

TEMA LIBRE

Conmoción psíquica y locura táctica en *La Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*

Santiago Ruiz-Idárraga



EDICIÓN 8-9
JULIO-DICIEMBRE DE 2018 / ENERO-JUNIO DE 2019
E-ISSN: 2389-9794





Conmoción psíquica y locura táctica en *La Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca**

Santiago Ruiz-Idárraga**

Resumen: El presente texto indaga en el enigmático comportamiento del príncipe Hamlet durante el desarrollo de la tragedia de Shakespeare. Como

***Recibido:** 4 de febrero de 2019 / **Aprobado:** 28 de mayo de 2019 / **Modificado:** 21 de agosto de 2019.

**Magíster en Estética por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (Medellín, Colombia). Docente en Promotora en Asesorías de Servicios Educativos (PROASEDU) (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0003-4842-4585>  santiago.ruiz1926@gmail.com

Cómo citar: Ruiz-Idárraga, Santiago. "Conmoción psíquica y locura táctica en *La Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 8-9 (julio 2018, enero 2019): 157-204.



héroe trágico, Hamlet parece asumir a lo largo de la obra una serie de permutaciones anímicas que han desconcertado a críticos, lectores y espectadores. Tanto es así que, para algunos intérpretes, es difícil definir de manera exacta el tenor de su locura, supuestamente fingida. Este trabajo pretende delinear algunas de las causas que determinan esta actuación enigmática y que son esenciales para perfilar la subjetividad del príncipe. El eje triangular sobre el que circulan estas causas son el duelo truncado causado por la muerte del padre, el afanado matrimonio de la viuda con el hermano del difunto, Claudio, y la revelación del homicidio por parte del Espectro. El efecto de estos hechos detonará una conmoción moral y psíquica en el que la frontera que separa la locura real de la locura fingida será muy difícil de establecer.

Palabras Clave: duelo; psicoanálisis; locura; *trauerspiel*; semiótica teatral, bufón.

Psychic Shock and Tactical Madness in *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*

Abstract: The present text explores the enigmatic behavior of Prince Hamlet along the development of Shakespeare's tragedy. As a tragic hero, Hamlet assumes a series of animic permutations that have perplex critics, spectators and readers by the same. For some interpreters it is hard to define the exact purport of his madness, allegedly faked. This work pretends to define some of the causes that detonates this enigmatic way of acting and that are essential to the knowing of the prince's subjectivity. The axis of this causes are: the mourning for the death of the father, the hastened marriage of the widow with the deceased's brother, and the Ghost's revelation of the murder. The effect of these facts will spark a psychic shock in which the border that separates real madness from faked madness will be hard to establish.

Keywords: mourning; psychonalysis; madness; *trauerspiel*; theatrical semiotics; clown.

Contra el dolor sensato

Hamlet inicia con el avistamiento del espectro del rey Hamlet, a las afueras del palacio de Elsinor, durante el cambio de guardia de los soldados que ejercen la vigilancia nocturna. La manifestación de esta figura fantasmal delata de entrada el orden tétrico y conspirativo que subyace bajo la superficie del orden político de Dinamarca. El Espectro es acusación, denuncia de un régimen corrupto de apariencias e hipocresías palaciegas que, de no ser por su presencia, pasarían desapercibidas. Esta lúgubre manifestación, que se desvanece al filo del amanecer, ante el trinar del canto del gallo, contrasta profundamente con la realidad que se vive en el palacio, donde reina el lujo, la música, la embriaguez y las sonrisas; pese a que la muerte del rey Hamlet había acontecido hace poco tiempo. La siguiente escena nos pone ante el discurso de Claudio, sucesor del rey Hamlet, en el que se expresa la necesidad de abandonar el luto y entregarse a un olvido sereno del difunto:

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

El tono de una escena a otra es contrastante y evidente. El cambio de guardia acontece a las afueras del palacio en un espacio limítrofe del orden. El palacio es el lugar de la pompa, de la apariencia, del poder, de la mentira y la hipocresía. El Espectro se manifiesta en las afueras del palacio, espacio de riesgo, de oscuridad, de amenaza; pero también espacio carente del brillo del poder y de la ostentación; espacio libre del fingimiento aristocrático. Se presenta entonces una primera escisión de espacios: el afuera y el adentro de Elsinor. Esta diferencia es fundamental, pues entre el uno y el otro se halla el límite fronterizo de la intriga cortesana, fundamentada en la apariencia; y las verdades de la podredumbre interior que consume secretamente a Dinamarca y que retorna en la forma del Espectro. Es allí, en el interior del palacio, donde Claudio pronuncia estas palabras. Discurso que argumenta en favor de la brevedad del rito funerario y la lamentación de la





pérdida. “Pensar con un dolor sensato” implica la necesidad de una medida en la intensidad de las emociones que detona la muerte del ser amado, una necesidad de dejar pasar, de aceptar fugazmente lo inevitable. Pero, no mucho después, el discurso describe un duelo que, de manera sospechosa, ha sido demasiado breve, tal vez demasiado fugaz en la sensatez de su dolor:

Por eso, a la que fuera nuestra hermana y es nuestra reina ahora, la consorte especial imperial de este Estado belicoso, tomamos por esposa, aunque pudiera decirse que, con gozo fracasado, con un ojo risueño, otro lloroso, dando a los funerales regocijo [...] poniendo así su contrapeso justo al placer con el duelo (Acto I, Escena II).

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

En dicho contexto Hamlet se muestra en escena por primera vez. De entrada, en su primera aparición, se constata que se halla sumido en estado de duelo, distante y apático del contexto ceremonial de la corte. Claudio se dirige a él en intento fraternal: “Ahora, mi deudo Hamlet e hijo mío”. A lo que Hamlet responde, enigmáticamente: “Un poco más que deudo, pero menos que tal naturaleza”. Este primer parlamento será idiosincrático de su carácter durante toda la obra, en la que se valdrá constantemente de sofismas y juegos del lenguaje para desarmar y desorientar a sus interlocutores. Esta extraña respuesta al llamado de Claudio se puede comprender de manera más precisa en el parlamento en inglés: “A little more than kin and less than kind”. Un retruécano intraducible. *Kin* significa pariente y *Kind* tiene la doble acepción de significar tanto familiar, como



bondadoso o bueno. El retruécano juega con la situación ambivalente de los personajes, expresando por parte de Hamlet una primera señal de hostilidad: “Un poco más que deudo” —pues ahora que Claudio ocupa el trono y se ha casado con Gertrudis, su madre, es mucho más que su sobrino— y “menos que familiar-bondadoso” —pues la muerte del padre y las circunstancias de las nupcias han sido odiosas para él, haciendo detestable la nueva relación filial—.

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

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



intercambio entre los personajes se estructura en una dialéctica entre la lamentación y la consolación, estructura propia de la tradición lírica y dramática occidental en la que generalmente uno se lamenta por padecer algún dolor intolerable, mientras que el otro trata de atenuar a través de argumentos poéticos las causas de su dolor¹. Pero Hamlet no transige. La misma circunstancia del breve funeral que se transforma en matrimonio, invalida cualquier intento de consolación por parte de su madre. La escena está sub-textualmente contaminada por este núcleo de incomunicación.

La palabra no significa nada fuera de sus condiciones de enunciación. El “sentido” puro al equívoco o a nada [...]. El diccionario no sirve para mucho. Sólo la situación concreta puede precisar el sentido de un discurso donde el elemento principal, el personaje, constituye un conjunto semiótico inmerso en una relación concreta con los otros conjuntos semióticos.²

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

1. “Lamentation and consolation usually occur together in the western lyrical tradition, but the rhetorical effectiveness of the latter relies on the existence of a distinctive voice and a distinctive set of topics aimed at neutralizing the devastating effects of the former”. Zenón Luis-Martínez, “Shakespeare’s historical drama as ‘*Trauerspiel*: Richard II’ and after”. *The John’s Hopkins University Press* 75, no. 3 (octubre 2008): 680.

2. Anne Ubersfeld, “Apéndice: el objeto teatral”, en *Semiótica teatral* (Madrid: Cátedra Universidad de Murcia, 1989), 100.



