

HAMLET: MASCARA Y TRAGICIDAD

por Eduardo Thomas D.

Enrique: (...). El tiempo está ante nosotros. ¡El alba! Este día que está ante nosotros —decís vosotros— lo haremos nosotros. ¿Sí? ¿Vosotros?... ¡Saludáis las vestimentas, a todas las costumbres! Os ponéis a hablar. Repetiréis todas las palabras que fueron dichas siempre. ¿Creéis vivir? ¡Rumiáis la vida de los muertos!

Pirandello. Enrique IV. Acto II.

I. INTRODUCCIÓN: MÁSCARA Y DUDA TRÁGICA

Máscara y “duda trágica”

Los personajes de Shakespeare se mueven en un mundo que se fundamenta en la tensión entre la apariencia y la verdad. Agonistas dentro de un mundo de máscaras, se ven obligados, a su vez, a enmascararse, para poder subsistir en un medio esencialmente falso. El personaje asciende a la categoría de héroe trágico, cuando —entre otras cosas— se ve llevado por la situación dramática a una toma de conciencia respecto de esta condición del mundo y, en consecuencia, a la obligación de reaccionar ante ella, autenticándose.

Inmerso en un universo de apariencias, el hombre aparece sometido a la angustia de la desconfianza ante el otro, cuyo rostro es un enigma peligroso que debe descifrar. El enmascaramiento de los demás esconde una verdad posiblemente hostil, lo que le exige permanecer constantemente al acecho. Puede haber cercanía física respecto del otro pero siempre existe una apreciable lejanía psicológica. Esta contradicción en las relaciones humanas es denominada por Félix Schwartzmann *duda trágica*: “Avasalla el ánimo la duda trágica, cuando surge frente al asombroso contraste entre lo que se exterioriza y lo que verdaderamente se es”¹.

¹Félix Schwartzmann: *Teoría de la expresión*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1967, p. 132.

El mundo presentado por Shakespeare en sus obras más representativas es, en su esencia, ambiguo. De allí que la relación del personaje con el contorno sea falaz, y que sienta urgencia de expresar su verdadero ser, lo que le es negado por la naturaleza misma del espacio en que está incerto. Nuestro cuerpo es mediador ineludible en la comunicación con los otros y su mímica es insuficiente. Uno de los descubrimientos melancólicos de Hamlet es la imposibilidad radical de exteriorizar su auténtico dolor.

Es, sin embargo, la conciencia de la dualidad esencial del mundo lo que conduce a los personajes de Shakespeare al descubrimiento del propio yo, generándose así el proceso trágico:

“... el proceso de interiorización de lo trágico es correlativo de variaciones en la experiencia del otro. Estos cambios se reflejan en el sentimiento y en la conciencia de que, en alguna medida, los individuos se descubren a sí mismos en el disimulo recíproco. Varía, pues, el sentido del ocultamiento cuando se reconoce que su reciprocidad conlleva una especie de autognosis, pero es condición necesaria, a fin de que la simulación ajena recobre en el conocimiento de uno, considerar a la persona extraña en su simultánea transparencia y opacidad psicológica. De modo que el hombre también se conoce en el prójimo, en el sentido de descubrirse uno *en* el otro cuando se descubre *para* el otro”².

II. MÁSCARA Y ESCISIÓN DEL YO

Deseamos aplicar los conceptos anteriores para un estudio de lo trágico en Hamlet. Para arribar con éxito al buen puerto que es este objetivo, es útil acudir a la ayuda que pueden prestarnos otros conceptos, pertenecientes a la teoría del psicoanálisis. Utilizaremos las categorías psicoanalíticas en la medida en que ellas nos permitan una mejor comprensión del fenómeno trágico en el personaje.

Son de interés para este efecto las categorías de “persona” e “individuación” de Jung.

La *persona* es un “yo” falso que nos creamos para facilitar nuestra relación con los demás; es una máscara que adopta el hombre al asumir un compromiso con la sociedad:

“En el fondo, la máscara no tiene nada de ‘real’, más bien, constituye un compromiso entre el individuo y la sociedad, referente al papel que ha de desempeñar por el hecho de tener un nombre, adquirir un título o desempeñar un cargo siendo tal o cual personaje (...). Mediante la persona el hombre desea *representar* este o aquel otro papel,

²Id., p. 143.

o bien apetece esconderse detrás de un *antifaz*; incluso llega a construirse determinada persona como baluarte”³

La elaboración de la persona significa una violencia a la psique del sujeto:

“Una consciencia *sólo* personal acentúa con cierta escrupulosidad sus derechos de propiedad y de autor referentes a sus contenidos e intenta crear con ellos un todo, un conjunto. Pero todos aquellos contenidos que no cuadran bien con este conjunto, o se descuidan y se olvidan, o se reprimen y se niegan. Esto es también una especie de auto-educación, pero resulta excesivamente arbitraria y violenta. Tienen que sacrificarse demasiados factores generales y humanos en favor de una imagen ideal, en la que quisiera transformarse el individuo”⁴

La personalidad consciente, es para Jung un resorte más o menos arbitrario de la psique colectiva. La persona, aunque hace creer en su individualidad a los demás y a uno mismo, en realidad es un papel impuesto por la sociedad, por la psique colectiva. La individualidad, sin embargo, se expresa, dice Jung, en la “singular elección y definición de la persona”, y en la exteriorización indirecta del propio inconsciente.

El otro concepto de Jung que, hemos anotado, nos interesa para este trabajo, el concepto de *individuación*, consiste en un descubrimiento de la propia singularidad profunda, por medio de una evolución que conduce hacia el ser verdadero, único e incomparable que cada uno de nosotros es:

“... individuación sólo puede significar un proceso de desarrollo psicológico que cumple con los destinos individuales dados que, para decirlo con otras palabras, convierte al hombre en *el* determinado individuo que siempre es (...). La finalidad de la individuación no es otra que la de liberar el sí-mismo, por un lado de los envoltorios postizos de la ‘persona’ y, por otro, del poder sugestivo de las imágenes inconscientes”⁵.

Lo que Jung entiende por *sí-mismo* es la totalidad que conforman el consciente y el inconsciente, los que se encuentran, afirma, en una relación de complementariedad. De tal modo, el *sí-mismo* no solo incluye a la sique consciente, sino también a la inconsciente; es decir engloba al “yo” consciente. Por eso, Jung piensa que el *sí-mismo* conforma una personalidad que coincide efectivamente con nosotros, con nuestro yo.

³Jung. *El yo y el inconsciente*. Barcelona, Luis Editor, 1950, pp. 101 y 131.

⁴Id., p. 100.

⁵Jung, op. cit., pp. 130-1.

Sin embargo, prosigue Jung, no nos es posible conocer quiénes somos como *sí-mismo*, así como nos conocemos como "persona". Para que pudiéramos hacerlo, sería necesario que la parte abarcara el todo, que nuestro yo consciente abarcara también el inconsciente. La verdad es que "por más que podamos ampliar el consciente, siempre existirá un sector indeterminado e indeterminable de inconsciente, que pertenece también a la totalidad del *sí-mismo*. De modo que el *sí-mismo* siempre seguirá siendo una magnitud que nos desborde".

El proceso de individuación consiste en una expansión del consciente mediante un proceso largo, difícil y peligroso, en el que debemos conocer, aceptar y dominar los factores de nuestro yo inconsciente, tanto en su sector personal —conjunto de vivencias personales que hemos relegado al inconsciente— como en el colectivo —conjunto de imágenes arquetípicas que hemos heredado de los siglos y siglos de experiencia acumulada por la especie y que poseemos desde el nacimiento:

"Cuanto más adquiriera uno el conocimiento de sí mismo mediante la introspección y la técnica correspondiente, tanto más ha de desaparecer aquella capa del inconsciente personal que gravita sobre el inconsciente colectivo. De este modo se crea una consciencia que ya no está aprisionada en el mundo de un "yo" mezquino y susceptible, sino que pasa a tomar parte en un mundo más amplio, en lo objetivo. Esta consciencia ampliada ya no será aquel conglomerado susceptible y egoísta de deseos, temores, esperanzas y ambiciones de carácter personal, que tiene que ser compensado o acaso corregido por contratendencias personales e inconscientes, sino que será una función de relación, vinculada a lo objetivo, que pone al individuo en una incondicional, obligatoria e indisoluble comunidad con el mundo"⁶.

Al final de este camino, si el hombre es capaz de llegar triunfante, podrá desarrollarse en armonía consigo mismo y con el mundo, transformado en el director de su propia vida. Es un camino importante en la trayectoria del héroe trágico de Shakespeare.

Aparte de las categorías de "persona" e "individuación", creemos útil para nuestro estudio la distinción que hace Karen Horney entre tres aspectos del ser⁷: el ser *real o empírico*, que abarca todo lo que la persona es en su momento presente, tanto su cuerpo como su psique; el ser *ideal*, que consiste en lo que la persona cree que debería ser, imagen ideal inalcanzable, que se genera en lo que intuye que la gente exige de ella. El ser ideal es una negación al ser real y se asienta

⁶Id., p. 136.

⁷*La neurosis y el desarrollo humano*. Bs. Aires, Ed. Psique, 1955, Cfr., pp. 157 y 158.

en un "deber ser", constituido sólo por fantasmas creados por la propia mente. La relación con esta autoimagen es una especie de soberbia que, según se sienta realizada o no, puede conducir al orgullo o a la vergüenza más terribles; puede también, incluso, conducir a la persona al éxito social, pero como su fundamento es falso, el hombre tendrá que derrumbarse al advertir la verdad.

