer manifiesta esta idea. Este discurso nos da

> [...] a meditation, spoken swift as thought, but with two striking pauses. And these pauses, these two semi-colons, are the clue to the speaker´s mood. Hamlet is thinking aloud. He speaks as in a dream. But the dream is a nightmare, the full meaning of which we do not realize until the last three lines. His mind turns and turns upon itself in its effort to escape giving birth to the "monster in his thought too hideous to be shown"; and at the exclamation "Let me not think on´t" he seems for a moment to batten it down beneath the hatches of consciousness. But writhings begin again, and the stream of images continues to flow uninterruptedly as before, until here comes the second pause —this time in the middle of a sentence— and the dreadful thought is born at last with sibilants hissing like a brood of snakes (Dover Wilson, p. 27)[4].

---

[4] "Una meditación, susurrada tan suave como el pensamiento, pero interrumpida por dos pausas repentinas. Y estas pausas, estos indicios en la puntuación, son una pista del humor del hablante. Hamlet está pensando en voz alta. Habla como si estuviese inmerso en un sueño. Pero un sueño que es una pesadilla, cuyo sentido no se nos hace manifiesto hasta las tres últimas líneas. Su mente divaga y pelea contra sí misma, tratando de escapar a la emergencia de un pensamiento que es demasiado monstruoso como para manifestarse. La exclamación "No quiero ni pensarlo" parece enterrarlo por un momento bajo la superficie de la conciencia. Los retorcijones inician de nuevo, y la corriente de imágenes vuelve a fluir ininterrumpidamente como antes, hasta que llega la segunda pausa (esta vez en el medio de una oración) y ese insoportable pensamiento nace al fin, con siseo sibilante como un nido de serpientes" [La traducción es mía]

El soliloquio se muestra como un flujo de pensamiento en una hesitación que se niega a hacerse a la imagen de la madre hundida en sábanas incestuosas, la viuda ejecutando el acto sexual con el hermano del padre difunto. Para Hamlet, la posibilidad de la imagen es horrorosa y sus palabras reflejan esa lucha interna en su conciencia, en el desesperado intento de que no salga a la luz.

> ¡Un rey tan excelente, que era lo que Hiperión es junto a un sátiro, comparado con este! Tan amante de mi madre que acaso no dejara que las auras celestes le llegasen al rostro con rudeza. ¡Cielo y tierra! ¿Tendré que recordarlo? ¡Si ella siempre se colgaba de él, cual si le diera más apetito aún aquello mismo con que se alimentaba! Y, sin embargo, antes de un mes..., ¡no quiero ni pensarlo!" (Acto I, Escena II).

La puntuación es aquí fundamental. Los signos de exclamación sugieren el grito de indignación ante ese súbito cambio de lo que parecía ser el amor más puro de la madre hacia el padre, pero que poco de después de los ritos funerales se manifestó como un sentimiento fácilmente intercambiable.

La referencia al apetito insaciable —ese deseo voraz que se expresa en "cual si le diera más apetito aún aquello que la alimentaba"— la acerca más a la madre a la dimensión animal que a la humana. Ese puro apetito insaciable la hace parecer una bestia que devora la presa hasta los huesos, y cuando no hay más carne que roer, pasa alegremente a la siguiente como si la primera nunca hubiese existido. Es una constante en Shakespeare el asociar, en determinados momentos de conflicto, el acto sexual con el campo semántico de la bestialidad. El coito se asocia así con la animalidad, con los bufidos de las bestias de carga, con el chirriar de los insectos, con el fango, el croar de los sapos; todas estas, metáforas y analogías que señalan el lado más oscuro e instintivo de la sexualidad. Provocando al padre de Desdémona a la revuelta, Yago se vale de una metáfora grotesca de deformidad y ansiedad para exacerbar su pudor paternal: "¿Acaso no sabéis que vuestra hija se halla formando la bestia de dos espaldas con el moro de Venecia?". Algo similar se expresa en el momento en el que Lear desciende a los fondos de la locura —descenso impulsado por la traición y el desprecio de sus hijas—,

cuando describe a las mujeres como centauros, humanos de la cintura hacia arriba, bestias de la cintura hacia abajo, con el infierno entre sus piernas.

Pero en el caso de Hamlet, su aflicción interior se agrava al mezclar estas imágenes de la bestialidad y la sexualidad con las del duelo. El cadáver del padre aún no ha perdido su tibieza y ya la viuda se arroja al lecho nupcial de sábanas incestuosas a ocuparlo con el hermano del difunto. Esta es la imagen que Hamlet, rotundamente, se niega a imaginar, ¿o mejor será decir, que Hamlet lucha por desalojar de su imaginación esa imagen omnipresente? Esta es la ambivalencia ofuscante que se manifiesta en el primer monólogo: la mezcla del coito y el luto, en una amalgama insoportable para el doliente. La pausa de los puntos suspensivos expresa la negación rotunda a la posibilidad de emergencia de dicha imagen en la conciencia: "Y, sin embargo, antes de un mes..., ¡no quiero ni pensarlo!". La interrupción muestra el flujo de una conciencia turbia, llena de imágenes que tratan de reprimirse, de olvidarse, de evadirse, pero que la indignación misma no permite que sean pasadas por alto. Se habla de instancias materiales finitas cuyos tiempos no fueron respetados, de una desincronización, de un afán irrespetuoso y morboso en los tiempos del dolor:

> Un mes apenas; es decir, aun antes de que se estropeasen los zapatos con que siguiere el cuerpo de mi padre, como Niobe, bañada toda en lágrimas..., ¿por qué ella, precisamente ella...? [...] ¡Ah, menos de un mes; antes de que la sal de sus inicuas lágrimas dejase de fluir de sus ojos irritados, ¡se desposó! (Acto I, Escena II).

Ante la muerte de sus hijos a manos de Apolo y Artemisa, el dolor de Niobe fue tan grande que su cuerpo se tornó mármol en un solo espasmo de dolor, sin embargo, a pesar de ser estatua, las lágrimas de la pérdida seguían derramándose de sus ojos. Interrumpida la frase nuevamente por la pausa de los puntos suspensivos, la referencia mítica aparece enteramente regida por el sarcasmo, en una inversión del sentido: con las lágrimas aun derramándose sobre sus mejillas, la viuda yace desnuda en el lecho incestuoso con el hermano del difunto, expresando la contraposición de sentido una situación diametralmente opuesta a la de Niobe:

mientras que el mito habla de una mujer que lloró la muerte de sus hijos por toda la eternidad, la situación de la Reina habla de una mujer que comparte el lecho nupcial del difunto con su hermano, las lágrimas aún húmedas sobre sus mejillas.

La mezcla de órdenes es insoportable para Hamlet. El tiempo del dolor y el tiempo del gozo se conjugan en una ambivalencia intolerable: "¡Oh, Dios mío! Una bestia que carece de toda capacidad de raciocinio hubiera prolongado más su duelo..." (Acto I, Escena II). La contradicción se agrava hasta el paroxismo en el repliegue del dolor de la pérdida. La imagen es tan desagradable a la mirada del Hamlet doliente que la única salida parece ser el suicidio o la aniquilación: "¡Ah, si esta carne, sólida en exceso, se pudiera fundir y derretir, disolverse en rocío! ¡O que el Eterno no hubiese fijado su ley contra el suicidio! ¡Oh, Dios! ¡Oh Dios!" (Acto I, Escena II). Nuevamente, nos hallamos ante un dolor demasiado profundo y demasiado vasto, que rebasa cualquier posible continente, un dolor que continúa sobrepujando cualquier ostentación. Pero esta vez el continente no es la palabra, ni las demostraciones de aflicción. Esta vez el continente que no puede soportar esa demasía de afecto es el cuerpo. Ese dolor pulsa de tal manera que la carne quisiera disolverse y aniquilarse a sí misma en millones de partículas de rocío, dejar de sentir lo que siente, acabarlo todo en un solo gesto suicida. Dover Wilson aporta una clave para profundizar en el sentido de esta metáfora de aniquilación:

> Hamlet is thinking of snow begrimed with soot and dirt in time of thaw, and is wishing that his "sullied flesh" might melt as snow does. For his blood is tainted, his very flesh corrupted by what his mother has done, since he is bone of her bone and flesh of her flesh [...] is the clue to these and other passages; it is partly also the clue to his strange conduct towards Ophelia and his equally strange language to Polonius. Hamlet felt himself involved in his mother´s lust; he was conscious of sharing her nature in all its rankness and grossness; the stock from which he sprang was rotten. (p. 29)[5].

---

[5] "Hamlet hace referencia a la nieve contaminada con hollín y suciedad en tiempo de evaporación, deseando que su "carne mancillada" se derritiera como lo hace la nieve. Puesto que su sangre está manchada, su mismísima carne está corrupta a causa de lo que su madre ha hecho, desde que él es hueso de sus huesos y carne de su carne. Esta es la clave de este y otros pasajes; y es una clave fundamental para comprender su extraño comportamiento hacia Ofelia y el igualmente extraño lenguaje que emplea con Polonio. Hamlet mismo se siente involucrado en la lujuria de su madre; pues

Su cuerpo ha sido traído a la existencia a través del cuerpo de su madre es "hueso de sus huesos" y "carne de su carne". Pero le aterroriza que ese mismo cuerpo que lo trajo a la vida ahora comparta el lecho de su padre con su hermano, en incestuosas sábanas. Una vergüenza existencial y ontológica lo embargan hasta la desesperación. La mismísima textura del Ser ha sido intoxicada hasta sus raíces por lo que él percibe como el acto ignominioso de la madre y su traición al amor del padre difunto, por ese mismo ser que le dio la vida a través de su carne y a través del cual fue arrojado al mundo.

T. S Eliot aduce que la razón fundamental por la que *Hamlet* es un fracaso estético se debe a que Shakespeare fue incapaz de representar el asco y la culpa de la madre que se narra en la leyenda de Saxo Gramático:

> Shakespeare´s *Hamlet*, so far as it is Shakespeare´s, is a play dealing with the effect of a mother´s guilt upon her son, and that Shakespeare was unable to impose this motive succesfully upon the intractable material of the old play [...] The play is most certainly an artistic failure [...] Hamlet is up against the difficulty that his disgust is occasioned by his mother, but that his mother is not an adequate equivalent for it; his disgust envelops and exceeds her. It is thus a feeling which he cannot understand; he cannot objectify it, and it therefore remains to poison life and obstruct action. None of the possible actions can satisfy it, and nothing that Shakespeare can do with the plot can express Hamlet for him" (p. 93) [6].

---

es consciente de que comparte con ella su naturaleza morbosa e impúdica. La rama de la cual él nace está podrida desde la raíz" [La traducción es mía].

[6] "El *Hamlet* de Shakespeare, su adaptación propia, es una obra que lidia con el efecto de la culpa de una madre sobre la consciencia de su hijo, y Shakespeare fue incapaz de imponer este motivo con éxito al intratable material de la obra antigua. Ciertamente, la obra es un fracaso artístico. Hamlet se halla contrariado por la dificultad de que el asco que siente es ocasionado por su madre, pero al mismo tiempo no es adecuado, ni equivalente a ella. Es, por lo tanto, un sentimiento que no puede comprender. No puede objetivarlo, y por esta razón se mantiene como un veneno que intoxica la vida y obstruye la acción. No hay ninguna acción posible que pueda satisfacerlo, y nada de lo que Shakespeare pueda hacer con la trama puede hacer que Hamlet exprese eso por él" [La traducción es mía].

Ciertamente, a pesar de un juicio tan categórico respecto al fracaso de la obra —Harold Bloom responde a esto con razón "Si Hamlet es un fracaso estético, ¿entonces qué obra puede ser un triunfo?"—, Eliot describe con suma precisión un aspecto sutilísimo que da otra importante clave para ahondar en la lectura de la obra. Hamlet siente un asco profundo por todo lo existente. La totalidad del ser es para él un signo vacío y decadente. Y en buena medida este desprecio universal se arraiga en la manera en la que percibe a su madre. Pero este asco derivado de ese deseo incomprendido de la madre —eso que Hamlet ve como un apetito voraz de la madre que no respeta el luto— es, como Eliot lo señala, un extraño sentimiento que la envuelve como objeto de su desprecio, pero, al mismo tiempo, la excede. La onda de ese asco tiene su origen en la madre, pero ondula y se expande para abarcar la totalidad del mundo. Como bien afirma Dover Wilson, esta onda expansiva del desprecio es una clave importante para comprender el absurdo y agresivo comportamiento que Hamlet tendrá con Ofelia posteriormente. Es curioso que una interpretación como la de Eliot, que de entrada desmerita la obra y parte del principio de que esta es un fracaso artístico, pueda describir de manera tan precisa este aspecto sutil de la situación del personaje. La madre es ocasión del disgusto, pero no es un equivalente exacto de ello. Aunque ella es el origen, el disgusto mismo no puede ser circunscrito solo a ella. Esto crea en Hamlet una sensación nebulosa, intangible, invisible, de angustia, de sofocamiento; sensación, sin embargo, que no puede ubicarse en ningún lugar preciso, que no puede circunscribirse a nada, una tensión existencial cuya circunferencia está en todas partes y su centro en ninguna.

Esta operación podría describirse como una traslación metonímica. Ese asco profundo se desplaza hacia la existencia entera, el acto incestuoso se amplía y envenena la vida misma, desgarra el tejido moral del universo, intoxica el deseo en todas sus facetas, arroja sobre todos los hombres un manto de vergüenza y de pecado imperdonable.[7] Originado en ese acto

[7] Anne Ubersfeld ejemplifica la operación de la traslación metonímica en el objeto de deseo de Macbeth. Este consiste en el acto concreto de coronarse como rey, ascendiendo la escala de asesinatos necesaria para alcanzarlo. Pero ese objeto de deseo es la condensación y el desplazamiento de un deseo frustrado por el amor de su esposa, siendo el deseo de ser rey sólo un reflejo, una proyección de este deseo más oscuro y profundo: "[...] en Macbeth, el deseo de *ser* (grande, rey, hombre + el deseo de su mujer) se

mínimo, este envenenamiento metonímico de todo lo existente contribuye a obstruir la acción de forma inminente. La vacilación de Hamlet está signada por esta onda expansiva del desprecio. La operación metonímica es tan hiperbólica, tan vasta y contaminante, que toda vía axiológica termina por ser negada. Toda acción deviene imposible. La procrastinación opera entonces como un freno del acto ante una angustia demasiado nebulosa, intangible, opresiva, que, como bien afirma Eliot, ni siquiera Hamlet mismo puede comprender; angustia que no es otra que la angustia del deseo en sí mismo, como bien lo adviertirá luego Jacques Lacan. Podemos invertir el juicio del fracaso artístico y afirmar que, antes que demeritar la obra, esta sutilísima manifestación de la traslación metonímica contribuye a realzar su mérito. Esto hace parte fundamental de su estructura y crea un efecto de alienación en el personaje que es muy eficaz. Esta angustia sorda, esta sensación que Hamlet mismo es incapaz de comprender, se encadena en los pulsos de la trama y contribuye orgánicamente al tejido de acciones y reacciones que desembocarán fatalmente en el baño de sangre del final del *Trauerspiel*.

Ahora bien, es necesaria una precisión importante en este punto. Ante lo expuesto anteriormente puede fácilmente surgir la siguiente pregunta: ¿no es acaso demasiado hiperbólico ese asco y esa incomprensión que Hamlet siente hacia el deseo de su madre? Después de todo es una mujer, un ser humano -como tal libremente deseante-, y podría argüirse a su favor que el afanado matrimonio con Claudio responde, más que al afán erótico de un apetito voraz —como Hamlet lo juzga—, más bien a una necesidad de regentar y mantener el orden del trono de Dinamarca, una unión más política que voluntaria. Además, como viuda, está señalado que debe guardar luto por su difunto esposo por cierto tiempo, pero, una vez terminado ese periodo, puede ser libre para unirse nuevamente con quien desee. Esto es completamente cierto. Pero debemos comprender que desde la perspectiva de Hamlet la imagen de Gertrudis es muy diferente. Su posición, su lugar de enunciación, es el de un

---

inviste metonímicamente en el "deseo" o, más exactamente, en el querer matar a Duncan; tras lo cual es el deseo de ser o, mejor, de perseverar lo que engendra mecánicamente el "querer" inagotable de otros asesinatos [...] Quizá no resultase difícil *leer el deseo de Macbeth como deseo (frustrado) por su mujer; los otros serían deseos mediatos: ser grande, rey, viril, a fin de ser amado por ella* (Ubersfeld, 1989, p. 59-60)

príncipe, hijo de un rey-padre fallecido bajo circunstancias repentinas y sospechosas que, en la cúspide de la intensidad del dolor de la pérdida, ha tenido que ser testigo de cómo su madre, la reina, se ha desposado con el hermano del difunto en unas nupcias apresuradas. De la noche a la mañana, su tío ha ocupado el lugar de su padre, tanto en el trono de Elsinore como en el lecho de su madre. A esto se suma que las nuevas circunstancias en las que se halla sumido trastocan su posición de príncipe y heredero más próximo de la corona de Dinamarca. Todo esto teñido por el dolor insoportable de un proceso de duelo truncado desde sus inicios. Todas estas circunstancias contribuyen a generar esta visión envenenada de la madre, efecto de un puro ejercicio de perspectiva dramática.

Lo anterior, es esencial para comprender la filigrana de la dramaturgia Shakespereana: aquí todo es perspectiva. Esto es lo que Keats denomina la *capacidad negativa* de Shakespeare. Esto es, la facultad del dramaturgo de aniquilar su propio Yo en subjetividades múltiples, contradictorias y enfrentadas entre sí, detentando cada una su respectiva posición de enunciación, su perspectiva singular, en suma, una mirada propia que niega todas las otras y que es la fuente de la que brota el conflicto trágico irresoluble. Shakespeare tiene la capacidad de ocultarse, de desvanecerse, de diluirse en una multitud de intersubjetividades fragmentadas, que se reflejan y se contradicen mutuamente sin que haya una visión dominante de la realidad. En esta dimensión dramática no existe la última palabra, sólo existe la visión de múltiples perspectivas. Es este el contexto en el que se da la visión negativa de la madre desde la perspectiva de Hamlet, doliente implacable, severo y resentido.

A su vez, Shakespeare, garante de la capacidad negativa, nunca otorga, en ningún momento de la obra, una visión terminada y definitiva de lo que Gertrudis es. Lo único que muestra es la perspectiva de Hamlet con respecto al proceder de ella y de su misterioso deseo; algo que, a su vez, no es, nunca, una visión completa. Más allá de esto, la imagen de la reina se mantiene en una ambivalencia absoluta. ¿Fue ella cómplice de Claudio en el asesinato del Rey Hamlet? A esta pregunta capital sólo podemos responder: no lo sabemos. En ningún momento de la obra se arroja ningún indicio de su inocencia o de su culpabilidad en el regicidio.

Nuevamente, lo único que tenemos es la perspectiva suspicaz de Hamlet, que bien puede sospechar que la reina estuvo involucrada en la muerte de su padre.

Esta imagen ambivalente e irresoluble de la reina es similar a la manera extremadamente ambigua en que domina la figura de Enrique V en la obra homónima. ¿Es Enrique V un rey justo y benevolente, o es un gobernante caprichoso que trata a sus soldados como carne de cañón, condenándolos a una absurda guerra contra Francia que están destinados a perder?[8] Ambas facetas del personaje se muestran simultáneamente dentro de la obra, sin que esta dé un indicio claro y conciso de lo que debemos pensar de él. La figura se mantiene suspendida en la fragmentación de las perspectivas: desde el punto de vista de los soldados se muestra como un rey caprichoso, pero desde su propia perspectiva se ve a sí mismo como un gobernante dudoso que se preocupa por sus soldados y es capaz de ponerse en el lugar de ellos, en sus dudas respecto a la justicia y la piedad de las causas de Inglaterra, pero finalmente sometidos por su condición social a lo que sus superiores quieran hacer de ellos. No existe dentro de la obra una visión dominante y objetiva sobre Enrique V, pues Shakespeare, una vez más, se oculta y se diluye a sí mismo en la intersubjetividad de esas perspectivas fragmentarias. Como espectadores debemos asumir nuestra propia perspectiva, sin que la obra incline la balanza hacia ninguna de las dos partes. Es este dilema interpretativo al que nos enfrentamos con la figura de Gertrudis, la reina-madre, sin que podamos encontrar una solución contundente.

Pero algo sí es seguro: Hamlet está entrampado en el deseo de su madre. Se halla capturado por la incomprensión de ese deseo que siente como voraz e insaciable; y está atrapado en él hasta tal punto que no puede dejar de sentir un asco profundo por el deseo mismo, en todas sus manifestaciones.

---

[8] "En Agincourt, reza a Dios pidiéndole la victoria, prometiendo lágrimas aún más contritas por el asesinato de Ricardo II cometido por su padre, y después procede a ordenar que se degüelle a todos los prisioneros franceses, gracia que cumple debidamente. [...] Shakespeare no tiene, en la obra, una actitud única respecto a Enrique V, lo cual nos permite llegar a nuestra propia perspectiva" (Bloom, 2002, p. 388)

> [...] no parece que ninguno haya señalado el punto decisivo, a saber, que a pesar del horror de las acusaciones formalmente pronunciadas contra Claudio por el espectro, que revela a su hijo que él fue quien lo mató, la cuestión a resolver no concierne al asesino, sino que en esencia se trata, en lo sucesivo y de inmediato, de la madre [...] Lo que enuncia pone de ahora en más en primer plano, y como tal, el deseo de la madre. Este punto es absolutamente esencial [...] (Lacan, 2014, p. 288).

De esto se deriva que el deseo de la reina es, para él, un problema fundamental[9]. Esa imagen insoportable de la madre -que comparte sábanas con el hermano del difunto- se amalgama con el dolor insoportable del duelo y genera una mezcla obnubilante de sensaciones. Este intenso ofuscamiento sobrepuja de tal manera que intoxica la totalidad de la existencia. La angustia se apodera de todas las instancias del ser, sobrepasando la persona concreta de la madre y anidándose sobre el deseo mismo. En tanto engendradora de vida y en tanto que Hamlet es producto de *su* deseo —deseo de los padres que arrebatan la vida de su hijo a la Nada para arrojarlo a la existencia a través de la concepción, que tiene su origen en el coito— se halla profundamente atravesado, barrado, por esa incomprensión. "El deseo de la madre recupera aquí, para él, el valor de algo que de ninguna manera podrá ser dominado, apartado, suprimido" (Lacan, 2014, p. 313). Como afirma Dover Wilson, la metáfora de la carne sólida que se disuelve como rocío se completa si ponemos énfasis en la palabra *sullied*:[10] "¡O, that this too too *sullied* flesh would melt, thaw and resolve itself into dew!". *Sullied,* aunque es

---

[9] Esto va en contradicción con la interpretación freudiana de la obra. Para Freud, el núcleo problemático de la procrastinación tiene su origen en el deseo inconsciente de Hamlet por su madre: la razón fundamental por la que Hamlet es incapaz de asesinar a Claudio radica en que este se le manifiesta como un reflejo inconsciente de su propio deseo edípico reprimido. Claudio satisfizo su anhelo secreto de asesinar al padre para compartir el lecho de la madre y por esta razón dilata incesantemente la venganza, en tanto que este se manifiesta como la proyección de ese deseo inconfesable. Para Freud se trata esencialmente del deseo *por* la madre. La interpretación de Lacan difiere en este punto capital, llevando el significado de la obra por rumbos muy diferentes. Para Lacan el problema no es el deseo *por* la madre, sino el deseo *de* la madre. El *quid* del problema se halla en la incomprensión de ese deseo de la madre, ese deseo que, desde la perspectiva de Hamlet, hizo del padre un objeto intercambiable y desechable después de su muerte.

[10] Generalmente se tiende a traducir "sullied flesh" por "carne sólida", esto con la intención de intensificar la potencia semántica de la metáfora de la aniquilación: poniendo el énfasis en el tránsito de un cuerpo sólido a la disolución de las partículas del rocío. Pero el sentido original de la palabra *sullied* no está referido a la solidez, sino a la mácula, la mancha, la mancilla. Una traducción más precisa sería "Si está carne, *manchada* en exceso...".

homófona de *solid,* tiene una connotación despectiva de suciedad, mancha o mácula. El significado del tropo se profundiza y se precisa más si comprendemos que Hamlet habla desde la posición de hijo de las entrañas de su madre. Como tal, fue el mismo deseo de su madre el que lo trajo al mundo y la materia de su carne llegó a la existencia a través de ella. *Sullied* estaría referido a la mácula ontológica de llegar al ser a través de la carne de la madre, como producto de su deseo.

Esto nos permite dar mayor precisión a la referencia que hacíamos anteriormente al uso de las metáforas que hacen parte del campo semántico de la bestialidad y el instinto para describir la sexualidad, tal y como se hace en este primer monólogo — "Una bestia, que carece de toda facultad de raciocinio, hubiera prolongado más su duelo..."— y en otras obras de Shakespeare, como *Otelo*[11] y *El Rey Lear*.[12] Esta utilización de figuraciones de la bestialidad va mucho más de lo que una posible lectura moralista y superficial pueda hacer de ellas. Estas remiten a algo más profundo que a un mero juicio moral de base cristiana, que intente censurar los deseos carnales por considerarlos pecaminosos. Por el contrario, las figuraciones instintuales de la bestialidad hacen referencia a una inquietud, a una angustia que es inherente al deseo mismo. Más que remitir a una culpa de corte teológica, remiten a una ansiedad ante el propio desear, una incomprensión ante la potencia del deseo que atraviesa toda la experiencia

---

[11] "Antes que decir que me iba a ahogar por amor de una polluela, trocara de ser con un mono. [...] Si la balanza de nuestras vidas no tuviera el platillo de la razón para equilibrar el de la sensualidad, la sangre y la bajeza de nuestros instintos nos llevarían a cometer los mayores absurdos; pero poseemos la razón con que templar nuestras airadas pasiones, nuestros impulsos carnales, nuestros apetitos desenfrenados, de los cuales, tengo para mí, lo que vos llamáis amor no es sino un retoño o vástago. [...] No es más que un deseo de la sangre y una tolerancia del albedrío. Vamos, sé hombre" (Acto I, Escena II). "La fuente de que brota mi existencia o por jamás se seca su corriente, ¡ser arrojado de ella, o contemplarla en vil pantano convertida, en sucio nido de amores de asquerosos sapos! [...] Honrada cual las moscas que en el verano el matadero infestan, y que al nacer fornican" (Acto IV, Escena II)

[12] "El reyezuelo lo hace y la mosca dorada copula en mi presencia. ¡Que la fornicación prospere! [...] ¡Adelante, lujuria, indiscriminadamente, pues me faltan soldados! Contempla esa dama burlona, cuya cara, entre sus muslos, es presagio de nieve, que hace remilgos de su virtud y que sacude la cabeza al oír el nombre del placer. Ni la puta ni el fogoso caballo van a ello con apetito más desenfrenado. De cintura para abajo son centauros, aunque mujeres por arriba. El talle es patrimonio de los dioses; el resto del demonio. He ahí el infierno, he ahí la oscuridad, he ahí el abismo del azufre, escaldadura, quemazón, hedor, consunción; ¡asco, asco, asco! ¡Pffff! ¡Pffff!" (Acto IV, escena VI)

humana. Estas metáforas remiten a un temor primordial, el temor a estar a la intemperie del deseo.[13] El deseo persigue y domina, tiraniza a la voluntad, la doblega y la invierte. De aquí la referencia despectiva a las bestias, a los sapos y a los moscos, que parecen estar dominados por un apetito puro sin mediación del pensamiento, como si el deseo los *dominase* sin mediación alguna. El deseo es placer, pero también es angustia. Es una agitación que busca su propia resolución, su clímax, pero que, en su misma victoria, en su misma consecución, engendra su propia desesperación, su declive, descendiendo nuevamente a la insatisfacción. Y de las cenizas de este placer difunto emerge nuevamente el anhelo y la agitación por satisfacerse, pero cuya misma satisfacción engendra dentro de sí su propia muerte, creando un círculo interminable de placer y displacer, de cúspides y llanuras de voluptuosidad que acaecen sucesivamente. Es este carácter irregular y ansioso del deseo el que se expone en el Soneto CXXIX, dedicado a la lujuria:

> Loca en acoso, así en la posesión/extrema antes, durante y si es buscada;/gozo al probar; probada decepción;/antes deleitación; después soñada. /Bien sabe el mundo, y nadie sabe bien/tal cielo obviar que infierno lo es también.

La figuración oximorónica que se usa para describir la lujuria —el cielo y el infierno que se dan simultáneamente en la culminación del acto— expresan la angustia del deseo que, al darse su satisfacción, se desvanece en su propia extinción. El placer sólo se da realmente en un brevísimo intersticio que se asemeja a una ilusión fugaz. La agitación da su cumplimiento, la satisfacción se da en la cúspide del clímax, para descender inmediatamente a la saciedad, sólo para que poco después esta dé su paso nuevamente a la insatisfacción y al reinicio de la búsqueda. El verdadero instante del placer se asemeja más a un sueño que se rememora y termina por olvidarse, que sólo se da en ese hiato entre la deleitación y la decepción. La figura de la madre expone a Hamlet a la manifestación más brutal y real del deseo, en su manifestación más angustiosa, oscura e ininteligible; un apetito que no puede asimilar ni

---

[13] "Lacan señalaba que no hay angustia de muerte, contrariamente a lo que el psicólogo quiere hacernos creer, sino solamente angustia de vida, es decir, angustia ante la vida, ante una vida que sería una vida deseante. *El deseo expone, el deseo avanza con una insuficiencia de medios de defensa, el deseo implica angustia"* [Las cursivas son mías] (Allouch, 2011, p. 208)

racionalizar de ninguna manera. “[...] de ese deseo les dije qué presión, qué abolición, qué destrucción sufre por encontrarse con eso que, del Otro real –la madre como es, esa madre como tantas otras–, es menos deseo que glotonería, incluso engullimiento, pese a estar estructurado” (Lacan, 2014, p. 333).

En el contexto de las afanadas nupcias y las sábanas incestuosas, la madre se muestra en cuanto Otro real, una alteridad irreductible e incomprensible, otredad que no puede ser posicionada en ningún marco de entendimiento, que se hace indefinible, en tanto que su acción desmorona los esquemas de sentido previos que Hamlet tenía del mundo. Como se afirmó anteriormente, esto es fundamental para comprender algunos de los posteriores comportamientos que tendrá a lo largo de la obra y que serán decisivos en los actos que arrastrarán lentamente a la trama hacia su fatal desenlace. La incomprensión de ese Otro real, esa alteridad que es engullimiento, glotonería, se contrae en un espasmo de repulsión; y esa aversión se dilata como una onda expansiva que abraza la totalidad del mundo. Podemos aducir que esta es una de las causas primordiales de la inacción de Hamlet. Preso de este asco omniabarcante, maldiciente de su propia carne, Hamlet percibe su entorno como una pesadilla insignificante. Se halla preso en la percepción de un mundo sin sentido. Sin un significado que ampare los impulsos del acto, sin un sustento ético de sentido que dé orden y estructura a la existencia, todo acto, todo deseo, se hacen vacíos. Como bien afirma Eliot, bajo estas condiciones toda acción es imposible.

Tesoro de la castidad

Poco después de su primer monólogo, Hamlet es avisado por Horacio de que han visto deambular al espectro de su padre, puesto en armas y portando su armadura, por las afueras del palacio. "¡De mi padre el espíritu armado! ¡No todo marcha bien! ¡Y ya sospecho de alguna mala fe! [...] ¡Ten calma, oh alma mía, que las viles acciones, aun ocultas bajo la mole de la tierra toda, surgirán a los ojos de los hombres!" (Acto I, Escena II). Efectivamente, actos oscuros subyacen bajo la superficie de Elsinore. La fatalidad, la *ananké* trágica, acecha sobre los personajes. La cadena de acciones que impsulsará el *Trauerspiel* hacia su sangriento final empieza a ponerse en movimiento.

De este modo cambia el tono entre la escena II y la escena III del acto I. La tonalidad pasa de los presagios oscuros del alma melancólica de Hamlet, a la serena e inocente despedida de Ofelia a Laertes, su hermano, quien está próximo a partir hacia Francia. Pero el tinte de la escena es engañoso. Bajo la apariencia fraternal y filial que rige la dinámica del intercambio entre Laertes, Polonio y Ofelia, se oculta la semilla de la fatalidad que encadenará a los personajes sin dejarles otra salida que la muerte. Encadenamiento a las inevitables consecuencias de sus propias acciones, nudo irresoluble de actos que llevarán a Ofelia a decir, en medio del delirio, "¡Señor! Sabemos lo que somos, pero no lo que podemos ser". Incertidumbre e intrincamiento que son válidos tanto para Hamlet, como para Ofelia y los demás personajes principales. Las elecciones que cada uno tomará en el drama contribuirá a anudarlos en el enredo de la acción, a afectarse mutuamente, definir sus destinos en la fricción, como dos meteoros en colisión. Esto es fundamentalmente exacto en la relación entre Hamlet y Ofelia. Ambos son espejo el uno del otro. Ambos pierden a un padre a manos de un asesino. Ambos atraviesan un duelo vertiginoso que los confronta con lo más Real, con la más oscuro e inasible de la existencia. Hamlet finge estar loco. Ofelia enloquece. Hamlet coquetea con el suicidio. Ofelia se suicida. Cada uno calibrará su acción en el reflejo del otro, y ambos se condenarán en las ambivalencias y las contradicciones de sus deseos. Todo esto se germina ya en principio en la cariñosa despedida a Laertes que constituye la escena III.

Laertes ha notado que Ofelia ha empezado a convertirse en objeto de los cortejos de Hamlet, y que esta le ha estado correspondiendo, abriendo así la posibilidad del inicio de una relación sentimental con el príncipe de Dinamarca. La primera advertencia que Laertes le hace es sensata: debe cuidarse de enamorarse del príncipe, pues este no es libre de escoger de quien se enamora. Su mismo puesto en la jerarquía del reino le resta autonomía para amarla como es debido.

Pero la siguiente advertencia pasa de un tono pragmático y sensato, a uno más moralista:

> Medita luego el daño que podrías procurarle a tu honor si le prestases harto crédulo oído a sus canciones, si dejaras perder tu corazón o si el tesoro de tu castidad lo abrieses a su suelta vehemencia. Témelo, Ofelia; teme hermana mía, y quédate a la zaga de su afecto, a salvo del peligro del deseo. La doncella más tímida resultará harto pródiga si descubre a la luna sus encantos, ni la misma virtud logra evadirse del golpe que descarga la calumnia. (Acto I, Escena III)

"Honor", "tesoro de la castidad", "peligro del deseo", "virtud", "calumnia". El tono de este consejo es característico de la exigencia moral hacia el comportamiento femenino cuando se espera que sea casto. El contexto de la escena es bastante diciente. El consejo es pronunciado por un hombre a punto a partir hacia Francia, lejos de la tupida vigilancia paterna -que, como veremos más adelante, estará presente incluso allí-, libre de las ataduras familiares en un ambiente de libertad universitaria. Ofelia, la casta, debe quedarse bajo la vigilancia del ojo del padre, obligada a reflejar la imagen virginal que imponen las exigencias de su sociedad y su tiempo. Como afirma Ubersfeld, el personaje se define en oposición. "Los rasgos de un personaje están siempre marcados por oposición a otro; un personaje marcado por el rasgo rey se opone a un personaje no-rey o a un personaje otro rey. El rey es rey porque se opone a otros personajes, o se diferencia de ellos". (Ubersfeld, 1989, p. 90). En el contexto

de esta escena la oposición se da entre mujer y hombre. Ofelia, como mujer,[14] se opone al personaje que tiene el rasgo de hombre, es no-hombre, mientras que Laertes, hablando desde el lugar de la masculinidad -culturalmente sujeta a un margen de acción más amplio que el de la mujer en la época entre el Renacimiento y el Barroco-, opera como no-mujer. Ofelia es plenamente consciente de esta asimetría de márgenes de acción, la diferencia entre el lugar de enunciación masculino y el lugar de enunciación femenino, pero encubre esta consciencia con un pretendido velo de obediencia. La réplica que hace a Laertes es sutil pero fulminante:

> OFELIA: Guardaré la impresión de tus lecciones cual salvaguardia en mi corazón. Pero, mi buen hermano, no hagas tú como algunos pastores de almas, depravados, que el camino empinado y espinoso de los cielos enseñan mientras ellos, como unos engreídos y osados libertinos, pisan la senda del placer, florida, sin importarles nada su consejo.
> LAERTES: ¡Oh! No temas por mí. Ya demasiado me tardo (Acto I, Escena III).

Al tiempo que Ofelia dice salvaguardar su lección honestamente en su corazón, en ese mismo instante de la enunciación, le arrebata toda su credibilidad. Lo que Ofelia parece decir sub-textualmente es "Escucho tu consejo, pero tu lugar de enunciación, la masculinidad, me hace desconfiar de tu mandato a proteger mi castidad". Laertes parece recibir este mensaje sutil, pero lo evade rápidamente con una respuesta breve y poco elocuente: "Oh, no temas por mí. Ya demasiado me tardo". Ofelia también puede ser aguda en el arte de la esgrima verbal y esta breve réplica al consejo de Laertes lo demuestra.

Pero la oposición entre mujer y hombre en el contexto de esta escena se hace aún más crítica con la entrada de Polonio, deslizándose ahora a la oposición entre padre e hija. Polonio

---

[14] Como lugar de enunciación femenina, Ofelia aporta a la obra un contrapunto que cuestiona el universo masculino y patriarcal en el que se halla inmersa: "[...] the female performer as a speaking subject on the stage or as potential "creator of an alternate text" [...] "opened up the possibilities of analysing the female performer as the autor of a potentially subversive theatrical site/sight in mainstream historical stages"(p. 113). Como figura femenina, Ofelia subvierte el texto de la obra operando desde una mirada alternativa, generando nuevos juegos de significado desde sus propios condicionamientos y conflictos interiores, que se manifiestan concretamente en el duelo delirante por la muerte de su padre. En cierta medida, podríamos afirmar que Ofelia es la contraparte de Hamlet, manifestada en la expresión de un proceso desde el lugar de la femineidad.

retoma los consejos de Laertes pero de una manera menos pragmática y con un tono más acusador. La tonalidad de esta escena puede variar según la representación y las intenciones del director y los actores. En la versión de Brannagh adquiere un tono oscuro, agresivo y violento. Polonio, interpretado por Richard Briers, se manifiesta como un padre autoritario y tiránico, erguido en una orgullosa postura militar, luciendo un traje marcial lleno de condecoraciones y una barba rala con corte de candado, cerrados los labios, fruncidos en una constante mueca de arrogancia y desconfianza. Esta interpretación se contrapone, por ejemplo, a la de la versión de Lawrence Olivier, en la que Polonio, interpretado por Felix Aylmer, se muestra más como un anciano torpe e ingenuo, al borde de la senilidad.

