

Hamlet, padre de la postmodernidad

ANTONIO RÍOS ROJAS

Doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca y
Profesor de Filosofía en Enseñanza Secundaria

Hamlet, father of postmodernity

Abstract

I intend to show —rather than prove— that the character of Hamlet reflects quite accurately the postmodern man. Against most of the theses that see in Hamlet a paradigm of modernity, I will trace a fictional journey of the character that catapults him from his time to postmodernity without hardly passing through modernity, making a fundamental avant-garde in German romanticism and even traveling to the past of sophist Greece. This will be seen in the light of two themes, love and religion in Hamlet. Don Quixote will be a torch in this article.

Key words

Postmodernity, love, transcendence, anguish, absolution.

Resumen

Pretendo mostrar —más que demostrar— que el personaje de Hamlet refleja con bastante precisión al hombre posmoderno. Contra la mayoría de las tesis que ven en Hamlet un paradigma de la modernidad, trazaré un viaje ficticio del personaje que lo catapulta desde su tiempo a la posmodernidad sin apenas pasar por la modernidad, con un avituallamiento fundamental en el romanticismo alemán e incluso viajando al pasado de la Grecia sofista. Esto se verá a la luz de dos temas, el amor y la religión en Hamlet. Don Quijote será antorcha en este artículo.

Palabras clave

Posmodernidad, amor, trascendencia, angustia, absolución.

Puntos de partida y de llegada

Lo único grabado en mi memoria cuando me dispuse a indagar sobre Hamlet era, evidentemente, la misma tragedia de Shakespeare y, junto a ella, el tratamiento que Ramiro de Maeztu hizo de Hamlet en su apartado «Hamlet y don Quijote»¹. En mucha menor medida dormitaban, medio olvidadas, sem-

1 MAEZTU, Ramiro de (1926). «Hamlet y don Quijote», en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid: Visor, pp. 43-50.

2 TURGUENEV, Iván (1860). *Hamlet y don Quijote*, Madrid: Sequitur, 2008, p. 19

blanzas de acá y de allá sobre el personaje, de Freud, Nietzsche, Tolstoi, pues apenas hay autor que deje a Hamlet sin mencionar. La novela de Maggie O'Farrell *Hamnet*, recientemente leída, estaba también en mi mente sugiriéndome ideas. Conforme mi estudio fue avanzando me encontré con inagotables interpretaciones que responden a la naturaleza poliédrica de la obra y del personaje. Interpretaciones interesantes, muchas de ellas estrambóticas, y algunas tan neuróticas como el mismo protagonista, que parece haber poseído a sus mismos intérpretes con su raciocinio solipsista, que le condena, como dice Turguenev, a «vagar perpetuamente acompañado de sí mismo»². La pregunta que mayor interés ha suscitado en los intérpretes es: ¿Por qué duda Hamlet de la venganza? ¿Por qué su demora en matar a Claudio? ¿Se debe a pensar demasiado? ¿A una visión superior que atisba la inutilidad de la venganza? ¿Acaso cobardía? ¿No está seguro de la inocencia del padre? ¿Es porque de quien desea vengarse Hamlet realmente es del propio padre y Claudio ya es vengado por él —es la tesis freudiana—, no pudiendo Hamlet matar a Claudio por haber cumplido este la primera y fundamental parte de su trauma edípico? De forma indirecta estas líneas responderán a estas preguntas.

Partiré de la primera interpretación grabada en mi memoria sobre Hamlet, la de Maeztu, quien se fija en el efecto que Hamlet y don Quijote ejercen en el espectador. Las dudas constantes de Hamlet para realizar la venganza causan el apremio y el grito del espectador para exigir: ¡Actúa! ¡Hazlo! Por el contrario, don Quijote, casi anciano y sin un céntimo, saliendo a buscar aventuras, hace al espectador exclamar: ¡A dónde vas! ¡Quédate en casa, no actúes!³. Maeztu concluye que el efecto de don Quijote en el espectador es crear Hamlets, mientras que el efecto de Hamlet en el espectador es crear Quijotes.

3 MAEZTU, *op. cit.*, p. 45.

Pero esta conocida interpretación de Maeztu sólo es válida cuando el espectador inhala un aire en el que late aún lo heroico y en el que los valores caballerescos avivan todavía un motivo, un sentido por el que luchar y vivir. Por eso el efecto del espectador al ver o del lector al leer *Hamlet*, es desde hace ya siglos muy distinto del que mencionaba Maeztu, quien desde su siglo XX participa aún de esos valores heroicos. Hamlet no crea Quijotes, sino Hamlets de menor valía.

Nuestra tesis es que Hamlet creó al hombre posmoderno porque el mismo Hamlet lo fue. Una tesis se defiende o se demuestra. Haremos una transgresión mostrando la tesis ¿Quién es el hombre posmoderno? Se ha escrito tanto sobre esto que responderemos con una pregunta intencionalmente retórica: ¿alguien duda de que el hombre posmoderno es aquel que sufre de una mayor tristeza? Lo intuyó Oscar Wilde, quien aún no había pisado la posmodernidad: «A causa de Hamlet el mundo se ha hecho más triste»⁴. Triste como consecuencia de despreciar aspectos esenciales de la realidad. La alabada lucidez de Hamlet está empañada de nubes y sombras, pues está enclaustrada en una autoconciencia que alimenta su melancolía, ahogando los afectos nobles del sacrificio, la entrega, la justicia, el amor, que forman parte de una realidad de la que Hamlet huye como lo harán sus hijos en nuestro tiempo. Desde el estreno de la obra hasta nuestros días, han tenido tan sólo que pulirse las circunstancias sociológicas para terminar de encerrar al hombre en una pantalla que le sirve de espejo, y poder reconocer en Hamlet al padre lejano de una masa de tristes solitarios contemporáneos⁵. Puede que usted y yo, en mayor o menor medida, seamos esos hijos de Hamlet que vamos dándonos cuenta de nuestro más profundo anhelo, el de que don Quijote nos adopte para que se cumpla por fin aquello que Maeztu afirmaba: que los lectores de Hamlet se conviertan en Quijotes. Freud comparó el trauma de Hamlet con el de Edipo. Nuestro trauma no es Edipo, es Hamlet.