El ser *verdadero* es el más vital. Para Karen Horney es:

*"la fuerza interior central, común a todos los seres humanos y, sin embargo, única en cada uno de ellos, que es la fuente profunda de crecimiento"*⁸,

entendiendo por crecimiento el "libre y sano desarrollo de acuerdo con las potencias de cada individuo". Al ser verdadero no nos lo representamos como imagen, sino que lo sentimos.

La contradicción entre estas dimensiones del yo genera neurosis, al hacerse abandono del yo verdadero para perseguir falsas autoidealizaciones, y al contemplarse la odiada realidad del yo empírico desde la perspectiva del yo ideal. Pretendemos, según lo dice el título del trabajo, investigar las relaciones existentes en Hamlet entre los elementos de lo trágico y las diversas manifestaciones del tema de la máscara, centrando nuestra perspectiva en el protagonista. Hemos acudido a los conceptos psicoanalíticos anteriormente expuestos, porque nos permiten clarificar y sistematizar nuestro análisis, y porque nos han parecido directamente relacionados con el mismo.

III. LOS ELEMENTOS DE LO TRÁGICO: ATMÓSFERA TRÁGICA, LUCHA Y COLISIÓN, TRIUNFO Y DERROTA, CULPA Y CAÍDA TRÁGICAS, GRANDEZA DEL HOMBRE EN EL FRACASO, PREGUNTA POR LA VERDAD, PÉRDIDA Y RENOVACIÓN DE LA FE

Antes de abordar el estudio propiamente tal de *Hamlet*, haremos una breve exposición de lo que en él entenderemos por "elementos trágicos"; es decir, aquellos que debe tener una situación determinada para que merezca ser calificada como "trágica".

Karl Jaspers, en su ensayo *Esencia y formas de lo trágico*⁹, sintetiza en el siguiente párrafo los fenómenos de lo trágico "según la exposición y forma que han hallado en la poesía":

⁸Op. cit., p. 13.

⁹Buenos Aires, Ed. Sur, 1960.

*“la atmósfera trágica permite que la tensión y la desgracia se hagan sensibles sobre todo en el acontecer presente o en el ser del mundo. Lo trágico se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa. Es la grandeza del hombre en el fracaso. Se revela en la voluntad no condicionada hacia la verdad como la más profunda desarmonía del ente”*¹⁰

Es en estos elementos que, según Jaspers, se concreta lo trágico en la literatura. Haremos una exposición de ellos, tal como los explica este filósofo, complementando su concepción con la de otros pensadores, cuando nos parezca conveniente.

La atmósfera trágica

Dice Jaspers que la atmósfera trágica “crece como lo terriblemente lúgubre y espantoso a lo que nosotros somos entregados. Es algo extraño que nos amenaza ineludiblemente:

“Hacia donde dirijamos nuestros pasos, lo que nuestro ojo encuentra, lo que registra nuestro oído: está en el aire lo que habrá de aniquilarnos, hagamos lo que hiciéremos”¹¹.

La atmósfera trágica, tal como la concibe Jaspers, constituye un temple de ánimo del personaje.

Lucha y Colisión: conflicto insoluble y necesidad trágica

El segundo elemento de lo trágico distinguido por Jaspers es la “lucha y colisión” que nos presenta la situación trágica. La poesía trágica nos presenta siempre:

“una lucha de los hombres entre sí o bien una lucha del hombre consigo mismo. Excluyentes intereses propios de la existencia humana, deberes, propiedades inherentes del carácter, impulsos, son los que se hallan empeñados en la lucha recíproca (...). Sin embargo, todas estas realidades constituyen sólo el material para el poeta que nos brinda la visión del saber trágico. En este material nos es mostrado lo que propiamente se halla empeñado en la lucha y ésta es simultáneamente comprendida por obra de la interpretación”,

¹⁰Op. cit., p. 40.

¹¹Id., p. 40.

ya sea por parte del personaje o del punto de vista general con que se nos presenta la obra:

“Estas interpretaciones de la lucha constituyen realidades positivas, puesto que a partir de tal sentido tiene origen el más poderoso impulso. El acontecer que se da en la tragedia es el proceso revelador de tal sentido”¹².

Lo trágico, entonces, surge de una interpretación que debe hacerse de la lucha externa entre los personajes, y puede aparecer como “inmanente” o “trascendente”. En la primera forma puede darse como lucha del individuo y lo cósmico o como lucha entre principios de la existencia histórica que se libera a través del proceso temporal. En el plano de la trascendencia es una lucha entre los hombres y los dioses o bien entre los dioses recíprocamente.

Cuando la colisión se da entre *el individuo y lo cósmico*, adopta caracteres realmente trágicos solamente si se presenta como acatamiento ante la norma —y no como mera arbitrariedad ante la ley:

“Lo universal aparece concentrado en los poderes de la sociedad, en sus diferentes estados, categorías, funcionarios (lo trágico en la sociedad); o bien en el fuero interno del carácter humano como exigencia de las leyes eternas que dentro del individuo se oponen a sus fuerzas y condiciones esenciales (lo trágico en el carácter)”.

Si el conflicto trágico aparece como oposición de principios de la existencia histórica, el héroe trágico encarna lo nuevo y se enfrenta a la poderosa persistencia de lo antiguo. La escena de esta lucha representa el momento de transición de lo viejo hacia lo nuevo. El personaje es portador de la primera forma del nuevo principio y deviene en víctima necesaria al enfrentar al poder de lo ya establecido y fuerte. De su muerte surgirá el éxito de lo nuevo.

En los casos que muestran una lucha entre *el individuo y los dioses*, éstos son potencias ininteligibles contra las que se revuelve el hombre muriendo en la lucha. El hombre ignorante cae víctima de esas potencias de que deseaba escapar. Las potencias ceden, con todo, si el hombre desea comprenderlas.

Por último, cuando aparecen *los dioses en recíproca oposición*, el hombre es víctima, escenario e intérprete de la lucha librada por los

¹²Id., pp., 42-3.

dioses. Su grandeza estriba precisamente en su calidad de intérprete de las potencias, merced a la cual se iguala a ellas.

Si para Jaspers la pugna trágica debe ser interpretada para saber cuáles son los factores que realmente se enfrentan, para Max Scheler no cabe duda de que esos factores son, necesariamente, dos valores positivos.

Opina Max Scheler¹³ que lo trágico es la determinación de una eficiencia en el hacer y en el padecer. Un carácter es trágico, dice, sólo por una disposición para un hacer y un padecer trágicos; y una "situación" sólo es trágica si está llena de esa eficiencia.

Tal eficiencia —prosigue Scheler— debe estar encaminada en una dirección: hacia la destrucción de un "valor positivo", es decir, de un valor que tiene efectiva e ineludible existencia y que, por lo tanto, hay que asumir. Es necesario que, por otro lado, la fuerza que destruye represente ella misma un valor positivo de jerarquía igual o inferior a la del destruido, pero jamás superior.

En consecuencia, desde el punto de vista de este pensador, sólo puede ser trágico un mundo en que existen valores en relación y en movimiento, donde transcurre el tiempo porque suceden cosas. Esos sucesos y el transcurrir del tiempo marcan el nacimiento de algo y la pérdida y destrucción de algo.

El conflicto y el acontecer trágicos se caracterizan también por su "inestabilidad" y, en consecuencia, por su necesidad.

"El acaecimiento trágico se nos manifiesta como fundado en una constitución del mundo que (pese a toda la particularidad de las causas del acontecimiento, pese a todos los nexos causales que lo produjeron al entrecruzarse, y que —como tales— no radican para nada en la constitución del mundo) siempre se halla como "en acecho" para producir a su vez "tales" acontecimientos. De tal suerte también está dado "en acecho" y como presentimiento, a la intuición; y en ello ya radica, pues, el otro carácter esencial del acontecimiento trágico: "la inevitabilidad"¹⁴.

La situación trágica es, pues, necesaria. Sólo puede denominarse trágica si la catástrofe es combatida libremente por todos los medios y, pese a ello, aparece como necesaria:

¹³"El fenómeno de lo trágico" en *El santo, el genio, el héroe*. Bs. Aires, ed. Nova, 1961.

¹⁴Id., p. 152.

*“la necesidad trágica es, ante todo, la inevitabilidad e inevitabilidad fundadas en las esencias e interconexiones esenciales de los factores del mundo”*¹⁵

Albin Lesky agrega un complemento interesante a las ideas de Jaspers y Scheler sobre el conflicto trágico. Señala que si bien se ha insistido mucho hasta ahora sobre el carácter insoluble del conflicto trágico, es perceptible que muchas tragedias (*La Orestíada* entre otras) presentan una acción claramente trágica y desenlaces nada catastróficos. Por ello, distingue entre *visión trágica del mundo* (aquella perspectiva para la que el universo es intrínsecamente trágico), *situación trágica* (en la que se dan los elementos de lo trágico pero que se abre finalmente en posibilidades de solución) y *conflicto trágico absoluto* (que no presenta salida alguna y conduce a una catástrofe inevitable)¹⁶.

Triunfo y Derrota

En una tragedia —dice Jaspers— deben producirse un triunfo y una derrota. Lo singular es que el triunfo debe ser obtenido por el que fracasa, y eso en el mismo acto de fracasar.

Jaspers ve el problema desde diferentes ángulos. Bajo cierto punto de vista podría decirse que en la tragedia triunfa lo universal, lo intemporal; pero

“en el reconocimiento de esto universal se da al mismo tiempo una recusación: lo universal es del carácter de necesidad que reviste el fracaso de la grandeza humana que se le opone”.

Y desde una perspectiva más elevada aún puede decirse que en la tragedia no triunfa nada:

“Ante lo trascendente, todo es finito y relativo, o sea que todo es digno de ser aniquilado, lo particular y lo universal, la excepción y el orden”.

Tampoco puede decirse que triunfe lo trascendente, puesto que

¹⁵ Id., p. 161.