En la versión de Branagh, el lugar en el que se desarrolla la escena no es menos diciente. El diálogo entre Ofelia y su padre se desarrolla en la capilla de una iglesia [Fig. 6]. Ofelia, interpretada por Kate Winslet, se va viendo cada vez más a acorralada hasta que Polonio la empuja violentamente al habitáculo del confesionario. Es allí donde pronuncia estas palabras:

> POLONIO: Ya me han dicho que últimamente y repetidas veces te ha dedicado mucho tiempo a solas, y que tú te has mostrado complaciente y generosa en darle tu atención. Si esto es así, como me lo han contado [...] debo advertirte ahora que así no te comportas por completo como cumple a mi hija y a tu honor. ¿Qué existe entre vosotros? Declara la verdad [...] piensa que eres como una criatura si es que te tomas tales muestras por cuño verdadero cuando es moneda sin ningún valor. Date tú muestras de mayor estima o [...] vas a mostrarme como un necio [...] Sé desde hoy más avara de tu presencia virginal, y ponte más alto precio sin tomar sus ruegos por una orden de parlamentar". (Acto I, Escena III)

La demanda de Polonio difiere de la petición más persuasiva que le hace Laertes. La exigencia radica en que Ofelia debe comportarse como hija, y esto implica que debe rechazar los cortejos de Hamlet, protegiendo así su imagen virginal. La exigencia exterior, impuesta hacia Ofelia, es aquí fundamental. Primeramente, Polonio le exige que mantenga la fachada debido a que cualquier mancha sobre dicha imagen repercutirá en su imagen como padre, en

su reputación. Así, Ofelia no puede concebirse a sí misma como individuo. Por decirlo de alguna manera, es una mujer doble, anudada, atravesada y escindida por sostener la reputación de los hombres de su familia: cualquier injuria o cualquier perjuicio que caiga sobre ella, caerá irremediablemente sobre su padre y manchará el honor familiar. Cuando afirma "Piensa que eres una criatura" invalida su propio juicio para valorar los acercamientos de Hamlet, y simultáneamente invalida los cortejos del príncipe, haciéndolos aparecer como los intentos de manipulación de un hombre sin intenciones de compromiso, intentos limitados simplemente a la carnalidad. Esto se contiene en la afirmación de que los cortejos de Hamlet son "moneda sin ningún valor". Polonio da aquí señales de una extrema condescendencia,

[Fig. 6]

asumiendo de antemano que Ofelia es incapaz de darse una imagen sensata de sí misma y presentarla a los demás. A través de sus palabras se erige como el administrador de una imagen superior a la que Ofelia tiene de sí misma. Más adelante veremos cómo la imposición de esta imagen por parte del padre jugará un papel fundamental en la locura de Ofelia, efecto de un duelo delirante a causa de su muerte.

En la versión de Branagh, Ofelia llora desconsoladamente y trata de responderle con la voz quebrada, mientras pequeños cortes intermitentes de edición la muestran en una cama,

desnuda, besándose con Hamlet [Fig. 7]. El tan preciado tesoro de la castidad que los hombres a su alrededor tanto le exigen proteger ha sido profanado de antemano. La imagen que Polonio trata de imponerle, y que ella trata de mantener ha sido mancillada.

Es así como Ofelia se manifiesta como un sujeto escindido, dividido entre lo que su padre quiere de ella y lo que ella desea. Esto constituye una escisión, un conflicto irresoluble entre el ser público y el ser privado. En este sentido, se reconfirma la tesis que defiende Lacan en cuanto a *Hamlet* como una tragedia del deseo. Ofelia está desgarrada entre el deseo y el

[Fig. 7]

amor que siente por Hamlet, y el mandato paterno de mantener la castidad y esperar un pretendiente que se acople más a sus condiciones sociales.

> [...] lo que más dolorosamente se pone de manifiesto en esta pugna trágica entre deseo privado y "deber" público, entre el yo de la intimidad y el que tiene que actuar ante la sociedad, es lo que pudiera haber sido, lo que pudiera haber hecho el individuo, si la naturaleza de su entorno hubiera sido muy otra, más justa, más tolerante o más equitativa. Consecuentemente, el sufrimiento del protagonista – y no solo del protagonista– se mide por un constante cuestionar el valor de dichas imposiciones, y de los intereses que obedecen. (Bregazzi, 1999, p. 120).

Esta pugna trágica entre deseo privado y deber público adquiere toda su potencia aporística en las consecuencias que acarrearán la obediencia de Ofelia a este mandato familiar. A pesar del desgarro que supone acatar este mandato paterno, Ofelia obedecerá. Y el obedecer ciegamente a su padre llevará a la serie de malentendidos y actos fallidos que redundarán en el desprecio de Hamlet, el asesinato de Polonio en la habitación de la reina, y la locura de duelo que la arrastrará al suicidio. Ahondar en la opresión sutil que domina esta escena permite arrojar una nueva luz sobre las enigmáticas y delirantes baladas que cantará en la demencia. Pues, aunque en la obra de Shakespeare abundan las mujeres que están dispuestas a disputar ferozmente sus deseos en contra de la opresión de su entorno —sólo piénsese en Julieta, Catalina, Rosalinda, Cleopatra, Porcia,[15] Beatriz;[16] incluso Cordelia, en *El Rey Lear,* quien es incapaz de entregarse al juego adulatorio que le impone su padre y que sus hermanas cumplen con complacencia e hipocresía—, Ofelia parece ser la excepción. Su docilidad es su condena y la locura será la única manera en que su deseo auténtico finalmente encontrará una expresión, una fuerza que rompa la opresión de los mandatos de castidad que le imponen los hombres de su familia, pero siendo ya demasiado tarde. Hasta el acto IV Ofelia estuvo dispuesta a callar y obedecer. La locura será lo único que le dará una voz, pero una voz que proviene de un dolor tan insoportable que no puede ser traducido por el lenguaje articulado, sino sólo mediante la música.

---

[15] Encerrada en el palacio de Belmonte, Porcia se halla atravesada por el mandato de un padre muerto, quien la ha obligado a elegir a su pretendiente mediante un juego arbritrario de símbolos, similar a una adivinanza. "¡Ay de mí, la palabra "elegir"! No puedo elegir a quien quiera ni rehusar a quien no quiera: la voluntad de una hija viva está así doblegada por la voluntad de un padre muerto. ¿No es duro, Nerisa, que no pueda elegir ni rehusar a nadie?" (Acto I, Escena II). Sin embargo, su tremenda astucia le permite engañar el caprichoso juego impuesto por el padre muerto y, a través de un lenguaje codificado, canta a Bassanio durante el momento de la prueba una balada que contiene las claves para dar con el cofre ganador. Y aún después de esto viaja a Venecia, disfrazada de hombre, para fingir ser un aprendiz de abogado y salvar a Antonio de entregar su libra de carne a Shylock en el juicio que, muy probablemente sin ella, habría perdido.

[16] Beatriz es un personaje femenino que solo parece estar en capacidad de amar su propio ingenio y que se niega desposarse con hombre alguno. El filo de su lengua corta de un tajo cualquier pretensión por parte de su familia a imponerle un esposo: "No me casaré hasta que Dios haga hombres de una sustancia distinta del barro. ¿No debería lamentar una mujer que la domine un puñado de polvo gallardo? ¿O rendir cuentas de su vida a un terrón de arcilla pervertida? No, tío, no quiero a ninguno. Los hijos de Adán son mis hermanos, y realmente me parece un pecado casarme con alguien de la familia" (Acto II, Escena I)

Pero eso no será hasta el final del acto IV. Antes de eso estará sometida a un constante barajar de máscaras, obligada a hacer malabares entre sus diversos yoes, entre los dobles de sí misma que su familia le exige y el impulso de su propio deseo privado:

> Las divididas lealtades a las que están sometidos los personajes shakespereanos les impiden orientarse por un único yo, al estar desgarrados entre los que la sociedad y las relaciones afectivas les han marcado, y los que descubren mediante el amor. Pero ni siquiera en el contexto liberador del amor pueden deshacerse del todo de las pautas y yoes impuestos. (Bregazzi, 1999, p. 123).

Este es uno de los puntos en el que la figuración isabelina del "mundo como teatro" adquiere toda su potencia y su precisión. Polonio opera a la manera de un dramaturgo que escribe un libreto para Ofelia, y ella debe representarlo dócilmente sobre el escenario de la sociedad. Esta escena expone de manera sutil cómo su condición de mujer la obliga a ajustarse al guion que le impone su padre, director teatral que trata obsesivamente de sostener para sí mismo y para los demás la escenificación de la fantasía opresiva de una hija pura y virginal. Esto se refleja con suma precisión en la versión cinematográfica rusa de Grigori Kozintsev: antes de su encuentro con Laertes y con Polonio, Ofelia ensaya una extraña danza en un recinto dominado por un gran tapiz medieval que representa a unos soldados dando cacería a unas bestias, imagen que puede indicar el dominio del universo simbólico masculino sobre su vida. Baila al son de una melodía incoherente con leves tonalidades infantiles e interrumpida periódicamente por algunas notas cromáticas descendentes que crean disonancia —la banda sonora de la película fue compuesta por Dmitri Shostakóvich—. Sus gestos y sus pasos son mecánicos, levantando y bajando los brazos rígidamente al comando de su profesora de baile, que toca el laúd y quien igualmente, con rostro inexpresivo, parece hipnotizada por la alienada melodía [Fig. 8]. Esta elección en la representación escénica metaforiza la manera en la que Ofelia se halla sometida por la voluntad paterna. La coreografía que danza con renuencia simboliza esos gestos que debe ejecutar en contra de su propio deseo en el escenario social y familiar. Las notas disonantes operan como una premonición de su locura, reacción ante la

muerte de su padre, coreógrafo y director de un papel que, para ella, finalmente, es insoportable de representar.

[Fig. 8]

La forma de la cicatriz

> ¿Por qué tus huesos, ya santificados, enterrados en muerte, rasgaron su mortaja? Y el sepulcro donde te vi en silencio sepultado, ¿por qué abrió sus pesadas y marmóreas mandíbulas, para así vomitarte hacia la altura? ¿Qué significa, di, que tú, ya muerto, revestido de acero nuevamente, vuelvas a visitar de esta manera los lugares bañados por la luna, haciendo de la noche cosa horrenda?" (Acto I, Escena IV).

En este parlamento macabro, el uso metafórico del verbo *vomitar* es certero, pues le concede al sepulcro las características antropomórficas de un organismo vivo. El vómito opera como una defensa del cuerpo ante un agente tóxico, generando los arrebatos espasmódicos que habiliten su expulsión y salven al organismo de ese veneno que lo aqueja. La metáfora señala que el Espectro era un agente demasiado tóxico para la tumba, y ésta debió abrir sus pesadas mandíbulas para así, en una sola contracción, expulsarlo del seno de la tierra. Ciertamente, la metáfora del vómito remite a la toxicidad del crimen cometido en contra del padre, siendo una figuración que delata, no solo el estado de pecado en que muere el Rey, sino también la secreta podredumbre que consume a Dinamarca.

En este sentido, la figura del Espectro opera como una metáfora del agujero en lo real que implica la pérdida del ser amado. Ese agujero que no puede ser llenado por ningún significante trastoca las instancias de lo imaginario y lo simbólico. Ese vacío insondable se yergue, esa negatividad absoluta se condensa y se materializa en la alucinación que se manifiesta como un espejismo del regreso del objeto perdido. La metáfora intensifica las circunstancias de la muerte del padre —el hermano que asesina a su hermano—, y la ignominia del crimen obliga a que este *retorne,* vomitado de su tumba, a señalar las circunstancias en las que le fue dado morir. El fantasma opera como una alucinación colectiva que afecta a la totalidad de la comunidad, pues los ritos funerarios —que en este caso fueron abreviados y poco después transformados en nupcias— le atañen a ella toda. A partir de lo expresado anteriormente, la presencia del Espectro en el espacio escénico podría leerse como una

ampliación de la psique torturada de Hamlet, de su subjetividad desgarrada por la pérdida del padre.

> El espacio escénico puede presentársenos también como un vasto campo donde se enfrentan las fuerzas psíquicas del Yo. En este caso, la escena es comparable a un coto cerrado en el que se enfrentan los elementos del Yo dividido, estratificado. El segundo tópico del Yo puede ser considerado como una especie de modelo que permite la lectura del espacio escénico como lugar de conflictos internos cuyas "instancias" (el Ego, el super-ego, el Otro) serían desempeñadas por los personajes principales. El escenario representaría aquí el "otro escenario" freudiano [...] El teatro simbolista muestra con clarividencia la intuición freudiana (Claudel, Maeterlinck) (Ubersfeld, 1989, p. 120)

Así, el escenario opera como una expansión y una condensación del caos subjetivo del vértigo del proceso de duelo. El Espectro es el retorno, la encarnación, la manifestación material de la negación a resignarse a la aceptación de la muerte extraña y abrupta del padre. Este emerge como un vómito de la tumba, espada en mano y portando su armadura de guerra, para reclamar a su hijo una morir digno, una venganza que operaría a la manera de un rito que dé finalmente una inscripción a su muerte, que le defina como difunto, una letra que signe de manera contundente su desaparición y lo arraigue al pasado, a la tierra, a donde ahora pertenece, y así pueda permitir que los vivos sigan viviendo. "Dejad que los muertos entierren a sus muertos" dijo Jesús en el Evangelio de Lucas. Este enigmático proverbio podría tener nuevas connotaciones a partir del concepto del duelo. En este caso se trataría de que el doliente busque la manera de asegurarse de que los muertos estén realmente muertos, de que su muerte sea inscrita debidamente en el pasado, en el fue, en lo sido, y no retornen como fantasmas a reclamar sus cuentas perdidas en la vida. Esto implica para el doliente el encontrar una letra que inscriba la pérdida, que le dé al difunto un hogar en el pasado perfecto y le permita a aquel que aún habita en la vida el seguir viviendo. Esto fue lo que se afirmó con anterioridad al diferenciar el desvanecimiento de la muerte. Esto es lo que daría su culminación al proceso de duelo. En el caso de Hamlet, el espectro de su padre clama por un acto que lo haga pasar del desvanecimiento a la muerte, y este acto, en principio, sería la venganza.

“Segado fui en la flor de mi pecado, sin preparar, sin óleos, inconfeso, mis cuentas por hacer, mandado a juicio con mis imperfecciones sobre mí”. (Acto I, Escena IV). El verbo metáforico que utiliza el Espectro es preciso y sumamente significativo: el segar. Su vida fue interrumpida, como una flor que es segada de la tierra. El segar es un corte súbito, una interrupción. La flor es segada en un momento de florecimiento óptimo, en el que sus pétalos son más prominentes y sus colores más intensos, es decir, en el momento en el que la naturaleza de su ser es más plena. De la misma manera, Hamlet-padre fue asesinado en la plenitud de su naturaleza más morbosa: borracho de vino, adormecido por la pesadez de la gula, en la flor del pecado, sus faltas sin confesar. El asesinato se manifiesta, así, como el segar súbito de una vida en su estado más bestial, sin la dignidad de un rito que redima los actos necesariamente pecaminosos a los ojos de Dios. Esta circunstancia de la muerte del padre agrava el efecto de la pérdida. La mala muerte, un fallecimiento sin los debidos ritos funerarios para el paso al más allá, truncan la asimilación de la pérdida, haciendo del dolor una carga intolerable para el doliente, quien no puede soportar la imagen indigna del ser amado segado en la flor de sus pecados.

> Tampoco podemos dejar de sorprendernos ante el hecho de que, a propósito de todos los duelos principales que están en juego en Hamlet, siempre reaparece el hecho de que los ritos han sido abreviados, clandestinos. Así es como Polonio es enterrado sin ceremonia, en secreto, de apuro, por razones políticas. Y ustedes se acuerdan de lo que en ese aspecto ocurre en torno al entierro de Ofelia. (Lacan, 2014, p. 376).

Es así como se marca un patrón primordial en la estructura de la obra, en la que se dan, uno tras otro, una serie de duelos truncados agravados por la instancia de unos ritos abreviados. Hamlet-Padre fue asesinado por Claudio, quien se desposó con la viuda del difunto y abrevió morbosamente los ritos fúnebres. Hamlet asesina a Polonio y maltrata su cuerpo, escondiéndolo por todo el palacio, jugando una especie de sádico y perverso juego de escondite con Claudio. Ofelia es enterrada de manera clandestina, lejos de la mirada pública, a causa de la circunstancia pecaminosa de su suicidio, vergonzosa desde el punto de vista de la religión cristiana. Esto nos trae a un punto fundamental a entender en el proceso de duelo y plantear

una pregunta esencial: ¿cuál es la marca de la pérdida? El proceso de subjetivación de la muerte del ser amado -proceso en el cual consiste el duelo mismo- implica, para el sujeto, dilucidar en qué consiste lo singular de la falta o del agujero que deja la ausencia del otro. Si la muerte es un agujero en lo real, que no puede ser llenado por ningún significante, entonces el ser de este agujero se puede comprender como una herida, una abertura dolorosa y sangrante en la dermis de la subjetividad. La cicatrización de esta herida está marcada por la forma de la hendidura, por la misma cerrazón con la que la piel es marcada y que deja en ella un signo imborrable, una letra indeleble, de la ausencia del otro. El vacío de esa ausencia se mantiene allí, palpitante, pero la cicatrización amuralla el agujero en lo real, le da una forma, una escritura, una inscripción.

El arduo proceso de circunscribir ese vacío es dispendioso, doloroso, y requiere de todos los recursos subjetivos para ser llevado a cabo, en un tiempo que, además, no es tanto cronológico como lógico. El pasado, el presente y el futuro se conjugan en el dibujo de esa cicatriz, en la que el difunto se inscribe definitivamente como difunto, en el pasado. Inscripción que habilita que el doliente continúe viviendo, renovado desde lo más profundo de su subjetividad, y se arraigue en el presente de su existencia, se proyecte hacia el futuro, hasta el horizonte de su propia muerte. En otras palabras, el saldo del duelo es esa herida cicatrizada, y su efecto suele ser reconectar al doliente con lo más profundo de su existencia, con su propia finitud, permitiéndole así, desde la pérdida, enraizarse en el tiempo que le corresponde.

"¿Qué tipo de cicatriz deja la desaparición del objeto amado?" (Lutereau, 2011, p. 208). Esta es la pregunta fundamental que rige el proceso de cicatrización de la subjetividad. La elaboración de la pérdida dependerá de todas las fuerzas vitales y creativas de las que el doliente se valga para inscribir el carácter único de esa pérdida. En el caso que nos atañe, en la revelación del Espectro a Hamlet, esta elaboración estará marcada por la instancia específica de la muerte del ser amado. Como bien dice Grüner:

> Los muertos son todos diferentes, no es lo mismo un hombre que muere en su cama, o por alguna enfermedad que el que muere huyendo de un antílope de los leones. Y aún éste no es lo mismo que el que muere en el campo de concentración porque alguien a la distancia baja una palanca. Y no es lo mismo el muerto sobre el cual se pueden hacer metáforas que el que desaparece de la lengua porque no está "ni vivo ni muerto". Y no es lo mismo el que muere, digamos en una "interna" guerrillera que el que es arrojado, dopado, de un avión. Y no es lo mismo ese avión que el que estrellaron en unas torres de Manhattan. Y no es lo mismo, siquiera, Irak que Vietnam, Argelia que el Garage Olimpo. En cada uno de esos casos y los otros innumerables que han sido y que seguramente serán, [...] debe trabajar su duelo con las palabras precisas que a él correspondan, para darle a cada muerto su nombre secreto [...] (Citado en Delpino, 2011, p. 195).

Ya hemos visto algunas de las instancias específicas del duelo de Hamlet por su padre, particularmente el profundo efecto que tiene sobre él el deseo enigmático de su madre. En el primer monólogo se puede observar cómo su mente trata de evadir con desesperación la imagen de la viuda ocupando un lecho de sábanas incestuosas con el hermano del difunto, quien ahora el Espectro le ha revelado que también es su asesino —y ahondando esto su desprecio y su desconfianza hacia ella, de quien sospecha que tomó parte en el asesinato—. Esta escena final del primer acto otorga una imagen definida del carácter particular de esa muerte, la del padre, que tanto tortura a Hamlet y que le es insoportable. La revelación es fulminante, en tal medida que, para él, destruye desde sus cimientos toda la estructura moral del universo. ¿Cómo es factible que un mundo así sea posible, en el que tal acto, tal acontecimiento, que lo hiere y lo escandaliza hasta en lo más íntimo, sea dable? "Vivimos unos tiempos desquiciados. ¡Oh, qué maldita suerte es esta mía, que tenga yo que darles armonía!" (Acto I, Escena IV). *The time is out of joint,* donde la palabra *joint* denota una coyuntura, una articulación. El tiempo, el mundo, está fuera de lugar, como una articulación rota, como una bisagra que se revienta, como si las coyunturas que unen los miembros de un cuerpo se torcieran y se desgarraran, haciendo colapsar la materia que sostienen. La revelación del

Espectro deja a Hamlet con una absoluta percepción de desarraigo moral,[17] un estado de desmoronamiento ontológico de todo posible sentido de la existencia.

> ¡Que te recuerde! Sí, pobre fantasma, en tanto tenga asiento la memoria en este mundo trastornado. ¡Que me acuerde de ti! Sí, de la tabla de mi memoria borraré ya todos los triviales e inútiles recuerdos; y todas las sentencias de los libros, todas las formas, todas las pasadas impresiones que allí copiara un día la juventud junto a la observación. Y solo tu mandato ha de vivir en el libro y volumen de mi cerebro, sin mezcla alguna de inferior materia. (Acto I, Escena IV).

La figuración hiperbólica de borrar todo recuerdo, de vaciar la memoria en su totalidad para sólo dejar espacio al mandato de venganza del espectro, denota la indignación y el profundo asco moral que siente ante la revelación. En el mundo de Hamlet ya no hay espacio para otro sentido que no sea el mandato del fantasma del padre. ¿Podrá la venganza restituir al mundo su significado, dar una nueva coyuntura a estos *times out of joint*? En este punto, Hamlet parece creer que sí. Afirma estar determinado como nunca a vengar a su padre... y, sin embargo, la dilación, la procrastinación. Las acciones posteriores de la trama lo expondrán como un vengador vacilante que, a pesar de tener todos los motivos y los medios para actuar, aplazará una y otra vez la consecución del acto.

Los hechos posteriores desmentirán su posición en este instante de la revelación: no estará tan presto a una venganza sangrienta e inmediata como lo cree. ¿Por qué? Hay algo dentro suyo que lo detiene, que lo paraliza, algo que no comprende, algo que no entiende sí mismo. La onda expansiva de ese asco que siente hacia todo lo viviente se ha ampliado demasiado, hasta el punto en el que esa náusea existencial hace que toda acción significativa sea imposible, incluso el vengar el homicidio de su amado padre. ¿O acaso la magnitud de esa onda ha llegado al punto de envenenar su amor por el Rey-Padre? Durante los actos III y IV,

---

[17] "The datum of the tragedy is not "a great deed imposed upon a soul unequeal to the performance of it", but a great and noble spirit subjected to a moral shock so overwhelming that it shatters all zest for life and all belief in it" (Dover Wilson, p. 43) "La premisa de esta tragedia no es la de "un acto abrumador impuesto sobre un alma desigual para su ejecución", sino la de un noble espíritu que ha sido capturado por un shock moral tan insoportable que ha destrozado toda esperanza en la vida" [La traducción es mía].

Hamlet alcanzará la culminación de su odio nihilista hacia todo lo existente, arrastrando consigo la cordura de Ofelia, el cadáver de Polonio, la culpabilidad de Claudio, el perdón de Gertrudis y la vida de los personajes principales de la obra. Ciertamente, este odio lo incluye a él mismo: se desprecia, se aborrece a sí mismo como hombre, como quintaesencia del polvo, como bestia impenitente que alberga en su imaginación más pecados de los que podría cometer en una vida.

¿Incluye este odio omnipresente también a su difunto padre? ¿Es esta la razón por la que es incapaz de llevar a cabo el mandato de venganza, sólo al costo de sacrificar su propia vida y sólo cuando ya es demasiado tarde? ¿Acaso Hamlet desprecia a su padre tanto como se desprecia a sí mismo? ¿Hay espacio para el amor en esta alma consumida por la amargura? Cielo, tierra, hombre y mujer, padre y madre, amigos, deseos, ambiciones; la totalidad de lo existente parece naufragar en un océano de tedio y sinsentido. ¿Hay amor al padre, al objeto perdido, en esta omnipresencia de lo descartable, de lo descompuesto, de lo corrupto?

> Ya desde Freud parece haber acuerdo general sobre la concepción según la cual la experiencia de la pérdida del objeto es particularmente propicia para estudiar su tenor, su función, la relación que el sujeto tendría con él. Así, el duelo acontece como un suceso privilegiado, a tal punto que se podría inventar un proverbio: "Dime cuál es tu versión del duelo y te diré cómo sitúas el objeto. (Allouch, 2005, p. 99).

Si esto es cierto, entonces el duelo de Hamlet sería esencial para comprender la relación con su difunto padre. Lo cual nos lleva a una interrogante primordial: ¿qué significa el padre para Hamlet? ¿Dónde sitúa él a esa figura compara con Hiperión, mientras que a Claudio lo compara con un sátiro? Pese a la urgencia esencial de esta pregunta, nuevamente, al igual que en el caso de Gertrudis, nos encontramos ante una figura ambivalente y oscura, tal vez incluso más que ella. Es cierto que Hamlet lo ama, de lo contrario no estaría sumido en el sopor melancólico en el que se haya; de lo contrario no se sentiría tan avergonzado, ni tan indignado, por el matrimonio de su madre con su hermano. Pero no es tan simple. Hamlet, como sus palabras, es ambivalente, oximorónico. Incluso el amor que demuestra hacia su

padre muerto, es elíptico, doble, contradictorio. Asume de lleno el mandato del Espectro, hasta al punto de afirmar que borrará de las tablas de su memoria todo recuerdo que no implique su cumplimiento. Que hay momentos en los que se muestra desbordadamente laudatorio con su memoria, es cierto. Pero hay algo que es necesario anotar: estos momentos de palabras elogiosas siempre están mediados por el desprecio hacia la madre y el odio hacia el tío, veámoslo de nuevo:

> ¡Un rey tan excelente, que era lo que Hiperión es junto a un sátiro, comparado con este! Tan amante de mi madre que acaso no dejara que las auras celestes le llegasen al rostro con rudeza [...] ¡Si ella siempre se colgaba de él, cual si le diera más apetito aún aquello con que se alimentaba! (Acto I, Escena II).

El elogio nunca está dirigido al padre más que en contraste con la maldad y la traición de la madre. Es como si el padre no se mencionara nunca por lo que es positivamente, sino siempre a través de esa supeditación al desprecio de la madre.

En este sentido, arrojar un juicio certero sobre lo que significa el padre para Hamlet se nos muestra imposible. No podemos interpretar de manera categórica el amor que siente hacia su padre difunto, pues Hamlet mismo parece incapaz de amar:

> ¿Ama a alguien Hamlet cuando muere? El aura trascendental que sus momentos mortales evocan, nuestra sensación de su libertad carismática se funda precisamente en el hecho de que se ha hecho libre de toda atadura, ya sea con su padre o con su madre, Ofelia o incluso el pobre Yorick. Hay una sola mención de la palabra padre por parte de Hamlet; es en el acto V y hace referencia al sello de su padre, usado para enviar a Rosencrantz y Guildenstern a la extinción. La única referencia de Hamlet a su padre como persona es cuando habla de Claudio diciendo que ha matado “a mi rey” y prostituido a su madre. El adiós de Hamlet a Gertrude es el no muy afectuoso “¡Desdichada reina, adiós!”. Está, por supuesto, Horacio, cuyo amor a Hamlet lo lleva al borde del suicidio, del que lo salva Hamlet, pero únicamente con el propósito de tener un superviviente que limpie su nombre vulnerado. Nada en absoluto

> de lo que sucede en la tragedia de Hamlet da al amor mismo otra cosa que un nombre vulnerado. (Bloom, 2002, p.570).[18]

Es así como Hamlet, en su dialéctica del desprecio y el autodesprecio, parece incapaz de amar. Por lo tanto, el amor que demuestra hacia su padre es manifiestamente elíptico.

A su vez, el padre sólo se manifiesta a través del vocativo, a través del mandato. Su presencia es más la presencia de una incitación, de un imperativo, que la de un padre amoroso. Es como si la figura del padre se redujera a la más mínima expresión de un mecanismo dramático desnudo: un mero detonante del conflicto de Hamlet. El padre revela, sabe, ordena, clama y comanda; pero no ama. Ni un solo gesto de amor hacia su hijo. Sólo la descripción de las horribles torturas del infierno y el difícil mandato de no amonestar a la madre. Para un autor como Shakespeare, cuya riqueza de representación a veces llega a ser excesiva en la manera de dar dimensionalidad e interioridad a sus personajes, incluso aquellos que son secundarios —piénsese en el Bufón de *El Rey Lear*; el Portero de *Macbeth*; Enobarbo, el asistente de Antonio en *Marco Antonio y Cleopatra*; sólo por mencionar algunos—, esta representación unidimensional del padre, plana, reducida a su expresión más básica de mecanismo dramático, es inquietante. Es así como la figura del Espectro es tan elíptica como la forma de amar de su hijo.

Esto hace parte de la escritura shakespereana, marcada por la ambigüedad y la elipsis. Harold Bloom lo denomina *la diferencia del primer y el segundo plano*[19]. La diferencia entre

---

[18] El contexto en el que Harold Bloom hace esta afirmación es muy significativo. Cuando habla del "amor vulnerado" se refiere al Rey Lear. Toda la tragedia del Rey Lear gira alrededor del amor vulnerado, de peticiones de amor todos piden y nadie recibe. Edmundo, el villano de la obra, parece tener todo su poder a partir del hecho capital de que no ama a nadie, por lo que, para él, a diferencia de los otros personajes de la tragedia, el amor no se constituye como una debilidad. En este sentido, Hamlet es similar a Edmundo en su incapacidad de amar.

[19] "[...] Shakespeare inventa (o perfecciona, pues Chaucer está allí antes que él) un modo de representación que depende de una manera de dar un primer plano a sus personajes. Shakespeare pide al público que adivine cómo fue exactamente que Falstaff y Hamlet y Edmundo llegaron a ser de la manera que son, con lo cual quiero decir: sus dones, sus obsesiones, sus preocupaciones. No voy a preguntar qué fue lo que hizo a Falstaff tan ingenioso, a Hamlet tan escéptico, a Edmundo tan glacial.

uno y otro radica en la posición del personaje en el primer plano, donde está su lenguaje, su discurso, sus acciones; y en el segundo plano, donde está su historia, su pasado, su relación con los otros personajes, previa al tiempo de la trama de la obra. Ese pretérito es un pasado no mencionado, que no se hace explícito en el escenario, sino que se mantiene implícito, subtextualmente, a través de los silencios, las elipsis, todo aquello que es no-dicho, y que sin embargo es constitutivo de lo que se manifiesta en escena. Esa elipsis del segundo plano obliga al espectador a llenar los vacíos subtextuales —a partir de las sugestiones y las omisiones en el discurso escénico— con sus propias interpretaciones. "El arte literario de Shakespeare [...] es tanto un arte de la omisión como de la riqueza excesiva. Las obras son tanto más grandes cuanto más elípticas" (Bloom, 2002, p.853).

¿Cómo hablar de *Hamlet* como una obra de duelo si somos incapaces de establecer mínimamente la relación de Hamlet con su difunto padre? Se hace necesario que nos aventuremos a interpretar los silencios y las ausencias, encontrar el hiato, el espacio mismo en el que la elipsis haya su significado. La elipsis es fundamental en los dramas de Shakespeare. En el primer plano están los personajes, pero las ausencias y los silencios, lo no-dicho de sus palabras, de su discurso y sus acciones, nos obligan a virar la mirada hacia el segundo plano, lo que yace en el fondo y construir nuestra interpretación a partir de ello.

Es interesante contrastar las formas de representación de la figura del padre en las diversas adaptaciones de la obra. Las diferentes decisiones que toman los actores y los directores al momento de encarnar esta figura oscura y elíptica, y que resaltan cada una un vértice diferente de esa ambivalencia que la encubre. Es así como en la versión de Franco Zefirelli, Hamlet-Padre, interpretado por Paul Scofield, está encarnado con una apariencia fatigada, débil, haciéndolo parecer más implorante que autoritario, el símbolo de un rey

---

Los misterios o enigmas de la personalidad están un poco a trasmano de la puesta en primer plano de Shakespeare" (Bloom, 2002, p. 853)

decepcionado y decadente [Fig. 9]. En esta adaptación se obvia el detalle fundamental de la armadura y se opta por vestirlo con un jubón raído y oscuro, ocultando así su cuerpo raquítico y disminuido. La recitación del mandato se acerca más a un ruego que una orden, y el contundente "¡Recuérdame!" —que a Hamlet afecta a tal punto de querer borrar de su memoria cualquier otro recuerdo que no sea esta invocación— es pronunciado en medio de un jadeo dificultoso, mientras levanta los brazos hacia él, esforzándose por no desvanecerse antes de pronunciar esa última palabra, atravesándolo con una mirada de ojos hundidos y agonizantes [Fig. 10].

[Fig. 9]

A su vez, la representación de Kenneth Brannagh resulta ser diametralmente opuesta a la de Zefirelli. Interpretado por Brian Blessed, el *Ghost* no se muestra enflaquecido y debilitado por su condición, sino, por el contrario, corpulento e imponente, de facciones endurecidas y de quijada amplia y rectangular. Cuando Hamlet tiene su primer encuentro con él, a las afueras del castillo, se manifiesta en la forma de una presencia demoníaca, con las barbas ralas y puntudas, puesta la armadura de guerra y el casco de pico, los ojos brotados, blanquecinos, las

[Fig. 10]

pupilas dilatadas y el iris de un azul blancuzco casi inhumano [Fig. 11]. El diálogo entre ambos personajes se da a un ritmo frenético, pareado de planos y contra-planos en los que se denota el dominio del espectro sobre la escena: los parlamentos del padre se enfocan en planos contrapicados, en los que mira directamente a la cámara con sus ojos demoníacos, mientras que las líneas de Hamlet se enfocan en planos de picado desde un ángulo levemente lateral. La misma entonación del parlamento del padre es ejecutada por el actor con una voz aguda, gutural, casi de ahogo, como de un animal malvado y agonizante. Este juego representacional de dominancia del padre sobre el hijo intensifica la violencia y la imposición del mandato de venganza, al punto que Hamlet se ve reducido, dominado por completo, por el retorno del padre, sin poder siquiera levantarse del suelo para mirarlo cara a cara.

Pero la representación que tal vez se acerca más a la indagación del Espectro como figura elíptica está en la versión de Grigori Kozintsev. El *Ghost* se manifiesta ante Hamlet con su armadura de guerra y una capa negra larguísima, que casi dobla el tamaño de su cuerpo. Pero lo que más contribuye a intensificar su ambigüedad es el uso que hace Kozintsev de los

[Fig. 11]

recursos del claroscuro, en la fotografía a blanco y negro. Sobre el espectro del padre no se arroja nunca una luz directa [Fig. 14]. Su figura se halla completamente dominada por la negrura del contraluz, que contrasta con la agonizante luz crepuscular de un cielo nublado. Este uso de la iluminación acarrea un mensaje contundente: el padre de Hamlet no es más que una sombra. Su cuerpo no es más que una silueta que gesta dentro de sí una negrura infinita que lo acerca más a un agujero negro que a un retorno verdadero del padre amado. No tiene rostro. El casco de su armadura se compone de una visera que imita una cara con relieves de hierro, pero ni siquiera ese falso rostro desciende para mirar a Hamlet o al espectador de manera directa. El padre, esa sombra, nunca mira de frente, siempre está de perfil, como el Dios de los Gnósticos, que nunca puede ser totalmente comprendido por sus creyentes, constituyéndose como una presencia apofática, que nunca puede ser definida en términos positivos. Sólo en el instante previo a su desvanecimiento se arroja una luz directa sobre sus ojos, sólo en ese momento adquiere realmente una mínima humanidad, pero ese vislumbre se desvanece en el instante mismo de la desaparición [Figs. 15, 16, 17]. Estos son los juegos de representación que se dan alrededor de ese vacío de la figura paterna, todos partiendo de esa ambivalencia elíptica que es tan propia del arte de Shakespeare.

[Fig. 12]

Pero debajo de esos juegos representacionales hay un elemento mínimo que pertenece al texto de la obra, que Zefirelli escoge ignorar, pero que Brannagh, Kozintsev e incluso Olivier, siguen al pie de la letra: la referencia obsesiva que hace el texto del porte de la armadura de guerra. En el teatro isabelino las indicaciones escénicas son precarias, casi inexistentes, por lo que cualquier señal, por mínima que sea, puede ser realmente preciosa. En el primer avistamiento, Horacio, Bernardo y Marcelo hacen constante referencia de ello:

> "¿Quién eres tú, que usurpas esta hora de la noche, adoptando esa *figura bélica* y noble en que la majestad del ya sepulto rey de Dinamarca marchaba algunas veces?" (Acto I, Escena I).
> "Tal era *la armadura* que llevaba cuando fue a combatir al noruego ambicioso; así frunció el ceño cierta vez en que, en airada discusión, a golpes, de su trineo derribó al polaco sobre los hielos" (Acto I, Escena I).
> "Y así dos veces más, precisamente en el hondo silencio de esta hora, con su *marcial andar,* pasó delante de nuestra guardia" (Acto I, Escena I).
> "[...] esa sombra con su mal augurio *armada*" (Acto I, Escena I).
> "¡Ya se marchó! Hacemos mal, pues que *es tan majestuoso*" (Acto I, Escena I).

El énfasis en la armadura también es evidente en el testimonio del avistamiento que comunican a Hamlet:

> Una figura igual que vuestro padre, *de punta en blanco armada,* ante ellos surge y con andar pausado y majestuoso discurre por su lado [...] HAMLET: ¿Decís que iba *armado*? MARCELO y BERNARDO: Armado iba. HAMLET: ¿De punta en blanco? MARCELO y BERNARDO: Sí, de arriba a abajo. HAMLET: Luego el rostro no visteis. HORACIO: Sí, señor, porque llevaba alzada la visera" (Acto I, Escena II).

De nuevo, en soledad, insiste Hamlet: "¡De mi padre el espíritu *armado*! ¡No todo marcha bien!" (Acto I, Escena II). Asimismo, frente a frente con el Espectro, Hamlet enfatiza el detalle de la armadura: "¿Qué significa, di, que tú, ya muerto, *revestido de acero nuevamente* vuelvas a visitar los lugares bañados por la luna, haciendo de la noche cosa horrenda?" (Acto I, Escena IV).

[Fig. 13]

Esta referencia obsesiva a la armadura y a la majestuosidad bélica del *Ghost* no puede ser pasada por alto y, en vistas a la ambigüedad elíptica que encubre la relación entre padre e hijo, es uno de los pocos símbolos concretos de los que nos podemos valer para interpretar su tenor. Es así como se establece desde un principio que la figura del Rey-Hamlet opera a la manera de un símbolo de solemnidad marcial: es una figura guerrera, emblema de un pasado

feudal soldadesco. El hecho más próximo que se narra de la vida del difunto rey es el enfrentamiento en contra de Fortimbrás. El rey de Noruega desafía al rey de Dinamarca a una pugna, uno contra uno, donde tratarán de darse muerte y de la cual el vencedor será merecedor de las tierras del perdedor. La armadura que porta el Espectro tan solemnemente es la misma que la que en vida el Rey-Hamlet utilizó en su duelo contra Fortimbrás. Se hace referencia también a un episodio de violencia en el que, probablemente en una guerra, derribó a un soberano polaco de su trineo y lo hizo estrellar contra el *suelo*[20].

[Fig. 14]

[20] Este pasaje en el que se describe el enfrentamiento en el hielo ha desconcertado a numerosos editores y traductores, pues el sentido no es demasiado claro. El original dice: "When the ambitious Norway combated, so frown´d he once, when in an angry parle he smote the sledded pollax on the ices" (Acto I, Escena I). *Sledded* parece derivar de *Sledge* (Trineo), por lo que Sledded pollax significaría "Los polacos sobre sus trineos". Sin embargo, una traducción más coherente partiría de la división de la palabra *Pollax* por *Pole-Axe*, que significaría "Hacha". *Sledded* estaría referido "reforzada en hierro", por lo que estaría describiendo la acción de hincar un hacha reforzada en hierro mientras frunce el ceño en un gesto amenazante contra los polacos.