Hamlet es el Adán de una contemporaneidad nuestra que espera el retorno de don Quijote como segundo Adán. Nuestro siglo es Hamlet, nuestro tiempo es Hamlet y en nuestro aire corre la misma pudrición que olió Marcelo: «Algo está podrido en Dinamarca»⁶. Ya lo ocultemos, ya lo neguemos, esperamos al apóstol y no al genio espadachín de la palabra. Apóstol y genio, así se representó el danés Kierkegaard⁷ a Don Quijote y a su compatriota danés respectivamente. Kierkegaard, pese a su angustia vital —quizás por ella— sabía que el gran anhelo lo es del apóstol nunca del genio.

Hamlet se define. Dos momentos iluminadores

Quiero fijar la atención en algunas palabras del propio Hamlet que nos ayudarán a enfocar quién es él. Los textos elegidos dejarán fuera otros de gran importancia. Sabiendo que las partes iluminan el todo y el todo ilumina a las partes, me ceñiré a dos fragmentos reveladores. Son textos en los que Hamlet se dirige a las dos personas que más le aman, y que desean salvarle de su sufrimiento, Horacio y Ofelia, la amistad y el amor. En este breve ensayo sólo dejaré trazado el tema de la amistad —Horacio— para centrarme en el apartado siguiente en el amor —Ofelia—.

4 Citado en BLOOM, Harold (1998), *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona: Anagrama, 2006, p. 481.

5 Ya pueda don Quijote ser «el caballero de la triste figura», que ningún lector toma en serio la tristeza de don Quijote. Si en su Letanía, Rubén Darío le llama «Señor de los tristes», lo hace en un sentido redentor: don Quijote sana a los tristes.

6 SHAKESPEARE (1605-1623). *Hamlet*; acto I, escena IV, Madrid: Austral, 2004, p. 88. Utilizaremos dos ediciones de *Hamlet*, la citada y la de Aguilar en el primer volumen de las obras completas de Shakespeare, Madrid, 2003. De ahora en adelante citaremos señalando simplemente la editorial.

7 Cf. BLOOM, *op. cit.*, p. 478.

HAMLET (A HORACIO): *Tú has sido aquel que sufriendolo todo nada sufre. Dichosos aquellos cuyo temperamento y juicio se hallan tan bien equilibrados que no son entre los dedos de la Fortuna como un caramillo que suena por el punto que a este se le antoja. Mi alma te marcó a ti como amigo porque siempre, desgraciado o feliz, has recibido con igual semblante los favores y reveses de la fortuna... Dadme a un hombre que no sea esclavo sino dueño de sus pasiones y yo le colocaré en el centro de mi corazón, en el corazón de mi corazón, como yo a ti.*⁸

8 Acto III, escena II, Aguilar, p. 133; Austral, p. 136. Me ha parecido acertado combinar las dos traducciones citadas.

A diferencia del evangelista Mateo, Lucas coloca junto a las bienaventuranzas, a modo de advertencia, las mal andanzas. En estas palabras a Horacio, Hamlet declara cuál es la vida bienaventurada, viendo su propia mal andanza. Sabiendo a Horacio bienaventurado, se define a continuación a él mismo como perdido. Sin hablar apenas, Horacio obra el milagro.

Por eso Hamlet ha puesto a Horacio en el centro de su corazón. Hamlet se ve como un instrumento incapaz de sonar armoniosamente; su música se encamina al sinsentido tomando una apariencia falsa y postiza de sentido que se camufla en la razón y el juicio. Su música lo es tan sólo de palabras. Esta declaración de amistad a Horacio es reveladora; expresa que Hamlet preferiría menos palabras, menos música de palabras. Su anhelo es que la armonía que lleva Horacio en su corazón esté siempre cerca del suyo, para que este no estalle. Como ha apuntado Turguenev⁹, el escéptico Hamlet necesita del estoico

Horacio para no convertirse en un epicúreo, y para tapar su nariz ante su interior peste sonora, apunto yo. Horacio es una fuerza silenciosa que actúa más de lo que parece en todo el drama y que sitúa a Hamlet continuamente a las puertas de una verdad superior, la del aceptar no intervenir.

Pero Hamlet no toca a esa puerta, quizás porque el velo de lo «demasiado humano» se la oculta. Rasgar el velo le llevaría a esa verdad superior que Hamlet roza en el drama más de lo que intuye Maeztu. Rasgar el velo y abrir la puerta que tras él se esconde le conduciría a la imperturbabilidad, fruto del gobierno absoluto de sus pasiones.

