

HAMLET

La tragedia del conocimiento

Por Jorge Von Ziegler

Se comprende que la inrrogação de la verdad, ofrecida al mismo tiempo como búsqueda y como pregunta, se convierte en la superación misma del acontecer trágico dentro del poema de Shakespeare, el mayor entre los florecidos después de los griegos. Por una parte, la crisis del Renacimiento que se manifiesta en las degradaciones y exaltaciones portentosas y desiguales del manierismo tiene su equivalente, para Shakespeare, en las crisis humanas y familiares, en las desviaciones sensuales que anuncian los *Sonetos*, en el intelectualismo desgarrado que traspasa, en lo profundo, las experiencias de Bruno y Montaigne, en la terminación, en fin, de las armonías y bellezas que entregan sus primeros dramas. Si en Shakespeare alienta todavía la técnica dramática medieval y, como corresponde a su tiempo, las alteraciones del espíritu y de la forma ocasionadas por el Renacimiento, es muy claro que también participa de la crisis manierista, lo que coincide con su propia crisis personal y artística. Se explica, así, la predisposición a la filosofía relativista del manierismo.

Pero hay, por otro lado, otra instancia de la postura intelectualista de Shakespeare. La tragedia es el encuentro de lo que filosofía y arte expresan por separado, verdad y belleza, con la salvedad de que lo trágico subordina la belleza a la verdad en tanto que la belleza viene a ser la aparición sensible de la verdad. En el poema trágico de Shakespeare esa subordinación de la sensibilidad al entendimiento viene a suponer, a su vez, la superación de lo trágico en lo dramático, de la corriente de la verdad en el acontecer trágico o propiamente dramático que el poeta desenvuelve a través de la variedad de sus figuras y la belleza de la poesía.

Veamos lo que se ha hecho en este caso para obtener aquella superación esencial de la tragedia. La pregunta por la verdad, en el primer momento, sólo ocurre como resultado de una desarmonía fundamental. En Shakespeare

esa condición se presenta cuando Hamlet, príncipe de Dinamarca, estudiante de filosofía en Wittemberg, contempla destruida su paz interior por la duda y la sospecha que siguen a su conocimiento de una verdad irremediable, absoluta: la muerte de su padre. Su tío, Claudio, es ahora rey, y su madre su esposa. Hamlet, sumido en el dolor, es capaz apenas de recriminar para sí la conducta liviana de la madre, y sólo se entregará a una desarmonía más amplia cuando el fantasma de su padre, alejándolo del palacio de Elsinore donde reside Claudio, le revele la traición perpetrada por éste. Claudio resulta culpable de tres delitos terribles. Asesino del rey Hamlet, usurpador del trono y adúltero por sus amores incestuosos con Gertrudis, Claudio encierra secretos antes demasiado alejados de la pródiga imaginación de Hamlet. Así, Hamlet pasa, en el Acto I de la tragedia, del dolor puro y la vaga sospecha a la certeza de la imaginación y la fantasía, de la verdad contingente, histórica y relativa de la muerte del padre a la intuición de verdades más terribles y abarcadoras que buscará a partir de la venganza que exige el alma del rey Hamlet.

Shakespeare ha delineado sutilmente este proceso. La aparición fantástica cobra tal realidad que el conocimiento humano la aprehende, primero, en la evidencia de lo sensible. Horacio, el fiel amigo de Hamlet, puede así, después de cerciorarse de la existencia de la sombra, de la que sólo tenía noticias verbales, decir:

Por Dios, que nunca lo hubiera creído sin la sensible y cierta demostración de mis propios ojos. (1, 2).

Hamlet simbolizará la superación de este primer saber; él también recibe noticias de la aparición, la percibe sensorialmente y le habla, en una primera manifestación de la duda y de la pregunta por la verdad. A él ya no le basta, como a los temerosos guardias, la verdad factual, inobjetable; es preciso preguntar:

¡Oh! Respóndeme, no me atormentes con la duda. Dime, ¿por qué tus venerables huesos, ya sepultados, han roto tu vestidura fúnebre?. . . ¿Y que nosotros, ignorantes y débiles por naturaleza, padecemos agitación espantosa con ideas que exceden a los alcances de nuestra razón? Di, ¿por qué es esto? ¿Por qué? (I, 10)