¹⁶ Albin Lesky. *La tragedia griega*. Barcelona, Ed. Labor, (Nueva Col. Labor N° 17), 1970, Cfr., pp. 30 y ss.

“se expresa a través del todo, pero no predomina ni se somete, en virtud de que es indivisible”.

De este triunfo y derrota surge un orden *nuevo*

“que por su parte es un orden histórico, el cual recién entonces reviste validez para el saber trágico”¹⁷

La culpa trágica

Lo trágico —dice Jaspers— toma su sentido en el hecho de que la catástrofe es la punición de la culpa. Esta puede adoptar diversas formas. En un sentido amplio, la culpa se encuentra en el mero hecho de existir; en otro sentido más restringido, la culpa nace de una acción determinada.

La existencia misma aparece como culpa en cuanto

“yo soy culpable del mal que acontece en el mundo si no he hecho hasta el sacrificio de mi vida cuanto he podido para evitarlo; yo soy culpable porque vivo y puedo seguir viviendo mientras esto sucede. De modo que a todos abarca la culpa colectiva de lo que sucede”¹⁸.

Es culpable la existencia porque es inherente a ella obrar la restricción de otras existencias.

Puede ser culpable una existencia por el mero hecho de su origen. Por más que a la persona se le haya impuesto su origen, sin que en ello interviniera su voluntad, es culpable sin quererlo, por ser portadora de ese origen pecaminoso.

Puede también radicar la culpa en el carácter del individuo. El carácter obstinado, tenaz, o la incapacidad para superar la modalidad del mismo, constituyen la culpa de la cual surge el destino trágico. En este caso, el individuo se enfrenta a su propio carácter como a un destino personal.

La culpa, en un sentido restringido, se encuentra en la acción individual, la que aparece ejecutada en total libertad. La acción del héroe trágico:

¹⁷Jaspers, op. cit., pp. 47-9. Para Jaspers lo trágico es un saber acerca de lo esencial, en cuanto la situación trágica revela un aspecto del ser.

¹⁸Id., p. 50.

“Surge como moralmente necesaria y verdadera, esclarecidamente inspirada en la fuente de la libertad. El hombre no puede escapar de la culpa, mientras obra recta y verdaderamente; la culpa misma posee cierto carácter de no culpabilidad. El hombre lo acepta en sí, no cede a la culpa, y se instala frente a su culpa no por la tenacidad de la obstinación, sino por obra de la verdad que ha de fracasar en el sacrificio”¹⁹.

Por su parte, Scheler ve en la culpa trágica no una condición para el fenómeno trágico, sino que el núcleo mismo de lo trágico.

“no es la muerte, o algún otro mal, sino su ‘caer en falta’ lo que conforma el destino trágico del héroe”²⁰.

En su opinión, ya que la acción trágica implica una destrucción de valores que debe aparecer como *necesaria* e inevitable, la culpa trágica no podrá ser atribuida a nadie en forma clara y precisa. No quiere decir esto que en la tragedia exista una falta de culpa, sino simplemente que esa culpa no puede ser localizada. Ninguna omisión o técnica podría evitar la catástrofe.

El núcleo de esta culpa “necesaria” e “inocente” se muestra claramente en el tipo de personaje que Scheler llama “héroe trágico de la revelación ética”. Se trata del héroe que vislumbra un valor superior no conocido todavía por la sociedad. Al actuar conforme a esta perspectiva diferente a la establecida, la masa “cumple con su deber”, con franqueza, condenándolo *necesariamente*. Este héroe:

“... ha de considerar malo y pernicioso —y por ende, también, ‘indebido’— para él mismo, lo que de acuerdo a la moral reinante es considerado como ‘bueno’ y ‘debidado’ (...). Lo esencial es aquí la necesidad de engaño en que ha de caer el moralista más justo en presencia del héroe trágico. Aunque el héroe trágico de la revelación ética sea evidentemente por su misma esencia lo contrario del criminal, puede sin embargo llegar a no ser distinguible de éste, para su época (...). El héroe trágico de este tipo no incurre en su culpa, sino que ‘es víctima’ de la misma.

¹⁹ Jaspers, op. cit., pp. 53-4.

²⁰ Scheler, op. cit., p. 119.

*Esta expresión, usada con toda justicia, refleja un momento muy característico de la 'culpa trágica'; justamente el hecho de que la 'culpa' viene a él, y no que él va hacia la culpa'*²¹.

El héroe trágico, afirma Scheler, vislumbra en su campo de acción un actuar y un omitir "culpables". Las posibilidades de elección que se le presentan lo conducen sin evasión posible a alguna especie de culpa, de la cual será *necesariamente* víctima.

Mientras la falta moral o culpable se origina en el acto de elección, la falta trágica se origina ya en la esfera de elección:

*"El héroe trágico se 'vuelve' culpable en un actuar libre de culpa"*²².

Se trata de un actuar nacido de una elección en que todas las alternativas le conducen a caer en falta.

Para Lesky, la culpa trágica puede ser ética —de hecho, Lesky reconoce que la tragedia griega puede haber tenido, entre otras, una función didáctica—; pero fundamentalmente, piensa, esa culpa debe interpretarse como un error de comprensión del hombre acerca de su situación en el universo, que lo conduce a actuar equivocadamente frente a la realidad. Según Lesky, éste sería el concepto de "culpa trágica" más acorde con la mentalidad griega²³.

En íntima relación con este concepto de "culpa trágica" se encuentra otro concepto que también desarrolla Lesky: el de "caída trágica". Según Lesky, la caída trágica se produce cuando el héroe pasa de una situación de armonía y conformidad con el mundo a otra de desconcierto ante el hallazgo de la realidad verdadera. La caída trágica es, pues, un proceso interior del personaje y forma parte importante del proceso de individuación que se ha señalado anteriormente como propia del héroe trágico shakespereano.

Grandeza del hombre en el fracaso

Este es otro elemento que, según Jaspers, constituye lo trágico:

"Por el hecho de no ser un dios, el hombre se empequeñece y aniquila; —pero su grandeza consiste en que impulsa las humanas posibilidades hasta la más extrema medida, pudiendo hasta perderse conscientemente en ellas".

²¹Id., p. 167.

²²Id., p. 168.

Por eso, el héroe trágico es el hombre exaltado a un grado mayor que lo ubica más allá del bien y del mal, porque su grandeza se origina en la experiencia misma de la situación límite:

“Su oposición, su tenacidad, su arrogancia arrástranlo hacia la ‘grandeza’ del mal. Su capacidad de soportar, su desafío, su amor, lo elevan hacia el bien”.

Lo cierto es que, en cualquiera de los dos casos, esté en el bien o en el mal, es un hombre superior:

“En el bien integrándose y aniquilándose en el mal, en ambas situaciones fracasando, como existencia, en virtud de la consecuencia, ya sea de lo real o de lo presuntamente indeterminado”²⁴.

La pregunta por la verdad

Considera Jaspers esencial a lo trágico la no unidad de la verdad. Con esto quiere decir que las dos potencias que entran en colisión son igualmente verdaderas.

“De ahí que en la tragedia sea vital el interrogante: ¿qué es verdad? y su correlación: ¿quién tiene razón? ¿tiene lo justo éxito en este mundo? ¿triumfa lo verdadero? La revelación de la verdad en todo lo que produce un efecto y el mismo tiempo la limitación de esto verdadero y, por lo mismo, llegar a conocer lo injusto en todo, constituye el proceso en la tragedia”²⁵.

Laín Entralgo: Pérdida y renovación de la creencia

Para concluir esta exposición preliminar, es conveniente mencionar una idea de Pedro Laín Entralgo que puede iluminar varios de los conceptos sobre lo trágico anotados anteriormente, y que, por otro lado, reviste especial importancia en el caso de “Hamlet”.

Piensa Pedro Laín Entralgo²⁶ que la tragedia cobra especiales bríos en aquellas épocas históricas en que

²³ Lesky, op. cit., p. 35.

²⁴ Jaspers, op. cit., pp. 54-5.

²⁵ Id., pp. 54-5.

²⁶ *La curación por la palabra en la antigüedad clásica.* Revista de Occidente, Madrid, 1958.

“ha comenzado a producirse una crisis en las creencias básicas de una comunidad histórica. La osadía ante lo sagrado y el temor de lo sagrado se mezclan entonces en las almas de un modo turbio y angustioso”.

Entonces el hombre siente inseguridad y miedo de regir su propia existencia, pero está ansioso, al mismo tiempo, de autonomía personal. La tragedia muestra esta situación en su héroe, que

“se mueve y lucha en la zona límite de la existencia humana, aquella en que las posibilidades de ser hombres son más graves y amenazadoras. El poeta trágico pone sobre la escena el conflicto de una persona noble y esforzada que pretende vivir en sí y por sí misma —Orestes en Argos, Antígona en Tebas— y que todavía no sabe y no puede hacerlo, tal vez porque eso que ella pretende no es y no será nunca posible en su mundo, o acaso, de un modo más radical, porque no es humanamente posible. Cabría decir que el héroe trágico vive en su mundo, pero no es de su mundo. Con lo cual su aventura termina en tragedia, en conflicto doloroso y compasible. El desenlace de la acción trágica es así el retorno del hombre a la creencia que, herida y viva a la vez, todavía sigue dando sustentación a su alma y a su pueblo: un retorno que necesariamente ha de pasar por el dolor o por la muerte —este último es el caso de la verdadera tragedia—, porque el héroe ha ido más allá de los límites a que llegaba su propia suficiencia en cuanto hombre de su mundo, acaso en cuanto mero hombre. Sólo sufriendo o muriendo puede conciliarse con la realidad quien ha rebasado el ámbito en que le era posible ordenar autónomamente sus propios pasos”²⁷

Sobre la base de esta idea de Laín Entralgo, se puede proponer que el héroe trágico surge preferentemente en momentos iniciales de crisis cultural, porque la tragedia nace de sus esfuerzos por individualizarse y liberarse dentro de un mundo cuyas creencias —que acata a nivel consciente— rechaza inconscientemente como falsas. Se trata de un hombre de excepcional autenticidad, que se ha adelantado a su tiempo. El resultado del proceso trágico será un reencuentro con la creencia, ahora iluminada por el dolor de la experiencia límite.