[Fig. 15]

Estas breves y contadas anécdotas son algunas pinceladas sobre el carácter del padre difunto: un soberano viril, violento, arriesgado, valiente, que es capaz de jugarse la vida, sus dominios y la tierra sobre la que gobierna en un duelo a muerte contra otro soberano, igual de caprichoso y arrojado. Regido por un código de honor arcaico, Hamlet-Padre es el emblema de una época histórica que ha empezado a hacerse caduca, especialmente si se compara con el carácter de su hijo, estudiante de la universidad de Wittemberg, aficionado al teatro y actor entusiasta, melancólico dubitativo y procrastinador. Frente a la virilidad marcial que se manifiesta en los testimonios de vida de su padre, Hamlet contrasta como un intelectual afeminado, para quien la acción palidece ante la opacidad de la reflexión. Mientras que su padre era capaz de apostar sus tierras por un desafío de honor, su hijo se pregunta -ante las tropas de Fortimbrás que cruzan la frontera- cómo es posible que un ejército de soldados jóvenes pueda ofrecer su vida como carne de cañón por un pedazo de tierra, que ni siquiera alcanza para cubrir la longitud de sus cadáveres.

La presencia distante de Fortimbrás a lo largo de la obra opera como un contrapunto que intensifica esta contradicción entre el padre y el hijo, al exponerse como el reflejo inverso de Hamlet: ante la muerte de su padre, Fortimbrás crea una crisis diplomática con el reino de Dinamarca, amenazando con estallar una guerra por recuperar lo que su padre perdió en su

muerte. Es evidente aquí el contraste de dos procesos de duelo: mientras que Fortimbrás elabora la pérdida de su padre a través de la acción y el reclamo violento de sus pertenencias, Hamlet se arroja al abismo de su conciencia nihilista, infinita, siempre pulsante hacia adentro. La fijación obsesiva en la armadura del Espectro acentúa el contraste entre el príncipe melancólico y el rey difunto, que es el emblema de una virilidad decadente y caduca, fundada sobre los principios del honor feudal. El tiempo, la movilidad de las épocas, de las mentalidades, ha creado un hiato insondable entre el padre y el hijo. Hamlet es el producto de una mentalidad emergente, de un nuevo paradigma en el que las guerras, la carnicería de las batallas territoriales, los códigos caballerescos, son vistos como valores arcaicos, anacrónicos.

> ¿Qué debemos pensar de las extravagantes bromas que hace sobre él [el Espectro] inmediatamente después del encuentro, llamándolo "viejo topo" o el "tipo en el sótano?"? Y el manto de la locura que dice entonces que deberá asumir, ¿no será para disimular la violencia de su desgarramiento entre su deseo de fidelidad y un irreprimible rechazo? La relación entre Hamlet y su padre está signada de entrada por la ambivalencia. El afecto que le tiene es contrarrestado por un juicio severo que no logra reprimir. Y como no parece que dude del valor moral del viejo, hay que pensar que ese juicio se refiere a la clase de sociedad, a *la idea del mundo que la armadura del espectro emblematiza, en alusión a alguna de sus victorias*. Hamlet *pone en cuestión el orden en cuyo seno él mismo nació,* en esa Elsinor donde "algo está podrido", como se dirá. *Hamlet percibe la derrota de una sociedad, de sus convicciones, de sus valores*" [Las cursivas son mías] (Bonnefoy, 2016, p. 13)

[Fig. 16]

Esto nos introduce de lleno en una problemática fundamental del proceso de duelo: la transmisión.[21] Es decir, la tramitación de valores y conductas que se hace de una generación a otra, en este caso, el mundo que un padre difunto hereda a su hijo doliente. Insertos en el vértigo del tiempo, las generaciones de hombres se suceden las unas a las otras, la muerte engendra la vida y la vida engendra la muerte, en tanto que los hijos ocupan el lugar de los padres en el mundo que estos les heredan. A su vez, estos hijos engendrarán nuevos hijos, transformándose así en padres, que morirán y les heredarán su mundo, y así *ad infinitum.* El universo, como un árbol que muda sus hojas en la movilidad del tiempo, deja caer sus hojas secas y muertas para que las nuevas tomen su lugar. El duelo por la pérdida del padre confronta al hijo ante este mundo heredado, e intensifica su posición en el tiempo presente. Confrontación que opera como la elaboración de lo que se afirma y lo que se niega de su transmisión. Esa tortuosa y obsesiva rememoración en el repliegue del dolor, esa concentración psíquica gravitacional que se da alrededor de la órbita del objeto perdido, también implica la negación a la repetición, una toma de postura en la que se perfila una

[21] Jean Allouch afirma que el problema fundamental de la transmisión es completamente omitido en la teoría del duelo planteada por Freud en *Duelo y Melancolía:* "Freud propone una versión del duelo que no contiene una sola palabra referida a la transmisión, ni una sola pregunta sobre la función de la transmisión en el duelo" (Allouch, 2011 p. 164). En su deconstrucción de la teoría freudiana del duelo, Allouch rastrea en la biografía de Freud la posible razón de esta omisión. De alguna manera, Freud estaría poseído por la fantasía del padre judío que transmite a su hijo su sabiduría, mientras el anciano se retira a esperar serenamente su muerte, con la tranquilidad de que los principios de su tradición se hallan a salvo en sus descendientes. Esta fantasía se habría proyectado sobre el discípulo predilecto de Freud para continuar la tradición del psicoanálisis: Carl G. Jung. Sin embargo, la dolorosa ruptura con Jung rompió la base de esta fantasía del "hijo sucesor", y sería una de las causas que explicarían la completa omisión del problema de la transmisión en *Duelo y Melancolía*, siendo para Freud aún demasiado vigentes las heridas de esta separación (Allouch, 2011, p. 165).

acción que será diferente de aquel que la precedió. “No seré igual a él. No repetiré sus errores”, podría ser la fórmula más simplificada del conflicto generacional[22] en la experiencia de luto. Se comprende por qué el duelo implica una tensión subjetiva tan insoportable, pues el amor puro no es lo único que se pone en juego aquí. Es así como, según lo expresado anteriormente, Hamlet se halla escindido entre un sincero amor hacia su padre y un profundo desprecio hacia los valores caducos de la sociedad decadente, de la que es un emblema.

En este sentido, como bien señala Bonnefoy, esta relación ambivalente de Hamlet con su padre puede dilucidarse un poco más si la contrastamos con la relación entre el príncipe Hal y su padre en *Enrique IV*.

> Y por su atavío guerrero [el del Espectro] así como por las palabras que va a pronunciar expresa el orden del mundo que evocan *Enrique IV* y las demás crónicas de Shakespeare, un nudo de violencias sin fin ni sentido, de batallas por nada, de glorias sin verdad. (Bonnefoy, 2016, p. 12).

Hal es el heredero más próximo al trono de su padre, pero como príncipe pronto a ceñir la corona es frustración para él, pues en vez de ceñirse a los códigos de honor aristocráticos a los que pertenece, prefiere desperdiciar su juventud en la taberna de Mistress Quickly, con una pandilla de rufianes y ladrones liderados por Jhon Falstaff, un hombre obeso,

---

[22] El ejemplo del que se vale Jean Allocuh para explicar este problema de la sucesión en el duelo es significativo: en la novela *El día de todos los santos,* de Pierre Bergounioux, hay un momento en el que el protagonista, después de la muerte de su abuelo, se va a pescar con su padre, acción habitual que su padre siempre hacía con su abuelo. En su conciencia se halla fijado el recuerdo en el que siendo niño ellos volvieron a casa después de un largo día de pesca. Emocionado por su llegada, les pregunta cómo les fue, esperando escuchar toda una serie de emocionantes anécdotas, a lo que el padre únicamente responde: “Fue un fiasco”. Ahora, siendo un adulto, después de la muerte de su abuelo, el protagonista se determina a no repetir esa experiencia inconclusa y decepcionante del día de pesca con su padre. Esto constituye una elaboración de la posición del difunto en el universo simbólico e imaginario del doliente, quien asume aquello que desde su perspectiva quedó inconcluso con la muerte (Allouch, p. 157). A su vez, esta problemática encuentra sus coordenadas en *L´orphelin,* donde la sucesión de las generaciones está implicada en el fracaso de las dos guerras mundiales que asolaron el siglo XX, donde los abuelos fracasaron en el estallido de la primera y donde sus hijos fracasaron en el estallido de la segunda, en el sentido de que ninguna de las dos generaciones fue capaz de no hacer la guerra. Corresponde a la generación contemporánea el no ser los garantes de un tercer fracaso tan estruendoso (Allouch, p. 165)

lujurioso y cínico. Falstaff es la antípoda del universo simbólico aristocrático y caballeresco de su padre, el rey Enrique IV. Es un nihilista pragmático, que no cree más que en el apetito del momento, sin ceder un ápice a los mandatos de honorabilidad de la sociedad de su momento. Para Falstaff, el honor y la reputación son una impostura,[23] valores caducos y arcaicos que no tienen consistencia real en el mundo de los hombres, siempre contradictorios, siempre cambiantes, bufones del tiempo y el instante. La honorabilidad caballeresca de soldados y reyes no es más que una palabra, viento, un desperdicio de aliento, *flatus vocis*, una flatulencia verbal inconsistente que los tiene capturados, hipnotizados en la apariencia.

El príncipe Hal se halla dividido entre el cinismo falstaffiano y la solemnidad de su padre. Henry Percy, conde de Northumberland, ha iniciado una violenta rebelión en contra del reino de Enrique IV, cuyo ejército está liderado por el fogoso e impulsivo Harry Hotspur, su hijo. En un juego de reflejos típicamente shakespereano, Hotspur opera como el reflejo inverso del príncipe Hal: siempre está dispuesto a la guerra, a arrancarle la victoria a sus enemigos, demostrando su arrojo en el campo de batalla, peleando siempre por su honor —esa palabra que Falstaff siempre escupe en medio de una carcajada—, siendo así el garante del universo simbólico feudal al que pertenecen el rey Enrique y Hamlet-Padre. Hal es su opuesto, por más que su padre quisiera que fuera como Hotspur: es un bebedor, mujeriego, bromista y ladrón, como bien lo instruyó en ese nihilismo vitalista su maestro, Falstaff. Este juego de espejos es muy similar al que opera en *Hamlet*, siendo el príncipe de Dinamarca el reflejo inverso de los siempre honorables y valientes Laertes y Fortimbrás, quienes no vacilan ni un solo segundo ante la necesidad de vengar a sus padres muertos; opuestos a Hamlet, el príncipe melancólico, afeminado e intelectual que es incapaz de arrojarse a la acción.

---

[23] "El honor me impulsa a avanzar. Sí, pero ¿y si el honor me conduce a la muerte al avanzar? ¡Entonces!... ¿Devuelve el honor una pierna rota? ¿Un brazo? ¿Nos quita el dolor de una herida? No. Así, pues, ¿el honor carece de conocimientos quirúrgicos? Totalmente. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué hay en esta palabra de honor? Viento. ¡Hermoso cálculo! ¿Quién posee este honor? El que murió el miércoles. ¿Lo siente? No. ¿Lo oye? No. ¿Luego el honor es insensible? Sí, para los muertos. ¿No puede vivir con el vivo? No. ¿Por qué? La calumnia se opone a ello. Así, pues, nada quiero de él. El honor no es más que un fúnebre blasón. Y aquí termina mi catecismo" (Acto V, Escena I)

Sin embargo, en el caso del príncipe Hal, esa rebelión en contra del universo simbólico de su padre será sólo momentánea. Cuando Enrique IV muere, Hal toma orgullosamente su lugar en el trono, asumiendo plenamente su herencia en la identificación plena con la figura de su padre difunto —bien podría establecerse esto como un acto de duelo diametralmente opuesto al de Hamlet respecto a su padre—, convirtiéndose así en Enrique V. Una vez coronado, Enrique V desecha de manera hipócrita a su antiguo amigo y maestro, Jhon Falstaff, desconociéndolo y exiliándolo del reino de Inglaterra. Falstaff termina fulminado por el súbito rechazo de su discípulo, y muere en el lecho de Mistress Quickly, deshojando flores como un niño. A pesar de esta sutil similitud estructural en la relación entre Hal y Enrique IV, y Hamlet-Padre y Hamlet-Hijo, la diferencia en el resultado de la relación con sus muertes es totalmente opuesta. Hal asume el lugar simbólico del padre sin vacilación, mientras que Hamlet está capturado por una náusea profunda hacia todo lo existente, incluido ese universo caduco y arcaico que su padre representa, y en el que Enrique V, Hotspur, Fortimbrás y Laertes se sienten tan a gusto; universo en el que la vida palidece ante las glorias sangrientas del campo de batalla,[24] guerras por un territorio en el que los soldados muertos no encuentran ni siquiera espacio para sus tumbas.

En la relación ambivalente de Hamlet con su difunto padre se puede apreciar así el hiato profundo que hay entre un mundo arcaico en desmoronamiento y un nuevo paradigma emergente: la agonía de una sociedad feudal en la emergencia de una nueva sociedad proto-capitalista:

> "The late Elizabethan and early Jacobean society that shaped the theatre for which Shakespeare wrote belongs to an exceptional, fleeting phase of English History. It is a society *poised between two great epochs*: a transitional formation which, considered as a whole, is *neither feudal nor bourgeois in*

[24] "Nada vale más allí sino la gloria por el asesinato de los rivales y el aumento de poder que con ello se gana. No tiene ningún valor la vida de los miles que perecen en batallas absurdas, tampoco el sufrimiento de las mujeres y su tímido reclamo. La misma religión, como lo atestigua el obispo de York, no es más que un instrumento al servicio de los poderosos. Por lo tanto, resulta legítimo criticar ese orden del mundo, lo que explica la perplejidad del príncipe Hal, que vacila antes de asumir sus valores y la inmoralidad cínica de su compañero Falstaff" (Bonnefoy, 2016, p. 10)

character, but rather early capitalist society coalescing within a moribund feudal world" [Las cursivas son mías] (Ryan, p. 29) [25].

La armadura del Espectro opera entonces a la manera de una alegoría, el emblema de un universo simbólico inexistente ya para Hamlet. El rígido mundo de los códigos de honor medievales y feudales empieza a ser desplazado por el paradigma emergente de una sociedad fundamentada en las transacciones comerciales, no en la tenencia de la tierra y su defensa. La rigidez de los códigos morales empieza a verse socavada por la emergencia de una moral enfocada en el pragmatismo de las relaciones de comercio, más flexibles, más adaptables y cambiantes que los códigos caballerescos de valentía y honor. De este modo, se produce un giro en la percepción del mundo, que deja de ser estable y reglado, para dar lugar a una percepción proteica de las relaciones entre las personas. A partir de allí, el ser humano empieza a ser percibido como mudable, siempre móvil, cambiando sus posiciones morales según las circunstancias,[26] en un comportamiento caótico, similar al de los movimientos del

---

[25] "El isabelismo tardío y la temprana sociedad jacobina que dio forma al teatro para el que Shakespeare escribió pertenece a un momento excepcional y efímero de la Historia Inglesa. Era una sociedad suspendida entre dos grandes épocas: un período transicional cuya formación no puede ser considerado por completo ni como feudal, pero tampoco burguesa en carácter, sino más bien como la coalición de una sociedad proto-capitalista con un mundo feudal agonizante" [La traducción es mía].

[26] Precisamente esto se refleja en el primer personaje en el que Shakespeare logra la representación de las permutaciones de la persona interior, que se escucha a sí mismo y muta a partir de esta escucha: Faulconbridge, el Bastardo, en la tragedia de *El Rey Juan,* una de sus primeras obras. En el monólogo al final del acto II pronuncia una diatriba contra la mutabilidad del deseo humano en la política (denominándolo "interés"), reconociendo al final que él, como hombre que es, también está sometido a la permutabilidad del deseo; mutabilidad que obliga a los reyes y los gobernantes a quebrantar siempre sus promesas y sus códigos de honor: "¡Loco mundo, locos reyes, loca alianza! [...] se ha dejado engañar de ese demoledor de proyectos; de ese demonio solapado que rompe el clavo de la buena fe; de ese renegado, de ese tramposo que gana a los reyes, a los mendigos, a los ancianos, a los jóvenes y a las doncellas; de ese señor que, no teniendo nada que manchar ya, excepto la palabra virgen, a la pobre virgen la despoja de este título; de ese noble de cara hipócrita que llama Interés. ¡El interés, esa pendiente por la cual se desliza gustoso el mundo! El mundo estaba en equilibrio y rodaba por un terreno liso, cuando ese Interés, esa pendiente, esa influencia, esa avaricia, le ha hecho desviarse de toda imparcialidad, de toda dirección, proyecto, curso y objeto. Ese interés, ese proxeneta, ese zurcidor de voluntades, esa palabra mentirosa [...] Pero ¿por qué injurio al Interés? ¡*Porque no me ha sonreído todavía!* No sería yo quien tuviese valor para cerrar la mano, si quisieran entablar conocimiento con ella hermosos angelitos; pero como mi mano todavía no ha sentido la tentación, es la de un pobre

intercambio comercial, mediados por la siempre fantasmal y multi-forme dinámica de la mercancía.

> [...] with the advent of the capitalist mode of production, the terms on which the life of society is reproduced become quite different from those that obtained under feudalism. The basic objective of the feudal system was to reproduce the existing conditions of production, to preserve traditional economic and social relations and the ideological framework that guaranteed them. But capitalism pursues the dynamic production of profit, which means geared no longer to subsistence and the limited creation of use value, but to exchange on the market and the ceaseless generation of surplus value. As general result, *under capitalism the reproduction of social life becomes a limitless rather than a circumscribed process: a process constantly changing people, things and relationships, demanding as it develops the dissolution of every precondition and preconception which would otherwise impede its expansion.* [Las cursivas son mías] (Ryan, p. 27) [27]

Es en este contexto sociológico, antropológico e histórico en el que Shakespeare logra capturar -en la estructura de su arte dramático- esa magistral representación de la persona interior. Interioridad que cambia, que se escucha a sí misma y se transforma de acuerdo a las circunstancias, que modela su carácter según la ocasión. Este principio de mudabilidad es lo que rige a sus personajes y que, como afirmaba Hegel, no son otra cosa que libres artistas de sí

---

mendigo que despotrica contra el rico. *¡Mientras no sea más que un mendigo, seguiré despotricando y diré que el único pecado es ser rico, para tener la virtud de añadir, cuando sea rico, que el único vicio es la miseria!* ¡Puesto que los reyes sacrifican sus juramentos al Interés, *sea mi dios en adelante la ganancia, a la cual quiero adorar!* [Las cursivas son mías] (Acto II, Escena II)

[27] "Con el advenimiento de los modos capitalistas de producción, los términos mediante los cuales la vida de la sociedad es estructurada se transforman en algo muy diferente a aquellos que se obtenían bajo el feudalismo. El objetivo básico del sistema feudal era reproducir las condiciones existentes de producción, preservar de manera inalterable el marco ideológico que sostenía tradicionalmente las relaciones sociales y económicas. Pero el capitalismo persigue la producción dinámica de la ganancia, lo que significa que no se sostiene ya por la mera subsistencia y la creación limitada del valor de uso, sino por el intercambio en los mercados y la incesante generación de la plusvalía. En consecuencia, bajo el régimen del capitalismo la estructuración de la vida social se convierte en un proceso que, en vez de estar circunscrito, es ilimitado: un proceso en el que las personas, las cosas y las relaciones mutan constantemente; demandando en su desarrollo la disolución de toda precondición y toda preconcepción que pueda impedir su expansión" [La traducción es mía]

mismos. No en vano, uno de los protagonistas de sus primeras comedias, *Los Dos Caballeros de Verona*, es llamado Proteo, haciendo honor a su nombre de manera infame, primero despreciando el amor, sólo para posteriormente enamorarse de la amante de su mejor amigo, traicionándolo y conspirando contra él, sólo para tenerla a ella; siendo esto el ejemplo de la mutabiliad humana, que no respeta códigos morales ni promesas, que es móvil como el viento y no halla reposo en ningún lugar.

Falstaff comparte algo de este nuevo pragmatismo en su cinismo y su nihilismo. Mientras que, para Hamlet, hijo de una época emergente, son incomprensibles los códigos morales caducos que regían el mundo de su padre, con su armadura reluciente. En esto radica la ambivalencia de su relación, que en el primer plano es elíptica, llena de subtextos silenciosos y que nos muestra cómo la escritura de la pérdida está regida también por una ambigüedad emocional respecto al objeto perdido. La forma de la cicatriz, la letra que inscribe la pérdida, acarreará dentro de sí el cúmulo de acciones inconclusas, los fracasos que marcaron a las generaciones precedentes, los errores de los muertos que en el vértigo del tiempo han cedido su lugar en este mundo a los vivientes. En este sentido, el proceso de duelo implica una recreación, una renovación de la propia subjetividad que parte de la revisión y la reelaboración de lo no concluido ante la llegada de la muerte del otro.

Antic disposition

Pero Hamlet, consumido por ese duelo ambivalente e insoportable por su padre, parece estar paralizado por algo más profundo que por el absurdo de esos anacrónicos códigos de honor del mundo de la guerra. El dolor y la intensidad de su luto van más allá de esto: lo que lo escandaliza, hasta las raíces más profundas de su ser, es la omnipresencia irreductible de la caducidad misma. La muerte súbita del padre, el solemne rey de Dinamarca, lo expone ante la evidencia más brutal de la transitoriedad inminente de todo lo existente. El universo es vanidad pura, podredumbre y ruina constante. Esta exposición a lo real de la muerte —muerte que es Afuera absoluto, vacío inarticulable en la cadena significante— se concreta en el vértigo y la náusea que anulan toda posibilidad de acción. Hamlet se halla sumido en la percepción de un mundo en el que todo acto es imposible, pues la existencia misma se manifiesta a su mirada luctuosa como un eterno retorno de tedio, asco y mentira, una rueda giratoria cósmica, chirriante, que repite el mismo ciclo, una y otra vez, y que circula siempre sobre los mismos ejes: la muerte y la mentira. El presente se reduce a ruina, escombro, desecho del desmoronamiento de un pasado caduco y un futuro dominado por la extinción.

La muerte del padre y la traición de la madre arrojan a Hamlet al trastocamiento de todas las ataduras lógicas y morales, reduciendo el ser a un signo vacío. "¡Mujer perversa! ¡Oh, bellaco, bellaco miserable! Mis notas, sí, bueno será que apunte que sonreír y sonreír se puede aun siendo un miserable; al menos así ocurre en Dinamarca." (Acto I, Escena IV). La sonrisa, en este contexto, es percibida como un gesto hipócrita, referido al "bellaco" de Claudio, a quien la revelación del *Ghost* ha expuesto de lleno como un mentiroso, un actor que ha representado el papel de rey bondadoso y comprensivo —recuérdense lo intentos de consolación al inicio de la escena II—, pero que en el fondo oculta el secreto de una culpabilidad homicida. Esta imprecación en contra del sonreír nos introduce en una de las estrategias dominantes a lo largo de los actos II, III y IV: la actuación. La revelación del Espectro ha expuesto al príncipe a la secreta podredumbre que rige Dinamarca. Literalmente, lo ha expuesto ante un *saber*, la profunda incertidumbre que se oculta bajo el rostro del Otro. Tanto su madre, la viuda, como

su tío, el hermano y asesino del difunto padre, le han estado mintiendo todo este tiempo, han sido *actores* en un drama orquestado por ellos mismos, que sonríen, ríen y celebran en decadentes fiestas palaciegas. Esa actuación, ese falso sonreír, oculta una inescrutabilidad sin fondo. La hipocresía del Otro es indescifrable; su verdad, inarticulable o, mejor, inexistente. El Otro es una máscara pura, sin rostro que cubrir, una mueca histriónica, que en el enigma de su gestualidad es imposible saber si miente o dice la verdad. El Otro no da garantías, no da sustento. Ante la muerte, Hamlet se halla completamente sólo. No hay otro consistente. No lo hay. Toda posible empatía, toda conexión auténtica con el semejante, se han hecho imposibles. El mundo es una máscara sin fondo, un actor hipócrita que se pavonea en el escenario, una palabra mentirosa.

> [...] la cuestión es que no tengo ni la menor garantía de que ese Otro, por lo que hay en su sistema, pueda devolverme, si puedo expresarme así, lo que le he dado, a saber, su ser y su esencia de verdad. No hay Otro del Otro. No hay en el Otro ningún significante que pueda en ese caso responder por lo que soy. Y, para decir las cosas, la verdad sin esperanza acerca de la cual les hablaba recién, esa verdad que es la que encontramos en el nivel del inconsciente es una verdad sin rostro, una verdad cerrada, una verdad plegable en todas las direcciones. Lo sabemos de sobra: es una verdad sin verdad. (Lacan, 2014, p. 332).

Las circunstancias de la muerte del padre arrojan a Hamlet a esta desolación absoluta, a este saber de la verdad sin verdad. No hay Otro del Otro. Toda conexión con el mundo ha sido clausurada. Ahora es incapaz de reconocer a los aliados de los enemigos, porque la hipocresía de Claudio y Gertrudis lo han expuesto sin recursos a lo insondable del Otro, esa caja negra indescifrable, ese rostro que sonríe, pero del cual nunca se puede escrutar la honestidad de su gesto; ese Otro que ya no es más que un actor en el mundo de un escenario poblado de fariseos. Por esto, en principio, asume una actitud tan enigmática con sus aliados más cercanos, Horacio, Bernardo y Marcelo, quienes en primera instancia le informaron del avistamiento del fantasma. En el mismo instante en el que se vuelve a encontrar con ellos se aprecia inmediatamente un cambio súbito de carácter. Desde el inicio de la obra observamos un Hamlet en un estado plenamente melancólico, rumiando su pérdida de manera intensa y

obsesiva. Un Hamlet que se corresponde con la imagen de un hombre que sufrió la pérdida súbita de su padre y está tratando de asimilar la realidad inminente de dicha pérdida.

Sin embargo, después del primer encuentro con el espectro adquiere una actitud totalmente opuesta, socarrona, burlona, que se contradice con la imagen del Hamlet anterior. Cuando Horacio corre a su encuentro y lo llama, este le responde de una manera juguetona: "¡Hola, hola, muchacho! ¡Ven, mi pájaro, ven!" (Acto I, Escena IV), como si en un campo abierto estuviese jugando con su halcón preferido, practicando cetrería. Después, cuando Horacio le pregunta sobre las terribles verdades que le ha revelado el Espectro, Hamlet, burlonamente, le responde: "No hay un villano en toda Dinamarca que no sea un bellaco redomado". Horacio, desconcertado, le responde: "Para decirnos eso, no hace falta que salga de su tumba espectro alguno" (Acto I, Escena IV). Este extraño comportamiento —que ha desconcertado a algunos críticos, como T. S Eliot— hace parte de esa perplejidad y esa incertidumbre que el *saber* de la revelación del Espectro le ha otorgado, esa impotencia absoluta a escrutar la esencia del Otro. De entrada, Hamlet asume esta actitud grotesca y estrafalaria porque ahora, a la intemperie de ese *saber*, es incapaz de distinguir a sus amigos de sus enemigos. Por eso asume de lleno esa actitud, performática y caricaturesca, como una defensa en contra de esa inescrutabilidad del Otro.

El detalle de la escritura es aquí esencial. Extrañamente, cuando el Espectro se desvanece ante la llegada de la aurora, lo primero que Hamlet hace es escribir, tomar nota: "Mis notas, sí, bueno será que apunte que sonreír...". A primera vista, esto parece excéntrico o caricaturesco. Ante tamaña revelación, saca un cuaderno o algún pergamino raído de sus bolsillos y anota —probablemente con una letra temblorosa— todo lo que se la ha revelado, como un párvulo obediente que repasa su lección. Pero debe comprenderse que, en el colmo del vértigo del nihilismo, de la desolación, Hamlet siente que *aprende*, siente que se haya expuesto ante una verdad que no debe olvidar, un nuevo conocimiento que debe retener. La pluma y el pergamino —implícitos en la acción de tomar nota— operan aquí a la manera de una metáfora de un hombre ante un *saber,* un principio que debe ser aprehendido e

interiorizado, memorizado, y que debe regir todos sus actos de ahora en adelante; sólo que este principio es una lección que describe la devastación de toda posible verdad: la enseñanza está en el principio esencial de la impotencia. La verdad por aprender de la lección es que no hay verdad y que no hay nada que aprender. Es el aprendizaje del desaprendizaje. La instrucción de la lección es la corrosión de toda lección, el efecto de una verdad sin verdad; que hace implosión y se autodestruye en el mismo acto de conocer.

Hamlet es un discípulo de la desolación. Todo acto es imposible, toda acción es inútil. En el fondo de las cosas sólo permanece la náusea de una Nada inesencial. En este sentido, el príncipe melancólico y doliente está directamente emparentado con el ángel paralizado de *Melencolia I,* de Durero [Fig. 17]. En el grabado se puede apreciar a un ángel sumido en una especie de modorra o tedio paralizante, de mirada perdida, ojos cansinos, rostro ensombrecido. Sostiene en la mano derecha, con desgana, un compás de medición, mientras que su mano izquierda, el puño cerrado y apretado con saña, se contrae contra su mejilla, en un gesto de abandono, ante un problema irresoluble, un conocimiento inescrutable. Sobre el suelo, tirados y desperdigados con descuido, reposan algunos instrumentos de medición científica, inutilizados, como juguetes inservibles. Un perro raquítico y envejecido duerme a su lado, acurrucado sobre sí mismo, pronunciándose sobre su lomo la hilera de sus costillas, realzando su relieve bajo un pellejo que a duras penas es suficiente para cubrir sus huesos. Sobre el horizonte, en un crepúsculo oximorónico e imposible, estalla en haces luminosos el fulgor de un sol negro cuya luz, en vez esclarecer, oscurece la superficie de un mar sin olas, al tiempo que ensombrece el rostro de ese ángel triste que no parece encontrar solución al

enigma del universo. La escena del grabado puede ser paralela a la situación de Hamlet. Poseído por un saber nauseabundo de la naturaleza de las cosas, el príncipe melancólico, el intelectual, el estudiante de Wittemberg, no encuentra consuelo en el conocimiento. Por el contrario, este lo suma aún más en el abismo infinito de sí mismo, paralizándolo, haciéndolo percibir el mundo como un signo vacío que no vale la pena escrutar. Como bien afirma Nietzsche:

> [...] el hombre dionisíaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, *ambos han conocido, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo y afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión* —ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, el cual no llega a obrar por demasiada reflexión, por exceso de posibilidades, si cabe decirlo así; no es, ¡no!, el reflexionar— es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisíaco. Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal. Consciente de la verdad intuida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o lo absurdo del ser, ahora comprende el simbolismo del destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas. [Las cursivas son mías] (Nietzsche, 1984, p. 79).

Debe entenderse esta referencia a la verdad, al conocimiento y al saber, no en un sentido epistemológico o gnoseológico; sino en un sentido puramente existencial, visceral. La verdad que Hamlet intuye y lo paraliza es una verdad que no puede ser expresada mediante fórmulas, mediante proposiciones o mediante ningún lenguaje articulado. En el fondo, no es una certeza que se *entiende,* sino que se *siente.*[28] Es una verdad sin verdad, plegada sobre sí

---

[28] En su novela *La Muerte de Ivan Illich,* León Tolstoi expresa de manera sumamente exacta esta diferencia entre la verdad que se *entiende* y la verdad que se *siente.* Cuando la enfermedad de Ivan se agrava y empieza a imaginar los tormentos de la agonía, recuerda el silogismo clásico con que se enseña lógica en los cursos de filosofía de la escuela: "Sócrates es hombre. Todos los hombres son mortales. Por lo tanto, Sócrates es mortal". Para Ivan, quién siente desde sus entrañas cómo la enfermedad consume su cuerpo y lo lleva hacia la muerte, es imposible asumir la lógica de este

misma. Es el conocimiento del desconocimiento. Es la aterradora intuición de que no hay garantías, de que no hay garante que sostenga los fundamentos del mundo. Y es la muerte súbita del padre, el duelo insoportable, lo que lo ha expuesto, desnudo y sin recursos, ante esta verdad inexpresable, un real en el más puro sentido lacaniano del término.

> De este modo el saber de Hamlet es un saber sin garantías, es una verdad sin verdad. Podemos vincular esta posición con la que se presenta ante la muerte de un ser querido, el sujeto se encuentra con que todos los soportes simbólicos e imaginarios han fallado y sobreviene un sentimiento de futilidad de la poca cosa que se es, lo cual está muy bien sintetizado por la frase popular "No somos nada", o por la copla que dice "Le pregunté a la verdad y me mintió, y si la verdad me miente en quién puedo fiarme yo". Ambos ejemplos hacen presente la barra en el Otro. Es decir que frente a las cosas más importantes el Gran Otro no puede decir nada, frente a lo real de la muerte nada puede decir, ni tampoco impedirlo. (Falfani, 2009, p. 100).

El doliente no encuentra consuelo alguno en la fase más intensificada del luto, pues se halla enfrentado al agujero dejado en lo real por la muerte del ser amado,a partir de lo cual se hace omnipresente la finitud de todo lo viviente; se trata de la caducidad inexorable e imposible de evadir. Todos los sistemas de significación se suspenden. No hay sostén. No hay apoyo. Y ante la traición de la madre, en el caso de Hamlet, esa misma finitud inclemente del mundo se traslada y se condensa en la mentira y la hipocresía del Otro, aquel en quien ya no puede confiar, cuyos gestos son inescrutables —la sonrisa hipócrita del actor— que oculta tras de sí una hostilidad secreta e indescifrable. El vértigo del tiempo desdice toda la consistencia material de lo existente. Los castillos, los monumentos, las fortalezas, la piedra, el acero, el mármol, todos aquellos prodigios que pueda el hombre fabricar, para perdurar a través de los siglos, están destinados a la ruina. El tiempo, obsesión shakespereana y barroca, arrasa con todo a su paso. En tanto que Gertrudis hizo una promesa de amor al rey Hamlet, sólo para

---

silogismo de una manera fría y distanciada, como lo hacían los estudiantes y el profesor de filosofía. Cuando lo recitaban, podían pronunciar fácilmente que todos los hombres están destinados a la muerte, pero cuando alguien siente realmente la agonía apoderándose de su cuerpo, más que *entenderla*, la *siente* desde lo más profundo de sus vísceras. Esa verdad *sentida* rompe la lógica del lenguaje articulado, de las proposiciones, y hace que la lógica y la gramática sean inservibles, de manera similar a como sucede en el proceso de duelo.

después —a los ojos de su hijo— romperla descaradamente después de su muerte, el ser humano también, en sus juramentos y códigos morales, se muestra tan débil e inconsistente como los monumentos y los castillos que están destinados a la ruina del tiempo.

Para Hamlet, el tiempo desmintió el amor de su madre, y por el mecanismo de una traslación metonímica hiperbólica, esa mentira del amar se convierte también en un efecto de la muerte, acción de la temporalidad, de la caducidad que también rige a las relaciones humanas. Los amantes, en el lecho ardiente de la novedad, se prometen amor eterno, sólo para que después el tiempo los empuje al tedio, a la infidelidad y, si no a la ruptura, sí al menos a los altibajos emocionales de una vida matrimonial llena de reproches mutuos y silenciosas frustraciones.[29] De la misma manera, los reyes, los gobernantes, aquellos que rigen el curso de la historia, quienes negocian el poder mediante complejas negociaciones con sus aliados y sus enemigos, también mienten y rompen constantemente las promesas que hilaron con tanta delicadeza diplomática.

---

[29] El efecto del tiempo sobre el amor es una obsesión constante de Shakespeare. Algunos críticos señalan que en ninguna de sus obras puede hallarse tal cosa como un matrimonio feliz. Esto se halla enmarcado en la preeminencia que el Barroco da a la temporalidad y a la mortalidad, también presente en la vida emocional de los hombres. Jan Kott anota que los *Sonetos* deben ser leídos como un drama compuesto por tres protagonistas: el amante, la amada y el tiempo. El efecto del tercer protagonista sobre los amantes determina el clímax de los actos de la obra en los estadios del amor: el enamoramiento eufórico, las promesas de eternidad. Después, el tedio, los reproches, la infidelidad y la ruptura. Beatriz, en *Mucho ruido y pocas nueces* lo sintetiza con precisión en una metáfora musical: "La culpa será de la música, prima, si no eres cortejada a su debido tiempo. Si el príncipe es muy inoportuno, dile que todo tiene su medida y en vez de responderle, baila. Porque escúchame, Hero: *enamorarse, casarse y arrepentirse son como una giga escocesa, un minué y una zarabanda.* El primer galanteo es *ardiente y rápido como una giga* e igual de fantástico; el casamiento es *formal y pudoroso como un minué*, lleno de pompa y etiqueta. Después viene *el arrepentimiento, y con sus piernas torpes baila la zarabanda* más y más deprisa hasta que se hunde en la tumba" [las cursivas son mías] (Acto II, Escena I). La metáfora musical expresa el efecto del tiempo en el amor, sus altibajos rítmicos frenéticos, la euforia y la disforia en la que danzan los amantes. Esto hace parte de lo que algunos críticos denominan "el realismo de Shakespeare en el amor" y que domina muchas de sus comedias (*Como gustéis, Penas de amor perdidas, El mercader de Venecia, Medida por medida*, *Bien está lo que bien acaba,* etc.) dotándolas de un tono agridulce y ambivalente respecto al sentimiento que tratan de representar.

Tanto los amantes como los políticos son bufones del tiempo. La vida entera se reduce entonces a un engaño sustentado por la finitud, en todas las áreas de la existencia, tanto en el amor, como en la amistad, como en la política, la historia y la materialidad misma del mundo. El dolor de Hamlet se traslada, se expande y se condensa en un sufrimiento por la vanidad de todo lo existente. El duelo por el padre se amplía hasta el paroxismo, convirtiéndose en un duelo por la totalidad del universo.

> El despecho ha de situarse en algún lado *entre el despecho objetivo y el despecho subjetivo*. De ello, parecemos haber perdido la referencia. Ya no sabemos articular esas palabras que están *entre lo subjetivo y lo objetivo*, estar en el juego a la vez en el centro de la vivencia del sujeto y en el nivel del orden del mundo. Lo que Hamlet designa al decir *O cursed spite* es aquello por lo cual siente despecho, aquel en lo cual *el tiempo comete una injusticia con él, o bien aquello que él puede designar como la injusticia del mundo*." [las cursivas son mías] (Lacan, 2014, p. 380).

En el duelo de Hamlet, la interioridad y la exterioridad se conjugan. El despecho objetivo opera a la manera de una traslación metonímica, en la que el dolor sale de lo interno y permea en lo externo todas las instancias de la percepción del mundo. A los ojos del doliente, toda la existencia circundante parece consumirse en el ardor de una sola pira funeraria. Esto es lo que expresa el rabioso *times out of joint* que pronuncia al final del acto I. Ante los actos ignominioso y secretos que se le han revelado, desde lo más profundo de su ser siente que la maquinaria del cosmos se ha descarriado completamente. Como bien afirma Lacan, esto constituye una amalgama de lo objetivo y lo subjetivo, que es muy propio de la escritura shakespereana. Esto se expresa de manera contundente en el modo en el que el estado psíquico de los personajes se refleja en el espacio escénico, a través de sus descripciones.

