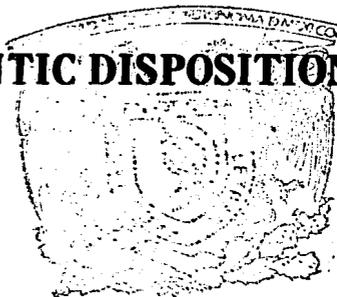




11  
205  
Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**"HAMLET Y LA "ANTIC DISPOSITION"**



JUN. 17 1987  
★  
TESIS QUE PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN LENGUAS  
Y LITERATURA MODERNAS (LETRAS MODERNAS)  
PRESENTA ASUNTOS ESCOLARES

**ALEJANDRA TURNBULL BUENROSTRO**

MEXICO  
1987





Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

INTRODUCCION.....	1
1 - EL ENFRENTAMIENTO CON EL MISTERIO.....	18 - 49
- EL SINORE.....	18
- HAMLET.....	30
- HAMLET DECIDE ADOPTAR LA "ANTIC DISPOSITION"...	36
2 - HAMLET Y SU DESDOBLAMIENTO.....	50 - 200
- SHAKESPEARE, HAMLET Y LA "ANTIC DISPOSITION"..	50
- HAMLET CON GUILDENSTERN Y ROSENCRANTZ.....	89
- HAMLET CON POLONIUS.....	104
- HAMLET FRENTE A OPHELIA.....	119
- HAMLET EN LA ESCENA DE LA REPRESENTACIÓN.....	141
- HAMLET FRENTE A GERTRUDE.....	153
3 - SITUACIONES PARALELAS Y DIVERGENTES.....	201 - 241
- HAMLET Y OPHELIA.....	201
- LA LOCURA DE OPHELIA.....	212
- CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO TRES.....	231
4 - CONCLUSIONES GENERALES.....	242 - 264
5 - BIBLIOGRAFIA.....	265 - 266



HAMILLET.

**... one must still have chaos in oneself to be able to  
give birth to a dancing star...**

**Nietzsche: Thus Spoke Zarathustra**

## **INTRODUCCION**

Los principales objetivos de este trabajo son el estudiar a Hamlet a través de su "antic disposition", y la "antic disposition" en Hamlet.

Abordar a Hamlet con su "antic disposition" equivale a comenzar a ver el problema, en cierto modo, a partir de sus consecuencias, a localizar el brote de la infección. Para llegar a la raíz de ésta, señalar los motivos que le llevan a encubrirse, entender y analizar con "objetividad" su respuesta de rebeldía con esta máscara, es necesario considerar y entender su difícil situación personal, así como el medio real del que forma parte. Este medio hace más compleja la situación de Hamlet; y además, como se observa a lo largo de los actos II y III, en la mayoría de las ocasiones lo empuja a cubrirse y cerrarse con esta máscara.

Sólo si se toman en cuenta las características más relevantes de la corte, las cuales ya se sugieren en el acto I, entre otras cosas, mediante las intervenciones de Claudius (I,ii,1-39,87-117,123-128), y las de Gertrude (I,ii,68-73,118-119) que de hecho no son sino una ampliación y una reafirmación de las de su esposo; sólo si se percibe la forma de vida, política y mentalidad de miembros, servidores de la corte y amigos se podrá señalar hasta qué punto y en qué ocasiones la respuesta defensiva, y a veces sumamente ofensiva, de Hamlet con la "antic disposition" tiene razón de ser. Michael Long apunta:

And I also find that  
it is felt to be rather exclusively about Hamlet, about the  
Prince of Denmark, and not about the Denmark of which he is  
Prince. Most interpretations of the play incline towards

seeing it as about Man in The World, not a particular man in a particular part of the world; and most, as the wholeness of the play is lost, are either exaggeratedly empathetic or exaggeratedly diagnostic. (1)

El estudio general que hago de Elsinore en el capítulo uno, se completa en el dos, donde estudio separadamente los encuentros y entrevistas que Hamlet sostiene con Rosencrantz, Guildenstern, Polonius, Ophelia y con su madre. Estas confirman algunas características de este ámbito (que sin ser exclusivamente real, de una u otra forma se encuentra relacionado con la corte) que se sugieren, esta vez más concretamente, a través de las actitudes y comentarios de estos personajes frente a Hamlet y a sus espaldas. Estas comprueban que el medio en el que Hamlet se encuentra es en realidad hostil, y que por lo tanto éste no mitiga su dolor, sino que incluso en ocasiones lo intensifica. En este capítulo hago énfasis sobre todo en la personalidad de Gertrude, por ser un punto neurálgico en la tragedia personal de Hamlet.

Para entender el porqué Hamlet decide adoptar la "antic disposition", ver hasta qué punto y en qué sentido ésta es una máscara, para demostrar que en ésta se funden lo real con lo fingido, para comprobar que esta máscara no le impide ser él mismo, y que incluso se puede decir que en cierto modo se aviene fácilmente al rostro de Hamlet, señalar los múltiples servicios que esta careta cumple para él; y finalmente para observar la utilización eficaz y exhaustiva que Shakespeare hace de la "antic disposition" (cuyo estudio resulta mucho más amplio e interesante de lo que pudiera creerse, por encontrarse ligado directa o indirectamente a consideraciones que son esenciales para una mejor comprensión de la tragedia), para entender que esta máscara es, entre otras muchas cosas,

un medio de economía dramática del que se sirve Shakespeare para reforzar ciertos rasgos de la personalidad de su héroe y mostrar otros; y para comprobar que esta máscara no le impide lograr unidad en el tratamiento de la contradictoria y polifacética personalidad de Hamlet, es vital considerar los rasgos de tal personalidad que se vislumbran a lo largo del acto I, antes de que se enmascare, así como aquellos que se observan en los actos II y III, cuando no se cubre con esta máscara. Todo ello permitirá notar que hay congruencia entre algunos rasgos que se presentan con y sin la "antic disposition"; a través de esta máscara, Hamlet exhibe más ampliamente ciertos aspectos de su personalidad que ya se entreven incluso antes de enmascararse. Muchas veces, el cubrirse con esta máscara o arrancársela depende de aquel con quien se encuentra; de igual forma que su ironía y sus ataques se modulan según el personaje en cuestión.

Es importante notar que Hamlet se encuentra hundido en la melancolía incluso antes de enterarse del asesinato de su padre y del adulterio de su madre, y además es necesario considerar que es un idealista. Su melancolía se asoma a través de la "antic disposition"; algunas de las actitudes que se presentan con tal máscara se desprenden, entre otras cosas, de este estado. Tanto su melancolía como su idealismo son dos factores decisivos en las respuestas punzantes, escépticas y en la risa cortante de Hamlet con su "antic disposition" y sin ella. Su idealismo, al ser pisoteado por la realidad, provoca una respuesta mucho más drástica, violenta y en ocasiones excesivamente cruel como es su actitud burlona, mordaz y acre con Ophelia en la escena de la representación. Ambos factores influyen en la respuesta ofensiva y defensiva que se presenta con la "antic disposition".

Independientemente de su idealismo y melancolía, la si-

tuación personal de Hamlet es muy compleja. En primer lugar, es un héroe que, a diferencia de un Rey Lear o de un Macbeth, se ve lanzado inicialmente por el destino al laberinto del dolor sin que él haya dado lugar a esto. Segundo, se le pide que realice una venganza que en sí no le resulta nada fácil. Esta petición se presenta al mismo tiempo que el fantasma le descubre el crimen de Claudius y el adulterio de su madre, abriendo con esto una herida en Hamlet que no cicatrizará ni se limpiará conforme la tragedia se desarrolla. Sólo a su regreso a Dinamarca, en el acto V, parece que la herida se ha cerrado; ya no es una que lo haga contraerse violentamente por el dolor. Se le pide vengar la muerte del padre a un Hamlet que ya al cerrarse el acto (I,v,187-191), emite lo que Waldock perceptivamente interpreta como: "... a groan at the hatefulness of - - - existence" (2). La revelación detallada del fantasma (I,v,9-23,42-91), y su petición de venganza refuerzan decisivamente la vinculación de Hamlet con el pasado, intensificando su rechazo del presente, que se abre con la participación que hace Claudius de su enlace con Gertrude en el Consejo Real (I,ii,1-39), y haciendo por lo tanto mucho más difícil que Hamlet acepte y se adecúe a este presente. Antes de la revelación del fantasma, Hamlet ya emite notas de desaprobación y hostilidad mediante su respuesta irónica a Claudius (I,ii,67), sus asentimientos lacónicos y forzados ante la cruda observación y la petición de Gertrude de que permanezca en Dinamarca (I,ii,74,120), y sobre todo mediante su explícito: "Seems, madam! - Nay, it is; I know not 'seems'." (I,ii,76-86), parlamento que muestra claramente, desde un principio, que Hamlet habla una lengua enteramente distinta a la de Claudius y su madre. Tercero, su situación familiar es patética. De hecho, parece risible hablar de familia; no porque se adopte una actitud excesivamente empática o sentimentalista hacia Hamlet, al - -

afirmar que ésta se destruye con la muerte de su padre y sobre todo con el rápido matrimonio de Gertrude, sino por ser ella quien es. Gertrude, el único lazo familiar afectivo que une dolorosamente a Hamlet con el pasado, y que en un momento dado podría hacerle sentir calor familiar, es una mujer de una pobreza humana que resulta escalofriante. No hablo de maldad, ni intento referirme con esto a su infidelidad hacia Hamlet padre, ni a su rápido enlace con el tío; sino a algo que puede ser mucho más nocivo y desolador para un hombre temperamental, sensible e intenso como Hamlet. Me refiero a un ser cuyas posibilidades humanas parecen muy reducidas, a una tierra estéril para todo esterilidad que se traduce en una indiferencia parálitica e insensible frente a la vida, a una incapacidad para definirse no sólo por el bien sino por el mal, a una mujer que parece arrastrar su existencia sin dejar huella alguna y sin estar consciente de que así lo hace, a una imposibilidad para dar señas de vida en cualquier sentido. Gertrude es una voz apagada, monótona y endeble que no grita ni en el desierto, ni en el bosque, ni en el fango. Este es un factor que Shakespeare sugiere implícitamente en el tratamiento eficaz del personaje, y que contribuye a explicar la violencia del choque entre Hamlet y Gertrude, así como a marcar un abismo insalvable entre ellos, y por ende a cerrar la posibilidad de que se comuniquen y comprendan y sobre todo la de un acercamiento sin que ambos se desgarran, como es el que se da en la escena del gabinete; desgarramiento de dos seres totalmente distintos: de un Hamlet que está lleno de vida, aunque sea de una vida envenenada, y de una madre parálitica. Es esto lo que es exasperante de Gertrude, quien en pocas ocasiones sale de la parálisis en la que se encuentra inmersa, y cuando lo hace, sus reacciones "vitales" son tardías, ineficaces o simplemente intensifican el dolor de su hijo. Ella da prima

cía a su relación con Claudius; es ante todo la esposa mansa y sin iniciativa del rey. Su preocupación y amor por el hijo dejan mucho que desear, y no son eficaces ni convincentes. Para ella el pasado muere; mientras - que Hamlet contempla siempre el presente a la luz de un pasado que torna este presente en una ironía paradójica que distorsiona y corroe. Pero a pesar de todo, Gertrude es su madre y la quiere. La duplicidad que Hamlet ve en ella sólo existe para él.

