

Antonio Pagés Iarraya

## Hamlet-Puzzle

"To the common public "Hamlet" is a famous piece by a famous poet, with crime, a ghost, battle, and carnage; and that is sufficient. To the youthful enthusiast "Hamlet" is a piece handling the mystery of the universe, and having throughout cadences, phrases and words fullest of the divinest Shakespearian magic; and that too is sufficient. To the pedant, finally, "Hamlet" is an occasion of airing his psychology; and what does pedant require more? But to the spectator who loves true and powerful drama, and can judge whether he gets it or not, "Hamlet" is a piece which opens, indeed, simply and admirably and then; "The rest is puzzle" . . .—Matthew Arnold.



DE acuerdo con una información publicada por la sociedad británica *Los amigos de Shakespeare*, había el año pasado en el mundo 650,000 personas—escritores, conferenciantes, artistas teatrales y cinematográficos, librereros, encuadernadores, agentes de turismo, vendedores de recuerdos—para quienes la obra y la gloria de Shakespeare eran un medio de vida. Las cifras reveladas por esa corporación de entusiastas podrían parecer una hipérbole inocente, producto del fervor que los agrupa—hasta tal punto desmedido que re-

sultaría capaz de quebrantar la probidad inglesa y el respeto por las estadísticas—. Debemos aceptarlas, sin embargo, pues las explica el nutrido contingente puesto en marcha por Laurence Olivier para la filmación de *Hamlet*. De todos modos, esa noticia confirma la actualidad fresca y polémica de que disfruta Shakespeare, y sobre todo *Hamlet*, la obra que sin duda ha contribuido más a que Mr. Attlee mire satisfecho ciertos *item* de los índices de ocupación.

No es aquí al *Hamlet* cinematográfico al que voy a referirme, pero importa subrayar cómo los efectos inquietantes de la tragedia no se diluyen en el celuloide, donde ésta conserva todas sus fértiles sugerencias. Un pronóstico periodístico anunciaba después de estrenarse la película de Olivier: “Cuando *Hamlet* concluye, esté usted seguro de encontrarse arguyendo violentamente durante horas. *Hamlet* será el *diner-table topic* del año”. Si no tema para charla de la mesa, *Hamlet* fué siempre uno de los grandes enigmas de la literatura. Ahora se enseñorea del cine y nuevos devotos han de sumarse a los que ya antes, por el teatro o la lectura, fueron envueltos en su sortilegio. Entretanto, el atribulado príncipe del Renacimiento seguirá sonriendo desde su bruma frente a quienes pretenden develar su misterio.

Los más pertinaces en ese empeño han sido, por supuesto, los críticos. En torno a *Hamlet* ha brotado toda una literatura que va del escolio sagaz a la erudita pesquisa filológica, del ensayo sugerente a la pedantería profesional. Se lo ha convertido en laberinto de problemas técnicos y en campo de teorías especulativas; nuevos métodos de indagación y nuevos territorios de búsqueda se han multiplicado, pero después de tales desmenuzamientos microscópicos, todavía la obra y el personaje parecen ofrecer posibilidades inagotables de análisis.

De tiempo en tiempo, voces prudentes han procurado poner orden en la literatura sobre *Hamlet*, y señalar sus distorsiones o flagrantes ingenuidades. De todas partes han surgido esos reclamos. Gustavo Landauer, el intuitivo crítico alemán, urgía en sus brillantes conferencias de 1818 a que la crítica se confinase a un texto im-

preso cuyos límites están en él mismo, y hacía notar que cuanto hay de enigmático en esta tragedia no nace de ella, sino que viene de fuera. En 1920, desde las páginas de un diáfano libro sobre Shakespeare, Benedetto Croce satiriza a quienes buscan las más arbitrarias soluciones para el problema de la obra; y, catorce años más tarde, con intención semejante, el crítico inglés J. W. Mackail dedica su estudio *The Approach to Shakespeare* a incitar al conocimiento directo de la obra, despertando una actitud precavida frente a la proliferación libresca. “Es imposible—afirma—leer demasiado a Shakespeare. Es fácil y común leer demasiado sobre él”. Los ejemplos apuntados bastan para destacar un hecho: la incesante producción crítica que de todos los sectores se allega a Shakespeare se clarifica a través de quienes problematizan lo que ella tiene de valedero. Un poco de ese prudente recelo será muy útil para contrarrestar la erudición y el ingenio con que se presentan las nuevas soluciones del problema *Hamlet*.

