

La historia de *Hamlet*

Por C. E. ZAVALETA

Pensar en vidas eminentes que hayan dejado huellas en países e individuos y corran por ahí en volúmenes cargados de arte e historia, es siempre una ocasión para mezclar juicios que todos sabemos con otros menos difundidos, y aun con otros que son apenas conjeturas creadas por la ausencia de noticias ciertas sobre pequeños hechos que, por fortuna, son simples detalles borrosos en un mar vasto y limpio. Si así sucede en pláticas callejeras o jugosos libros de ensayos, a propósito de Shakespeare debemos mezclar también juicios resabidos con otros escondidos, aunque certeros, y además, con la confesión abierta de que todos, humildes y eruditos, ignoramos algunas minucias sobre el hombre (Shakespeare) o el personaje (Hamlet), sin que nuestra devoción por ambos se empañe en lo mínimo.

La nobleza ejemplar del poeta o novelista exige que se hable más de sus criaturas que de sí mismo; cuanto más independiente sea un personaje, más feliz vive su autor; por ello, he de referirme más a Hamlet que a Shakespeare, como si este príncipe, pensando en "la inmensa noche, que es para tantos el inmenso día", al decir de José Santos Chocano, se hubiera libertado de Shakespeare al extremo de convertirse, según dijo la ironía de Joyce, en padre y no en hijo de su dueño.

He aquí la vida del hombre a quien Ofelia (ella era "una rosa de mayo" y "estaba hecha de esos hilos con que se tejen los sueños") llamó "el ojo del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero: la rosa y la esperanza de este bello país, el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el observado de todos los observadores";¹ el príncipe que en vez de sufrir conflictos políticos y de Estado, sufrió los más duros conflictos del corazón humano, y sin perder jamás el juicio, vivió escenas suficientes para volverse "loco, como el mar y el viento, cuando se disputan entre sí cuál es más fuerte".

Se nos ha dicho que el nombre y el argumento de *Hamlet* rebasan la vida de Shakespeare y se hunden muy lejos, inclusive en el siglo XII, en las páginas de la *Gesta dánica*, escrita por Saxo Gramático o Sajón el Letrado, y que en la tercera y cuarta partes de ella hay una historia de Amleth; y se nos ha añadido, sobre todo en los últimos tiempos, que la versión de Saxo Gramático es sólo una de las dos versiones medievales que subsisten: la otra sería la historia o "saga" de Ambales, llamado también Amlodi, que representaría un argumento más antiguo que el de Saxo, si bien consta en manuscritos más o menos contemporáneos al *Hamlet* de Shakespeare. Además, la versión de Saxo revelaría el conocimiento de "una historia análoga, la de Lucio Junio Bruto, el mítico héroe romano que expulsó a los tarquinos de Roma y libertó para siempre a esa ciudad de la monarquía";² la primera versión de dicha historia de Bruto se hallaría en *Las antigüedades romanas*, de Dionisio de Halicarnaso, aunque, en forma abreviada, aparecería tanto en los historiadores Tito Livio Ovidio y Dion Casio, como en otros historiadores medievales. Junto a esos tres argumentos, sabemos ciertamente que en 1582 se publicó en París el quinto volumen de las *Historias trágicas*, de Belleforest, volumen en que aparece la "historia tercera", donde el "ruso Amleth, quien fue luego rey de Dinamarca, vengó la muerte de su padre Horuendille, asesinado por Fengon, su hermano, y otros sucesos de su historia".³ En resumen, aparte de interminables fuentes adicionales que nos ahogarían en cumplidos detalles, pero no en deleites artísticos, existen cuatro fuentes diversas, ordenadas así, de la más antigua a la más reciente: (a) la historia romana de Bruto, (b) el argumento de Ambales, (c) la historia de Saxo, y (d) la de Belleforest. Ellas juntas pintan el retrato del Hamlet preshakespeareano, vinculado, dice Gilbert Murray, con mitos y rituales del héroe griego Orestes, ya que ambos argumentos tradicionales tendrían un origen común en el antiguo rito del asesinato periódico de un rey; o mejor, como lo señala Charles W. Eckert,⁴ "los tres héroes más importantes de aquellas historias, o sean el griego Orestes, el romano Bruto y el escandinavo-cristiano Hamlet, se vincularían todos con los festivales de Año Nuevo, y especialmente, con los ritos purgativos y de iniciación que se efectúan por este tiempo".