El luto queda determinado por la asombrosa tenacidad de la intención; una tenacidad que, entre los sentimientos, quizás solo sea comparable a la del amor. Pues, mientras que en la esfera de los afectos no es raro que la relación de una intención con su objeto oscile entre la atracción y el distanciamiento, el luto es capaz de someter su intención a una especial intensificación, a una profundización continua. El estar sumido en una profunda meditación es lo primero que caracteriza a quien sufre de luto. Camino del objeto (o, mejor dicho, al recorrer el objeto mismo) esta intención avanza con la misma lentitud y solemnidad con que se mueven los cortejos de los poderosos.³

Hamlet se halla sumido en esta tenacidad de la intención, en esta profundización de la intimidad de su dolor. Y esta intensificación contrasta con la disposición de los otros personajes, específicamente Claudio y Gertrudis, quienes abogan por el olvido y la resignación. Hay una distancia insondable, un abismo de incomunicación que separa a Hamlet del espacio en el que se encuentra. En la versión cinematográfica de Kenneth Brannagh⁴ este abismo en la comunicación se expresa de manera muy precisa: el emplazamiento de la escena se da en un largo y amplísimo pasillo imperial, de techo elevado e imponente (figura 1); una orquesta de metales entona una marcha triunfal a medida que la multitud se instala; las paredes son blancas y luminosas, confeti cae y brillos luminosos se derraman sobre los presentes (figura 2), todos vestidos de colores vivos e intensos, de tonos rojizos y alegres; saturando así el espacio de un ambiente netamente festivo. En contraste, Hamlet se halla oculto en un rincón del palacio, amargado, vestido totalmente de negro hasta el cuello, como si aún se hallase en el funeral de su padre (figura 3). La contraposición

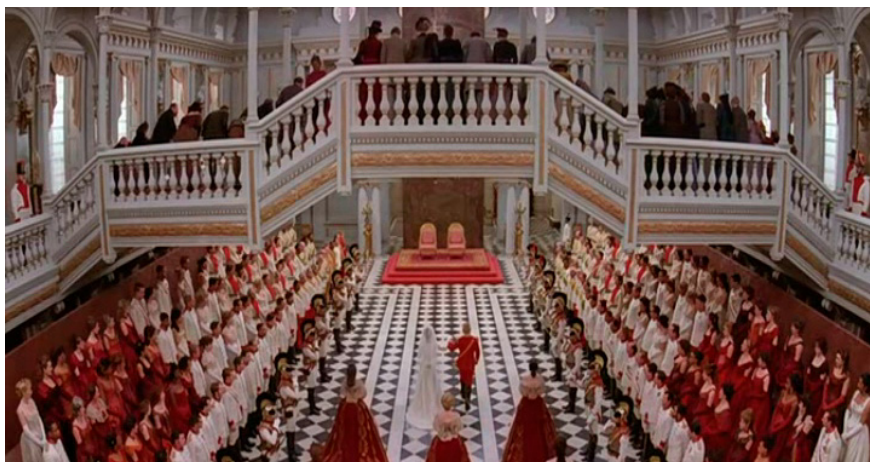
3. Walter Benjamin, "Alegoría y *Trauerspiel*", en *El origen del drama barroco alemán* (Madrid: Taurus, 1990), 133.

4. Para efectos del presente artículo se hará referencia a la versión cinematográfica de Kenneth Brannagh por ser la única adaptación contemporánea que lleva a la pantalla el texto de la obra en su totalidad, sin hacer ninguna omisión, como se hace usualmente para aligerar la duración de la cinta. En este sentido, la adaptación del director inglés es una grata excepción, una anomalía, pues alcanza una duración de casi cuatro horas (más o menos la duración que tendría la representación total del libreto original de Shakespeare, sin cortes).



de espacios y de momentos es abismal: Hamlet, sumido en pleno estado de luto, se repliega completamente sobre sí mismo en su dolor, en su intimidad; Claudio, Gertrudis y los demás miembros de la escolta real se olvidan de sí mismos en un festejo extravagante y ruidoso, en un afuera pomposo y una evasión exterior de todo sentimiento luctuoso (figura 4).

Figura 1



Fuente: *Hamlet*. Branagh, 1997, min. 12:33.

La escena se escinde en estos dos espacios de dolor íntimo y de evasión externa⁵. Gertrudis continúa su intento de consolación: “Pues siendo así, ¿por qué tan singular en ti parece?”. A lo que Hamlet responde:

¡Yo no sé de apariencias! No es solo el negro manto, buena madre, ni el riguroso luto acostumbrado, ni el hinchado suspiro del sofocado aliento, no; ni el copioso río de los ojos, ni ese aire abatido del semblante, junto a todas las formas, modos, muestras de dolor, lo

5. A esto se refiere Kenneth Branagh en una de sus anotaciones sobre el rodaje cinematográfico de su versión de *Hamlet*: “I wanted it to be a very glamorous looking place, somewhere where you can understand the fascination of the nation, which I think is in some tune with Shakespeare’s interest: to look the private lives of very public individuals”. Hay un profundo contraste entre lo público y lo privado en esta utilización del espacio escénico. “Making of Branagh’s *HAMLET*”, entrevista a Kenneth Branagh, video, 4:08, <https://www.youtube.com/watch?v=gPl7Va8Hoqk&t=822s>



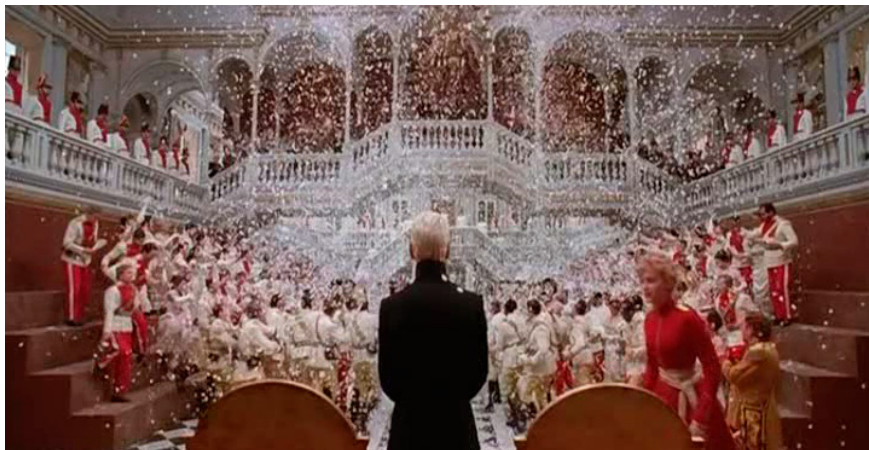
que puede ciertamente revelar mi sentir; en realidad, todo eso es apariencia, pues son actos que fingir un hombre puede; más lo que dentro siento, sobrepuja a toda ostentación; y estas no son sino galas y adornos de infortunio (Acto I, Escena II).

Así, contradice el intento de consolación de su madre con la afirmación de que su lamentación supera cualquier forma de fingimiento, cualquier tipo de apariencia. Esta mención del fingir se dirige al discurso inicial de Claudio y la pompa del festejo aristocrático en el que tratan de ahogar el lamento funeral por la muerte del padre. Recriminación hecha también a la viuda, que tan rápido ha dejado de serlo para convertirse en recién casada. Pero esta lamentación va más allá de estas sutiles punzadas para desembocar en una expresión de la misma incapacidad del lenguaje para traducir el sufrimiento que lo carcome interiormente. La cuestión es precisamente que no hay nada que pueda “revelar su sentir”. El dolor del duelo es un afecto intraducible por el lenguaje. Las palabras no logran apresarlos ni comunicarlo. La aflicción interior, rebasa toda forma, todo rito, cualquier expresión. Y en el contexto de la escena el “¡Yo no sé de apariencias!” es doblemente agudo, pues está dirigido a Gertrudis y a Claudio, quienes han sido demasiado breves y demasiado protocolarios en las muestras de su supuesto dolor, mostrándose tal vez demasiado “sensatos” en sus lamentaciones. Aquello que “sobrepuja toda ostentación” no es otra cosa que la honesta y resignada confesión de la inefabilidad, la intraducibilidad del afecto, enfrentado a la fácil y rutinaria demostración de sus persuasores. El afecto, la aflicción causada por la pérdida es demasiado incommensurable, vasta y pesada como para que Hamlet pueda responder a la retórica. El encuentro del doliente con el dolor sólo puede ser vivido en sí mismo y para sí mismo, y el peso de este dolor obstruye el pensamiento y anula toda lógica⁶.

6. A. Jacobi, *Diccionario de Psicoanálisis: conceptos, nociones, biografías, acontecimientos, instituciones* (Madrid: Akal. 2007), 1332.



Figura 2



Fuente: Hamlet. Brannagh, 1997, min 16:15.