Otro objetivo de este trabajo es demostrar que Hamlet no está loco. Para probarlo estableceré una comparación entre la locura de Ophelia y la de Hamlet. Esta comparación es pertinente porque el Hamlet de la "antic - disposition", a los ojos de Ophelia, Polonius y parece que, por momentos, también a los de su madre, es un loco. En el acto I se presentan algunas referencias a la locura, éstas sugieren desde un principio la posibilidad de un desgarramiento en Hamlet; más específicamente a través de la advertencia del fantasma: "Taint not thy mind,..." (I,v,85), Shakespeare refuerza dicha posibilidad, que además no resulta ser una amenaza remota, - si se considera la profunda melancolía de Hamlet; su agobio y cansancio - moral, las tremendas tensiones que ya lo acosan al cerrarse el acto I, y algunas de las consideraciones de Robert Burton acerca de la melancolía - en su libro: The Anatomy of Melancholy (volumen I). Podría argumentarse que el hecho de que Hamlet no está loco es tan claro, que su consideración es innecesaria. Sin embargo, esta comparación me llevará a inferencias interesantes, a ver en qué sentido la situación de Hamlet y la de Ophelia se asemejan y en qué difieren, a señalar el porqué éste no revienta y Ophelia sí. Esto se debe en parte a que la "antic disposition" impi

de que Hamlet se sature de tensión y sufrimiento, permitiéndole ventilar - aunque sea fragmentariamente su verdad. Hamlet, a diferencia de Ophelia, con y sin esta máscara, no se reprime de expresar lo que siente y piensa. Sus diferentes personalidades también contribuyen a explicar el colapso de ella y la fortaleza de él.

El estudio de la "antic disposition" y de la locura de Ophelia, al ser integrados en una perspectiva histórico-literaria, de forma tangencial, confirma la genialidad de Shakespeare, quien logra sintetizar implícitamente en esta tragedia mucho de lo que Robert Burton y Erasmo de Rotterdam habían dicho sobre la melancolía y la locura, así como ejemplificar a través del Hamlet que adopta una "antic disposition", lo que el Renacimiento hace de la locura. El considerar todo esto de forma breve y sobre todo el verlo a la luz de un estudio a fondo de Hamlet, refuerza la capacidad de Shakespeare patente en la forma eficaz en que logra compendiar el pensamiento de otros hombres y sobre todo en su manejo del recurso dramático de la locura fingida; un recurso que también intentó utilizar Thomas Kyd en: The Spanish Tragedy. Sin embargo, como se verá posteriormente, éste no lo maneja con la consistencia, profundidad y eficacia de Shakespeare. Este punto lo abordaré en el inciso titulado: "Shakespeare, Hamlet y la "antic disposition".

Erasmo de Rotterdam en su libro: Elogio de la Locura, escrito en (1509), afirma que ésta forma parte de la naturaleza humana, que hace de la vida del hombre una más llevadera; la asocia con las pasiones y también como una forma que se hace necesariamente presente en las deficiencias humanas y por ende como una característica inherente a la condi

ción humana. El siguiente comentario de Michel Foucault sintetiza la tesis que Erasmo propone en la obra citada, y también apunta ya al proceso - por el cual, en el Renacimiento, la locura es desarmada de su patetismo y seriedad trágica.

Todo lo que tenía la locura de oscura manifestación cósmica en Bosco, ha desaparecido en Erasmo; la locura ya no acecha al hombre desde los cuatro puntos cardinales; se insinúa en él o, más bien, constituye una relación sutil que el hombre mantiene consigo mismo. La personificación mitológica de la Locura no es, en Erasmo, más que un artificio literario: En realidad, no existen más que locuras, formas humanas de la locura...." (3)

Si Erasmo no abunda ni distingue claramente entre la "locura", como una presencia familiar e inevitable entre los hombres, y un desgarramiento definitivo como el que llega a sufrir Ophelia, su pensamiento es trascendente, debido a que éste puede ser visto como el punto de partida para entender el porqué, en el Renacimiento, la locura, como un colapso definitivo, ya no es vista como una amenaza externa sino que es situada y encapsulada por el campo de la razón, viéndosele siempre en función de esta última.

Sin embargo, no he querido con esto afirmar que se deba calificar de locura a cualquier extravío de la razón o de los sentidos, ni que esté loco aquel legajoso que con funda a un mulo con un asno, o aquel que admire una poesía pedestre como si fuese magistral. Pero si yerra no sólo el sentido, sino también el juicio de la razón de modo constante y más allá de lo normal; será lícito considerar a éste próximo a la locura, como lo estaría aquel que escucha rebuznar a algún asno y creyese estar oyendo a una orquesta prodigiosa, o aquel pobrecillo, nacido en infima cuna, que se figurase ser el rey Creso de Lidia.

Tal género de locura, empero, si se inclina hacia lo deleitable, según ocurre con frecuencia, reporta no mediano placer tanto a los que están poseídos por él como a aquellos que lo presencian, sin que éstos tengan que estar

locos por ello. Pues tal especie de locura está mucho más extendida de lo que cree el vulgo: El loco se ríe del loco y se proporcionan mutuo placer, y no será raro que veáis - que el más loco se burle con mayores ganas del que lo está menos. (4)

Robert Burton en su libro: The Anatomy of Melancholy, publicado por vez - primera en 1621, sitúa a la melancolía dentro del campo de las enfermeda-- des de la cabeza, afirmando que la diferencia entre ésta y la locura es - cuestión de grados; esta consideración no intenta explicar exhaustivamente el detallado estudio que él hace de la melancolía.

Madness, frenzy, and melancholy are confounded by Celsus, and many writers; others leave out frenzy, and make madness and melancholy but one disease, which Jason Pratensis especially labours, and that they differ only secundum majus or minus, in quantity alone, the one being a degree to the other, and both proceeding from one cause. They differ intenso et remisso gradu, saith Gordonius, as the humour is intended or remitted. Of the same mind is Aretaeus, Alexander Tralliaunus, Guianerius, Savanarola, Hernius; and Galen himself writes promiscuously of them both by reason of their affinity: but most of our neoterics do handle them apart, whom I will follow in this treatise. Madness is therefore defined to be a vehement dotage, or raving without a fever, far more violent than melancholy, full of anger and clamour, horrible looks, actions, gestures, troubling the patients with far greater vehemency both of body and mind, without all fear and sorrow, with such impetuous force and boldness that sometimes three or four men cannot hold them. (5)

El Hamlet melancólico de Shakespeare presenta algunos de los síntomas que Burton atribuye a dicho padecimiento tales como: la falta de sueño. Tam-- bién señala, entre las múltiples causas que originan la melancolía, aque-- lla de un sufrimiento intenso, consideración que se cumple en el caso de -

Hamlet, puesto que éste puede ser visto, entre otras cosas, como un hombre que sufre profundamente, prácticamente de principio a fin. Según Burton - la soledad puede ser una causa o un síntoma de la melancolía; también apunta que los enojos y las preocupaciones pueden provocar este padecimiento. Todas estas consideraciones, de una u otra forma, se presentan en Hamlet. Burton afirma que cuando la melancolía se convierte en un hábito, ésta difícilmente se cura y que las víctimas de esta enfermedad en algunas ocasiones recurren al suicidio, posibilidad que también se plantea Hamlet. - Shakespeare, al igual que Burton, a través de Hamlet y Ophelia, marca la línea divisoria entre locura y melancolía; pero él lo hace sirviéndose de las ventajas que ofrece el drama, en este sentido, como son: la presentación de tal diferencia mediante acciones concretas y actitudes recurrentes que son reveladoras y sintomáticas, y manejando hábilmente las "desventajas", las cuales pueden sintetizarse en las siguientes consideraciones: en la capacidad de comprensión que exige el teatro, en la selección acertada de hechos claves y sugestivos y en el realismo que se logra mediante el lenguaje, el manejo de la trama y la redondez de los personajes.

Michel Foucault en su libro: Historia de la Locura en la Epoca Clásica (volumen I), menciona a Shakespeare y Cervantes como dos figuras que, en el Renacimiento, no desarman la seriedad trágica y el patetismo de la locura; afirma que ambos autores presentan desgarramientos definitivos, en donde la ilusión, el delirio y la pasión comienzan a fluir libremente, refiriéndose como ejemplo específico de esto a Ophelia.

En la obra de Shakespeare, encontramos las locuras emparentadas con la muerte y con el homicidio; en la de Cervantes, las formas que se ordenan hacia la presunción y todas las complacencias de lo imaginario. Pero son elevados modelos, y sus imitadores los moderan y desarman. Sin duda son ellos testigos, el español y el

Inglés, más bien de la locura trágica, nacida en el siglo XV, que de la experiencia crítica y moral de la - Sinrazón que se desarrolla, con todo, en su propia época. (....)