²⁷ Pp. 301-302.

IV. INTERPRETACIÓN DE "HAMLET" A PARTIR DE LO TRÁGICO

“La penetración del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero, la flor y la esperanza de este hermoso país; el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el blanco de todas las miradas”: Nadie podría, por benévolo que sea, dejar de sentir alguna extrañeza ante la pintura que hace de Hamlet Ofelia, tan distinta del Hamlet que, oscuro y malhumorado, se pasea rumiando sus pesares por los pasillos. El contraste es tan violento que la propia Ofelia exclama:

*¡Haber visto lo que vi y ver ahora lo que veo!*²⁸

Ofelia se lamenta de la locura del príncipe y compara la figura que recuerda de éste con la del demente actual. Sin embargo, ya en la primera aparición de Hamlet en la tragedia, no es posible reconocer al brillante cortesano que describe la joven.

Hay una serie de indicios en la tragedia que permiten pensar que Hamlet tiene las condiciones de un buen cortesano.

Algo ha sucedido, que condujo a Hamlet desde esa situación descrita por Ofelia a la que nosotros conocemos como su actualidad en la acción.

Una buena descripción de ese proceso vivido por el personaje creemos encontrarla en el estudio de Eugenio María de Hostos:

*“La educación de Hamlet, bien amado de los suyos, acariciado por todas las sonrisas, invitado por todas las esperanzas de la vida, favoreció el desarrollo de la sensibilidad: su educación intelectual favoreció el desarrollo de la idealidad. Si su vida le enseñaba a amar, porque era amable, los libros le enseñaban a considerar como realidad aquellas risueñas perspectivas de su vida, porque desarrollaban la facultad que convierte en abstracciones, en ideas generales, en conceptos, los hechos prácticos, las ideas difusas, los juicios parciales de la realidad”*²⁹.

Es decir, Hamlet vivía en armonía con el universo, que todavía no se le hacía problemático. Llevaba una existencia de príncipe sin contratiempos graves. Su sencillez y espontaneidad le hacían querido

²⁸ Hamlet, III. 1. Utilizamos la edición de las *Obras Completas* de Shakespeare por Ed. Aguilar, 1966.

²⁹ Eugenio María de Hostos. *Hamlet*. Bs. Aires. Ediciones INTI, 1953, p. 57.

del pueblo —así lo señalan Claudio y el propio Hamlet—; su edad adolescente le hacía vivir centrado en sí mismo.

“Pero la vida real es vida de relaciones: con la naturaleza, y se cree en un principio; con la sociedad, y se cree en una ley; consigo mismo, y se cree en una unidad. Mientras la naturaleza y la sociedad y el propio ser concuerdan, se crea una armonía; cuando desacuerdan se crea un contraste. En la relación de armonía, la naturaleza tiene un nombre, el de Creador; una personificación, la tenebrosamente luminosa de Dios; la sociedad tiene una forma, la fraternidad; un representante, la augusta humanidad; el ser interior tiene una esencia, el espíritu; una apariencia, la majestuosa del hombre original. En la relación de contraste, la naturaleza, la sociedad, el ser, están vacíos: ni Dios, ni humanidad, ni hombre³⁰”.

De la relación de armonía a la de contraste —prosigue Hostos— hay todo un abismo, cuyo paso constituye una revolución del espíritu, cuyo resultado puede ser la salvación o la muerte. En esa revolución debe sondearse el abismo hasta lo más profundo.

“y llegar desde la sima hasta la cima”.

La tragedia de Hamlet nos presenta esa revolución en el curso de su desarrollo.

“Hamlet estudiaba en Wittemberg, cuando se consumaba su primera desgracia en Elsinor: su padre muere.

“Lo sabe y viene. Al esconder su dolor en el seno de su madre, se encuentra sin el dolor simpático que buscaba y esperaba. Su madre no puede sentir como él, porque ella no está desamparada como él: se ha casado otra vez”³¹.

Además se ha casado cuando sólo ha transcurrido un mes desde la muerte del Rey. Su nuevo marido es un hombre que, por lo menos desde la perspectiva de Hamlet, no tiene ninguno de los merecimientos del padre muerto. Hamlet siente gran admiración por su padre. Es evidente que

³⁰Id., pp. 57-8.

³¹Id., p. 59. Sobre la evolución de Hamlet, Cfr. también Margarita Quijano. *Hamlet y sus críticos*. México, Universidad Autónoma de México, 1962, p. 153 y ss.

tiene una imagen idealizada de él. Por las características de su personalidad que llevamos anotadas y por la violenta reacción suya ante el matrimonio de Gertrudis, cabe pensar que algo semejante le ocurría con su madre.

La experiencia del matrimonio de su madre provoca en Hamlet la *caída trágica*. Esta se profundiza cuando se le aparece el fantasma para revelarle el asesinato que cometió Claudio. El estado de Hamlet a partir de ese momento lo explica Jaspers del siguiente modo:

“A quien le suceda lo que a Hamlet —quien sepa lo que nadie sabe, pero sin saberlo a ciencia cierta— el mundo se le presenta nuevo y diferente. Conserva para sí lo que no le es posible comunicar. Cada hombre, cada situación, cada orden particular muéstransele a través de la contradicción, en cuanto se convierten en medios de ocultación de la verdad, no verdaderos en sí”³².

No “sabe a ciencia cierta” porque —recordamos— el fantasma no le parece del todo fiable; puede ser una hábil trampa del demonio a su credulidad.

Lo cierto es que, a partir del matrimonio de Gertrudis con Claudio, Hamlet descubre que en el mundo existe una esencial contradicción entre ser y parecer. Gertrudis parecía amar profundamente al Rey Hamlet; pero en realidad no lo amaba, puesto que por sensualidad y conveniencia se casa con un hombre inferior a él, a los pocos días de su muerte³³. El mundo es un mundo de apariencias.

Esta imagen contradictoria del mundo es extendible también al ámbito natural, a la raíz del universo:

“¡Qué fastidiosas, rancias, vanas e inútiles me parecen las prácticas todas de este mundo!... Vergüenza de ello. ¡Ah! ¡Vergüenza! ¡Es un jardín de malas hierbas sin escardar, que crece para semilla; productos de naturaleza grosera y amarga lo ocupan únicamente!...”³⁴.

El mundo en su naturaleza misma es apariencia vana, carne o materia destinada a corromperse. Esta característica es esencial al mundo de Hamlet.

³² Jaspers, op. cit., p. 63.

³³ Cfr. Hostos, op. cit., estudios de Gertrudis: pp. 33-38.

³⁴ Hamlet 1, 2. Cfr. Guerin y otros. *Introducción a la crítica literaria*. Buenos Aires. Ed. Marymar, 1974, p. 95 y ss.

El conflicto bélico, que se desarrolla en la tragedia como un telón de fondo para el conflicto central, está destinado también a mostrar la vanidad y variedad de las prácticas humanas. Basta observar que si el Rey Hamlet venció a Fortimbrás padre y le ganó ciertas tierras, finalmente Fortinbrás hijo ocupa nada menos que el trono del vencedor de su padre, y esto con la recomendación expresa de Hamlet hijo. Tantas muertes y guerras. . . ¿Para qué?

Cuando Fortinbrás conduce las tropas noruegas contra Polonia a través de Dinamarca, Hamlet se asombra de que tantos hombres vayan a la muerte para disputar unas tierras que, según el propio capitán noruego le confiesa, no arrendaría “ni por el precio de cinco ducados”. Hamlet interpreta esta empresa de Fortinbrás como “un tumor causado por exceso de riqueza y de paz, que revienta en lo interior, sin manifestar fuera la causa de la muerte del paciente”³⁵.

Esa guerra, por lo tanto, no es lo que parece ser. Lo terriblemente contradictorio es que nazca, según Hamlet, de la riqueza y de la paz. Ser grande —piensa Hamlet— consiste en “hallar noble querella por un quitame allá esas pajas cuando está en juego el honor”; esos veinte mil hombres de Fortinbrás van a la muerte “por un capricho y una ilusión de gloria” . . .

Esta perspectiva es la de un hombre a quien se le han hecho pedazos las creencias, ritos y valores fundamentales sustentados hasta entonces. Puede decirse que Hamlet no puede mirar sin destruir lo que mira, desnudando su carácter aparental, vacío: la corte, el amor, la amistad, las costumbres. . .³⁶

Si la caída trágica de Hamlet se inició antes de su diálogo con el fantasma, igual cosa puede decirse de sus sospechas respecto del asesinato de su padre.

Cuando Horacio y los guardias le avisan de la apariciones del fantasma y de sus probables intenciones de hablarle, Hamlet enuncia lo que será su proyecto inquebrantable durante toda la tragedia:

“¡Los actos criminales surgirán a la vista de los hombres, aunque los sepulte toda la tierra!”.

Los actos de Hamlet, a nivel de la intriga externa, se dirigen hacia el esclarecimiento y mostración a la sociedad del asesinato que terminó con la vida de su padre y hacia su venganza.

³⁵ Hamlet IV, 4.

³⁶ Cfr. nuestra cita a Laín Entralgo, con que finalizamos la exposición sobre “lo trágico”.

Sin embargo, la voluntad de verdad que mueve a Hamlet es más profunda. Según Jaspers, la verdad que Hamlet pretende develar es que

“el estado actual del mundo es de tal naturaleza que pueden ocurrir cosas así, que cosas así pueden permanecer ocultas, que cosas así pueden sustraerse al esclarecimiento”³⁷.

