

Hamlet (Introducción)

Ángel-Luis Pujante

FONT: PUJANTE, Ángel-Luis. *Introducción* dins de SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Barcelona: Austral, 2013.

INTRODUCCIÓN

I

Desde la segunda mitad del siglo XIX todo nuevo crítico o editor de HAMLET ha tenido la tentación de señalar que no se ha escrito tanto sobre ninguna otra creación literaria. Resistirse a esta tentación es cada vez más difícil: los ríos de tinta no dejan de crecer en número y caudal. Se ha dedicado a la obra una revista monográfica (*Hamlet Studies*) y en 1991 el ritmo de publicaciones sobre HAMLET venía a ser de una por día¹. Se la ha analizado desde puntos de vista muy diversos (estético, ético, filosófico, teológico, psicoanalítico, histórico, político, feminista) y su gran complejidad garantiza que cada nueva época pueda verse reflejada en ella y quiera expresar ese reflejo.

Tal abundancia se debe en gran medida al problematismo de la obra y no sólo a su profundidad. De HAMLET se ha dicho que es «la Monna Lisa de la literatura» y «la esfinge de la literatura moderna». Ambos juicios se explican por el carácter misterioso y enigmático del príncipe, pero en realidad todo el drama está erizado de problemas que, empezando por el texto mismo, se extienden a otros personajes y a diversas situaciones dramáticas. Los tres textos originales en que apareció HAMLET no muestran una clara interrelación, y las ediciones inglesas modernas han creado aún más problemas al presentar un texto acumulativo que resulta de combinar el de las dos originales autorizadas. Más que ante un texto, nos hallamos ante una especie de palimpsesto sobre el que han operado Shakespeare, sus contemporáneos y los editores modernos¹.

¹ *Hamlet* se publicó por primera vez en 1603 en una «edición pirata» abreviada y plagada de errores y corrupciones. Las dos siguientes aparecieron en 1604-1605 y 1623. Ambas tienen autoridad textual, pero presentan notables diferencias. La traducción que aquí se ofrece se basa fundamentalmente en el texto de 1623.

En cuanto a las dudas que suscitan los personajes y las situaciones dramáticas, las respuestas han sido dispares y contradictorias: Hamlet está loco y no lo está; quiere vengarse y se niega a hacerlo; es noble y no lo es; quiere a Ofelia y no la quiere, etc. O, empleando la forma interrogativa propia de la obra: ¿Qué es realmente el espectro? ¿Fue la reina infiel al difunto rey Hamlet antes del crimen? ¿Cómo reacciona exactamente el rey Claudio durante la representación del crimen?, etc. A la vista de los cabos sueltos, lagunas e incógnitas que parece haber dejado HAMLET, se puede trazar un mapa crítico en el que entrarían los que han destacado su misterio, los que han resaltado su inteligibilidad, los que han subrayado ambos aspectos según las partes de la obra y los que no se han pronunciado claramente sobre ninguno de ellos.

Por otra parte, HAMLET es una obra eminentemente teatral. Desde sus primeros años se ha venido señalando su agudeza, diversidad e interés dramático y, salvo su referencia a la locura «fingida» de Hamlet, siguen vigentes las observaciones de Samuel Johnson, escritor, crítico y editor de Shakespeare en el siglo XVIII: «Si hubiera que definir cada obra de Shakespeare por la particular excelencia que la distingue de las demás, reservaríamos para la tragedia de HAMLET el elogio de la variedad. Los incidentes son tan numerosos que relatar el argumento sería interminable. Las escenas son diversas y alternan el humor con la solemnidad... Continuamente aparecen nuevos personajes que exhiben distintas formas de vida y maneras propias de hablar. La locura fingida de Hamlet es muy divertida, el triste desvarío de Ofelia nos llena de ternura y cada personaje produce el efecto previsto...».

HAMLET sigue siendo una de las obras universales más traducidas, representadas y filmadas, y, aunque *El rey Lear* pueda disputarle su grandeza, no es probable que vaya a restarle popularidad. Habría que preguntarse si buena parte de su interés dramático no reside en todo lo que tiene de misterio, enigma o indefinición. Porque si la obra sólo fuese un estudio filosófico, un caso clínico o incluso un mero drama de tesis es seguro que no sería tan atrayente ni seguiría tan viva después de varios siglos. Olvidar la naturaleza dramática de HAMLET es uno de los riesgos de su lectura. Otro, proyectarse en ella, ocuparla con nuestras inquietudes, obsesiones o ideas preconcebidas y desahuciar buena parte de sus realidades. Evitar ambos riesgos intentará ser el fin de las páginas que siguen.

II

La leyenda de Hamlet se remonta a las sagas nórdicas medievales, en las que se le llama Amloði o Amleth y de las que pasa a las *Danorum Regum heroumque Historiæ* del danés Saxo Grammaticus, escritas en el siglo XII y publicadas en 1514. Es curioso que, al parecer, en el nórdico antiguo Amloði significase «tonto», «corto de alcances», si bien el personaje se conduce más bien como un tonto listo o tonto sabio.

Cuenta Saxo que Horwendil, gobernador de Jutlandia, mató al rey de Noruega en combate singular y después se casó con Gerutha, hija del rey de Dinamarca, de cuyo matrimonio nació Amleth. Los éxitos de Horwendil provocan la envidia de su hermano Fengo, que le mata y, «añadiendo el incesto a su crimen», se casa con su cuñada Gerutha. El joven Amleth decide vengar su muerte, pero, para no despertar sospechas, se cubre de suciedad y se finge tonto. Sin embargo, como su conducta da que pensar, se le tienta con una mujer hermosa, pensando que no será tan tonto si la goza. Amleth la goza, pero consigue que ella lo niegue. Cuando él dice la verdad, no se le cree y se le toma por loco. No obstante, un amigo de Fengo desconfía y prepara otra prueba: escondido bajo la cama de Gerutha, escuchará la conversación entre Amleth y su madre. Temiendo ser espiado, Amleth recurre a su fingida idiotez y se pone a cantar y aletear como un gallo. Saltando encima de la cama, nota un bulto debajo y, sin pensárselo dos veces, atraviesa al espía con su arma. Acto seguido, le descuartiza, cuece los pedazos y se los echa a los cerdos. Amleth reprueba a su madre por su lujuria y le confiesa que su idiotez es puro fingimiento y que lo que pretende es vengar a su padre. Gerutha se arrepiente y se pone de su parte. Entre tanto, Fengo decide la muerte de Amleth y le envía a Inglaterra con dos emisarios que llevan una carta para el rey inglés, en la que se ordena la ejecución. Durante la travesía Amleth encuentra la carta y la sustituye por otra en la que se exige la muerte de los emisarios y se pide la mano de la hija del rey. Todo sucede según lo previsto. Amleth, que antes de salir para Inglaterra había pedido a su madre que celebrase sus exequias un año después, regresa a Jutlandia en la fecha acordada y aparece en medio de la celebración. Emborracha a los cortesanos, los envuelve en las colgaduras y prende fuego al salón. Finalmente, se dirige a la cámara de Fengo y le mata.