En la obra de Shakespeare y de Cervantes, la locura ocupa siempre un lugar extremo, ya que no tiene recuros. Nada puede devolverla a la verdad y a la razón. Solamente da al desgarramiento, que precede a la muerte. La locura, en sus vanas palabras, no es vanidad; el vacío que la invade es un 'mal que se halla mucho más - - allá de mi práctica', como dice el médico hablando de - Lady Macbeth; es ya la plenitud de la muerte: una locura que no necesita médico, sino la misericordia divina solamente. El suave gozo, que al final encuentra Ofeelia, no es conciliable con ninguna felicidad; su canto insensato está tan cerca de lo esencial como el 'grito de mujer' que anuncia por los corredores del castillo de Macbeth que 'la reina ha muerto'. (6)

Sin embargo, también puede decirse que, a través del Hamlet que se finge loco, y que en ese fingimiento, entre otras cosas, despliega y confirma su inteligencia aguda e ingenio, reforzando en general su estar fundamentalmente cuerdo, se presenta implícitamente la experiencia crítica y moral de la locura; experiencia que explica y resume Foucault mediante las siguientes consideraciones:

- 1) Poco a poco, la locura se encuentra desarmada, y al mismo tiempo desplazada; investida por la razón, es como recibida y plantada en ella. Tal fue, pues, el papel ambiguo - de este pensamiento escéptico, digamos, antes bien, de - esta razón tan vivamente consciente de las formas que la limitan y de las fuerzas que la contradicen; descubre a - la locura como una de sus propias figuras, lo que es una manera de conjurar todo lo que puede ser un poder exterior, hostilidad irreductible, signo de trascendencia, pero al mismo tiempo coloca a la locura en el centro de su propio trabajo, designándola como un momento esencial de su propia naturaleza. Y más allá de Montaigne y de Charron, - pero en ese movimiento de inserción de la locura en la - naturaleza misma de la razón, se ve dibujarse la curva de la reflexión de Pascal: "Los hombres son tan necesariamente locos que sería estar loco de alguna otra manera el no estar loco." Reflexión en la cual se recibe y se re-toma todo el largo trabajo que comienza con Erasmo: descubri--

miento de una locura immanente a la razón; luego, a partir de allí, desdoblamiento: por una parte, una "locura loca" que rechaza a esta locura propia de la razón y que, al rechazarla, la re-dobla, y en este redoblamiento cae en la más simple, la más cerrada, la más inmediata de las locuras; por otra parte una "locura sabia" que recibe a la locura de la razón, la escucha, reconoce sus derechos de ciudadana, y se deja penetrar por sus fuerzas vivas; pero al hacerlo se protege más realmente de la locura que la obstinación de un rechazo siempre vencido de antemano.

Y es que ahora la verdad de la locura no es más que una y sola cosa con la victoria de la razón, y su definitivo vencimiento: pues la verdad de la locura es ser inferior a la razón, ser una figura suya, una fuerza y como una necesidad momentánea para asegurarse mejor de sí misma. (...)

- 1) La locura se convierte en una forma relativa de la razón, o antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria. Cada una es medida de la otra, y en ese movimiento de referencia recíproca ambas se recusan, pero se funden - la una por la otra. (...)

Es decir, nunca hay locura más que por referencia a una razón, pero toda la verdad de ésta consiste en hacer brotar por un instante una locura que ella rechaza, para perderse a su vez en una locura que la disipa.(...)

Así, bajo la influencia principal del pensamiento cristiano, queda conjurado el gran peligro que el siglo XV había visto crecer. La locura no es una potencia sorda que hace estallar el mundo y revela fantásticos prestigios; en el crepúsculo de los tiempos, no revela las violencias de la bestialidad ni la gran lucha del Saber y la Prohibición. Ha sido arrastrada por el ciclo indefinido que la vincula con la razón; ambas se afirman y se niegan la una por la otra. La locura ya no tiene existencia absoluta en la noche del mundo: sólo existe por relatividad a la razón, que pierde la una por la otra, al salvar la una con la otra. (7)

El Hamlet que adopta la "antic disposition" demuestra que su "locura" en--

cierra razón, entre otras cosas, al servirse de esta máscara para denun- -  
 ciar válidamente a muchos de los miembros y servidores de Elsinore. Asi-  
 mismo, con la "antic disposition" y sin ella, Hamlet emite fragmentos trun-  
 cados de una verdad que sólo guarda sentido para él, y en este sentido tam-  
 bién puede hablarse de una relación estrecha, o de una dependencia de su -  
 "locura" con respecto a una razón que sólo él posee. Más aún, en un senti-  
 do más amplio también puede hablarse de una congruencia o sistematización  
 entre la decisión inicial de Hamlet de cubrirse y cerrarse con esta máasca-  
 ra, su melancolía y compleja situación; es decir, dicho estado y la serie  
 de consideraciones que hacen de su situación una sumamente difícil y no co-  
 mún explican el porqué Hamlet necesita proteger su vulnerabilidad y recu-  
 rrir a un medio de escape que le ayude a familiarizarse y "reconciliarse"  
 con el dolor, recurriendo, por momentos, a una risa estática, fría y, en -  
 ocasiones, cortante.

La relatividad de la locura, que resulta al ver ésta -  
 en función de la razón, también se sugiere implícitamente, en un momento -  
 dado, en algunas de las reflexiones válidas, pero finalmente estériles, de  
 Polonius acerca de la "locura" de Hamlet: "Though this be madness, yet -  
 there is method in 't." (II,ii,205), "How pregnant sometimes his replies -  
 are! A happiness that often madness hits on, which reason and sanity - -  
 could not so prosperously be delivered of." (II,ii,208-211). Tampoco hay  
 que olvidar que Claudius no puede menos que reconocer que Hamlet no está -  
 loco (III,i,162-168). Asimismo, puede decirse que Shakespeare retoma im-  
 plícitamente el pensamiento de Erasmo a través de la crítica social impli-  
 cita manifiesta en la presentación de la actitud torpe, arbitraria y mani-  
 puladora de la sociedad de Hamlet que llega a calificar de loco a un ser -  
 distinto que, frecuentemente, habla de verdades desconocidas y lacerantes.

Sin embargo, ese "loco" se ríe a su vez de un grupo de ingenios que, en general, se mueven a un nivel de "verdad" mucho más superficial y que precipitadamente le juzgan de loco cuando de hecho es un hombre que, la mayoría de las veces, se muestra como un ser fundamentalmente cuerdo puesto que sabe lo que dice y porqué lo dice.

- 2) La locura se convierte en una de las formas mismas de la razón. Se integra a ella, constituyendo sea una de sus formas secretas, sea uno de los momentos de su manifestación, sea una forma paradójica en la cual puede tomar conciencia de sí misma. De todas maneras, la locura no conserva sentido y valor más que en el campo mismo de la razón. (...)

Poco a poco, la locura se encuentra desarmada, y al mismo tiempo desplazada; investida por la razón, es como recibida y plantada en ella. Tal fue, pues, el papel ambiguo de este pensamiento escéptico, digamos, antes bien, de esta razón tan vivamente consciente de las formas que la limitan y de las fuerzas que la contradicen; descubre a la locura como una de sus propias figuras, lo que es una manera de conjurar todo lo que puede ser un poder exterior, hostilidad irreductible, signo de trascendencia, pero al mismo tiempo coloca a la locura en el centro de su propio trabajo, designándola como un momento esencial de su propia naturaleza. (8)

Es así que, en Hamlet, Shakespeare realiza dos cosas: a través de Ophelia presenta la experiencia trágica de la locura; y mediante el Hamlet que se finge loco plantea implícitamente la experiencia crítica de la locura. Más aún, no hay que olvidar que puede hablarse de un desdoblamiento en la "locura" del Hamlet que adopta una "antic disposition"; es decir, Hamlet además es un ser melancólico (estado que se hace presente de forma intermitente cuando se cubre con la "antic disposition") y esta enfermedad es un hilo que armoniza y que se entreteje fácil y suavemente con la posibilidad de un desgarramiento definitivo y con la trama. Como se verá posteriormente,

Shakespeare maneja la melancolía de Hamlet con eficacia, congruencia y consistencia. Parafraseando a Foucault, Shakespeare no sólo se ve a la "locura" en función de la razón que ésta encierra, sino que dicha razón recurre con frecuencia a una "locura" que, en el caso de Hamlet, constituye un medio de escape y auto-reforzamiento. Asimismo, el fingimiento de este último es producto, entre otras cosas, de su enfrentamiento con el misterio de la vida y por lo tanto, de la necesidad imperiosa de protegerse y defender su vulnerabilidad para poder seguir viviendo.

El estudio de la "antic disposition" es más amplio e interesante de lo que pudiera esperarse, por ser un tema que, como se ha visto a lo largo de esta introducción, se encuentra estrecha y directamente ligado a la situación personal de Hamlet, a su verdad íntima, a su personalidad y a su medio. La "antic disposition" es la serie de imágenes y actitudes que Hamlet presenta frente a integrantes, servidores de la corte y amigos. Es la máscara con la que se defiende su intimidad, protege su vulnerabilidad y se rehúsa a ser manipulado; es aquella que le ayuda a resistir el dolor que no se detiene al cerrarse el acto I. Pero también es la careta que utiliza para aproximarse a la verdad de su medio. Con ésta él denuncia acertadamente a Polonius, Guildenstern, Rosencrantz y confirma que Claudius fue el asesino de su padre. Hamlet, con su "antic disposition", se torna gradualmente en un ser más y más peligroso, conforme esta máscara comienza gradualmente también a adherirse a su rostro. Puede vérsela como adherida o una que se resquebraja porque Hamlet es Hamlet con esta máscara; es él quien le da forma y existencia, ésta no le impide ser él mismo. De hecho, lo único fingido es que en ocasiones él disfraza su dolor mediante la ironía y que ciertas actitudes no son espontáneas, sino que intentan desconcertar al medio que

busca encapsularlo. Es justamente con Ophelia y con su madre que su denuncia no es del todo válida, como tampoco son razonables algunas peticiones - que hace a Gertrude en la escena del gabinete. Cuando se enfrenta con - - ellas se ensancha la herida inicial que recibe en el acto I, abriendo otras en sus víctimas con sus ataques punzantes e implacables; es con ellas que - el subjetivismo de su profundo resentimiento le lleva, por momentos, a ser menos objetivo dentro de lo subjetivo.

# NOTAS

1. Michael Long, The Unnatural Scene, p. 123.
2. A.J.A. Waldock, Hamlet, p. 84.
3. Erasmo de Rotterdam, Elogio de la Locura, p. 44.
4. Ibid., pp. 74-75.
5. Robert Burton, The Anatomy of Melancholy, Vol. I, p. 140.
6. Michel Foucault, Historia de la locura en la época clásica, Vol. I, p. 66.
7. Ibid., pp. 53-63.
8. Ibid., pp. 56-62.