Hamlet desea encontrar e imponer la verdad en un mundo de apariencias. Después de su conversación con el espíritu de su padre asesinado, por lo demás, siente que se le ha encomendado esa misión y que no le resta otro camino que cumplirla:

*“¡El mundo está fuera de quicio...!
¡Oh, suerte maldita...! ¡Que haya nacido yo para ponerlo en orden!”³⁸.*

El mundo, por su misma naturaleza, está condenado a regirse por la apariencia y a ser víctima de la corrupción. Por eso es una cárcel. En su primer diálogo con Rosencrantz y Guildenstern, expresa Hamlet esta visión de un mundo privado de la libertad:

*“HAMLET: Dinamarca es una cárcel.
ROSENCRANTZ: “En tal caso, también lo sería el mundo.
HAMLET: Sí, una soberbia cárcel, en la que hay muchas celdas, calabozos y mazmorras, y Dinamarca es una de las peores”³⁹.*

Pocos momentos antes, Hamlet ha conversado con el asombrado Polonio, a quien no se le escapa la agudeza de su locura aparente. Le ha dicho estas palabras que sintetizan su terrible y clarividente visión del mundo:

“ser honrado, según anda hoy el mundo, equivale a ser escogido uno entre diez mil... Porque si el sol engendra gusanos en un perro muerto, besando la carroña, siendo un dios...”⁴⁰.

³⁷ Jaspers, op. cit., p. 63.

³⁸ Hamlet, I, 5.

³⁹ Id., II 2. Cfr. Guerin, op. cit., p. 99.

⁴⁰ Hamlet II, 2.

Por lo mismo, recomienda el príncipe a Polonio, no debe permitirse a Ofelia pasear al sol, porque su belleza está condenada por naturaleza a corromperse en este mundo, a pervertirse.

Otro personaje, de características opuestas a la de Hamlet, Laertes, también expresa una visión del mundo radicalmente desconfiada, especialmente en lo que se refiere al medio cortesano. Laertes sabe que el cortesano es el menos libre de los hombres. Pero acepta la falta de libertad y la falsedad como un orden lógico y conveniente en el mundo. Antes de partir a Francia, recomienda a su hermana Ofelia, que desconfíe de los galanteos de Hamlet:

“quizá ahora te ame, y que al presente ninguna mancha ni doblez empañe la pureza de sus intenciones. Pero debes temer, al considerar su alta alcurnia, que el príncipe no tiene voluntad propia, pues se halla sujeto a su nacimiento, y no le es permitido como a las personas de humilde categoría, pretender por sí propio, pues de su elección dependen la salud y prosperidad de todo el reino, y por tanto su elevación es preciso que se circunscriba a la voz y asentimiento de aquel cuerpo de que es cabeza”⁴¹.

Hamlet lleva, efectivamente, a Ofelia al despeñadero. Pero por caminos y motivaciones diametralmente opuestas a los temidos por Laertes, cuya perspectiva corresponde a los valores establecidos, aceptados por la opinión general. Hamlet asumirá su responsabilidad de un modo difícilmente comprensible para el medio cortesano.

La diferencia de perspectivas que hemos visto entre Hamlet y Laertes, no es sino una de las tantas concreciones de la dialéctica entre ser y parecer que fundamenta la estructura de esta tragedia.

La perspectiva de Hamlet nace de la convicción de que se le ha encomendado una importante causa cuyo real significado trata de comprender. Esa causa es el hallazgo y denuncia de la verdad, volver al mundo a “su quicio”.

De esta perspectiva y de este especial temple de ánimo del príncipe, se origina que su lenguaje se diferencie profundamente del de los demás personajes. Las palabras de Hamlet son las de un hombre comprometido con la verdad. Por eso se apartan de los usos y maneras convencionales, y por eso es temido por loco.

Precisamente porque los demás sí usan el lenguaje cotidiano, es que Hamlet los rechaza como a personas que esconden la verdad. Si

⁴¹Hamlet II, 2.

él está empeñado en la búsqueda del *ser*, no puede, de ningún modo, confiar en gente que acepta pasivamente el *parecer*.

La desconfianza de Hamlet afecta a todos los personajes, incluso a la Sombra, cuyo testimonio deberá ser sometido a la prueba de la representación teatral. Ofelia es tratada como instrumento vil del Rey y de Polonio. Rosencrantz y Guildenstern son sometidos a un cuidadoso escrutinio. Sólo Horacio, el hombre virtuoso y sincero, merece confianza⁴². Cuando la inconsciente Reina pregunta a Hamlet, a propósito de la muerte del Rey, “¿Por qué parece que te afecta de un modo tan particular?”, Hamlet responde de inmediato:

*“¡Parece”, señora! ¡no; es! ¡yo no sé parecer! no es solo mi negro manto, buena madre, ni el obligado traje de riguroso luto, no los vaporosos suspiros de un aliento ahogado; no el raudal desbordante de los ojos, ni la expresión abatida del semblante, junto con todas las formas, modos y exteriorizaciones del dolor, lo que puede indicar mi estado de ánimo. Todo esto es realmente apariencia, pues son cosas que el hombre puede fingir; pero lo que dentro de mí siento sobrepaja a todas las exterioridades, que no vienen a ser sino atavíos y galas de dolor”*⁴³.

Hamlet se siente “extraño en el mundo”, porque se considera a sí mismo incapaz de fingir y a sus ojos los ritos sociales aparecen como frías y vacías máscaras. Sin embargo, no escapa a la ley del enmascaramiento general, porque incluso su misma situación de compromiso con la verdad lo obliga a colocarse la máscara de su locura fingida.

En la locura de Hamlet vemos una clara concreción del concepto de “persona” de Jung. Es una máscara, una personalidad falsa que se ha creado como defensa contra el medio, y que le permite, a la vez, una convivencia medianamente aceptable. Su situación no le permite continuar la vida portando la “persona” que antes le impuso el medio y que, con variantes, se la impone a todos los personajes: la del cortesano. Probablemente el Hamlet adolescente, en el pasado, podía vivir sin problemas con esa máscara de cortesano. Pero ahora se le impone la necesidad de otra “persona” que le permita guardar su secreto y, al mismo tiempo vivir sin mentir. Sólo una máscara de loco puede servirle para ello.

⁴²Cfr. “La dialéctica como forma de Hamlet”. Guerin, op. cit., p. 96.

⁴³Hamlet, I, 2.

Sin embargo, la revolución interna que está viviendo, debe llevarlo más allá de la protección que puede darle una máscara de loco. Hamlet se encuentra en un intenso e irrenunciable proceso de "individuación". Su búsqueda de la verdad debe pasar por el encuentro del propio ser.

Hamlet debe encontrarse a sí mismo. Puede decirse que la acción de la tragedia consiste en esta búsqueda. *La mayor dificultad de Hamlet es que, perteneciendo a un mundo esencialmente contradictorio, él también lo es.*

La condición conflictiva de Hamlet es explicable desde el esquema de Karen Horney que expusimos anteriormente.

No ofrece gran dificultad establecer el "yo real" de Hamlet. Es un príncipe heredero del trono de Dinamarca, que se enfrenta, primero a la sospecha, y luego a la certeza de que debe vengar a su padre asesinado, según exige la costumbre establecida por la tradición. Vive la desagradable circunstancia de ver ocupar el trono a un tío oportunista y muy seguro de sus medios, cuando en realidad a quien corresponde ocuparlo es a él. Debe agregarse a esta situación la condición incestuosa del matrimonio de su padre y todo lo que éste implica en la imagen de la madre.

Se entiende que este "yo real" está llamado a la acción, al abandono de la pasividad. Sin embargo, parte de él es, precisamente, el hecho de que, por motivos no bien entendidos por Hamlet, "todavía" no se ha movilizó hacia la ejecución de aquello que le exige la norma establecida.

El "yo ideal" de Hamlet, evidentemente uno de los términos que crea tensión al contrastar con el "yo real", consiste en el príncipe que cumple conforme a la tradición el deber de la venganza y que asume sus derechos a la sucesión. El hombre de acción que no debilita su voluntad cuestionándose la realidad y que se impone a la circunstancia. El "yo ideal" *corresponde a los valores vigentes en la corte*, y está presente constantemente en las palabras del príncipe.

El "yo verdadero" es otro término en el conflicto de Hamlet. Si bien éste admira a su padre, gobernante y guerrero, lo cierto es que su verdadero ser no lo conduce en absoluto hacia la imagen bélica del Rey asesinado. Por el contrario, el "yo verdadero" de Hamlet se asienta en tendencias humanistas modernas que en su mundo todavía se encuentran incipientes y que el príncipe *no se ha formulado claramente*. Estas tendencias rechazan la venganza sangrienta que exige la tradición y exigen una actitud interrogatoria del individuo acerca de su situación en el universo y respecto del sentido de su actuar. Esta actitud nueva contempla una concepción del hombre y de la sociedad

caracterizada por la relevancia del ser humano individual y por la influencia del cristianismo. Hay en sus raíces una aspiración intransigente a la verdad y a la justicia.

La conciencia de Hamlet, en consecuencia, vive en conflicto entre los valores y costumbres tradicionales establecidos, y las tendencias humanistas nuevas, todavía no bien delimitadas, pero existentes como una *vaga inquietud* en espíritus como el de Hamlet.

Hamlet, sin embargo, vive en un mundo incompatible con estos valores que exige su yo verdadero. Se trata de una sociedad construida íntegramente sobre los valores tradicionales, a los que no podría ni querría renunciar. El propio Hamlet, a nivel consciente, postula para sí mismo un "yo ideal" que se ajusta a los valores. Con todo, se le hace intolerable la ejecución ciega de los dictados tradicionales⁴⁴ cuya falsedad se le hace evidente en la estructura humana y social completa.