No es probable que Shakespeare leyera a Saxo. Es más fácil que conociera la leyenda a través de la versión francesa que François de Belleforest preparó para sus *Histoires Tragiques*, publicadas por separado entre 1559 y 1582. En esencia, la historia es la misma en ambos, pero el relato de Belleforest dobla en extensión al anterior, especialmente en razón de sus comentarios morales. Sin embargo, hay dos diferencias importantes: Belleforest precisa que Geruth y Fengon, como él los llama, han cometido adulterio en vida del marido, y señala la melancolía de Amleth. Entre sus comentarios cabe destacar el contraste entre la barbarie de la sociedad precristiana que presenta y la civilización de la época en que vive. Por lo demás, hay un importante dato diferencial entre la leyenda nórdica en cualquiera de ambas versiones y el HAMLET de Shakespeare: en ellas el asesinato del padre no es secreto, puesto que Fengo mata a su hermano en un banquete y se justifica públicamente diciendo que lo ha hecho para proteger a su cuñada de la crueldad de su marido.

Conociere o no la leyenda nórdica, no cabe duda de que Shakespeare compuso su HAMLET basándose en una tragedia perdida del mismo título a la que los especialistas llaman *UrHamlet*. Comparando la leyenda original con el HAMLET de Shakespeare se puede suponer que muchos de los elementos comunes a ambos debieron de estar presentes en ese primer *Hamlet*. Hay quien cree que lo escribió el propio Shakespeare y que, por tanto, se trataría de una primera versión de su tragedia. Sin embargo, se tiende a atribuirlo a Thomas Kyd (1558-1594), autor de *La tragedia española* (*The Spanish Tragedy*), obra escrita en 1589 o antes y uno de los mayores éxitos de taquilla del teatro isabelino.

De las dos referencias contemporáneas al *Ur-Hamlet*, ambas satíricas, la primera hace pensar que la pieza contenía largos recitados, y la segunda, en la que se cita el grito del espectro «¡Hamlet, venganza!», permite suponer que es en esta obra donde el asesinato se convierte en secreto y se emplea al espíritu para revelarlo. Entre el *Ur-Hamlet* y *La tragedia española* habría bastantes elementos comunes: no sólo el espectro que clamaba venganza y los largos parlamentos, sino, entre otros, la locura real o fingida del protagonista, la muerte de una inocente, la dilación en la venganza y el recurso al «teatro dentro del teatro». Otros aspectos de la tragedia perdida podrían encontrarse en *El fratricidio castigado* (*Der bestrafte Brudermord*), adaptación

alemana de la historia de Hamlet que se ha conservado. Sin embargo, al faltarnos el *Hamlet* primitivo no es posible saber a ciencia cierta lo que Shakespeare le debía. Explicaciones como la de Empson u otros pueden ser agudas y atrayentes, pero no pasan de hipotéticas.

Por lo demás, al teorizar sobre la deuda de Shakespeare conviene recordar lo que el dramaturgo hizo con *El rey Lear*: basándose en una obra del mismo título que sí se conserva y, por tanto, permite el cotejo, Shakespeare infundió a la historia previa una visión tan personal que los elementos comunes resultan secundarios. Es más, cuando hay semejanza entre Shakespeare y su fuente, el efecto es distinto. Así, en el *Ur-Hamlet* había al parecer una escena en que el protagonista se abstiene de matar al rey orante para no enviarle al cielo. En Shakespeare, Hamlet da la misma razón para no hacerlo, pero, como observa Muir, pocos críticos le creen.

III

La preexistencia de obras como el perdido *Ur-Hamlet* o *La tragedia española* tiene un interés especial. Pese a sus imperfecciones, una u otra inauguró un género dramático de gran fertilidad en el teatro isabelino: la tragedia de venganza. Desde luego, la dramatización de la venganza de sangre no fue ninguna novedad: empezando por la *Orestíada* de Esquilo, había sido tema de las tragedias de Séneca y volvería a aparecer en el teatro clásico español y francés. Con todo, fue Inglaterra donde se cultivó con unas características propias y, por lo visto, con gran interés popular.

Inspirándose inicialmente en Séneca y su retórica, los dramaturgos isabelinos plantearon la venganza de sangre, según Bowers, como un deber impuesto a un individuo agraviado que en un principio se halla comparativamente indefenso o impotente y cuyo agravio no puede ser conocido o reconocido por el sistema social y político en que vive. La influencia de Séneca fue sin duda el gran impulso inicial de la tragedia de venganza isabelina, pero no llega a explicar su desarrollo, diversificación y, en especial, su constante interés para dramaturgos y público.

La venganza de sangre responde a un impulso elemental de justicia retributiva muy arraigado y permanente («una especie de justicia salvaje», la llamaba Bacon). No se trata sólo del único recurso de que disponía el agraviado humilde, porque

tradicionalmente ha sido una cuestión de honor y, por ejemplo, entre los antiguos anglosajones era una prerrogativa del hombre libre. Vengar el asesinato de un padre, un hijo o un ser querido se sigue considerando un deber al que no siempre logran poner coto las doctrinas religiosas (la venganza es pecado) ni las leyes del Estado (la venganza es un crimen). Es esta ambigüedad, esta tensión entre unas convicciones íntimas y unas normas éticas y legales lo que permite dar al tema una altura trágica. Es, desde Esquilo, lo que hace que el protagonista tenga razón y, sin embargo, no la tenga, y lo que lleva, como en HAMLET, a preguntarse por el significado de la vida, la muerte y la naturaleza humana.

Al mismo tiempo, tal tensión genera un estado psíquico cuya singular exploración, según C. y E. Hallett, caracteriza a la tragedia isabelina de venganza. El agraviado que cede a la llamada del espectro y se dispone a vengarse abdica de su razón y se entrega a la «locura», entendida esta en un sentido amplio y no forzosamente clínico (y que no debe confundirse con la estratagema de la locura fingida, si bien hay momentos, como en HAMLET, en que no es posible precisar hasta qué punto esta «locura» es fingida o real). La nueva experiencia, que suele llevar aparejada la percepción del mal, impone un cambio radical en la psique del protagonista. La alteración, que puede manifestarse desde el principio, como ocurre en HAMLET, se despliega a lo largo de un tiempo, durante el cual el vengador examina su entorno y su estado de ánimo y planea la forma de vengarse. Aunque pueda parecerlo, no se trata tanto de una situación estática como de un proceso que pone en movimiento los demás elementos esenciales de la tragedia de venganza: la dilación del vengador, el recurso al «teatro dentro del teatro», los homicidios múltiples y la muerte del protagonista.

Según la psicología isabelina, cuando las pasiones actuaban sobre la razón, esta era suplantada en «una especie de insurrección», como dice el propio Shakespeare en *Julio César*. En efecto, la conducta irracional se consideraba una rebelión de las emociones, y la «locura» de un vengador abocado a la histeria suponía la ruptura de los frenos que contienen al hombre racional y civilizado. En consecuencia, la venganza a la que impulsan el honor y el deber origina en el protagonista la pérdida de sus virtudes, hasta el punto de que en algunas obras le convierte en un artista de la crueldad, como ocurre en la *Tragedia del vengador (The Revenger's Tragedy)* de Cyril Tourneur. No

debe, pues, extrañar que tanto ética como dramáticamente la muerte del vengador al final de la obra sea un requisito necesario.