Eckert ha analizado con minuciosidad estos argumentos y los lazos habidos entre sí. He aquí sus conclusiones:

1) En todas las versiones, el padre del héroe (o el padre y el hermano) es asesinado por un tío que hereda el trono y se casa con la madre del héroe (sólo en la historia de Bruto

el tío no se casa con la reina). Sabiendo el héroe que, como hijo del rey difunto, está en peligro, se finge loco y engaña a su tío presentándose como alguien demasiado irrazonable para constituir una amenaza. En las versiones de Saxo, Ambales y Belleforest, llega a adquirir un estado casi animal, mirando oblicuamente como un mono, cacareando como una gallina, y rodando sobre el fango o la ceniza de modo ofensivo aun a la vista y olfato de los sirvientes.

2) Excepto en la de Bruto, en las demás versiones es un hombre demasiado misógino, que arroja fuego a las criadas —en el argumento de Ambales llega a levantar en vilo a su madre y sostenerla por sobre el fuego de la cocina. La escena del dormitorio que aparece en Shakespeare, donde la reina es reprochada y reducida a lágrimas por su hijo, aparece también en las antiguas versiones, si bien en el argumento de Ambales el héroe se contenta con ser sarcástico, hacer ruidos desagradables y amenazar a su madre blandiendo un arpón.

3) En todas las versiones (excepto en la de Bruto), el héroe mata a uno de los consejeros del rey, escondido previamente en la alcoba de la reina a fin de espiar su plática con el hijo y descubrir si éste, en verdad, es insano o conspira contra el rey. En Ambales, Saxo y Belleforest, el consejero recibe una estocada en su escondite, es arrastrado fuera de la alcoba, y luego despedazado y hervido en agua, para alimentar a los cerdos.

4) En todas las versiones (excepto en la de Bruto), a la muerte del consejero sigue el destierro del héroe hacia una



Laurence Olivier en la versión cinematográfica de *Hamlet*

corte amiga adonde viaja en compañía de dos sirvientes del rey, quienes llevan una carta instruyendo al monarca extranjero para darle muerte. El héroe descubre la carta, la sustituye por otra pidiendo la muerte de sus acompañantes, y luego permanece un año (según Saxo y Belleforest) o tres años (según Ambales) antes de volver. En la historia de Bruto, donde no aparece la madre ni hay asesinato del consejero, se realiza el viaje con dos hijos del rey hasta Delfos, y aquí Bruto triunfa sobre sus acompañantes al interpretar correctamente un oráculo de la pitonisa y al cumplirlo en secreto, con lo cual asegura su derecho de sucesión el trono. Todas las versiones comparten, como se ve, el motivo del viaje peligroso de donde el héroe vuelve triunfante.

5) En Saxo y Belleforest el héroe vuelve a su hogar, recupera el traje mugriento que había usado, llega a la sala en que se celebran sus propias exequias, y después de embriagar a todo el mundo incendia la sala y mata al rey. En la historia de Ambales ocurre lo mismo, excepto que el héroe no vuelve a un funeral sino a una celebración de Navidad, incendiando después la sala en la noche de Año Nuevo. Por su parte, Bruto subleva al pueblo de Roma a fin de cerrarle las puertas a Tarquino, lanzándolo así al exilio.

De todos los argumentos, el de Ambales es el menos racionalizado, aunque nos dé el indicio más seguro hacia una tradición mucho más amplia, que englobe a las demás. Durante la locura de Ambales, a veces fingida y a veces real, éste anima una increíble serie de aventuras, espanta enloquecido un rebaño de ovejas, vence a un gigante de las cavernas, levantándolo del suelo y aplastándolo, domina a otro ser salvaje cuya capa de gnomos usa después, suministra comida diaria a sesenta mil cerdos, y tiene por toda compañía a un mago enano. En gran parte, las aventuras de este hijo de la reina Amba son idénticas a las de Heracles, hijastro de la diosa Hera. El mito de Heracles es uno de los más notables y primitivos de la antigüedad griega, y la tradición heroica que él representa dibuja el modelo para muchos otros

héroes, sean Dionisio, Ajax, Teseo, Odiseo o en fin, cerrando el círculo, el propio Orestes.