El primer cuestionamiento de Hamlet ya indica una trascendencia metafísica. A la pregunta por las razones y contingencia de la aparición sucede una pregunta esencialista por la razón humana y sus alcances, por el conocimiento, en suma. Y la respuesta de la sombra del rey Hamlet ocurre de acuerdo con el mismo procedimiento, la misma trascendencia. Revelará la verdad inmediata de su muerte, exigirá venganza, pero antes descontará la pregunta metafísica:

¡Oh! Si no me fuera vedado manifestar los secretos de la prisión que habito, pudiera decirte cosas que la menor de ellas bastaría a despedazar tu corazón; helar tu sangre juvenil; tus ojos, inflamados como estrellas, saltar de sus órbitas; tus anudados cabellos separarse, erizándose como las púas del colérico puerco espín. Pero estos eternos misterios no son para los oídos humanos. (I, 12).

Habla la sombra de las verdades eternas, aquellas por las que pregunta angustiado Hamlet. De esta manera, su pregunta por la verdad queda sin respuesta. Tan sólo le ha sido dado conocer la verdad de los sentidos.

A partir de ese deslinde de la pregunta histórica y la pregunta esencialista Shakespeare tejerá un drama lleno de contrastes, sutilezas e iluminaciones que darán cuenta de la búsqueda del conocimiento bajo todas sus formas: intuición, sensibilidad, sentido común, inteligencia conceptual o filosófica, revelación. Formas todas ellas que se resumen en un oscurecimiento final, en la vuelta a la verdad primaria y contingente y en la duda eterna sobre los alcances de la razón.

El ansia de verdad de Hamlet hará que el poema sufra un alargamiento más o menos natural hasta los cinco actos. Para conseguir el aplazamiento de la acción, Hamlet debe fingirse loco y ocultar la verdad, y con ello Shakespeare consigue la contraposición dramática más absoluta. Mientras que para el espectador del drama la acción es anticipada desde el principio, para los personajes, ya sobredeterminados por un destino que dirige a voluntad Hamlet, no hay más que ocultamiento, es decir, desconocimiento, ignorancia; para ellos la verdad no existe.

Cuando Hamlet pide juramento a los guardias de ocultar lo que han visto, apenas una sombra, garantiza la ignorancia de sus enemigos hasta respecto de los motivos menos peligrosos, y con ello difiere su venganza. La venganza diferida carga todo el peso del poema, de este modo, sobre la verdad en sus múltiples determinaciones, y no tanto sobre el castigo de los malvados y el triunfo de la justicia aun sobre la catástrofe final que arrebató también a Hamlet.

La conducta del héroe ha de inscribirse en el cuadro de valores de la época. La crisis de los valores éticos afecta incluso el proceder de las almas menos pervertidas. Un hombre ubicado en una posición media, como sería Polonio, aconseja así a su hijo, Laertes:

Recibe mi bendición, y procura imprimir en la memoria estos pocos preceptos. No publiques con facilidad lo que pienses, ni ejecutes cosa no bien premeditada primero. (I, 8).

Y más tarde, a su criado:

Con el anzuelo de la mentira pescarás la verdad, que así es como nosotros los que tenemos talento y prudencia solemos conseguir por indirectas el fin directo, usando de artificios y disimulación. (II, I).

Por lo que en Polonio, este alto consejero del rey, puede ser hipocresía y tímida cautela, en Hamlet es sinceridad y desprendimiento generoso. Ciertamente el príncipe participa de los valores de conducta de Polonio, pero, ubicándonos dentro de esta filosofía relativista que traduce una política doble, el fin justificaría plenamente los medios. Ha de recurrir al engaño y al fingimiento; ha de sacrificar, incluso, el amor de la querida Ofelia; el deseo de dar luz a la verdad, sin embargo, hace que los preceptos de Polonio, en él rastros, adquieran en Hamlet la nobleza de la misma verdad.