Hay quienes interpretan esta dialéctica interior del personaje como la oposición entre dos éticas; la bárbara tradicional, que exige al hijo el rito de la venganza del padre y jefe muerto, y la cristiana que condena por mandato divino el suicidio, la venganza y el asesinato. Muchos actos de Hamlet se explican como influencia de la creencia cristiana. Irónicamente, la ideología cristiana a veces guía los actos de Hamlet en función de la venganza: no mata a Claudio cuando lo ve orando, porque una lógica bastante bárbara le indica que si lo mata en un momento de oración y arrepentimiento su alma se salvaría, lo que transformaría la venganza en un favor a la víctima. La venganza debe ser total, y exige la condena eterna de la víctima, así como al Rey Hamlet no se le dio la oportunidad de arrepentirse de sus pecados. Sin embargo, no es dudoso que la creencia cristiana, que tortura a Claudio, tenga influencia en las reticencias de Hamlet ante la venganza sangrienta.

Lo cierto es que el conflicto de Hamlet se da entre estos dos polos: los valores tradicionales, de raigambre bárbara, en que se fundamenta su "yo ideal" y las tendencias de raigambre humanista y cristiana, en que se asienta su "yo verdadero". Ambos polos son, para Hamlet, irrenunciables. Los valores de la tradición constituyen las bases de la sociedad en que vive y tienen profundas raíces en su propia conciencia. Hamlet desea, necesita vengar a su padre asesinado. Su "yo verdadero", desconocido y nebuloso, inconsciente, se manifiesta a partir de la caída trágica, generando la necesidad de encontrar una justificación, un sentido superior a su acto vengador, lo que le conduce a cues-

⁴⁴Cfr. Arnold Kettle, "De Hamlet a Lear", en varios autores, *Shakespeare en un mundo cambiante*. Bs. Aires. Ediciones Sílabas, 1966, pp. 147-72.

tionarse toda la estructura tradicional de su mundo presente, con sus rituales y hábitos.

Hamlet cae en una contradicción neurótica. La tragedia nos muestra su búsqueda del "yo verdadero". En buenas cuentas, se trata de un proceso de "individuación", que le conducirá desde el quiebre de la creencia al reencuentro con la creencia. Ese proceso significa para Hamlet sufrir el dolor de la experiencia límite y enfrentar incluso a la muerte.

En el nivel más inmediato de interpretación es evidente que Hamlet se siente culpable por no haber matado a Claudio cuando su conciencia le exige hacerlo. Sin embargo, la situación de Hamlet tiene proyecciones más profundas.

Desde el momento en que Hamlet tiene conciencia de que el mundo en que vive es una gran farsa, llena de rituales y tradiciones vacías, debe hacer lo posible por encontrar e imponer la verdad. Mientras no lo haga, por más que las condiciones de ese mundo no las haya creado él, será culpable. Su inmovilidad y su pertenencia a ese mundo le hacen culpable.

Si nos atenemos al criterio de Albin Lesky, el concepto de "culpa trágica" en su acepción más profunda apunta hacia un

*"fallo intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en que se encuentra nuestra vida"*⁴⁵.

El "fallo intelectual" de Hamlet es el que siempre debe cometer "necesariamente" el héroe que Scheler llama "de la revelación ética". En la medida que del sacrificio del héroe trágico siempre nace una nueva moral, debemos pensar que esa denominación, en lo que tiene de esencial, es aplicable a todo héroe trágico, y por lo tanto también a Hamlet. Este es portador de una moral nueva, que se asienta en una concepción de la vida como búsqueda y asunción de la verdad. Se mueve, por lo tanto, de acuerdo a una perspectiva distinta y hasta contraria a la de los demás, lo que le conducirá a destruir y a ser destruido.

La culpa de Hamlet, en su proyección más profunda, es verse obligado a asumir esa perspectiva frente a la existencia, cuando es imposible asumirla.

El compromiso con la verdad imprime a Hamlet un comportamiento y un lenguaje dirigidos al desenmascaramiento del otro. Esa es la in-

⁴⁵Op. cit., p. 35.

tención de sus primeras “locuras” ante Ofelia, que ella misma describe a su padre:

“estaba cosiendo en mi aposento, cuando el príncipe Hamlet se presenta ante mí con el jubón todo desceñido, descubierta la cabeza, sucias las medias, sin ligas y cayendo sobre el tobillo a modo de grilletes; pálido como su camisa, chocando una con otra sus rodillas, y con tal doliente expresión en el semblante como si hubiera escapado del infierno para contar horrores... Me cogió de la muñeca, apretándome fuertemente; apartóse después a la distancia de un brazo; y con la otra mano puesta así sobre su frente, escudriñó con tanta atención mi rostro como si quisiera retratarlo. Permaneció así largo tiempo, hasta que, sacudiéndome el brazo y moviendo así tres veces, de arriba abajo, la cabeza, exhaló un suspiro tan profundo y doloroso, que parecía deshacérsele en pedazos todo su ser y haber llegado al fin de su existencia. Hecho esto me dejó: y con la cabeza vuelta atrás parecía hallar su camino sin valerse de los ojos, pues se alejó por la puerta sin servirse de ellos, y hasta el último instante tuvo su lumbre fija en mí”⁴⁶.

No es difícil interpretar estos actos de Hamlet y su relación con los diálogos insultantes o impertinentes que con la joven sostiene posteriormente.

La “caída trágica” de Hamlet, su conciencia de la índole falsa del mundo, se inicia con un quiebre de la imagen materna y, con ella, de la mujer en general: “fragilidad, tu nombre es mujer”.

Frente a las imágenes de Ofelia, dulce e inocentemente virginal para unos; maquiavélica, independiente, segura de sí misma y sensual para otros⁴⁷, creemos que algo de razón hay en ambas perspectivas. Lo que parece indudable es que Hamlet siente serias dudas por lo que esconde el bello rostro de la joven y que sus actitudes y lenguaje para con ella tienen por finalidad hacerle tomar conciencia de su propia verdad. Por lo menos, de la verdad que Hamlet ve en ella y en la rela-

⁴⁶Hamlet, II, 1.

⁴⁷Para ejemplificar ambas perspectivas de Ofelia con posiciones extremas: Salvador de Madariaga, *El Hamlet de Shakespeare*. Bs. Aires. Editorial Sudamericana, 1949. Sostiene la segunda imagen de Ofelia. Eugenio María de Hostos, op. cit., sostiene el otro extremo, la Ofelia dulce y virginal. Nuestra interpretación de la locura de Ofelia se aproxima bastante a la que hace Madariaga.

ción que sostiene con ella. La “locura” de Hamlet y la muerte de Polonio son experiencias que dejan en soledad a Ofelia, que no resiste enfrentar su verdad interior, lo que la hace enloquecer.

Semejante actitud muestra Hamlet ante su madre. Cuando la fuerza a considerar la diferencia que existe entre sus dos maridos, Gertrudis debe penetrar en sus propias motivaciones y grita angustiada:

“¡Oh, Hamlet, no digas más! me haces volver los ojos alma adentro y allí distingo tan negras y profundas manchas, que nunca podrán borrarse”⁴⁸.

Gertrudis no soporta salir de su sensual inconsciencia para “volver los ojos adentro”. Como la mayor parte de la gente de Dinamarca, se conforma con las apariencias de la vida: rehusa “ver”. En consecuencia, permanece ajena tanto a la presencia del fantasma en la habitación como a las implicancias metafísicas de la locura de su hijo.

Esta constante se mantiene en las relaciones de Hamlet con Rosencrantz y Guildenstern y con Polonio. A este último lo desenmascara poniendo en evidencia su vacía condición de oportunista servil, que llega incluso a “ver” lo que intuye que sus amos desean que vea:

“HAMLET. ¿Veis aquella nube cuya forma es muy semejante a un camello?”

“POLONIO. Por la misa, y que parece un camello realmente.”

“HAMLET. Yo creo que parece una comadreja.”

“POLONIO. Tiene el dorso de una comadreja.”

“HAMLET. O de una ballena.”

“POLONIO. Exacto; de una ballena”⁴⁹.

La situación de testigo conscientemente crítico de la condición farfésca del mundo, lleva a Hamlet a exclamar para sí mismo después de este diálogo con Polonio:

“¡Me van a volver loco de veras, y hasta el punto de estallar!”.

Rosencrantz y Guildenstern se acercan al príncipe por orden superior y con una misión bien clara: descubrir su secreto. Son funcionarios,

⁴⁸Hamlet, III, 4.

⁴⁹Id., III, 2. Parecido diálogo mantiene Hamlet después con Osric (V, 2), quien siente frío o calor según el gusto del amo.

por lo tanto, y sus relaciones para con él se encuentran en esos términos reales y no en los de amistad sincera. Hamlet desenmascara esta situación con despiadada violencia.

La condición falsa del mundo es, sin embargo, irremediable. Los personajes crean y protagonizan una mascarada de la que son a la vez prisioneros. Esto puede percibirse especialmente en Claudio, quien demuestra tener conciencia de su propia corrupción y falsedad, lo que le permite elevarse a un rango superior entre los personajes de la tragedia. Cuando junto con Polonio colocan a Ofelia en el camino de Hamlet, esperando por intermedio de ella enterarse del secreto que esconde el príncipe, Polonio ordena a su hija que simule leer un libro para que el príncipe no sospeche que el encuentro es intencional, y luego dice a Claudio:

“materia es ésta en que a menudo nos hacemos dignos de censura, y es cosa más que probada que con el semblante de la devoción llegamos a almiar al mismo diablo”.