En medio de estas investigaciones, la crítica ha pasado a buscar vínculos triangulares entre mitos, rituales y un específico periodo festival, y también un fondo común de los festivales de Año Nuevo, donde los ritos no sólo purifican, sino extirpan y recrean, a más de anular el pasado con sus males y culpas, modelando una nueva época. Al principio y fin de este largo recorrido, dable es cotejar el *Hamlet* de Shakespeare con la *Orestíada* de Esquilo, en vista del común impulso juvenil y moralizante, y de otras analogías del argumento, por más que haya profundas diferencias en la situación mutua de los personajes, hundidos como están en pathos trágicos diversos, como diversas son las épocas y los vínculos entre hombres y dioses, reflejados en ambas obras.

Sin embargo, estas comparaciones sobre textos griegos, latinos y franceses no deben hacernos olvidar el ejemplo más directo de unas piezas teatrales contemporáneas a Shakespeare, donde el argumento tradicional había encarnado ya en una fórmula escénica, gustada y aplaudida por el público, y juzgada por los autores como una convención más o menos respetable.

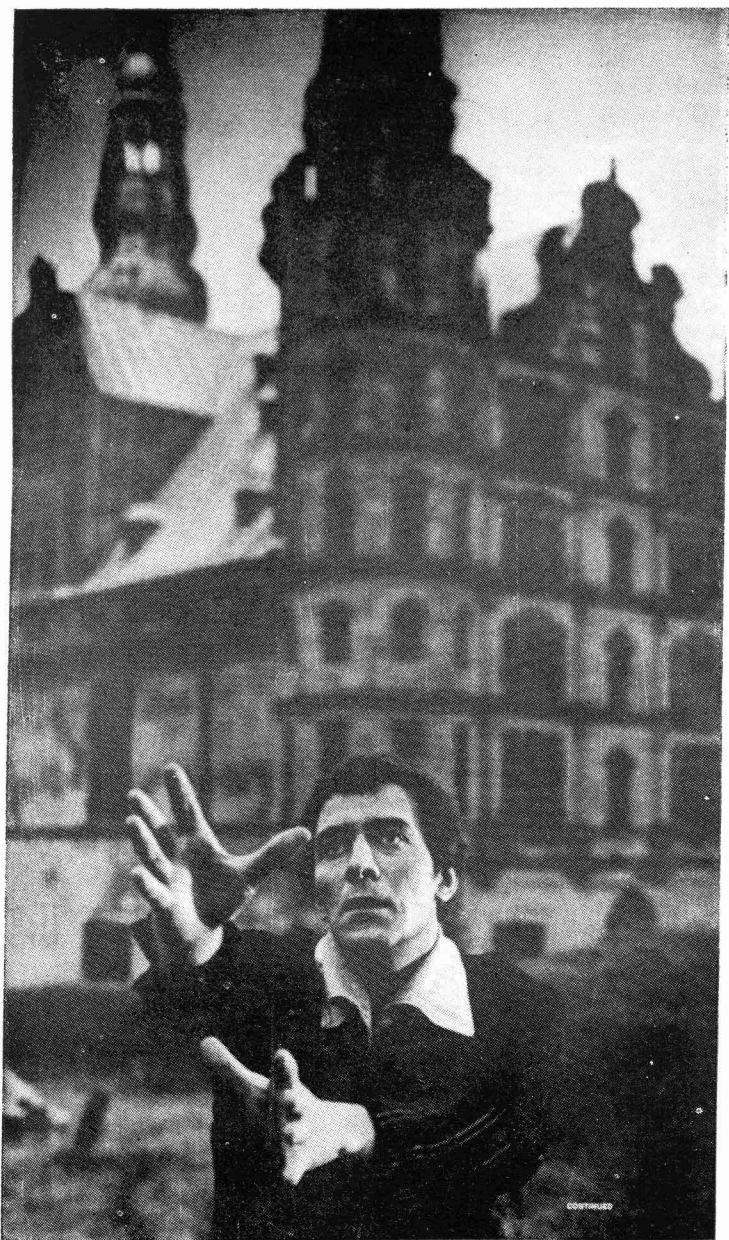
A ese público isabelino le complacían los temas de venganza. El favorito Thomas Kyd había escrito, es posible, antes de 1588, *La tragedia española*, esa madre de las piezas de venganza. Aquí el brazo, la espada y el fuego de la justa venganza eran blandidos por el viejo Jerónimo, un noble español que había perdido a su amado hijo Horacio, salvajemente asesinado cuando cortejaba a la princesa Bellimpería. La pieza se abre con un prólogo a cargo del fantasma del joven, contando aquel pasado. La fiel princesa y el viejo deudo juran vengarlos; la trama discurre así en un doble plano, el de la locura fingida de Jerónimo, ansioso de castigar el crimen, y el de los nuevos pasos del asesino, quien todavía pretende la mano de Bellimpería, obligada a desposar al hombre que la privó de su amante. En una solución feroz, mezclando el teatro con la vida real (artificio también decisivo en el *Hamlet* de Shakespeare, para identificar al criminal), Jerónimo propone que en la boda se represente una tragedia. Así, la suerte de los invitados se define en un sangriento espectáculo en que ellos son muertos u obligados a matarse; pero el desmedido sacrificio va más allá de la expiación de los pecados: la atmósfera de horror es una herencia de las magnéticas páginas de Séneca.