Lo que prevalece casi unánimemente en las obras que examinaremos es la exigencia de una crítica objetiva, de una visión muy realista, muy impersonal del héroe. Filólogos, psicólogos, historiadores, recusan—por viciada de subjetivismo—la postura de los románticos frente a *Hamlet*. Dos críticos de indudable aptitud analítica, Wilson Knight y L. C. Knights, evidencian en esa actitud una coincidencia pareja a la de sus apellidos. Ambos censuran el punto de vista del siglo XIX respecto a *Hamlet*.

Esa tragedia umbría y su protagonista melancólico e introspectivo conmovieron a los románticos. *Hamlet* estaba al nivel sentimental del romanticismo; fué en gran parte, lo que Julius Petersen llama *el guía*. Nadie mejor que Goethe caracteriza la fascinación producida por *Hamlet*, y la historia de ese hechizo está referida en *Wilhelm Meister*, donde Goethe, sacudido por el drama de Shakespeare, confiesa: “Creo que nunca se ha imaginado nada más grande, y que en el caso presente no sólo se ha imaginado sino que se ha realizado”. La adhesión fervorosa de Wilhelm, orgulloso de llevar el mismo nombre que el dramaturgo, expresa la identificación



Goethe-Shakespeare. El autor de *Fausto* logró revelar matices y símbolos hasta entonces inadvertidos, pero, sobre todo, caracterizó una manera de aproximarse a la tragedia. Contra esa manera pasionalmente conmovida—mezcla de perplejidad y deslumbramiento, que lleva a confundir la propia alma con la del héroe—es contra la que acometen Wilson Knight y L. C. Knights.

Wilson Knight destaca en *The Wheel of Fire* (Oxford Bookshelf, 1930), el cinismo, la amargura, que revelan el trato de Hamlet con los demás en las escenas medias de la obra. Su crueldad con Ofelia, el placer demoníaco que pone en asegurarse la condenación del rey, la insensibilidad con que envía a Rosencrantz y Guildenstern a la muerte, su sarcasmo mordiente al dirigirse a la reina, estarían lejos de corresponder a un espíritu sensible como el que los románticos atribuían al príncipe. Por fuertes que sean los motivos que lo impulsan a tal comportamiento, para Wilson Knight esos actos no hablan de un corazón elevado. Pero la amargura de Hamlet tiene una causa: brota de su opresiva, irresistible preocupación por la muerte, y esa congoja patética, más honda que sus negaciones y su cinismo, lo reviste de conmovedora nobleza. Y es precisamente en esos momentos cuando Hamlet, según Wilson Knight, se eleva a “superhombre entre los hombres”. Allí, en su abismal soledad frente al arcano, encontramos al verdadero Hamlet: “entonces es amable y gentil, entonces es hermoso y noble, y, sin cosas triviales de la vida que empañen nuestra visión, nuestras almas captan la belleza exquisita de su alma” págs. 41 y 50).

Sin duda el duende romántico ronda traviesamente por esas conclusiones de Wilson Knight, y lo lleva a un tipo de crítica por él censurada. Su casi homónimo L. C. Knights—más firme en su pretendido objetivismo—refuta en un ensayo de su libro *Explorations* (Londres, Chatto & Windus, 1946) esa parcial rehabilitación del Hamlet tradicional. Sin desconocer los elementos de sensibilidad y belleza que hay en las expresiones del príncipe sobre la muerte, Knights señala en ellas una suerte de relajación moral, un deseo de colocarse bajo el nivel de la conciencia adulta. No vislumbra nin-

guna grandeza en la actitud de Hamlet frente al más allá y, lejos de parecerle la de un superhombre, cree que revela un espíritu a la defensiva, que concibe al mundo como fuerza hostil. Náusea sexual y sentimientos sobre la muerte tienen para Knights—que en esto coincide con otros críticos basados en el psicoanálisis—un íntimo nexo.

La parte sustancial de su ensayo sobre *Hamlet* está dedicada al protagonista y no a la obra como conjunto, y en este aspecto se coloca en la dirección de quienes ven a Hamlet como un ser débil y neurótico, sólo que agrega una hipótesis más a las muchas anteriores: Hamlet es un ser inmaduro, todas sus actitudes se explican por su deseo de escapar al complejo proceso de ajuste propio del vivir normal; la regresión infantil constituye la clave para comprender su carácter y su comportamiento. Con ejemplos espigados y relacionados ingeniosamente desenvuelve la nueva teoría. La actitud de Knights se vincula así a los muchos intentos de quienes procuraron elucidar el misterio de Hamlet—creación artística—convirtiéndolo en personaje real. La sugestión de Hamlet-carácter oscurece el conocimiento de *Hamlet*-tragedia, y, sumando error tras error, cada época, cada autor, hunde su escarpelo en el proteico personaje. Se empieza por identificar a la tragedia con su protagonista y se continúa por mirar a éste como criatura de carne y huesos, y a esa criatura como un enfermo. Melancolía patológica, náusea sexual, regresión infantil, complejo de Edipo... Infinita es la lista de diagnósticos acumulados sobre Hamlet por parte de quienes gustan incorporarlo, encasillado y con etiqueta, a los museos de la literatura. Knights, tan intemperante en su posición crítica, no ha podido sujetar el impulso de darnos también su propia caracterización. Pero la vitalidad de Hamlet desbarata todos los empeños de quienes, con más o menos aparato erudito, han pretendido esquematizarlo. Por lo demás, es fácil inferir que algo yerra en el método que lleva a estas dispares conclusiones. Salvo que admitiéramos que Hamlet es una especie de monstruo abominable en el que se han acumulado las más téticas perversiones, diagnósticos tan contradictorios revelarían, o