Psique y espacio se funden en una sola entidad a través de su lenguaje, a través de la manera en la que *pintan* con palabras aquello que los rodea. Ese discurso narra un paisaje que el espectador o el lector construye en su mente a través de lo que el personaje le dice. Esta es

una técnica que Shakespeare logró dominar muy bien a lo largo de su obra,[30] y que le permitió profundizar en la representación de la interioridad humana que le es tan propia; esto a través de esa ampliación de la psique en el espacio circundante, en la que, efectivamente, como afirma Lacan, se amalgama lo subjetivo y lo objetivo. Así sucede, por ejemplo, en *Macbeth*, donde los personajes describen constantemente el espacio y el clima de tal manera que refleja el estado de la torturada conciencia de su protagonista: se describen constantemente fenómenos climáticos extraordinarios, sobrenaturales, en los que la luz pierde la batalla contra la oscuridad, en el que las noches se alargan y el día parece ser vencido, como si el sol amenazara con ya no volver a darle su luz al mundo, habiendo perdido la guerra contra la luna. Se habla de comportamientos animales surreales, caballos que se devoran los unos a los otros en un frenesí canibalístico. Todo esto es un reflejo de la psique de Macbeth, atormentada, dividida y vuelta contra sí misma, entre la ambición y la carga moral de los asesinatos que la voracidad de su deseo le llevan a cometer.

Lo mismo sucede en *Julio César*, cuando Casca hace la descripción del entorno apocalíptico en el que se ha sumido Roma, por supuesto, reflejo del debate interno que desgarra a Bruto, en el que se disputa sobre si conspirar contra su amado amigo o permitirle convertirse en un dictador que destruya la república. Y no podemos dejar de resaltar el que, tal vez, sea el más logrado de todos los experimentos estilísticos de esta imbricación entre psique y espacio: el peán rabioso y frenético de *El Rey Lear*, en el que el monarca delirante insulta a sus hijas y condena al universo entero desde los cimientos más profundos de su estructura, creando con sus palabras un cuadro furioso, que se manifiesta en el espacio escénico como una

---

[30] La primera obra en la que Shakespeare experimenta con este recurso estilístico es *El sueño de una noche de verano,* en donde la disputa matrimonial que tienen los reyes de las hadas y los duendes, Titania y Oberón, se amplía sobre el espacio escénico del bosque, reflejando el clima atmosférico el desamor entre la conflictiva pareja: "[...] la luna, gobernadora de las inundaciones, pálida de ira, barre todo el aire, y abundan las enfermedades reumáticas. Y durante toda esta templanza vemos alterarse las estaciones: heladas de canosa cabellera caen en el fresco regazo de la rosa encarnada; y en la delgada y glacial corona del viejo Hiem, un oloroso rosario de capullos estivales se planta como por burla; la primavera, el verano, el fructífero otoño, el airado invierno, cambian sus habituales libreas; y el enredado mundo, por su aumento, no sabe ahora cuál es cuál. *Y esa misma progenie de males viene de nuestro debate, de nuestra disensión; somos sus padres y su original* [las cursivas son mías] (Acto II, Escena I)

tormenta catastrófica que domina todos los acontecimientos del acto III, a tal punto que el vendaval parece estar a punto de destruir el mundo.[31]

Estas descripciones del clima y el espacio opera como una especie de écfrasis que traza con palabras una representación del espacio, pero también un reflejo del interior, de las luchas intestinas de la conciencia, de los estragos de un alma en guerra civil consigo misma. Esta técnica hace parte también de una forma de paliar la precariedad de los recursos escénicos del teatro isabelino. Puesto que los medios de iluminación y de escenografía eran tan limitados, los dramaturgos debían recurrir al discurso de sus personajes para que sus palabras operaran a la manera de pinceladas que construyen un paisaje en la mente del espectador. Shakespeare se valió de esta limitación para profundizar en el estado emocional de sus personajes. Es así que, partiendo de lo dicho anteriormente, podemos establecer que, en términos estructurales, *Hamlet* opera a la manera de una *espacialización* de la odisea psíquica del proceso de duelo. El *Ghost,* el *times out of joint*, la locura, *espacializan* una interioridad desgarrada por la pérdida, enfrentada al agujero en lo real que supone la muerte.

> El espacio escénico puede presentársenos también como un vasto campo donde se enfrentan las fuerzas psíquicas del Yo. En este caso, la escena es comparable a un coto cerrado en el que se enfrentan los elementos del Yo dividido, estratificado. El segundo tópico del Yo puede ser considerado como una especie de modelo que permite la lectura del espacio escénico como lugar de conflictos internos cuyas "instancias" (el Ego, el super-ego, el Otro) serían desempeñadas por los personajes principales. El escenario representaría aquí el "otro escenario" freudiano" (Ubersfeld, 1989, p. 120).

---

[31] Grita Lear a los cielos, rabioso ante la eminencia de la tormenta que se aproxima: "¡Soplad, vientos, que estalle vuestro rostro! ¡Soplad! ¡Enfureceos! ¡Diluvios y huracanes desencadenaos hasta inundar y ahogar los gallos! [...] ¡Y tú, trueno, que todo haces temblar, aplasta la redondez del mundo! ¡Rompe los moldes de la Naturaleza, derrama la simiente que engendra al hombre ingrato! ¡Haz que truene tu vientre! [...] No os acuso, elementos, de ingratos, jamás un reino os di, ni os llamé hijos. No me debéis obediencia; descargad, pues, vuestro horrible deseo; soy aquí vuestro esclavo, un pobre viejo, enfermo, despreciado y débil" (Acto III, Escena II). La operación metafórica aquí es muy compleja: la furia de los elementos, la potencia de la Naturaleza, refleja inversamente la impotencia senil del anciano Lear, quien se halla totalmente exento de todo poder para vengarse del desprecio de sus hijas.

Hamlet dice a su amigo, tras el encuentro con el Espectro y su revelación: “Hay algo más, Horacio, en cielo y tierra de lo que sueña tu filosofía” (Acto I, Escena IV). Aquí, el verbo soñar contrasta bastante bien con el momento coyuntural en el que el príncipe se halla. La filosofía represente aquí un modo de comprensión del mundo racional, esquemático y limitado. Los razonamientos, silogismos y finas elaboraciones conceptuales pretenden desentrañar las incógnitas y misterios de la existencia, pero terminan por ser un mero sueño, una quimera, un ideal que no abarca todo lo que existe en el cielo y la tierra. En tal sentido, la advertencia del Hamlet parece dialogar anticipadamente con la de Goya: “El sueño de la razón produce monstruos”. La razón produce su propia sinrazón y, para Hamlet, el mundo de podredumbre en el que está sumido se manifiesta como una pesadilla indescifrable, que contradice con su locura el más riguroso de los razonamientos. Como el ángel del grabado de Durero, el estudiante de Wittemberg es un intelectual decepcionado, para quien los poderes del intelecto han devenido impotentes para comprender ese laberinto pesadillesco en el que se ha convertido el mundo. Testigo de revelaciones inauditas y escandalosas que conciernen a su propia familia, justo en el momento que su padre ha muerto, el ser deviene una maraña inescrutable de intrigas e hipocresías. Esa maraña de absurdos supera incluso cualquier sueño, cualquier entelequia que pueda elucubrar la filosofía, pues ni siquiera los mismísimos sueños de la razón podrían compararse con la locura, con el mal sueño en el que se ha convertido el reino de Dinamarca.

Pero a pesar de este desmoronamiento moral y ontológico que lo domina, Hamlet halla un recurso, el refugio de una táctica fundamental contra la hipocresía y la mendacidad de Elsinore, una defensa en contra de esa locura de los tiempos desquiciados: la locura misma. “[...] quizá de ahora en adelante estime conveniente el *adoptar una actitud grotesca”* [las cursivas son mías] (Acto I, Escena IV). Responder al fuego con fuego y a la locura con una locura aún mayor, aunque fingida. Parafraseando a Feste, en *Noche de Reyes,* en un mundo de locos el único que puede hacer el papel de loco es el cuerdo. Hamlet, literalmente, *ha tomado nota* de la locura de los tiempos, ha escrito en sus notas que se puede sonreír y sonreír, incluso siendo un miserable, en el reino de Dinamarca; y él mismo asumirá la hipocresía histriónica de

sus enemigos. Él también será un actor, él también se pondrá una máscara y se pavoneará en el escenario ridículo del mundo. Esta será la defensa que los desorientará.

Esta postura defensiva contra el entorno es similar al consejo que Lady Macbeth da a su esposo, a causa de su indecisión respecto al asesinato de Duncan: *"Para engañar al mundo, toma del mundo la apariencia,* pon una bienvenida en tu mirada y en tus manos y lengua; procúrate el inocente aspecto de la flor, pero sé tú la víbora que oculta" [las cursivas son mías] (Acto I, Escena IV). El texto original en inglés dice "To bequile time, look like the time", lo que traduce "Para vencer al tiempo, debes ser como el tiempo". Y esto es exactamente lo que Hamlet hace. Como un camaleón, se cubre con los mismos colores de su entorno. Si los tiempos están desquiciados, *out joint;* si el universo ha perdido su centro y gira como una rueda enloquecida hacia la Nada, entonces él también actuará en concordancia con este delirio universal. Pero esta táctica es más fina y más sutil, en tanto que no es enteramente voluntaria. Hamlet realmente se halla en una especie de estado limítrofe entre la cordura y la locura, pues las mismas circunstancias en las que está sumido así lo incitan. Hijo de un padre asesinado por su tío —con quien su madre, la viuda del difunto, se ha desposado—, el príncipe delira en un estado cuasi psicótico de enrarecimiento moral, a la intemperie de ese estado insoportable de luto por la pérdida del ser amado. Hamlet roza el delirio, pero él mismo lleva ese rozamiento al límite, dándole más potencia en la máscara misma de la locura fingida. Como bien dice Dover Wilson:

> [el disfraz de la locura] it *is clearly partly deliberate and partly involuntary*: that is to say, the mood comes unsought, but is welcome as affording relief when it does come, and is accordingly purposely elaborated and prolonged. In a word, Shakespeare wishes us to feel that Hamlet assumes madness because he cannot help it. The tragic burden has done its work, and he is conscious that *he no longer retains perfect control over himself*. What more natural than that he should conceal his nervous breakdown behind a mask which would enable him to let himself go when the fit is upon him" (p. 91) [32]

[32] "El disfraz de la locura es parcialmente deliberado y parcialmente involuntario: es decir, la inestabilidad del humor llega sin volición, pero es bienvenida porque le genera alivio y es así como es elaborada y prolongada a propósito. En una palabra, Shakespeare desea que sintamos que Hamlet

Muchos intérpretes de la obra se han preguntado si Hamlet está realmente loco o no. Pero la respuesta a esta pregunta no puede darse en términos dicotómicos de sí o no. En efecto, Hamlet está muy cerca del delirio, pero él se vale tácticamente de este riesgo para fabricarse, de manera oportuna, esa máscara defensiva. Está muy cerca de ser lo que finge ser. El fingimiento no es ni voluntario ni involuntario, es ambas cosas a la vez, en tanto que él se vale de esta vulnerabilidad de su condición para generar desorientación a su alrededor, en un entorno en el que le es imposible diferenciar entre aliados y enemigos. Es así como se vale, de manera pragmática, de ese mismo desfallecimiento nervioso que lo tiene al borde del abismo, para amurallarse de las hostilidades del mundo cortesano, hipócrita e intrigante, en el que puede ser una presa fácil. A su vez, el semi-disfraz de la locura opera a la manera de un desahogo, un desquite cruel contra el delirio del mundo. Atrapado, oprimido por un entorno hostil, lleno de secretos y conspiraciones, de murmuraciones, de envenenamientos y usurpaciones; el disfraz de la locura es, de hecho, liberador.

Hamlet asume de lleno el papel del bufón, el payaso delirante que está adentro y afuera del mundo al mismo tiempo; que denuncia sus incoherencias, que ironiza las contradicciones y los prejuicios que rigen el código de comportamiento entre las personas. En la máscara de la actuación encuentra la libertad para finalmente insultar, para escupir de frente y sin contemplaciones al rostro farisaico de la sociedad cortesana en la que está inmerso. En el colmo de esa extravagancia existencial, llega a sentirse muy a gusto con el papel que se ha creado en el vesánico *theatrum mundi*[33]. El bufón opera a la manera de un *outsider,* una

---

asume el delirio porque no puede evitarlo. La sobrecarga trágica ha hecho su trabajo, y él es consciente de que ya no posee control sobre sí mismo. Es así como le resulta natural el mimetizar su colapso nervioso tras una máscara que le permita desahogarse cuando el momento es preciso" [La traducción es mía]

[33] Uno de los más notables precursores de Hamlet, el melancólico Jacques, en *Como gustéis*, expresa de manera explícita un deseo de desquite contra el mundo a la manera del bufón, muy similar a la que asume el también melancólico príncipe: "Creed, no hay otro traje que el de arlequín. [...] *¡Oh, quien*

especie de exiliado voluntario de la cultura, en la que denuncia la "normalidad" como una pseudo-cordura. Su posición distanciada le permite ver como un espectáculo, como una obra de teatro, la arbitrariedad que rige la vida de las personas; y denunciar que nadie está realmente cuerdo, que todos están locos. Anuncia a gritos que la sociedad es un manicomio en el que la enfermedad se ha hecho tan común que ha llegado a considerarse lo "normal". El único que reconoce la locura propia y la de los demás es el único que en realidad está cuerdo.

Pero esta constatación es una verdad que se anula a sí misma, como una serpiente que se muerde su propia cola, pues, de cualquier manera, el bufón no tiene incidencia sobre los demás. No altera el curso de las cosas con sus bromas y su ingenio. Es una especie de nada intrascendente, de vacío, de punto ciego, voz insultante e inútil que no lleva a ninguna parte, exceso puro. Pero, para Hamlet, en su situación, es una liberación. Atrapado como está, entre la espada y la pared, ha encontrado una voz con la que ladrar en ironías todo el resentimiento que lo envenena, purgando el cuerpo infecto del mundo, los tiempos desquiciados, a través del desquiciamiento mismo. Esta es la máxima paradoja de su táctica, que para dar juntura a los *times out joint* se vale de la misma insania bufonesca del tiempo para vencerlo en su propio juego de apariencias.

> Hamlet se refugió en la locura no sólo para despistar a sus delatores y engañar a Claudio. *La locura era para él una filosofía, una crítica de la razón pura, un gran y burlesco ajuste cuentas con un mundo que se ha salido de su órbita.* [...] ya nada queda de la retórica griega y romana de las que se sirvió tan gustosamente el Renacimiento, no hay huella de la fría y distinguida indiferencia que Séneca adoptó frente a su inevitable destino. [...] El bufón se sirve de un sentido del humor absurdo, de la dialéctica y la paradoja. Su lenguaje es el lenguaje de lo grotesco actual. Lo grotesco que muestra lo

---

fuera bufón!¡Ya sólo aspiro a revestirme de berrendo sayo! [...] *Es mi único deseo*. Con tal de que desterréis de vuestra mente cualquiera convicción que en ella cunda respecto a mi cordura. He de ser libre; *con privilegio lato como el viento, para herir con mi soplo a quien quisiere: goza el bufón de tal prerrogativa*. Y aquel a quien hostiguen más mis pullas ha de reírse más. ¿Por qué? Es llano como el sendero que a la iglesia guía. Obrara neciamente quien, herido por el bufón con cuerda sutileza, no se mostrase invulnerable al golpe, por más que le escociera; de otra suerte, bastarán poner en evidencia la necedad del sabio hasta los tiros menos certeros del bufón. Colgadme mi sayo de arlequín; y permitidme que diga cuanto piense, *y por completo el cuerpo infecto purgaré del mundo, si paciente a mi régimen se entrega"* (Acto II, Escena VII)

absurdo de lo evidente y lo absurdo de lo absoluto a través de una gran y universal *reductio ad absurdum*. [las cursivas son mías] (Kott, 2007, p. 226)

Dos Víboras de Dientes Afilados

Como un camaleón, Hamlet ha encontrado el matiz indicado en el color de su piel para amalgamarse y ocultarse entre las intrigas palaciegas del reino de Elsinore. La máscara de la locura ha operado con eficacia y todos a su alrededor se hallan perplejos ante la rareza del nuevo comportamiento del príncipe. Esta deliberada confusión que ha creado a su alrededor inicia entre los personajes una serie de especulaciones ante el misterio de su insanía. De la especulación se sigue la intriga, y de la intriga, la estratagema. Es así como empiezan a desplegarse e anudarse los hilos tácticos que se extienden con la intención de desentrañar su secreto. Las diversas estrategias que cada personaje asume como ofensiva crearán un nudo insoluble de desencuentros y malentendidos que habrán de finalizar en una colisión de intenciones invertidas, de soluciones que abisman aún más la crisis, impulsándola hasta la resolución sangrienta del acto V. Ofelia lo expresará con la enigmática sabiduría de su locura: "Sabemos lo que somos, pero no lo que podemos ser" (Acto IV, Escena V). Horacio lo hará también de manera similar ante la llegada de Fortimbrás: "Sabréis [...] de fallidos designios que cayeron en las cabezas de sus inventores" (Acto V, Escena II). E incluso el Rey-Actor en la obra dentro de la obra hará referencia a ello: "Suerte y deseo llevan tan opuesto sendero, que todos nuestros planes se derrumban después: si el pensamiento es nuestro, su fin ya no lo es" (Acto III, Escena II). Una partida de ajedrez en un tablero destinado a la catástrofe se empieza jugar y Hamlet, agente del caos —bufón sádico que a la locura de los tiempos responde con una locura mayor— será el epicentro de este desorden que invierte las conspiraciones sobre sus maquinadores. La partida se juega simultáneamente en varios tableros, en diferentes espacios de secreto y disimulación. Esta organización de múltiples espacios e intenciones que se intrincan y colisionan crean una madeja de confusión[34] en la que la acción pierde su sentido y desemboca en una desazón existencial en la que todo horizonte axiológico es erradicado.

---

[34] A esto se refiere Benjamin cuando afirma que la "confusión" que domina estos dramas opera a la manera de una coreografía: "El término "confusión" hay que entenderlo no sólo en un sentido moral, sino también en un sentido empírico. En oposición a la tragedia, que presenta un desarrollo cronológico y espasmódico, *el Trauerspiel sucede en un continuo espacial, de un modo que podría denominarse coreográfico"* (Benajmin, 1990, p. 82). Lo coreográfico se refiere a los múltiples espacios

> El conflicto dramático podría ser espacializado por comparación, no con una sino con varias partidas simultáneas de ajedrez. Por ejemplo, la polivalencia del espacio isabelino da a Shakespeare la posibilidad de guiar los múltiples hilos de la intriga, los múltiples juegos simultáneos que representan la multiplicidad de los modelos actanciales (en *El Rey Lear*, Regan, Goneril, Cordelia, Edmundo, Edgar serían otros tantos hilos actanciales) (Ubersfeld, 1989, p. 124)

El hilo actancial se refiere a la flecha que el personaje lanza hacia la consecución de su objeto de deseo. Es la acción fundamental que tiende hacia un fin específico en el marco de la trama y que, necesariamente, colisiona con el deseo de los otros personajes, generando el nudo de actos que impulsa la pulsación de la obra. En el caso de *Hamlet,* el príncipe arroja la flecha de su deseo hacia la consecución de la venganza de su padre, teniendo primero que protegerse de las intrigas palaciegas con el disfraz de la locura; mientras que los demás personajes arrojan sus flechas hacia el desvelamiento de su misterioso comportamiento, el desciframiento de su actitud incoherente. La división propia del espacio teatral isabelino es fecunda para este anudamiento de la acción.[35] La intriga se teje a múltiples niveles y a diferentes espacios: Polonio especula que la demencia melancólica se debe al desamor que siente ante el rechazo de Ofelia (pues él mismo le ordenó que se negara a sus avances amorosos). A su vez, Claudio y Gertrudis envían a Rosencrantz y Guilderstein a desentrañar el misterio de su comportamiento, explotando la amistad juvenil que comparten con el príncipe. Asimismo, Hamlet teje con Horacio un plan para probar la culpabilidad de Claudio en el asesinato de

---

que se hallan en juego en el hilo de la trama, donde las intenciones de los personajes y sus intrigas se anudan en el conflicto de la acción dramática.

[35] Benjamin señala que esta es una de las diferencias fundamentales entre la tragedia antigua y el *Trauerspiel* barroco: el segundo se niega a someterse a los parámetros formales de la primera. La unidad de acción, espacio, tiempo y lugar que defendía Aristóteles en su *Poética* es completamente destrozada sin remordimiento por los dramaturgos isabelinos, especialmente Shakespeare, quien crea múltiples acciones simultáneas que se suceden en espacios diferentes, cambiando de lugar y de tiempo constantemente de escena en escena. Es tan tangible su desconocimiento de los parámetros formales de la tragedia antigua que, en *El Cuento de Invierno*, aplica una elipsis temporal de dieciséis años de una escena a otra; algo que sería impensable desde las exigencias formales de la *Poética* de Aristóteles. "Ya hicimos notar el impedimento que las definiciones aristotélicas representan para cualquier reflexión sobre el valor de estos dramas. [...] Sobre el carro triunfal del *Trauerspiel* barroco la tragedia antigua es la esclava encadenada" (Benjamin, 1990, p. 87)

Hamlet-Padre. Esta maraña de nudos actanciales contribuye a crear una tonalidad de paranoia dentro de la obra, el sofocamiento de una constante vigilancia secreta entre los personajes, un observar y un ser observado que crea una textura panóptica de miradas escondidas. En la versión de Kenneth Brannagh este tono paranoide se expresa en el pasillo imperial del palacio, donde las paredes de lado y lado están dominadas por hileras de espejos que se reflejan mutuamente [Fig. 18]. Pero estos son unidireccionales, por lo que permiten que los sujetos del otro lado del cristal puedan ver sin ser vistos.[36] El espejo opera aquí como un ocultamiento de la mirada en el reflejo. Esto simboliza la inescrutabilidad del otro, el juego especular de miradas que se lanzan y se devuelven oblicuamente en una vigilancia constante. En este entorno sofocante de ocultamiento y disimulación, a aquel que quiere develar su secreto, el otro le devuelve un reflejo fabricado tácticamente para revelar de sí lo menos posible. Estos elementos de tonalidad paranaoica contribuyen a materializar y a simbolizar en el espacio escénico esa certeza de la verdad sin verdad, el "no hay otro del otro" que Lacan extrae de la obra en el paso del Acto I al Acto II, después de la revelación del Espectro. También en la

[36] La utilización de los espejos en el film no es un detalle menor de la elección en la representación, pues implicó grandes dificultades durante el rodaje. Estos dificultaron en gran manera el proceso de grabación, pues los reflejos limitan las posibilidades de los ángulos de la cámara sin que esta sea accidentalmente capturada en la imagen (min. 5:41). El gran esfuerzo que implicó para los realizadores indica que los espejos eran parte fundamental de la tonalidad que querían dar a la adaptación de la obra y que podía profundizar su sentido.

puesta en escena rusa de 1912, en la colaboración entre Konstantin Stanislavski y el diseñador de producción Gordon Craig esto se hace patente: el diseño de vestuario está determinado de tal manera que Hamlet se halle en el escenario completamente alienado de su contexto. Vistiendo el *inky cloak*, el traje fúnebre, los demás personajes a su alrededor están vestidos con larguísimos mantos de oro, llevando sobre sus cabezas sombreros extravagantes del mismo color[37]. El espacio escénico está escindido por unas enormes columnas grises que se yerguen hasta el techo, dividiendo la relación entre los personajes en dos: el universo interior de angustia del príncipe y el universo de apariencias, falsedades, secretos y conspiraciones de los cortesanos de Elsinore. Los personajes que visten los mantos de oro y los sombreros extravagantes adquieren así un porte onírico, una textura de irrealidad, propia de los mecanismos tácticos de hipocresía de los que se valen los diplomáticos del reino para tejer sus intrigas. Este aire pesadillesco les hace parecer como criaturas de un bestiario fantástico en el

[37] "[Hamlet], adormilado, entre sentado y tendido sobre una banqueta en primer plano. Detrás de él, el rey y la reina están sentados en su trono frente a los biombos dispuestos en semicírculo y cubiertos de papel dorado. De los hombros les cae un largo manto recamado en oro. Este habría de envolver a la totalidad de la corte. En su defecto, los sombreros dorados de los cortesanos permiten apreciarlos en una sola masa indiferenciada de oro, brillante en la penumbra. Entre la corte y Hamlet, que responde al rey y la reina sin mirarlos y sin que haya que oír en sus palabras más que una música carente de significación, una barrera construida con grandes cubos separa los dos mundos o los dos "aposentos". *En la masa envuelta en oro se puede ver la realidad de las intrigas ignoradas por el soñador tendido.* Pero es igualmente legítimo ver en ella el sueño (o la pesadilla) del príncipe adormilado: un sueño poblado de animales fantásticos" [Las cursivas son mías] (Ranciere, 2013, p. 212-213)

que los tejemanejes de la diplomacia son las armas naturales del depredador y el palacio la selva oscura en la que se da la cacería.

Claudio y Gertrudis se alían con Rosencrantz y Guildernstein para desentrañar la clave del comportamiento de Hamlet. Ambos son personajes deliberadamente vacíos, sin individualidad, intercambiables entre ambos, porque operan como la manifestación más pura y directa de un personaje idiosincrático del *Trauerspiel* barroco: el intrigante. Pero no son los únicos que poseen estos elementos estructurales: Claudio también opera a la manera de un intrigante consumado y Hamlet, sin duda, también posee elementos de este caracter en su personalidad. Para el *Trauerspiel* la figura del intrigante es esencial puesto que es la expresión fundamental de la acción política del individuo que pone en movimiento los engranajes de la historia. El intrigante, para ponerlo en los términos de Baltasar Gracián, es el garante de todo género de italiano proceder; pues opera a la manera de un observador frío y calculador, conocedor amargo de la psicología humana, manipulador de las pasiones de los hombres; el político ideal de Maquiavelo.[38] Este conocimiento y este modo de actuar le valen la capacidad de guiarse a través de los laberintos y los meandros de las decisiones políticas de los reinos. El intrigante miente, manipula, persuade, soborna, extorsiona, amenaza; es el amo de los rumores, de los chismes de pasillo, de los susurros, de los secretos que caminan de puntillas entre boca y boca; pero también es cortés, cordial: sonríe, elogia y adula. El perfecto intrigante de Shakespeare es Yago, el maquinador e incendiario ontológico que mueve los hilos que impulsan la tragedia de *Otelo*. Es el psicólogo innato que conoce al dedillo los meandros contradictorios de la naturaleza humana y sabe moverse entre ellos para encontrar salida a sus intenciones más secretas. Su entendimiento frío de las pasiones irracionales, la utilización

---

[38] "Maquiavelo fundó su pensamiento político en sus *principios antropológicos*. La uniformidad de la naturaleza humana, el poder de la animalidad y las pasiones, sobre todo del amor y del temor, su carencia de límites, éstas son las ideas en que tienen que fundarse todo pensamiento político y acción políticos consecuentes y la ciencia política. La fantasía positiva del estadista que opera con los hechos tiene su base en estos conocimientos que comprenden al hombre como una fuerza animal y *enseñan a dominar las pasiones poniendo en juego otras. Concebir las pasiones humanas en cuanto motor calculable de la criatura:* tal era la culminación del conjunto de conocimientos destinados *a transformar la dinámica de la historia universal en acción política"* [Las cursivas son mías] (Benjamin, 1990, p. 83)

calculada de los afectos, del amor, el temor y el odio, le valen la capacidad de exacerbar los celos de Otelo y llevarlo de la mano hacia su autodestrucción, el asesinato de Desdémona y, finalmente, su suicidio. "El día en que mis actos exteriores del corazón la inclinación oculta con cumplimientos vanos revelase, colgara de la manga de mi ropa mi corazón cual pasto para grajos. *No soy lo que soy*" [Las cursivas son mías] (Acto I, Escena I). Yago, máximo intrigante del canon shakespereano, es el hipócrita por excelencia. Su personalidad es una máscara sin fondo, una fabricación constante de mentiras que se adaptan a la situación y que resguardan la intención secreta del puro egoísmo. Es un incendiario ontológico porque su acción de intrigante expone la manera en la que las relaciones humanas se construyen desde la apariencia; cómo el devenir político e histórico se rige por relaciones de depredación en el que el engaño es una moneda constante de intercambio, en donde ni nada ni nadie son lo que son.

> Sus cálculos depravados [los del intrigante] captaban la atención del espectador de las acciones principales del tema político con tanta mayor fuerza, en la medida en que en tales maquinaciones se apreciaba no sólo un gran dominio del funcionamiento de la política, sino tambien *un saber antropológico (e incluso fisiológico) que resultaba apasionante. El perfecto intrigante es todo inteligencia y voluntad* [39] [Las cursivas son mías] (Benjamin, 1990, p. 82).

La esencialidad y la preeminencia de esta figura en los dramas barrocos europeos se debe a la percepción pesimista de que el intrigante es el que mueve los mecanismos de la historia: el auge y la caída de los imperios se halla atomizada como una semilla en los secretos susurrados y los actos hipócritas de los cortesanos palaciegos. La intriga como motor de la acción política expresa una visión de la historia como pura Caída, descenso de la humanidad al

---

[39] Esta pura inteligencia y voluntad es lo que Yago defiende ante Rodrigo, quien está perdidamente enamorado de Desdémona. Yago desprecia el amor como un mero epifenómeno de una carne afiebrada, como si solo fuese un residuo fisiológico. Para él, la voluntad es lo único que contrarrestra estas pasiones de la materia bestial de la que se compone el hombre. Esta misma visión agria del amor es lo que le permite manipular a Otelo, exacerbando sus celos: "*En nuestra mano está el ser así o asá. Nuestros cuerpos son como huertos, cuyos hortelanos son nuestros albedríos.* [...] Si la balanza de nuestras vidas no tuviera el platillo de la razón para equilibrar el de *la sensualidad, la sangre y la bajeza de nuestros instintos* nos llevarían a cometer los mayores absurdos; pero poseemos la razón con que templar nuestras airadas pasiones, nuestros impulsos carnales, nuestros apetitos desenfrenados, de los cuales, tengo para mí, *lo que vos llamáis amor no es sino un retoño o un vástago*" [Las cursivas son mías] (Acto I, Escena III)

vertiginoso cauce del tiempo en el que toda utopía es imposible, pues la acción política misma está irremediablemente marcada por el signo del engaño y la traición. En este sentido, para el *Trauerspiel* barroco, la política no es otra cosa que la maraña satánica de la historia (Benjamin, 1990, p. 134).

Como ya se señaló anteriormente, Hamlet y Claudio, protagonista y antagonista, comparten algunos rasgos de la figura idiosincrática del intrigante. Ambos saben engañar y manipular. Ambos saben disfrazarse, ocultarse, disimularse. El montaje de la obra dentro de la obra (*El asesinato de Gonzago* convertido en *La Ratonera*) tiene como fin el revelar la pasión culpable de Claudio a través del espectáculo mimético del asesinato. En este sentido, el príncipe calcula y manipula con precisión las pasiones que atormentan a su enemigo. Rosencrantz y Guildernstein también poseen algunos de estos rasgos, pero no de manera tan fina y elaborada como Hamlet y Claudio, quienes tienen dentro de sí algunas de las oscuras ambivalencias ontológicas de Yago. Los falsos amigos del príncipe, enviados por el rey y la reina, se manifiestan como la forma más baja y reducida del cortesano: el adulador. Esto se hace patente desde su primera interacción con Claudio y Gertrudis, al inicio de la escena II, del acto II, en su manera de responder a la petición de los monarcas:

> ROSENCRANTZ: Por soberana autoridad que tienen sobre vosotros Vuestras Majestades, podrías expresar vuestros deseos como un mandato y no como una súplica. [...] GUILDERSTEIN: De cualquier forma, obedecemos, y aquí nos ofrecemos, muy rendidos, para depositar a vuestros pies nuestros servicios incondicionales, a cuanto nos mandéis (Acto II, Escena II)

La respuesta es extremadamente cordial y señala de inmediato el poder al que se someten, adulando ese mismo sometimiento y elogiando el hecho de que no se profiera como una orden, cuando muy bien podría serlo (y de hecho lo es). En el entorno cortesano, la adulación es una máscara de sometimiento, una especie de círculo vicioso de conveniencias en el que el súbdito señala constantemente el poder del soberano para que este responda concediendo favores: al reafirmar constantemente la solemnidad y la legitimidad del poder al que se somete, el adulador extrae beneficios de ese mismo poder, dándole más fuerza en tanto más dones le son dados. Adiestra su conducta para responder con fervor a los poderes

simbólicos de la aristocracia real: es el maestro de las genuflexiones, se arrodilla y se inclina con humildad en los momentos indicados; besa anillos; se deshace en elogios exageradamente retóricos; se deja deslumbrar por el resplandor de las joyas de la corona; responde a los movimientos del cetro como un animal amaestrado.[40] Hamlet lo expresa con precisión en el lenguaje enigmático de la locura al ser interrogado por Rosencrantz y Guildersntein, quienes anhelan desentrañar su secreto para recibir los favores de Claudio:

> HAMLET: [...] ¡Una esponja preguntarme a mí! ROSENCRANTZ: ¿Me tomáis por una esponja, mi señor? HAMLET: Claro, señor; *que chupa los favores del rey, sus recompensas, sus atribuciones*. Pero tales servidores es al final cuando mejor servicio prestan al rey; este los guarda, como un mono, en un rincón de su quijada; son los primeros que se mete en la boca y los últimos que se traga. *Cuando necesita lo que habéis absorbido, no tiene más que exprimiros y, pues que sóis esponjas, quedaréis secos de nuevo* [Las cursivas son mías] (Acto IV, Escena II)

El símil del mono que se guarda junto a la quijada indica una relación parasitaria de conveniencia. El rey devora los manjares reales y el animal que cuelga de su mandíbula se alimenta de las sobras que deja caer. La corte está repleta de estos "monos" que, como mendigos, recogen ansiosamente las migajas que el poder deja a su paso. La metáfora de la esponja señala el carácter cíclico que domina el ritmo de vida de estos parásitos. La esponja absorbe el líquido y ensancha su cuerpo, haciéndose así más imponente en el incremento de su volumen. Pero al momento en el que el rey la toma entre sus manos y la cierra con su puño, en el mismo acto de exprimir todo su líquido, se derrama, haciéndose diminuta y secándose. Ahora vuelve a ser un objeto inservible y desechable que el poder arroja de su seno. Ya no le es

---

[40] La sátira dirigida a los aduladores es una constante en la obra de Shakespeare. Es probable que durante su juventud, como poeta humilde en busca de un mecenas, haya sido testigo de cómo las cortes de los aristócratas estaban repletas de esta especie de cortesanos en búsqueda de bendiciones aristócraticas. En *Julio César,* Decio se burla a espaldas de César porque éste, en su orgullo soberano, es incapaz de reconocer que cuando sus súbditos condenan a los aduladores, se le está haciendo, a su vez, una muy sutil adulación: "Le gusta oír que le digan que con árboles se cautiva a los unicornios, con espejos a los osos, con trampas a los elefantes, con telas a los leones y *con aduladores a los hombres.* Pero cuando yo le digo que detesta a los aduladores, me responde que es verdad, *sin ver que esa es otra adulación que le encanjo"* [Las cursivas son mías] (Acto II, Escena I)

de ninguna utilidad. El ciclo se renueva. La esponja debe llenarse nuevamente para adquirir los favores perdidos de la aristocracia y volver a colgarse de su mandíbula.

Hamlet es capaz de leer casi de inmediato las intenciones ocultas de Rosencrantz y Guildernstein. Como príncipe de Dinamarca, no es sólo un intelectual de Wittemberg, un "alma bella" cuya conciencia moral es demasiado pura para soportar la injusticia del mundo que le rodea —como así lo interpretaron los románticos—. Ciertamente, es demasiado consciente de los vicios que consumen al reino de Elsinore y su vida principesca le ha enseñado a descifrar los dobles rostros de los cortesanos aduladores. Después de la revelación del Espectro ha adquirido una completa desconfianza del mundo y, muy especialmente, una sospecha absoluta respecto al universo doble de la corte. Las circunstancias de la muerte de su padre han exacerbado hasta lo profundo el dolor de su duelo, revelándole que a su alrededor sólo existe la hipocresía, la mentira y la adulación falaz. La conspiración del tío Claudio para asesinar al rey se ha amplificado a causa de la hondura de la pérdida y se ha condensado en la totalidad de las transacciones con el Otro. El Otro es traición, máscara; sonrisa falsa, fabricada para desvanecerse al menor desvío de la mirada y convertirse en un espeso veneno que se derrama sobre la oreja. Como bien afirma Nietzsche, el problema de Hamlet no es el de la indecisión. No es el problema de Jack El Soñador que no elige por demasía de posibilidades. El problema de Hamlet es que *sabe*. *Sabe* demasiado bien y demasiado pronto. Ha visto por una vez el velo de falsedad que cubre las cosas y es incapaz de retornar de esa visión. Espera lo peor de todos, en todo momento, y por esta razón es tan hábil para *leer* los rostros que le rodean. Así lo expresa cuando sospecha de la repentina visita de sus dos supuestos amigos:

> HAMLET: ¿Es espontánea vuestra visita? Vamos, vamos, tratadme con franqueza; vamos, vamos, hablad ya. GUILDERNSTEIN: ¿Y qué hemos de decir, señor? HAMLET: Lo que fuere, pero que venga al caso. Os mandaron llamar; y *hay una especie de confesión en vuestras miradas que vuestra ingenuidad no se da arte bastante en disimular*. Sé que el buen rey y la buena reina os mandaron a venir [Las cursivas son mías] (Acto II, Escena II)

El príncipe escruta las miradas, mide los gestos, calcula las vacilaciones. Director teatral aficionado, Hamlet analiza los más mínimos movimientos del otro, los sopesa como un dramaturgo que contempla a un actor en escena. Ha aprendido muy bien la lección, que escribió debidamente en sus notas de estudiante: "Sonreír y sonreír se puede aun siendo un miserable; al menos así ocurre en Dinamarca" (Acto I, Escena IV). A partir de ahora, todos a su alrededor no son más que actores. El palacio, un escenario. Y de esta certeza de la falsa teatralidad de todo lo existente parece extraer una especie de gozo perverso, un placer sádico en el que el papel de bufón le sienta perfectamente como una venganza en contra del todo.

> El primer factor [de Hamlet] era su dependencia del deseo del Otro, del deseo de la madre. He aquí el segundo carácter común, que les ruego reconocer cuando lean o relean la pieza: Hamlet siempre está pendiente de la hora del otro, y ello hasta el final (Lacan, 2014, p. 349)

Estar siempre a la hora del otro significa la mirada que se dirige a la falencia, a la debilidad, al defecto, a la falta, a la incompletitud inminente de lo humano. En el colmo del dolor de la pérdida, Hamlet se complace, tal vez demasiado, de poder ver las feas grietas de las columnas que sostienen las transacciones entre los hombres. "Si dieras a cada cual el trato que merece, ¿quién se escaparía sin ser azotado?" (Acto II, Escena II). Toda la relación entre él y los aduladores amigos dobles está signada por esta desconfianza mutua. Rosencrantz y Guildernstein sospechan que Hamlet oculta algo y Hamlet sabe que ellos son espías de la corona. Con la gran excepción del noble Horacio, en el palacio de Elsinore toda amistad, toda forma de amor, de confraternidad, parece imposible. La maraña satánica de la historia, los múltiples y enrevesados hilos de la intriga que mueve la acción política de los hombres, niega las condiciones de posibilidad de una interacción honesta entre los semejantes. La *politeia* en el más puro sentido aristotélico —el de amistad civil y acuerdo comunal entre los miembros de la *polis*— desemboca en un absurdo irrealizable en el entorno cortesano, dando paso a una acción del interés propio, un giro maquiavélico en el que el soberano —el político, el monarca, el príncipe— ya no es el garante de la amistad entre los iguales, sino el gestor de una fuerza

vigilante, siempre regida por la desconfianza, siempre signada por la sospecha ante la infidelidad del otro.