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

... la palabra se quiebra en el acto mismo de resonar y la obstrucción de las emociones, que estaban dispuestas a brotar, despierta el sentimiento de luto. El significado aparece aquí, y seguirá todavía apareciendo, como el fundamento de la tristeza. La antítesis sonido



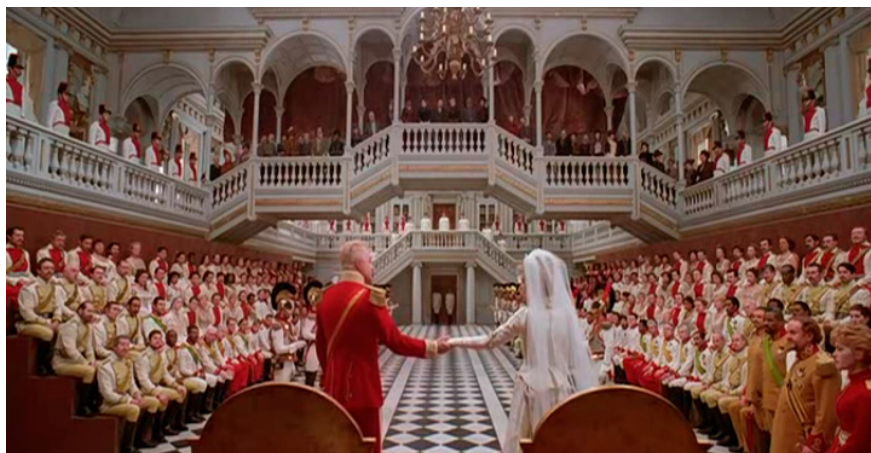
significado debería alcanzar su máxima intensidad si se lograra presentar a ambos en unidad sin llegar a estar reunidos en el sentido de formar una construcción lingüística orgánica.⁷

Figura 3



Fuente: *Hamlet*. Brannagh, 1997, min 11:04.

Figura 4



Fuente: *Hamlet*. Brannagh, 1997, min 9:13.

7. Benjamin, *El origen del drama*. 203.



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

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



Nuestro don de hablar, de situarnos en el tiempo para otro, no puede existir más allá de un abismo. El ser hablante, desde su capacidad de perdurar en el tiempo hasta sus construcciones entusiastas, sabias o simplemente divertidas, exige en su base una ruptura, un abandono, un malestar.⁸

El abismo se ahonda, pues, en el sentimiento de luto, ante el inexpressable el dolor de la pérdida. El lenguaje se hace deficiente e insuficiente. La furia incontenible del gemido, del llanto, del gruñido y del grito, parecen más propios a este sufrimiento que la lógica serena de la sintaxis y la gramática. El afecto desea quebrar cualquier recipiente que pretenda contenerlo, cualquier cuerpo sonoro que intente amurallarlo. “Hay en todo sentimiento luctuoso una tendencia a prescindir del lenguaje, tendencia que va infinitamente más allá de la incapacidad o de la aversión a comunicar”⁹. En principio, esta aversión a comunicar se constituye como una auténtica renuncia simbólica, un rechazo del uso de todo signo posible. De ahí la postración, la inercia del cuerpo y de las facultades, el silencio total que acompaña los estados de duelo intensificados.

Pero, en el caso de Hamlet, esta primera renuncia deviene en una guerra contra el lenguaje dentro del lenguaje mismo. La frustración que produce la intraducibilidad del dolor se incrusta en un uso furioso y enloquecido de la palabra. Hamlet es un sofista consumado. Introduce a sus interlocutores, incesantemente, en una serie de juegos del lenguaje en los que el significante se hace ambiguo, revolotea, se esconde, se enmascara, se vacía y se anula en su propia ambivalencia. Esto es lo que se refleja desde el inicio de la tragedia, desde su primera aparición, en las réplicas que dirige a Claudio y a Gertrudis. Hay desde el comienzo una intención de violentar los límites del lenguaje, de revertirlo, de retorcerlo y expandirlo, de llevar a la palabra a una crisis de sentido en la que aquello que “sobrepaja toda ostentación” alcance una mínima traducción, así sea, por lo menos, en la furia de la invectiva y la ironía. Hacer estallar al lenguaje desde el lenguaje

8. Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión y Melancolía* (Caracas: Monte Ávila, 1997), 39.

9. Benjamin, *El origen del drama*, 221.



mismo. Hamlet se halla, por lo tanto, en un punto limítrofe en el que desprecia la palabra desde la palabra misma, en la que el signo lingüístico se desdobra sobre sí para revelar su propia nada y así expresar el abismo comunicativo que separa su dolor interior de toda posible traducción.

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

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

El lenguaje es metáfora de una metáfora, impulso nervioso, afecto, que es traducido por un sonido articulado, imagen acústica que, a su vez, es extrapolada al campo visual, a la escritura que, a su vez, retorna como imagen acústica y deviene nuevamente impulso nervioso en la mente del receptor. La comunicación es una constante extrapolación de campos heterogéneos en los que, necesariamente, algo siempre se pierde en la traducción. El duelo rompe esta cadena y el choque de la pérdida, en el quiebre, expone esta precariedad. A través de su discurso, Hamlet lleva



al límite las fuerzas de la palabra para extenuarla, fatigarla y expandirla. La locura lingüística, el caos de las metáforas y los sofismas revoluciona el lenguaje en su constante transposición de campos heterogéneos. Todos sus interlocutores quedan desarmados ante esta confusión, ante los enigmas que les arroja y que se anulan ante su multiplicidad de posibles significados o ante su propia vacuidad. Pero todo esto es producto de un dolor que se niega a hacerse decible.

La propia traducción busca convertirse en extranjera a sí misma para encontrar en la lengua materna, una “palabra total, inédita, extraña a la lengua” (Mallarmé) con el fin de captar lo innombrable. La demasía de afecto no tiene pues otro medio para manifestarse sino producir nuevos lenguajes, encadenamientos extraños, idiolectos, poéticas. Hasta que el peso de la Cosa originaria vence y cualquier traducibilidad deviene imposible. La melancolía termina entonces en la falta de simbolización, la pérdida del sentido: si ya no soy capaz de traducir o de metaforizar, me callo y muero.¹⁰

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

10. Kristeva, *Sol negro*, 40-41.



Sábanas incestuosas

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

No más invectivas sutiles, no más juegos de palabras desorientadoras del interlocutor, no más ironías. Ahora el soliloquio es una pura quebradura, un desgarrar honesto y directo de un alma confrontada consigo misma, pulsando hacia adentro en la solitaria y constante profundización de un dolor sin fondo. Las palabras finales de su monólogo, tras las cuales entra Horacio, son precisas para expresar la soledad en la que se halla sumido el personaje: “Pero ¡corazón mío, rómpete, porque ahora debo refrenar mi lengua!” (Acto I, Escena II). En la cúspide de la intensidad del dolor de la pérdida —ese momento insoportable de la experiencia de luto en el que ningún significante puede expresar la aflicción interior y donde, sin embargo, requiere más que nunca de la comunión con el otro— se halla totalmente solo. La necesidad del rito y de la cálida compañía del otro en la comunión del dolor le ha sido negada, contradicha en unos ritos funerales breves y groseros, que rápidamente desembocaron en unas nupcias festivas. Esto manifiesta lo fundamental que es en la estructura de la obra este pronunciado contraste entre lo público y lo privado, y explica la manifiesta potencia de cada uno de los monólogos de Hamlet.

Negada toda posibilidad de una expresión del dolor en comunión, arrebatado todo posible compartir de esa aflicción insoportable, Hamlet se halla arrojado a su propia conciencia, sin otra salida que la expresión de ese sufrimiento para sí mismo. Él debe devenir otro dentro de sí para soportar la carga de la pérdida. El solipsismo, esa palabra solitaria, parece ser el único consuelo. Su lugar de enunciación es la soledad y ese modo de expresión desde sí y para sí define dentro de la estructura de la obra los pulsos de un alma en lucha consigo misma, pero a quien las circunstancias



adversas le obligan a callarse y a ocultarse sin cesar. Hamlet es un actor, en tanto que el entorno de intriga, incesto y asesinato —propios de un entorno palaciego y cortesano— en el que se halla sumido le obligan a convertir su rostro en una máscara hipócrita, forzado a fabricarse una segunda personalidad histriónica y *performática* con la que pueda desorientar tácticamente a sus enemigos —la *antic disposition*, el disfraz de la locura—. Pero en la soledad de la escena, la ausencia del otro le permite el quiebre. Es el espacio en el que la máscara hipócrita —el doble rostro del ser social— puede resbalarse y caer. Tal vez el soliloquio es lo más cercano que tiene a un rito funerario auténtico, a un acto exacto que consuma la inefabilidad de ese dolor. Pero esto implica una contradicción, pues el rito es necesariamente público: requiere de la participación de la comunidad en unión al doliente, la presencia de un otro que sea soporte y sostén, espectador del acto mismo. Por lo tanto, las palabras desgarradas del soliloquio constituyen una paradoja: esa palabra solitaria busca desesperadamente un oyente, pero no hace más que retornar a un sí mismo abandonado. Pero hay un alivio expresivo momentáneo en la soledad, en el abandono del *deber ser* social, un breve momento de honestidad en un mundo consumido por la intriga y la mentira.