En el estudio de los Hallett la locura y los demás elementos de la tragedia de venganza no son meras piezas mecánicas, sino verdaderos sistemas de un organismo que varía según la visión de cada dramaturgo. Esta orientación no resuelve todos los problemas del género, pero al menos arroja no poca luz sobre una obra como HAMLET.

IV

Shakespeare entendió la complejidad de la venganza de sangre y supo aprovechar sus virtualidades dramáticas. La amplitud intelectual, penetración psicológica, variedad y elocuencia de su HAMLET la distingue de las otras versiones de la leyenda y le otorgan un lugar especial entre las tragedias de venganza. Por lo pronto, Shakespeare profundiza en el tema mismo y se centra extraordinariamente en la figura del vengador. Las intervenciones del príncipe representan casi la mitad de un largo texto y su «caso» es centro constante de atención para los demás personajes. Sin embargo, Hamlet no es el único hijo agraviado y llamado a la venganza: están Fortinbrás, Laertes e incluso Pirro. Cada uno es distinto, pero, a su vez, Hamlet difiere de los otros.

Fortinbrás, «rebosante de ímpetu y ardor», emprende un ruidoso desquite con «una partida de aventureros sin tierras» aprovechándose del estado de salud de su tío el rey de Noruega. Reprendido por este, no se refrena ni licencia a sus soldados, sino que dirige su agresividad contra Polonia. Incitado por la memoria de su padre (cuyo nombre lleva), Fortinbrás es presentado como un guerrero vehemente y alocado que, no obstante, sabrá ser tan hábil y calculador como para rendir homenaje a Hamlet y a la vez reivindicar los «derechos históricos» que le convertirán en rey de Dinamarca².

La actitud de Laertes es aún más explícita. Si a Hamlet le preocupa la «conciencia» y teme condenarse, Laertes se arriesga a todo con tal de vengar a su padre:

¡Al más profundo abismo
la gracia y la conciencia! No temo condenarme.
A tal punto he llegado que no me importa nada

² En el tiempo de la acción dramática, Noruega y Dinamarca están regidas por los respectivos hermanos de los reyes anteriores, Fortinbrás y Hamlet. Manteniendo viva la memoria de los padres y el conflicto que los enfrentó, Shakespeare da a cada hijo el nombre de su respectivo padre.

esta vida, la otra, cualquier cosa.

Y cuando el rey le pregunte interesadamente qué estaría dispuesto a hacer con Hamlet, Laertes le responderá sin pensárselo: «A degollarlo en la iglesia». Primero al frente de una revuelta popular contra el rey Claudio y después aliándose con este en su intriga criminal contra Hamlet, Laertes es el típico vengador sin escrúpulos y de retórica fatua. Hamlet, que, teniendo motivo, no hace alarde público de sus emociones, perderá los nervios ante la grandilocuencia que Laertes despliega en el entierro de su hermana.

Artificiosa e hinchada es también la presentación del vengador Pirro en el célebre parlamento de los actores:

De pies a cabeza
vestido de gules, hebras pavorosas
de sangre de padres, madres, hijas, hijos,
cocida y reseca por calles que abrasan
y dan una luz violenta y maldita
a su odiosa muerte. Quemado de furia
y fuego, cubierto de sangre cuajada,
carbunclos sus ojos, Pirro infernal busca
al anciano Príamo.

Mucho más que Laertes, Pirro es el vengador consagrado a la violencia ciega y sanguinaria, un monstruo que «en cruel pasatiempo» se venga en el anciano Príamo cortándolo «en tristes pedazos» delante de su esposa. El recitado dramatiza su venganza y la pone ante los ojos de Hamlet, que, en vez de correr a matar a su tío, organiza una función para poner a prueba al espectro y observar la reacción del rey. Pero después, cuando ya está seguro del crimen y tiene la oportunidad de matar al rey mientras reza, Hamlet se resiste: como Pirro, alza su espada contra un hombre indefenso, pero no puede abatirle. Es capaz de matar, pero lo hace (como con Polonio y finalmente con el propio rey) en un rapto de agitación, y no con premeditación y a sangre fría.

Fortinbrás, Laertes y Pirro podrán ser distintos entre sí, pero se asemejan en su insensibilidad moral. Su diferencia con Hamlet acentúa el tema central y refleja por contraste unas tensiones internas que para ellos serían incomprensibles. Porque la aversión de Hamlet a su venganza se explica no sólo por su carácter, sino por la naturaleza misma de su tarea. Frente a los otros vengadores y más que en ninguna

otra tragedia de este género, Hamlet evidencia el dilema fundamental de la venganza, insoluble para quien, sin ser ángel, sea algo más que una bestia.

V

Decía Granville-Barker que HAMLET es una «tragedia de inacción». Si es así, Shakespeare habría logrado lo que parece un contrasentido: dramatizar la pasividad. Como tragedia de venganza, HAMLET sería una solución personalísima al constante problema de ocupar el intervalo que media entre el asesinato y el desquite. Seguramente todo esto no es más que un efecto óptico. Vista globalmente, la trama responde a un esquema de causa-efecto: desde el principio Hamlet tiene asignada una tarea y todo lleva a una meta, aunque sea despacio y a tropezones. Si el protagonista no se mueve, otros le obligan a hacerlo. En HAMLET la acción lleva a la inacción y viceversa, y esta interrelación es sin duda lo que genera gran parte de su interés dramático.

La sensación de inactividad se explica en cierta medida por el lugar o, mejor dicho, por la concentración en un solo lugar, el castillo-palacio de Elsenor. Es verdad que hay movimiento de personajes: Laertes y después Reinoldo van a París, Fortinbrás viene de Noruega y se dirige a Polonia, acuden embajadores ingleses y el propio Hamlet es enviado a Inglaterra. Pero si sabemos de estos viajes es por la narración, porque de Dinamarca no salimos nunca. Pronto veremos que la unidad de lugar no es el principal objetivo del autor. La corte remota y provinciana en la que se centra Shakespeare contribuye a ofrecer una imagen de inactividad, pero también de algo más profundo. Para Hamlet, Dinamarca es una cárcel y, aunque este sentimiento se deba a un estado psíquico muy personal, no hay duda de que Shakespeare se ha esforzado en transmitirnos una impresión muy semejante.

Tras la muerte del rey Hamlet, la corte danesa parece haber optado por el silencio acomodaticio. No es sólo que la reina se haya apresurado a casarse a las pocas semanas de quedar viuda, sino que lo ha hecho con su cuñado. Ya en su primer monólogo (I.ii) Hamlet llama «incestuoso» a este matrimonio y después también lo hará el espectro. Sin embargo, la corte parece aceptarlo o, por lo menos, no se opone a él expresamente. Shakespeare recoge aquí lo que por lo visto fue un tema candente durante el siglo XVI,

especialmente desde el matrimonio de Enrique VIII con Catalina de Aragón, viuda del hermano del rey. Tanto la Iglesia protestante como la católica condenaban este tipo de enlace, al parecer apoyándose en la Biblia (Levítico, 20.21: «Y el que tomare la mujer de su hermano, comete inmundicia»), aunque por razones políticas hubiera excepciones. Pues bien, el parentesco fue precisamente el motivo que alegó después Enrique VIII para solicitar la anulación del matrimonio. Respecto a Claudio y Gertrudis, observa Watts que el silencio de la corte estaría comentado indirectamente por Shakespeare en la escena de cementerio (V.i): a propósito del entierro en sagrado de Ofelia, el diálogo del sepulturero y su amigo deja claro que hay una ley para el rico y otra para el pobre. Dicho con otras palabras, el poder del rey prevalecía sobre la ley eclesiástica y la corte lo daba por supuesto. El público del teatro lo sabía, pero Hamlet y el espectro darán testimonio del «incesto».