Ante estas palabras Claudio reacciona dolorido y murmura:

“¡Oh, demasiado cierto! ¡Qué duro latigazo dan a mi conciencia estas palabras! No es más repugnante el rostro de una meretriz bajo el tinte seductor de los afeites que mi acción bajo mis pulcras frases. ¡Oh, carga abrumadora!”⁵⁰

Claudio tiene conciencia de sus actos y siente repugnancia de la baja e infamia de la mascarada que protagoniza. Pero le es imposible rectificarla. Incluso el arrepentimiento para la salvación eterna le es imposible. Cuando, removido hasta las entrañas por la escenificación de su crimen montada por cómicos a solicitud de Hamlet, intenta rezar, se da cuenta de que

“Mis palabras vuelan a lo alto; mis pensamientos quedan en la tierra; palabras sin pensamientos no van al cielo”⁵¹

Claudio sabe que mientras conserve los frutos del delito no puede arrepentirse de modo efectivo. Las condiciones del mundo en que vive

⁵⁰Id., III, 1.

⁵¹Id., III, 3.

y su propia condición, hacen esos frutos irrenunciables. Presa de su ambición y de su sensualidad, Claudio no puede liberarse de una situación basada en una falsedad que ahora se desarrolla por sí sola, en buena parte ajena a su voluntad. Por eso, a pesar de su íntima repugnancia y sentimiento de culpa, dirige todos sus esfuerzos a eliminar a su adversario para posesionarse definitivamente del poder y de la mujer que le proporciona su crimen. Dinamarca, o sea el mundo, es una cárcel.

Las lucubraciones de los soldados y de Horacio sobre el porqué de las apariciones del fantasma, al comienzo de la tragedia, manifiestan una concepción de la realidad como influida por fuerzas del más allá, siempre prestas a manifestarse en sucesos extraordinarios que es preciso interpretar. Horacio recuerda que la antigua Roma fue advertida de la muerte de Julio César por hechos fantásticos y lúgubres; los soldados saben que el fantasma es el espíritu del rey, que es causa original de la guerra que se avecina. De tal modo, a sus ojos la realidad sería enmascaramiento de fuerzas ocultas que promueven calamidades, lo que obliga a mantenerse en guardia constante. Esto es un factor más de la "atmósfera trágica" que rodea a los personajes de esta tragedia y explica que Hamlet no confíe en el fantasma pensando que puede ser un disfraz del demonio.

Hamlet debe, pues, someter al fantasma a una prueba que le revele la autenticidad de su rostro y de sus palabras.

El instrumento escogido por Hamlet será el teatro:

*"He oído contar que personas delincuentes, asistiendo a un acto teatral, se han sentido a veces tan profundamente impresionadas por el solo hechizo de la escena, que en el acto han revelado sus delitos..."*⁵²

Cuando los cómicos llegan a Elsinor, Hamlet siente asombro ante la fuerza con que expresa un dolor simulado cierto actor que, en un "sueño de pasión", como dice el propio Hamlet, declama un texto en que se llora la muerte de Hécuba. Observa Hamlet el contraste entre la expresión de ese dolor fingido y su propio dolor real que es inexpresable, ni siquiera traducible en actos expresivos, como sería, por ejemplo, la venganza sangrienta.

Sin embargo, es precisamente ese "sueño de pasión", esa ficción, la única fuerza capaz de remover en el hombre las raíces obligándole a exteriorizar su verdad interna y a romper su ficticia máscara cotidiana.

⁵²Id., III, 2.

Hamlet solicita a los cómicos que escenifiquen un texto que reproduce la escena del asesinato del Rey. El y Horacio observarán atentamente las reacciones de los reyes, quienes asistirán a la representación.

La representación teatral no tiene valor en sí. Lo que importa es la reacción de los personajes espectadores ante lo que se escenifica para ellos. La representación teatral cumple la función de intensificar la vivencia trágica, de remover las conciencias y, por lo tanto, de impulsar la acción. Claudio, el personaje a quien va dirigida realmente la representación, reacciona herido en lo más íntimo de su ser, exteriorizando su conmoción interna. Hamlet comprueba la autenticidad de lo dicho por el fantasma, y enfrenta ahora la necesidad de cumplir con su deber. Ahora tiene que actuar. Gertrudis, hasta el instante pasiva, sensual, inconsciente, reacciona con un impulso maternal: intuye que debe preocuparse más seriamente por su hijo⁵³. Es precisamente en este momento que Claudio toma profunda conciencia de su degradación. Trata de orar y no puede. En lo sucesivo, sus actos se dirigirán a asesinar a Hamlet, quien indudablemente posee la verdad y es un enemigo peligroso. Este, por su parte, sufre una culminación de su "caída trágica". La visión del mundo que sustentara hasta entonces sufre un definitivo quiebre. Ya no le será posible, de ninguna manera, convivir con esa realidad. Ni siquiera con la máscara de loco.

La pregunta por la verdad conduce a Hamlet de modo natural a enfrentarse al problema de la muerte, inseparable del problema del sentido de la existencia. Culmina este proceso en la escena con los sepultureros en el cementerio, que sucede cuando regresa a Dinamarca después de su accidentado viaje por mar.

El diálogo de los dos sepultureros contrasta con la actitud reflexiva de Hamlet. Ambos son hombres rudos, carentes de educación. Viven en contacto diario con las sepulturas, lo que concede a sus palabras una extraña profundidad. Pero aceptan el horror de la muerte como una realidad concreta, irremediable, frente a la cual no cabe hacerse embrollos metafísicos. Hamlet, en cambio, ha pasado por un calvario que lo conduce, en esos momentos, al punto más elevado de la experiencia trágica.

Uno de los sepultureros reconoce en una de las calaveras visibles en el terreno a Yorik, un bufón de la corte en que se crió Hamlet. Este coge la calavera y dice:

⁵³Cfr. Hostos, op. cit., lo referente a Gertrudis.

“Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror siento al recordarlo!, a su vista se me revuelve el estómago. Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no sé cuantas veces. ¿Qué se hicieron de tus chanzas, tus piruetas, tus canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumper en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni sólo un chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi alma, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo de afeites, ha de venir forzosamente a esta linda figura”⁵⁴.

Tras la máscara de la vida, se encuentra la verdad de la calavera, que simboliza la muerte. El fin obligado de todos los hombres, de todo lo viviente, está allí, en los restos yacentes en la sepultura. De tal modo, la vida misma es una falsa imagen más o menos risueña, más o menos doliente. Todo es apariencia, ficción, máscara engañadora, engendradora de ilusiones. La muerte es la única verdad, que unifica e iguala a los seres, como observa Hamlet a Horacio:

“Por qué no podría la imaginación seguir las nobles cenizas de Alejandro hasta encontrarlas tapando la boca de un tonel? (...). Alejandro murió, Alejandro fue sepultado. Alejandro hizo polvo; el polvo es tierra; de la tierra se hace el barro, ¿y por qué con ese barro en que se convirtió no podría taparse un barril de cerveza?”⁵⁵.

Las diferencias de condiciones entre los hombres buenos y malos, ricos y pobres, nobles y plebeyos, heroicos y mediocres, terminan por confundirse al volver a su origen. Todo se iguala en el retorno a lo natural. Frente a esta verdad absoluta en que desemboca la conciencia de Hamlet, todo lo humano transitorio aparece como mezquino y falso.

Las actitudes de Hamlet muestran ahora una serenidad muy distinta al arrebatado temple del príncipe anterior al viaje por mar. La experiencia trágica ha conducido a Hamlet a una reconciliación entre su ser y el mundo, al hacerlo aceptar que las contradicciones son parte esencial del universo y del destino de los hombres. Al aceptar en su conciencia esta verdad, asume un “saber” superior que engendra en su alma armonía y paz.

Ahora Hamlet ya completó su proceso de “individuación”; lo vemos en posesión de su propio ser individual total y realizado. Su con-

⁵⁴Hamlet. v, 1.

⁵⁵Id., v.

ciencia ha crecido, porque conoce y domina lo que antes era inconsciente y descontrolaba su existencia. Si aceptáramos ver en el fantasma una imagen arquetípica que dispara en Hamlet el proceso de individuación, podríamos decir que lo que éste simboliza es ahora comprendido por Hamlet.

Los opuestos de su ser siguen siendo contrarios, pero se encuentran en una relación de armonía, de "complementariedad inevitable". Si el mundo es conflicto y falsedad por necesidad natural, la paz y la verdad sólo pueden surgir del dolor, del sufrimiento en la lucha por enfrentar a la realidad y desenmascarar en ella a la verdad.

Hamlet ahora sabe que, como dice a los cortesanos después de su pelea con Laertes en la tumba sobre el cadáver de Ofelia,

"... por más que haga el mismo Hércules, el gato maullará y el perro ladrará mal que le cuadre"⁵⁶.

Comprende que la condición humana es fruto de la necesidad universal. Lleno de este "saber trágico", actúa frente a Laertes de modo sereno pero amenazador, cuando es agredido por él en la tumba de Ofelia:

"LAERTES. ¡Qué el demonio lleve tu alma! (asiéndole y braceando con él).

"HAMLET. Mal modo de rezar. Por favor, quita tus dedos de mi cuello, pues aunque no soy irascible ni violento, hay en mí algo peligroso, que tu presencia debe temer. Aparta esa mano"⁵⁷.

Las reacciones de Hamlet frente a Laertes son significativas. Dice a Horacio que siente afecto por el hermano de Ofelia, porque

"en la imagen de mi causa veo el retrato de la suya".

Sin embargo, se enfurece ante "las alharacas de su pesar"; es decir, le irritan las manifestaciones que hace sobre la tumba de su hermana, de dolor y de odio contra el propio Hamlet, causante de las muertes de Ofelia y de Polonio, su padre.