Figura 5



Fuente: *Hamlet*, Brannagh, 1997, min 16:23.



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

... a meditation, spoken swift as thought, but with two striking pauses. And these pauses, these two semi-colons, are the clue to the speaker's mood. Hamlet is thinking aloud. He speaks as in a dream. But the dream is a nightmare, the full meaning of which we do not realize until the last three lines. His mind turns and turns upon itself in its effort to escape giving birth to the “monster in his thought too hideous to be shown”; and at the exclamation “Let me not think on't” he seems for a moment to batten it down beneath the hatches of consciousness. But writhing's begin again, and the stream of images continues to flow uninterruptedly as before, until here comes the second pause —this time in the middle of a sentence— and the dreadful thought is born at last with sibilants hissing like a brood of snakes.¹¹

11. John Dover-Wilson, *What happens in Hamlet?* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 27. “Una meditación, susurrada tan suave como el pensamiento, pero interrumpida por dos pausas repentinas. Y estas pausas, estos indicios en la puntuación, son una pista del humor del hablante. Hamlet está pensando en voz alta. Habla como si estuviese inmerso en un sueño. Pero un sueño que es una pesadilla, cuyo sentido no se nos hace manifiesto hasta las tres últimas líneas. Su mente divaga y pelea contra sí misma, tratando de escapar a la emergencia de un pensamiento que es demasiado monstruoso como para manifestarse. La exclamación “No quiero ni pensarlo” parece enterrarlo por un momento bajo la superficie de la conciencia. Los retorcionones inician de nuevo, y la corriente de imágenes vuelve a fluir ininterrumpidamente como antes, hasta que llega la segunda pausa (esta vez en el medio de una oración) y ese insoportable pensamiento nace al fin, con un siseo sibilante, como un nido de serpientes”. Traducción del autor.



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

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

La puntuación es aquí fundamental. Los signos de exclamación sugieren el grito de indignación ante ese súbito cambio de lo que parecía ser el amor más puro de la madre hacia el padre, pero que poco después de los ritos funerales se manifestó como un sentimiento fácilmente intercambiable. La referencia al apetito insaciable —ese deseo voraz que se expresa en “cual si le diera más apetito aún aquello que la alimentaba”— la acerca más a la madre a la dimensión animal que a la humana. Ese puro apetito insaciable la hace parecer una bestia que devora la presa hasta los huesos, y cuando no hay más carne que roer, pasa alegremente a la siguiente como si la primera nunca hubiese existido. Es una constante en Shakespeare el asociar, en determinados momentos de conflicto, el acto sexual con el campo semántico de la bestialidad. El coito se asocia así con la animalidad, con los bufidos de las bestias de carga, con el chirriar de los insectos, con el fango, el croar de los sapos; todas estas, metáforas y analogías que señalan el lado más oscuro e instintivo de la sexualidad. Provocando al padre de Desdémona a la revuelta, Yago se vale de una metáfora grotesca de deformidad y ansiedad para exacerbar su pudor paternal: “¿Acaso no sabéis que vuestra hija se halla formando la bestia de dos espaldas con el moro de Venecia?”. Algo similar se expresa en el momento en el que Lear desciende a los fondos de la locura —descenso impulsado por la traición y el desprecio de sus hijas—, cuando describe a las mujeres como centauros, humanos de la cintura hacia arriba, bestias de la cintura hacia abajo, con el infierno entre sus piernas.

Pero en el caso de Hamlet, su aflicción interior se agrava al mezclar estas imágenes de la bestialidad y la sexualidad con las del duelo. El cadáver del padre



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

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

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

La mezcla de órdenes es insoportable para Hamlet. El tiempo del dolor y el tiempo del gozo se conjugan en una ambivalencia intolerable: “¡Oh, Dios mío! Una bestia que carece de toda capacidad de raciocinio hubiera prolongado más



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

Hamlet is thinking of snow begrimed with soot and dirt in time of thaw, and is wishing that his “sullied flesh” might melt as snow does. For his blood is tainted, his very flesh corrupted by what his mother has done, since he is bone of her bone and flesh of her flesh [...] is the clue to these and other passages; it is partly also the clue to his strange conduct towards Ophelia and his equally strange language to Polonius. Hamlet felt himself involved in his mother’s lust; he was conscious of sharing her nature in all its rankness and grossness; the stock from which he sprang was rotten.¹²

Su cuerpo ha sido traído a la existencia a través del cuerpo de su madre es “hueso de sus huesos” y “carne de su carne”. Pero le aterroriza que ese mismo cuerpo que lo trajo a la vida ahora comparta el lecho de su padre con su

12. Dover-Wilson, *What happens*, 29. “Hamlet hace referencia a la nieve contaminada con hollín y suciedad en tiempo de evaporación, deseando que su ‘carne mancillada’ se derritiera como lo hace la nieve. Puesto que su sangre está manchada, su mismísima carne está corrupta a causa de lo que su madre ha hecho, desde que él es hueso de sus huesos y carne de su carne. Esta es la clave de este y otros pasajes; y es una clave fundamental para comprender su extraño comportamiento hacia Ofelia y el igualmente extraño lenguaje que emplea con Polonio. Hamlet mismo se siente involucrado en la lujuria de su madre; pues es consciente de que comparte con ella su naturaleza morbosa e impúdica. La rama de la cual él nace está podrida desde la raíz”. Traducción del autor.



hermano, en incestuosas sábanas. Una vergüenza existencial y ontológica lo embargan hasta la desesperación. La mismísima textura del Ser ha sido intoxicada hasta sus raíces por lo que él percibe como el acto ignominioso de la madre y su traición al amor del padre difunto, por ese mismo ser que le dio la vida a través de su carne y a través del cual fue arrojado al mundo. T. S. Eliot aduce que la razón fundamental por la que *Hamlet* es un fracaso estético se debe a que Shakespeare fue incapaz de representar el asco y la culpa de la madre que se narra en la leyenda de saxo gramático:

Shakespeare's *Hamlet*, so far as it is Shakespeare's, is a play dealing with the effect of a mother's guilt upon her son, and that Shakespeare was unable to impose this motive successfully upon the intractable material of the old play [...] The play is most certainly an artistic failure [...] Hamlet is up against the difficulty that his disgust is occasioned by his mother, but that his mother is not an adequate equivalent for it; his disgust envelops and exceeds her. It is thus a feeling which he cannot understand; he cannot objectify it, and it therefore remains to poison life and obstruct action. None of the possible actions can satisfy it, and nothing that Shakespeare can do with the plot can express Hamlet for him.¹³

Ciertamente, a pesar de un juicio tan categórico respecto al fracaso de la obra —Harold Bloom responde a esto con razón “Si Hamlet es un fracaso estético, ¿entonces qué obra puede ser un triunfo?”—, Eliot describe con suma precisión un aspecto sutilísimo que da otra importante clave para ahondar en la lectura de la obra. Hamlet siente un asco profundo por todo lo existente. La totalidad del ser es para él un signo vacío y decadente. Y en buena medida este desprecio

13. T. S. Eliot, *The sacred wood* (Gloucester: Dodo Press. 2009), 93. “El *Hamlet* de Shakespeare, su adaptación propia, es una obra que lidia con el efecto de la culpa de una madre sobre la consciencia de su hijo, y Shakespeare fue incapaz de imponer este motivo con éxito al intratable material de la obra antigua. Ciertamente, la obra es un fracaso artístico. Hamlet se halla contrariado por la dificultad de que el asco que siente es ocasionado por su madre, pero al mismo tiempo no es adecuado, ni equivalente a ella. Es, por lo tanto, un sentimiento que no puede comprender. No puede objetivarlo, y por esta razón se mantiene como un veneno que intoxica la vida y obstruye la acción. No hay ninguna acción posible que pueda satisfacerlo, y nada de lo que Shakespeare haga con la trama puede hacer que Hamlet exprese eso por él”. Traducción del autor.