El segundo texto desde el que enfocamos al personaje es este que dejamos aquí citado como antesala del siguiente apartado. Es la escena inmediatamente anterior a la de Horacio:

HAMLET: *Yo te amaba antes Ofelia.*

OFELIA: *En verdad, señor, así me lo hicisteis creer.*

HAMLET: *Pues no deberías haberme creído. Yo no te amaba... ¡Vete a un convento! ¿Por qué habrías de ser madre de pecadores?... ¿Por qué han de existir individuos como yo para arrastrarse entre los cielos y la tierra... Si te casas sea mi dote esta maldición, serás más casta que el hielo y más pura que la nieve. Vete a un convento. O si es que has de casarte, cástate con un tonto, pues el listo sabe bien los cuernos que ponéis. A un convento, deprisa.*¹⁰

10 Acto III, escena I; Aguilar: p. 131-132. Austral; p. 131-132. Es absoluta la coincidencia en páginas de las dos ediciones

Hamlet. La autosuficiencia que rechaza el amor

En las palabras a Ofelia se esconde el Hamlet más lacerante, cruel y cobarde. La venganza que no es capaz de consumir en Claudio la realizará con quien más le ama, Ofelia; una venganza que es trasunto de otra de mayor y de más abstracta envergadura, la que se dirige contra la humanidad entera. «Vete a un convento», «no engendres hijos», son palabras dirigidas contra la amante y contra el amor mismo. «Ya no habrá más matrimonios», concluye Hamlet antes de dejar sola a Ofelia. Hamlet fundamenta todas estas dagas que clava en el corazón de quien le ama en la lascivia de las mujeres, mostrando aquí una misoginia enfermiza y destapando su origen, el miedo al amor. Misoginia desde la que no solo rechaza el amor sino también la belleza; la belleza de Ofelia se le representa como algo corrupto. Cuanto más bella y amorosa, más corrupta. Ofelia aparece como prostituta a los ojos de Hamlet, quien cínicamente la salva mandándola a un convento¹¹, cerrándose él mismo las puertas de la fidelidad del amor y de la verdad de la belleza.

Podemos comprender que esta visión es ocasionada por el trauma de la traición de su madre al padre y a él mismo. Gertrudis es la primera prostituta a los ojos de Hamlet. Sin embargo, esto es una excusa. Hamlet huye del amor porque, en el fondo, se considera autosuficiente. En efecto, duda, pero hay una cosa de la que no duda de una autosuficiencia en la que permanecerá enclaustrado. Esa es su condena. Dudar no es malo en sí mismo, dudamos porque no estamos seguros, porque somos conscientes de nuestros límites. Claudio no duda al matar a su hermano, salvo en un monólogo fugaz e ineficaz para su conciencia¹². Claudio es el demonio que no reconoce límites. No reprobamos la duda de Hamlet sino lo que hace Hamlet con ella: perpetuarse en la duda. Hamlet encuentra una verdad en medio de la duda: «piensa, luego existe», pero a diferencia de Descartes, no necesita tras el hallazgo construir un mundo ni un Dios, y menos aún un amor. En resumen, no necesita salir de sí mismo. La valentía de don Quijote es también —y quizás por encima de todo— una valentía para amar¹³. «Amo y soy amado, luego existo».

La riada de pensamientos lesivos y de palabras irónicas, que ha ido acumulando en su cerebro, hacen que sus esposales sean con él mismo. El único compromiso de Hamlet es con una razón, ni pura ni práctica, sino irónica y cínica, razón que en Hamlet incubaba a pasos agigantados un narcisismo en el que se encapsula y que cebe su tristeza; creando una tristeza que cebe el narcisismo. Hamlet no sopesa la posibilidad de que el ser humano esté hecho para darse, es decir, para amar. Ello le exigiría confianza y creencia. Turguenev afirma con acierto que el egoísmo de Hamlet le impide creer en

11 Margarita Quijano señala la misma raíz en el inglés del XVI para las palabras convento y prostíbulo, interpretando que en realidad Hamlet envía a Ofelia a un prostíbulo. Cf. QUIJANO, Margarita (1962). *Hamlet y sus críticos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 33.

12 Acto III, escena III. Austral, pp. 153-154.

13 TURGUENEV, *op.cit.*, pp. 26-27.

Dios y en el amor. «Pues el hombre no puede creer más que en lo que le es ajeno o superior a él»¹⁴. Su desconfianza engendra su autosuficiencia.

14 TURGUENEV,
op. cit., p. 19.

En Hamlet, las palabras, que deberían ser siervas de la razón, acaban usurpando, engullendo a la razón misma. Decía Platón en el *Crátilo* que no se podía pensar sin palabras. Pero en Platón éstas obedecían a un orden natural, en Hamlet la naturaleza es su propia razón, y al no poder pensar sin palabras, estas acaban inmovilizando y torturando al personaje. Hamlet se convierte en un Laocoonte, asfixiado por las dos serpientes, Porcis y Caribe, símbolos de la razón y de las palabras, que envuelven, inmovilizan, asfixian y envenenan, impidiendo el amor. Su situación no es diferente a la del hombre contemporáneo. La línea entre el sofista, Hamlet y el hombre posmoderno está trazada.