bien que se ha procurado encubrir con explicaciones forzadas una misma impotencia frente a tan hosco, impenetrable personalidad, o bien que Hamlet está más sano que sus clínicos...

Los románticos contemplaban con entusiasmo a Hamlet, y se identificaban con él; Knights y los que siguen su método nos inducen a verlo—mucho menos poéticamente—como un carácter con signos de morbosidad, prisionero de náuseas y complejos, al que se podría compadecer pero no admirar. ¿Es acaso esta última una visión impersonal y objetiva?, ¿no contempla a Hamlet desde el hontanar de las inquietudes literarias, filosóficas y científicas de nuestros días? Dos épocas con aire intelectual distinto se reflejan en apreciaciones de tanta contradicción aparente. El error de Knights consiste en extraer al personaje de la obra y alejarse de los motivos que el propio Shakespeare enuncia o sugiere en ella. Qué duda cabe, por ejemplo, de que Hamlet muestra una inmensa amargura sobre el amor y la mujer. ¿Pero hay necesidad de ver en esa pesadumbre soterradas desviaciones psicológicas? Hamlet es joven, sensible, y a la tristeza por la muerte del rey se suma en su espíritu la impresión de la rápida boda de su madre y las fiestas con que se la celebra, todo lo cual tiene para él un tinte incestuoso. La sombra de la fragilidad materna nubla todos sus pensamientos sobre el amor. De ahí surge su tortura moral. Nada nuevo nos dicen sobre esa situación *exploraciones* como las de Knights.

El punto de partida resulta equivocado, ya que consiste en apartar a Hamlet del texto y verlo bajo una lupa deformadora. Hamlet es el que Shakespeare creó, y sólo existe en *Hamlet*. Como Ofelia, Laertes y los demás personajes de la tragedia, no es una criatura real, sino un ser de ficción. Todo enfoque donde se pierda de vista la motivación eminentemente estética de la pieza resultará unilateral o equivocado. Shakespeare fraguó poesía, debemos aceptar su obra como tal, sin trasladarla a otros planos donde inevitablemente nuestra perspectiva resultará falsa.

Suele Knights olvidar los problemas, no pocas veces ficticios, propios de los críticos psicólogos y realistas—alguno de los cuales ha



llegado al extremo de consagrar muy serias disquisiciones a probar que Hamlet era gordo—. Entonces logra ofrecernos observaciones de genuino valor. Avanza, por ejemplo, algunos comentarios muy penetrantes sobre el tono particular del ingenio de Hamlet y sobre la persistente tradición según la cual, esa obra, refleja la personalidad de Shakespeare. Apenas como sugerencia se insinúan en *Explorations* algunos vínculos posibles entre el artista y la tragedia: la sensación siniestra que surge de ella no emana sólo del protagonista, sino que se crea acumulativamente; los soliloquios, con su gama imprecisa de sentimientos, no parecen estar concebidos dramáticamente sino más bien interpolaciones líricas; los pasajes en que se expresa una visión más sombría de la existencia son también los de mayor fuerza literaria. Las reflexiones de Knights, si se las considera cautelosamente, pueden poner siquiera un mínimo resplandor en el problema, menos deslumbrante, pero más duradero (1).

En otra dirección, es evidente que acierta también cuando refuta a quienes exageran el valor de las palabras del príncipe y hasta les confieren un hondo valor especulativo. Los pensamientos de Hamlet están más sugeridos que demostrados. Aunque luce una superior agilidad mental, sus palabras brotan llenas de sabor libresco—*book flavour*—y con muy escasas excepciones, sirven para la agudeza verbal o la burla. Su ingenio es malicioso, destructivo, rasgo que destacó George Santayana, quien, en sus *Obiter Scripta* (1936), califica de cojo al idealismo de Hamlet, éste surge, en efecto, de la falta de una alternativa mejor frente a las cosas que critica; sus lamentaciones y su fraseología, si bien tienen amplio apoyo en la experiencia, “nos dejan—como observa el pensador norteamericano—desconcertados y en un equilibrio inestable, listos para retroceder,