## **CAPITULO UNO**

## Elsinore.

El medio opresivo y sofocante de Elsinore ejerce una gran presión sobre Hamlet, y es por lo tanto una tensión que se suma a las otras presiones y sufrimientos de las que el destino lo hace presa. En este medio Hamlet experimenta lo que es la astillante soledad en compañía; y además éste es uno que busca insistentemente arrancar el misterio de su corazón, manipularle como si fuera una flauta; y sobre todo, uno que intenta desde un principio, hacerlo que se integre a su normalidad parálitica y castrante; una normalidad en donde, como apunta Michael Long: "... anything alive enough to stir the dull roots is alarming, whether felt within themselves or others" (1)

Efectivamente, los miembros de Elsinore, o aquellos que se encuentran relacionados de alguna forma con la corte, parecen conformarse con una 'placidez' tullida, mediocre, simplista y ambigua; con un estado de ambigüedad escalfriante de muerte en vida, en el que no se sabe qué es lo que se siente, o si se siente, donde no se expresa \_\_\_ y posiblemente tampoco se siente \_\_\_, más ni menos de lo que sea conveniente para poder continuar con una existencia mediocre o de letargo; sin pedir más de la vida que una tranquilidad parálitica. Esta característica, que puede describirse como parálisis, encuentra su mejor exponente en la estática Gertrude.

El medio en el que se encuentra Hamlet es parálitico; sus integrantes, o aquellos que de una forma u otra se encuentran ligados a éste, adaptándose perfectamente a sus políticas y exigencias, y que contribuyen a su vez a conformar esta parálisis \_\_\_ que es difícil de explicar justamente por ser estéril y ambigua \_\_\_, son seres manipulados que carecen de individualidad e integridad, escasamente cobran vida con voz e intereses propios; la mayoría encuentra su definición en el marco social en su papel de objetos, o

como fieles y ciegos servidores del rey. Por tanto no puede decirse mucho de ellos. Este medio no cree en nada, y como añade Long:

...the acceptors of the Elsinorean norms can believe in nothing. They must accept a total reduction of personal life to valuelessness, becoming thereby, like Rosencrantz and Guildenstern, 'the indifferent children of the earth'. (2)

Sin embargo, lo más curioso es que Guildenstern y Rosencrantz, como se verá más adelante, voluntariamente anulan su individualidad e integridad para ser vir al rey. Y cuando se presentan seres activos, con iniciativa, y cuyo ser vilismo no conoce límites, como es el caso del fiel y persistente Polonius; su actividad es de lo más pernicioso, su visión y criterios: acomodaticios, pobres y mediocres.

POLONIUS    Have I, my lord? Assure you, my good liege,  
              I hold my duty, as I hold my soul,  
              Both to my God and to my gracious king.

(II,ii,43-45)

La dinámica social de Elsinore es la del espionaje, la manipulación, el reductivismo, un intervencionismo que no respeta nada ni a nadie, el secreto y la confabulación. Todo lo personal se reduce a lo que Long señala: a un asunto de política; política de utilización del hombre por el hombre contra el hombre.

The bases of Elsinorean social practice are manipulative, expeditious and politic, a matter of espionage and the political use of man by man against man. (3)

Por todo lo anterior, este medio resulta hostil para un ser como Hamlet, cuya sensibilidad y vulnerabilidad se agudizan con el duelo por la muerte de su padre; un ser que además defiende su individualidad e integridad, que se rehúsa a ser manipulado; y sobre todo, uno que se mueve a un nivel de "verdad" mucho más profunda y dolorosa que aquellos con los que tiene que convivir, o de aquellos con los que tiene que lidiar.

El medio de Hamlet es uno que, como afirma Long: " ... does much to justify and authenticate Hamlet's basic protest and to lend acute relevance to the greatest insights which he reaches in trauma" (4). Esta protesta fundamental se manifiesta incluso antes de que él adopte la "antic disposition" en su primera respuesta irónica a Claudius: "Not so, my lord; I am too much i' the sun." (I,ii,67), que refleja su hostilidad y descontento, en su asentimiento críptico: "Ay, madam, it is common." (I,ii,74), frente a la aseveración simplista y cruda de Gertrude (I,ii,68-73), y sobre todo en su confirmación explícita y un tanto violenta (que rompe con el tono aceitoso de Claudius y el apacible y seductor de Gertrude) de la sinceridad de su dolor por la muerte de su padre.

Seems, madam! Nay, it is; I know not 'seems'.  
 'Tis not alone my inky cloak, good mother,  
 Nor customary suits of solemn black,  
 Nor windy suspiration of forced breath,  
 No, nor the fruitful river in the eye,  
 Nor the dejected 'haviour of the visage,  
 Together with all forms, moods, shows of grief,  
 That can denote me truly. These, indeed, seem,  
 For they are actions that a man might play;  
 But I have that within which passeth show;  
 These but the trappings and the suits of woe.  
 (I,ii,76-86)

Hamlet, a diferencia de Claudius y Gertrude, no intenta proyectar una imagen pública "adecuada" y "conveniente". En esta respuesta, se observa que él no

participa del formalismo hueco y ambiguo del rey (I,ii,1-16), y que existe una separación abismal entre madre e hijo; ambos hablan lenguas enteramente distintas: (I,ii,68-73) (I,ii,76-86). Terence Eagleton comenta acerca de la primera aparición de Hamlet en escena:

The first time we see him he is concerned to point out that he is something more than he appears, that there is a discontinuity between his real self, and the objective self present to the world: forms, moods and shapes cannot denote him truly, for

... I have that within which passes show  
These but the trappings and the suits of woe. (I,2)

This, in the whole context of the play, is more than a rejection of the specifically distorting appearances of mourning: it is also a rejection of any attempt to be fully identified. (5)

La "antic disposition" de Hamlet es, entre otras cosas, la máscara con la que se defenderá de ser encapsulado por el medio a través de sus comentarios crípticos, agudos, mordaces, y su risa sardónica. Es así que ésta constituye la protesta más concreta de Hamlet frente a Elsinore; esta protesta se traduce en una respuesta defensiva, incisiva, irónica, y en ocasiones sumamente agresiva a los reyes, "amigos", y servidores de la corte. Esta respuesta no podrá ser vista con la debida "objetividad" y justicia, si no se considera lo que la origina.

La mayoría de las intervenciones de Gertrude en el (I,ii), son un eco (I,ii,66,68-73), o una prolongación (I,ii,112-119) de las de Claudius. En este acto, se dirige a Hamlet más que como madre, como esposa del rey; Gertrude es una mujer de una pasividad nociva; pocas veces se le ve cobrar espontaneidad y sinceridad maternal y cuando lo hace \_\_\_ que es justamente al final\_\_\_, en el enfrentamiento entre Hamlet y Luertes, ya es dema-

siado tarde.

KING Gertrude, do not drink.  
 QUEEN I will, my lord; I pray you, pardon me.  
 KING (Aside) It is the poisoned cup; it is too late.  
 HAMLET I dare not drink yet, madam; by and by.  
 QUEEN Come, let me wipe thy face.  
 (V,ii,272-276)

Claudius, por su parte, parece que bebe mucho (I,iv,14-22). Todo lo celebra bebiendo y bailando (I,ii,123-128), y premia el éxito de las tareas encomendadas a sus servidores, haciéndoles partícipes de sus festines (II,ii,80-85). Sin embargo, éstos son simples detalles \_\_sintomáticos de su mediocridad y del malestar que invade a la corte\_\_, en comparación con otros aspectos escalofriantes que se observan tanto en él como en Gertrude. En sus comentarios acerca del estado melancólico de Hamlet, se percibe una mediocridad y un pragmatismo vulgar e insensible. Ambos se encuentran en una especie de letargo existencial (que resulta dañino porque ellos intentan que sea comparado por Hamlet), que se traduce en un cinismo crudo.

QUEEN Good Hamlet, cast thy nighted colour off,  
 And let thine eye look like a friend on Denmark.  
 Do not for ever with thy veiled lids  
 Seek for thy noble father in the dust.  
 Thou know'st 'tis common -all that live must die,  
 Passing through nature to eternity.  
 (I,ii,68-73)

Para Gertrude todo es muy simple; reduce la muerte de su primer esposo a un

hecho normal del ciclo vital, no sin olvidarse de hacer mención a la eternidad. Claudius \_\_\_ que habla el mismo idioma de la reina \_\_\_, en el Consejo Real (I,ii,1-39) adopta una actitud racionalista en lo que a sentimientos se refiere, la cual parece superior a las posibilidades humanas.

KING      That we with wisest sorrow think on him,  
 Together with remembrance of ourselves.  
 Therefore our sometime sister, now our queen,  
 Th' imperial jointress of this warlike state,  
 Have we, as 'twere with a defeated joy -  
 With one auspicious, and one dropping eye,  
 With mirth in funeral, and with dirge in marriage,  
 In equal scale weighing delight and dole -  
 (I,ii,6-13)

En estas líneas se presenta la combinación exacta de sentimientos y actitudes antitéticas, que resulta en una anulación. Aspecto que sugiere su habilidad como político y orador.

La respuesta de Claudius al "Seems, madam! Nay, it is; I know not 'seems'." (I,ii,87-117), diametralmente opuesta a la de Hamlet, sintetiza su mediocridad como individuo. En este parlamento se observa que para él todo adquiere un sentido de lo público; un sentimiento se torna en conveniente e importante en la medida que éste pueda proyectar una imagen recomendable, de aquel que lo experimenta frente a la sociedad.

KING      'Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet,  
 To give these mourning duties to your father.  
 But you must know your father lost a father;  
 That father lost, lost his; and the survivor bound  
 In filial obligation for some term  
 To do obsequious sorrow.      ...  
 (I,ii,87-92)

Claudius habla de obligaciones, deberes y límites del dolor que hay que sen-

tir; es así que la individualidad y subjetividad son nulificadas. La relación padre-hijo no sólo la institucionaliza, sino que parece reducirla a un mero contrato: " ... and the survivor bound/In filial obligation for some term ... " (I,ii,90-91). Utiliza argumentos que en sus labios resultan grotescos e incongruentes, puesto que él ha pateado al propio cielo y ha distorsionado con un crimen el orden natural.

KING Why should we, in our peevish opposition,  
Take it to heart? Fie! 'Tis a fault to heaven,  
A fault against the dead, a fault to nature,  
(I,ii,100-102)

Es así que Hamlet se ve sutil y hábilmente presionado \_\_\_ por la rapsodia de palabras de su madre y la retórica del rey\_\_\_, incluso en algo tan íntimo como es el experimentar una tristeza y dolor auténticos. Ni siquiera se le permite estar melancólico; se quiere, contra su voluntad, que se integre a la normalidad castrante y parálitica de Elsinore.

Claudius es el gran manipulador, pero no logra controlar a Hamlet. Este último, a su vez, también manipula; y se ve en la necesidad de utilizar la táctica de la "antic disposition".