universal se arraiga en la manera en la que percibe a su madre. Pero este asco derivado de ese deseo incomprendido de la madre —eso que Hamlet ve como un apetito voraz de la madre que no respeta el luto— es, como Eliot lo señala, un extraño sentimiento que la envuelve como objeto de su desprecio, pero, al mismo tiempo, la excede. La onda de ese asco tiene su origen en la madre, pero ondula y se expande para abarcar la totalidad del mundo. Como bien afirma Dover-Wilson, esta onda expansiva del desprecio es una clave importante para comprender el absurdo y agresivo comportamiento que Hamlet tendrá con Ofelia posteriormente. Es curioso que una interpretación como la de Eliot, que de entrada demerita la obra y parte del principio que es un fracaso artístico, pueda describir de manera tan precisa este aspecto sutil de la situación del personaje. La madre es ocasión del disgusto, pero no es un equivalente exacto de ello. Aunque ella es el origen, el disgusto mismo no puede ser circunscrito solo a ella. Esto crea en Hamlet una sensación nebulosa, intangible, invisible, de angustia, de sofocamiento; sensación, sin embargo, que no puede ubicarse en ningún lugar preciso, que no puede circunscribirse a nada, una tensión existencial cuya circunferencia está en todas partes y su centro en ninguna.

Esta operación podría describirse como una traslación metonímica. Ese asco profundo se desplaza hacia la existencia entera, el acto incestuoso se amplía y envenena la vida misma, desgarrar el tejido moral del universo, intoxica el deseo en todas sus facetas, arroja sobre todos los hombres un manto de vergüenza y de pecado imperdonable¹⁴. Originado en ese acto mínimo, este envenenamiento metonímico de todo lo existente contribuye a obstruir la acción de forma inminente. La vacilación de Hamlet está signada por esta onda expansiva del desprecio. La operación metonímica es tan hiperbólica, tan vasta

14. Anne Ubersfeld ejemplifica la operación de la traslación metonímica en el objeto de deseo de Macbeth. Este consiste en el acto concreto de coronarse como rey, ascendiendo la escala de asesinatos necesaria para alcanzarlo. Pero ese objeto de deseo es la condensación y el desplazamiento de un deseo frustrado por el amor de su esposa, siendo el deseo de ser rey sólo un reflejo, una proyección de este deseo más oscuro y profundo: "... en Macbeth, el deseo de ser (grande, rey, hombre más el deseo de su mujer) se inviste metonímicamente en el 'deseo' o, más exactamente, en el querer matar a Duncan; tras lo cual es el deseo de ser o, mejor, de perseverar lo que engendra mecánicamente el 'querer' inagotable de otros asesinatos... Quizá no resultase difícil leer el deseo de Macbeth como deseo (frustrado) por su mujer; los otros serían deseos mediatos: ser grande, rey, viril, a fin de ser amado por ella". Ubersfeld, *Semiótica teatral*, 59-60.



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

Ahora bien, es necesaria una precisión importante en este punto. Ante lo expuesto anteriormente puede fácilmente surgir la siguiente pregunta: ¿no es acaso demasiado hiperbólico ese asco y esa incompreensión que Hamlet siente hacia el deseo de su madre? Después de todo es una mujer, un ser humano —como tal libremente deseante—, y podría argüirse a su favor que el afanado matrimonio con Claudio responde, más que al afán erótico de un apetito voraz —como Hamlet lo juzga—, a una necesidad de regentar y mantener el orden del trono de Dinamarca, una unión más política que voluntaria. Además, como viuda, está señalado que debe guardar luto por su difunto esposo por cierto tiempo, pero, una vez terminado ese periodo, puede ser libre para unirse nuevamente con quien desee. Esto es completamente cierto. Pero debemos comprender que desde la perspectiva de Hamlet la imagen de Gertrudis es muy diferente. Su posición, su lugar de enunciación, es el de un príncipe, hijo de un rey-padre fallecido bajo circunstancias repentinas y sospechosas que, en la cúspide de la intensidad del dolor de la pérdida, ha tenido que ser testigo de cómo su madre, la reina, se ha desposado con el hermano del difunto en unas nupcias apresuradas. De la noche a la mañana, su tío ha ocupado el lugar de su padre, tanto en el trono de Elsinor como en el lecho de su madre. A esto se suma que las nuevas circunstancias en las que se halla sumido trastocan su posición de príncipe y heredero más próximo de la corona de Dinamarca. Todo esto teñido por el dolor insoportable de un proceso de duelo truncado desde sus inicios. Todas estas circunstancias contribuyen a generar esta visión envenenada de la madre, efecto de un puro ejercicio de perspectiva dramática.



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

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

Esta imagen ambivalente e irresoluble de la reina es similar a la manera extremadamente ambigua en que domina la figura de Enrique V en la obra homónima. ¿Es Enrique V un rey justo y benevolente o es un gobernante caprichoso que trata a sus soldados como carne de cañón, condenándolos a una absurda guerra contra Francia que están destinados a perder?¹⁵

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



Ambas facetas del personaje se muestran simultáneamente dentro de la obra, sin que esta dé un indicio claro y conciso de lo que debemos pensar de él. La figura se mantiene suspendida en la fragmentación de las perspectivas: desde el punto de vista de los soldados se muestra como un rey caprichoso, pero desde su propia perspectiva se ve a sí mismo como un gobernante dudoso que se preocupa por sus soldados y es capaz de ponerse en el lugar de ellos, en sus inquietudes respecto a la justicia y la piedad de las causas de Inglaterra, pero finalmente sometidos por su condición social a lo que sus superiores quieran hacer de ellos. No existe dentro de la obra una visión dominante y objetiva sobre Enrique V, pues Shakespeare, una vez más, se oculta y se diluye a sí mismo en la intersubjetividad de esas perspectivas fragmentarias. Como espectadores debemos asumir nuestra propia perspectiva, sin que la obra incline la balanza hacia ninguna de las dos partes. Es este dilema interpretativo al que nos enfrentamos con la figura de Gertrudis, la reina-madre, sin que podamos encontrar una solución contundente. Pero algo sí es seguro: Hamlet está entrampado en el deseo de su madre. Se halla capturado por la incompreensión de ese deseo que siente como voraz e insaciable; y está atrapado en él hasta tal punto que no puede dejar de sentir un asco profundo por el deseo mismo, en todas sus manifestaciones.

... no parece que ninguno haya señalado el punto decisivo, a saber, que, a pesar del horror de las acusaciones formalmente pronunciadas contra Claudio por el espectro, que revela a su hijo que él fue quien lo mató, la cuestión a resolver no concierne al asesino, sino que en esencia se trata, en lo sucesivo y de inmediato, de la madre... Lo que enuncia pone de ahora en más en primer plano, y como tal, el deseo de la madre. Este punto es absolutamente esencial...¹⁶

16. Jacques Lacan, *Seminario VI: el deseo y su interpretación* (Buenos Aires: Paidós, 2014), 288.



De esto se deriva que el deseo de la reina es, para él, un problema fundamental¹⁷. Esa imagen insoportable de la madre —que comparte sábanas con el hermano del difunto— se amalgama con el dolor insoportable del duelo y genera una mezcla que obnubila las sensaciones. Este intenso ofuscamiento sobrepuja de tal manera que intoxica la totalidad de la existencia. La angustia se apodera de todas las instancias del ser, sobrepasando la persona concreta de la madre y anidándose sobre el deseo mismo. En tanto engendradora de vida y en tanto que Hamlet es producto de *su* deseo —deseo de los padres que arrebatan la vida de su hijo a la Nada para arrojarlo a la existencia a través de la concepción, que tiene su origen en el coito— se halla profundamente atravesado, barrado, por esa incomprensión. “El deseo de la madre recupera aquí, para él, el valor de algo que de ninguna manera podrá ser dominado, apartado, suprimido”¹⁸. Como afirma Dover Wilson, la metáfora de la carne sólida que se disuelve como rocío se completa si ponemos énfasis en la palabra *sullied*¹⁹: “¡O, that this too too *sullied* flesh would melt, thaw and resolve itself into dew!”. *Sullied*, aunque es homófona de *solid*, tiene una connotación despectiva de suciedad, mancha o mácula. El significado del tropo se profundiza y se precisa más si comprendemos que Hamlet habla desde la posición de hijo de las entrañas de su madre. Como tal, fue el mismo deseo de su madre el

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

18. Lacan, *Seminario VI*, 313.

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



que lo trajo al mundo y la materia de su carne llegó a la existencia a través de ella. *Sullied* estaría referido a la mácula ontológica de llegar al ser a través de la carne de la madre, como producto de su deseo.