El argumento de las piezas de venganza sigue un modelo consabido. Empieza con el crimen, generalmente un asesinato provocado por diversos móviles; continúa con el "deber de venganza" recaído sobre el pariente próximo, que se enfrenta con el difícil problema de identificar al asesino y halla multitud de obstáculos en su marcha, hasta que, en el último acto, el criminal recibe su espectacular merecido, y puesto que el público gozaba con las tragedias impresionantes, el vengador y sus cercanos colaboradores perecían juntos en un inolvidable baño de sangre, catástrofe cuya ferocidad sólo podía ser atenuada por la maestría del artista, para quien, en el fondo de dicho espectáculo, había por cierto una moralidad. La venganza, según esta costumbre escénica, era a la vez un deber piadoso y un acto de salvaje justicia. Según G. B. Harrison,⁵ no se buscaba seguir la ley del ojo por ojo y diente por diente, sino los dos ojos por uno y toda la quijada por un diente, con el añadido de tormentos físicos y mentales para despachar al culpable al infierno, en una condenación que fuera también espiritual y eterna.

Harrison mismo recuerda el antecedente de dos piezas de John Marston, ambas escritas en 1599, cuyas similitudes con *Hamlet* se explican porque el tema flotaba en el aire que respiraban los dramaturgos de la época, aunque nos pongan en la alternativa de decir que o bien Shakespeare fue influido por Marston, o bien *Hamlet* fue escrito en su mayor parte antes de 1599.

Una obra de Marston, titulada *La venganza de Antonio*, es de veras interesante. Aquí el héroe Piero entra en el escenario con sus armas bañadas en sangre, un puñal y una antorcha en las manos, seguido por su predilecto Strotzo, que lleva en las suyas una explicativa soga. Piero ha tenido una tarde muy feliz: ha envenenado a su rival Andrugio, ha apuñalado al cortesano Feliche, colgando el cadáver en la alcoba de su hija Melida, y espera ansioso que a la mañana siguiente llegue la duquesa María, ex mujer de Andrugio, para vivir definitivamente con ella. Apenas entierra a la víctima, Piero le hace fugazmente el amor a María, sin saber que la venganza contra él ya empezó a tejer sus firmes redes. Cuando Antonio, el hijo de Andrugio, llega a rendir un tributo a la tumba de su padre, se yergue el fantasma de éste, le revela su asesinato, clama venganza y le advierte que su madre, la duquesa María, ha cedido ante Piero.

En el escenario, Antonio se cruza con el asesino y con su



Paul Scofield en el papel de Hamlet

hijo, Julio, quien, por ser amigo de aquél, se queda a platicar cordialmente; pero Antonio, pensando que bien vale el cambio de un hijo por su propio padre, le corta a Julio la garganta, y sólo a medias satisfecho, esparce la sangre sobre la tumba. Por la noche, María halla en su cama al fantasma de su difunto marido que le reprocha su liviandad. Y por otra parte, Melida, hija de Piero, es acusada de adulterio por haberse hallado en su alcoba el cadáver del cortesano Feliche. En medio del tejido de asesinatos e intrigas, ella lucha por su honor, pero le mienten diciéndole que Antonio ha muerto; entonces la delicada e ingenua Melida sucumbe de un ataque al corazón. Hasta que llega la catástrofe final, la burla macabra que Antonio prepara a Piero. Éste supone que va a casarse con María en un baile de máscaras donde unos cortesanos le piden de súbito que deje en libertad a sus siervos, pues "desean honrarlo ellos mismos"; en el paroxismo de felicidad, Piero accede a todo y queda a merced de Antonio y sus enmascarados secuaces, para quienes empieza el placer de una carnicería. Ellos atan a Piero, le arrancan la lengua, le presentan una vianda con los miembros de Julio (atrociada empleada ya por Shakespeare en *Tito Andrónico*), alzan sus estoques, lo persiguen y hieren con una lentitud estudiada y cuchillera. Así, en el último instante, el fantasma de Andrugio, que ha contemplado la escena, se retira complacido.