Gertrude es una mujer pasiva y ambigua, que busca defender su estado de "placidez" inexorable. En la mayoría de sus intervenciones se percibe su feminidad endeble, frágil y estéril. Parece que ella siempre se limita a acceder, frente a los planes que se efectúan para ver que le ocurre a su hijo, a experimentar una compasión que no es eficaz\_\_\_ y que en ocasiones

se presenta tardíamente\_\_\_, y a lamentar las situaciones críticas cuando és tas finalmente se desencadenan. Su conciencia (y no hablo de una conciencia religiosa) está adormecida; en su enfrentamiento con Hamlet, en la escena del gabinete (III,iv,9-218), siento que permanece la duda de hasta qué punto ella es capaz \_\_\_no de hacer suya la visión de su hijo\_\_\_, pero sí de sentir empatía por él; de tratar de entender, aunque sea por un momento, su difícil situación. El ataque implacable de este último no parece transformarla; su reacción, en esta escena, es sincera pero momentánea e intrascendente. Su preocupación por Hamlet es auténtica, pero ineficaz y de carácter secundario.

John F. Danby comenta: "Gertrude is one of Shakespeare's - more careless productions. She is neither coherently nor clearly - - - presented." (6) Esta observación es interesante; pero creo que esa falta - de coherencia y claridad en el tratamiento de Gertrude, son dos aspectos inherentes a su personalidad; y por lo tanto éstos contribuyen eficazmente a conformar la ambigüedad, la pasividad nociva, escalofriante y exasperante - de la tullida Gertrude. Es así que veo esa falta de claridad y coherencia, como rasgos deliberados y como un acierto más a favor de la genialidad de - su creador. El que Shakespeare presente a Gertrude de esta forma, contribuye eficazmente a mostrar el abismo insalvable entre Hamlet y su madre; la - actitud estática de Gertrude ayuda a conformar el marco familiar de Hamlet, y a intensificar decisivamente su patética situación.

A Polonius lo vemos en su papel de padre; sin embargo, éste deja mucho que desear: se muestra paternalista con Laertes, e injusto y rudo con Ophelia. Parece que por momentos ve la relación de su hija con - - Hamlet en términos comerciales; inconscientemente le aconseja, como si fuera una mercancía, que suba su precio:



HAMLET Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel?  
 POLONIUS By th' mass, and 'tis like a camel, indeed.  
 HAMLET Methinks it is like a weasel.  
 POLONIUS It is backed like a weasel.  
 HAMLET Or like a whale?  
 POLONIUS Very like a whale.

(III,ii,350-355)

Y quizás el ejemplo más claro de esta falta total de autenticidad, individualidad e integridad es Osric quien, como señala Eagleton:

... does not even personally  
 authenticate his role as agent: he is incapable even of  
 this degree of individual choice. He is whatever men  
 care to make him, an obedient reflection of other  
 men's views: (V,ii,92-100). (8)

Las respuestas de Rosencrantz y Guildenstern a la petición - de los reyes de distraer y ver qué le afluja a Hamlet, reflejan un servilismo hipócrita e incondicional; parece que ambos deciden libremente el ser reducidos a meros instrumentos.

ROSENCRANTZ Both your majesties  
 Might, by the sovereign power you have of us,  
 Put your dread pleasures more into command  
 Than to entreaty.

(II,ii,27-30)

Anulan voluntariamente su individualidad e integridad, puesto que: "And here give up ourselves, in the full bent," (II,ii,30), sugiere un rendimiento total, sin considerar antes su amistad con Hamlet. Esto se confirma en su primera entrevista con él, en donde se observa que no hay un interés auténtico por su bienestar; sus preguntas carecen de espontaneidad, y su actitud general hacia él es de indiferencia.

GUILDENSTERN

But we both obey,  
And here give up ourselves, in the full bent,  
To lay our service freely at your feet,  
To be commanded.

(II,ii,31-34)

Michael Long explica perceptivamente el porqué Elsinore es -  
un medio hostil, al señalar agudamente el crimen que cometen Gertrude, - -  
Claudius y aquellos que se adecuan a este mundo estéril:

The real 'crime' in which all these characters are  
involved is that of participating without protest in a social  
normality which is hostile to the most essential needs of  
consciousness. It is a crime of not seeing and not knowing,  
of surrendering their humanity to a waste land of zero  
possibility where anything alive enough to stir the dull roots  
is alarming, whether felt within themselves or others. (9)

El malestar de Elsinore se extiende a un ámbito más amplio;  
la situación de Dinamarca parece ser inestable ya que existe la amenaza de  
un ataque de Fortinbras; hay incertidumbre e inseguridad. En el siguiente  
parlamento se deja sentir este malestar; en él se percibe que la vida en -  
Dinamarca es monótona y de trabajo arduo; lo que es aún peor: no hay días  
de descanso, se trabaja de día y de noche; y por lo tanto, parece que la -  
gente está sometida a una disciplina rígida y severa.

MARCELLUS

Good now, sit down, and tell me, he that knows,  
Why this same strict and most observant watch  
So nightly toils the subject of the land,  
And why such daily cast of brazen cannon,  
And foreign mart for implements of war.  
Why such impress of shipwrights, whose sore task  
Does not divide the Sunday from the week?  
What might be toward, that this sweaty haste  
Doth make the night joint-labourer with the day?  
Who is 't that can inform me?

(I,i,70-79)

Dinamarca se sugiere como un lugar cerrado; ello se entreve en la marcada -  
importancia que tiene la llegada o salida de alguien.

# Hamlet.

Desde un principio Hamlet se encuentra inmerso en el dolor: "But I have - that within which passeth show;/These but the trappings and the suits of - woe." (I,ii,85-86). Este se intensificará a lo largo de la tragedia, pero es en el acto I donde Hamlet recibe un golpe "mortal" con la revelación del fantasma (I,v,42-91). A lo largo de los actos II y III, Hamlet confirma de manera consistente su soledad, aspecto que se sugiere desde un principio: - Hamlet desapruueba el presente que se abre con el rápido enlace de su madre con su tío, y además habla una lengua enteramente distinta a la de Gertrude y Claudius. Ophelia, inocentemente y sin proponérselo, contribuye a consolidar la total desilusión y escepticismo de Hamlet en relación al amor, al matrimonio y a la mujer.

El primer monólogo de Hamlet (I,ii,129-159) muestra claramente que su estado inicial es de profunda melancolía; ésta encuentra su explicación en el rápido matrimonio de su madre con su tío, y en otras consideraciones que mencionaré más adelante. Este estado melancólico nunca le abandona por completo, ni siquiera en el acto V. Su melancolía se manifestará de forma abierta y fragmentaria, en una especie de sollozos que Hamlet no logra reprimir, mediante su "antic disposition".

HAMLET You cannot, sir, take from me any thing that I will more willingly part withal -except my life, except my life, except my life.

(II,ii,215-217)

El que su melancolía se asome a través de esta máscara, ya muestra como en la "antic disposition" se funde lo real con lo fingido. Es decir, si por un lado él se sirve de esta máscara, entre otras cosas, para confundir a la

corte, para proteger su profunda vulnerabilidad y esconder parte de su verdad; por el otro, mediante ésta él ventilará sentimientos sinceros. Esta melancolía es clave porque constituye un terreno propicio para que Hamlet, al enfrentar realidades terribles, se vea afectado mas no loco. (Asimismo, el hecho de que desde un principio se presente un Hamlet que incluso antes de enterarse del asesinato de su padre y del adulterio de su madre, se encuentra hundido en una profunda depresión (I,ii,129-159), ya refleja el cuidado y la consistencia con que Shakespeare procede; él introduce delicadamente todos los hilos, para entretejerlos posteriormente logrando una textura coherente y uniforme.) Para confirmar que su alteración no es grave, se puede establecer una comparación entre su "locura" y la de Ophelia; aspecto que examinaré en el capítulo tres. Es un hecho que Hamlet no está loco; de ser así, como afirma Bradley y reitera Dover Wilson, dejaría de ser el héroe de la tragedia.

Me parece que su primer monólogo es esencial como punto de partida. En éste encuentro tres movimientos. En el primero (I,ii,129-137), una depresión profunda que se traduce en su deseo de morir, junto con imposibilidad y desolación. Posteriormente, esto se combina con una sensación de enojo, rechazo y sofocación ante una enraizada corrupción.

HAMLET    Fie on 't! O, fie! 'Tis an unweeded garden  
            That grows to seed; things rank and gross in nature  
            Possess it merely. ...

(I,ii,135-137)

Estas líneas reflejan cómo Hamlet percibe que la corrupción está tan tremendamente arraigada, que no es sino corrupción lo que puede brotar en ese suelo estéril; como si el ciclo de vida se anulara para dar nacimiento únicamente a lo putrefacto. Esta imagen es muy efectiva desde el punto de vista



amante que cuidaba con ternura de Gertrude, al grado de que: "... he might not beteem the winds of heaven/Visit her face too roughly." (I,ii,141-142). El fantasma, por su parte, confirma su fidelidad a Gertrude y la calidad e integridad de su amor por ella.

GHOST. From me, whose love was of that dignity  
That it went hand in hand even with the vow  
I made to her in marriage, and to decline  
Upon a wretch, whose natural gifts were poor  
To those of mine!  
(I,v,48-52)

En este segundo movimiento, se presenta una referencia a la actividad sexual plena e intensa entre Hamlet padre y Gertrude. Estas líneas hacen alusión a un deseo que se satisface y que a raíz de esa satisfacción no sólo se mantiene vivo sino que se intensifica:

HAMLET Must I remember? Why, she would hang on him,  
As if increase of appetite had grown  
By what it fed on.  
(I,ii,143-145)

A partir de estos versos se da el tercer movimiento (I,ii,146-159), en el que Hamlet expresa abiertamente el resentimiento y enojo provocados básicamente por la conducta de su madre que distorsiona, a sus ojos, el pasado y el presente. Su resentimiento, el cual es de tal magnitud que se traduce en una generalización: "... Frailty thy name is woman!" (I,ii,146), resulta entendible considerando que las observaciones anteriores tornan esta situación paradójica, irónica y difícil de aceptar. En este monólogo se percibe que Hamlet ha sido envenenado; pero todavía le esperan golpes mucho más severos que consolidarán definitivamente su escepticismo con respecto a la mujer, la procreación, el amor y el matrimonio; aspecto que se manifiesta

rá mediante una burla sardónica que lo ridiculiza todo, y un lenguaje crudo e incisivo cargado de violencia.