Esto se hace patente en el diálogo entre los personajes en el mutuo reconocimiento de la intriga que los envuelve. En el mismo momento en el que percibe esa primera duda en la mirada, esa "ingenuidad que no se da arte en disimular", Hamlet apela a la amistad como una segunda prueba del amor de sus supuestos amigos. Y el intercambio ciertamente está dominado por el sentido subtextual de un *poner a prueba*, un examinar las intenciones ocultas de sus interlocutores. Como un bajo continuo de la conversación, Hamlet parece pedir en el fondo una prueba de fidelidad, como si les dijese "Demostradme que puedo confiar en vosotros". Esto se acentúa en el segundo énfasis que hace después de la primera vacilación, apelando al sentido de los lazos amistosos de la juventud:

> HAMLET: Pero permitidme que os conjure, por los derechos que me da nuestro compañerismo, por la consonancia de nuestra juventud, *por los lazos de nuestro afecto, jamás interrumpido,* y por todo cuanto de más querido aún pudiera invocar un abogado más hábil que yo al exhortaros, *sed llanos y sinceros conmigo*. ¿Os mandaron a llamar o no? ROSENCRANTZ *(A parte, a* GUILDERNSTEIN*):* ¿Qué decís vos? HAMLET *(A parte):* ¡Ah!, ¿sí? Pues entonces no os quitaré la vista de encima. *Si me tenéis afecto, no vaciléis en hablar claro* [Las cursivas son mías] (Acto II, Escena II)

Casi de inmediato, los aduladores fallan la prueba de amor que Hamlet les tiende. Hijo de un padre asesinado por su propio hermano, posiblemente aliado con la viuda de la víctima, debe sopesar sus alianzas con una finísima balanza, pues ante las circunstancias presentes, todos en Dinamarca son unos actores en un teatro pesadillesco, en el que se sonríe y se sonríe aunque se sea un miserable. Rosencrantz y Guildernstein han fallado estruendosamente la prueba y, de ahora en adelante, Hamlet será incapaz de confiar en ellos, lo que los llevará a la muerte súbita cuando el príncipe los engañe y los envíe a Inglaterra hacia su propia ejecución mediante la falsificación de los mandatos con el sello de su padre.

> Pliegos sellados hay; *dos condiscipulos de quienes me fío como de dos víboras de dientes afilados,* portadores son del mandato. Barrerán mi senda para llevarme así a la perdición. Mas dejadlos obrar; que es divertido hacer saltar, y con su misma carga, al propio minador; malo ha de ser que no llegue más hondo yo en su mina y los haga volar hasta la luna [Las cursivas son mías] (Acto III, Escena IV)

En Elsinore las intrigas y las conspiraciones han viciado las relaciones. Tan profundo como el zumo de beleño derramado sobre el oído del rey Hamlet, la sospecha ha penetrado entre los hombres y ha envenenado cualquier interacción honesta. Combatiendo la intriga con intriga —Hamlet, que dinamita a sus enemigos con su propia carga explosiva— también sabe conspirar, también sabe ser maquiavélico. Hamlet es un intrigante. Comparte con Yago esa negatividad ontológica que reduce al mundo a una cifra mentirosa en la que nada es lo que es. Y actúa acorde a este conocimiento, como un acto de venganza en contra de la existencia misma, contra aquello que percibe como la mentira inherente a todo lo existente. Es posible plantear entonces que bajo estas circunstancias Hamlet es incapaz de amar. Consumido en su totalidad por el sadismo gozoso del resentimiento, es incapaz de crear lazos afectuosos con quienes están a su alrededor. Es incapaz de amar a su madre. El amor por su padre es ambivalente. Rosencrantz y Guildernstein han fallado la prueba. Y las mayores repercusiones de este odio contra el todo caerán sobre Ofelia, la amante rechazada. Sin embargo, en Dinamarca, la sospecha y la intriga parecen ser los mejores medios de adaptación y, en su desapego nihilista, Hamlet los asume plácidamente. Pero como bien señala Benjamin, el saber del intrigante tiene un precio:

> En el curso de los acontecimientos políticos, la intriga marca el ritmo de los segundos, con lo cual dicho desarrollo queda controlado y fijado. La clarividencia desencantada del cortesano es para él mismo fuente de profunda tristeza, *pero puede también resultar peligrosa para los demás gracias al uso que de ese saber él es capaz de hacer en cualquier momento.* [...] Esta facultad exige al mismo tiempo una rigurosa disciplina interna y una acción sin escrúpulos dirigida hacia el exterior. Su puesta en práctica implicaba un *desapasionamiento frente al curso del mundo* [...] *Esta perfección tan calculada de la conducta del hombre de mundo, al despojarlo de todos sus impulsos*

> *elementales, suscita en él un sentimiento de luto*" [Las cursivas son mías] (Benjamin, 1990, p. 84-85)

El *Trauerspiel,* entendido como estructura literaria y dramática signada por el lamento de la caducidad de todo lo existente, encuentra en la figura fría y desapasionada del intrigante el exponente de una tristeza que encuentra la perdida también en la deshonestidad entre los hombres, en la acción política de la maraña satánica de la historia, que no puede ser de ninguna manera sin la melancolía del engaño, la traición y la disimulación. En el paso del primer al segundo acto de la obra, el duelo opera a la manera de una onda expansiva. El profundo sentido de la pérdida pasa de ser sólo un lamento por la muerte del padre, a ser un lamento por el desvanecimiento de toda confianza en el Otro, de ahora en adelante siempre signado por el veneno de la sospecha y la traición. El luto consume a Hamlet como un veneno que se transmuta en odio, y que ahora inscribe la letra de la pérdida en todos los rincones del Ser: no sólo en la muerte, sino también en el amor, en la amistad, en la palabra, en la política. La intriga que consume a Elsinore es un signo de lo caduco que domina la impermanencia del tiempo, donde la fidelidad y los lazos afectuosos entre los hombres son sólo virtudes efímeras que se desvanecen bajo los efectos del interés, el egoísmo y la conveniencia, los nudos que dan su tupida firmeza a la maraña satánica de la historia.

Como un camaleón, Hamlet ha encontrado el matiz indicado en el color de su piel para amalgamarse y ocultarse entre las intrigas palaciegas del reino de Elsinore. La máscara de la locura ha operado con eficacia y todos a su alrededor se hallan perplejos ante la rareza del nuevo comportamiento del príncipe. Esta deliberada confusión que ha creado a su alrededor inicia entre los personajes una serie de especulaciones ante el misterio de su insanía. De la especulación se sigue la intriga, y de la intriga, la estratagema. Es así como empiezan a desplegarse e anudarse los hilos tácticos que se extienden con la intención de desentrañar su secreto. Las diversas estrategias que cada personaje asume como ofensiva crearán un nudo insoluble de desencuentros y malentendidos que habrán de finalizar en una colisión de intenciones invertidas, de soluciones que abisman aún más la crisis, impulsándola hasta la

resolución sangrienta del acto V. Ofelia lo expresará con la enigmática sabiduría de su locura: "Sabemos lo que somos, pero no lo que podemos ser" (Acto IV, Escena V). Horacio lo hará también de manera similar ante la llegada de Fortimbrás: "Sabréis [...] de fallidos designios que cayeron en las cabezas de sus inventores" (Acto V, Escena II). E incluso el Rey-Actor en la obra dentro de la obra hará referencia a ello: "Suerte y deseo llevan tan opuesto sendero, que todos nuestros planes se derrumban después: si el pensamiento es nuestro, su fin ya no lo es" (Acto III, Escena II). Una partida de ajedrez en un tablero destinado a la catástrofe se empieza jugar y Hamlet, agente del caos —bufón sádico que a la locura de los tiempos responde con una locura mayor— será el epicentro de este desorden que invierte las conspiraciones sobre sus maquinadores. La partida se juega simultáneamente en varios tableros, en diferentes espacios de secreto y disimulación. Esta organización de múltiples espacios e intenciones que se intrincan y colisionan crean una madeja de confusión[41] en la que la acción pierde su sentido y desemboca en una desazón existencial en la que todo horizonte axiológico es erradicado.

"El conflicto dramático podría ser espacializado por comparación, no con una sino con varias partidas simultáneas de ajedrez. Por ejemplo, la polivalencia del espacio isabelino da a Shakespeare la posibilidad de guiar los múltiples hilos de la intriga, los múltiples juegos simultáneos que representan la multiplicidad de los modelos actanciales (en *El Rey Lear*, Regan, Goneril, Cordelia, Edmundo, Edgar serían otros tantos hilos actanciales)" (Ubersfeld, 1989, p. 124)

El hilo actancial se refiere a la flecha que el personaje lanza hacia la consecución de su objeto de deseo. Es la acción fundamental que tiende hacia un fin específico en el marco de la trama y que, necesariamente, colisiona con el deseo de los otros personajes, generando el nudo de actos que impulsa la pulsación de la obra. En el caso de *Hamlet,* el príncipe arroja la flecha

---

[41] A esto se refiere Benjamin cuando afirma que la "confusión" que domina estos dramas opera a la manera de una coreografía: "El término "confusión" hay que entenderlo no sólo en un sentido moral, sino también en un sentido empírico. En oposición a la tragedia, que presenta un desarrollo cronológico y espasmódico, *el Trauerspiel sucede en un continuo espacial, de un modo que podría denominarse coreográfico"* (Benajmin, 1990, p. 82). Lo coreográfico se refiere a los múltiples espacios que se hallan en juego en el hilo de la trama, donde las intenciones de los personajes y sus intrigas se anudan en el conflicto de la acción dramática.

de su deseo hacia la consecución de la venganza de su padre, teniendo primero que protegerse de las intrigas palaciegas con el disfraz de la locura; mientras que los demás personajes arrojan sus flechas hacia el desvelamiento de su misterioso comportamiento, el desciframiento de su actitud incoherente. La división propia del espacio teatral isabelino es fecunda para este anudamiento de la acción.[42] La intriga se teje a múltiples niveles y a diferentes espacios: Polonio especula que la demencia melancólica se debe al desamor que siente ante el rechazo de Ofelia (pues él mismo le ordenó que se negara a sus avances amorosos). A su vez, Claudio y Gertrudis envían a Rosencrantz y Guilderstein a desentrañar el misterio de su comportamiento, explotando la amistad juvenil que comparten con el príncipe. Asimismo, Hamlet teje con Horacio un plan para probar la culpabilidad de Claudio en el asesinato de Hamlet-Padre. Esta maraña de nudos actanciales contribuye a crear una tonalidad de paranoia dentro de la obra, el sofocamiento de una constante vigilancia secreta entre los personajes, un observar y un ser observado que crea una textura panóptica de miradas escondidas. En la versión de Kenneth Branagh este tono paranoide se expresa en el pasillo imperial del palacio, donde las paredes de lado y lado están dominadas por hileras de espejos que se reflejan mutuamente. Pero estos son unidireccionales, por lo que permiten que los sujetos del otro lado del cristal puedan ver sin ser vistos.[43] El espejo opera aquí como un ocultamiento de la mirada en el reflejo. Esto simboliza la inescrutabilidad del otro, el juego especular de miradas que se

---

[42] Benjamin señala que esta es una de las diferencias fundamentales entre la tragedia antigua y el *Trauerspiel* barroco: el segundo se niega a someterse a los parámetros formales de la primera. La unidad de acción, espacio, tiempo y lugar que defendía Aristóteteles en su *Poética* es completamente destrozada sin remordimiento por los dramaturgos isabelinos, especialmente Shakespeare, quien crea múltiples acciones simultáneas que se suceden en espacios diferentes, cambiando de lugar y de tiempo constantemente de escena en escena. Es tan tangible su desconocimiento de los parámetros formales de la tragedia antigua que, en *El Cuento de Invierno*, aplica una elipsis temporal de diesciseis años de una escena a otra; algo que sería impensable desde las exigencias formales de la *Poética* de Aristóteles. "Ya hicimos notar el impedimento que las definiciones aristotélicas representan para cualquier reflexión sobre el valor de estos dramas. [...] Sobre el carro triunfal del *Trauerspiel* barroco la tragedia antigua es la esclava encadenada" (Benjamin, 1990, p. 87)

[43] La utilización de los espejos en el film no es un detalle menor de la elección en la representación, pues implicó grandes dificultades durante el rodaje. Estos dificultaron en gran manera el proceso de grabación, pues los reflejos limitan las posibilidades de los ángulos de la cámara sin que esta sea accidentalmente capturada en la imagen (min. 5:41). El gran esfuerzo que implicó para los realizadores indica que los espejos eran parte fundamental de la tonalidad que querían dar a la adaptación de la obra y que podía profundizar su sentido.

lanzan y se devuelven oblicuamente en una vigilancia constante. En este entorno sofocante de ocultamiento y disimulación, a aquel que quiere develar su secreto, el otro le devuelve un reflejo fabricado tácticamente para revelar de sí lo menos posible. Estos elementos de tonalidad paranaoica contribuyen a materializar y a simbolizar en el espacio escénico esa certeza de la verdad sin verdad, el "no hay otro del otro" que Lacan extrae de la obra en el paso del Acto I al Acto II, después de la revelación del Espectro. También en la puesta en escena rusa de 1912, en la colaboración entre Konstantin Stanislavski y el diseñador de producción Gordon Craig esto se hace patente: el diseño de vestuario está determinado de tal manera que Hamlet se halle en el escenario completamente alienado de su contexto. Vistiendo el *inky cloak*, el traje fúnebre, los demás personajes a su alrededor están vestidos con larguísimos mantos de oro, llevando sobre sus cabezas sombreros extravagantes del mismo color[44]. El espacio escénico está escindido por unas enormes columnas grises que se yerguen hasta el techo, dividiendo la relación entre los personajes en dos: el universo interior de angustia del príncipe y el universo de apariencias, falsedades, secretos y conspiraciones de los cortesanos de Elsinore. Los personajes que visten los mantos de oro y los sombreros extravagantes adquieren así un porte onírico, una textura de irrealidad, propia de los mecanismos tácticos de hipocresía de los que se valen los diplomáticos del reino para tejer sus intrigas. Este aire pesadillesco les hace parecer como criaturas de un bestiario fantástico en el que los tejemanejes de la diplomacia son las armas naturales del depredador y el palacio la selva oscura en la que se da la cacería.

Claudio y Gertrudis se alían con Rosencrantz y Guildernstein para desentrañar la clave del comportamiento de Hamlet. Ambos son personajes deliberadamente vacíos, sin individualidad, intercambiables entre ambos, porque operan como la manifestación más pura

---

[44] "[Hamlet], adormilado, entre sentado y tendido sobre una banqueta en primer plano. Detrás de él, el rey y la reina están sentados en su trono frente a los biombos dispuestos en semicírculo y cubiertos de papel dorado. De los hombros les cae un largo manto recamado en oro. Este habría de envolver a la totalidad de la corte. En su defecto, los sombreros dorados de los cortesanos permiten apreciarlos en una sola masa indiferenciada de oro, brillante en la penumbra. Entre la corte y Hamlet, que responde al rey y la reina sin mirarlos y sin que haya que oír en sus palabras más que una música carente de significación, una barrera construida con grandes cubos separa los dos mundos o los dos "aposentos". *En la masa envuelta en oro se puede ver la realidad de las intrigas ignoradas por el soñador tendido.* Pero es igualmente legítimo ver en ella el sueño (o la pesadilla) del príncipe adormilado: un sueño poblado de animales fantásticos" [Las cursivas son mías] (Ranciere, 2013, p. 212-213)

y directa de un personaje idiosincrático del *Trauerspiel* barroco: el intrigante. Pero no son los únicos que poseen estos elementos estructurales: Claudio también opera a la manera de un intrigante consumado y Hamlet, sin duda, también posee elementos de este caracter en su personalidad. Para el *Trauerspiel* la figura del intrigante es esencial puesto que es la expresión fundamental de la acción política del individuo que pone en movimiento los engranajes de la historia. El intrigante, para ponerlo en los términos de Baltasar Gracián, es el garante de todo género de italiano proceder;[45] pues opera a la manera de un observador frío y calculador, conocedor amargo de la psicología humana, manipulador de la pasiones de los hombres; el político ideal de Maquiavelo.[46] Este conocimiento y este modo de actuar le valen la capacidad de guiarse a través de los laberintos y los meandros de las decisiones políticas de los reinos. El intrigante miente, manipula, persuade, soborna, extorsiona, amenaza; es el amo de los rumores, de los chismes de pasillo, de los susurros, de los secretos que caminan de puntillas entre boca y boca; pero también es cortés, cordial: sonríe, elogia y adula. El perfecto intrigante de Shakespeare es Yago, el maquinador e incendiario ontológico que mueve los hilos que impulsan la tragedia de *Otelo*. Es el psicólogo innato que conoce al dedillo los meandros contradictorios de la naturaleza humana y sabe moverse entre ellos para encontrar salida a sus intenciones mas secretas. Su entendimiento frío de las pasiones irracionales, la utilización calculada de los afectos, del amor, el temor y el odio, le valen la capacidad de exacerbar los

---

[45] *"Maquiavelo afecta la idea misma del ser humano,* en efecto, y la noción de soberano que la tradición latina, con Cicerón, avalaba tanto como la teología medieval. [...] El príncipe es un reflejo de DIos en la sociedad y no puede entonces actuar inmoralmente sino sabiendo que obra mal y se expone a la condenación. *Pero Maquiavelo quiere formular lo que ve, no lo que debe ser*, y eso es despojar al príncipe de su sustancia divina (un acto que le parece tan perverso a los protestantes que asimilan al autor con sus enemigos jesuitas y Donne lo coloca junto a Ignacio de Loyola en la intimidad del demonio [...] En cuanto a Shakespeare, lo menciona tres veces casi como un nombre común, sinónimo de asesino y traidor, y seguramente piensa en él cuando concibe su referencia a "Gonzago" en *Hamlet* o las maniobras siniestras de Yago en *Otelo"* (Bonnefoy, p. 104)

[46] "Maquiavelo fundó su pensamiento político en sus *principios antropológicos*. La uniformidad de la naturaleza humana, el poder de la animalidad y las pasiones, sobre todo del amor y del temor, su carencia de límites, éstas son las ideas en que tienen que fundarse todo pensamiento político y acción políticos consecuentes y la ciencia política. La fantasía positiva del estadista que opera con los hechos tiene su base en estos conocimientos que comprenden al hombre como una fuerza animal y *enseñan a dominar las pasiones poniendo en juego otras. Concebir las pasiones humanas en cuanto motor calculable de la criatura:* tal era la culminación del conjunto de conocimientos destinados *a transformar la dinámica de la historia universal en acción política"* [Las cursivas son mías] (Benjamin, 1990, p. 83)

celos de Otelo y llevarlo de la mano hacia su autodestrucción, el asesinato de Desdémona y, finalmente, su suicidio. "El día en que mis actos exteriores del corazón la inclinación oculta con cumplimientos vanos revelaran, colgara de la manga de mi ropa mi corazón cual pasto para grajos. *No soy lo que soy*" [Las cursivas son mías] (Acto I, Escena I). Yago, máximo intrigante del canon shakespereano, es el hipócrita por excelencia. Su personalidad es una máscara sin fondo, una fabricación constante de mentiras que se adaptan a la situación y que resguardan la intención secreta del puro egoísmo. Es un incendiario ontológico porque su acción de intrigante expone la manera en la que las relaciones humanas se construyen desde la apariencia; cómo el devenir político e histórico se rige por relaciones de depredación en el que el engaño es una moneda constante de intercambio, en donde ni nada ni nadie son lo que son.

> Sus cálculos depravados [los del intrigante] captaban la atención del espectador de las acciones principales del tema político con tanta mayor fuerza, en la medida en que en tales maquinaciones se apreciaba no sólo un gran dominio del funcionamiento de la política, sino tambien *un saber antropológico (e incluso fisiológico) que resultaba apasionante. El perfecto intrigante es todo inteligencia y voluntad*[47] [Las cursivas son mías] (Benjamin, 1990, p. 82).

La esencialidad y la preeminencia de esta figura en los dramas barrocos europeos se debe a la percepción pesimista de que el intrigante es el que mueve los mecanismos de la historia: el auge y la caída de los imperios se halla atomizada como una semilla en los secretos susurrados y los actos hipócritas de los cortesanos palaciegos. La intriga como motor de la acción política expresa una visión de la historia como pura Caída, descenso de la humanidad al

---

[47] Esta pura inteligencia y voluntad es lo que Yago defiende ante Rodrigo, quien está perdidamente enamorado de Desdémona. Yago desprecia el amor como un mero epifenómeno de una carne afiebrada, como si solo fuese un residuo fisiológico. Para él, la voluntad es lo único que contrarrestra estas pasiones de la materia bestial de la que se compone el hombre. Esta misma visión agria del amor es lo que le permite manipular a Otelo, exacerbando sus celos: "*En nuestra mano está el ser así o asá. Nuestros cuerpos son como huertos, cuyos hortelanos son nuestros albedríos.* [...] Si la balanza de nuestras vidas no tuviera el platillo de la razón para equilibrar el de *la sensualidad, la sangre y la bajeza de nuestros instintos* nos llevarían a cometer los mayores absurdos; pero poseemos la razón con que templar nuestras airadas pasiones, nuestros impulsos carnales, nuestros apetitos desenfrenados, de los cuales, tengo para mí, *lo que vos llamáis amor no es sino un retoño o un vástago*" [Las cursivas son mías] (Acto I, Escena III)

vertiginoso cauce del tiempo en el que toda utopía es imposible, pues la acción política misma está irremediablemente marcada por el signo del engaño y la traición. En este sentido, para el *Trauerspiel* barroco, la política no es otra cosa que la maraña satánica de la historia (Benjamin, 1990, p. 134).

Como ya se señaló anteriormente, Hamlet y Claudio, protagonista y antagonista, comparten algunos rasgos de la figura idiosincrática del intrigante. Ambos saben engañar y manipular. Ambos saben disfrazarse, ocultarse, disimularse. El montaje de la obra dentro de la obra (*El asesinato de Gonzago* convertido en *La Ratonera*) tiene como fin el revelar la pasión culpable de Claudio a través del espectáculo mimético del asesinato. En este sentido, el príncipe calcula y manipula con precisión las pasiones que atormentan a su enemigo. Rosencrantz y Guildernstein también poseen algunos de estos rasgos, pero no de manera tan fina y elaborada como Hamlet y Claudio, quienes tienen dentro de sí algunas de las oscuras ambivalencias ontológicas de Yago. Los falsos amigos del príncipe, enviados por el rey y la reina, se manifiestan como la forma más baja y reducida del cortesano: el adulador. Esto se hace patente desde su primera interacción con Claudio y Gertrudis, al inicio de la escena II, del acto II, en su manera de responder a la petición de los monarcas:

> ROSENCRANTZ: Por soberana autoridad que tienen sobre vosotros Vuestras Majestades, podrías expresar vuestros deseos como un mandato y no como una súplica. [...] GUILDERSTEIN: De cualquier forma, obedecemos, y aquí nos ofrecemos, muy rendidos, para depositar a vuestros pies nuestros servicios incondicionales, a cuanto nos mandéis (Acto II, Escena II)

La respuesta es extremadamente cordial y señala de inmediato el poder al que se someten, adulando ese mismo sometimiento y elogiando el hecho de que no se profiera como una orden, cuando muy bien podría serlo (y de hecho lo es). En el entorno cortesano, la adulación es una máscara de sometimiento, una especie de círculo vicioso de conveniencias en el que el súbdito señala constantemente el poder del soberano para que este responda concediendo favores: al reafirmar constantemente la solemnidad y la legitimidad del poder al que se somete, el adulador extrae beneficios de ese mismo poder, dándole más fuerza en tanto más dones le son dados. Adiestra su conducta para responder con fervor a los poderes

simbólicos de la aristocracia real: es el maestro de las genuflexiones, se arrodilla y se inclina con humildad en los momentos indicados; besa anillos; se deshace en elogios exageradamente retóricos; se deja deslumbrar por el resplandor de las joyas de la corona; responde a los movimientos del cetro como un animal amaestrado.[48] Hamlet lo expresa con precisión en el lenguaje enigmático de la locura al ser interrogado por Rosencrantz y Guildersntein, quienes anhelan desentrañar su secreto para recibir los favores de Claudio:

> HAMLET: [...] ¡Una esponja preguntarme a mí! ROSENCRANTZ: ¿Me tomáis por una esponja, mi señor? HAMLET: Claro, señor; *que chupa los favores del rey, sus recompensas, sus atribuciones*. Pero tales servidores es al final cuando mejor servicio prestan al rey; este los guarda, como un mono, en un rincón de su quijada; son los primeros que se mete en la boca y los últimos que se traga. *Cuando necesita lo que habéis absorbido, no tiene más que exprimiros y, pues que sóis esponjas, quedaréis secos de nuevo* [Las cursivas son mías] (Acto IV, Escena II)

El símil del mono que se guarda junto a la quijada indica una relación parasitaria de conveniencia. El rey devora los manjares reales y el animal que cuelga de su mandíbula se alimenta de las sobras que deja caer. La corte está repleta de estos "monos" que, como mendigos, recogen ansiosamente las migajas que el poder deja a su paso. La metáfora de la esponja señala el carácter cíclico que domina el ritmo de vida de estos parásitos. La esponja absorbe el líquido y ensancha su cuerpo, haciéndose así más imponente en el incremento de su volumen. Pero al momento en el que el rey la toma entre sus manos y la cierra con su puño, en el mismo acto de exprimir todo su líquido, se derrama, haciéndose diminuta y secándose. Ahora vuelve a ser un objeto inservible y desechable que el poder arroja de su seno. Ya no le es de ninguna utilidad. El ciclo se renueva. La esponja debe llenarse nuevamente para adquirir los favores perdidos de la aristocracia y volver a colgarse de su mandíbula.

---

[48] La sátira dirigida a los aduladores es una constante en la obra de Shakespeare. Es probable que durante su juventud, como poeta humilde en busca de un mecenas, haya sido testigo de cómo las cortes de los aristócratas estaban repletas de esta especie de cortesanos en búsqueda de bendiciones aristócraticas. En *Julio César,* Decio se burla a espaldas de César porque éste, en su orgullo soberano, es incapaz de reconocer que cuando sus súbditos condenan a los aduladores, se le está haciendo, a su vez, una muy sutil adulación: "Le gusta oír que le digan que con árboles se cautiva a los unicornios, con espejos a los osos, con trampas a los elefantes, con telas a los leones y *con aduladores a los hombres.* Pero cuando yo le digo que detesta a los aduladores, me responde que es verdad, *sin ver que esa es otra adulación que le encanjo"* [Las cursivas son mías] (Acto II, Escena I)

Hamlet es capaz de leer casi de inmediato las intenciones ocultas de Rosencrantz y Guildernstein. Como príncipe de Dinamarca, no es sólo un intelectual de Wittemberg, un "alma bella" cuya conciencia moral es demasiado pura para soportar la injusticia del mundo que le rodea —como así lo interpretaron los románticos—. Ciertamente, es demasiado consciente de los vicios que consumen al reino de Elsinore y su vida principesca le ha enseñado a descifrar los dobles rostros de los cortesanos aduladores. Después de la revelación del Espectro ha adquirido una completa desconfianza del mundo y, muy especialmente, una sospecha absoluta respecto al universo doble de la corte. Las circunstancias de la muerte de su padre han exacerbado hasta lo profundo el dolor de su duelo, revelándole que a su alrededor sólo existe la hipocresía, la mentira y la adulación falaz. La conspiración del tío Claudio para asesinar al rey se ha amplificado a causa de la hondura de la pérdida y se ha condensado en la totalidad de las transacciones con el Otro. El Otro es traición, máscara; sonrisa falsa, fabricada para desvanecerse al menor desvío de la mirada y convertirse en un espeso veneno que se derrama sobre la oreja. Como bien afirma Nietzsche, el problema de Hamlet no es el de la indecisión. No es el problema de Jack El Soñador que no elige por demasía de posibilidades. El problema de Hamlet es que *sabe*. *Sabe* demasiado bien y demasiado pronto. Ha visto por una vez el velo de falsedad que cubre las cosas y es incapaz de retornar de esa visión. Espera lo peor de todos, en todo momento, y por esta razón es tan hábil para *leer* los rostros que le rodean. Así lo expresa cuando sospecha de la repentina visita de sus dos supuestos amigos:

> HAMLET: ¿Es espontánea vuestra visita? Vamos, vamos, tratadme con franqueza; vamos, vamos, hablad ya. GUILDERNSTEIN: ¿Y qué hemos de decir, señor? HAMLET: Lo que fuere, pero que venga al caso. Os mandaron llamar; y *hay una especie de confesión en vuestras miradas que vuestra ingenuidad no se da arte bastante en disimular*. Sé que el buen rey y la buena reina os mandaron a venir [Las cursivas son mías] (Acto II, Escena II)

El príncipe escruta las miradas, mide los gestos, calcula las vacilaciones. Director teatral aficionado, Hamlet analiza los más mínimos movimientos del otro, los sopesa como un dramaturgo que contempla a un actor en escena. Ha aprendido muy bien la lección, que escribió debidamente en sus notas de estudiante: "Sonreír y sonreír se puede aun siendo un

miserable; al menos así ocurre en Dinamarca" (Acto I, Escena IV). A partir de ahora, todos a su alrededor no son más que actores. El palacio, un escenario. Y de esta certeza de la falsa teatralidad de todo lo existente parece extraer una especie de gozo perverso, un placer sádico en el que el papel de bufón le sienta perfectamente como una venganza en contra del todo.

> El primer factor [de Hamlet] era su dependencia del deseo del Otro, del deseo de la madre. He aquí el segundo carácter común, que les ruego reconocer cuando lean o relean la pieza: Hamlet siempre está pendiente de la hora del otro, y ello hasta el final (Lacan, 2014, p. 349)

Estar siempre a la hora del otro significa la mirada que se dirige a la falencia, a la debilidad, al defecto, a la falta, a la incompletitud inminente de lo humano. En el colmo del dolor de la pérdida, Hamlet se complace, tal vez demasiado, de poder ver las feas grietas de las columnas que sostienen las transacciones entre los hombres. "Si dieras a cada cual el trato que merece, ¿quién se escaparía sin ser azotado?" (Acto II, Escena II). Toda la relación entre él y los aduladores amigos dobles está signada por esta desconfianza mutua. Rosencrantz y Guildernstein sospechan que Hamlet oculta algo y Hamlet sabe que ellos son espías de la corona. Con la gran excepción del noble Horacio, en el palacio de Elsinore toda amistad, toda forma de amor, de confraternidad, parece imposible. La maraña satánica de la historia, los múltiples y enrevesados hilos de la intriga que mueve la acción política de los hombres, niega las condiciones de posibilidad de una interacción honesta entre los semejantes. La *politeia* en el más puro sentido aristotélico —el de amistad civil y acuerdo comunal entre los miembros de la *polis*— desemboca en un absurdo irrealizable en el entorno cortesano, dando paso a una acción del interés propio, un giro maquiavélico en el que el soberano —el político, el monarca, el príncipe— ya no es el garante de la amistad entre los iguales, sino el gestor de una fuerza vigilante, siempre regida por la desconfianza, siempre signada por la sospecha ante la infidelidad del otro.

Esto se hace patente en el diálogo entre los personajes en el mutuo reconocimiento de la intriga que los envuelve. En el mismo momento en el que percibe esa primera duda en la mirada, esa "ingenuidad que no se da arte en disimular", Hamlet apela a la amistad como una segunda prueba del amor de sus supuestos amigos. Y el intercambio ciertamente está

dominado por el sentido subtextual de un *poner a prueba*, un examinar las intenciones ocultas de sus interlocutores. Como un bajo continuo de la conversación, Hamlet parece pedir en el fondo una prueba de fidelidad, como si les dijese "Demostradme que puedo confiar en vosotros". Esto se acentúa en el segundo énfasis que hace después de la primera vacilación, apelando al sentido de los lazos amistosos de la juventud:

> HAMLET: Pero permitidme que os conjure, por los derechos que me da nuestro compañerismo, por la consonancia de nuestra juventud, *por los lazos de nuestro afecto, jamás interrumpido,* y por todo cuanto de más querido aún pudiera invocar un abogado más hábil que yo al exhortaros, *sed llanos y sinceros conmigo.* ¿Os mandaron a llamar o no? ROSENCRANTZ *(A parte, a* GUILDERNSTEIN*):* ¿Qué decís vos? HAMLET *(A parte):* ¡Ah!, ¿sí? Pues entonces no os quitaré la vista de encima. *Si me tenéis afecto, no vaciléis en hablar claro* [Las cursivas son mías] (Acto II, Escena II)

Casi de inmediato, los aduladores fallan la prueba de amor que Hamlet les tiende. Hijo de un padre asesinado por su propio hermano, posiblemente aliado con la viuda de la víctima, debe sopesar sus alianzas con una finísima balanza, pues ante las circunstancias presentes, todos en Dinamarca son unos actores en un teatro pesadillesco, en el que se sonríe y se sonríe, aunque se sea un miserable. Rosencrantz y Guildernstein han fallado estruendosamente la prueba y, de ahora en adelante, Hamlet será incapaz de confiar en ellos, lo que los llevará a la muerte súbita cuando el príncipe los engañe y los envíe a Inglaterra hacia su propia ejecución mediante la falsificación de los mandatos con el sello de su padre.

> Pliegos sellados hay; *dos condiscípulos de quienes me fío como de dos víboras de dientes afilados,* portadores son del mandato. Barrerán mi senda para llevarme así a la perdición. Mas dejadlos obrar; que es divertido hacer saltar, y con su misma carga, al propio minador; malo ha de ser que no llegue más hondo yo en su mina y los haga volar hasta la luna [Las cursivas son mías] (Acto III, Escena IV)

En Elsinore las intrigas y las conspiraciones han viciado las relaciones. Tan profundo como el zumo de beleño derramado sobre el oído del rey Hamlet, la sospecha ha penetrado entre los hombres y ha envenenado cualquier interacción honesta. Combatiendo la intriga con intriga —Hamlet, que dinamita a sus enemigos con su propia carga explosiva— también sabe

conspirar, también sabe ser maquiavélico. Hamlet es un intrigante. Comparte con Yago esa negatividad ontológica que reduce al mundo a una cifra mentirosa en la que nada es lo que es. Y actúa acorde a este conocimiento, como un acto de venganza en contra de la existencia misma, contra aquello que percibe como la mentira inherente a todo lo existente. Es posible plantear entonces que bajo estas circunstancias Hamlet es incapaz de amar. Consumido en su totalidad por el sadismo gozoso del resentimiento, es incapaz de crear lazos afectuosos con quienes están a su alrededor. Es incapaz de amar a su madre. El amor por su padre es ambivalente. Rosencrantz y Guildernstein han fallado la prueba. Y las mayores repercusiones de este odio contra el todo caerán sobre Ofelia, la amante rechazada. Sin embargo, en Dinamarca, la sospecha y la intriga parecen ser los mejores medios de adaptación y, en su desapego nihilista, Hamlet los asume plácidamente. Pero como bien señala Benjamin, el saber del intrigante tiene un precio:

> En el curso de los acontecimientos políticos, la intriga marca el ritmo de los segundos, con lo cual dicho desarrollo queda controlado y fijado. La clarividencia desencantada del cortesano es para él mismo fuente de profunda tristeza, *pero puede también resultar peligrosa para los demás gracias al uso que de ese saber él es capaz de hacer en cualquier momento.* [...] Esta facultad exige al mismo tiempo una rigurosa disciplina interna y una acción sin escrúpulos dirigida hacia el exterior. Su puesta en práctica implicaba un *desapasionamiento frente al curso del mundo* [...] *Esta perfección tan calculada de la conducta del hombre de mundo, al despojarlo de todos sus impulsos elementales, suscita en él un sentimiento de luto*" [Las cursivas son mías] (Benjamin, 1990, p. 84-85)

El *Trauerspiel,* entendido como estructura literaria y dramática signada por el lamento de la caducidad de todo lo existente, encuentra en la figura fría y desapasionada del intrigante el exponente de una tristeza que encuentra la perdida también en la deshonestidad entre los hombres, en la acción política de la maraña satánica de la historia, que no puede ser de ninguna manera sin la melancolía del engaño, la traición y la disimulación. En el paso del primer al segundo acto de la obra, el duelo opera a la manera de una onda expansiva. El profundo sentido de la pérdida pasa de ser sólo un lamento por la muerte del padre, a ser un lamento por el desvanecimiento de toda confianza en el Otro, de ahora en adelante siempre

signado por el veneno de la sospecha y la traición. El luto consume a Hamlet como un veneno que se transmuta en odio, y que ahora inscribe la letra de la pérdida en todos los rincones del Ser: no sólo en la muerte, sino también en el amor, en la amistad, en la palabra, en la política. La intriga que consume a Elsinore es un signo de lo caduco que domina la impermanencia del tiempo, donde la fidelidad y los lazos afectuosos entre los hombres son sólo virtudes efímeras que se desvanecen bajo los efectos del interés, el egoísmo y la conveniencia, los nudos que dan su tupida firmeza a la maraña satánica de la historia.

Palabras, Palabras, Palabras

> Cuando acaba la majestad, no muere nunca sola, sino que arrastra, como la vorágine, cuanto tiene a su lado; es una rueda inmensa, fija en la cima del más alto monte, que, en sus enormes rayos, lleva fijas diez mil piezas menores incrustadas, y cuando aquella, al fin, se precipita, cada pequeño apéndice, cada insignificante consecuencia, la acompaña en su ruina estrepitosa (Acto III, Escena III)

Estas palabras que los aduladores Rosencrantz y Guildernstein, las dos víboras de afilados dientes, dirigen al rey Claudio exponen con precisión la figura estereotípica del soberano en la estructura dramática del *Trauerspiel* barroco. Los reyes y los príncipes son las figuras dominantes de los dramas de la época, y esto se debe a que con ellos la experiencia de luto se amplía hasta el curso mismo de la historia. El príncipe melancólico se configura como la encarnación más directa y concreta del devenir histórico en el tiempo de los hombres. Como bien expresa la metáfora, se halla atravesado, escindido, por numerosos rayos y pequeños engranajes de los que es responsable; miles de piezas diminutas que giran a su alrededor y que, sin él, se reventarían y saldrían de su curso, llevando al reino hacia la catástrofe.

"El soberano *es el representante de la historia. Sostiene el acontecer histórico en su mano como un cetro*. Esta concepción no es en absoluto un privilegio exclusivo de los dramaturgos. Está basada en ciertas ideas de derecho constitucional" (Benjamin, 1990, p. 50). El duelo deja de ser un mero fenómeno psíquico individual, para convertirse, en la figura del príncipe, en una lamentación por el trasncurrir mismo de la historia.