---

(1) En este punto se llegó a exageraciones ingeniosas como las de Frank Harris, quien transfería todas las particularidades de Hamlet al propio Shakespeare, o las de Ernest Jones, que llega a la conclusión de que Shakespeare era víctima de náusea sexual al escribir la obra. Lo que, con igual criterio nos autorizaría a afirmar le aquejaron celos violentos al escribir *Otelo*, o ardoroso amor al componer *Romeo y Julieta*. Sólo una concepción muy rudimentaria del acto creador puede conducir a tan fáciles transposiciones.

cuando la imaginación vacila, a todas nuestras viejas trivialidades y juicios convencionales” (pág. 40).

Ya Croce había señalado que *Hamlet* es irreductible a filosofías, que esa tragedia sólo es expresión de un peculiar estado de ánimo. Lo intuitivo, lo particular es lo valioso en ella. Se ha escrito caudalosamente sobre las ideas y creencias de Shakespeare, pero de sus producciones no es posible inferir una filosofía del universo ni del espíritu humano. En *De rerum natura* o *La divina comedia* el poeta se eleva desde un determinado sistema especulativo que está patente en su obra; Shakespeare pudo tener—y quizá tuvo—alguna concepción general, pero ella no se refleja en sus dramas, tan varios y controvertidos. Verdad que *Hamlet* nos sacude con una emoción honda, vibrante, y nos incita a pensar; pero sólo hay en ella un fragmento de vida ordenado y en cierto modo revelado, sin subordinación a sistema alguno. El poeta crea un mundo; el filósofo lo razona. La intuición del artista desencadena en *Hamlet* fuerzas profundas, nos estremece, hace lúcido lo que antes fué confuso e inexpresado, pero no es el suyo el ámbito coherente de las teorías (1). Todo lo que acabo de apuntar lo corrobora en cierto modo André Gide, quien en la *Lettre préacce* tan breve como sugerente que abre su traducción francesa de *Hamlet* (Nueva York, Pantheon Books, 1945), anota: “Mais Shakespeare n'est pas un *penseur*; c'est un poète; et sa pensée ne nous importe guère sans les ailes qui l'emportent dans l'empyrée”. André Gide subraya el lirismo, el fecundísimo poder verbal de Shakespeare. Ese poder iluminador, creador, es lo perdurable de *Hamlet* y no su pretendido valor filosófico.

A todas estas conclusiones me han llevado los párrafos de L. C. Knights sobre la índole del ingenio de Hamlet. Es entonces, mientras

---

(1) No. No puede reducirse a orden, a principios generales, el mundo vario de esta tragedia. ¿Y sobre la tragedia misma como género, puede irse más allá de una descripción? ¿Aristóteles, Hegel, Nietzsche, Dilthey, han sobrepasado acaso el umbral de las comprobaciones? ¿No descuaja y quebranta la tragedia todo señorío racional? Y otra pregunta, pero de León Chestov, en su conturbadora *Filosofía de la tragedia*: “¿La filosofía de la tragedia, no es, acaso, la filosofía de la desesperación, de la demencia, de la muerte misma?”



el ensayista indaga ateniéndose a la obra, cuando alcanza sus momentos más felices.

No sólo del campo de la crítica realista surgen las pretendidas interpretaciones objetivas de la tragedia. También de los filólogos ha salido la voz de orden contra todo impresionismo. Sustituyendo la intuición estética con la diligencia, suelen estos honestos profesores confundir la fatiga con el acierto, y proclaman la nulidad de todo resultado que no surja de sus métodos. Nietzsche, en su monografía sobre *Homero y la filología clásica*, aludió a las burlas sempiternas contra "esos aficionados a tragarse el polvo de los archivos, a desnucuzar una vez más la gleba triturada cien veces por el arado"; pero es evidente que la filología cuenta con devotos tan firmes como sus detractores. Y es una suerte para aquéllos que en lo relativo a Shakespeare hayan tenido un defensor tan penetrante como T. S. Eliot. En una breve nota sobre *Hamlet* (*Selected Essays*, 1932), Eliot vuélvese contra los subjetivistas que, como Goethe o Coleridge, convierten la tragedia en motivo para sus propias variaciones literarias. A la actitud de estos críticos opone la tarea filológica de dos eruditos: J. M. Robertson (1) y Elmer E. Stoll (2). Pero Eliot va más allá y afirma la imposibilidad de interpretar la obra de arte: sólo podríamos compararla con otras o hacerla más comprensible por la revelación de hechos desconocidos.