El monólogo se cierra con: "But break, my heart, for I must hold my tongue!" (I,ii,159), línea que muestra como además de la presión externa de Claudius y Gertrude que, entre otras cosas, le viden que no regrese a Wittenberg (I,ii,112-116), Hamlet tiene que reprimir una agobiante tensión interna. Esto ayuda a comprender el porqué después de la revelación del fantasma se encuentra perturbado, y el porqué la adopción de la "antic disposition" es vital; ésta es la única salida que él tiene; con esta máscara podrá descargar fragmentos de su verdad.

Puede decirse que en los actos II y III Hamlet cumple su condena a la soledad; sus entrevistas con Rosencrantz, Guildenstern y Ophelia van cerrando el círculo de su aislamiento. La relevancia de esta soledad en cuanto a su "antic disposition", es que la exclusión aparentemente voluntaria del Hamlet que decide esconder su parte íntima, tiene un carácter obligatorio.

Encontramos, sin embargo, que Horatio es un amigo sincero e incondicional que le quiere realmente; pero sus apariciones en escena no son frecuentes. Hamlet y Horatio pertenecen a realidades muy distintas, lo que quizás no permite que su comunicación sea constante. Los golpes que Hamlet recibe le llevan a tocar fondo, a tener una visión de la vida terriblemente dolorosa y pesimista, pero válida para él; esta visión no podría compartirla ni con el mismo Horatio.

En su actitud con Marcellus, Bernardo y Horatio se percibe desde un principio que Hamlet es sincero y espontáneo, que necesita calor humano. A diferencia de Claudius, él no recurre a su título de príncipe ni

a su posición para ganarse los favores y el afecto de sus amigos. La gente le quiere y le respeta por su auténtica categoría humana.

## Hamlet decide adoptar la "Antic-disposition".

En este inciso consideraré parte del (I,iv) y todo el (I,v), escenas que me parecen esenciales. Primero, porque pueden ser vistas como las que cierran la primera etapa dolorosa y traumática que enfrenta Hamlet a lo largo de este acto, la cual da lugar, entre otras cosas, a su decisión de adoptar la "antic disposition".

Segundo, porque en la escena (I,v), después de la revelación del fantasma, se presenta un Hamlet que se encuentra perturbado; perturbación que precede a su decisión de adoptar la "antic disposition", y esto tiene su razón de ser, como se verá posteriormente. Es decir, apunta ya a las diversas funciones que la máscara desempeñará para Hamlet, y al empleo eficaz y exhaustivo que Shakespeare hace de dicha máscara. Es así que esta escena constituye el punto de partida para estudiar la "antic disposition", de la misma forma que todo el acto I es una preparación esencial para entender el porqué Hamlet decide encubrirse con tal máscara. Esta escena, al vérsela en relación con los actos II y III, en los que Hamlet se quita y se pone la "antic disposition", confirmará el cuidado, destreza y unidad con que procede Shakespeare. Del estudio de esta escena se desprende una pregunta interesante con respecto a Hamlet y su máscara: ¿la alteración que presenta Hamlet, a raíz del golpe que recibe con la revelación del fantasma, es momentánea o persistirá y se disimulará, en cierto modo, con la "antic disposition"? Respuesta que Shakespeare ofrece en los actos II y III, y que consideraré en el capítulo dos.

Tercero, porque estas escenas dan continuidad al proceso de preparación gradual de Shakespeare para introducir la "antic disposition", sobre todo, porque sugieren que la decisión de adoptar la máscara es instin

tiva y espontánea, como si Hamlet intuyera que ésta es la única posibilidad que le permitirá sobrevivir, defenderse, expresar parte de su dolor, resentimiento, y no volverse loco. Bradley observa:

His adoption of the pretence of madness may well have been due in part to fear of the reality; to an instinct of self-preservation, a fore-feeling that the pretence would enable him to give some utterance to the load that pressed on his heart and brain, and a fear that he would be unable altogether to repress such utterance. (10)

Shakespeare prepara gradualmente el terreno para introducir la "antic disposition" con la presentación detallada de lo sofocante y hostil que resulta Elsinore para Hamlet, con su profunda melancolía; sugiere desde un principio que Hamlet no repara en expresar lo que siente y piensa, defendiendo su individualidad cuando ello es necesario (I,ii,75-86), y con el hecho de que se encuentra tensionado (I,ii,138-159) incluso antes de confirmar sus sospechas. Parece, sin embargo, que estas tensiones las controla perfectamente; no es sino en la escena (I,iv,81-87), donde vemos que Hamlet se encuentra excitado y descubrimos que es temperamental. (Hamlet admira la ecuanimidad y el control de Horatio (III,ii,59-70); justamente las cualidades que él no posee.)

Granville-Barker apunta acerca de la primera reacción de Hamlet frente al fantasma:

His mind's immediate response is one of self defensive doubt:

Angels and ministers of grace defend us!  
Be thou a spirit of health, or goblin damned,  
Bring with thee airs from heaven, or blasts from hell,  
Be thy intents wicked or charitable ...





un desgarramiento definitivo. Asimismo, ésta nos prepara para observar al Hamlet aturdido por el dolor, que se presenta en el (I,v,115-162).

En su forcejeo con Marcellus y Horatio vemos que Hamlet se encuentra exaltado y contrariado por la insistencia de éstos en que no siga al fantasma (I,iv,79-86). Parece que en este momento Hamlet cobra fuerza física y valor; está decidido a unirse al destino.

HAMLET

My fate cries out  
 And makes each petty artery in this body  
 As hard as the Nemean lion's nerve.  
 Still am I called. Unhand me gentlemen.  
 By heaven, I'll make a ghost of him that lets me.  
 I say, away! - (To the GHOST) Go on; I'll follow thee.  
 (I,iv,81-86)

Su exaltación se confirma con la observación de Horatio: "He waxes - - - desperate with imagination." (I,iv,87). El brote del absceso infeccioso es ahora inminente: "Something is rotten in the state of Denmark." - - - (I,iv,90).

En un principio de su entrevista a solas con el fantasma, en la escena (I,v), Hamlet se limita primero a compadecerle: "Alas, poor ghost!" (I,v,4); pero el fantasma no quiere compasión y le pide que le escuche con atención: "Pity me not, but lend thy serious hearing" (I,v,5). Su actitud cambia, conforme este último habla de venganza y de los horrores secretos y espeluznantes de su purgatorio (I,v,7-23); Hamlet se encuentra más y más atónito: "What?" "O God!" "Murder!" (I,v,8,24,26). Al confirmar sus sospechas: "O my prophetic soul!/My uncle!" (I,v,40-41), su dolor y aturdimiento se sugieren con su silencio (I,v,42-91).

La revelación detallada del fantasma se cierra con una petición que es de suma importancia:

GHOST But, however thou persuest this act,  
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive  
Against thy mother aught. Leave her to heaven  
And to those thorns that in her bosom lodge  
To prick and sting her. Fare thee well at once!  
(I,v,84-88)

Primero, porque en ésta el fantasma le pide que no envenene su mente; petición que va seguida por aquella de no ensañarse ni ofender a su madre. Es así que Shakespeare entreteje en estas líneas el hilo que apunta a la posibilidad de que Hamlet se vea afectado a raíz del golpe, y también aquel - que ya en su primer monólogo (I,ii,140-159) sugiere que la zona más vulnerable de Hamlet es la madre. Todo esto muestra como Shakespeare introduce hilos en este acto, todos ellos con razón de ser, que anudará poco a poco a lo largo de los actos II y III.

Segundo, esta petición le será muy difícil de cumplir, y de hecho no la respetará. En los actos I, II y III se sugiere como vital e - inminente el que Hamlet descargue ampliamente su resentimiento contra la - madre.

Tercero, es interesante notar que el fantasma, a pesar de - todo, no parece conocer muy bien a la estática Gertrude (I,v,86-88). Es - decir, no sabe que para ella, para quien nada ha ocurrido, el pasado se - anula; este hecho doloroso lo enfrentará en su segunda aparición. (Véanse

páginas ciento setenta y siete a ciento ochenta.)

El parlamento (I,v,93-112), que pronuncia Hamlet a la salida del fantasma, refleja vivamente su estado. Sus primeras palabras parecen una invocación a todas las fuerzas físicas y metafísicas; como si quisiera que éstas escucharan el grito doloroso, que se estremecieran y fueran testigos de este hecho monstruoso:

HAMLET O all you host of heaven! O earth! What else?  
And shall I couple hell? - O, fie! - Hold,hold,my heart;  
(I,v,92-93)

Parece que este dolor fuera a desgarrarle el corazón; el golpe es tan traumático que llega a sentirse físicamente extenuado, como si en ese momento fuera a desplomarse:

HAMLET And you, my sinews, grow not instant old,  
But bear me stiffly up. ...  
(I,v,94-95)

Los residuos de algo bueno o diferente, en lo que Hamlet pudiera buscar consuelo o distraerse, se esfuman. Este parlamento (I,v,92-112), muestra claramente lo que queda de Hamlet después de este golpe terrible, y lo deplorable de su situación. Se queda dolorosa e irremediabilmente vinculado al pasado; la revelación del fantasma refuerza decisivamente la adhesión de Hamlet al pasado, (la cual se vislumbra en el - - -

(I,ii,76-86), y en su primer monólogo (I,ii,138-159) ) intensificando con - ello su rechazo del presente y haciendo su situación mucho más compleja. La separación entre Hamlet y su madre se ensancha; su resentimiento hacia ella se intensifica al grado de que la ve como una extraña: "O most pernicious - woman!" (I,v,105). También se queda con la plena conciencia de que el pre- sente construido por Gertrude y Claudius es una farsa (I,v,107-109). Es así que su resentimiento hacia la madre, y su odio por Claudius (I,v,105-112) - se exacerban; ellos son las dos figuras que lo han lanzado al torbellino en sordecador y mutilante del dolor.

En este lamentable estado Hamlet tiene que responder a las - preguntas de Horatio y Marcellus. En su entrevista con ellos se ve que se encuentra perturbado, y terriblemente dividido entre un dolor opresivo que necesita comunicar, y el saberse obligado a callar (I,v,115-142).