Esto nos permite dar mayor precisión a la referencia sobre el uso de las metáforas que hacen parte del campo semántico de la bestialidad y el instinto para describir la sexualidad, tal y como se hace en este primer monólogo —“Una bestia, que carece de toda facultad de raciocinio, hubiera prolongado más su duelo...”— y en otras obras de Shakespeare, como *Otelo*²⁰ y *El Rey Lear*²¹. Esta utilización de figuraciones de la bestialidad va mucho más de lo que una posible lectura moralista y superficial pueda hacer de ellas. Estas remiten a algo más profundo que a un mero juicio moral de base cristiana, que intente censurar los deseos carnales por considerarlos pecaminosos. Por el contrario, las figuraciones instintuales de la bestialidad hacen referencia a una inquietud, a una angustia que es inherente al deseo mismo. Más que remitir a una culpa de corte teológica, remiten a una ansiedad ante el propio desear, una incompreensión ante la potencia del

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

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



deseo que atraviesa toda la experiencia humana. Estas metáforas remiten a un temor primordial, el temor a estar a la intemperie del deseo²².

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

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

El oxímoron que se usa para describir la lujuria —el cielo y el infierno que se dan simultáneamente en la culminación del acto— expresan la angustia del deseo que, al darse su satisfacción, se desvanece en su propia extinción. El placer sólo se da realmente en un brevísimo intersticio que se asemeja a una ilusión fugaz. La agitación da su cumplimiento, la satisfacción se da en la cúspide del clímax, para descender inmediatamente a la saciedad, sólo para que poco después esta dé su paso nuevamente a la insatisfacción y al reinicio de la búsqueda. El verdadero instante del placer se asemeja más a un sueño que se rememora y termina

22. “Lacan señalaba que no hay angustia de muerte, contrariamente a lo que el psicólogo quiere hacernos creer, sino solamente angustia de vida, es decir, angustia ante la vida, ante una vida que sería una vida deseante. *El deseo expone, el deseo avanza con una insuficiencia de medios de defensa, el deseo implica angustia*”. Ver Jean Allouch, *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca* (Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011), 208. Las cursivas son del autor.



por olvidarse, que sólo se da en ese hiato entre la deleitación y la decepción. La figura de la madre expone a Hamlet a la manifestación más brutal y real del deseo, en su manifestación más angustiosa, oscura e ininteligible; un apetito que no puede asimilar ni racionalizar de ninguna manera. “[...] de ese deseo les dije qué presión, qué abolición, qué destrucción sufre por encontrarse con eso que, del Otro real —la madre como es, esa madre como tantas otras—, es menos deseo que glotonería, incluso engullimiento, pese a estar estructurado”²³.

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

Antic disposition

Pero Hamlet, consumido por ese duelo ambivalente e insoportable por su padre, parece estar paralizado por algo más profundo que por el absurdo de esos anacrónicos códigos de honor del mundo de la guerra. El dolor y

23. Lacan, *Seminario VI*, 333.



la intensidad de su luto van más allá de esto: lo que lo escandaliza, hasta las raíces más profundas de su ser, es la omnipresencia irreductible de la caducidad misma. La muerte súbita del padre, el solemne rey de Dinamarca, lo expone ante la evidencia más brutal de la transitoriedad inminente de todo lo existente. El universo es vanidad pura, podredumbre y ruina constante. Esta exposición a lo real de la muerte —muerte que es Afuera absoluto, vacío que no se puede articular en la cadena significativa— se concreta en el vértigo y la náusea que anulan toda posibilidad de acción. Hamlet se halla sumido en la percepción de un mundo en el que todo acto es imposible, pues la existencia misma se manifiesta a su mirada luctuosa como un eterno retorno de tedio, asco y mentira, una rueda giratoria cósmica, chirriante, que repite el mismo ciclo, una y otra vez y que circula siempre sobre los mismos ejes: la muerte y la mentira. El presente se reduce a ruina, escombros, desecho del desmoronamiento de un pasado caduco y un futuro dominado por la extinción.

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

Tanto su madre, la viuda, como su tío, el hermano y asesino del difunto padre, le han estado mintiendo todo este tiempo, han sido *actores* en un drama orquestado por ellos mismos, que sonríen, ríen y celebran



en decadentes fiestas palaciegas. Esa actuación, ese falso sonreír, oculta la imposibilidad de ser escrutado. La hipocresía del Otro es indescifrable; su verdad, no se puede articular o, mejor, inexistente. El Otro es una máscara pura, sin rostro que cubrir, una mueca histriónica, que en el enigma de su gestualidad es imposible saber si miente o dice la verdad. El Otro no da garantías, no da sustento. Ante la muerte, Hamlet se halla completamente sólo. No hay otro consistente. No lo hay. Toda posible empatía, toda conexión auténtica con el semejante, se han hecho imposibles. El mundo es una máscara sin fondo, un actor hipócrita que se pavonea en el escenario, una palabra mentirosa,

... La cuestión es que no tengo ni la menor garantía de que ese Otro, por lo que hay en su sistema, pueda devolverme, si puedo expresarme así, lo que le he dado, a saber, su ser y su esencia de verdad. No hay Otro del Otro. No hay en el Otro ningún significante que pueda en ese caso responder por lo que soy. Y, para decir las cosas, la verdad sin esperanza acerca de la cual les hablaba recién, esa verdad que es la que encontramos en el nivel del inconsciente es una verdad sin rostro, una verdad cerrada, una verdad plegable en todas las direcciones. Lo sabemos de sobra: es una verdad sin verdad.²⁴

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

24. Lacan, *Seminario VI*, 332.



que se vuelve a encontrar con ellos se aprecia inmediatamente un cambio súbito de carácter. Desde el inicio de la obra observamos un Hamlet en un estado plenamente melancólico, rumiando su pérdida de manera intensa y obsesiva. Un Hamlet que se corresponde con la imagen de un hombre que sufrió la pérdida súbita de su padre y está tratando de asimilar la realidad inminente de dicha pérdida.

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

El detalle de la escritura es aquí esencial. Extrañamente, cuando el Espectro se desvanece ante la llegada de la aurora, lo primero que Hamlet hace es escribir, tomar nota: “Mis notas, sí, bueno será que apunte que sonreír...”. A primera vista, esto parece excéntrico o caricaturesco. Ante tamaña revelación, saca un cuaderno o algún pergamino raído de sus bolsillos y anota —probablemente con una letra temblorosa— todo lo que se la ha revelado, como un párvulo obediente que repasa su lección. Pero debe comprenderse que, en el colmo del vértigo del nihilismo, de la desolación, Hamlet siente que



aprende, siente que se haya expuesto ante una verdad que no debe olvidar, un nuevo conocimiento que debe retener. La pluma y el pergamino —implícitos en la acción de tomar nota— operan aquí a la manera de una metáfora de un hombre ante un *saber*, un principio que debe ser aprehendido e interiorizado, memorizado y que debe regir todos sus actos de ahora en adelante; sólo que este principio es una lección que describe la devastación de toda posible verdad: la enseñanza está en el principio esencial de la impotencia. La verdad por aprender de la lección es que no hay verdad y que no hay nada que aprender. Es el aprendizaje del desaprender. La instrucción de la lección es la corrosión de toda lección, el efecto de una verdad sin verdad que hace implosión y se autodestruye en el mismo acto de conocer.

Hamlet es un discípulo de la desolación. Todo acto es imposible, toda acción es inútil. En el fondo de las cosas sólo permanece la náusea de una Nada que no es esencial. En este sentido, el príncipe melancólico y doliente está directamente emparentado con el ángel paralizado de *Melencolia I*, de Alberto Durero (Figura 6). En el grabado se puede apreciar a un ángel sumido en una especie de modorra o tedio paralizante, de mirada perdida, ojos cansinos, rostro ensombrecido. Sostiene en la mano derecha, con desgana, un compás de medición, mientras que su mano izquierda, el puño cerrado y apretado con saña, se contrae contra su mejilla, en un gesto de abandono, ante un problema irresoluble, un conocimiento inescrutable. Sobre el suelo, tirados y desperdigados con descuido, reposan algunos instrumentos de medición científica, inutilizados, como juguetes inservibles. Un perro raquítico y envejecido duerme a su lado, acurrucado sobre sí mismo, pronunciándose sobre su lomo la hilera de sus costillas, realizando su relieve bajo un pellejo que a duras penas es suficiente para cubrir sus huesos.