> La historia universal es un gran *Trauerspiel* [...] Como sucede con el calificativo "trágico" hoy día, en el siglo XVII (y con más razón) el término "*Trauerspiel"* se aplicaba también por igual a un tipo de drama y al acontecer histórico (Benjamin, 1990, p. 63)

A los ojos del príncipe melancólico, el tiempo humano no es más que un teatro de la pérdida, regido por la finitud, pero también por la palabra mentirosa de los diplomáticos, los

cortesanos y los intrigantes.[49] El príncipe, como soberano que es, se constituye como un doliente que percibe la pérdida en el corazón mismo de la actividad humana, y esto precisamente porque es tanto espectador como actor en el escenario impermanente, siempre cambiante y tracionero de la historia y la política. Ese dolor incomunicable del duelo por la muerte del ser amado —ese sufrimiento inefable que es experimentado en la más absoluta de las soledades— se transfiere a la pérdida por el sentido de toda acción humana, de toda posible utopía de comunión fraternal entre los hombres. Sostener entre sus manos el cetro del devenir histórico lo infecta de ese escepticismo y esa tristeza ante el acontecer humano, en el que toda promesa, todo compromiso, todo juramento, todo pacto, todo acuerdo, toda ley, está regida por el signo de la impermanencia, siempre cambiante, siempre traicionándose a sí misma bajo el efecto de la conveniencia. Esto es lo que Faulconbridge, el Bastardo, llama *el interés:* "¡El interés, esa pendiente por la cual se desliza gustoso el mundo!" (Acto II, Escena II). El interés es esa base mudable de la acción, esa intención que se corrompe y se traiciona así misma en la inestabilidad del tiempo: el interés es lo que hace que Macbeth traicione a su rey, Duncan, para él mismo ceñir su corona; es lo que hace que Gonerila y Regania, las hijas de Lear, lo ensalzen con palabras aduladoras y mentirosas, para así heredar la mayor porción de su reino, sólo para después despreciarlo y exiliarlo como a un mendigo; es lo que hace que Proteo abandone a Julia, para tratar de conquistar a Silvia, la amada de su mejor amigo, Valentino; es lo que hace que Crésida traicione a Troilo en el campamento griego, rompiendo sus promesas de amor y siéndole infiel con Diomedes; es lo que hace que Hal, al transformarse en Enrique V, rechace a su cómplice y amigo, Falstaff, expulsándolo del reino como a un desconocido; es lo que hace que Bolingbroke lidere la rebelión en contra de Ricardo II, arrastrándolo hasta la deposición y la ejecución; es lo que hace que César se transforme en un tirano, al mismo tiempo que hace que su amigo, Bruto, lo apuñale por la espalda en el Capitolio; es lo que hace que el acuerdo entre Octavio, Lépido, y Antonio, el triunvirato de Roma, se desintegre y rompa su tregua con

---

[49] "En torno a él [el príncipe] se ordenan armónicamente las ideas filosóficas y las convicciones políticas que subyacen a la concepción de la historia como *Trauerspiel*. El príncipe es el paradigma del melancólico". (Benjamin, 1990, p. 134)

Pompeyo... Es lo que hace que Claudio, hermano del rey Hamlet, lo envenene, para así ocupar el trono; y es lo que hace que la viuda del rey se despose sin remordimientos con su asesino.

El príncipe barroco, como lo expresa la metáfora de la rueda, se halla atravesado desde muchos ángulos y posiciones diferentes por los rayos de la maraña política e histórica, el poder monárquico del que es núcleo y sostén permanente, en el que la desconfianza es la regla y toda relación honesta es desintegrada por los avatares impredecibles e impermanentes del *interés*. La corte está repleta de aduladores, como Rosencrantz y Guildernstein, que modulan su palabra según la conveniencia del momento y mudan de conducta acorde a sus intenciones secretas de manipulación. Hamlet, príncipe triste y escéptico, ha aprendido a leer esos rostros dobles que pululan a su alrededor, precisamente porque se sabe atravesado por los rayos de ese poder que encarna.

> El príncipe barroco, ve con claridad que el secreto de esa sujeción y adulación hacia su persona no reside en su poder, sino que es por completo un efecto que acaece en la esfera íntima del dominado, el cual, guiado por el temor, la ambición y conduciéndose simuladamente modula su servidumbre. De aquí procede ese sentimiento agudo de peligrosidad inminente y esa fobia real hacia toda manifestación de particularismo, de privilegio que cruce el espacio político, y que él deberá desenmascarar y reducir como el verdadero eje de su actuar. Pues el príncipe es, sobre todo, ese punto focal donde se concentra el poder en la forma de la merced, favor y gracia real, determinando su economía el destino todo a que se aboca el espacio social. Obligado al delicado juego de la recompensación y del castigo, *él es tanto sujeto como objeto de verdaderas estrategias complejas y, al mismo tiempo, blanco de todos los juegos de interés,* sobre los cuales el hombre de poder debe adoptar una actitud distante. Estrategia de equilibrio y compensación según la ocasión, toda esta percepción, oculta e inexpresable al cabo, densifica el espacio de poder, constituyendo su posesión la verdadera clave secreta de dominación [Las cursivas son mías] (De la Flor,2005, p. 54)

Así, como blanco de todos los juegos de interés, objeto de estrategias complejas, centro aprisionado por ese atravesar de miles de rayos y engranajes del poder, el príncipe vive en un universo palaciego en el que el sentido se ha devaluado, en el que la palabra ha perdido su fuerza comunicante y vinculante. A su alrededor todo es maquinación, hipocresía, disimulación. El lenguaje es sólo la superficie, un velo sonoro que oculta las intenciones de los

interlocutores, utilizado más para manipular y desorientar, que para comunicar transparentemente. Alrededor del monarca todo son elogios y genuflexiones, pero él sabe bien que tras las máscaras y las cortesías los corazones palpitan a otro ritmo. "Adularé a cualquiera que me adule", dice con amarga sabiduría Enobarbo en *Marco Antonio y Cleopatra* (Acto II, Escena VI), significando con esto que en el entorno cortesano el elogio no es más que una táctica lingüística de manipulación entre diplomáticos. El intercambio mutuo de la palabra adulatoria vacía al lenguaje de su capacidad de comunicar directamente, de manera explícita, pues los hablantes saben de antemano que sus intenciones deben ocultarse si quieren ser eficaces. La palabra y la acción se hallan así brutalmente escindidas, tomando caminos opuestos. Para el príncipe escéptico, la verdad ya no se encuentra en el lenguaje[50]: se encuentra en los gestos involuntarios y accidentales de sus súbditos, en un desvío de la mirada, en un leve temblor de las manos, en un repentino cerrarse del puño, en alguna agitación nerviosa de los pies, en una sonrisa que se desvanece demasiado rápido; en las modulaciones de la voz, en la pronunciación de las palabras, en las vacilaciones, en las velocidades, en los énfasis. Es así como Hamlet planea granjearse la certeza de la culpabilidad de Claudio: leyendo en su rostro el más sutil de los gestos involuntarios que puedan contraerse en su reacción a la imitación de su crimen en *La Ratonera*. "Observaré sus gestos, sondeando hasta el rincón más hondo y más sensible; si se inmuta, ya sé lo que he de hacer" (Acto II, Escena II). "Había olvidado que la verdad debe ser silenciosa" dice también Enobarbo (Acto II, Escena II) y bien podría ser una máxima en el palacio de Elsinore, donde la verdad ya no pertenece al mundo lingüístico, sino que se oculta solapadamente en el fruncimiento mudo y accidental de un rostro.

Lentamente, la verbosidad va ocupando un espacio negativo, del que se ocuparán los tratadistas para señalar en ella la capacidad de encanto engañoso

---

[50] "Ello supone que, al menos en las representaciones públicas de la monarquía, el medio de comunicación (más cifrado y enigmático ahora) pase enteramente al cuerpo y a la teatralización visual, *provocando un cierto abandono del mundo de la palabra, objeto de una verdadera devaluación*. Y es que sucede que se ha tomado conciencia de la pasión semiológica que posee a los espíritus de la época; el desciframiento de cualquier indicio y la interpretación de los matices que hay en las palabras y en las acciones determina ahora un miedo a traicionar y a traicionarse" [Las cursivas son mías] (De la Flor, 2005, p. 58)

> que genera. *La verbosidad es aliada de la adulación mentirosa. Lo que es profundo, calla; aquello que es superficial y vano utiliza la parlería*, comprometiendo la acción, pues, como se señalaba de antiguo la abundancia de *verba* genera desfallecimientos de *obramenta* [Las cursivas son mías] (De la Flor, 2005, p. 59)

Esta denigración de la parlería, esta devaluación de la verbosidad, es particularmente exacta en la figura de Polonio. Su discurso está dominado por una retórica vacía y redundante en la que el mensaje siempre termina por extraviarse. Es el reflejo de una desvalorización del verbo, en el que las palabras se multiplican, en el que el lenguaje solo produce más lenguaje sin orientarse hacia un sentido concreto o en donde cuyo sentido no es más que una mera reproducción de verdades establecidas y aceptadas sin cuestionamiento, una mera repetición de frases que se arraigan con el hábito, lo que se denomina como "el lugar común". Así sucede en la serie consejos ingenuos que da a Laertes antes de su partida a Francia: "Lengua no prestes a tus pensamientos, ni des por obra idea desmedida. Sé sencillo, vulgar de ningún modo. [...] Sé sincero contigo mismo, pues se sigue de ello, como la noche al día, que no puedas ser falso con ninguno" (Acto I, Escena III). Lo mismo sucede con el circunloquio que pronuncia antes de anunciar al rey y a la reina su hipótesis respecto a la locura de Hamlet, donde utiliza una serie de razonamientos lógicos que no llegan a ninguna conclusión y finalizan en una mera redundancia:

> POLONIO: Mi soberano y vos, señora mía, el debatir lo que debiera ser la majestad, lo que es la obligación, por qué la noche es noche y el día día, y tiempo el tiempo, no sería más que malgastar la noche, el día, el tiempo. Por consiguiente, si es la brevedad la esencia del talento, y lo tedioso sus miembros y arrequives exteriores, he de ser breve. [...] LA REINA: Más sustancia y menos artificio. POLONIO: Señora, os juro que artificio no hay. Que está loco es verdad; verdad que es lástima. Estúpida figura; con Dios vaya, pues que no he de hacer uso de artificio. Admitamos entonces que está loco; queda por ver la causa de este efecto, o, digamos mejor, de este defecto, puesto que tal efecto defectuoso procede de una causa (Acto II, Escena II)

"En verdad que este, que en vida fue parlero pícaro, muy callado, muy quieto está y muy grave" dirá Hamlet, mientras arrastra su cadáver después de asesinarlo al confundirlo

con Claudio (Acto III, Escena IV). El príncipe lo tratará con desprecio y con cinismo, tanto en vida como en muerte, precisamente porque Polonio es una representación de esa vitalidad devaluada del lenguaje en el entorno cortesano. El padre de Ofelia opera a la manera de un bufón involuntario, capturado por la ingenuidad, la redundancia y el sinsentido de su propio discurso. En este sentido, Hamlet es su contrario, pues en su melancólico escepticismo es sumamente consciente de las limitaciones y las contradicciones de la palabra. Su lugar de enunciación es un espacio limítrofe en el que el verbo se desdobla para despreciarse a sí mismo, pero en ese mismo acto de despreciarse, expande sus límites, violentando sus propias contradicciones, sus ambivalencias y sus equívocos. Amparado por el disfraz de la locura Hamlet se constituye como un terrorista lingüístico en el que el idioma del delirio abre un campo de posibilidad en el que la lengua se agrede a sí misma, una venganza contra la palabra dentro de la palabra. En la desesperación inconsolable del agujero en lo real dejado por la pérdida —que después de la revelación al final del Acto I se ha convertido en un puro sadismo nihilista dirigido en contra del todo— Hamlet amuralla ese abismo con una locura del significante en el que la contradicción pura, la paradoja, es el único horizonte posible de consolación, pero una consolación perversa cuyo fondo es el odio. "De esta forma el lenguaje es desintegrado para que se preste en sus fragmentos a una expresión renovada y más intensa. [...] Reducido a escombros, el lenguaje en sus pedazos ha dejado de servir como un mero medio de comunicación [...] (Benjamin, 1990, p. 203). Desde el Acto II hasta el final del Acto IV sus transacciones con los demás personajes estarán signadas por una crueldad incesante en el discurso, en el que el dolor se transmuta en una pura violencia de la lengua, en el que la palabra estará al servicio del sarcasmo, la ironía y el insulto. En *La Tempestad*, Calibán, el salvaje indomable nativo de la isla desierta en la que ocurre el naufragio, desprecia el don que su padre adoptivo, Próspero, le ha otorgado en la enseñanza del lenguaje: "Tú me enseñaste el lenguaje, *y mi único provecho es que ahora sé maldecir*. ¡La peste roja te lleve, a ti que me has dado las palabras!" [Las cursivas son mías] (Acto I, Escena II). Para Calibán, la única bendición pragmática del lenguaje es la facultad del insulto y se vale de esta única utilidad para insultar precisamente al padre putativo que le dio el don de la palabra. Esta bien podría ser una

posición hamletiana, cuya expresión lingüística está siempre mediada por la invectiva y la frustración ante la impotencia del verbo:

> Pero ¡qué asno soy! Valiente caso que yo, hijo de un padre asesinado, que cielo y tierra a la venganza incitan, haya de desahogar mi corazón con palabras, y caiga en maldiciones, como haría una ramera o una fregatriz! ¡Qué asco! ¡Puaf! ¡Aviva ya, cerebro! (Acto II, Escena II)

El intercambio se hace más ambivalente, paradójico y absurdo en sus interacciones con Polonio. Cuando Hamlet deambula por los pasillos de la corte con un libro entre sus manos, Polonio le pregunta qué está leyendo, a lo que responde con la famosa réplica: "Palabras, palabras, palabras" (Acto II, Escena II). La respuesta es deliberadamente vacía. Al referirse meramente a los signos genéricos que componen el volumen y no a su contenido —haciendo prevalecer el significante sobre el significado— parece decir que bien podría estar leyendo cualquier libro y daría igual, pues todos están compuestos de palabras. Y estas palabras remiten a otras palabras, que a su vez remiten a otras palabras, en una negatividad de signos que se multiplican infinitamente sin hallar un correlato en la realidad. El lenguaje engendra lenguaje y el signo lingüístico se hace tan vacío y mentiroso como los elogios hipócritas de los cortesanos de Elsinore.[51]

> Beyond its ambiguous evocation of memory, the book serves here as a prop for and as an emblem of Hamlet´s destabilizing language, one in which words are ends in themselves, meaning is always multiple, and insults are delivered without, Hamlet blithely and disingenously suggests, being really intended. And its climactic, indirect targeting of Polonius himself as the object of satirical slave´s slanders against old men takes the curious form of using a spatial metaphor (the backward walking of a crab) to describe an imposible reversal of the arrow time[52] (Grady, 2008, p. 146)

---

[51] "Esa independencia cobrada por lo simbólico se encuentra, por supuesto, muy presente en las escenas de locura o de locura fingida (y esto incluye también el famoso *to be or not to be* que debería leerse desde esta perspectiva, es decir, más allá del sentido o al menos como fórmula con poco sentido). Todo sucede como si lo simbólico se pusiera a obrar a su antojo, remitiendo las palabras esencialmente a las palabras, preferentemente homófonas, y los lugares a los lugares". (Allouch, 2011, p. 226)

[52] "Más allá de su ambigua evocación de la memoria, el libro opera aquí a la manera de un objeto escénico que es emblema del lenguaje desestabilizador de Hamlet, en el que las palabras son fines en sí mismos, teniendo siempre significados múltiples e insultos velados que Hamlet finge lanzar sin intención. Y el punto culminante se halla en las sátiras indirectas que lanza contra Polonio, valiéndose

El lenguaje desestabilizador del que se vale Hamlet para confundir tácticamente[53] a sus enemigos es uno en el que las palabras son fines en sí mismos. Un caos de sentidos múltiples y contradictorios se vislumbra en su discurso, en el que hay una sonoridad furiosa que abandona todo significado. La imaginería es confusa, rozando lo surreal, reflejando de esta manera la ira dirigida hacia un mundo que ha reventado sus goznes y que ha perdido el control. "POLONIO: ¿Me conocéis, señor? HAMLET: Perfectamente; sois un pescadero. POLONIO: Yo, no; mi señor. HAMLET: Pues ¡ojalá fueseis tan honrado! POLONIO: ¡Honrado, señor! HAMLET: Sí, señor; que ser honrado, tal como va el mundo, es ser escogido entre diez mil" (Acto II, Escena II). El príncipe se vale aquí de una ambivalencia semántica, creando continuamente deslizamientos de sentido de un intercambio a otro. "Pescadero" es inicialmente una metáfora que denuncia veladamente las intenciones que Polonio tiene de revelar el secreto de su comportamiento, pues está tratando de "pescar" la respuesta al misterio de su locura. Y posiblemente tenga un tercer significado, pues la palabra *Fishmonger* puede significar tanto "pescador" como "alcahueta", en el sentido de un hombre que administra negocios de prostitución (lo que contemporáneamente se comprendería como "proxeneta"). Este tercer sentido puede indicar que Hamlet sabe que Polonio planea utilizar a Ofelia como un señuelo y estaría señalando que, al utilizar a su hija de esa manera, la está prostituyendo. Pero aún hay un cuarto deslizamiento de sentido: cuando Polonio responde que él no es ningún pescador, Hamlet abandona la metáfora y devuelve la palabra "pescador" a su sentido literal (de hombre que se gana la vida pescando y vendiendo peces), para establecer que es uno de los pocos oficios honrados que quedan en el mundo, contraponiéndolo subtextualmente con el oficio de cortesano, en el que todo es mentira, disimulación e hipocresía. Se puede apreciar en este breve diálogo la densidad del lenguaje del príncipe, en el que en una secuencia de cinco intercambios hay al menos cuatro deslizamientos semánticos, jugando con los significados múltiples que tiene una sola palabra, mutando de una insinuación a otra.

---

de la curiosa metáfora espacial (el cangrejo que camina en reversa) para describir un retroceso imposible en la flecha del tiempo" [La traducción es mía]

[53] "Even at this point of the story, the unstable properties of Hamlet´s language are also given an instrumental dimensión, as part for the greater intrigue going in this part of the play, when indirections are employed to find directions out" (Grady, 2008, p. 146)

> Hamlet no cesa de atrapar al vuelo las ideas, las ocasiones de equívoco, que por un instante le permiten hacer relucir un destello de sentido frente a sus adversarios. Éstos no ven en ellas palabras discordantes, les parecen extrañas por su giro de especial pertinencia y los sorprenden hasta el punto de que a veces ellos mismos se ponen a construir, incluso a fabular. No se trata entonces sólo de un juego de disimulación, sino de un juego de ingenio que se establece al nivel de los significantes y en la dimensión del sentido. Allí se sostiene lo que cabe denominar el sentido mismo de la pieza (Lacan, 2014, p. 367-368).

Hugo von Hofmannsthal, poeta y dramaturgo del siglo XIX, decía: "El verdadero amor al lenguaje no es posible sin la negación del lenguaje". Esto parece particularmente cierto en el caso de Shakespeare, pues siendo un autor de unas capacidades lingüísticas colosales, hay momentos de su obra en los que reniega de su elemento. En *Noche de Reyes,* Feste dice:

> Pero, a decir verdad, las palabras son unas bribonas, ya que las promesas las deshonran. [...] Por mi fe, señor, que ninguna puedo daros sin pronunciar palabras, y estas han vuéltose tan falsas, que aborrezco el probar mis razones con ellas. [...] En verdad que no soy bobo, sino un corruptor de palabras (Acto III, Escena I)

La denigración del bufón señala que la palabra no se haya a sí misma en un estado puro e independiente. Está inmersa, de hecho, en un contexto, atravesada por condiciones de enunciación que le dan una validez o una invalidez en las interacciones entre los hablantes. Las promesas que se enuncian mediante el discurso y que poco después se rompen como si nunca hubieran significado nada desvalorizan, a los ojos de Feste, la potencia vinculante del lenguaje, tanto así que llegan a devaluar su facultad lógica de explicar la realidad mediante razonamientos. Lo mismo sucede en el entorno cortesano del que Hamlet hace parte, en donde la adulación, las promesas y las cortesías son sólo estrategias de disimulación en un contexto político enrarecido. Algo similar puede plantearse en la Escena II, del Acto I, en *El Rey Lear*, en el que Cordelia se niega a seguir el juego adulatorio que le plantea su padre y que sus hermanas cumplen gustosas: "¿Qué ha de decir Cordelia? *Ama y no digas nada*. [...] ¡Pobre Cordelia, entonces! Aunque no, ya que segura estoy de que *mi amor sobrepasa mi lengua*. [...] Infeliz como soy, *no consigo elevar mi corazón hasta mis labios*" [Las cursivas son mías]. El

tiempo prueba o desaprueba la validez de la palabra y Cordelia sabe muy bien que las adulaciones de sus hermanas se desvanecerán en el momento en el que las circunstancias cambien y hereden su parte del reino. En dicho contexto de desvalorización de la expresión lingüística, el corazón se disocia de los labios y enmudece ante la impotencia de la acción movediza e impermanente de los hombres, que a pesar de sustentarse en juramentos muda sus intenciones según la conveniencia y el tono de los tiempos. Hamlet muy bien podría pronunciar las mismas palabras de Feste, y su locura del lenguaje expresa a través de sus paradojas y sofismas la inanidad de la palabra humana inserta en el tiempo. Por esta razón Lacan afirma que estos constantes juegos de ingenio con el significante son esenciales a la obra, pues hacen parte esencial del desmoronamiento del sentido en el que Hamlet está capturado después del asesinato de su padre. Tiempos desquiciados sólo pueden expresarse mediante palabras desquiciadas. Y ni siquiera la filosofía, en sus sueños más salvajes, puede apresar la absurdidad de los acontecimientos.

La frase de Hofmannsthal indica que el amor a la palabra debe hacer parte también de un reconcomiento de sus límites, una plena consciencia de los bordes del lenguaje, en los que sus confines rozan el cruce de lo inexpresable. La aceptación de ese límite no es una resignación, no es una inercia. Por el contrario, es el desafío constante que lo inefable plantea tanto al poeta como al dramaturgo. Y esto no ha sido nunca más cierto en el caso del duelo, pues el insondable agujero de la pérdida desafía todo posible medio expresión. Si se contrasta a *Hamlet,* obra de madurez en el canon shakespereano, con una obra temprana como los *Sonetos,* se pueden hallar dos posturas muy diferentes ante la muerte. La caducidad de todo lo existente es un tema dominante en ambas, pero en los *Sonetos* parece haber un optimismo radical, una esperanza en una forma de extenderse en el tiempo después del morir, a través del amor, la reproducción y la poesía. En los primeros poemas el Hablante insta de manera monomaníaca al Joven a que prolongue su existencia a través del engendramiento de hijos que perpetúen su belleza y su juventud en la sangre de su linaje[54]. De la misma manera, expresa

[54] "[...] hasta el fruto pródigo sucumbe / Y es justo que un retoño lo suceda" (Soneto I); "Tú eres la viva imagen de tu madre / Y ella vive en ti el frescor de sus abriles; / También tú en tu vejez podrás mirarte / Y ver la edad de oro que ahora vives" (Soneto III); "[...] la muerte no podrá con tu persona / Pues si

constantemente que sus versos inmortalizarán el amor[55] y eternizarán la belleza efímera del rostro del amado:

> Mas no se nublará tu estío eterno / Ni perderá la gracia que posee / Ni te tendrá la muerte por trofeo / Si eternas son las líneas donde creces. / Habiendo quien respire y pueda ver, / Todo esto sigue vivo y tú también (Soneto XVIII)

La poesía se convierte en un bastión que resiste los embates tiránicos del tiempo, más fuerte que el mármol, las piedras y las murallas, en el verso que leerán las siguientes generaciones en los siglos por venir:

> Ni el mármol ni los regios monumentos / Son más indestructibles que estas rimas; / Tú brillarás en ellas cuando el tiempo / Desgaste, vil, las piedras que ahora brillan. / [...] Harás frente a la muerte y al olvido / Y aumentarás tu crédito a los ojos de la posteridad, que sin respiro / Hace rodar al mundo ante su trono. / Pues hasta que en el juicio te levantes, / Tú vivirás aquí y en los que se amen (Soneto LV)

Pero estas esperanzas de permanencia ante la muerte parecen eclipsarse después de *Hamlet* en 1601, donde le siguen las amargas comedias sombrías —*Troilo y Crésida, Bien está lo que bien acaba* y *Medida por medida*— y el ciclo trágico de *Otelo, El Rey Lear, Macbeth* y *Marco Antonio y Cleopatra,* además del abandono definitivo del género cómico. Parece haber en el canon un viraje creativo hacia regiones más sombrías y desamparadas de la existencia en las obras de principios del siglo XVII. Puede leerse aquí el inicio de una madurez artística que vira hacia una sabiduría más amarga y una visión más oscura de la vida. ¿Será posible que la muerte de Hamnet y, posteriormente, la muerte de Jhon Shakespeare, hayan contribuido a causar este viraje en la tonalidad de sus obras? Sólo es posible lanzar el interrogante, pero no hay manera de ir más allá. La biografía de Shakespeare es elíptica y elusiva y arrojar cualquier proposición certera sobre los avatares de su vida íntima es prácticamente imposible. Anthony Burguess se aventura a decir sobre el momento del duelo por la muerte de Hamnet: "Por una

---

ellos viven, vives tú también. / Mas no disfrutes solo tu legado o heredarán tu encanto los gusanos" (Soneto VI); "[...] pongo en duda tu hermosura, / pues tú también serás pasto del tiempo. / Los bellos y los gráciles renuncian / Y mueren mientras crecen otros nuevos" (Soneto XII); etc.

[55] "Aunque hagas lo que quieras, viejo tiempo, / Mi amor vivirá joven en mis versos" (Soneto XIX)

ironía del destino, los sonetos de Southampton sobre los gozos de la paternidad serían en ese momento un duro golpe para Shakespeare" (2006, p. 130). Lo que sí es cierto es que el contraste entre los textos revela un cambio en el tono de la concepción de la muerte. Sólo compárese el Soneto LV con el monólogo de Hamlet en el cementerio, a las afueras de Elsinore, ante la calavera de Yorick:

> De aquí pendían aquellos labios que yo besé no sé cuántas veces. ¿Qué se hicieron tus chanzas, tus piruetas, tus cantos, tus destellos de alegría, que solían llenar de carcajadas la mesa toda? ¿Ni uno solo ya queda para burlarte de tu propia mueca? ¿Tan cariacontecido estás? Llégate al gabinete de la dama y dile que por mucho que se pinte con dos dedos de afeite, vendrá a parar en este semblante. Hazla reír con eso (Acto V, Escena I)

La distancia entre ambos textos no sólo es temporal, sino también conceptual. Mientras que el primero afirma que la belleza de la amada brillará más allá de la muerte en la eternidad de la rima, el segundo expresa que el semblante de un cráneo no puede ser embellecido con nada. Hay una profunda diferencia entre ambos, en tanto que el primero apela a la palabra poética como un recurso ante la inevitabilidad de la muerte y el segundo manifiesta una total falta de recursos ante ella. Mientras que el tono del primero es solemne y monumental, el segundo es de una ironía rabiosa, una burla desesperada.

Hamlet, el príncipe doliente, desprecia el lenguaje porque el significante es incomensurable al agujero dejado por la pérdida, y no resiste la furia ante una palabra traicionera y mentirosa que tampoco es capaz de traducir su sufrimiento ¿Sintió acaso Shakespeare lo mismo ante la muerte de su hijo? ¿Es Hamlet acaso el reflejo de un poeta que es incapaz de expresar en palabras el dolor de la pérdida? Nuevamente, sólo es posible lanzar el interrogante, pero devolverlo con una respuesta es imposible. Siguiendo los términos de Hoffmannsthal, el duelo mismo puede considerarse como ese lado negativo que el amor al lenguaje debe reconocer, para que así la palabra sea amada con aún mayor intensidad, incluso ante la inminencia de ese abismo insondable que es la muerte.

Un Pródigo Suspiro

A partir del final del Acto I, en el punto en el que Hamlet asume la "actitud grotesca", la *antic disposition,* la transformación de su carácter se intensifica poco a poco en un paulatino desprecio de todo lo existente; una permutación en la personalidad que lo lleva a pasar del inexpresable sufrimiento por la pérdida del padre, hacia una rabiosa indignación ante la vida misma, expresada en insultos, ironías y sofismas, una agresión verbal incesante dirigida contra los demás, contra sí mismo, e incluso contra el lenguaje del que se vale para maldecir. En los Actos II, III, IV, asistimos a un completo desmoronamiento del sentido, expresado, más que nada, en las transacciones con el otro. La verdad sin verdad, el "no hay Otro del Otro", se totaliza en la violencia de las paradojas verbales con las que desorienta a sus enemigos, manifestando de esta manera una locura del lenguaje que se acopla a la locura del mundo, en donde la comunicación misma parece ponerse en entredicho, devaluada la palabra en un entorno cortesano de hipocresía y disimulación. El lenguaje de Hamlet, en sus transacciones con el otro, es un lenguaje de crueldad. "Mas debo ser cruel para ser bueno: lo que mal empezó, peor prosigue" (Acto III, Escena IV). En este sentido, Hamlet posee muy poco de heroico. Esa negatividad ontológica que lo envenena y que purga en esa violencia de la palabra lo acerca más a ser un antihéroe, casi un villano. Como ya se expresó anteriormente, Hamlet es un intrigante, y comparte algunos de los rasgos distintivos del más negativo de los antagonistas shakespereanos: Yago. Su crueldad hiere no sólo a su principal enemigo, Claudio, sino también a su madre, Gertrudis. También lleva a su muerte a Polonio —al apuñalarlo tras la cortina en la escena del dormitorio— y a Rosencrantz y a Guildernstein, sus dos amigos y compañeros de estudio a quienes parece no guardar ningún cariño. Pero la peor parte de su crueldad se la llevará Ofelia, en el Acto III, Escena I. En ningún instante de la obra se hace tan patente la crisis de su incapacidad de amar[56] que en éste, en el rechazo de aquella que en algún

[56] Continuando con el sentido de la presente argumentación, esta denominada "incapacidad de amar" no se debe sólo las circunstancias adversas de la trama, las cuales lo llevan a la desconfianza absoluta de todos los que lo rodean. Esta se debería también a un aspecto intrínseco del procesov duelo: "Esta retirada de la libido unida al objeto, la deconstrucción de todos los lazos que han unido a un sujeto con un objeto, no pueden sino generar el segundo movimiento característico: *la pérdida de la capacidad de*

momento, antes de las circunstancias fatídicas de la obra, era su amada. Esta escena contribuirá a señalar los vectores de la situación subjetiva de Hamlet, la profundidad del abismo psíquico al que ha descendido desde la muerte de su padre. Es esencial, desde las intepretaciones de Lacan y Allouch, porque posiciona su deseo con precisión en el desprecio de la vida, en el asco hacia el deseo mismo.

Ofelia es un personaje que a menudo es subestimado o incluso pasado por alto, pues ciertamente es tan elíptica y enigmática como lo son muchos de los elementos que componen la obra, incluido Hamlet mismo. Pero es un personaje que tiene dentro de sí un drama propio, un conflicto, y que además es esencial en la conclusión del proceso de duelo de Hamlet y de su reintegración hacia la vía de la acción. Para él, la presencia de Ofelia es esencial dentro del progreso de la obra y es la prueba fehaciente de que no ha sido desde siempre ese príncipe melancólico y cruel que es incapaz de actuar, en disonancia con su propio deseo; que hubo un tiempo en el que era un sujeto deseante, volitivo, determinado, que tomaba en sus manos las riendas de sus actos. Laertes, en su despedida antes de partir a Francia, afirma que Hamlet, en la situación en la que se halla —príncipe de Dinamarca, heredero más próximo del trono de Elsinore— no es dueño de sus decisiones, no es libre de escoger a quien amar:

> [...] pesada es su grandeza, que no tenga voluntad propia, pues que *está sujeto a la exigencia de su nacimiento,* y a él no le es dado, como a los humildes, ceder a los caprichos de su gusto, pues que de su elección dependerán el bien y la salud de todo el reino; tal elección está, pues, circunscrita a la voz y el asenso de ese cuerpo del cual él es cabeza" [Las cursivas son mías] (Acto I, Escena II)

Ofelia dirá posteriormente que Hamlet es "observado de todos los que observan" (Acto III, Escena I), significando que su lugar en la monarquía lo pone en la mirada de todos, pues cualquiera de sus movimientos afecta directamente al estado de Dinamarca. Esto completa la metáfora de Rosencrantz y Guildernstein que describe al monarca como el núcleo de una

---

amor. La concentración exacerbada sobre sí-mismo impide cualquier consideración hacia los otros y perjudica la manifestación de cualquier vínculo de ternura. Los investimientos dedicados al Yo no están temporalmente disponibles para los objetos" [Las cursivas son mías] (Jacobi, 2007, p. 1332). Este aspecto que el psicoanálisis freudiano considera propio del duelo, en el caso de Hamlet, se vería profundamente exacerbado por la traición de la madre y el tío en el asesinato del padre, reflejándose sobre todos los otros personajes.

rueda, atravesada por miles de rayos y engranajes que dependen de su eje para funcionar. El príncipe no es libre. Está encadenado al orden del poder. Desde la estructura dramática del *Trauerspiel*, esto implica que el príncipe es soberano, pero también es un mártir, en tanto que su cuerpo, su carne y sus actos, están atravesados inexorablemente por el devenir de la historia y la política que sostiene en sus manos como un cetro.[57]

Esta breve descripción que Laertes hace del príncipe es fundamental, pues señala un punto preciso en el que —antes de que se dé el tiempo de la trama de la obra— Hamlet era dueño de su querer, en el que amaba con voluntad y determinación. Y dentro del tiempo de la obra no hay un sólo momento en el que un Hamlet así se manifieste (por los menos hasta el final del Acto V). Allouch señala con precisión que estas palabras permiten localizar la vía de su deseo, su extravío y su retorno, en la figura de Ofelia:

> Un rasgo que confirma que el camino ofeliano era el de su deseo: Ofelia, hija de un cortesano, no era conveniente para el heredero del trono, rasgo que indica que en verdad era la elegida de su corazón, no de su deber ni de los intereses del reino" (Allouch, p. 257)

Hamlet amaba a Ofelia con pasión y convicción desde el fondo de su corazón, y la prueba de esto era que la amaba en contra de sus restricciones y limitaciones como príncipe. Su amor no estaba mediado por la conveniencia ni por las alianzas políticas necesarias para fortalecer el reino, pues ella es inferior a él en posición social. Esto nos revela que hubo un tiempo en el que Hamlet era dueño de su deseo y no un mero príncipe melancólico que renegaba de la existencia entera. Pero esta no es su posición subjetiva en su encuentro con Ofelia en la Escena I, del Acto III, donde, en definitiva, toca el fondo de la crueldad y de la negación de la vida y del deseo.

El intercambio entre ambos está mediado secretamente por la vigilancia paterna de Polonio y el ojo intrigante de Claudio, quienes escuchan de manera clandestina, ocultos tras un salón del palacio, el diálogo entre los dos amantes. Esto es esencial para comprender la tonalidad de la

---

[57] "El tirano y el mártir son en el Barroco las dos caras de Jano de la testa coronada. Son las dos plasmaciones, necesariamente extremas, de la esencia del príncipe. [...] igual que Cristo-Rey padeció en nombre de la humanidad, así también padece cualquier monarca a los ojos de los autores barrocos" (Benjamin, 1990, p. 58)

escena y algunos de los detonantes que disparan la furia de Hamlet en contra de Ofelia. Se debe hacer de nuevo énfasis en el entorno sofocante y paranoico que domina la obra, de murmuraciones, secretos de pasillo, de alianzas, de mentira, de hipocresía, de vigilancia constante entre los personajes; que hacen parte fundamental del entorno cortesano de Elsinore y cuya máxima cristalización, en el *Trauerspiel* barroco, se halla en la figura del intrigante. Así que este es el contexto en el que realizan su encuentro: un espacio de paranoia en el que la amistad, el amor y la fraternidad entre los hombres parece imposible.[58] En la versión de Brannagh esto es plasmado de manera patente en el elemento escénico de los espejos unidireccionales. Hamlet y Ofelia se cruzan en el gran pasillo imperial que está dominado por ellos, de lado y lado. Polonio y Claudio escuchan desde una habitación secreta que les permite observar a través del cristal sin ser vistos.

Una vez Hamlet termina de enunciar el monólogo de "ser o no ser," se apercibe de la presencia de Ofelia —a quien Polonio dirigió tácticamente para fomentar el encuentro— y dice lo siguiente: "Pero ¡silencio ya! ¡La bella Ofelia! Ninfa mía, que todos mis pecados hallen recuerdo en tus oraciones" (Acto III, Escena I). Entre los críticos de la obra se ha discutido mucho sobre la naturaleza del amor que Hamlet siente por Ofelia y hay cierta discrepancia sobre el sentido de estas palabras. El *quid* de la cuestión está en si Hamlet está actuando desde un principio o no. Algunos sostienen, como Jean Allouch, que incluso desde la enunciación del monólogo Hamlet sabe que está siendo vigilado, por lo que el famoso soliloquio no sería más que otro de los sofismas de los que se vale para desorientar a sus enemigos (Allouch, 2011, p. 226). Esto incluiría también esas palabras de cariño y fragilidad que enuncia antes de iniciar el diálogo, y no serían otra cosa más que una pose para sostener la hipótesis errada de Polonio de que su locura es producto del rechazo amoroso de su hija. Sin embargo, asumir que Hamlet está actuando desde el inicio de la escena le arrebata ese escalamiento progresivo de la presión que aumenta entre los dos, esas súbitas permutaciones de ánimo que explotan en el carácter

---

[58] "El amor se está desvaneciendo gradualmente. No hay sitio para él en este mundo. El dramático grito de Hamlet: "¡Vete a un convento!", no está dirigido solo a Ofelia sino también a los otros que están oyendo a los enamorados. Es para confirmarles la impresión que tienen sobre su supuesta locura. Pero para Hamlet y para Ofelia significa que, en el mundo, donde impera el asesinato, no queda campo para el amor". (Kott, 2007, p. 304)

del príncipe, quien, de repente (y no antes), se sabe observado. El monólogo previo al encuentro es una sincera y solitaria expresión de su angustia, así como también esas breves palabras en las que se muestra frágil y amoroso hacia Ofelia. Esta primera muestra de vulnerabilidad se transformará posteriormente en la furia insultante del grito "¡Vete a un convento!".