Instintivamente actúa, al principio de esta entrevista, de - forma similar a como lo hará cuando se cubra con la máscara de la "antic - disposition". Es decir, en ésta Hamlet recurre a la ironía: "O, - - - - wonderful!" (I,v,119), para ocultar su dolor; y también se verá que en una especie de balbuceos expresará fragmentos truncados de su dolor (I,v,123-140); ambos aspectos se presentarán cuando se ponga esta máscara. (Afirmo que esta actitud es instintiva y espontánea, porque no es factible que, encontrándose aún bajo los efectos perturbadores del impacto que acaba de recibir, - Hamlet tuviera la energía, el tiempo y control suficiente como para decidir adoptar una actitud deliberadamente "antic".) Este detalle es importante, porque ya sugiere que la máscara será una que se avendrá al rostro contrafido por el dolor de Hamlet, ayudándole a esconder, en cierto modo, ese dolor.

Este detalle también apunta a la fineza de la máscara, la - cual nos permitirá entrever: la tensión a la que se encuentra sometido, par



Such as it is - and for mine own poor part,  
 Look you, I'll go pray.

(I,v,127-132)

Parece que aquí se le acaban las palabras, como si ya no pudiera controlar - por más tiempo su agobiante dolor. Horatio confirma la perturbación de -- Hamlet; que se manifiesta a través de sus " ...wild and whirling words, ..." (I,v,133). Hamlet recapacita y muestra su noble naturaleza: "I'm sorry they offend you, heartily;" (I,v,134). La respuesta de Horatio: "There's no - - offence, my lord." (I,v,135), remueve su dolor y Hamlet logrará abrirse un poco más:

HAMLET Yes, by Saint Patrick, but there is, Horatio  
 And much offence too. Touching this vision here -  
 It is an honest ghost, that let me tell you;  
 (I,v,136-138)

En el parlamento (I,v,136-142), uno entreve que Hamlet se encuentra más sereno; pero cuando el fantasma refuerza su petición, a - - - Marcellus y Horatio, de que juren no decir nada acerca de lo que han visto, su actitud cambia notoriamente (I,v,149-163). Su conducta en este momento - es desconcertante; Hamlet se muestra irónico-cariñoso con el fantasma, se dirige a él como si fueran viejos amigos. Posiblemente ello se debe a que, en este momento, trata de desarmar lo extraño de la situación mediante una acti tud un tanto juguetona:

HAMLET Ah, ha, boy! say'st thou so? Art thou there, true-penny?  
 Come on! You hear this fellow in the cellerage -  
 Consent to swear.

(I,v,150-152)

En este momento, la actitud de Hamlet difiere de la que se presenta inicialmente (I,v,115-132); esta vez parece que logra involucrarse en la situación presente, desligándose por breves momentos de su patética situación; su dolor parece borrarle momentáneamente. O probablemente, aquí se presenta un Hamlet que instintivamente sabe cuando tiene que ocultar por completo su dolor, así como uno que tiene el control suficiente para así hacerlo.

GHOST (Beneath) Swear.

HAMLET Well said, old mole! Canst work i' th' earth so fast?  
A worthy pioner! - Once more remove, good friends.

HORATIO O day and night, but this is wondrous strange!  
(I,v,162-164)

Todo esto no excluye el que su actitud sea desconcertante; su ironía cariñosa con el fantasma puede ser sintomática de su nerviosismo y aturdimiento. Posiblemente, como señalé anteriormente, esta actitud también se desprende de la necesidad de que lo ocurrido no confunda ni despierte las sospechas de Horatio y Marcellus. Es difícil señalar si la actitud es deliberada o espontánea; pero considerando que Hamlet no contaba con que el fantasma se uniera a su petición de que juren, me inclino por la segunda alternativa. Sin embargo, este es un punto secundario; lo importante es que su actitud se asemeja a algunas que se presentarán posteriormente; por ejemplo a aquella que se presenta a raíz de su "triunfo" sobre Claudius, después de la representación (III,ii,255-262).

Después de este tono de hilaridad (I,v,150-163), Hamlet se torna serio:

HAMLET And therefore as a stranger give it welcome.

There are more things in heaven and earth, Horatio,  
Than are dreamt of in your philosophy.

(I,v,165-167)

y comunica a Horatio y Marcellus que posiblemente adoptará una "antic - - - disposition" (I,v,169-181). Es importante notar que al pronunciar este parlamento, Hamlet ha recobrado la calma; se entrevé que la tormenta ha cedido y que, a pesar de todo, él se encuentra en pleno uso de sus facultades mentales. Es así que Shakespeare parece sugerir, desde un principio, que - - Hamlet logra resistir el golpe, en el sentido de que no se vuelve loco; posibilidad que se excluye, en cierto modo, gracias a la "antic disposition".

Considero que el último parlamento de Hamlet, en esta escena, cristaliza su estado y situación después del golpe terrible que recibe:

HAMLET -So, gentlemen,  
With all my love I do commend me to you.  
And what so poor a man Hamlet is  
May do 't express his love and friending to you,  
God willing, shall not lack. Let us go in together;  
And still your fingers on your lips, I pray.  
The time is out of joint. -O cursed spite,  
That ever I was born to set it right!  
Nay, come, let's go together.

(I,v,183-191)

Una vez más confirmamos su naturaleza noble; Hamlet se encuentra triturado por el dolor y posiblemente también físicamente exhausto; sin embargo, no se olvida de reiterar la sinceridad de su amistad y cariño. Insiste en partir juntos; esto sugiere que Hamlet parece estar consciente de que a partir de este momento, en el que más necesita de su compañía, emprende un nuevo camino en la soledad. Sus palabras son en cierta forma un adiós. Hamlet sabe que ya todo se ha roto. El es lanzado por el destino a reparar el eslabón que ha fallado sin su intervención. Ya aquí, uno percibe que la ta-

There are more things in heaven and earth, Horatio,  
Than are dreamt of in your philosophy.  
(I,v,165-167)

y comunica a Horatio y Marcellus que posiblemente adoptará una "antic - - - disposition" (I,v,169-181). Es importante notar que al pronunciar este parlamento, Hamlet ha recobrado la calma; se entrevé que la tormenta ha cedido y que, a pesar de todo, él se encuentra en pleno uso de sus facultades mentales. Es así que Shakespeare parece sugerir, desde un principio, que - - Hamlet logra resistir el golpe, en el sentido de que no se vuelve loco; posibilidad que se excluye, en cierto modo, gracias a la "antic disposition".

Considero que el último parlamento de Hamlet, en esta escena, cristaliza su estado y situación después del golpe terrible que recibe:

HAMLET -So, gentlemen,  
With all my love I do commend me to you.  
And what so poor a man Hamlet is  
May do 't express his love and friending to you,  
God willing, shall not lack. Let us go in together;  
And still your fingers on your lips, I pray.  
The time is out of joint. -O curséd spite,  
That ever I was born to set it right!  
Nay, come, let's go together.

(I,v,183-191)

Una vez más confirmamos su naturaleza noble; Hamlet se encuentra triturado por el dolor y posiblemente también físicamente exhausto; sin embargo, no se olvida de reiterar la sinceridad de su amistad y cariño. Insiste en partir juntos; esto sugiere que Hamlet parece estar consciente de que a partir de este momento, en el que más necesita de su compañía, emprende un nuevo camino en la soledad. Sus palabras son en cierta forma un adiós. Hamlet - sabe que ya todo se ha roto. El es lanzado por el destino a reparar el eslabón que ha fallado sin su intervención. Ya aquí, uno percibe que la ta-



# NOTAS

1. Michael Long, The Unnatural Scene, p. 141.
2. Ibid., p. 128.
3. Ibid., p. 127.
4. Ibid., p. 144.
5. Terence Eagleton, Shakespeare and Society, pp. 53-54.
6. John F. Danby, Shakespeare's Doctrine of Nature, p. 156.
7. Eagleton, Op. Cit., p. 40.
8. Ibid., p. 41.
9. Long, Op. Cit., pp. 140-141.
10. A. C. Bradley, Shakespearean Tragedy, pp. 120-121.
11. Harley Granville-Barker, Prefaces to Shakespeare, p. 52.
12. A.J.A. Waldock, Hamlet, p. 84.

## **CAPITULO DOS**

## Shakespeare, Hamlet, y la "Antic - disposition".

Algunas de las razones por las que decidí estudiar la "antic disposition" y las funciones que ésta realiza en la caracterización de Hamlet, así como para el propio Hamlet, son:

Primero, que el tema nos remite necesariamente a considerar aspectos esenciales tales como el ámbito social de Hamlet, y el estado del personaje previo a la decisión de adoptar esta máscara. Aspectos cuya consideración prácticamente se impone para entender el porqué de dicha adopción, y para ver hasta qué punto y en qué sentido la "antic disposition" es una máscara. Es así que el estudiar esta máscara y descubrir lo que Shakespeare logra hacer con ella, implica considerar al Hamlet del acto I, y quizás también a éste después de su regreso a Dinamarca.

Segundo, porque el tema ayuda a comprender mejor ciertos aspectos de su personalidad y de su conflictiva y patética situación.

Tercero, esta máscara contribuye a conformar la personalidad de Hamlet; estudiar a Hamlet con su "antic disposition" y sin ella, permite que uno confirme la complejidad y riqueza de su personalidad.

Cuarto, porque es un tema que puede ser integrado en una perspectiva más amplia, considerando de modo general ciertas funciones que la máscara cumple en relación al desarrollo de la trama, y al movimiento general ascendente de la tensión dramática.

Mediante la "antic disposition", Hamlet revela y confirma diferentes aspectos de su personalidad. Creo que las siguientes consideraciones hacen patente la inteligencia aguda del personaje:

- a) Su rapidez y agilidad mental, que se traducen en respuestas prontas y agudas (II,ii,179-180,197-204,246-248), o aquellas directas y cargadas que sintetizan parte de su verdad (II,ii,207,215,217,289-301).
- b) El hecho de que con Polonius, Guildenstern y Rosencrantz expresa su verdad hasta donde cree conveniente.
- c) Su extraordinaria versatilidad en la manipulación del lenguaje, producto de una visión clara y un entendimiento rápido. Hamlet utiliza un lenguaje comprimido, cargado, revelador o lacerante. Con una oración puede decirlo todo, por ejemplo: "...for there is nothing good or bad, but thinking makes it so." (II,ii,247-248).
- d) Finalmente, el hecho de que muchas de sus observaciones, con esta máscara y sin ella, son foganazos constantes de su inteligencia, ingenio y profunda intuición.

Todo esto fundamenta el comentario de Honigmann acerca de Hamlet: "... a hero of the highest intelligence who spends much of his time observing, weighing, thinking, judging" (1). Hamlet desempeña esta última actividad más concreta y consistentemente con la "antic disposition"; será la que consideraré detenidamente en este capítulo.