Algunos críticos han querido ver en Claudio a un rey ponderado, hábil y eficaz que cuenta con la simpatía de los cortesanos y frente al cual su sobrino Hamlet constituye un elemento perturbador y conflictivo. Pero ni se trata de eso, ni Shakespeare ha dejado el caso tan abierto. La información del espectro de que Claudio ha ceñido la corona tras seducir a su cuñada y matar a su hermano puede ser cuestionable, y, desde luego, Hamlet querrá verificarla. Pero antes de que esto suceda y de que la conciencia del rey caiga en la trampa de Hamlet, Shakespeare pone en boca de Claudio un breve aparte que confirma al lector o espectador la verdad del asesinato:

¡Qué duro latigazo a mi conciencia!
La cara de una golfa, repintada de color,
no es más fea con el afeite que se aplica
que mis actos con mis falsas palabras.
¡Ah, qué pesada carga!

Y después de que la función teatral le haya llevado a revelar su crimen, el rey expresará su arrepentimiento y en vano intentará rezar. El pareado con que termina la escena («Vuelan mis palabras, queda el pensamiento. / Palabras vacías no suben al cielo») muestra sus verdaderos sentimientos y lo irreversible de su caso.

No se trata, por tanto, de que el rey sea tan competente o Hamlet tan conflictivo: es que Claudio tiene que ocultar un grave crimen que ha cambiado la vida de la corte. Shakespeare proyecta esta situación personal y la generaliza en el fingimiento que

tanto domina en Elsenor. La fuerte conciencia teatral que muestra la obra empieza manifestándose en el contraste entre apariencia y realidad que ya apunta en la segunda escena y que, directa o indirectamente, continúa hasta el final. Obsérvese que en la escena siguiente las advertencias que Laertes y Polonio hacen a Ofelia demuestran una clara aceptación del disimulo y la hipocresía como normas de conducta, precisamente cuando se refieren a la conducta sexual.

Es irónico que Hamlet, que rechaza el fingimiento, tenga que recurrir no ya al disimulo, sino al histrionismo. En la mencionada segunda escena afirma que en él no hay «parecer»: lo que siente va por dentro y no precisa de gestos luctuosos que podrían simularse y que, tal como lo expresa, serían más propios de un actor. Sin embargo, la revelación del espectro le llevará a aparentar un «talante estrafalario». La locura fingida no es invención de Shakespeare, sino un recurso que ya estaba en la leyenda, pero el histrionismo de Hamlet se introduce precisamente en un mundo de simulación y es la norma que regula su relación con los simuladores.

Otro rasgo que distingue al mundo de HAMLET (y que es complementario del fingimiento) es la práctica del espionaje. El príncipe será el personaje más observado: todos intentan abrir su mente y penetrar en su secreto. El rey será su «legítimo espía», Ofelia y la reina se prestarán a ser agentes de la vigilancia, y Rosencrantz y Guildenstern utilizarán su amistad para observarle y sonsacarle. Sin embargo, es Polonio quien mejor encarna esta tendencia (y quien la paga con su vida en uno de los muchos reveses irónicos de la obra). Su hijo Laertes se expresará como una especie de censor de Ofelia antes de salir para Francia. Pero también es irónico que poco después su padre ordene que le espíen en París y averigüen de manera tortuosa su género de vida.

Al igual que con el fingimiento, será el propio Hamlet quien más dependa de la observación: durante la función teatral está pendiente de las reacciones del rey y encarga a Horacio que también le vigile. En este lugar de corrupción y desconfianza todos acaban espíandose. La leyenda nórdica presenta la vigilancia como parte de la historia. En el mundo de HAMLET es lo que, junto con la simulación, crea el ambiente corrupto, claustrofóbico y hostil que lo caracteriza. Como Shakespeare demuestra, «algo podrido hay en Dinamarca» es algo más que una frase.

VI

El tono problemático de HAMLET y su ambiente carcelario coexisten con una trama cuya claridad viene marcada por el propio género. El protagonista tiene que matar al rey y, directa o indirectamente, todo lleva a este objetivo. La acción se desarrolla en tres fases: la primera concluye con la revelación del espectro al final del primer acto; la segunda abarca desde II.i hasta IV.iii, en que Hamlet es enviado a Inglaterra; la última, desde IV.iv, en que Fortinbrás se dirige a Polonia con su ejército, hasta el final de la tragedia. A estas tres etapas corresponden tres escenas de corte con el rey presidiendo la ceremonia: al comienzo (I.ii), en la representación (III.ii) y en la última escena. El punto central estaría, por tanto, en III.ii, en la que la conducta del rey revela su crimen, o bien en III.iv, en que el príncipe mata a Polonio. Hay quien ve en HAMLET una estructura bipartita: la segunda parte comenzaría precisamente tras la muerte de Polonio y desarrollaría sus consecuencias. En cualquier caso, Hamlet pasará a ser el blanco de la reacción que provoca su homicidio y que le lleva a morir como agente de su venganza y víctima de otra.

La obra se inicia con una nota de misterio, y la doble aparición del espectro en la primera escena confirma y refuerza esta sensación. Su fugaz presencia parece bastar para asignarle una identidad: se asemeja extraordinariamente al difunto rey Hamlet y se comporta con la majestad que este mostró en vida. Su aparición se interpreta como aviso o señal de algún mal inminente («presagia conmoción en nuestro estado»), lo que lleva a comentar el presente y el pasado del país y los preparativos para una posible guerra. Obsérvese que en poco tiempo no sólo se ha creado un ambiente misterioso, sino que se ha establecido una clara relación entre el espectro y la actual situación de Dinamarca.

La escena siguiente frena el ritmo de la acción y nos presenta la corte danesa. La subida al trono de Claudio y su boda con la reina viuda ya se ha comentado en la sección anterior. Añadamos ahora que lo dudoso de este enlace parece expresarse indirectamente en un parlamento inicial cuyo tono y sintaxis nos ponen en guardia. Como han visto Doran y otros críticos, la lisura del estilo no puede ocultar un esfuerzo por dar armonía a lo que por naturaleza se opone («duelo en nuestra boda», «gozo en las exequias», etc.) en un claro intento de quedar bien con todos y devolverlos a la

normalidad cotidiana. Hamlet, sin embargo, no se alegra. Su disposición contrasta ostensiblemente con la de su tío y sobre todo con la de su madre: ella no ha tardado en romper su vínculo afectivo con el difunto, como diciéndose, según Lacan, «no hay nada que hacer conmigo, soy una verdadera genital». Hamlet mantendrá su luto. Su actitud, expresada abiertamente en el diálogo y después en su primer monólogo, patentiza la profunda melancolía que parece haberse apoderado de él: una melancolía que le llevaría al suicidio si «el Eterno» no lo hubiera prohibido.