Dover Wilson señala un detalle sutil que contribuye a profundizar en el sentido de la agresión de Hamlet. Después de que al final del Acto I le es revelado el asesinato de su padre, el príncipe asume el disfraz de la actitud grotesca. Es muy probable que la persona a la que haya ido a visitar justo después de esto sea Ofelia. Ella describe el extraño encuentro a su padre y éste así asume de entrada la hipótesis del desamor.[59] Hamlet se muestra ante ella con una apariencia caótica, totalmente desequilibrado. La mira fijamente, tiembla, extiende sus manos hacia ella, se acerca, pero no se atreve a tocarla, retrocede y desparece nuevamente. Se podría asumir de entrada que Hamlet había iniciado su actuación y quería que la primera víctima de su engaño fuese Ofelia. Pero Dover Wilson afirma que su comportamiento desajustado es honesto y, justo después de su traumático encuentro con el Espectro, lo primero que hizo fue acudir al consuelo de su amada. Ese comportamiento excéntrico ante ella estaría sustentado entonces en una auténtica vulnerabilidad:

> In this condition of extreme distress Hamlet seeks out Ophelia, the woman he loves, in the hope of finding consolation and help in her presence. But she has nothing for him. [...] In "sore distraction" of spirit Hamlet instinctively turns for support to the only being left who might give it him. She fails; and the "piteous" sigh shows that he realises her failure, and that all is over between them. Thus she has rejected his love, and proved unresponsive to an appeal of extreme need. He is not yet suspicious of her; but the ground of his mind is ready for suspicion should the seed fall"[60] (p. 111-112)

---

[59] "[...] Hamlet llega ante mí, con su jubón desceñido del todo, cabeza destocada, medias sucias, sin ligas y caídas sobre el tobillo, a modo de grilletes, como el color de su camisa, pálido, chocando una con otra sus rodillas, y con una expresión tan lastimosa cual si hubiera escapado del infierno para venir contando sus horrores" (Acto II, Escena II)

[60] "En esta condición de máxima inestabilidad, Hamlet busca a Ofelia, la mujer que ama, con la esperanza de encontrar ayuda y consuelo en su presencia. Pero ella no tiene nada para él. En un desequilibrio total del espíritu, Hamlet instintivamente anhela el apoyo del único ser que ahora se lo puede dar. Ella falla; y ese "piadoso suspiro" demuestra que él es consciente de su fracaso, y que entre

Como se afirmó anteriormente, la condena de Ofelia es su obediencia a su padre, su silencio y su sujeción al libreto que escribe para ella.[61] Polonio opera aquí a la manera de un director de escena: le dice en qué lugar del espacio se debe ubicar, cómo se debe comportar, qué debe decir. "Ofelia, tú pasea por aquí [...] Lee este libro, que la apariencia de tu ocupación pueda darle a tu soledad un pretexto" (Acto III, Escena I). Ofelia obedece a las direcciones porque cree genuinamente que así está ayudando a Hamlet. En el teatro conspiracional y paranoico de Elsinore todos desempeñan un papel, todos ejecutan un guion. En el encuentro entre Hamlet y Ofelia, dos actuaciones colisionan, dos personajes ficticios que tratan de engañarse el uno al otro, empujados por circunstancias que los llevan a malinterpretarse mutuamente. "Thus, through a chain of misconceptions, due to nothing worse than narrowness of vision an overreadiness to comply with her father´s commands, Ophelia blackens her own character in her lover´s eyes"[62] (Dover Wilson, p. 130)

La incomunicación entre ambos está sustentada en sutilezas subtextuales que no están directamente expresadas en el texto, por lo que dependen en gran parte de los actores en la representación. Hay un ascenso de la tensión y la sospecha por parte de Hamlet que se intensifica pulso a pulso en el ritmo del intercambio. Hamlet inicia con esa primera muestra de vulnerabilidad en su "Ninfa mía..." para posteriormente responder a su saludo. Ofelia no tarda en seguir las instrucciones de su padre y hace un primer intento de devolverle a su amante los objetos de su cariño: "Guardo, señor, de vos unos recuerdos que hace tiempo deseo devolveros. Admitidlos ahora, os lo suplico" (Acto III, Escena I). Hamlet, al principio, parece tímido en su respuesta, incluso vacilante, como si su disfraz se tambaleara por un momento ante ella: "No,

---

ellos todo se ha terminado. Ella ha rechazado su amor. Se ha mostrado poco reactiva en un momento de extrema necesidad. Él aún no sospecha de ella; pero en su mente ya se ha plantado la semilla de la desconfianza" [La traducción es mía]

[61] "The unhappy girl has sadly overplayed her part. Her little speech, ending with a sententious couplet has an air of being prepared. Worse than that, she, the jilt, is accusing him of coldness towards her. Worst of all, Hamlet, who has been "sent for", who meets her in the lobby "by accident", finds her prepared not only with a speech but with gifts also. She means no harm; she has romantically arranged a little play scene, in the hope no doubt of provoking a passionate declaration of affection" (Dover Wilson, p. 129)

[62] "Así, a causa de una cadena de malinterpretaciones, ocasionado por estrechez de visión y una actitud demasiado dispuesta a obedecer las órdenes de su padre, Ofelia opaca su caracter ante los ojos de su amante" [La traducción es mía]

no; yo, no. Nunca os he dado nada" (Acto III, Escena I). Pero ella, obediente, continua con su actuación:

> Respetable señor: sabéis muy bien que me los disteis, y también, con ellos, frases compuestas con tan sueve aliento, que más acrecentaban su riqueza; perdido su perfume, recogedlos otra vez; que, a los nobles pareceres, pierden valor las dádivas más ricas cuando el dador no muestra ya su afecto. Tomad, señor" (Acto III, Escena I)

En esta segunda insistencia es levemente más enfática, más hiriente y parece que para Hamlet esto ya es demasiado. Desde el monólogo de "ser o no ser", pasando por el "Ninfa mía..." hasta el "Tomad, señor" fue posible evidenciar por un breve instante la manifestación de un Hamlet vulnerable. Pero este nuevo énfasis en el desplante es como una puñalada, y con los nervios destrozados del príncipe —que muy bien lo acercan a ser aquello que finge ser, un demente peligroso— ya es demasiado como para ser tolerado. Su fragilidad se esfuma y nuevamente asume la ofensiva, esta vez contra aquella a quien más creía querer. En menos de un instante, el filo de la agresión verbal vuelve a ser su blasón cuando responde: "¡Ja, ja! ¿Sois honesta?". El tono del diálogo cambia inmediatamente, y aquella que antes tenía la ofensiva asume ahora la defensiva:

> OFELIA: ¡Mi señor! HAMLET: ¿Sois hermosa? OFELIA: ¿Qué quiere decir vuesamerced? HAMLET: Que, si sois bonita y bella, vuestra honestidad no debe admitir tratos con vuestra hermosura. OFELIA: Pero, señor, ¿con quién mejor que con la honestidad podría tener comercio la hermosura? HAMLET: Sí, es cierto; *porque el poder de la belleza convertirá a la honestidad en alcahueta, antes que la fuerza de la honestidad haga a su semejanza a la hermosura*. Esto, en un tiempo, era paradoja; pero la edad presente lo ha probado. *¡Hubo una vez en que te amé!* [Las cursivas son mías] (Acto III, Escena I)

La violencia pura del lenguaje regresa en la forma de una paradoja que delata la antinomia que representa el trato entre la honestidad y la apariencia. Hay aquí una percepción que, más que hablar de la hermosura en sí misma como corruptora de la honestidad, se refiere más bien a la irreconciliable disparidad entre lo superficial y lo profundo, entre lo interior y lo exterior. Hamlet hace referencia a la "belleza" como sinécdoque de Ofelia, quien, para él, es hermosa e inocente, y sin embargo hace parte de la conspiración que hay en contra suya —la vigilancia de

Polonio y Claudio—. La belleza de su rostro no se corresponde con lo que él percibe como la deformación de sus intenciones. Su amada ahora no es más que un bello rostro al servicio del zumo de beleño que envenenó a su padre. En la obra original de Belleforest, Ofelia opera a la manera de un anzuelo, un cebo del que se valen sus enemigos para seducir a Amleth y hacerlo caer en su trampa. Pero ella está desde hace mucho enamorada de él y delata las intenciones de los conspiradores, revirtiendo el engaño sobre ellos[63]. Shakespeare reelaboró esta trama hasta convertirla en una situación diametralmente opuesta. Hamlet se apercibe casi inmediatamente del engaño y con una furia hiperbólica desprecia y rechaza a la que alguna vez fue su amada.

Jan Kott señala con precisión que *Hamlet* es un drama de situaciones impuestas, de guiones que los personajes mismos deben representar entre sí. En este sentido es un texto meta-teatral: la obra es un libreto que los actores teatrales deben representar, encarnando sus personajes sobre el escenario. Pero esos mismos personajes que representan son, a su vez, actores dentro de su propio drama, en el que deben escenificar, contra su voluntad, los roles que la sociedad, la historia y la política les imponen:

> Hamlet, Laertes y Ofelia desempeñan también los papeles que se les ha impuesto, papeles contra los cuales se rebelan. Son actores en un drama que no siempre entienden totalmente, en el cual se han visto comprometidos. El argumento dicta las acciones de los *dramatis personae*, pero no dicta los motivos que determinan esas acciones, es decir, la psicología; esto es verdad en la vida, igual que en el teatro (Kott, 2007, p. 307-308)

Esto se hace patente particularmente en la versión cinematográfica de Kozintsev. El diálogo entre los amantes ocurre en un espacio en el que están separados entre sí por una reja, simbolizando el distanciamiento que se ha creado entre los dos [Fig.]. Esto representa la

---

[63] "Ofelia [...] es la trampa. Desde el origen de la leyenda de Hamlet, la Ofelia de Saxo Gramaticus es la trampa en la que Hamlet no cae, primero porque lo han advertido, luego porque la carnada misma–o sea, ese personaje–no se presta a ello, enamorada como está desde hace mucho tiempo–nos dice el texto de Belleforest–del príncipe Hamlet. Shakespeare convirtió a Ofelia en algo muy distinto. Tal vez no haya hecho más que profundizar el papel que la intriga, en la leyenda, otorga a Ofelia, destinada como está a capturar, a seducir, a sorprender, el secreto de Hamlet. No obstante, en el drama de Hamlet que Shakespeare nos legó, ella se convierte en uno de los elementos más íntimos del Hamlet que ha perdido el camino, la vía de su deseo" (Lacan, 2014, p. 340).

circunstancia de los dramas impuestos que se ven obligados a representar en contra de su voluntad. Están encarcelados, aprisionados en los roles escénicos que se les ha obligado a ejecutar. Hamlet arrincona a Ofelia contra un muro, acerca su rostro al de ella, mejilla con mejilla; y, más que con un tono agresivo, con un tono de lamentación, en medio de un suspiro, profiere lo siguiente, como una resignación: "Hubo una vez que te amé". Ofelia responde, en un murmullo entrecortado: "En verdad, señor, que así me lo hicisteis creer" (Acto III, Escena I). La disposición gestual hace creer al espectador que están a punto de besarse, justo en el máximo momento de tensión, pero el beso nunca ocurre. En este momento podría creerse que Hamlet se mostrará nuevamente vulnerable, pero, por el contrario, redobla en la agresión verbal, haciéndose más punzante y directo:

> Pues no debisteis haberme creído [...] No os amaba. [...] Vete a un convento. *¿Por qué has de querer ser madre de pecadores?* Yo mismo soy bastante honrado, y aun podría acusarme de tales cosas, *que mejor fuera que mi madre no me hubiese traído al mundo*. Soy muy soberbio, vengativo, ambicioso; y más pecados tengo a mi albedrío que pensamientos para abarcarlos, imaginación para darles forma o tiempo de llevarlos a la práctica. ¿Qué han de hacer individuos como yo, arrastrándose entre cielo y tierra? *Somos todos unos consumados granujas; no nos creas a ninguno*. Sigue tu camino y vete a un convento" [Las cursivas son mías] (Acto III, Escena I)

Esta es la máxima condena a la existencia y al deseo que Hamlet pronuncia en toda la obra. Es un insulto que dirige directamente hacia la femineidad de Ofelia, al hecho de que, como mujer, sea portadora de vida.[64] Su desprecio es tan profundo que el insulto ataca directamente a la reproducción. Es un discurso tan incendiario que termina por devorarse a sí mismo en su furor, pues llega incluso a insultarse como hombre, producto de la reproducción, que ha debido de atravesar el cuerpo de una mujer, su madre, para llegar al mundo. El universo no es más que un nido infesto de pecadores y él es uno más del montón. El nivel de negatividad

---

[64] [...] Freud nos lo indica: vemos aparecer en la pieza un horror a la feminidad como tal, cuyos términos son articulados, en el sentido más estricto del término, por el propio Hamlet, cuando recurre ante los ojos de Ofelia a todas las posibilidades de degradación, de alteración, de corrupción, vinculadas al desarrollo mismo de la vida de la mujer, en la medida en que ésta se deja llevar por todos los actos que poco a poco hacen de ella una madre –en virtud de lo cual Hamlet la rechaza, y del modo que parece más sarcástico y más cruel" (Lacan, 2014, p. 271)

ontológica en este discurso es tan vasto y contaminante que no sólo escupe al cosmos entero, sino que el mensaje se revierte para escupir a su mismísimo emisor. Hamlet genera una traslación metonímica tan hiperbólica que llega al punto de transferir el crimen de su madre a todas las mujeres. La transferencia con toda su toxicidad a la presencia individual de Ofelia, la amada de su corazón. Tales son los niveles de asco existencial que se han ahondado en su interioridad. Todos los niveles del deseo se han horadado y desmoronado en el caos psíquico de su duelo. Ese dolor inefable, exacerbado por las circunstancias indignantes de la pérdida se ha hecho tan venenoso que termina por destruirlo todo. Toda la desolación del "No hay Otro del Otro" se focaliza y se condensa con una rabiosa potencia en la persona de Ofelia, que simboliza de la manera más patente y directa lo más concreto de su deseo como hombre: el amor de una mujer.

> [...] el objeto [Ofelia] en cuestión ya no es en absoluto tratado como lo era antes, como una mujer. Ofelia se convierte para Hamlet en la portadora de niños y de todos los pecados. Es la destinada a engendrar pecadores y la destinada luego a tener que sucumbir bajo todas las calumnias. *Se convierte en el puro y simple sostén de una vida que, en su esencia, es ahora condenada*. En síntesis, lo que en ese momento se produce es la destrucción o la pérdida del objeto [...]" [Las cursivas son mías] (Lacan, 2014, p. 355)

El texto puede ser en sí sumamente agresivo, pero su violencia puede verse intensificada según las elecciones de representación que tomen los actores y los directores en el montaje. La versión de Brannagh, en particular, resulta bastante impetuosa. Hamlet agarra a Ofelia de los cabellos y la arrastra por todo el salón mientras abre uno a uno los espejos unidireccionales en busca de los espías. Al no encontrarlos, la arrincona contra uno de los cristales y presiona su rostro contra la superficie. Claudio y Polonio lo observan desde el otro lado con horror e impotencia, mientras Ofelia llora desconsoladamente, con media cara estampada en contra del vidrio.

Se hace entonces evidente la posición de la subjetividad de Hamlet, quien se ha transformado en un abismo de negatividad existencial, en guerra con las raíces mismas de la vida. Este no es un bufón simpático, es un sádico herido y desarraigado desde los fondos más profundos de su ser, consumido por un asco de proporciones cósmicas. Hamlet niega su deseo. Se niega a

hacerse cargo de él. El veneno de su furia es tan potente que lo paraliza. Es incapaz de actuar. Se halla en una posición en la que toda acción es imposible. La letra de la pérdida se ha escrito sobre la superficie de todas las cosas y esa presencia inaplazable, omnipresente, de lo impermanente lo escandaliza hasta lo más profundo. Impermanencia inscrita sobre la vida, sobre la palabra, sobre la historia, sobre la política, sobre la amistad, sobre las promesas humanas, sobre el amor. La infecciosa letra de la pérdida lo ha contaminado todo.

> También he oído hablar, y bastante, de cómo os pintáis. Dios os ha dado un rostro, y os componéis otro. Andáis a saltitos, os contoneáis, habláis ceceando y les ponéis motes a las criaturas de Dios, haciendo pasar por ingenuidad lo que es picardía. ¡Vete ya, que no lo soporta más! Loco me he vuelto (Acto III, Escena I)

La referencia al maquillaje crea una conexión velada a la traición de la madre. El componerse un rostro mediante las artes de la cosmética se transforma en una metáfora de la hipocresía, que no deja de ver en todas partes en la hipérbole de su resentimiento. Esa imagen monstruosa que se negaba a contemplar en su mente en el primer monólogo —la del hermano, asesino de su padre, compartiendo un lecho de sábanas incestuosas con la viuda del difunto— se ha trasladado y se ha condensado en Ofelia, el genéro femenino, y el sexo en su totalidad. Todo deseo, todo anhelo, todo impulso que tienda mínimamente hacia una afirmación de la vida, ha sido manchado por ese dracma de impureza que no puede arrancar de su mente. "[...] he is probably thinking of his mother´s conduct [...]. Indeed, from this point onwards Ophelia becomes indentified in his mind with the "Frailty whose name is Woman, and that in turn leads to thoughts of his own sullied flesh"[65] (Dover Wilson, p. 132).

Hamlet abandona furiosamente la escena. Ofelia se tira al piso a llorar. Claudio y Polonio salen de su escondite. El príncipe ciertamente tiene una mente desequilibrada. Su disfraz de loco bufón ha ido demasiado lejos y se ha dejado descontrolar por su propia inestabilidad psíquica. No sólo ha rechazado a Ofelia con la mayor de las crueldades, sino que ha cometido su primer error táctico ante sus enemigos. Su falta de autocontrol ha demostrado que la hipótesis del

[65] "Él probablemente tiene en mente a su madre. Ciertamente, de este punto en adelante, Ofelia se identifica en su mente con ese "Debilidad, tu nombre es de Mujer", y lo lleva nuevamente a esa percepción maldita de su propia carne mancillada" [La traducción es mía]

desamor que planteaba Polonio era errónea y su comportamiento ha acrecentado la sospecha de Claudio, poniendo en peligro la credibilidad de su disfraz de la locura:

> ¡Amor! Por esa senda no caminan sus sentimientos; ni lo que él ha dicho, aunque acaso le falte algo de forma, se asemeja a la locura. Hay en su alma algo que incuba su melancolía, y que, al romperse el cascarón, sospecho habrá de revelar algún peligro (Acto III, Escena I)

Elogiando a su único aliado y amigo durante toda la obra, Horacio, posteriormente Hamlet dirá: "Dame ese hombre que no sea esclavo de su pasión, y yo habré de llevarlo en el centro de mi corazón" (Acto III, Escena II). Pero es posible que con esto se esté haciendo un reproche a sí mismo respecto al comportamiento vergonzoso que asumió con Ofelia, perdiendo el control de sus palabras y sus acciones ante sus enemigos. Pues ciertamente, en ese momento fue, en todo el sentido de la palabra, un esclavo de su pasión. Estas palabras las pronuncia justamente en la escena siguiente, después del rechazo de Ofelia, por lo que se puede inferir que Hamlet realiza de escena en escena una evaluación de su personalidad, cambiando constantemente para adaptarse a las circunstancias, improvisándose a sí mismo. En este sentido, se hace patente lo que afirma Harold Bloom sobre el personaje shakespereano:

> Antes de Shakespeare, el personaje literario cambia poco; se representa a las mujeres y a los hombres envejeciendo y muriendo, pero no cambiando porque su relación consigo mismos, más que con los dioses o con Dios, haya cambiado. En Shakespeare, los personajes se desarrollan más que se despliegan, y se desarrollan porque se conciben de nuevo a sí mismos. A veces esto sucede porque *se escuchan* hablar, a sí mismos o mutuamente. *Espiarse a sí mismos hablando es su camino real hacia la individuación"* [Las cursivas son mías] (Bloom, 2002, p. 17)

Hamlet se espía a sí mismo, se escucha hablar y transforma su personalidad en un camino hacia la individuación. Sus palabras dirigidas a Horacio parecen indicar que es consciente de que cometió un error en su enfrentamiento con Ofelia, que su pérdida de control lo hizo un esclavo de la pasión y lo llevó a cometer fallas irreversibles. Una presión de delicadas circunstancias compone la estructura de estos dramas. Los personajes se afectan mutuamente, actuan, intrigan. Cometen errores, evalúan, improvisan, se crean y se recrean a sí mismos

según los contextos. Y esa recreación constante afecta, a su vez, a los otros personajes. Una delicada y sutil constelación de circunstancias crea el conflicto y el empuje del *Trauerspiel* hacia su final fatídico. Si se mira en retrospectiva, hubo actos que, por más mínimos que fuesen, si no hubiesen sido realizados, habrían generado una conclusión muy diferente en la vida de los personajes. Si tan sólo Hamlet hubiese sido más paciente, si no hubiese sido un esclavo de su pasión, si hubiese leído mejor las intenciones de Ofelia, si no hubiese estado tan cegado por su resentimiento, la tragedia se convertiría en una comedia. Si Ofelia no hubiese sido tan diligente, tan obediente a las órdenes de su padre, si hubiese leído en la crisis nerviosa de Hamlet algo más que un simple desplante amoroso, si lo hubiese interpretado un poco mejor, los amantes habrían tenido un final feliz. Pero, parafraseando a Claudio, ese "hubiese" se convierte en una especie de pródigo suspiro que nos hiere al dejarlo pasar. Esto hace parte importante de la estructura dramática de los dramas isabelinos: siempre hay un momento en el que el personaje puede elegir, en el que puede definir la vía de su acción, determinando el curso de la trama hacia su final. Acontece de manera diferente en la tragedia griega, donde la acción del héroe trágico está predeterminada desde el tiempo eterno de los dioses en la fatalidad de la *moira*:

> En una tragedia griega, todo lo que podría haber sido de otro modo ya ha ocurrido antes del comienzo de la obra. Es cierto que a veces el coro puede advertir al héroe para disuadirlo de cierto curso de acción, pero es impensable que éste lo escuche, porque un héroe griego es lo que es y no puede cambiar. [...] Pero en una tragedia isabelina, en *Otelo,* por ejemplo, antes del asesinato de Desdémona *siempre hay un momento en el que Otelo hubiera podido controlar sus celos*, descubrir la verdad y convertir la tragedia en comedia [Las cursivas son mías] (Auden, 2004, p. 15)

En *Hamlet* ese momento es el instante en el que el príncipe desprecia a Ofelia. Si ambos no se hubiesen malinterpretado mutuamente de manera tan ciega, si ambos se hubiesen hecho cargo de su deseo, tal vez como amantes habrían podido superar la podredumbre de Dinamarca. Pero esta es, precisamente, una tragedia del deseo. Y una vez más, el amor se ahoga en los tupidos nudos de la maraña satánica de la historia.

Vapores Pestilentes

> De algún tiempo a esta parte, sin saber por qué, he perdido por completo la alegría, he abandonado todos mis habituales ejercicios, y, en verdad, todo ellos pesa de tal modo sobre mi natural, que esta hermosa estructura que es la tierra me parece un esteril promontorio; *ese dosel supremo del aire que veis, espléndido firmamento allí suspendido, ese techo majestuoso y tachonado de dorado fuego, no es para mí más que una inmunda y pestilente condensación de vapores.* ¡Qué maravillosa obra es el hombre!¡Qué noble en su razón!¡Qué infinitas sus facultades! En su forma y movimiento, ¡qué exacto y admirable! En sus acciones, ¡qué parecido a un ángel! En su inteligencia, ¡qué semejante a un dios!¡La hermosura del mundo!¡Dechado entre los seres! Y, sin embargo, ¿qué es para mí esa quintaesencia del polvo? No se deleita el hombre, no, ni la mujer tampoco [...] (Acto II, Escena II)

Con este monólogo que pronuncia ante los aduladores Rosencrantz y Guildernstein, Hamlet expone el alcance de la onda expansiva de su asco existencial. Alcanza a la totalidad de la tierra, estéril promontorio; al hombre, quintaesencia del polvo; e incluso llega al punto de abarcar la totalidad infinita del cielo, inmunda y pestilente condensación de vapores. El soliloquio está cargado de la densidad de un completo desmoronamiento del sentido, describiendo una insignificancia que se revela como el corazón de todo lo existente, desde las instancias más bajas hasta las más altas en la jerarquía del cosmos. No hay nada más espinoso que especular sobre la religiosidad de Shakespeare, pues es imposible determinar a partir del lenguaje ambivalente de sus obras si era un creyente del protestantismo (o del catolicismo), un ateo radical, o un agnóstico. Sin embargo, el amargo sinsentido que exhalan estas palabras, si no describen un mundo *sin* Dios, al menos sí parecen describir un mundo *abandonado* por Dios. "[...] la auténtica letanía shakespereana entona variaciones sobre la palabra "Nada" y el coco del nihilismo se cierne sobre casi todas las obras de teatro, incluso las grandes comedias relativamente puras" (Bloom, 2016, p. 36). El monólogo es destructivo precisamente porque en el fondo describe una Nada insignificante de la que vienen las cosas y que a ella regresan. Describe los grados jerárquicos, ascendentes y descendentes, de una vacuidad que sostiene al mundo. Desde el hombre, pasando por la tierra, y ascendiendo hasta el cielo, la vida misma es

descrita como una quintaesencia del polvo, pasto de la muerte y de la temporalidad inclemente.

La noción de jerarquía es aquí fundamental, pues ese ascender y ese descender de las gradaciones mediadas implica una relación intrínseca del todo con sus partes, como en la estructura de un diseño arquitectónico; sólo que en este caso el edificio que se erige es el cosmos en su totalidad. Las descripciones jerárquicas del mundo fueron particularmente esenciales para el simbolismo europeo de la Edad Media, imbuido hasta sus raíces por la fe en la cosmología cristiana. La representación del cosmos como un árbol que se yergue, tanto hacia arriba como hacia abajo (el Árbol de la Vida y la Muerte), se configura como una alegoría de la interconexión mutua de todas las cosas existentes, que provienen de Dios y regresan a él. El tronco; las raíces; las ramas, sus divisiones y sus múltiples despliegues, describen el orden de un cosmos pletórico de sentido, en el que las partes se relacionan jerárquicamente con un núcleo originador sagrado. El Renacimiento continuó con esta forma de simbolización a través del resurgir del Neoplatonismo, en donde las jerarquías son fundamentales para comprender los estadios de mediación graduada, que descienden en perfección del mundo de las Ideas al mundo terrenal, no más que una sombra imperfecta del superior. A su vez, las jerarquías también son fundamentales en la mística judía y su sistematización a través de la Cábala —que tuvo su apogeo también en el Renacimiento, influenciada por la cosmología neoplatónica y cristiana—, donde el cosmos se estructura en emanaciones graduales de la luz divina, que descienden y se cristalizan en las *Sephirot,* esferas que contienen formas inferiores y degradadas de la potencia absoluta de Dios. Pero en el Barroco, la estructura simbólica de estas edificaciones cósmicas se resquebraja y se derrumba. Las certezas religiosas de la Edad Media habían dejado de ser vigentes en el sostenimiento de una cosmología cristiana que nace y muere en el poder de la divinidad. La Reforma y la Contrarreforma y las cruentas guerras religiosas que asolaban y desangraban a Europa tuvieron un efecto debilitante sobre las certezas religiosas y la presencia de lo sagrado en el mundo. Un cosmos despojado de sentido empieza a emerger. Las jerarquías cósmicas simbólicas se derrumban en un tiempo de inestabilidad e incertidumbre axiológica. Las certezas se hacen móviles, cambiantes, contradictorias en el descentramiento ideológico de la mentalidad barroca:

> En efecto, todo es cambio, todo inestabilidad, *perpetuum mobile* y pulsación efímera en la visión que la cultura del Barroco transmite de un mundo, él mismo turbulento y transformado por graves acontecimientos, que lo sacan de las guías y caminos por los que solía transcurrir en un pasado, el cual enseguida se vuelve fabulosamente lejano. Lejanía que constatan los escritores del período, llenos de una nostalgia que los llevará a expresar mitopoéticamente la existencia de una perdida "edad de oro" de la simplicidad y de las lecturas unívocas del mundo, en las que el escepticismo radical, la duda y, sobre todo, la violenta cesura experimentada entre iglesias que reivindicaban para sí la verdad cristiana no había, todavía, comparecido en el *amphitheatrum* de la historia (De la Flor, 2005, p. 13)

En su sentido etimológico original, la palabra *kosmos* designa un tipo de ornamento o adorno que hace parte de un arreglo mayor a él, una parte que es componente de un todo, pero que en su misma individualidad enriquece el sistema del cual hace parte. "Un ejemplo característico de *kosmos* son las joyas que porta una dama para mostrar su estatus, o cualquier otro emblema relacionado con la vestimenta y la posición social" (Fletcher, 2002, p. 112). De este sentido pragmático cotidiano se desliza al sentido de jerarquía universal, orden intrínseco del mundo, conexión de todo lo existente; en donde cada ser individual, como la joya de la dama aristocrática, complementa y embellece el cuerpo mayor del cual hace parte. Pero en la mentalidad barroca las jerarquías se derrumban, el sistema, el cuerpo mayor, se escinde y la contradicción y la ambivalencia son el resultado de una estructura desmembrada entre sus partes, que buscan su unidad, pero ya no la encuentran. Es así como la ruina de la jerarquía cósmica se halla atomizada en el amargo monólogo de Hamlet, donde ni el hombre, ni la tierra, ni el cielo, son capaces de encontrarse para reintegrarse en una jerarquía universal.

En el primer soliloquio, en al Acto I, Escena II, Hamlet utiliza otra metáfora para maldecir el sinsentido del mundo: "¡Qué tediosos, qué rancios y qué vanos me parecen los usos de este mundo!¡Fuera!¡Atrás!¡Oh, aparta! *Es un jardín no limpio de cizaña que va creciendo para ser simiente,* cosas groseras y exuberantes lo tienen poseído por entero" (Acto I, Escena II). El contexto de su enunciación, el jardín lleno cosas morbosas y exuberantes es una traslación metonímica de la lujuria de la reina transferido y condensado en el orbe entero; un mundo lleno de lujuria, voluptuosidad y deseos irrefrenables. Pero contrastándolo con el monólogo del Acto II, Escena II, puede interpretarse en esta figuración una leve tonalidad de resonancias

bíblicas. El *unweeded garden*, el "jardín no limpio de cizaña", puede hacer referencia a una versión invertida del jardín del Edén, una selva que ya no es el paraíso en el que el ser humano se hallaba en comunión con su creador, sino una tierra en la que se encuentra arrojado a sus impulsos más bestiales, sin ningún dios que señale la redención de sus pecados. El jardín es un espacio que debe ser cultivado con cuidado y disciplina, en el que se deben expurgar las malas hierbas y expulsar los parásitos que puedan perjudicar su subsistencia. Pero el jardín que describe Hamlet revela un espacio en el que predomina el caos y la bajeza instintual[66] constituyen la nota dominante. Este tropo es un paralelo a la figuración del cielo como una acumulación de vapores pestilentes. En este caso, lo más bajo y lo más alto, los polos esenciales de la jerarquía cósmica se hallan completamente vaciados de sentido, dejando lo que se ubica en el medio —el hombre como quintaesencia del polvo— desorientado en un sistema caótico y ambivalente.

> And finally, such an allegory [...] is implicity extended to encompass the entire history of humanity in the fallen world (the unweeded garden suggests the Garden of Eden after the Exile, and constitutes an indictment of the world and time out of joint, *the age of emptied meaning* and Machiavellian behavior in politics, sexuality and commerce. [...] Hamlet´s baroque allegory presents

[66] "The image of the garden evokes the early modern ideal of nature as a realm that must be cultivated, adapted by human labor to satisfy human needs, pruned of excess, governed, disciplined, dominated. The well tended garden is one of its most common expressions, one used by artists and poets alike, one signaled in the great interest of gardens of the period. Shakespeare had memorably used the image of the garden for a brief but telling political allegory in Richard II, and it recurs elsewhere in his own works. Here it functions as well as a kind of implied political allegory, providing the first hint that Hamlet believes there is something rotten in Denmark. But its most obvious allegorical application at this point in the play is a psychological one, a theme to which Hamlet will return several times: the unweeded garden suggests a corruption of a female sexuality now unregulated by the social norms of marriage and patriarchy of the lost world of the past" (Grady, 2008, p. 142). "La imagen del jardín evoca el temprano ideal moderno de la Naturaleza como un reino que debe ser cultivado, adaptado a las necesidades para satisfacer a la humanidad. Jardín que debe ser expurgado de excesos, gobernado, disciplinado, dominado. El jardín bien atendido es una de las expresiones más comunes, usada por poetas y artistas por igual y que señala el gran interés que tenían estos espacios durante ese período. Shakespeare usó memorablemente la imagen del jardín para construir una breve alegoría política en *Ricardo II* y otras lugares de sus obras. Aquí funciona también como una especie de alegoría política, sustentado la primera intuición de Hamlet de que algo está podrido en Dinamarca. Pero su aplicación alegórica más obvia en el contexto de la obra es más bien de caracter psicológico, un tema al que Hamlet regresará numerosas veces: el jardín poseído por la cizaña sugiere la corrupción de la sexualidad femenina ahora sin regulaciones dentro de los parámetros sociales del matrimonio y las normas patriarcales del pasado" [La traducción es mía]

> *history as unredeemed, full of sorrow, linked with death*, revealing "the Passion of the world[67] [Las cursivas son mías] (Grady, 2008, p. 142)

En efecto, las metáforas hamletianas conducen a un mundo vaciado de sentido, a una sensación de abandono cósmico, de descenso a los fondos más profundos de lo impermanente, de lo efímero, una pura caída en un tiempo sin redención. Es fundamental comprender las resonancias cristianas que aún mantienen estas figuraciones de desolación universal, pues son expresiones que se valen de los significantes de la cosmología cristiana para descubrir su propio desmoronamiento.[68] Jardín, tierra, hombre, cielo, hacen parte de la simbología de las jerarquías cósmicas del Árbol de la Vida en la Edad Media, pero ahora trastocadas y vaciadas de significación en la extrema ambivalencia de la alegorización barroca. Nunca se hace ninguna referencia a la salvación, a la redención o a la Resurreción, por lo que el tiempo humano no puede encontrar en ningún lugar una reconciliación con lo divino. El concepto teológico de la *felix culpa* no encuentra en los cielos ningún tipo de justificación. Esa culpa alegre —que ve en el pecado y en el sufrimiento humanos un camino de regreso a Dios a través de la expiación y la redención— no encuentra ya en ese cúmulo de vapores pestilentes una sustancialidad que la sostenga. El hombre ha sido arrojado al vértigo del tiempo sin consuelo. *La existencia es pérdida pura*. Bien puede considerarse a Elsinore como un reino que es

> una especie de baldío cosmológico, una Creación que era también una Caída, en el comienzo. [...] el momento de la creación y el momento de la caída se funden en uno solo. La naturaleza y el hombre por igual caen en el tiempo a la vez que son creados" (Bloom, 2016, p. 611-612)

---

[67] "Y, finalmente, esta alegoría se extiende para abarcar completamente la historia humana en un mundo caído (el jardín lleno de cizaña sugiere el Jardín del Edén después del Exilio, y se constituye como la denuncia de un mundo de tiempos enloquecidos, una vaciada de significado, una época de comportamientos maquiavélicos en la política, la sexualidad y el comercio. La alegoría barroca de Hamlet presenta la historia como algo que no puede ser redimido, llena de lamentación, vinculada con la muerte, revelando así la Pasión del mundo" [La traducción es mía]

[68] "[...] *Shakespeare evade (o incluso emborrona) intencionalmente las categorías cristianas a lo largo de toda su obra.* [...] ¿Creía Shakespeare en la resurreción de la carne? No podemos saberlo, pero encuentro nada en las obras de teatro o en los poemas que sugiera un sobrenaturalismo coherente en su autor, y más indicios tal vez para sugerir un nihilismo pragmático" [Las cursivas son mías] (Bloom, 2016, p. 605)

Es en este punto que el *Trauerspiel* barroco adquiere toda su potencia significativa como estructura literaria, como reflejo fractal de una *episteme* en la que las certezas teológicas e ideológicas se desmoronan. Para el drama barroco el duelo es una constante cósmica. La pérdida, el saldo insoportable que el ser humano debe pagar por existir en un tiempo sin redención. Ese cúmulo de vapores pestilentes que es el cielo describe la vacuidad de una existencia signada por la caducidad, una finitud que ya no encuentra consolación en una creencia en la Resurrección de la carne, a la que se le ha arrebatado cualquier posibilidad escatológica:

> No hay una escatología barroca, y por ello mismo existe un mecanismo que junta y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en lo que sople el más ligero álito del mundo, y el Barroco le arrebata una profusión de cosas que solían sustraerse a cualquier tipo de figuración y, en su apogeo, las saca a la luz del día con una apariencia contundente *a fin de que el cielo así desalojado, en su vacuidad última, quede en disposición de aniquilar algún día en su seno a la tierra con violencia catastrófica* [Las cursivas son mías] (Benjamin, 1990, p. 51)

En la teoría freudiana del duelo se establece que no se está de duelo sólo por la pérdida de un ser amado, sino que también se hace duelo por la pérdida de una abstracción,[69] un concepto general más amplio que va más allá de la muerte de una o varias personas. "El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o *de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.* [Las cursivas son mías] (Freud, 1973, p. 2091).

Como una visión de un mundo arrojado al tiempo sin una redención escatológica, el *Trauerspiel* es una forma de lamentación, un acto de duelo por el lento desmoronamiento de ese concepto abstracto que sustentó la creencia humana durante siglos: Dios. Una vez la eternidad divina abandona al mundo, todo se reduce a una absoluta caducidad. La finitud, la impermanencia, la movilidad inclemente del tiempo, sustentan un cosmos cuyo núcleo es la pérdida. El derrumbamiento de los pilares de la cosmología cristiana inicia en el fenecer del

---

[69] "Freud define el duelo de una manera muy amplia ya que comprende además de la reacción a la pérdida de la persona amada, aquella que responde a la posible pérdida de toda abstracción que pudiera ocupar su lugar (patria, libertad, ideal). Esta idea, que incorpora la del abandono sublimado por una idea abstracta, no se desarrolla con posterioridad, pero abre perspectivas sociopolíticas de gran importancia". (Mijolla, 2007, p. 390)

Renacimiento y el inicio del Barroco, del cual Shakespeare hace parte. Su obra está imbuida de una ausencia de la divinidad, el silencio de un Dios que parece haber abandonado a la humanidad al caos y a la confusión de sus pecados irredimibles. Por esta razón la figura del intrigante es tan esencial a la estructura del *Trauerspiel,* pues simboliza la desolación moral del avance de la historia a través de una acción política corrompida. Manifiesta una visión del curso de los actos humanos que, insertos en el tiempo, no encuentran ningún tipo expiación o de perdón. La historia es Caída en estado puro. En el caso de Shakespeare, la cosmología cristiana se mantiene vigente, pero sólo como un cascarón vacío. La expresión nietzscheana "Dios ha muerto" bien podría afirmarse que se hallaba presente como una semilla en la crisis moral, teológica e ideológica del Barroco. Pero el *Trauerspiel,* que expresa la imagen de un mundo en el todo está signado por la pérdida, plantea una pregunta fundamental que ahondaría el sentido de la afirmación de Nietzsche: si Dios ha muerto, ¿cómo asumir el duelo por su pérdida?[70]

[70] "El hombre no se ha mostrado digno de la destitución de lo divino que realizó. Tuvo miedo de la extensión que se abrió frente a él. El hombre occidental moderno no quiso verdaderamente la muerte de Dios, sencillamente perdió a DIos en el camino, y tan torpemente que todavía ni siquiera se ha dado cuenta de ello" (Bailly, citado en Allouch, p. 368). La modernidad aún es víctima de un déficit psíquico a causa de la muerte de Dios y, según Allouch, esto tendría consecuencias directas sobre la manera en la que el hombre moderno asume el duelo por la pérdida del ser amado: "En efecto, sólo derrumbando la referencia a Dios y a su otro mundo se le puede otorgar su peso a la evaluación humana sobre lo que habrá sido una vida, y por lo tanto en qué medida se habrá vuelto definitivamente incumplida/cumplida por la muerte. [...] Resulta difícil no pensar la relación y no preguntarse si hacer la muerte menos salvaje no sería *efectuar el duelo por la muerte de Dios"* (Allouch, p. 368)

Una Pintura Moral

Esencial a la estructura del *Trauerspiel* es la alegoría. Esta es la máxima cristalización del desmoronamiento de la cosmología cristiana. La alegoría es el residuo de un cosmos desmembrado, de una jerarquía universal disuelta en múltiples piezas disolutas que ya no encuentran su unidad primigenia.