Toda esta gran herencia de temas y espectáculos recibe Shakespeare. En sus manos, la "venganza" gana en riqueza, amplitud y profundidad. El vengativo hijo Hamlet, matando al nuevo rey, mata también a una especie de padre; él mismo queda sujeto a la ley de venganza. No difiere del vengador Orestes, sujeto también a los tormentos de la culpa. Pero esta modificación del tema cambia asimismo el número de vengadores: Hamlet es el vengador que saltará sobre Claudio, pero Laertes es el vengador que matará a Hamlet. Las dos venganzas ocurren al mismo tiempo, en una nueva señal de la maestría de Shakespeare. Ya el Hamlet vengador, por eso, no se parece al vengador Antonio de la obra de Marston; Antonio queda vivo y libre, sin que lo persigan las furias o las sombras de su crimen, satisfecho y sonriente, como héroe primitivo y grosero que es. Hamlet no podía quedar vivo, pues el mal que había envuelto a sus padres, en una u otra forma, debía aplastar igualmente a este nuevo regicida, como había de aplastar a Claudio, otro regicida, y a Laertes, que osará levantarse contra el príncipe heredero.

Laertes exige una mención aparte. Miembro de una familia otrora feliz, cuya desgracia empieza por un azar del destino (Hamlet mata sin premeditación a Polonio) y continúa con el desdichado espectáculo de su hermana demente, Laertes es personaje decisivo en la obra. "¡Oh rosa de mayo, preciada niña, amorosa hermana, dulce Ofelia!", exclama al verla enloquecida. Su ternura es profunda; su cólera, justa; su intriga, efectiva y torcida; su arrepentimiento, sincero. La muerte de su hermana colma para él todas las medidas; muerte que la reina describe que sucedió "mientras cantaba estrofas de antiguas tonadas", cuando sus "vestidos cargados con el peso del gimiente arroyo", adonde había caído, "arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos". Verdad que el iracundo y a su modo justiciero Laertes había lanzado ya su atroz grito de furia contra Hamlet: "¡Cortarle el cuello dentro de la iglesia!" Pero su cólera y sus maquinaciones en compañía de Claudio para matar al príncipe, su deslealtad en la escena del duelo a floretazos, son culpas suficientes para ser arrastrado también en la mortandad.

Y por fin, el manto de la venganza se extiende aún más y cubre también a la reina, la mujer que tuvo un primer marido "tan afectuoso... que no permitía a los vientos del cielo rozar con mucha violencia su cara", y que, sin embargo, por su ingratitude y su traición al unirse con un "risueño y maldito infame", es menos que un animal, pues "una bestia incapaz de raciocinio hubiera sentido un dolor más duradero", según dice el hijo de ella. Por una sutil ironía, puesto que la reina es menos perversa que débil ("indecorosa, no criminal", la llama Eugenio María de Hostos), ella muere por un accidente, por un revés de fortuna que sólo adquiere virtud trágica cuando se parece a una intención —método poco empleado en la antigüedad clásica. Recordad el ejemplo que nos evoca Alfonso Reyes, cuando la estatua de Nyctis, en Argos, cae durante un espectáculo sobre el responsable de la muerte de Nyctis. De modo semejante, la copa envenenada llega por accidente, pero como si cumpliera una intención, a los labios de esa mujer que con sus desviados actos quitó "la rosa de la hermosa frente de un amor puro" y puso ahí una llaga.