Lo curioso es que el propio ensayo de Eliot contiene su refutación. Luego de ligeros escolios sobre la obra de Robertson, penetra con buida, sutilísima clarividencia, en matices penumbrosos de la tragedia. Es su agudeza estética la que campea en esos momentos, sin el apoyo de las eruditas informaciones de los textos acotados. Y cuando cree intuir el problema del héroe en una desproporción pa-

---

(1) Aunque no cita la obra de Robertson, por la fecha del ensayo deduzco que se refiere a *The problem of Hamlet* (1919). Robertson publicó posteriormente otro trabajo sobre el mismo asunto: "Hamlet" once more, (1928).

(2) Se refiere seguramente a "Hamlet". *An Historical and Comparative Study* (1919), Stoll publicó más tarde *Shakespeare Studies* (1927), y *Art and Artifice in Shakespeare* (1933).

tética entre sus sentimientos y el objeto real que lo aflige, usa el mismo procedimiento que utilizaron Goethe, Coleridge, Hazlitt, Croce, para llegar a sus propias conclusiones.

En el mismo estudio de J. M. Robertson comentado por Eliot puede escindirse con cierta claridad lo que es erudición histórico-filológica de lo que es interpretación. Todo el aparato crítico parece confluir a apoyar los resultados, pero éstos podrían, menos fatigosamente, haber surgido de un libro que se llama *Hamlet*. Robertson avanza mucho en el problema del *Ur-Hamlet*, la tragedia no encontrada, anterior a la de Shakespeare que, con acopio convincente de pruebas, atribuye a Thomas Kyd. *Hamlet* es el resultado de una estratificación y su antecedente debió ser un crudo melodrama de la especie de *blood-and-thunder*, o sea, de sangre y truenos; de ahí ese contraste—que hace la obra asequible a niveles diferentes de públicos—entre pasajes truculentos y otros a los que Shakespeare infundió la belleza de su poesía. Al estilizar el material primitivo para conferirle flexibilidad y al profundizar el estudio del héroe, el poeta procuró desarrollar un motivo, sin lograrlo del todo; ese motivo es el efecto de la culpa materna sobre el alma de un hijo. Pero la tesis comentada, en lo fundamental, ¿significa acaso una novedad?, ¿no es también una interpretación que podría haber surgido modestamente de la tragedia, al margen de los laboriosos estudios de Robertson?

Otro ejemplo contribuirá a esclarecer mi afirmación. El profesor H. Dover Wilson, editor de *Hamlet* para el *New Cambridge Shakespeare*, publicó separadamente una monografía dedicada a cuestiones de orden sexual (1). Aparato erudito impresionante, elaboración detallada, todo convierte a esta obra en un espécimen de minuciosa y paciente investigación. Quien recorre el texto y hojea con asombro las cien páginas de tablas comparativas y apéndices, tiene que poseer una voluntad y una abnegación para sumergirse en

---

(1) *The Manuscript of Shakespeare's Hamlet and the Problems of its Transmission. An Essay in Critical Bibliography* (Cambridge University Press, 2 vols. 1934).

ellas, casi semejante a las que se necesitan para descifrar un presu-  
puesto o una tabla jeroglífica. Es conmovedor pensar en el esfuerzo  
y la suma de saber especializado que ha sido necesario para com-  
poner ese trabajo. Llevados por estas impresiones, podría creerse que  
el profesor H. Dover Wilson es un examinador desapasionado de  
*Hamlet*, atento sólo al problema textual. Pues no: la introducción a  
la tragedia revela que, en cuanto a la valorización literaria de la  
obra, el profesor Wilson está todavía en la etapa del *Sturm und  
Drang*. El metódico paleógrafo, ahora en el terreno de las interpre-  
taciones, asegura que Hamlet es “un estudio del genio” y que su  
protagonista es “el más notable de los héroes” (*Hamlet*, ed. cit., 1934,  
pág. LXIV).

¿Por qué fulminar entonces a los críticos que sólo se atienen a  
la obra que realmente quieren comentar? Lejos de mi intención ne-  
gar el valor de aquellas sabias elaboraciones, pero acaso sea pru-  
dente no estimarlas en exceso y creer que pueden suplantar al direc-  
to comentario de la tragedia. ¿Cómo aceptar, por ejemplo, la acti-  
tud asertiva que prevalece en el erudito alemán Levin L. Schücking?  
Schücking, profesor de la Universidad de Leipzig, se consagró du-  
rante años al estudio de *Hamlet*, y síntesis de esos esfuerzos es *The  
Meaning of Hamlet* (Tr. Graham Rawson, Oxford University Press,  
1937), donde afirma sin titubeos: “No puede por más tiempo ser  
puesto en duda que Hamlet debe ser aceptado como un melancólico”  
(pág. 27). Es cierto que Hamlet coincide con el tipo del melancóli-  
co, familiar a los isabelinos (1). Pero la significación de Hamlet no  
puede agotarse en sus correspondencias con determinado retrato fí-  
sico o espiritual. El desacierto de Schücking proviene del tono in-