Figura 6



Fuente: *Melencolía I* (Durero, 1514).

Sobre el horizonte, en un crepúsculo paradójico e imposible, estalla en haces luminosos el fulgor de un sol negro cuya luz, en vez de esclarecer, oscurece la superficie de un mar sin olas, al tiempo que ensombrece el rostro de ese ángel triste que no parece encontrar solución al enigma del universo. La escena del grabado puede ser paralela a la situación de Hamlet. Poseído por un saber nauseabundo de la naturaleza de las cosas, el príncipe melancólico, el intelectual, el estudiante de Wittemberg, no encuentra consuelo en el conocimiento. Por el contrario, este lo suma aún más en el abismo infinito de sí mismo, paralizándolo, haciéndolo percibir el mundo como un signo vacío que no vale la pena escrutar. Como bien afirma Nietzsche:

... el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han conocido, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo y afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso





hallarse envuelto por el velo de la ilusión —ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, el cual no llega a obrar por demasiada reflexión, por exceso de posibilidades, si cabe decirlo así; no es, ¡no!, el reflexionar— es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco. Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal. Consciente de la verdad intuita, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o lo absurdo del ser, ahora comprende el simbolismo del destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas.²⁵

Debe entenderse esta referencia a la verdad, al conocimiento y al saber, no en un sentido epistemológico o gnoseológico, sino en un sentido puramente existencial, visceral. La verdad que Hamlet intuye y lo paraliza es una verdad que no puede ser expresada mediante fórmulas, mediante proposiciones o mediante ningún lenguaje articulado. En el fondo, no es una certeza que se *entiende*, sino que se *siente*²⁶. Es una verdad sin verdad,

25. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza. 1984), 79. Las cursivas son del autor.

26. En su novela *La Muerte de Ivan Illich*, León Tolstoi expresa de manera sumamente exacta esta diferencia entre la verdad que se *entiende* y la verdad que se *siente*. Cuando la enfermedad de Iván se agrava y empieza a imaginar los tormentos de la agonía, recuerda el silogismo clásico con que se enseña lógica en los cursos de filosofía de la escuela: “Sócrates es hombre. Todos los hombres son mortales. Por lo tanto, Sócrates es mortal”. Para Iván, quién siente desde sus entrañas cómo la enfermedad consume su cuerpo y lo lleva hacia la muerte, es imposible asumir la lógica de este silogismo de una manera fría y distanciada, como lo hacían los estudiantes y el profesor de filosofía. Cuando lo recitaban, podían pronunciar fácilmente que todos los hombres están destinados a la muerte, pero cuando alguien siente realmente la agonía apoderándose de su cuerpo, más que *entenderla*, la *siente* desde lo más profundo de sus vísceras. Esa verdad *sentida* rompe la lógica del lenguaje articulado, de las proposiciones y hace que la lógica y la gramática sean inservibles, de manera similar a como sucede en el proceso de duelo.



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

De este modo el saber de Hamlet es un saber sin garantías, es una verdad sin verdad. Podemos vincular esta posición con la que se presenta ante la muerte de un ser querido, el sujeto se encuentra con que todos los soportes simbólicos e imaginarios han fallado y sobreviene un sentimiento de futilidad de la poca cosa que se es, lo cual está muy bien sintetizado por la frase popular “No somos nada”, o por la copla que dice “Le pregunté a la verdad y me mintió, y si la verdad me miente en quién puedo fiarme yo”. Ambos ejemplos hacen presente la barra en el Otro. Es decir que frente a las cosas más importantes el Gran Otro no puede decir nada, frente a lo real de la muerte nada puede decir, ni tampoco impedirlo.²⁷

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

27. Liliana Falfani, “Encrucijadas del duelo, descomposición y composición del fantasma, sus avatares en la clínica psicoanalítica”, *Perspectivas en Psicología* 6 (2009): 100.



arrasa con todo a su paso. En tanto que Gertrudis hizo una promesa de amor al rey Hamlet, sólo para después —a los ojos de su hijo— romperla descaradamente después de su muerte, el ser humano también, en sus juramentos y códigos morales, se muestra tan débil e inconsistente como los monumentos y los castillos que están destinados a la ruina del tiempo.

Para Hamlet, el tiempo desmintió el amor de su madre, y por el mecanismo de una traslación metonímica hiperbólica, esa mentira del amar se convierte también en un efecto de la muerte, acción de la temporalidad, de la caducidad que también rige a las relaciones humanas. Los amantes, en el lecho ardiente de la novedad, se prometen amor eterno, sólo para que después el tiempo los empuje al tedio, a la infidelidad y si no a la ruptura, sí al menos a los altibajos emocionales de una vida matrimonial llena de reproches mutuos y silenciosas frustraciones²⁸. De la misma manera, los reyes, los gobernantes, aquellos que rigen el curso de la historia, quienes negocian el poder mediante complejas negociaciones con sus aliados y sus enemigos, también mienten y rompen constantemente las promesas que hilaron con tanta delicadeza diplomática.

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



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

El despecho ha de situarse en algún lado *entre el despecho objetivo y el despecho subjetivo*. De ello, parecemos haber perdido la referencia. Ya no sabemos articular esas palabras que están *entre lo subjetivo y lo objetivo*, estar en el juego a la vez en el centro de la vivencia del sujeto y en el nivel del orden del mundo. Lo que Hamlet designa al decir *O cursed spite* es aquello por lo cual siente despecho, aquel en lo cual *el tiempo comete una injusticia con él, o bien aquello que él puede designar como la injusticia del mundo*.²⁹

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

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

29. Lacan, *Seminario VI*, 380. Las cursivas son del autor.



a través de lo que el personaje le dice. Esta es una técnica que Shakespeare logró dominar muy bien a lo largo de su obra³⁰ y que le permitió profundizar en la representación de la interioridad humana que le es tan propia; esto a través de esa ampliación de la psique en el espacio circundante en la que, efectivamente, como afirma Lacan, se amalgama lo subjetivo y lo objetivo. Así sucede, por ejemplo, en *Macbeth* donde los personajes describen constantemente el espacio y el clima de tal manera que refleja el estado de la torturada conciencia de su protagonista: se describen constantemente fenómenos climáticos extraordinarios, sobrenaturales, en los que la luz pierde la batalla contra la oscuridad, en el que las noches se alargan y el día parece ser vencido, como si el sol amenazara con ya no volver a darle su luz al mundo, habiendo perdido la guerra contra la luna. Se habla de comportamientos animales surreales, caballos que se devoran los unos a los otros en un frenesí canibalístico. Todo esto es un reflejo de la psique de Macbeth, atormentada, dividida y vuelta contra sí misma, entre la ambición y la carga moral de los asesinatos que la voracidad de su deseo le llevan a cometer.

Lo mismo sucede en *Julio César*, cuando Casca hace la descripción del entorno apocalíptico en el que se ha sumido Roma, por supuesto, reflejo del debate interno que desgarró a Bruto, en el que se disputa sobre si conspirar contra su amado amigo o permitirle convertirse en un dictador que destruya la república. Y no podemos dejar de resaltar el que, tal vez, sea el más logrado de todos los experimentos estilísticos de esta imbricación entre psique y espacio: el peán rabioso y frenético de *El Rey Lear*, en el

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



que el monarca delirante insulta a sus hijas y condena al universo entero desde los cimientos más profundos de su estructura, creando con sus palabras un cuadro furioso, que se manifiesta en el espacio escénico como una tormenta catastrófica que domina todos los acontecimientos del acto III, a tal punto que el vendaval parece estar a punto de destruir el mundo³¹.

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

El espacio escénico puede presentársenos también como un vasto campo donde se enfrentan las fuerzas psíquicas del Yo. En este caso, la escena es comparable a un coto cerrado en el que se enfrentan los elementos del Yo dividido, estratificado. El segundo tópico del Yo puede ser considerado como una especie de modelo que permite la lectura del espacio escénico

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



como lugar de conflictos internos cuyas “instancias” (el Ego, el Super-ego, el Otro) serían desempeñadas por los personajes principales. El escenario representaría aquí el “otro escenario freudiano”.³²

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

A pesar de este desmoronamiento moral y ontológico que lo domina, Hamlet halla un recurso, el refugio de una táctica fundamental contra la hipocresía y la mendacidad de Elsinor, una defensa en contra de esa locura de los tiempos desquiciados: la locura misma. “[...] Quizá de ahora en adelante estime

32. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, 120.



conveniente el *adoptar una actitud grotesca*” (Acto I, Escena IV)³³. Responder al fuego con fuego y a la locura con una locura aún mayor, aunque fingida. Parafraseando a Feste, en *Noche de Reyes*, en un mundo de locos el único que puede hacer el papel de loco es el cuerdo. Hamlet, literalmente, *ha tomado nota* de la locura de los tiempos, ha escrito en sus notas que se puede sonreír y sonreír, incluso siendo un miserable, en el reino de Dinamarca; y él mismo asumirá la hipocresía histriónica de sus enemigos. Él también será un actor, él también se pondrá una máscara y se pavoneará en el escenario ridículo del mundo. Esta será la defensa que los desorientará.