El ser humano arrastra en sí una desarmonía que debe superar, o al menos mitigar con los otros —Dios puede ser también el gran Otro—. Desde este contexto amoroso, deseo traer —pues no puede faltar— el famoso monólogo del «Ser o no ser». Esta pregunta límite se la formula Hamlet porque, advirtiendo la condición disonante en él, no puede intuir la salvación en el amor. Una desarmonía, una disonancia que la vida nos lleva a resolver de forma distinta de como pretende hacerlo Hamlet, con una daga. El existencialismo advierte contra la posmodernidad; a veces es su antesala. La cuestión humana fundamental no es entre el ser y el no ser. Para alguien que afirme la vida, la cuestión trascendental está en amar o no amar, incluso en ser o tener. Y es que Hamlet lo tiene todo, no puede tener más, y teniendo no cesa en su afán de acumular razonamientos y palabras. La excesiva atención a su identidad autosuficiente le convierte en un esteta narcisista. «Bienaventurados los pobres de espíritu porque vuestro es el reino de los cielos. Ay de vosotros los ricos, porque ya habéis recibido vuestro consuelo» (Lc 6, 20 y 24).

El amor necesita silencio y espacio abierto para poder germinar. El convento es para Hamlet el símbolo de lo cerrado. No hay en él ni apertura a la trascendencia. Hamlet ha tapiado también esa puerta. Encerrado en sí mismo, quiere también encerrar en el sinsentido a Ofelia, quien le ofrece la salvación por el amor. Toda esta magistral tragedia podría verse como un ir encerrándose en espacios cada vez más estrechos. Toda tragedia implica cerrar un cerco, pero nunca el emparedamiento fue tan grande como en *Hamlet*. Este encerrarse en espacios crea la podredumbre, la pestilencia¹⁵. Tal como Wagner describe musicalmente en *Sigfrido* la pestilencia de la cueva del dragón Fafner —con escatológicas disonancias graves—, así el fino y delicado olfato del príncipe danés, al percibir cerca de sí la pestilencia, se asila de ella en estancias cerradas, sin notar que el dragón pestilente lo lleva ya dentro, y que al encerrarse se pudrirá más.

15 Daría para un interesante estudio la relación del aire podrido que envuelve todo el drama con la muerte de peste del hijo de Shakespeare, Hamlet, pocos años antes de escribir el dramaturgo su versión definitiva de la obra.

Los espacios cerrados y el boato intelectual van de la mano. Ingmar Bergman fue consciente de que, al no seguir el camino de José, María y el niño en *El séptimo sello* (1957), y seguir el del caballero, nos mostraba un encerramiento que acabaría en la negrura. Los personajes de su última película, *Saraband* (2003), son la muestra de esta infernal negrura de odio, sarcasmo y destrucción. Hamlet es el padre de estos personajes. La ya mencionada Margarita Quijano ha señalado la podredumbre como tema principal de una sinfonía hamletiana compuesta de multiplicidad de temas. Esta podredumbre exterior podría significar la absolución de Hamlet. Pero advirtamos que esta pudrición exterior no puede encerrarse en una razón interna que supuestamente salva de la carcoma externa. Los primeros eremitas huían de la pestilencia moral no solo para refugiarse en sí mismos, sino para hacerlo en Dios y en su obra, la naturaleza. Hamlet sólo se refugia en sí mismo. Cuando dice que el mundo es *una gran prisión, llena de celdas y calabozos* señala ya al mundo visto desde él mismo, define a su mundo, a él como mundo.

Hay momentos en *Hamlet* donde se dan la mano el más alto lirismo y la más sobresaliente genialidad dramática. Por ejemplo, Acto II, escena II¹⁶, cuando el protagonista dice: *De poco a esta parte he perdido completamente la alegría*. Hamlet se muestra aquí amoroso y se hace querer. Habla de las maravillas de la naturaleza, que aún es capaz de intuir y ver; habla del cielo magnífico y bello, pero para acabar reconociéndolo todo como hedionda pestilencia de vapores. Es también capaz de apreciar aún la bella razón del hombre, su inteligencia, sus acciones sublimes, pero extasiado en esa contemplación, pronto se derrumba y de inmediato reconoce todo eso como mero polvo. Por momentos Hamlet quiere seguir la carreta de María, José y el niño. El bello firmamento, la tierra, la inteligencia, la razón... todo es pestilencia y polvo. No permanecerá en su mente la belleza, como lo hará en la del caballero cruzado de Bergman.

En un interesante artículo¹⁷, David Schoffer interpreta a Hamlet desde Freud y el conflicto traumático ocasionado por el amor. La tragedia de Shakespeare presenta un conjunto de tendencias amorosas irresueltas que acaban en la aniquilación. El autor sostiene que toda la obra es una historia de personajes enamorados que acaban destruidos por el amor. Claudio y Gertrudis, Gertrudis-Hamlet, Hamlet-Ofelia, Ofelia-Polonio, Laertes-Ofelia, Hamlet-Laertes... Schoffer y Freud destacan así la relación mítica entre amor y muerte que Unamuno nos explicó tan bien en *Del sentimiento trágico de la vida* y que se deforma en el hombre contemporáneo en un miedo paralizante al amor y a la muerte, que implican donación y renuncia.

Hamlet, más peligrosamente que Narciso, pondrá de moda la pantalla y los dispositivos en los que solo nos vemos a nosotros mismos, y en nosotros

16 Aguilar, p. 125.
Austral, p. 114.

17 Cf. SCHOFFER (2004). «Hamlet y el nacimiento de la subjetividad», en Carlos Sopena (ed). *Hamlet. Ensayos psicoanalíticos*, Madrid: Síntesis, pp. 75-101.

misimos vemos lo ilimitado. Esta es la fuente de la angustia. La versión cinematográfica de Kenneth Branagh (*Hamlet*, 1996) coloca a Hamlet magistralmente en salones de espejos en más de una escena. Koznitsev (*Hamlet*, 1964) comienza su película con una imagen escalofriante de Hamlet entrando en su castillo, cerrándose inmediatamente el puente levadizo y el rastrillo como una tenaza que nos estrangula; tras esta imagen, Kozintsev nos muestra un pozo hondo, cuyas aguas simbolizan el espejo sombrío. La pantalla en la que uno solo se busca a sí mismo reniega del amor, que es escucha y recepción. Hamlet no es recipiente, sino un torrente que inunda, mata y devasta. El encerramiento interior lleva a la destrucción del paisaje exterior. Lo centrípeta acaba explotando en una fuerza centrífuga devastadora.