En el monólogo se aprecia por primera vez la tendencia generalizadora de Hamlet: es la conducta de su madre lo que empieza a volverle misógino («Flaqueza, te llamas mujer») y lo que le hace comparar el mundo con un jardín «invadido hasta los bordes / por hierbas infectas». La muerte de su padre y la rápida boda de su madre han operado en él una honda transformación que lleva consigo dos nuevas experiencias, la de la muerte y la del mal (insinuadas ambas en la escena anterior por la aparición del espectro). En cuanto a su abatimiento, se inicia aquí la dramatización de su estado psíquico, al que tantas páginas se le han dedicado desde una óptica psicoanalítica. Analizar a Hamlet desde este punto de vista puede parecer ocioso: él es, ante todo, un personaje literario y no un ser real. Sin embargo, el propio Shakespeare, que conocía el *Tratado de la melancolía* (*Treatise of Melancholie*, 1586) de Timothy Bright, trata a Hamlet como un caso depresivo y se esfuerza por que le veamos como tal. Una cosa es atribuirle un complejo de Edipo, por el que Hamlet, al margen de su impulso incestuoso, no atenta contra su tío porque este ya ha realizado los deseos inconscientes del príncipe matando a su padre (una idea atrayente, pero demasiado general y en buena medida contraria al texto). Otra muy distinta es comprobar que en Hamlet se ha producido una clara enajenación del deseo que persiste hasta su muerte. Por lo demás, el habla cortesana, que ya había asomado con Horacio en la escena anterior, establece en la obra una elocuencia básica que, sin embargo, coexiste con diversos estilos. Será el propio Hamlet quien con sus cambios de humor mejor exprese una variedad en la que cabe la ceremoniosidad, la cortesía, la reflexión, la pasión, la burla y el enigma. Ya sus primeras palabras inician la serie de frases enigmáticas que le caracterizan y que tanto fatigan a comentaristas y traductores. A su vez, elocuencia

y variedad son los dos aspectos retóricos más notables de un riquísimo tejido verbal (el más rico de todo Shakespeare).

VII

La presencia del espectro hacia el final del primer acto reintroduce el misterio y plantea nuevas incógnitas. Aparentemente, Hamlet se encuentra con el espíritu de su padre, que le cuenta la verdad sobre su muerte y le exige venganza. Pero, ¿es el alma en pena del rey Hamlet quien le habla? Hasta la primera mitad del siglo XX nadie parecía dudarlo, pero desde las observaciones de Dover Wilson y otros se ha podido comprobar que la naturaleza del espectro es problemática y que, directa o indirectamente, Shakespeare ha reflejado las creencias al respecto de sus contemporáneos.

Cuando Hamlet ve al aparecido, lo primero que invoca es la protección de los ángeles y, cuando le habla, lo hace sin estar seguro de hallarse ante «un espíritu del bien o genio maldito», ni saber si sus propósitos son «malvados o benignos». Pero la posibilidad de que sea algún demonio ya se había sugerido en la primera escena: cuando Horacio le conjura que hable «por el cielo», el espectro se ofende y se retira. Y cuando poco más tarde reaparece, vuelve a desaparecer al oír el gallo, animal al que se asocia con Cristo según el relato de Marcelo. Estas primeras impresiones parecen reflejar la creencia protestante de que los espíritus no eran almas del purgatorio (no admitido en este credo), sino demonios que adoptaban las formas que convenían a sus fines. Sin embargo, las primeras palabras del espectro desmienten esta idea y lo sitúan dentro de las creencias católicas: no es un demonio, sino el alma en pena del difunto rey Hamlet, un espíritu que sufre, invoca el amor del hijo, alude a los sacramentos, protege a la reina; en suma, un espectro humanizado al que Shakespeare le da un carácter propio. Visto así, el espíritu reivindica una memoria, un tiempo pasado mejor, un ideal de perfección ya perdido. Él mismo se compara con el actual rey, confirmando así la comparación negativa de Hamlet en su primer monólogo.

Sin embargo, este espectro de rasgos humanos, dotado de dignidad y majestad, que se presenta como un alma cristiana que purga sus pecados, es también un espíritu de venganza. Si el crimen es cierto, el rey Claudio debe ser castigado, pero su castigo (otro

crimen) hará que Hamlet se condene. ¿Es esto lo que quiere para él el alma de su padre? Pues, ¿cómo puede el príncipe obedecer el mandato sin «ensuciar su alma» ni manchar el nombre de su madre? Por eso, más tarde (II.ii) Hamlet volverá sobre esa ambigüedad («movido a la venganza por cielo e infierno») y reflejará una vez más las creencias protestantes de su época respecto a la naturaleza y capacidad de los espectros:

El espíritu que he visto
quizá sea el demonio, cuyo poder le permite
adoptar una forma atrayente; sí, y tal vez
por mi debilidad y melancolía,
pues es poderoso con tales estados,
me engaña para condenarme.

Robert West, que ha investigado el tema, deduce que no es posible asignar al espectro una identidad unívoca y que su ambigüedad es intencionada: tal como ocurre con otros seres sobrenaturales de Shakespeare, estamos ante un personaje cuya función es primordialmente teatral. Identificarlo formalmente se opondría al misterio de su presencia y al dilema de sus demandas. De hecho, lo único que Hamlet podrá comprobar es la verdad del asesinato, no la naturaleza del espectro.

Es más, la propia incertidumbre en torno al espíritu se extiende a otros aspectos de su revelación. Al acusar de adúltero a Claudio lamenta la infidelidad de la reina (a la que por otro lado quiere proteger). La complicidad que entraña este adulterio ya estaba en la leyenda (según la versión de Belleforest) y está insinuada en diversas alusiones de la revelación y después por el propio Hamlet. La imprecisión con que se sugiere ha llevado a suponer que la reina también fue parte en el asesinato de su esposo, pero la hipótesis es excesiva. Ni Shakespeare hace mención al respecto, ni, a diferencia del adulterio, tampoco lo confirma ni lo insinúa, por vagamente que sea.

Si el espectro introduce el misterio, su salida al final del primer acto nos deja en el desconcierto. Ya antes de la revelación Hamlet le siguió muy agitado («Sus fantasías le trastornan», dijo Horacio). Después de ella se advierte que el príncipe ha pasado de la melancolía a un tipo de excitación que volverá a repetirse durante la obra. Sería la expresión particular en HAMLET de la «locura del vengador». La forma como se desarrolla el juramento de Horacio y Marcelo confunde aún más, porque la voz del

espíritu cambia de sitio bajo el escenario y Hamlet acaba perdiéndole el respeto. Tal vez intentando disimular su estado, pero, sobre todo, anunciando su futura conducta, el príncipe advierte que va a adoptar un «talante estrafalario». Sin embargo, las últimas palabras de Hamlet en esta escena («Los tiempos se han dislocado. ¡Cruel conflicto, / venir yo a este mundo para corregirlos!») demuestran la lucidez con que se enfrenta a su dilema: será precisamente él, un melancólico sin fe en la vida ni en la acción, el llamado a aplicar el castigo necesario.