Hamlet debe ponerse al margen de los hombres, ir contra ellos, para hacerlos copartícipes de la verdad que se le ha confiado. En este sentido, todo el poema será la demostración de una verdad difícil de probar. Así, los Actos II y III crean una serie de situaciones envolventes, llenas de "artificio y disimulación", por las que Hamlet consigue por "indirectas el fin directo". Ha dicho a Claudio, por medio de una representación dramática que él mismo

organiza y dirige, que conoce sus secretos. El director de escena que es Hamlet entonces se muestra particularmente cruel en sus acusaciones brutales de los delitos de Claudio y Gertrudis. El arte, parece decir en sus monólogos, es la mentira más verdadera y perturbadora, y sus lamentos por sus propios poderes escénicos, dispuestos a la contradicción y al desencanto, muestran una vez más la desilusión por las limitaciones de la comunicación humana.

El hombre es una isla incomunicable, y cuanto más extraordinario es su destino, más desolación debe cargar sobre su espalda. Para el Hamlet débil y poderoso al mismo tiempo, cegado e iluminado por la reflexión, poseído por la incertidumbre y la determinación, la comunicación con la sencilla Ofelia es imposible. Ella no comprenderá sus palabras; ella no lo conoce, y lo único que puede transmitirle Hamlet es la locura. Ella no cree qué debe saber, y así lo dice a su padre:

Yo, señor, ignoro lo que debo creer. (I, 9).

Lo único que le importa conocer, el amor de Hamlet, está fuera de su alcance, como las únicas verdades importantes para cada personaje son extrañas a ellos. Claudio desconoce los medios de su seguridad, puesto que desconoce los peligros que lo acechan; Hamlet ignora las verdades eternas. El no se cumple en su amor, ni en su perfección, por más que en su boca esté la verdad más alta del poema:

Duda del fuego de las estrellas,
del movimiento del sol,
duda de la verdad si quieres
pero nunca de mi amor. (II, 6)

Y Ofelia, la que no debe dudar, está por encima de toda verdad, como cualquier mujer.

De esta manera, el héroe de la verdad, Hamlet, eleva su amor al rango más alto de las aspiraciones humanas, arriba, incluso, del valor absoluto de la verdad. Después de esto, ya todo puede ser relativo, y es así como las palabras de Hamlet, aun esas de ingenio y locura que dirige a Rosencrantz y Guildenstern, cobran la más angustiosa realidad:

Guildestern — ¿En prisión decís?
Hamlet — Sí: Dinamarca es una cárcel.
Rosencrantz — También el mundo lo será.
Hamlet — Y muy grande, con muchas guardas, encierros y calabozos; y Dinamarca es uno de los peores.
Rosencrantz — Nosotros no éramos de esa opinión.
Hamlet — Para vosotros podrá no serlo, porque nada hay bueno ni malo sino en la fuerza de nuestra fantasía. Para mí es una verdadera cárcel. (II, 8).

Ese buscador de lo absoluto se declara, a fin de cuentas, medida de todas las cosas. La realidad es lo que cada quien conoce de ella; de ahí que Ofelia pueda, si quiere, dudar de todo, menos del amor de Hamlet, la única realidad absoluta del mundo.

En medio de toda esta locura procurada, asoma lo imprevisible al final del

Acto III. Hamlet, en la habitación de su madre, da muerte a Polonio sin saber quién se escondía tras los cortinajes. Ese acto escapa a sus planes, pero no los altera; sin embargo, se advierte ya la contradicción entre el Hamlet impulsivo y aquel que rinde culto a la premeditación. En esa misma parte del drama, Shakespeare ofrece un toque maestro de síntesis. Claudio reza arrepentido después de asistir a la representación de Hamlet; éste lo observa y se cuestiona la oportunidad de matarlo. Lo enviaría al cielo, se dice, y en lugar de castigarlo le haría un favor. La reflexión, una vez más, sirve para justificar el alargamiento de la acción, lo que tiende un puente hacia el acto siguiente, que comienza con un hecho de significación particular; Hamlet ha ocultado el cadáver de Polonio. Así, la aparición y desaparición de la verdad contingente se convierten en el motor fundamental de la acción dramática, y el poema, de este modo, deviene la tragedia de la anticipación y el ocultamiento, de la venganza diferida, de la paciencia y de la impaciencia.

Este contrapunto da lugar a la contradicción en el alma de Hamlet. Cuando interrogara por primera vez a la sombra de su padre, había lamentado la insuficiencia de la mente humana para comprender las más profundas verdades y alimentarse de ellas, lo que generaba la más atroz angustia. Ahora que se acerca el final, y para darse ánimos, ahora que más de la mitad de su trabajo se ha cumplido, encuentra en el encubrimiento de la razón el último aliento que necesita:

¿Qué es el hombre que funda su mayor felicidad y emplea todo su tiempo sólo en dormir y alimentarse?