Harold Bloom insiste en que nadie cree a Hamlet cuando tras recibir con desesperación la noticia de la muerte de Ofelia, grita tras un bellissimo monólogo *Yo la amaba*.¹⁸ Quizás Bloom tenga razón, pero no dudamos de que la desesperación del príncipe es sincera, pues al morir Ofelia, Hamlet se hace consciente de que se le ha cerrado del todo la puerta de la salvación por el amor. Antes estaba la puerta. Ahora ya no existe para él. Lo que Hamlet siente no es la muerte de Ofelia, sino el desmoronamiento de una vía que entrevió y se negó a seguir. En realidad, esa escena y ese grito es el preludio de su final trágico.

18 Cf. BLOOM, *op. cit.*, p. 484. Acto II, escena I; Austral, p. 200.

El amor es aventura y la aventura implica sacrificio. Turguenev entiende a Don Quijote como el paradigma sublimado de esta relación. Las aventuras de Don Quijote hablan del sentido del sacrificio. Y «quien ante el sacrificio se detiene a sopesar las consecuencias y la efectividad de su acción nunca llegará a consumir el sacrificio».¹⁹ Piénsese en las dudas y angustias que mutilan al hombre posmoderno respecto al compromiso amoroso, sobre todo cuando este implica traer hijos al mundo. Dice Turguenev que un espíritu tan fino como Hamlet no podría soportar el sacrificio, que exige fuerza centrífuga, mientras Hamlet representa la fuerza centrípeta.

19 TURGUENEV, *op. cit.*, p. 22.

Esa finura hamletiana es la misma que adoptan muchos críticos para menospreciar las visiones de Turguenev y de Maeztu. La finura desdeña el sacrificio y a quienes lo honran. La finura desprecia tanto al héroe como al santo y, con la atractiva excusa de la ponderación y la reflexión, prefiere al escéptico, incluso llegará a preferir al relativista, que va un paso más allá —más abajo— que el escéptico. En primera instancia una masa enfervorizada le grita a Hamlet: ¡vengate! Pero si Hamlet duda intuyendo que la venganza no repara nada del curso de las cosas, al menos le pedimos a gritos: ¡sálvate por la vía del sacrificio amoroso! No le pedimos que deje la vida por la patria en una batalla. No solo son hordas sedientas de sangre las que gritan a Hamlet y las que huyen de él. Es la humanidad la que le grita que se salve amando, dándose,

como don Quijote es capaz de hacerlo hasta convertir a una fea aldeana en la señora de sus pensamientos.

Interludio. El poder de lo efímero. La náusea

Sostiene Harold Bloom que Hamlet no solo es quien piensa demasiado — como se le reprocha —. Se sirve Bloom de un interesante intérprete, Friedrich Nietzsche²⁰, no el del superhombre en el *Zarathustra*, sino el de la idea del eterno retorno, tomada especialmente de *El origen de la tragedia en el espíritu de la música*. El pensamiento es el siguiente: el no consumir la venganza viene a ser una tentativa de adentramiento en lo dionisiaco, entendido como rapto y embriaguez que llevan al olvido.

20 BLOOM, *op. cit.*, p. 467-468.

¡Cuidado con los raptos de olvido!, pues también conllevan el cruel olvido a Ofelia, en el que Nietzsche no repara. Pero esta tentativa del rapto por el olvido no acaba de hacer efecto en Hamlet, puesto que la realidad le devuelve a la náusea. Entre olvido y náusea aparece un elevado conocimiento: la inutilidad de todas las cosas, conocimiento que nos envuelve en el letargo de un eterno retorno contemplado desde la náusea²¹. Hamlet y el hombre dionisiaco habrían mirado la esencia de las cosas y atisbado que es mejor no intervenir, pero no por un sentido místico, monacal, ascético, sino angustioso. Es inútil intervenir porque todo es fútil.

Sostiene Nietzsche que la acción requiere del velo de la ilusión y, por tanto, Hamlet, al no actuar, está por encima de la ilusión. Se encarama como un personaje de Casper D. Friedrich a una roca desde la cual desvela la verdad de lo efímero, la nada de todas las cosas. Quienes, en el fondo —lo sepan o no— han seguido la interpretación nietzscheana, aquellos que prefieren que Hamlet no actúe, son los que han sido ya infectados por Hamlet, los poseídos por Hamlet. El disfraz racional hamletiano no dista de la náusea nietzscheana; ellos están en otra ilusión. Ver a Hamlet desde Nietzsche es morir. Quienes exigen que Hamlet ni se vengue, ni ame, sino que se perpetúe en su pensar, quieren sin saberlo la muerte de Hamlet y quizás ellos mismos se estén muriendo. La vida exige, o bien la acción —ya sea una justa retribución, ya sea la sublimación de esta a través del amor humano o divino—, o bien la inacción, pero si no se interviene por seguir alimentando lo efímero y fútil de la existencia, uno se muere por dentro. La no intervención que genera vida nace de una esperanza, aquella que pone todo en manos de Dios —eso dirá el creyente— o por esa entereza estoica que asume sin amargura ni náusea la naturaleza de las cosas, como hace Horacio. Quizás —contra Bloom— Hamlet piense demasiado mal, porque su pensar lleva a la extinción no sólo de la vida sino del pensar mismo. Recordemos la

21 René Girard también ha señalado que la finalidad de la duda de Hamlet es producir la náusea, pero la náusea hacia la venganza; por no estar seguro de si el padre es o no inocente. Cf. GIRARD, R. (2016). *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Barcelona: Anagrama, p. 368. Discrepamos de esta interpretación.

imagen de Hamlet y Laocoonte, devorado por las serpientes de la razón y la palabra mientras una de las dos serpientes se come a la otra; la palabra engulle a la razón.