Tantos actos vengativos que abaten a un culpable cierto, como es Claudio; a una culpable incierta, amada y odiada por su víctima, como la reina; a moralistas desafortunados, más o menos pensativos, como Hamlet y Laertes; a un espía tonto, como Polonio; a siervos indignos, como Guildenstern y Rosencrantz;

y a flores inocentes, como Ofelia, precisaban de un orden civilizado de presentación, por más que al público isabelino le gustaran los espectáculos macabros. Unos debían morir antes del acto final, donde hay muchos cadáveres. En el camino van quedándose yertos Polonio y ambos siervos; y además, debía existir una dama joven, inevitable en las piezas de venganza. Uno de los excelentes aciertos de Shakespeare consiste en que la dama joven sea hermana del hombre que mata a Hamlet y en que ella muera antes del acto final, pues en esta clase de obras el amor no debía ser el tema principal; y es igualmente un acierto que ella, envuelta en una "vaguedad divina" (lo repite Hostos), enloquezca de veras, no fingidamente como Hamlet, ya que siempre había locos en las piezas de venganza y ellos eran una parte del éxito.

Tantas modificaciones en la trama y los personajes plantearon algunos problemas serios. El problema nacido de la coexistencia de dos vengadores fue resuelto, hemos dicho, hallando una misma escena para deshacerse de ambos; con el estoque envenenado la escena es repentina y efectiva. Casi al mismo tiempo, entre ironías y sorpresas, la reina bebe la copa destinada para su hijo. Y en los minutos postreros de la descomunal violencia mueren Claudio y Hamlet. ¿Se habrá deshecho la familia real de Dinamarca? ¿Se hundirá el reino en el caos? ¿Bastará que el "sencillo, noble y excelente Horacio", según palabras de Goethe, un simple amigo del bando en minoría dentro de la casa real, subsiste para contar la historia, ya que no para revivir a un pueblo, o necesitamos a otro hombre que nos dé una prueba indudable de que el reino se mantiene? Menudo problema, resuelto sabiamente con la presencia del joven Fortinbras y su ejército, sentidos ya desde el primer acto. Así habrá alguien, con mayor autoridad que Horacio, para dirigirse a los espectadores y explicarles qué pasará después, alguien que ordenará grandes y justos funerales para Hamlet y dará la impresión de que el estado de Dinamarca, en vez de hundirse, queda al fin en buenas manos. Y el tercer problema, el de explicar cómo se enteró el hijo de la muerte de su padre, lo ha resuelto ya la tradición del viejo argumento: él se enteró del crimen por el fantasma. Ninguna pieza de venganza podía ser completa sin un fantasma, por lo menos.

Shakespeare, en una palabra, renueva y transforma los elementos gastados de un vasto melodrama. Sin duda, sus principales añadidos al tema son:

- (1) los dos vengadores en vez de uno solo;
- (2) la historia de Fortinbras el joven, paralela al descubrimiento y castigo del crimen: he ahí el mundo político de la obra;
- (3) la mezcla de hechos perversos con los comentarios que de ellos hace Hamlet, un intelectual con profunda sensibilidad poética: siendo en su mayoría monólogos, dichos comentarios sustituyen al antiguo coro griego que subrayaba las acciones pasadas o presagiaba el futuro, si bien surgen también en los diálogos con Horacio, otro intelectual; debido al lenguaje rico, violento y tierno de los comentarios, el argumento adquiere una grandeza que engloba, además de los hechos perversos vistos en escena, la perversidad de toda la naturaleza humana, analizada por el gran juez de una época. La fingida locura del personaje no es más que una ocasión para que este juez amargado y sardónico fustigue a los hombres y su medio;
- (4) la oposición entre Hamlet y la familia de Polonio, aliado del rey, que termina en la íntima alianza del tío asesino con Laertes, lo cual hace aumentar el peligro para Hamlet; y
- (5) finalmente, hay un cambio en la situación personal de la dama joven, quien ya no es la hija del asesino, como en *La venganza de Antonio*, sino un miembro de esa familia de Polonio que ha de contribuir a la caída del héroe.