Esta postura defensiva contra el entorno es similar al consejo que Lady Macbeth da a su esposo, a causa de su indecisión respecto al asesinato de Duncan: *“Para engañar al mundo, toma del mundo la apariencia, pon una bienvenida en tu mirada y en tus manos y lengua; procúrate el inocente aspecto de la flor, pero sé tú la víbora que oculta”*³⁴ (Acto I, Escena IV). El texto original en inglés dice *“To bequile time, look like the time”*, lo que traduce *“Para vencer al tiempo, debes ser como el tiempo”*. Y esto es exactamente lo que Hamlet hace. Como un camaleón, se cubre con los mismos colores de su entorno. Si los tiempos están desquiciados, *out joint*; si el universo ha perdido su centro y gira como una rueda enloquecida hacia la Nada, entonces él también actuará en concordancia con este delirio universal. Pero esta táctica es más fina y más sutil, en tanto que no es enteramente voluntaria. Hamlet realmente se halla en una especie de estado limítrofe entre la cordura y la locura, pues las mismas circunstancias en las que está sumido así lo incitan. Hijo de un padre asesinado por su tío —con quien su madre, la viuda del difunto, se ha desposado—, el príncipe delira en un estado cuasi psicótico de enrarecimiento moral, a la intemperie de ese estado insoportable de luto por la pérdida del ser amado. Hamlet roza el delirio, pero él mismo lleva ese rozamiento al límite, dándole más potencia en la máscara misma de la locura fingida. Como bien dice Dover Wilson:

33. Las cursivas son del autor.

34. Las cursivas son del autor



[El disfraz de la locura] *it is clearly partly deliberate and partly involuntary*: that is to say, the mood comes unsought, but is welcome as affording relief when it does come, and is accordingly purposely elaborated and prolonged. In a word, Shakespeare wishes us to feel that Hamlet assumes madness because he cannot help it. The tragic burden has done its work, and he is conscious that *he no longer retains perfect control over himself*. What more natural than that he should conceal his nervous breakdown behind a mask which would enable him to let himself go when the fit is upon him.³⁵

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

35. Dover-Wilson, *What happens*, 91. "El disfraz de la locura es parcialmente deliberado y parcialmente involuntario: es decir, la inestabilidad del humor llega sin volición, pero es bienvenida porque le genera alivio y es así como es elaborada y prolongada a propósito. En una palabra, Shakespeare desea que sintamos que Hamlet asume el delirio porque no puede evitarlo. La sobrecarga trágica ha hecho su trabajo, y él es consciente de que ya no posee control sobre sí mismo. Es así como le resulta natural el mimetizar su colapso nervioso tras una máscara que le permita desahogarse cuando el momento es preciso". Traducción del autor.



Hamlet asume de lleno el papel del bufón, el payaso delirante que está adentro y afuera del mundo al mismo tiempo; que denuncia sus incoherencias, que ironiza las contradicciones y los prejuicios que rigen el código de comportamiento entre las personas. En la máscara de la actuación encuentra la libertad para finalmente insultar, para escupir de frente y sin contemplaciones al rostro farisaico de la sociedad cortesana en la que está inmerso. En el colmo de esa extravagancia existencial, llega a sentirse muy a gusto con el papel que se ha creado en el vesánico *theatrum mundi*³⁶. El bufón opera a la manera de un *outsider*, una especie de exiliado voluntario de la cultura, en la que denuncia la “normalidad” como una pseudocordura. Su posición distanciada le permite ver como un espectáculo, como una obra de teatro, la arbitrariedad que rige la vida de las personas; y denunciar que nadie está realmente cuerdo, que todos están locos. Anuncia a gritos que la sociedad es un manicomio en el que la enfermedad se ha hecho tan común que ha llegado a considerarse lo “normal”. El único que reconoce la locura propia y la de los demás es el único que en realidad está cuerdo.

Pero esta constatación es una verdad que se anula a sí misma, como una serpiente que se muerde su propia cola, pues, de cualquier manera, el bufón no tiene incidencia sobre los demás. No altera el curso de las cosas con sus bromas y su ingenio. Es una especie de nada intrascendente, de vacío, de punto ciego, voz insultante e inútil que no lleva a ninguna parte, exceso puro. Pero, para Hamlet, en su situación, es una liberación. Atrapado como está, entre la espada y la pared, ha encontrado una voz con la que ladrar en

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



ironías todo el resentimiento que lo envenena, purgando el cuerpo infecto del mundo, los tiempos desquiciados, a través del desquiciamiento mismo. Esta es la máxima paradoja de su táctica, que para dar juntura a los *times out joint* se vale de la misma insania bufonesca del tiempo para vencerlo en su propio juego de apariencias.

Hamlet se refugió en la locura no sólo para despistar a sus delatores y engañar a Claudio. *La locura era para él una filosofía, una crítica de la razón pura, un gran y burlesco ajuste cuentas con un mundo que se ha salido de su órbita.* [...] ya nada queda de la retórica griega y romana de las que se sirvió tan gustosamente el Renacimiento, no hay huella de la fría y distinguida indiferencia que Séneca adoptó frente a su inevitable destino. [...] El bufón se sirve de un sentido del humor absurdo, de la dialéctica y la paradoja. Su lenguaje es el lenguaje de lo grotesco actual. Lo grotesco que muestra lo absurdo de lo evidente y lo absurdo de lo absoluto a través de una gran y universal *reductio ad absurdum*³⁷.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] Allouch, Jean. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Cuenco de Plata. 2011.
- [2] Benjamin, Walter. "Alegoría y *Trauerspiel*". En *El origen del drama barroco alemán*, 29-37. Madrid: Taurus, 1990.
- [3] Bloom, Harold. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama. 2002.
- [4] Brannagh, K., dir. *Hamlet*. 1997.

37. Jan Kott, "El Rey Lear o Fin de Partida", en *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba, 2007. Las cursivas son del autor.



- [5] Dover-Wilson, John. *What happens in Hamlet?* Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- [6] Eliot, T. S. *The sacred wood*. Gloucester: Dodo Press. 2009.
- [7] Falfani, Liliana. “Encrucijadas del duelo, descomposición y composición del fantasma, sus avatares en la clínica psicoanalítica”, *Perspectivas en Psicología* 6 (2009): 99-104.
- [8] Jacobi, A. *Diccionario de Psicoanálisis: conceptos, nociones, biografías, acontecimientos, instituciones*. Madrid: Akal. 2007.
- [9] Kott, Jan. “El Rey Lear o Fin de Partida”. En *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba, 2007.
- [10] Kristeva, Julia. *Sol negro, Depresión y Melancolía*. Caracas: Monte Ávila, 1997.
- [11] Lacan, Jacques. *Seminario VI: el deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- [12] Luis-Martínez, Zenón. “Shakespeare’s historical drama as ‘Trauerspiel: Richard II’ and after”. *The John’s Hopkins University Press* 75, no. 3 (octubre 2008): 673-705.
- [13] Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1984.
- [14] Shakespeare, William. “Julio César”. En *Teatro Completo*. Vol. 3. Buenos Aires: El Ateneo, 1948.
- [15] Shakespeare, William. *El Hamlet de Shakespeare*. Ciudad de México: Hermes, 1955.
- [16] Shakespeare, William. *Hamlet*. Ciudad de México: Aguilar, 1976.
- [17] Shakespeare, William. *El Mercader de Venecia*. Barcelona: RBA, 1994.
- [18] Shakespeare, William. *El Rey Lear*. Barcelona: Folio, 1999.
- [19] Shakespeare, William. *Macbeth*. Barcelona: Folio, 1999.
- [20] Shakespeare, William. “Mucho Ruido y Pocas Nueces”. En *Comedias*. Barcelona: De Bolsillo, 2012.
- [21] Shakespeare, William. “Noche de Reyes”. En *Comedias*. Barcelona: De Bolsillo, 2012.
- [22] Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra Universidad de Murcia, 1989.