El pensar de Hamlet busca un falso principio de conservación. A través del pensar irónico y las palabras se consigue la pócima provisional para conservarse, aunque sea enlatado en sí mismo. Hamlet huye del principio de perpetuidad, del ansia de una eternidad que sea diferente del que le procura la nada. El amor no es conservación sino perpetuidad. Hamlet no solo huye de la religión, huye de un sentido por el que vivir, más allá de la palabrería y de las piruetas de la razón cínica, desde la que engendrará legiones de tristes solitarios.

Bloom, que como Hamlet se entretiene en excesivas palabras, nos ofrece, sin embargo, una provechosa reflexión en la que se corrige a sí mismo y con la que concluimos este interludio:

[...] hay una especie de desprecio en todo acto del habla. Sólo podemos encontrar palabras para lo que está muerto en nuestros corazones. El habla es agitación, traición, inquietud, tormento de la persona y de los demás.²²

22 BLOOM, *op. cit.*, p. 476.

Hamlet rechaza la trascendencia. La autosuficiencia niega a Dios

Hemos visto cómo Hamlet desechó la salvación por la vía del amor, que es una forma de trascendencia. Tras este interludio, veremos ahora cómo nuestro personaje renuncia también a la trascendencia religiosa. Mencionábamos anteriormente a Kierkegaard, quien diferenciaba entre genio y apóstol para diferenciar a Hamlet de don Quijote. Un crítico literario marxista, Arnold Hauser, aprecia algo muy similar. En su interpretación sostiene que Hamlet y don Quijote tienen algo en común: el anhelo y la decepción de lo caballeresco. En don Quijote sabemos cómo se produce; en Hamlet debería realizarse en la consumación de una reparación justa. Shakespeare no se engaña con este tipo de virtudes, pues también lo caballeresco tiene sus pecados. El padre de Hamlet, representado como sombra fantasmal, ha sido violento y vengativo, pero hace gala de valores superiores comparado con su hermano usurpador²³. Arnold Hauser ve en ese intento de reavivar lo caballeresco un anhelo de libertad frente al Estado y la burguesía. En España, dice Hauser, los ideales caballerescos fueron muy altos, más que en Inglaterra, por lo que la muerte de esos ideales se sufre con mayor intensidad, tanta que sobrevivirá sublimada en otro héroe: el santo. San Ignacio de Loyola es para Hauser el modelo de esa transición²⁴. En Inglaterra la inmoralidad de

23 No podemos detenernos aquí en la monumental escena en la que Hamlet muestra a Gertrudis los retratos del padre y de Claudio.

24 Cf. HAUSER, Arnold (2006). *Historia social del arte y la literatura*, vol. 1, Madrid: Debolsillo, p. 465 y ss.

Enrique VIII, los piratas pagados por los reyes y la burguesía creciente habían habituado al alma a la decadencia caballeresca.

Hamlet no deja entrar al santo, sustituyendo lo caballeresco por un esteticismo irónico. En España tuvimos irónicos no esteticistas en la literatura picaresca, pero esta no rechazó, sino que afirmó la vida tanto como lo hicieron los santos. Si nuestros místicos deseaban morir no era para sumirse en la nada, sino para vivir eternamente junto a Dios.

Hamlet tampoco es ese superhombre que rechaza por completo a Dios. Pese a ser padre de la posmodernidad, tiene aún la mirada puesta en las raíces religiosas de su siglo, pero ve sólo una religión moral, una religión del miedo al castigo; jamás atisba en la religión una esperanza de plenitud. En el monólogo del Acto I, Hamlet se lamenta ante Dios por haber condenado el suicidio, pero en el monólogo del Acto III su miedo se incrementa; lo que Hamlet teme es seguir sufriendo con la muerte las mismas penalidades de la vida: soñar, razonar encapsulado e inundación de palabras. El anhelo de Hamlet es una muerte que le conduzca a la nada. No ofrece signos de anhelo del Cielo en toda la obra, quizás sabiendo que ni se lo ha ganado, ni está dispuesto a ganárselo, pues eso le obligaría a la abnegación de sí, labrando un dique espiritual que contenga la riada de sus palabras y le haga entrar en una verdad superior a la de su nihilismo. Su visión religiosa es sola y exclusivamente moral.

La sombra fantasmal del Padre parece proceder de un lugar mixto, mezcla del Hades griego y del Purgatorio católico. *Sufro inmensamente*, dice el fantasma. El anglicanismo rechaza el Purgatorio; Shakespeare lo trae, camuflado de Hades. Sin embargo, el purgatorio es el signo de la esperanza para el creyente, lo ha recordado Benedicto XVI en *Spe salvi*. El purgatorio es un ámbito luminoso y una vía hacia el Cielo. Al rechazar Hamlet toda luz que no sea la de su razón atormentada, se ha cerrado la puerta a toda esperanza. La modernidad, pese a escindir al hombre de Dios, mantiene una esperanza —no teologal— en un mundo mejor. La posmodernidad sustituye toda esperanza por melancolía y nostalgia; ahí tenemos a Hamlet.