---

(1) En coincidencia con los estudios que han mostrado a Hamlet  
como un melancólico, basados en textos históricos, han surgido otros que  
hacen el mismo diagnóstico, pero partiendo de conclusiones puramente  
psiquiátricas. Excitación nerviosa, sensibilidad extrema, autodisección,  
irritabilidad, obsesión sexual, no serían sino síntomas de su melancolía  
patológica (Cf. J. W. Draper, *Hamlet's melancholy*, en *Annals of Me-  
dical History*, New Series, N.º 2, págs. 142-147).



flexible, sin reticencia alguna, con que rotundamente limita la henchida sugestión humana del héroe.

Un criterio mucho más mesurado es el que priva en Oscar James Campbell, profesor de literatura comparada de la Universidad de Columbia (*Shakespeare's satire*, Oxford University Press, 1945). El profesor Campbell no pretende agotar la significación de Hamlet en un tipo, pero sugiere aproximaciones. Unos cuarenta años antes que Campbell, Elmer E. Stoll propuso la teoría de que Hamlet es la versión altamente sofisticada de Malevole, personaje de una obra de John Marston, *The Malcontent* (2). Campbell amplía la perspectiva de Stoll y demuestra que la invención máxima de Shakespeare no es un simple desarrollo y que tanto Hamlet como Malevole pertenecen a una remota tradición artística. Hamlet parece muchas veces calcado sobre el tipo de *malcontent* descrito por los autores de la época isabelina. Melancolía, hostilidad vigilante contra la insensatez y el mal, burla, desdén, son las características del *malcontent*, en cuyas actitudes late siempre una radical desconformidad frente al mundo. El paralelo que Campbell expone con maestría resulta convincente sobre todo porque Hamlet no queda encasillado como *malcontent*, así sea como un *malcontent* refinado y profundo. Campbell reconoce que Hamlet puede mostrar con ese tipo peregrinas coincidencias, pero que rehuye las clasificaciones rígidas que hacen la fruición de pedagogos y filósofos. "Si el intento de tal naturaleza triunfase—anota, seguro de lo problemático de sus propias conclusiones—destruiría la riqueza de *Hamlet* y reduciría la complejidad de la acción dramática a una simplicidad bien insípida" (pág. 150).

Mientras se marche por el camino de las discretas insinuaciones, mientras, como en el caso de Campbell, no se exagere el valor de las propias búsquedas, por fatigosas que sean, alguna vislumbre se puede proyectar en la hosca personalidad del príncipe. El profesor Campbell muestra que existe un punto de quicio en el cual los

---

(2) Shakespeare, Marston and the Malcontent Type (en *Modern Philology*, enero 1906, III, 3, págs. 281-303).

críticos creadores pueden coincidir con los eruditos. El método histórico de aproximación a *Hamlet* nos permite saber mucho del panorama social, de la melancolía de un momento de la época isabelina, de las relaciones de *Hamlet* con las tragedias de venganza inspiradas en Séneca, de las dificultades de Shakespeare para elaborar un material ya conocido por su auditorio... Pero tal suma de sobrecogedora sabiduría no hace más transparente el problema de la tragedia, que, obra de arte al fin, es subjetividad, alegoría, transfiguración. Los constantes esfuerzos de la filología pueden ayudar a una estimación más consistente de lo extrínseco de la obra pero siempre resultará un instrumento burdo, anti-poético, si con él se pretende el último, imposible desciframiento. *Hamlet* es una realidad en sí misma, y no un conjunto de resultados, y una realidad problemática, estremecida de virtualidades y símbolos inefables en los que no penetra el escalpelo erudito. Pocas obras han inspirado especulaciones más profundas e investigaciones más pacientes. Sin embargo, creo que jamás se llegará a esa interpretación final, agotadora. Cada edad, cada hombre proyectará siempre sobre ella sus propias tendencias, sus propios mitos, y la tragedia resurgirá, siempre idéntica y siempre nueva, al conjuro de quien se le aproxime. *Hamlet* estuvo a la altura emocional de la época isabelina, los románticos se identificaron apasionadamente con un héroe que a Frank Harris le parece más típico del siglo XIX que del XVI, y según Croce espeja una crisis del alma humana—individual, colectiva—que de continuo revive. ¿Y acaso *Hamlet* no está también a la altura intelectual de nuestros días y abarca los mismos conflictos que sacuden la novela, el teatro, la filosofía? *Hamlet* es obra de todos los tiempos y eso que alberga de consustancial con intuiciones y angustias profundas del hombre es lo que no pueden agostar las tesis académicas, los acopios minuciosos, toda esa hojarasca que a veces nos parece trivial y exasperante, y que acaba por cubrirse de polvo y de olvido.