VIII

La segunda fase de la obra nos muestra cómo Hamlet responde a la demanda del espectro. Por lo pronto, observemos que el príncipe, como celoso guardián de un secreto que no comparte con nadie, está condenado al aislamiento. La sensación de estar vigilado (sus amigos Rosencrantz y Guildenstern le confiesan su verdadera misión) le lleva a una actitud defensiva y le vuelve más desconfiado, despectivo y aun cruel. Es así como se manifestaría en Hamlet la pérdida de virtudes características del vengador. Sin embargo, a pesar de esta pérdida, Shakespeare se esfuerza en que el lector o espectador, por débilmente que sea, se mantenga del lado del príncipe: Hamlet no será perfecto, pero el mundo que le rodea lo es aún menos. Verle solamente como un personaje egocéntrico e insensible ante los otros, como hace Madariaga, haría suponer que los demás son inocentes de las reacciones que provocan.

La primera consecuencia de la «transformación» de Hamlet es la extraña visita que hace a Ofelia, según esta informa a su padre, en la que se dedica a observarla de cerca con un aspecto tan lastimoso como excéntrico. Recordemos que Hamlet acude a verla después de que ella, cumpliendo las órdenes de su padre, le devuelva sus cartas y le niegue todo acceso. ¿Por qué la visita como lo hace?, nos preguntamos. En el contexto de la acción, su presencia ante ella podría interpretarse como un intento por probar la lealtad de quien ha sido su amada. Después de todo, Ofelia colaborará en la vigilancia de Hamlet y él no tardará en situarla en el bando de «los otros». Sin embargo, puede que tuviera razón Granville-Barker al suponer que lo único que Shakespeare pretendía era dejarnos tan perplejos como Hamlet deja a Ofelia.

El «talante estrafalario» del protagonista se manifiesta explícitamente en su relación con Polonio (un personaje que también aparece cambiado en el segundo acto), del cual se burla sin reservas. Esta actitud también la adoptará con sus viejos compañeros Rosencrantz y Guildenstern. Sin embargo, recuérdese que, aunque al principio los descubre y les hace confesar la verdad, Hamlet no sólo los trata con afecto, sino que les revela su estado de ánimo en un célebre pasaje. El príncipe, que ha perdido la alegría y ha dejado todas sus actividades, está ocioso y se dedica, según dicen, a leer y a cavilar por la galería. Sólo la llegada de los cómicos logrará sacarle de su estado, si bien el interés que le suscita el teatro viene a ser otra fuente de distracción respecto de la venganza que tiene encomendada y que parece haber olvidado.

No obstante, el recitado de la muerte de Príamo le recuerda su tarea y parece moverle a la venganza. Como afirma en su segundo monólogo, las lágrimas del actor le llevan a sentir vergüenza de su propia situación: si un comediante para quien nada significa Hécuba es capaz de expresar su pena de ese modo, ¿qué no haría si tuviera los motivos de Hamlet? En cambio, el príncipe se arrastra en la apatía, «impasible ante [su] causa / y sin decir palabra». Del contraste entre Hamlet y el sanguinario Pirro ya hemos hablado. El monólogo confirma la pasividad del protagonista y su tendencia al escepticismo: ahora se dispone a actuar, pero empezará por poner a prueba la palabra del espectro.

Toda esta escena (la más larga de la obra) parece concebida precisamente para sugerir la inacción. Sin embargo, junto a la inercia de Hamlet se despliega bastante actividad: regresan los embajadores, Polonio y el rey deciden observar al príncipe, acuden sus viejos compañeros, vienen los cómicos. La ociosidad del protagonista se manifiesta por sí misma, pero también se refleja por contraste con la sensación de movimiento a su alrededor. Ahora bien, la impresión de inacción lo es también de pérdida de tiempo, y aquí es donde vemos la manera como Shakespeare está resolviendo el problema de la dilación, característico de la tragedia de venganza.

A ofrecer esta impresión han contribuido la extensión y variedad de esta escena, ya que permiten desarrollar más detenidamente que hasta ahora uno de los rasgos característicos de la obra: la ilusión de realidad que Shakespeare transmite a la corte danesa y sus miembros. Se puede hablar de detalles realistas, vigor en la

caracterización, lenguaje más o menos «natural», pero hay un recurso especial que Shakespeare emplea con éxito en esta escena. Antes, la presencia del espectro, un ser de otro mundo, creaba una ficción superpuesta a la de Elsenor: indirectamente, este desdoblamiento nos introducía aún más en el mundo de HAMLET y nos hacía creer en su realidad. Ahora son los actores quienes crean esta ilusión. El «teatro dentro del teatro» es un elemento esencial de la tragedia isabelina de venganza, pero Shakespeare lo aprovechará con un fin realista. El estilo del recitado de Pirro contrasta con el del diálogo general de la obra: su vocabulario es literario y artificioso; su métrica, rígida; sus metáforas, violentas; su tono, excesivamente retórico³. Resaltando el artificio, Shakespeare destaca el realismo que lo envuelve: la teatralidad nos lleva a la «realidad» y propicia esa imitación de la vida que Hamlet tanto encarece a los actores.

IX

El tercer acto es decisivo para el desarrollo de la acción. En él se produce el reconocimiento de culpa por parte del rey (III.i), la comprobación del crimen (III.ii), la confesión del rey (III.iii) y la muerte de Polonio (III.iv). En la primera escena se intenta una vez más penetrar en la mente de Hamlet tras el fracaso de Polonio y de Rosencrantz y Guildenstern. La tentativa, a través de Ofelia, está precedida por el pasaje más célebre de todo HAMLET. Sin entrar aquí en su significación ni en sus pormenores, importa resaltar su contraste con el soliloquio anterior, que concluye tan sólo unos cincuenta versos antes y en el que Hamlet se reprochaba su indolencia y se disponía a «atrapar la conciencia» del rey. En aquel, la expresión un tanto coloquial y desgarrada revelaba una pasión de que carece este monólogo: «Ser o no ser...» despliega una actitud estoica y meditativa apropiada a la «cuestión» filosófica que analiza. Se trata del único monólogo en que el príncipe no habla *directamente* de sí mismo ni de la situación en que se halla.

El diálogo con Ofelia da a entender que para Hamlet el amor por la muchacha es cosa del pasado. Como observa GranvilleBarker, en sus primeros momentos el encuentro transcurre como cualquier otro semejante entre dos seres sensibles separados por

³ Más tarde, el diálogo de la representación, con sus monótonos pareados, producirá un efecto semejante

discordia ajena. Seguramente por eso Hamlet se siente ofendido cuando Ofelia le devuelve sus regalos y le hace un velado reproche. Es ahora cuando ve en ella un trasunto de su madre y cuando empieza a tratarla con sarcasmo.

Al principio todo parece una cuestión personal, pero pronto nos damos cuenta de que Hamlet va más allá de Ofelia (y de Gertrudis): la generalización del «tú» al «vosotras» al final del diálogo evidencia su misoginia. Además, su actitud con Ofelia también se explica por la sospecha (cierta) de que le están espiando y, en consecuencia, por su convencimiento de que ella le ha traicionado. Desde ahora Ofelia será para el príncipe no sólo agua pasada, sino burla presente, como lo demostrará en su diálogo con ella durante la función. Por lo demás, en este encuentro Hamlet ha estado a punto de revelarle su intención al rey-espía («De los que ya están casados vivirán todos menos uno»). Ahora Claudio ya no puede creer en la «locura de amor» que veía Polonio y está convencido de que la melancolía de su sobrino encierra un peligro. Su decisión de enviarle a Inglaterra evidencia la confrontación que se venía preparando y que ya ha empezado a manifestarse abiertamente.