El desmembramiento del cosmos que acontece en el Barroco no es una mera figura retórica, es la expresión directa de una percepción del mundo que se empieza a desvanecer. La estructura geocéntrica que daba sustento a una noción arrogante del hombre como centro del universo empieza a ser horadada por los nuevos descubrimientos astrológicos sobre el movimiento de los planetas. Los círculos perfectos de Ptolomeo, la inmovilidad de la tierra y su posición en el centro de la jerarquía cósmica —todos los planetas y las estrellas girando a su alrededor— es desplazada poco a poco por las nuevas teorías de Giordano Bruno, Tycho Brahe, Kepler y Galileo. La noción armónica de un cosmos perfectamente simétrico, ordenado, impulsado por un movimiento circular sin desproporciones ni desvíos, empieza a dar paso a la visión de un universo infinito, un espacio vacío interminable en el que toda jerarquía del Ser es imposible, debido a que la misma infinitud iguala a todos los elementos del sistema, haciéndolos tan significantes o insignificantes como los demás.[71] La infinitización destruye el orden jerárquico, escinde sus partes y anula los estadios de la graduación mediada, tan fundamentales al cristianismo medieval, los neoplatónicos florentinos y los mística judía. Las perfectas jerarquías cósmicas se hacen ruinas en la nueva concepción del infinito. El Barroco es ese

---

[71] "Es posible describir aproximadamente esta revolución científica y filosófica [...] diciendo que *conlleva al destrucción del Cosmos;* es decir, *la desaparición, en el campo de los conceptos filosófica y científicamente válidos, de la concepción del mundo como un todo finito, cerrado y jerárquicamente ordenado (un todo en el que la jerarquía axiológica determinaba la jerarquía y la estructura del ser, elevándose desde la tierra oscura, pesada e imperfecta hasta la mayor y mayor perfección de los astros y esferas celestes.* Además, ese Cosmos se sustituido por un universo indefinido, y aun infinito que se mantiene unido por la identidad de sus leyes y componenentes fundamentales y en el cual todos esos componentes *están situados en el mismo nivel del ser*. Todo esto, a su vez, entraña que el pensamiento científico *desestime toda consideración basada sobre conceptos axiológicos, como son los de perfección, armonía, sentido y finalidad,* así como, para terminar, *la expresa desvalorización del ser, el divorcio del mundo del valor y el mundo de los hechos"* [Las cursivas son mías] (Koyré, p. 11)

momento de transición del derrumbamiento de las jerarquías cósmicas del Ser al vacío infinito del espacio sin límites.

Por esto la figuración hamletiana del cielo como una mera acumulación de vapores pestilentes es tan significativa. Delata que ya no existe una coincidencia entre los órdenes de lo alto y lo bajo en la jerarquía del Ser. Las acciones humanas ya no son un reflejo del movimiento preciso y geométrico de los astros allí en las alturas. Las estrellas ya no son más que rocas luminosas indiferentes que nada tienen que ver con el hombre, cuyo horizonte axiológico no tiene sostén en la percepción de un cosmos unitario y cerrado, reflejo de un orden moral intrínseco que sostenga al mundo. Edmundo, en *El Rey Lear,* expresa algo similar cuando dice:

> Es la suprema estupidez del mundo que cuando enfermos de fortuna, muy a menudo por los excesos de nuestra conducta, culpemos de nuestras desgracias al sol, la luna y las estrellas; como si fuesemos malvados por necesidad; necios por exigencia de los cielos; truhanes, ladrones y traidores por el influjo de las esferas; borrachos embusteros y adúlteros por obediencia forzosa a la influencia planetaria, y cuánto hay de mal en nosotros fuese una imposición divina. Qué admirable la excusa del hombre putañero, poner su sátira disposición a cuenta de los astros, Mi padre holgaba a mi madre bajo la Cola del Dragón y fui a nacer bajo la Osa Mayor, de lo que se deduce que soy violento y lujurioso, ¡bah! *Habría de ser lo que soy, aunque la estrella más virginal del firmamento hubiera centelleado mientras me hacían bastardo* [Las cursivas son mías] (Acto I, Escena II)

El valor de las acciones ya no tiene un correlato en las jerarquías más altas del Ser. El cielo es un espacio sin límites en el que giran arbitrariamente fragmentos de piedra y fuego que son indiferentes, insensibles, a los acontecimientos humanos. Las palabras de Hamlet y Edmundo revelan la desolación de la destrucción de la astronomía ptolemaica: la emergencia de un anti-cosmos. Y para el príncipe melancólico, el reino de Elsinore, consumido por el absurdo, las intrigas, las conspiraciones, las adulaciones y la hipocresía, es la máxima expresión de ese desmoronamiento ontológico en el que el mundo y los valores ya no se corresponden.

Esto es exactamente lo que refleja la alegoría barroca: el desmoronamiento de las jerarquías, la destrucción del símbolo, el divorcio entre el significante y el significado, el abismo que hay entre el sentido y el universo. En su forma más concreta, la alegoría es una forma artística en

la que se combinan la pintura y la poesía. Consiste en una imagen en la que se presenta un objeto aislado sobre un fondo simple, como una corona o una balanza en primer plano, sobre el paisaje de una llanura. Bajo la imagen se inscribe una sentencia o un poema que da un sentido específico a la exposición del objeto. Este opera dentro del contexto de la imagen y la sentencia como la personificación de un concepto abstracto, tal como el amor, la fortuna, el poder, la suerte, etc. Y su ubicación, su superposición sobre otros objetos o el uso que algún personaje haga de él en el cuadro representa una sabiduría oculta que debe ser descifrada, desentrañada de su disposición enigmática.[72] Un ejemplo de ello sería la imagen de una mujer con los ojos vendados, que sostiene con la mano izquierda una balanza y con la derecha una espada. Bajo el cuadro podría escribirse la siguiente sentencia: "La justicia es ciega". Esta es una metaforización de un concepto abstracto, representado en una serie de objetos que lo personifican, que lo encarnan en un medio poético-visual. En el palacio de Whitehall, la residencia londinense de la reina Isabel I; entre las enormes y numerosas galerías donde se exhibían obras de arte provenientes de los lugares más distantes del globo; donde se acumulaban los símbolos aristocráticos de poder y ostentación que daban su legimitidad a la corona inglesa; había un recinto en particular que se especializaba en albergar este tipo de arte emblemático. Este era un largo pasillo que daba al Támesis, de cuyas paredes colgaban numerosos cuadros dominados por lemas enigmáticos. Allí, las alegorías se denominaban como *impresas*. El *impresa* era una pintura, un emblema o un escudo en el que se representaba un objeto aislado, y a este lo acompañaba una inscripción en latín, o un soneto que daba su sentido poético a la alegoría. La reina Isabel exigía a sus súbditos y cortesanos que, tanto el día de la Ascensión, como el día del Aniversario Real, cada uno le regalase un *impresa* que albergase un mensaje dirigido a la corona. Los aristócratas debían entonces acudir al servicio de pintores y poetas para cumplir con el mandato y asistir al evento. Es muy probable

---

[72] "La cualidad sensible más sorprendente de las imágenes en las alegorías es su "aislamiento" mutuo. La pintura alegórica y la poesía emblemática que parte de ella lo muestran nítidamente. Presentan elementos y partes de la "maquinaria" alegórica, balanzas de la justicia, espejos mágicos, bolas de cristal, anillos con sellos, etc. Estos mecanismos se sitúan en el plano pictórico sin ninguna clara localización en profundidad. Su tamaño relativo frecuentemente viola la perspectiva (suelen encontrarse desproporcionados), al tiempo que mantienen su identidad al encontrarse delineados con extremada nitidez" (Fletcher, 2002, p. 91-92)

que Shakespeare haya cumplido esa tarea en numerosas ocasiones y que en el pasillo de Whitehall hubiese algunas poesías anónimas provenientes de su pluma (Shapiro, p. 28). En la primera escena de *Timón de Atenas* se da una discusión entre un Pintor y un Poeta, que esperan ser acogidos bajo el mecenazgo de Timón. Discuten sobre las posibilidades y los límites de sus respectivos artes, en una disputa sobre cuál sería la mejor manera de personificar a la Fortuna en una alegoría[73]:

> POETA: Cuando la Fortuna, en un caprichoso cambio de humor, rechaza con el pie a su último amante, todos los que le seguían, esforzándose por escalar la montaña con ayuda de manos y rodillas, le dejan despeñarse, sin que ni uno solo le acompañe en su caída. PINTOR: Eso se ve todos los días. *Yo puedo exponer mil pinturas morales, que evocan los vaivenes precipitados de la Fortuna de una manera más conmovedora que con palabras* (Acto I, Escena I)

Así, la alegoría es una *pintura moral* en la que el artista se vale de la palabra y de la imagen para construir un emblema que encarna un aspecto oculto, pero determinante, de la vida humana.[74] La Fortuna, un concepto abstracto que representa el azar y la arbitrariedad del éxito o el fracaso de las acciones según sean las circunstancias, se personifica en una mujer que reposa sobre el filo de un abismo, al borde de un risco. Los hombres escalan la montaña para tratar de alcanzarla y conquistarla, pero ella patea caprichosamente, de forma aleatoria, a los que llegan a su alcance. El Pintor la denomina *pintura moral* porque la imagen revela el sentido de los actos humanos en un cosmos jerarquizado. Los objetos o los personajes alegóricos encarnan fuerzas o potencias que determinan el destino de los hombres, en un mundo en el que las escalas del Ser se corresponden mutuamente de arriba hacia abajo. La

---

[73] "POETA: He descrito a la fortuna, señor, asentándose sobre una alta y lujuriante colina. Tapan el pie de la colina filas de hombres de todas las categorías, trabajando en esta esfera para mejorar sus condiciones. Entre los que tienen los ojos fijos en la soberana señora, uno personifica a Timón, a quien la fortuna, con su mano de marfil, hace seña de que se acerque, transformando en virtud esta gracia, a todos sus rivales en esclavos y servidores. PINTOR: Está concebido a la perfección. Ese trono, esa Fortuna, esa colina, ese hombre elegido entre el vulgo y que, con la cabeza baja, trepa por la montaña escarpada para dar alcance a su dicha, lo representaría muy bien nuestro arte" (Acto I, Escena I)

[74] "Mirar es tan importante como leer, como lo verificamos con la abundancia de los emblemas en el siglo XVI, algunos de los cuales no dejan de tener valor para la interpretación de los poemas (la tempestad, por ejemplo, símbolo de las pasiones, o el instrumento musical, indicio sobre la naturaleza del alma" (Bonnefoy, 2012, p. 88)

representación alegórica hace parte fundamental de la cosmología cristiana, pues su lenguaje críptico de objetos personificados revela, a través del acertijo visual y los lemas poéticos, variaciones de la voluntad divina en el mundo. El Apocalipsis de Juan sería el ejemplo más claro de esto, una narración repleta de objetos misteriosos y surreales —candelabros, tronos, joyas, coronas, antorchas, libros, etc.—, y bestias míticas —dragones, leones de muchas cabezas, ángeles, etc.—; que ocultan en su criptografía arcana la culminación de todo el acontecer humano, el juicio final, las claves de la salvación en la destrucción de los tiempos. De esta manera, la alegoría se configura como una forma artística de gran complejidad representativa en la que convergen, no sólo la poesía y la pintura, sino también la filosofía, la teología y la metafísica.

La alegoría no se reduce sólo a la pintura o a las imágenes emblemáticas. La densidad y la potencia de la expresión shakespereana está mediada en gran parte por el complejo lenguaje de la alegorización, en el que la imagen es una constante inspiración de la palabra. Esta es una de las razones por las que el discurso de Shakespeare es, en principio, tan difícil de asimilar para el lector contemporáneo: las palabras están imbuidas de una densidad visual que remite a un constante uso de la personificación y de la prosopopeya, donde los objetos, las pasiones y las potencias que rigen el mundo son personajes tan vivos e intrincados como los que las pronuncian. No en vano, algunos críticos literarios como Harold Bloom afirman que nuestro oído interno ya no es apto para comprender a cabalidad la infinidad de matices y permutaciones simbólicas que se ocultan en las palabras del Bardo. Connotaciones de significado que probablemente fueron más familiares al público de su tiempo, más habituado a las formas de la expresión alegórica. Como bien dice Goethe:

> Shakespeare es rico en maravillosos tropos, surgidos de conceptos personificados, que a nosotros no nos irían muy bien en absoluto, pero que en su obra se encuentran perfectamente en su sitio porque en su tiempo el arte entero estaba dominado por la alegoría" (Citado en Benjamin, 1990, p. 226)

Esto es particularmente exacto si se comprende que la alegoría, cuando es introducida en el contexto dramático de una obra teatral, duplica al cuadrado la densidad de sus posibles significados, pues está mediada por un contexto en el que la trama, las acciones de los

personajes, la subtextualidad, los dobles sentidos y las numerosas perspectivas generan múltiples interpretaciones.[75] *Hamlet* es una obra que está imbuida también de esta densidad alegórica. Muchas veces el discurso del príncipe se acompaña de objetos escénicos que complementan el diálogo dramático y lo cubren de un aura alegórica:[76] la armadura del Espectro; el pergamino y la pluma en los que hace sus anotaciones frenéticas después de la revelación del Acto I; el libro que lee en los pasillos del palacio y del que dice que no son más que "palabras, palabras, palabras"; el sello del padre con el que envía a su muerte a Rosencrantz y Guildernsein; la calavera de Yorick, con la que reflexiona irónicamente sobre la muerte; las flores del suicidio acuático de Ofelia; el anillo y los objetos de ostentación que componen el premio que se llevará el vencedor del enfrentamiento con los floretes envenenados al final del Acto V; etc. Todos estos objetos, insertos en el contexto de la obra y complementados por el discurso de los personajes, generan una plétora de sentidos que los elevan más allá de sus usos cotidianos y los convierten en auténticas metáforas de conceptos filosóficos, metafísicos y teológicos.

Pero la extrema polivalencia de sus significados los condiciona para ser el reflejo del desmoronamiento de la cosmología cristiana. Cuando Polonio le pregunta a Hamlet "¿Qué leéis, mi señor?" y Hamlet responde "Palabras, palabras, palabras" (Acto II, Escena II), está significando que el objeto que sostiene entre sus manos, un libro, es completamente insignificante, pues en el anti-cosmos que es el reino de Elsinore, las palabras han sido

---

[75] Por ejemplo, en *Noche de Reyes,* Shakespeare crea una alegoría a través del discurso de Viola, donde expresa a través de una *pintura moral* su situación en el conflicto dramático en el que se halla inmersa: "[...] nunca habló de su amor y aquel engaño, en el capullo de aquella flor gusano oculto, el rosa consumió de su mejilla: presa en sus pensamientos y en su melancolía verdosa y amarilla, *al dolor sonreía hecha estatua de la Resignación.* ¿No es amor esto? *Los hombres mucho hablamos y mucho prometemos, pero en verdad mostramos más de lo que sentimos, y si mucho probamos con nuestros juramentos, muy poco es lo cumplido en nuestros sentimientos"* [Las cursivas son mías] (Acto II, Escena V). Aquí, la personificación de la resignación en el personaje alegórico de la estatua representa la desolación amorosa de Viola, quien se disfraza de hombre para servir al Duque de Orsino, pero es incapaz de declararle su amor como mujer.

[76] "In a pioneering deconstructive reading of the play, Margaret Fergusson defined as a characteristic of Hamlet´s speech his tendency to make literal figures of speech by a "materialization" of them. Her chief example is the point when Hamlet no sooner evokes an image of the "table of memory" than he returns to his material tables and physically writes upon them. [...] it makes sense to say that such a tendency is one of the play as a whole, and that it is a tendency toward visual allegories" (Grady, 2008, p. 153)

completamente desvalorizadas, vaciadas de su facultad comunicante y vinculante. Pero el aura alegórica que posee este objeto escénico nos permite ahondar aún más en su sentido. En efecto, en el Barroco el libro es una alegoría del mundo, de la totalidad del cosmos[77]. Y este libro es el compendio de la Escritura divina, cuyo autor es Dios. La Naturaleza, el Cosmos, el Hombre, son todos sílabas de una divinidad omnipotente que crea a través del Verbo.

> *El universo es la única creación que merece tal nombre, es el libro donde son observables los jeroglíficos de Dios;* es un pensamiento que atraviesa la obra de Dante (su visión en *Paraíso,* XXIII, 85) y Nicolás de Cusa hasta Sir Walter Raleigh, contemporáneo de Shakespeare" (Bonnefoy, p. 87)

Por esta razón la expresión alegórica fue tan esencial para el pensamiento medieval y renacentista, marcada por esas rigurosas jerarquías del Ser que descienden gradualmente de Dios a lo más bajo de la tierra. Porque la alegoría, al reflexionar a través de la pintura y la poesía sobre los objetos que componen la Creación, de alguna manera está descifrando la Escritura secreta del Verbo divino. Si el cosmos es una jerarquía estraficada en la que todo está conectado con todo —a través de una serie de complejas ramificaciones que remiten a un núcleo central— entonces hasta los objetos más ínfimos pueden ser caracteres de la Escritura de Dios. Un bastón, una corona, una espada, un anillo, un león, una mujer, un ojo, una mano; todo, absolutamente todo, puede ser un jeroglífico de este enigmático escribir.[78] El cosmos es un gran manuscrito que se despliega a la mirada humana para ser contemplado, admirado e interpretado. Si no un manuscrito, al menos sí una vastísima biblioteca en la que cada objeto es un facsímil arcano que refleja crípticamente la mente del Creador.

---

[77] "El Renacimiento explora el universo, el Barroco las bibliotecas. Sus reflexiones adoptan la forma del libro como punto de referencia. *El mundo no conoce ningún libro mayor que él mismo, pero su parte más noble es el hombre, delante del cual Dios ha impreso, en lugar de un bello frontispicio, su imagen incomparable*, haciendo de él, además, el compendio, el núcleo y la piedra preciosa de las demás partes de *este gran libro del mundo*" [Las cursivas son mías] (Benjamin, 1990, p. 133)

[78] "Como numerosos investigadores del Barroco sostienen, la alegoría moderna surge de los intentos académicos por descifrar los jeroglíficos egipcios. Considerado como la escritura de Dios a través de imágenes naturales, en lugar del lenguaje fonético, el jeroglífico suponía, por un lado, que la cosa representada era en realidad la significada: ser era significar; y, por el otro, que no había arbitrariedad en la referencialidad del significante con el significado. Las imágenes naturales prometían develar el lenguaje a través del cual Dios comunicaba el sentido de sus creaciones a los seres humanos" (Hernández, 2013, p. 84)

Pero en ese anti-cosmos que es el reino de Dinamarca, donde todo no es más que mentira y simulación, un libro no es más que un cúmulo de palabras, hileras de significantes vacíos, polivalentes, que pueden significarlo todo y no significar nada. Y ese libro, como objeto alegórico, refleja un mundo que está tan vaciado de su significado como él mismo. ¿Qué es la Escritura divina en un universo infinito en el que no hay arriba ni abajo, en el que no hay ninguna jerarquía, en el que no hay graduación mediada, en el que todos los objetos que contiene se igualan en ese espacio interminable, sin límites, del que hacen parte? En este desmoronamiento de la cosmología cristiana, los objetos del mundo, el hombre, la naturaleza, los animales, etc., se tornan en jeroglíficos indescifrables de una escritura que no remite a ningún sentido, en el que el significante se ha divorciado del significado.

> [A partir de la alegoría] *el objeto es totalmente incapaz de irradiar significado, un sentido*; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista. Éste lo deposita en el objeto para echar luego mano de él: un gesto al que no hay que atribuir un alcance psicológico, *sino ontológico*. En su poder la cosa se transforma en algo distinto y él habla así de algo diferente, y la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido, y como emblema de ese saber él la venera (Benjamin, 1990, p. 177)

Ese saber que el alegorista venera es el que le revela la alegoría como cristalización de la vacuidad del mundo. En la visión doliente del *Trauerspiel,* el universo es una pura Caída en el tiempo, sin ningún tipo de redención en su culminación, sin ningún horizonte escatológico de salvación. Si en la Edad Media y el Renacimiento los objetos del mundo eran concebidos como sílabas de la Escritura divina cuya interpretación remitía a la finalidad última del destino humano; en el Barroco, estos objetos alegóricos —que ahora son jeroglíficos indescifrables— remiten a la pura caducidad de una temporalidad signada por la pérdida. Sin Resurrección, el Verbo divino se convierte un idioma incomprensible para el hombre, condenado a una finitud en la que la muerte degrada todo significado.

Es aquí donde se abre la escisión infranqueable entre símbolo y alegoría. El símbolo hace parte de una totalidad de la que hace parte constitutiva. Es una individualidad que está incrustada en un sistema mayor y está interconectada con las otras individualidades de la jerarquía en la que está inserta —como la joya en el sentido ornamental de la etimología de la palabra *Kosmos*—.

El ejemplo más concreto de esta operación simbólica sería la cruz. La cruz es un objeto individual, específico, que opera como símbolo de la fe cristiana en la Resurrección de la carne. Cristo murió crucificado para redimir el exilio del Pecado Original y mostrarle a la humanidad que, en el fin de los tiempos, hay un más allá después de la muerte. Toda esta compleja abstracción teológica se halla sintetizada en el objeto de la cruz, que opera a la manera de una sinécdoque en la que la parte representa un sistema mayor al cual pertenece. Pero con la alegoría sucede todo lo contrario, pues lo que refleja es el desmoronamiento mismo del sistema. Es un significante desmembrado. No hace parte de ninguna jerarquía, de ningún orden y, en este sentido, no haya significado en ninguna interpretación. No remite a una totalidad. Es fragmentación pura. Es el cascarón vacío de un sistema simbólico que solía tener vida, pero que ahora ha caducado. "La alegoría es al reino del pensamiento lo que la ruina es al reino de las cosas" (Benjamin, 1990, p. 77).

> La estructura del símbolo es la de la sinécdoque, puesto que el símbolo siempre forma parte de la totalidad que representa. En la imaginación simbólica, por consiguiente, no hay disyunción alguna entre las facultades constitutivas, ya que la percepción material y la imaginación simbólica son continuas, como son continuas la parte y la totalidad. La forma alegórica, en cambio, aparece como algo puramente mecánico, una abstracción cuyo sentido original tiene aún menos substancia que un "*phantom proxy*", el representante alegórico; la forma alegórica es, pues, una forma inmaterial que representa a un mero fantasma que no tiene forma ni substancia (De Man, 1991, p. 210)

Para el *Trauerspiel,* la alegoría es la máxima manifestación de la pérdida, la figura esencial del duelo, de la lamentación por un mundo que está destinado a la ruina, signado por una eterna caducidad. Es la expresión más exacta y condensada de la transición del cosmos al universo infinito, pues es el reflejo de un sistema jerárquico que se ha desmoronado, el paso de un cielo que prometía la salvación —en la Resurrección en un paraíso sin muerte—; a un cúmulo de vapores pestilentes en el que el hombre no es más que pasto del tiempo, quintaesencia del polvo. Plenamente Barroco, Hamlet se lamenta no sólo por la muerte de un padre, sino también por la pérdida de toda una estructura de comprensión del mundo. La vacilación del

príncipe es el producto de la pérdida de un horizonte axiológico en el que el acontecer humano encontraba sentido en la cópula de celeste.

> Una duda, con frecuencia una melancolía, si con esta palabra entendemos *el duelo no con respecto a un individuo, sino a una estructura*, cosa que no es un mito cuando el reino de Isabel concluye con tristeza y empieza un nuevo siglo aún peor" (Bonnefoy, p. 107)

Conclusión: La Mirada de la Calavera

> ¡Ay, pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio; era un hombre de una gracia infinita, de la más excelente fantasía. Mil veces me llevó sobre los hombros, pero ahora ¡qué horror me da recordarlo! Náuseas me da pensarlo. De aquí pendían aquellos labios que yo besé no sé cuántas veces. ¿Qué se hicieron tus chanzas, tus piruetas, tus cantos, tus destellos de alegría, que solían llenar de carcajadas la mesa toda? ¿Ni uno solo ya queda para burlarte de tu propia mueca? ¿Tan cariacontecido estás? Llégate al gabinete de la dama y dile que por mucho que se pinte con dos dedos de afeite, vendrá a parar en este semblante. Hazla reír con eso (Acto V, Escena I)

Estas son las palabras que Hamlet pronuncia ante el cráneo de Yorick, al inicio del Acto V. Ese mirar directamente el cráneo se constituye como una meditación sobre la muerte, destino de todo lo existente. La contemplación inquietante de las cuencas vacías, sin ojos, de esa mirada negra como un abismo es un ejercicio de premonición de la propia extinción. El príncipe se halla poseído por una morbosa fascinación ante lo finito. Fascinación que comprende la muerte como un desvelamiento de la falsedad del mundo, de su vanidad intrínseca. La referencia al gabinete de la dama delata la belleza como una facultad efímera, pasajera. El destino de todo rostro está en degradarse y descomponerse hasta reducirse a la misma mueca pálida y hueca de Yorick, el bufón. Se dice que Francisco de Borja, al abrir el ataúd de Isabel de Portugal juró que nunca más serviría a ningún señor humano, pues al ver la metamorfosis de su hermoso rostro en la descomposición de la muerte, se le reveló como una epifanía la fugacidad inminente de todo lo existente, y ante tal horror no podía hacer otra cosa que entregarse al único señor que es eterno, Dios. La tradición barroca reconoce en la contemplación de los cráneos una necesidad de que el ser humano se recuerde a sí mismo su nimiedad ante la inmesidad del universo y el avance inclemente del tiempo. Es un ejercicio espiritual[79] que busca introyectar una humildad, una consciencia de lo poco que se es y lo

---

[79] "[...] en el barroco la calavera será un símbolo de la piedad, pues un comentario de los Ejercicios ignacianos de 1687 pide que la primera meditación se haga con las ventanas cerradas y delante de una calavera. Male arguye razonablemente que este sentimiento generalizado es el que explica la presencia de la calavera en las manos o junto a santos contemplativos, y es distintivo de casi todos los contrarreformistas; incluso Santa Catalina de Siena, que no tuvo necesidad de meditar en la muerte para alcanzar un estado de perfección , aparece meditando junto a una calavera y por supuesto San

efímero que es el instante presente.[80] La confrontación de Hamlet con el cráneo es una pura interrogación. Es una pregunta que trata de indagar sobre el fondo del sentido de la existencia, pero la respuesta es el silencio de la mandíbula dislocada y las cuencas abismadas.

> La intuición de la nada, de la ambigüedad no substancial, de un agonismo perpetuo perdido en la infinitud y que por tanto dibuja la posibilidad de que nada es; la intuición o la certeza inconfesable del fracaso de la pregunta ontológica y del ser representarían la conceptuación consciente del desengaño barroco que el hombre occidental históricamente, cristiano, no estaba aún en condiciones psicológicas ni epistemológicas de integrar". (Aullón, 2013, p. 56)

El espacio escénico del cementerio es inverso al del palacio de Elsinore. El reino es un espacio de ostentación, de vanagloria, de pomposidad, de objetos brillantes y costosos, de ornamentos, de vestimentas exóticas y deslumbrantes, de símbolos de poder intimidantes. El cementerio es un espacio de silencio, de mudez, de recogimiento, de piedad, de precariedad, de austeridad. El contraste es profundo. Para Hamlet la muerte es un desengaño, un desvelamiento que acalla toda arrogancia, que desmiente cualquier forma de poder terrenal. Hamlet es un príncipe desengañado y para la mentalidad Barroca el desengaño es una forma de iluminación. Es solo cuestión de pensar en cómo Sidhartta Gauttama inició su odisea hacia la iluminación para convertirse en el Buda: un príncipe mimado que tiene las comodidades de los reyes se ve confrontado con los sufrimientos inescapables de la vida, la enfermedad, la vejez y la muerte.

"¡A qué viles usos podemos retornar! [...] Alejandro Magno murió, Alejandro fue sepultado, Alejandro volvió a ser polvo; el polvo es tierra; de la tierra se hace barro, ¿y por qué ese barro en que se convirtió no ha de poder tapar un barril de cerveza?" (Acto V, Escena I)

Hamlet es confrontado con la muerte de la forma más traumática e inesperada: el asesinato de su padre. Y el duelo por esa muerte deviene en una odisea psíquica de sadismo, resentimiento

---

Francisco de Asís, el cantor de la belleza de la naturaleza y del hermano sol, viene a convertirse en una especie de Hamlet, cual nuevo Saturno cristiano". (Sebastián, 1985, p. 100)

[80] "Desde ahora la meditación de la muerte no falta en cualquier guía espiritual, y para suscitar la imagen angustiosa de ella la imaginación del predicador y del director espiritual sugiere composiciones de lugar con cementerios, osarios, gusanos, etc. Para los jesuitas y sus seguidores la imagen de la muerte es el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo". (Sebastián, 1985, p. 94)

y nihilismo. Se sume en una negatividad ontológica en la que el sinsentido es el único horizonte posible de comprensión. Todos los hombres son quintaesencia del polvo, incluso los reyes y los emperadores, como Alejandro Magno. Hamlet-Padre, emblema del poder feudal, con su armadura reluciente y sus victorias acumuladas en la guerra, es reducido por la muerte a ser un despojo fantasmal que clama desesperadamente por ser recordado. Incluso aquel que se halla sentado en el más alto de los tronos termina siendo derrumbado por el tiempo, transmutado en tierra, convertido en arcilla, moldeado para ser un corcho que tape un barril de cerveza.

"Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad "simbólica" de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo". (Benjamin, 1990, p. 159)

Todas las tribulaciones, todos los deseos, todas las ambiciones, todas las posesiones, todos los recuerdos de lo vivido, todas las frustraciones, todos los arrepentimientos, todo se reduce a esa mirada ciega de la calavera, la máxima personificación de la nada de la existencia. "Si puede ser a la vez tan simple y sin embargo tan inagotable, no es muy difícil saber por qué: el drama de Hamlet es el encuentro con la muerte" (Lacan, 2014, p. 324).

Sin embargo, Hamlet, al final, logra reconciliarse con la existencia, con la vida y con la muerte por igual. Algo cambia dentro sí, el dolor del duelo se transmuta en una nueva postura subjetiva, un nuevo movimiento interior lo lleva a recrearse. Esta permutación interna lo libera de la vacilación y el resentimiento y le permiten hacerse cargo de su deseo. Ahora es capaz de actuar. Ahora puede ejecutar la venganza. Poseído de por una extraña serenidad, se arroja sin duda y sin temor a una muerte segura, en el enfrentamiento contra Laertes y el

duelo con los floretes envenenados. A la vacilación de Horacio, al mal presentimiento que siente en su corazón, responde enigmáticamente:

> Nada de eso. Desafiemos los presagios. Hasta en la caída de un gorrión hay una providencia especial. Si ha de ser ahora, no está por venir; si no está por venir, habrá de ser ahora. Si no ha de ser ahora vendrá de todos modos. Todo es estar dispuesto. Pues nadie posee aquello que abandona. ¿Qué más da abandonarlo antes? Sea como fuere (Acto V, Escena II)

Ya no es "*ser o no ser*". Ahora es "*sea como fuere*". Su dialéctico y ambivalente carácter ha dado paso a una pura afirmación. Hamlet se ha reconciliado con las corrientes del Ser. La letra de la pérdida, escrita en todos los objetos del mundo, ya no le perturba. La omnipresencia de la muerte ya no le indigna. Está dispuesto a entregarse a ella, sea como tenga que ser, sean cuales sean las condiciones. Lo que antes era un universo insignificante, ahora es algo lleno de sentido, donde hasta la caída de un gorrión tiene una providencia especial. A través del dolor, Hamlet ha logrado apresar la pureza del instante presente, siempre fugaz, siempre transitorio. Ni lo niega, ni lo afirma. Sólo lo deja transitar. Ya no lucha con el tiempo. La misma caducidad que tanto lo atormentaba ahora da al mundo un nuevo sentido. "El valor de la transitoriedad es el de la escasez en el tiempo. La restricción en la posibilidad del goce lo torna más apreciable" (Freud, 1975, p. 309)

La trasformación de Hamlet es un enigma que, como tal, no da una respuesta específica. Este misterio debe ser contemplado, tal y como Hamlet contempla la calavera de Yorick. El cráneo sólo lanza una muda interrogación, y también es una interrogación lo que Hamlet arroja al lector: ¿cómo amar la caducidad, como reconciliarse con lo efímero, ¿cómo hacer de la transitoriedad un goce? Esta es exactamente la exigencia que el Hablante del soneto LXXIII hace al amante, lo que le exige que trate de entender:

> En mí tú ves esa época del año / En que las ramas trémulas, desnudas / No albergan coros de aves con sus cantos / Sino tres hojas secas, dos, ninguna. / En mí ves el crepúsculo del día / Que, cuando el sol se apaga en el poniente, / Se sume en el descanso a que lo invita / La negra noche, hermana de la muerte. / Y ves que aún arde un poco de ese fuego / En las cenizas del pasado,

> lumbre / Que acabará expirando en ese lecho / Pues lo que la avivaba la consume. / *Que entiendas esto es lo que te dará* / *La fuerza para amar lo que se va* (Soneto LXIII)

Esa es la pregunta que Hamlet arroja al lector en su enigmática transformación: ¿cómo amar lo que se va?

Bibliografía

Benjamin, Walter. «Alegoría y Trauerspiel». En *El origen del drama barroco alemán*, traducido por José Muñoz Millanes. Taurus Humanidades, 1990.

———. «El Trauerspiel y la Tragedia». En *El origen del drama barroco alemán*, traducido por José Muñoz Millanes. Taurus Humanidades, 1990.

———. «Introducción: Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento». En *El origen del drama barroco alemán*, traducido por José Muñoz Millanes. Teoría y Crítica Literaria. España: Taurus Humanidades, 1990.

Bonnefoy, Yves. *La vacilación de Hamlet y la decisión de Shakespeare*. Traducido por Silvio Mattoni. Argentina: El cuenco de plata, 2016.

———. *Lugares y Destinos de la Imagen: un Curso de Poética en el College de France*. Teoría y Ensayo. Argentina: Cuenco de Plata, 2007.

Brannagh, Kenneth. *Hamlet*, 1997.

Burgess, Anthony. *Shakespeare: la biografía más breve y más encantadora*. Barcelona: Ediciones Península, 2006.

De la Flor, Fernando R. *Pasiones Frías: Secreto y Disimulación en el Barroco*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2005.

Delpino, Héctor. «Duelo y Representación». *Desde el jardín de Freud*, n.º 11 (2011): 98-187.

Dover Wilson, John. *What happens in Hamlet*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003.

Draudt, Manfred. «Shakespeare´s Awareness of Emblem and Allegory», La Folie-Shakespeare et les arts-Le tragique, 1989, 145-55.

Falfani, Liliana. «Encrucijadas del Duelo, Descomposición y Composición del Fantasma, sus Avatares en la Clínica Psicoanálitica». *Perspectivas en Psicología* 6 (2009): 99-104.

Fletcher, Angus. *Alegoría: Teoría de un Modo Simbólico*. España: Akal, 2002.

Freud, Sigmund. «Duelo y Melancolía». En *Obras Completas. Tomo XIV*. Argentina: Amorrortu, 1993.

———. «La Transitoriedad». En *Obras Completas. Volumen 14*. Argentina: Amorrortu, 1992.

Kott, Jan. «El Rey Lear o Fin de Partida». En *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. España: Alba, 2007.

———. «La amarga Arcadia». En *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. España: Alba, 2007.

———. «La varita mágica de Próspero». En *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. España: Alba, 2007.

———. «Los reyes». En *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. España: Alba, s. f.

———. «Un Hamlet de mediados del siglo XX». En *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. España: Alba, 2007.

Kozicki, Enrique. «1. Las sagas. La cuestión del plagio. Tragedia y pensamiento trágico». En *Hamlet, el Padre y la Ley*. Argentina: Editorial Gorla, 2004.

———. «Introducción. Posición Temática: el ser de Hamlet». En *Hamlet, el Padre y la Ley*. Argentina: Editorial Gorla, 2004.

———. «6. El Ghost o la función simbólica del Padre en harapos». En *Hamlet, el Padre y la Ley*. Argentina: Editorial Gorla, 2004.

———. «7. Estética y Normatividad». En *Hamlet, el Padre y la Ley*. Argentina: Editorial Gorla, 2004.

Kozintsev, Grigori. *Gamlet*, 1964.

Kristeva, Julia. *Sol negro, Depresión y Melancolía*. Estudios Serie Psicológica. Venezuela: Monte Avila, 1997.

Lutereau, Luciano. «El acto de Duelo, el Duelo como Acto». *Desde el jardín de Freud*, n.º 11 (2011): 207-20.

Olivier, Laurence. *Hamlet*, 1948.

Ryan, Kiernan. *Shakespeare*. Tercera. Estados Unidos: Palgrave, 2002.

Shakespeare, William. «Antonio y Cleopatra». En *Teatro Completo. Tomo III*. Argentina: El Ateneo, 1948.

———. «El Mercader de Venecia». En *Comedias*, traducido por José María Valverde. Barcelona: RBA, 1994.

———. «El Rey Juan». En *Teatro Completo. Tomo III*. Argentina: El Ateneo, 1948.

———. *El Hamlet de Shakespeare. Edición Bilingüe*. Traducido por Salvador de Madariaga. Segunda. México: Hermes, 1955.

———. *El Rey Lear*. Traducido por Manuel Ángel Conejero. Barcelona: Folio, 1999.

———. «Enrique IV Parte I». En *Teatro Completo. Tomo III*. Argentina: El Ateneo, 1948.

———. *Hamlet*. Traducido por José Méndez Herrera. México: Aguilar, 1976.

———. «Julio César». En *Teatro Completo. Tomo III*. Argentina: El Ateneo, 1948.

———. «La Tempestad». En *Romances. Obras Completas 4*, editado por Andreu Jaume. Barcelona: De Bolsillo, 2012.

———. *Macbeth*. Traducido por Manuel Ángel Conejero. Barcelona: Folio, 1999.

———. «Mucho Ruido y Pocas Nueces». En *Comedias*. Barcelona: De Bolsillo, 2012.

———. «Noche de Reyes». En *Comedias*. Barcelona: De Bolsillo, 2012.

———. *Poesías. Obras Completas. Tomo 5*. Editado por Andreu Jaume. Barcelona: De Bolsillo, 2012.

———. «Timón de Atenas». En *Teatro Completo. Tomo III*. Argentina: El Ateneo, 1948.

Ubersfeld, Anne. «Apéndice: El Objeto Teatral». En *Semiótica Teatral*, traducido por Francisco Torres Monreal. Signo e Imagen. Madrid: Catedra Universidad de Murcia, 1989.

———. «Capítulo I: Texto-Representación». En *Semiótica Teatral*, traducido por Francisco Torres Monreal. Signo e Imagen. Catedra Universidad de Murcia, 1989.

———. «Capítulo II: Modelo Actancial en Teatro». En *Semiótica Teatral*, traducido por Francisco Torres Monreal. Signo e Imagen. Madrid: Catedra Universidad de Murcia, 1989.

———. «Capítulo III: El Personaje». En *Semiótica Teatral*, traducido por Francisco Torres Monreal. Signo e Imagen. Madrid: Catedra Universidad de Murcia, 1989.

———. «Capítulo IV: El Teatro y el Espacio». En *Semiótica Teatral*, traducido por Francisco Torres Monreal. Signo e Imagen. Madrid: Catedra Universidad de Murcia, 1989.

———. «Capítulo VI: El Discurso Teatral». En *Semiótica Teatral*. Signo e Imagen. Madrid: Catedra Universidad de Murcia, 1989.

Zeffirelli, Franco. *Hamlet*, 1990.