Hay momentos en los que Hamlet duda de si la aparición del Padre es real; puede tratarse —se dice a sí mismo— de una falsa visión. Pese a que Bernardo, Marcelo y Horacio han visto al fantasma, Hamlet duda como el discípulo Tomás, pero no es tan sincero como este último. Confuso, duda de la aparición del Padre porque de ser verdadera le obliga a elegir. Por un lado, el fantasma ha hablado claro: *venganza*; por otro lado, es un alma en pena que debería despertar en Hamlet la necesidad de purificar la suya. El fantasma no ofrece uno, sino dos caminos: una venganza que no quiere acometer y un camino de salvación que le avergüenza emprender. Hamlet ni se venga ni per-

dona. Ni restituye la caballería ni construye la santidad. Y así, indeciso, forja su destino dejando de ser un príncipe con responsabilidades para convertirse en un esteta atormentado. Persistir en su escepticismo, negarse a elegir, constituye su ruina moral. El atisbar solo la presencia de un Dios moralizante y el rechazar una vía de acceso a un Dios amoroso que implicaría en buena parte la negación de sí mismo, es demasiado para la finura de nuestro príncipe.

Bloom ha insistido en que en *Hamlet* no hay ausencia ni presencia de Dios, sino el mundo de la persona interior creciente. Mi respuesta a Bloom es clara: ¡Como si la persona interior creciente no corriera el riesgo de agigantarse desplazando a Dios! También ha señalado Bloom que *Hamlet* no es ni una obra católica ni protestante; ni cristiana ni no cristiana²⁵. Sólo en parte estamos de acuerdo en esta tesis. La naturaleza poliédrica de esta tragedia puede mostrarnos entre sus múltiples aristas una lucha entre el catolicismo y el anglicanismo. Sabemos que el padre de Shakespeare, quien gozaba de prosperidad económica, se negó a aceptar la reforma anglicana, lo que le costó la ruina. Esta lucha entre los dos credos fue algo que marcó la historia de Inglaterra, y probablemente al mismo Shakespeare. Si muchos —Freud, Girard o Schoffer— señalan que en *Hamlet* se libra un dilema entre matar a Claudio o no por ser este quien libera al protagonista del supuestamente odiado padre, siendo Claudio una especie de símbolo fálico, cuya muerte implicaría la castración simbólica de Hamlet, por qué no especular con un Hamlet que duda entre el subjetivismo protestante y el objetivismo católico. Si a Hamlet se le revela la existencia del Purgatorio, se le ofrece con ella la vía de la santidad, la de salvarse por sus obras. El subjetivismo anglicano le encierra en sí mismo, le impide lanzarse al mundo, sea para desfacer entuertos, sea para ganar el Cielo. Su duda es la oscilación de su alma entre los dos credos. Es una interpretación sin falos y por eso apenas ha sido transitada.

Es interesante ver cómo esta lucha que se dirime en Hamlet tiene su reflejo en la relación del hombre con la naturaleza; en el catolicismo, mucho más armónica, en el anglicanismo —lanzado ya hacia vías de capitalismo salvaje—, más disonante. Hamlet representa la imagen que cierta pintura romántica nos ha legado. Caspar D. Friedrich nos retrata a Hamlet. Es el hombre escindido de la naturaleza. Al asomarse a ella le invade un temor metafísico, pues la inmensidad de la naturaleza le señala la profundidad de su soledad y enajenación respecto a ella. Mientras que la naturaleza fue para Teresa de Jesús el cuerpo de Dios, formando nosotros parte de ese mismo cuerpo, Hamlet ve la naturaleza como negación de Dios. Bloom ve en Hamlet al hombre renacentista. No lo es. Hamlet no encaja en ningún paisaje pictórico del Renacimiento, ni su razón es la de los filósofos renacentistas.

25 BLOOM, *op. cit.*, p. 465.

Carl Schmitt también destaca, en la línea de Bloom, que Hamlet no es ni católico ni protestante²⁶, sosteniendo que Hamlet es el mito por excelencia, y un mito —a diferencia del símbolo— no puede fundarse en una religión, sino en un ambiente profano. Es la opinión de Schmitt, con la que estoy de acuerdo sólo en parte y que someteré a alguna variación. Hamlet es el mito que de tanto serlo estalla, sus pedazos llegan a la posmodernidad en un viaje fantástico a través del tiempo. Vuela por encima de la modernidad, sin tocarla, para caer en el romanticismo de línea protestante y para hallar finalmente su morada en una posmodernidad a la que nutre. La simiente de Hamlet germina en todas esas paradas y estalla de tanto inflarse en la posmodernidad, sus fragmentos míticos, disueltos en lo líquido o lo gaseoso, somos nosotros, pues el hombre posmoderno —he aquí su característica principal apuntada al comienzo— es el hombre que sufre más que ningún otro. Somos herederos de Hamlet, ¿renunciaremos a la herencia?