Es un bruto y no más. No: aquel que nos formó dotados de tan extenso conocimiento que con él podemos ver lo pasado y lo futuro, no nos dio, ciertamente, esa facultad, esta razón divina, para que estuviera en nosotros sin uso y torpe. . . yo no sé para qué existo, diciendo siempre: tal cosa debo hacer, puesto que hay en mí suficiente razón, voluntad, fuerza y medios para ejecutarla. (IV, 10).

El salto casi radical de una posición a otra, de un valor a otro, se explica es cierto, por las variaciones escénicas y la circunstancia dramática. Así es, por lo menos, como cambian los humores y afectos de los personajes en los dramas. El verdadero trabajo del dramaturgo viene a consistir en ese rejuego de los caracteres que hace imprevisibles los desenlaces. Pero en *Hamlet*, donde todo es sabido desde el principio, donde los hechos claman justicia desde el primer momento, las alteraciones psicológicas e intelectuales del héroe deben ser vistas en un plano más alto de la significación del saber trágico. La verdad de ultratumba que se le entrega a Hamlet ha sufrido, a lo largo del drama, un proceso de determinación cada vez más sensible. Hamlet ha procurado encarnarla en la realidad, hacer que se confiese por sí misma, que se muestre a los ojos de Claudio y de Gertrudis una vez más, que ponga en evidencia su culpa. Haciéndola residir en los objetos y en los hombres, Hamlet ha traído la verdad, como Prometeo, a la humanidad y, como Orestes, se dispone a la venganza.

Los últimos dos actos del poema contemplan el desastre final. La superación metafísica de la tragedia ya está dada en los actos anteriores. Hamlet ha avanzado, entorpecido y guiado por la reflexión y sus propias debilidades, hasta el punto donde se encuentra: lo irremediable. Ofelia camina sola a la locura y el suicidio, como Rosencrantz y Guildenstern, en absoluta ignoran-

cia, con su sentencia bajo el brazo, a la muerte. Hamlet ya puede esperar a que todo ocurra por sí mismo.

Laertes vuelve a castigar a Hamlet, y Claudio resuelve utilizarlo para una nueva traición sobre el príncipe. Hamlet ya no cuenta con certezas; es llevado de la mano sólo por iluminaciones. No puede saber que el duelo con Laertes es algo más que un simple ejercicio de esgrima, pero los presagios le ofrecen la intuición, a la que responde con firmeza y a costa de la inquietud de Horacio:

No, no. . . Me burlo yo de tales presagios. Hasta en la muerte de un pajarillo interviene una providencia irresistible. Si mi hora es llegada, no hay que esperarla; si no ha de venir ya, señal que es hora; y si ahora no fuese, habrá de ser después: todo consiste en hallarse prevenido para cuando venga. (V, 8).

Y del duelo convenido con Laertes no emana sino la muerte. Laertes muere en el combate; Gertrudis bebe la ponzoña que Claudio destinaba a Hamlet; éste, al advertir la traición, traspasa con su espada al rey y muere, después, herido y envenenado por Laertes, aunque no sin antes pedir a Horacio, su último amigo, que permanezca, por Hamlet mismo, en la vida:

Horacio — ¿Vivir? No lo creáis. Yo tengo alma romana, y aún ha quedado aquí parte del tósigo.

Hamlet — Dame esa copa. . ., presto . ., por Dios te lo pido. ¡Oh, querido Horacio! Si esto permanece oculto, ¡qué manchada reputación dejaré después de mi muerte! Si alguna vez me diste lugar en tu corazón, retarda un poco esa felicidad que apetece, alarga por algún tiempo la fatigosa vida en este mundo lleno de miserias, y divulga por él mi historia. (V. 9).