En III.ii asistimos finalmente a la representación preparada por Hamlet, pero llegamos a ella tras pasar por varias etapas que, junto con la escena previa, dan ese efecto de dilación que ya observamos en el acto anterior. De ellas hay que destacar una clave que Shakespeare inserta en el diálogo entre Hamlet y Horacio. Aparentemente, se trata de crear un contraste entre los falsos Rosencrantz y Guildenstern, que acaban de salir, y el buen amigo Horacio, que acaba de entrar. Pero, como se ha visto y se irá confirmando, Horacio no es sólo un amigo, sino un confidente del protagonista y, en general, más un recurso que un personaje por derecho propio. Quien contrasta con Horacio es más bien Hamlet, que le admira por la ecuanimidad y entereza que desea para sí. Es una forma indirecta de aludir a la tensión interna del príncipe, paralela a la tensión dramática que ha creado la inminente representación.

Si el «teatro dentro del teatro» es un ingrediente peculiar de la tragedia isabelina de venganza, su empleo en HAMLET es único. Convencionalmente, estas tragedias terminan con una representación en la que el vengador, que debe matar en simulacro al asesino y sus secuaces, los mata de verdad. Semejante desenlace subsiste en HAMLET, pero es a través de un encuentro amistoso de esgrima (que, en definitiva,

también es un espectáculo). En cambio, la representación se traslada a la mitad y sirve para poner a prueba al rey. Además, en ninguna otra obra de este género asistimos a una función en la que se represente el mismo asesinato dos veces seguidas (primero en pantomima y después en recitado). Este recurso añade aún más tensión e impaciencia, especialmente si tenemos en cuenta el diálogo anodino y monótono de los actores en la segunda representación. Que el rey reacciona al ver ante sus ojos su propio crimen parece evidente, pero hay una importante diferencia: nada indica que al rey Claudio le afecte la pantomima, a pesar de que en ella el «actor rey» es envenenado por «un hombre» que, tras robar la corona, corteja y se gana a la «reina» viuda; en cambio, interrumpe la función en la parte del recitado, en la que el envenenador, «un tal Luciano», es precisamente «sobrino del rey». Lo que Claudio ve no es sólo la representación de su crimen, sino, sobre todo, la de su posible muerte a manos de Hamlet.

La reacción del rey es un éxito para Hamlet, que pasa de la excitación a la euforia y de ahí al sarcasmo. La escena concluye con un breve monólogo que refleja hasta qué punto le domina «la locura del vengador». Y sin embargo, su venganza no ha avanzado; en realidad, el triunfo le ha hecho perder la iniciativa. El rey, consciente de que Hamlet conoce su secreto, querrá impedir la venganza. Si había decidido enviarle a Inglaterra, ahora manda apresurar la partida, a la que, tras la muerte de Polonio, añadirá la sentencia de muerte.

Cuando Hamlet acude a ver a su madre se propone lanzarle venablos, «pero sin herirla». Cómo piensa cumplir su extraño propósito no nos lo dice. El comienzo de la escena augura tempestad, y el descubrimiento y la muerte de Polonio vuelven a excitarle. Pasada la tensión, la reina no parece responder a los razonamientos de su hijo, quien tendrá que avasallarla moralmente para que reaccione. Y es ahora, con la madre postrada, cuando vuelve a aparecerse el espíritu. Sus primeras palabras a Hamlet confirman que la venganza no ha avanzado, pero al punto vemos que su aparición tiene otro fin: impedir que Hamlet se ensañe con su madre. El que ella no vea al espectro puede interpretarse como expresión de su ceguera moral, o bien como proyección mental de Hamlet. Esta es la primera vez que madre e hijo quedan solos, y Hamlet consigue que la reina se ponga de su parte, aunque para ello haya tenido que

partirle «en dos el corazón». La escena es la más dura de la obra y una de las más intensas del teatro universal⁴.

X

La tercera y última fase de HAMLET expone las consecuencias del homicidio de Polonio: la locura y muerte de Ofelia, y la rebelión y posterior venganza de Laertes por inducción del rey. La insania de Ofelia se explica no sólo por la pérdida de su padre, sino también por la de Hamlet: sus canciones hablan de amor frustrado, traición y muerte (y el contenido sexual de la segunda es bien explícito). A su vez, la locura y muerte de Ofelia dará un nuevo impulso a la venganza de su hermano.

Ya vimos que Hamlet partía para Inglaterra bajo vigilancia. Dos escenas más adelante sus cartas nos hacen saber que ha vuelto a Dinamarca: en su mensaje a Horacio le cuenta cómo un encuentro con un barco pirata le permitió escapar y regresar. Al comienzo de la última escena, cuando le dé la información restante, nos hará ver que ha cambiado. Recordando lo sucedido y reflexionando sobre el modo como descubrió su sentencia de muerte, Hamlet concluye que «hay una divinidad que modela nuestros fines, / cualquiera que haya sido nuestro esbozo». Su impulso había sido robar la orden del rey y, tras leer su contenido, sustituirla por otra que él mismo redactaría. Preguntado por Horacio cómo pudo sellar el nuevo documento, Hamlet le cuenta que llevaba el sello de su padre y observa al respecto: «Hasta en eso fue el cielo providente».

A primera vista, el relato del príncipe, con todo lo que tiene de improbabilidad y coincidencia, parece más bien un lance novelesco. Sin embargo, Shakespeare lo aprovecha para introducir en la obra la acción de la Providencia. Hamlet lo hará explícito más adelante cuando, en un eco bíblico, diga que hay «singular providencia» en la caída de un pájaro. Su actitud es ahora más resignada, al menos en el sentido de que se ve a sí mismo como instrumento de un orden superior. Antes, al matar a Polonio, había comentado que el cielo le había hecho su «azote y verdugo»; ahora, tras

⁴ Shakespeare debió de pensar que la escena había que aligerarla, ya que practicó en su primer texto algunos cortes que sugieren esa intención.

un viaje tan material como espiritual, parece persuadido de que la Providencia le deparará una oportunidad para ejecutar su venganza.

Ya vimos que Hamlet es capaz de matar, pero que no lo hace con premeditación. La muerte que dispone para Rosencrantz y Guildenstern confirma su carácter. Aunque el relato de los hechos que le llevan a esta idea no sea tan explícito como el homicidio de Polonio, parece claro que también ahora Hamlet ha actuado por impulso. Por lo pronto, le cuenta a Horacio que en su alma había «una especie de lucha / que [le] tenía despierto», y que fue entonces cuando «en un rapto» decidió buscar la orden del rey. Es precisamente en este contexto cuando el reflexivo príncipe elogia las ventajas de la acción impetuosa («... admitamos que a veces el impulso / nos es más útil que el cálculo...»). Hamlet no se para a pensar que seguramente Rosencrantz y Guildenstern desconocían el contenido de un mandato real cerrado y lacrado. Más aislado que nunca, y al ver hasta qué punto le traicionan sus viejos compañeros, no duda en aplicarles el mismo tipo de muerte: si el escrito del rey disponía que a Hamlet le cortaran la cabeza «sin esperar a que afilasen el hacha», la nueva orden mandará que «se dé a sus portadores la muerte inmediata / sin lugar a confesión». Pasado el arrebató, y en la calma de su diálogo con Horacio, Hamlet no se muestra arrepentido: la «intromisión» de sus antiguos amigos los ha puesto inequívocamente de parte del rey y, además, ellos «estaban prendados de su oficio». Según Hamlet, lo peor que puede hacer un «inferior» es atravesarse «entre los fieros golpes y estocadas / de rivales poderosos». Ahora el protagonista, que partió para Inglaterra custodiado y en silencio, que durante su viaje actuó impulsiva y prontamente, vuelve decidido a acometer su tarea⁵.