26 Citado en VILLACANAS, José Luis (2017). *Freud lee el Quijote*, Madrid: La Huerta Grande, pp. 27-29.

Absolución

Pero, ¿y si no se tratara tanto de renunciar a la herencia de este padre de los tristes sin rumbo, cuanto de compadecer su tristeza? No podemos renunciar a nosotros mismos tan fácilmente. La voluntad no siempre lo puede todo. El proceso comienza por la comprensión de lo que nos pasa. «Algo está podrido en Dinamarca», dice Marcelo al comienzo de la obra (Acto I, escena IV) y Hamlet deja claro que Dinamarca es el símbolo del mundo (Acto II, escena II). La podredumbre moral le rodea, como nos rodea a nosotros. La infidelidad, el asesinato, al ansia de poder, la negación de la trascendencia, están asfixiando a un príncipe que, aunque lujurioso, vengativo, orgulloso —como él mismo se define— se siente impotente ante las circunstancias. Algunos maestros²⁷ insinúan que «yo no soy mis circunstancias», rebatiendo a Ortega y Gasset. Yo soy independiente de mis circunstancias —dicen—. Pero Ortega tenía razón. Hamlet es Hamlet y sus circunstancias, como lo somos todos nosotros. No es fácil huir cuando un aire podrido nos rodea. Al igual que el Barrabás de Lagerkvist, Hamlet se encuentra perdido en las catacumbas de su razón cínica para darse cuenta de que se ha internado en un laberinto de palabras. Cuando en el monólogo final del acto IV cree haber encontrado el camino, cuando parece haber superado la angustia del eterno retorno, lo hace creyéndose²⁸. Barrabás incendia Roma porque creía que eran los cristianos quienes lo hacían. No sabe a dónde va. Hamlet muestra en este monólogo toda la *hybris* desaforada de ese confuso Barrabás. En el acto V no exhibe ningún cargo de conciencia por haber mandado asesinar a Rosenkrantz y a Guildenstern, y de-

27 Pablo D'Ors ha insistido recientemente en ello en muchas conferencias.

28 Esta escena no aparece en la edición de Austral, pues Ángel Luis Pujante se basa en la edición de 1604-1605 en la que Shakespeare decidió no incluir este monólogo. En la edición más usada —la de 1623— (Aguilar, por ejemplo), sí se incluye este fragmento fundamental. En su estudio introductorio para Austral (p. 39), Pujante nos explica los motivos que condujeron a Shakespeare a prescindir de esta escena, la cual Pujante sí incluye como anexo (p. 229).

cide poner en marcha la venganza contra Claudio, pero se demora tanto que Claudio y Laertes tienen tiempo de preparar el asesinato de Hamlet. Todo está consumado para la tragedia final. Y en ella, antes de desencadenarse la riada mortal, una luz se enciende en la mente y en el corazón de Hamlet en las últimas escenas del acto V. Antes de batirse en duelo con Laertes, Hamlet le pide perdón por todo lo que ha ocasionado (Acto V, escena II). No es un perdón que pretenda evitar el duelo, pues Hamlet se ha liberado de la cobardía. Sin embargo, se escuda tras la locura. *La locura es enemiga de Hamlet* —confiesa—. Justo antes de morir, el príncipe ve la luz. De alguna forma, como don Quijote, él también se ha vencido a sí mismo. Aunque muchos hayan dudado de su trastorno²⁹. El problema es que Hamlet no se diagnostica bien a sí mismo. No sufre de locura sino de una melancolía que deriva en una tristeza paralizante que le cierra las puertas del sentido. Quizás en su época era eso una locura. Hoy es algo que corre ya por nuestras venas.

29 QUIJANO, *op. cit.*, pp. 113-127.

Hamlet muere impidiendo que Horacio beba también la pócima letal. El estoico desea poner fin a su vida y el amigo se lo impide para que cuente la historia, para que sea testigo y su nombre no quede manchado. No es que en esta hora Hamlet horade más en su egoísmo, sino que desea dejarnos una advertencia en su muerte: no dejéis entrar en vuestra vida a la falta de sentido. Hamlet quiso advertirnos de algún misterio, pero quizás porque ya agonizaba, el mundo no entendió sus palabras. Comprenda el mundo que también somos nuestra circunstancia, y que ello no nos exima de batallar contra ellas cuando nos sean adversas. Sea, pues, impuesta la penitencia: rezar diez veces la Letanía de nuestro señor don Quijote de Rubén Darío y haga el penitente una pausa devocional cada vez que rece estos versos: ...*Pro nobis ora gran Señor / el pálido Hamlet te ofrece una flor*. Quede absuelto Hamlet.

Referencias

- BLOOM, Harold (1998). *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- BRANAGH, Kenneth. *Hamlet*, Reino Unido-EEUU: Castle Rock Entertainment, 1996. [Película].
- GIRARD, R. (2016). *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Barcelona: Anagrama.
- KÓZINTSEV, Grigori. *Hamlet*. Unión Soviética: Lenfilm, 1964. [Película].
- MAEZTU, Ramiro De (1926). «Hamlet y don Quijote», en *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid: Visor.
- QUIJANO, Margarita (1962). *Hamlet y sus críticos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SCHOFFER (2004). «Hamlet y el nacimiento de la subjetividad», en Carlos Sopeña (ed.), *Hamlet. Ensayos psicoanalíticos*, Madrid: Síntesis.

SHAKESPEARE, William (1605-1623). *Hamlet*, Madrid: Austral, 2004.

SHAKESPEARE, William (1605-1623). *Obras Completas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 2003, pp. 107-164.

TURGUENEV, Iván (1860). *Hamlet y don Quijote*, Madrid: Sequitur, 2008.

VILLACAÑAS, José Luis (2017). *Freud lee el Quijote*, Madrid: La Huerta Grande.



ST, de Moník Molinet