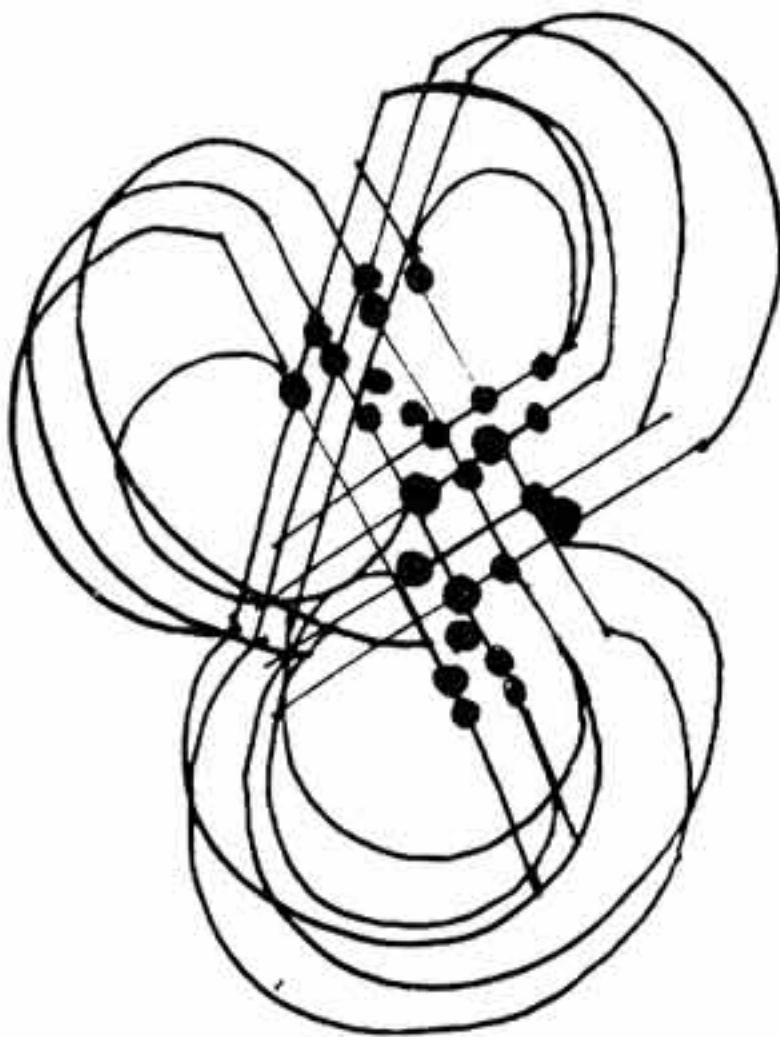
De este modo, la voluntad de conocimiento, que se expresaba al principio del drama como una trascendencia de la verdad histórica, debe limitarse a ese primer saber. ¿Culmina Hamlet su empresa con la revelación al mundo de las perfidias y delitos de Claudio? ¿Para ello ha de continuar la vida de Horacio? En esto para todo. Las indagaciones del héroe, la muerte y la desolación que se tienden sobre todas las cosas, no han hecho más que descubrir lo contingente, la circunstancia de un delito. Y en ello no se ha visto claramente la mano de Dios, ni siquiera se hablará de la justicia divina, tan sólo de la voluntad de saber de un hombre que tiene, por su papel de vengador, mucho de los héroes griegos y muy poco de los cristianos. En fin, Hamlet no ha sabido qué hay más allá de la vida humana:

Si el hombre al terminar su vida ignora siempre lo que podría ocurrir después, ¿qué importa que la pierda tarde o presto? Sepa morir. (V, 8).

La vida, sin alguna verdad trascendente, no vale nada; no importa el momento de la muerte puesto que es imposible conocer algo. El que viva mucho conocerá tanto como el que viva poco. He ahí el gran cuestionamiento de la tragedia.

En la ignorancia fundamental del hombre late un sentimiento de trascendencia, una seguridad respecto de realidades ocultas de la existencia humana. Por eso la ignorancia de Hamlet difiere de la nada que llena el espíritu de los hombres comunes (de Fortimbrás, en el drama). El no-saber de Hamlet es a

la vez el ser en la duda, en la pregunta por la verdad. El no-saber de Fortimbrás, la ignorancia sin pregunta, es el no-ser, es la nada. De la clara percepción que tiene Hamlet de este hecho surge toda su voluntad de conocimiento; su pregunta es la expresión de su voluntad de existir. Y su respuesta, el no-saber-inevitable, lo es del fracaso de las palabras, de las imágenes, de los conceptos; el fracaso del entendimiento.



DE CARAY