Es verdad: los románticos superponían un arte a otro. ¡Pero con qué secreto, íntimo deleite volvemos a Goethe, a Coleridge! No pue-

do concebir crítica a *Hamlet* que no tenga, por lo menos, una escondida vibración, un tanto de subjetividad. En la más reciente literatura sobre *Hamlet* hay algunos indicios de esa visión diáfana, en que el texto aparece transfigurado en un espíritu. Pienso sobre todo en Edith Sitwell, la autora de *The Song of the Cold*, quien, con gracia peregrina, penetra en los secretos de esa tragedia invernal (*A Notebook of Shakespeare*, Macmillan, 1948). Destaca Edith Sitwell la extrema desconfianza con que ha escrito sus notas, y es acaso ese andar precavido, de donde brota su cristalina compenetración con lo puramente poético de la obra.

Subraya Edith Sitwell que, como en la tragedia griega, el héroe de Shakespeare está frente a la demanda socrática, en busca del hecho recóndito de su identidad, y acuña esta frase insustituible: "*Hamlet* es una historia de cacería, la de un hombre que está cazando su propia alma, o la verdad de su propia alma, y que nunca la encuentra" (pág. 82). Podría haber prolongado sus observaciones, pero da sólo el impulso (1). Sus notas frisan siempre lo alusivo; en muy breves páginas se acumulan sugerencias capaces de intranquilizar a los críticos encastillados en sus rígidas soluciones. He aquí algo de lo que despunta Edith Sitwell: Hamlet, alma soledosa, muestra el trabajo de lo inconsciente por asomarse al horizonte intelectual; existen visibles conexiones entre *King Lear* y *Hamlet*, tragedias en las que se presenta la lucha entre el mundo de la apa-

(1) Lo menos que podemos pedir a la crítica como justificación es que nos ayude en nuestras propias búsquedas o nos sugiera nuevos problemas. Al margen del párrafo transcrito de Edith Sitwell, he anotado: "Sin duda". Esto autoriza a reconocer que también Hamlet refleja el problema del ser, según la concepción implícita en las ideas de Aristóteles sobre la tragedia. Si Aristóteles distingue en la evolución del ser entre el estado de potencia (*dynamis*) y el estado de acto (*energeia*), que será perfecto al revestirse de forma o idea propia, la búsqueda de identidad de Hamlet se confunde con su urgencia de ser. En la evolución perfecta, lo potencial debe cumplirse mediante el ímpetu intrínseco, que Aristóteles llama *ormé*. Ese impulso es el que falla en Hamlet; por eso resulta un ser en integración, en marcha; por eso todo él es potencia, no energía". He copiado, para ver cómo el procedimiento de Edith Sitwell favorece la ondulante aparición de otras relaciones.



riencia y el de la realidad; Yago y Hamlet, caracteres absolutamente opuestos, tienen un rasgo común: ambos viven en el pensamiento y por el pensamiento; *Hamlet*—mundo de terrible verdad—está llena de luz en su ámbito brumoso, de una luz más potente que el tiempo y que la muerte.

A través de *Hamlet* circula la savia de remotísimas tradiciones, vibra en ella el eco de voces milenarias. Hace años, en un ensayo tan escueto como sugestivo, Gilbert Murray (*Hamlet and Orestes. A Study in Traditional Types*, Oxford, 1914), señaló las vinculaciones del tema primero de la obra con la difundida historia ritual de los Reyes de la Rama Dorada, y las profundas concomitancias entre Orestes—el hijo de Clitemnestra, atormentado por las furias después de su horrendo crimen—el indómito, rugiente Amlo-di—prototipo de Saxo Grammaticus—y Hamlet (1).

Para Edith Sitwell, Hamlet cava más hondo en el tiempo y lleva ínsitos motivos que se remontan a los juegos rituales de la primavera. Hamlet simboliza lo apolíneo, lo invernal, y Ofelia la primavera, lo dionisiaco. Ofelia es el pequeño duende de la primavera, el espíritu de la vegetación. Desde los comienzos del destino la historia del hada de la fertilidad ha sido la misma: debe regresar, ceñida de flores, a la corriente de donde ha surgido. Ofelia es más abstracción, alegoría, que personaje real. Sus palabras tienen un pulso suave y una significación esquiva. Ofelia es el símbolo de la