XI

El regreso de Hamlet trae consigo lo que parece ser su segunda transformación o, como dice S. F. Johnson, su «regeneración». Al incorporar la supuesta acción de la

⁵ A dar esta impresión contribuye, según Werstine, el corte de dos pasajes de la edición de 1604-1605. En el primero, Hamlet anuncia su intención de enfrentarse a sus viejos compañeros. En el segundo, ocupado principalmente por su último monólogo, Hamlet reflexiona sobre su situación y, a punto de salir de Dinamarca como un preso (y, sin él saberlo, condenado a muerte), anuncia que sus pensamientos «serán de sangre, o dignos de desprecio». Además de obviar posibles contradicciones, la omisión de ambos pasajes elimina especialmente toda idea de premeditación y acentúa la impulsividad.

Providencia, Shakespeare refleja una noción muy frecuente en los sermones y escritos religiosos de su tiempo. Según estos, la Divina Providencia interviene en la vida humana para asegurar la justicia divina, y se manifiesta por medio de señales, coincidencias, accidentes, etc. Sin embargo, tanto Shakespeare como los dramaturgos de su época suelen prescindir del adjetivo «Divina». Al hacerlo así, parece como si intentasen dar a «Providencia» un sentido más amplio, reduciendo su adscripción cristiana sin suprimirla del todo: Providencia acaba siendo equiparable a Destino, y los accidentes a través de los cuales se revela son expresión del Azar, al que los contemporáneos de Shakespeare veían como una máscara de la Providencia.

Recuérdese que la introducción de la Providencia sucede en un momento en que Shakespeare ha destacado explícitamente la presencia de la muerte. La indiferencia con que el sepulturero hace su trabajo es un reflejo grotesco de la impavidez con que la muerte llama a todos, sean reyes o mendigos. El *memento mori* de la penúltima escena aparece íntimamente ligado al *ubi sunt*: frente a la calavera, Hamlet se preguntará adónde han ido a parar los esfuerzos, triunfos, glorias y alegrías de los hombres. Y es ahora, tras su experiencia del viaje y su reflexión sobre la muerte, cuando el príncipe ha llegado a entender su caso como parte de un plan inexplicable que, sin embargo, acepta. Es con esta actitud como parece decidido a emprender su venganza.

Hamlet ha venido debatiéndose entre la llamada del honor y los dictados de su conciencia, que no le permite matar y le amenaza con la condenación. Su conflicto interno se generaliza y, ante la duda de poder obrar con sentido en un mundo adverso, le lleva a cuestionarse el fin de toda acción. Sin embargo, Hamlet resuelve ahora su dilema invirtiendo los términos. El suyo ya no es un caso de conciencia, sino un problema de destino: su propia conciencia le impide la inacción. Paradójicamente, inhibirse sería condenarse, ya que su salvación depende de su venganza. En su diálogo con Horacio, Hamlet le hace ver que ya le ha llegado su turno, y concluye:

¿No sería de conciencia
pagarle con mi brazo? ¿Y no sería condenarse
permitir que esta úlcera se extienda
y siga corrompiendo?

El presentimiento de su muerte poco antes de su encuentro final con Laertes le afianza en su idea de que lo que ocurra habrá sido predeterminado. El final de la obra parece confirmarlo: Laertes muere herido por su propia espada, el rey por su propio veneno, y la muerte de Hamlet será el necesario sacrificio por una venganza que, en todo caso, no se ha ejecutado exactamente según el mandato del espectro, sino conforme a lo previsto por un poder superior.

Y, sin embargo, la segunda transformación de Hamlet, aunque innegable, es relativa. Resuelve su dilema y su anterior tensión, pero no le ayuda a recuperar el deseo. Él acepta su situación y está resuelto a vengarse, pero deja la iniciativa en manos del destino, del cual será su brazo ejecutor. Cuando parece más lleno de energía y decisión y afirma que ahora el tiempo es suyo, es cuando se entrega sin ninguna resistencia a la trampa tendida por el rey: precisamente a un combate de esgrima, un simulacro de duelo que acaba siendo real.

La rapidez con que mata al rey tras la acusación de Laertes confirma su tendencia a matar arrebatadamente, pero nos deja en la incertidumbre de si Hamlet es consciente de lo que ha hecho. Sus últimas palabras no hablan para nada de la ejecución de su venganza, sino que expresan el deseo de que su historia se conozca para no dejar atrás un nombre manchado. El resto es silencio.

XII

De todas las muertes que suceden en la obra, sólo se honra plenamente la de Hamlet. Sin embargo, aunque los «sones militares y ritos de guerrero» sean honores apropiados a un príncipe cuya nobleza se ensalza, no parece que sean los más adecuados a un personaje como Hamlet. Además, si todo resumen de una obra compleja nos deja insatisfechos, el que da Horacio de «cuanto sucedió» no puede ser más decepcionante: reducir la historia de Hamlet a una sucesión de «actos lascivos, sangrientos e inhumanos, / castigos fortuitos, muertes casuales / ... / ... intrigas malogradas...» no hace justicia a la riqueza de la obra y, como han visto algunos críticos, desconoce lo que nos parece importante en ella y en su protagonista. Y, sin embargo, el relato de Horacio encaja en el diseño general de una tragedia que frustra

todo deseo de coherencia y certidumbre. Como dice Booth parodiando a Laurence Olivier, HAMLET es la tragedia de un público que no puede decidirse.

El que un drama tan complejo y problemático pueda ser tan atrayente se explica en buena parte por su eficacia dramática. Pero hay otras razones: su propia riqueza, su inteligencia, su misterio. Ya Gabriel Harvey, hombre de letras contemporáneo de Shakespeare, decía que obras como HAMLET son de las que satisfacen a personas de discernimiento (*the wiser sort*). Más aún, las dudas y enigmas que plantea, lejos de desanimar, incitan a la interpretación, ya sea en el teatro o en la crítica. La última palabra de Hamlet («silencio») parece querer disuadirnos de hacer preguntas sobre su tragedia. Si tal fuera su deseo, no podríamos atenderlo: preguntar, intentar resolver sus problemas es sin duda lo que más nos satisface.

Se ha observado que, desde siempre, los lectores de HAMLET se han visto reflejados en el príncipe: en él y en su mundo han reconocido una mente penetrante y una sensación de vida que no parecen tener límites precisos. Por más que intentemos rehuir el tópico, al final se impone la evidencia: en tanto que expresión artística del hombre moderno, complejo y escéptico, ilusionado y desilusionado con los ideales humanísticos, HAMLET no es sólo gran literatura, sino uno de los grandes mitos de Occidente.

ÁNGEL-LUIS PUJANTE