Estos añadidos no son todos, claro está; por encima de ellos hay que subrayar la originalidad con que Shakespeare ordena y divide el tema en tres partes: la primera, que dura todo el primer acto, donde el estado de vaga desconfianza da paso a la sospecha, merced a la declaración del fantasma; la segunda, que abarca el segundo y tercer actos, donde Hamlet prueba la culpabilidad de Claudio; y la tercera y última parte, donde Hamlet y Laertes se venguen mutuamente. En la sucesión de estas partes diferenciadas, el argumento avanza a través de obstáculos que en la crítica aristotélica se llaman incidentes; pues bien, a pesar de que tales incidentes se alejan de los cánones aristotélicos, la obra en conjunto adquiere una calidad comparable a la alcanzada por la tragedia griega. Verdad, por ejemplo, que Aristóteles aconsejaba que las peripecias no debían multiplicarse, ni molestar la unidad de acción, ni conspirar contra la probabilidad del tema. Verdad que la aparición del fantasma, hecho de por sí improbable, fue aceptada como una convención del teatro isabelino y es fácilmente aceptada por nosotros desde el punto



Hamlet por Delacroix

de vista artístico y no, desde luego, ideológico. Pero, una por una, las tres intervenciones del fantasma son dramáticas, oportunas y funcionales. Por otra parte, Aristóteles afirmaba que la anagnórisis era un paso súbito de la ignorancia al conocimiento, pero que, de todos los tipos de anagnórisis el de *declaración* era uno de los menos eficaces, puesto que no brotaba de la acción. Sin embargo, Shakespeare emplea esta anagnórisis de declaración cuando el fantasma revela el crimen a Hamlet. Es una anagnórisis anticipada y preparatoria, débil si se quiere, aunque en seguida, en la escena de la representación del "Asesinato de Gonzago", tenemos la segunda y verdadera, esta vez del tipo de *choque patético*, cuando la memoria de Claudio lo vende como a un criminal. En cuanto a los *sufrimientos* o pathos trágico, exhibiciones de hechos patéticos tales como muertes, torturas, riñas y asaltos, Aristóteles pedía que se nos dieran "hasta donde lo toleren la materialidad escénica y la resistencia media a la brutalidad del acto". Los sufrimientos pueden ser escénicos o extraescénicos, según se les exhiba o no frente al público. En *Hamlet* se exhiben abiertamente, en una muestra de sangre y violencia que, bien controlada como está, es un espectáculo asombroso de la irracionalidad humana en vaivén continuo frente a la razón. Respecto a los coros, el último tipo de incidentes, hemos dicho ya que Shakespeare los moderniza, aprovechando su condición de válvula de la catharsis que tenían en el teatro griego, y en sustitución de ellos nos da los comentarios poéticos e irónicos del protagonista.

Por lo demás, aquel principio de jerarquía según el cual el argumento es la esencia de la tragedia y su primer elemento interno, situado por encima de los personajes y pensamientos, es respetado a medias por Shakespeare aun cuando a veces siga la tendencia renacentista a sobrestimar el personaje.

Sabemos que la revelación del argumento a los espectadores en una sala de teatro se da en un cierto orden, de lo externo a lo interno. Primero está el espectáculo, la representación misma; luego, el lenguaje y los pensamientos, a través de los que conocemos a los personajes; y finalmente, sólo por este camino podemos abarcar toda la trama. Si la representación varía según las épocas, gustos y nacionalidades de públicos y directores de escena, hay algo más o menos inmutable entre los elementos externos, y ése es el lenguaje, en cuyo examen, en vez de detenerme como quisiera, debe señalarse que dicha revelación del argumento (el crimen y su expiación por culpables e inocentes) se da mediante imágenes y metáforas referentes a en-

fermedades, malestares, decaimiento corporal y descomposición del mundo físico y moral. La idea de una úlcera o tumor podrido domina todo el lenguaje, lo ha dicho la perspicaz Caroline Spurgeon. El globo terráqueo está desquiciado, cree Hamlet, no solamente porque su madre es "la más inicua de las mujeres" y ama a quien es una "adúltera bestia... con pérfidas mañas... mañas malditas... (es) ese sapo, ese murciélago... la basura", sino porque entre elegir al padre de Hamlet, comparable a Apolo y Júpiter, "y un asesino y malvado, un miserable... un rey de farsa; un salteador del reino y el poder, que robó de un anaquel la preciosa diadema y se la metió en el bolsillo", ella prefirió al segundo, a este "rey de parches y remiendos", para vivir con él "entre el hediondo sudor de un lecho infecto, encenagado en la corrupción". Hamlet ve en el seno de su madre "una encallecida úlcera, mientras la hedionda gangrena, minando el interior, lo (infecta) todo solapadamente". Aun el mismo fantasma dice que cuando su hermano le vertió el veneno en el oído, sintió que "una lepra vil invadía mi carne delicada, cubriéndola por completo de una infecta costra". Para Hamlet, Claudio es "la podredumbre que contagió a su hermano bueno y sano": el uno es "la hermosa colina" y el otro "el cenagoso pantano"; a Ofelia le aconseja no ser madre de pecadores, pues en "la grosera sensualidad de los tiempos" que viven, cada hombre que nace sería un triunfo del mal. La concepción según él, es un acto infame: "si el sol engendra gusanos en un perro muerto, besando la carroña, siendo un dios..." ¿cómo, entonces, la mujer concebirá más limpiamente que el sol? Ante Polonio, entre burlas y veras, se queja de la decadencia moral de la época: "ser honrado, tal como anda hoy el mundo, equivale a ser escogido uno entre diez mil".