---

(1) En torno a este tema hay en la *Poética* de Hegel observaciones que deseo por lo menos dejar apuntadas. Al diferenciar la tragedia moderna de la antigua, Hegel piensa en Hamlet como prototipo de la primera. En *Las Coéforas* de Esquilo o en *Electra* de Sófocles hay un padre asesinado y una madre que desposa al criminal. En las tragedias griegas el problema surge de que el hijo debe vengar una culpa de su propia madre; en Hamlet la madre es inocente del crimen, y tanto el espectro como el protagonista se encargan de aclarar que la venganza no es contra ella. El motivo trágico se vuelve así más complejo. El hijo debe enfrentarse al asesino y no está obligado a violar principio moral alguno, como en las obras de Esquilo y Sófocles. El carácter surge entonces de la horadante lucha interior de Hamlet. Hamlet resultaría la versión cristiana del viejo tema de los atridas.

vida, de la gracia, por eso en la vibración de la locura suben a sus labios palabras que vienen de muy lejos (1).

La postura de Edith Sitwell frente a *Hamlet* es en lo esencial la misma de los románticos. Busca los símbolos, las delicadas implicaciones. Su pupila ve hondo en el fluir de las palabras y las escenas. Es posible que esta visión personal, sensitiva de la obra, tenga sus riesgos; pero de todos modos me parecen menores que los que entraña considerarla como un texto frío o reducirla a respuestas parciales en las que se olvida el *pathos* vibrante que envuelve al conjunto. Prefiero ver a *Hamlet* como síntesis, despojado de realidad y de causalidad, como un hecho que confina en él mismo, como parte de mi propia experiencia, como un legado que debo hacer mío, y las leves notas de Edith Sitwell ayudan en esa tarea. El hecho es que siempre, aún en quienes se acorazan en la más hermética objetividad, surge frente a *Hamlet* un íntimo estremecimiento, una emoción intransferible. No es otro el sentido de las repetidas palabras de Coleridge: "It is we who are Hamlet".

En la introducción a *Three philosophical poets* (1910), T. S. Eliot sugería la necesidad de que cada generación volviese a traducir a los clásicos extranjeros, a interpretarlos, con el fin de sumergirlos en el aire de la época, de conferirles naturalidad perenne. Quizá esa sea la actitud ideal frente a los clásicos. Acercarnos a ellos, no en busca de hechos o hipótesis originales, sino para recoger lo fresco y esencial de su mensaje. Porque la respuesta ante los libros inmortales debemos encontrarla nosotros mismos, soledosamente. Esa actitud fué la de nuestra generación argentina de 1880 fren-

---

(1) No conozco interpretación más clara y al mismo tiempo más poética de la escena de la locura de Ofelia, que la sugerida por esta autora. En averiguación a la vez lírica y precisa, basada en raros libros del siglo XVI, aclara el significado popular, simbólico, de las flores con que Ofelia se adorna en ese pasaje, y de las que ofrece a los demás. Todas ellas descubren emblemáticamente su tragedia: romero, flor de los funerales y las bodas; hinojo, flor del galanteo y la lisonja; aguiluña o pajarilla, flor de los amantes separados; ruda, hierba de la gracia; margarita, flor de protección para las mozas frente a las promesas de los solteros (Cf. op. cit., págs. 93 y 94).

te Shakespeare. Hoy, al releer unas páginas de Miguel Cané sobre *Hamlet*—escritas cuando contaba sólo veintisiete años y que luego incluyó en *Charlas literarias* (1884)—nos conmueve su precavida vacilación, su conciencia de afrontar una tarea ardua y fascinante. Todo lo que esas páginas contienen de información hoy parece ingenuo, superado, pero la particular vibración espiritual de Cané permanece inmarchita.

La aproximación de *Hamlet* es cada día más difícil, porque no podemos apartar, sin una constatación crítica, toda la vegetación erudita y bibliográfica brotada en torno a la tragedia. En la imposibilidad de revisar tan ingente producción, ¿qué zona de ella puede impulsar, iluminativamente, nuestras propias experiencias? Todo lo que proyecta luz sobre *Hamlet* es tarea buena, pero creo preferible la crítica menos sobrecogedora, aquella que no procura remontarnos a la época isabelina para situar a *Hamlet* en el pasado, sino acercarlo al latido de nuestra época. El impenetrable personaje ha de sentirse más feliz en su posteridad, lejos de la lobreguez de ciertos investigadores y de la fruición clínica de algunos ensayistas. Me place la crítica en que la tragedia es contemplada como una obra de arte, como un enigma. ¿Existe acaso el *Hamlet* romántico, el *Hamlet* antirromántico. el *Hamlet* de los filólogos, el *Hamlet* de los psiquiatras? No, únicamente existe el de la poesía, la meditación y el ensueño. Sólo hay un *Hamlet* y es el que Shakespeare nos dió, ambiguo y problemático como todo lo humano; el *Hamlet puzzle*, el *Hamlet* misterio.