La irritación de Hamlet ante las manifestaciones de dolor que hace Laertes encima del cadáver de Ofelia sólo puede comprenderse recordando que el príncipe ha sufrido lo máximo que un hombre puede sufrir, y que sabe, mejor que nadie, que el verdadero dolor no puede exte-

⁵⁶Id., v, 1.

⁵⁷Id., v, 2.

riorizarse. Los gestos exagerados o “alharacas” pertenecen al teatro, no corresponden al dolor real y profundo, que es inexpresable. Las demostraciones de Laertes, por su convencionalidad, constituyen una reacción que se genera en la superficie de la muerte de Ofelia, no en su realidad profunda. Hamlet increpa a Laertes diciéndole:

“yo amaba a Ofelia; cuarenta mil hermanos que tuviera no podrían, con todo su amor junto, sobrepasar el mío. (a Laertes). ¿Qué estás dispuesto a hacer por ella? (...). ¡Vive Dios! Dime qué quieres hacer. ¿Quieres llorar?, ¿quieres luchar? ¿quieres ayunar?, ¿quieres desgarrarte?, ¿quieres tragar vinagre o comerte un cocodrilo? Pues todo esto haré yo. ¿Vienes aquí para lloriquear, o para provocarme saltando en la tumba de Ofelia? ¡Hazte sepultar vivo con ella, que esto quiero yo; y ya que hablas de montañas, deja que sobre nosotros echen fanegas a millones, hasta que nuestro promontorio, chamuscándose la cresta en la zona ardiente, deje el monte Osa como una verruga! y si te empeñas en gritar, rugiré tanto como tú”⁵⁸.

Todos esos gestos son inútiles, falsos, teatrales. Si Laertes cree, muy satisfecho, que ése es el modo correcto de asumir las muertes de su hermana y de su padre, está equivocado. Esa es una solución fácil. Hamlet puede también realizar todos esos gestos exteriores, tan bien como otro cualquiera.

Dice Hamlet, con razón, que Laertes tiene una situación semejante a la suya. Igual que él, Laertes debe vengar a su padre, con la sola diferencia de que también debe vengar a la hermana. La diferencia entre ambos surge en la forma como asumen estas situaciones semejantes. Laertes no sufre la “apertura de mundo” que afecta a Hamlet; sigue inmerso en el “gran teatro del mundo” y se ajusta a la norma que éste dicta. La diferencia se hace evidente si consideramos que Hamlet no quiso matar a Claudio a traición y demora la venganza porque tiene que darle un sentido; a Laertes, en cambio, sólo le mueve la necesidad de cumplir formalmente el deber establecido por la tradición. Tiene que matar a Hamlet; eso es lo que le interesa y no el sentido profundo de ese acto.

Laertes no supera las formalidades exteriores impuestas por el contorno social; le basta cumplir los rituales para sentirse conforme. Hamlet, en cambio, desconfía incluso de los gestos externos del hom-

⁵⁸Id., v, 1.

bre ante la muerte. Los comentarios de los sepultureros respecto del entierro de Ofelia en tierra sagrada parecen darle la razón a Hamlet:

“CLOWN 2º. *¿Quieres que te diga la verdad? si la difunta no fuese una dama distinguida, no le hubieran dado sepultura cristiana.*

“CLOWN 1º. *¡Cabal! ¡Tú lo has dicho! y lo más triste del caso es que los poderosos hayan de tener en este mundo más facultad que los demás cristianos tienen en este mundo para ahogarse, o para ahorcarse a su capricho*”⁵⁹.

Sobre Ofelia pesa la sospecha de suicidio, por lo que debería negársele la sepultura en tierra sagrada. Sin embargo —aunque con restricciones en la ceremonia— se le da sepultura en el cementerio sagrado. La desoladora conclusión de los sepultureros se justifica plenamente y devela un aspecto más de la farsa que es el mundo.

Que Hamlet haya alcanzado una reconciliación con lo universal, basada en una comprensión del carácter necesariamente contradictorio y conflictivo del Cosmos, no quiere decir que abandone el deber de hacer justicia. Por el contrario, para Hamlet sigue vigente la misión de matar a Claudio:

“*¿Y no sería criminal dejar que ese cáncer de nuestra naturaleza se cebe en ella con nuevas maldades?*”.

Aunque la lucha sea imposible, aunque el mundo esté irremediablemente condenado a la falsedad y a la corrupción, debe asumirse el compromiso con la verdad y la justicia.

La reconciliación trágica proporciona también a Hamlet la confianza en una voluntad superior que decide nuestros destinos. Después de aceptar el duelo con Laertes. Hamlet siente una extraña angustia, un “presentimiento fatal”. Así lo confiesa a Horacio. Desecha, sin embargo, esta preocupación, porque:

“... *no creo en presagios; hasta en la caída de un gorrión interviene una providencia especial. Si es esta la hora, no está por venir; si no está por venir, esta es la hora; y si esta es la hora, vendrá de todos modos. No hay más que hallarse prevenido. Pues si nadie es dueño de lo que ha de abandonar un día, ¿qué importa abandonarlo tarde o temprano?*”⁶⁰.

⁵⁹ Id., v, 1.

⁶⁰ Id., v, 2.

La reconciliación con lo universal proporciona a Hamlet una armonía interior que explica su disposición para el duelo con Laertes, evento que habría sido inusitado para el Hamlet de los primeros cuatro actos. Igual cosa puede afirmarse de su reacción al matar a Claudio y su actitud final ante la muerte.

Hamlet alcanza la armonía con su propio ser y con el mundo, elevando la pregunta por la verdad y el compromiso con ella hasta el límite de las posibilidades humanas. Allí reside su triunfo: en haber sido capaz de pasar por aquella prueba permaneciendo fiel a su causa, hasta que el dolor y el sufrimiento le abrieran, tras el “gran teatro del mundo”, la realidad esencial. El solo hecho de asumir esa misión hasta las últimas consecuencias, coloca a Hamlet en un lugar superior a los hombres.

El triunfo es obtenido por Hamlet en la derrota. El entendía su misión como el ordenamiento de un mundo que se encontraba fuera de “su quicio”. Muy lejos de ordenar la realidad, Hamlet es aplastado por ella, porque se enfrenta a una contradicción que se encuentra en la raíz misma de lo natural. Hamlet sabe que su lucha es imposible; justamente porque lo sabe y no abandona su causa, es que adquiere la sublimidad del héroe trágico.

Las últimas palabras que Hamlet dirige a Horacio constituyen un reconocimiento de su fracaso, de que el conflicto permanece sin solucionarse. También constituyen un legado a la humanidad de aquella misión que él entiende que le fue encomendada y que no pudo llevar a fin con éxito:

“Yo muero, Horacio; tú vives; explica mi conducta y justificame a los ojos del que ignore (...). ¡Qué nombre me sobrevivirá, de quedar así las cosas ignoradas!”⁶¹

La solicitud de Hamlet no es un simple deseo de “salvar su imagen” a los ojos de la posteridad; como observa Jaspers, nace de la certeza del príncipe de que la verdad “se produce primeramente en unión con su revelación en el conocimiento de los contemporáneos”⁶².

Como se lo planteara Hamlet al iniciarse la acción, es preciso que la verdad “surja a la vista de los hombres”. Sólo que al comienzo Hamlet pensaba colocar un crimen a los ojos de la sociedad, y ahora quiere que sea toda su historia personal lo que transmita Horacio, con todas las implicancias metafísicas que ella tiene.

⁶¹Id., v, 2.

⁶²Op. cit., p. 69.

Hamlet deja como herencia a la humanidad la tragedia que le tocó vivir. Si Horacio no cuenta lo que realmente le sucedió, los hombres se quedarán con lo aparente y superficial de su historia. De él depende que se conozcan las motivaciones profundas de cada uno de sus actos, y con ellas la pregunta por la verdad, la búsqueda de un mundo libre del reinado alienante de la apariencia.

Hamlet hace también otra petición a Horacio en aquellas últimas palabras:

*“No puedo vivir lo bastante para saber nuevas de Inglaterra, pero auguro que la elección recaerá en Fortinbrás; tiene a su favor mi voz moribunda”*⁶³.

Es el reconocimiento de la derrota ante lo que carece de solución. El mundo debe proseguir en manos de aquel que no se hace problemas metafísicos —la caracterización nominal de Fortinbrás lo dice todo al respecto—, como no se los hacía el propio padre de Hamlet, tan admirado por su hijo. Si el mundo es una mascarada, debe ser manejado para los fines prácticos por quien no se haga problemas con ella. En este sentido, Fortinbrás es el hombre ideal para asumir el mando de Dinamarca; o sea, del mundo. Es antes que nada un hombre de acción, respetuoso de los códigos morales y de los valores vigentes, pero movido por la ambición, no por el ansia de saber. Es capaz de espantarse ante el espectáculo de los muertos, que abundan después de la masacre del desenlace de la tragedia; está interesado también en escuchar el relato de Horacio al respecto; pero lo primero que hace es —“con dolor” — abrazar la fortuna que tan inesperadamente se le ofrece:

*“En cuanto a mí, con dolor abrazo mi fortuna; tengo sobre este reino antiguos derechos, que lo propicio de la ocasión me incita a reclamar”*⁶⁴.

La herencia de Hamlet a la humanidad es fiel reflejo del conflicto que le ha tocado vivir y del saber que le otorga la experiencia. Por un lado, desea que sus historia se propague para que los hombres prolonguen su dolorosa búsqueda de la verdad. Esa es la esperanza y su portador es Horacio. Por otro, el mundo necesita ser guiado, manejado de acuerdo a su condición actual, aparentemente irremediable, tan falsa, tan lejana de lo verdadero. Esa es la realidad, y quien puede moverse en ella es Fortinbrás.

Lo demás es silencio.

⁶³Id., v, 2.

⁶⁴Id., v, 2.