Los discursos de Hamlet refieren una lucha desigual entre el bien y el mal, y la corrupción y el hedor reinantes cuando triunfa el segundo. En esta lucha entre un hombre noble (su vencido padre) y un avispero de malvados, el más bellamente descrito de los últimos no es un personaje de la obra, sino la atroz figura de Pirro, el asesino de Príamo, un héroe legendario que brota en la competencia de recitaciones entre Hamlet y uno de los actores. Pirro es, así, el arquetipo del héroe victorioso e injusto, ante el cual los personajes victoriosos e injustos que rodean a Hamlet resultan ser pequeños y cobardes. He aquí el retrato de Pirro, "cuyas armas corvas, negras como su intento, semejaban la noche cuando yacía tendido sobre el fatal corcel; ahora muestra su horrenda y tenebrosa figura manchada de un blasón aún más fatídico. De pies a cabeza todo él es gules; teñido horriblemente con sangre de padres, madres, hijas e hijos, tostada y enfurecida por las hogueras de las calles incendiadas, que difunden una salvaje y diabólica luz a la matanza de su señor. Ardiendo en cólera y fuego y así embadurnado de sangre coagulada, con unos ojos como carbúnculos, el infernal Pirro corre en busca del anciano Príamo".

El mundo del deudo Hamlet es sangriento ¿quién lo niega? Pero sobre este mundo que empezó con un crimen y acabará en más crímenes, sobre cuya "masa inmunda y tosca, con triste aspecto brilla horrorizado el sol", brota la ironía como la única atmósfera en que puede sobrevivirse. Embebido el corazón en la ironía, a más de la incredulidad por los altos valores, la muerte pierde su sentido trágico y se vuelve una mueca o una burla del destino. Hamlet sonríe al decirnos que las cenizas del héroe Alejandro Magno sólo pueden servir para tapar un barril de cerveza. Quizá sea por su ánimo satírico que, si bien él mismo caiga varias veces en el crimen, no se manche como los demás; "es pepita de oro entre un filón de vil metal", afirma su madre.

Hamlet, debemos recordarlo, sólo es una pieza de teatro; no es un tratado de filosofía, ni de psicología, ni de psiquiatría, ni de historia isabelina, ni de ética social. Pero en esta pieza teatral, aprovechando el método suelto y fácil de la época, en que un dramaturgo solía detener la acción para intercalar discursos sobre asuntos de interés general, Shakespeare se salió con frecuencia del tema para darnos sus ideas sobre el hombre y el mundo. Y en esta dispersión del tema reside la fascinación intelectual y verbal de una obra cuyo conocimiento divide nuestras vidas en dos: atrás queda la persona opaca que fuimos antes de su lectura o representación, y aquí está la persona deslumbrada y henchida que somos después de conocerla.

¹ La mayoría de las citas de *Hamlet* son tomadas de la traducción de Astrana Marin, y sólo de vez en cuando he recurrido a la versión de Salvador de Madariaga, o a una adaptación mía, sobre la base de ambas versiones.

² Charles W. Eckert, "The Festival Structure of the Orestes-Hamlet Tradition", *Comparative Literature*, vol. xv, núm. 4 (otoño, 1963), 327.

³ Salvador de Madariaga, *El Hamlet de Shakespeare* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana), p. 13.

⁴ Eckert, 324-325.

⁵ El capítulo "Hamlet" del libro de Harrison, *Shakespeare's Tragedies*, es un guía frecuente de lo que se dirá en seguida.