La siguiente observación de A.J.A. Waldock toca aspectos claves de la "antic disposition":

We can easily see the purposes which Hamlet's madness serves in the economy of the play. He realises himself in and through it. And what a shield for his satiric comment! From its shelter, with the security of a jester, he launches his barbs. (2)

Con esta máscara, que se aviene fácilmente a su rostro, Hamlet es Hamlet. Es

decir, con ella despliega más ampliamente ciertos rasgos de su personalidad; por ejemplo, antes de que decida cubrirse con la "antic disposition", Hamlet se sugiere como un hombre que recurre instintivamente a la ironía para ocultar su dolor (I,v,119); que defiende su individualidad e integridad y que no repara en expresar lo que siente y piensa, cuando ello es necesario (I,ii,76-86); todos estos rasgos se siguen presentando tras cubrirse él con esta máscara. Es así que la "antic disposition" no le impide ser el mismo; por un lado, le permite defenderse del medio, actitud defensiva que continua siendo reveladora de su personalidad y, hasta cierto punto, del medio hostil en el que se encuentra. Por el otro, la "antic disposition" le permite descargar más ampliamente mucho de lo que trae adentro, expresar fragmentos truncados de su verdad, proteger su profunda vulnerabilidad y lanzar sus dardos libremente.

Shakespeare utiliza esta máscara para mostrar algunos rasgos de la personalidad de su héroe y confirmar otros. La "antic disposition" no le impide lograr unidad en el tratamiento del personaje. A lo largo de este trabajo, espero demostrar que hay una cierta coherencia entre el Hamlet con la "antic disposition" y aquel que no se pone la máscara.

Con esta máscara Hamlet emite ecos claros de su melancolía y resentimiento; estado y sentimiento que nos remiten al Hamlet del acto I. Estos ecos se escuchan a lo largo del II, y en el III se toman gradualmente en voces fuertes, lacerantes y punzantes, conforme la máscara de la "antic disposition" comienza a resquebrajarse con Ophelia (III,i,135-148), y cuyos fragmentos restantes Hamlet se arranca en el enfrentamiento con Gertrude (III,iv,9-218). Todo esto apunta ya a la coherencia que existe entre el Hamlet que se encubre, y aquel que se arranca la máscara.

La cita de Waldock hace alusión indirectamente al sentido del humor de Hamlet; aspecto que exhibe más concretamente mediante la

"antic disposition". Sin embargo, su humor presenta diversos matices, muchos de los cuales no son cálidos. En ocasiones éste es cómico irónico - - (II,ii,197-204), otras veces agudo y mordaz (II,ii,175,375,475-476). Con Ophelia, se torna puntiagudo y lacerante, o como lo llama Honigmann: - - - "exuberant or savage humor" (3); humor con el que Hamlet parece recrearse a costa de la paciencia y prudencia de Ophelia (III,ii,105-113).

En general, puede decirse que el humor irónico y en ocasiones mordaz, que predomina a lo largo del acto II, aligera el tremendo peso y tensión dramáticos del I. En el acto III, su humor punzante y agudo no sólo intensifica la tensión y el suspenso en la escena de la representación (III,ii,88-254), sino que refleja indirectamente cómo su resentimiento hacia Ophelia se ha consolidado; su rechazo de la mujer toma ahora la forma de una burla escéptica y cruel que lo ridiculiza todo.

El Hamlet moral e incluso físicamente extenuado que cierra el acto I, parece cobrar energías mediante la "antic disposition". Con ésta, él se enfrenta a los demás con la risa sardónica o amarga del "loco" para quien todo se ha roto. (Lo peor ya ha ocurrido; ya nada puede desgarrarle ni devolverle la fe.) Hamlet encubre su profunda vulnerabilidad con la "antic - - - - disposition", pero frecuentemente se contrae por el dolor (II,ii,234-235, - 206-207,215-217). Muchas veces en su risa asoma una expresión de escepticismo, resentimiento y amargura (III,ii,121-127,231-237). En otras ocasiones ésta parece borrarle; Hamlet recobra la energía, sobreponiéndose a su melancolía (II,ii,399-409).

El Hamlet hasta cierto punto silencioso, dócil y complaciente, que se presenta en el acto I, se torna en un ser que, con la "antic - - disposition", confirmará y expondrá en detalle la corrupción del rey, la reina y servidores de la corte; en un hombre que hablará y además hablará -

cuchillos, muchas veces porque se le incita a ello. Con esta máscara, - - - Hamlet inquieta aún más a Claudius y Gertrude; la incertidumbre de éstos y - sobre todo la del primero, que se vislumbra a lo largo del acto II, se intensifica considerablemente en el III. Asimismo, la presión que ellos ejercen de forma indirecta se intensifica; pero Hamlet la resiste y las "mañas políticas" que se utilizan para arrancar el misterio de su corazón resultan inútiles y contraproducentes. Es Hamlet quien se aproxima a la realidad de todos ellos, como un bisturí que hace incisiones más y más profundas. - - -

Honigmann señala:

Questioning or accusing others directly, Hamlet brings them to the shock of recognition, of self-recognition, and, his eyes fixed upon theirs, he tents them to the quick ... (4)

En este inciso introductorio, considero esencial mostrar brevemente cómo la genialidad de Shakespeare se hace patente en su manejo cuidadoso y sutil de la "antic disposition". Robert Bridges sintetiza y expresa con claridad - uno de los aciertos de Shakespeare en el tratamiento de su héroe:

the artful balance whereby  
Shakespeare so gingerly put his sanity in doubt  
Without the while confounding his Reason; (5)

Espero demostrar satisfactoriamente cómo Shakespeare se sirve, entre otras cosas, de la "antic disposition" para conseguir este "artful balance", así como proporcionar ejemplos suficientes y acertados que comprueben la existencia de dicho equilibrio. Parte de esta respuesta la doy en las hojas - cuarenta y cuatro y cuarenta y cinco, donde afirmo que la inteligencia de - Hamlet se confirma cuando él adopta la "antic disposition". Dover Wilson -

desarrolla perceptivamente el comentario de Bridges:

The fulcrum of the balance, the chief device by means of which Shakespeare prevents us seeing where sanity ends and madness begins is, as Bridges hints, the "antic disposition". (6)

De esta observación se desprende una pregunta que es necesario responder para ver cómo se logra este "artful balance": ¿Se sirve Shakespeare de la "antic disposition" para disimular que Hamlet está afectado? Al enterarse del asesinato de su padre y del adulterio de su madre en el (I,v,1-91), Hamlet se encuentra muy alterado (I,v,115-132); alteración que se confirma con el comentario de Horatio: "These are but wild and whirling words, my lord." (I,v,133). La actitud desconcertante de Hamlet se traduce en cambios repentinos y extremos de su estado de ánimo; primero se muestra irónico: "O wonderful!" (I,v,119), posteriormente se torna serio y busca aislarse (I,v,126-132), parece estar confundido; luego adopta una actitud irónica y juguetona, al pedirles que juren (I,v,150-163), finalmente recobra la seriedad, expresando su dolor y cansancio (I,v,165-191). (Hay que notar que antes de que Hamlet se entreviste a solas con el fantasma, ya se encuentra sumamente exaltado (I,iv,80-86); exaltación que también reitera Horatio: "He waxes desperate with imagination." (I,iv,87)). Esto muestra cómo Shakespeare introduce, poco a poco y en el momento acertado, diferentes rasgos de la personalidad de su héroe; aquí se presenta a un Hamlet temperamental, quien además se insinúa como impulsivo. Asimismo, esta actitud violenta de Hamlet (I,iv,80-86) también nos prepara a observar su aturdimiento en el (I,v,115-132). Sin embargo, esta alteración manifiesta en su volubilidad y extraña conducta, podría ser vista como momentánea y como el resultado

lógico, producto del terrible impacto que Hamlet recibe con la revelación del fantasma.

En el acto I Shakespeare introduce rasgos de la personalidad de Hamlet tales como: su capacidad irónica (I,ii,65,67,74), lo que Honigmann llama su "common touch"; es decir la actitud espontánea, amistosa y sencilla, con la que se dirige a Horatio y a Marcellus. También se percibe desde un principio, como señala Honigmann, que: "... Hamlet is open and even carelessly, breath-takingly self-exposed (he scarcely troubles to hide his dislike of Claudius)" (7); aspecto que exhibe ampliamente con su "antic disposition". Todos estos rasgos se desarrollan y confirman con esta máscara y, sin ella, a partir del acto II. Es así como Shakespeare, en el tratamiento de su héroe, va logrando coherencia dentro de la incoherencia. De igual manera, si se presenta esta alteración, justamente antes de que Hamlet decida adoptar la "antic disposition" (I,v,169-181) ¿no querrá con ello sugerir, desde un principio, que esta alteración no es simplemente momentánea, sino que persistirá y se disimulará con esta máscara? ¿No querrá Shakespeare a través de estas dos escenas (I,iv) y (I,v), entre otras cosas, preparar al público/lector por si encuentran, en los siguientes actos, a un Hamlet que en ocasiones se conducirá de forma extraña, que a veces tendrá arranques violentos, o que presentará cambios extremos y repentinos de estado de ánimo (este último aspecto lo describe poéticamente Gertrude en el (V,i,266-269)), y uno que cuando se encuentra sumamente exaltado, en un arranque puede incluso hasta matar? Creo que sí.

GERTRUDE

This is mere madness;  
And thus awhile the fit will work on him;  
Anon, as patient as the female dove  
When that her golden couplets are disclosed,  
His silence will sit drooping.

(V,i,265-269)

Podría preguntarse cuál es el objeto de todo esto, si en su primer monólogo Hamlet muestra signos de alteración, que se traducen en un estado de depresión. Sin embargo, mi objetivo no es el definir, ni tampoco el estudiar en términos psicológicos la alteración de Hamlet. Me interesa tocar el tema de su alteración en la medida que esto se encuentre ligado a la "antic disposition", y en la medida que todo ello me lleve a entender y poder explicar lo que Shakespeare logra con esta máscara. Además, como apunta Granville-Barker en relación a las palabras de Polonius: "Mad call it; for, to define true madness, /What is 't but to be nothing else but mad?" (II,ii,93-94), "Shakespeare uses the word madness as unprecisely as we still commonly do." (8) Un punto más a favor del cuidado y habilidad con el que Shakespeare procede. Igualmente, me permito utilizar la palabra afectado a pesar de su ambigüedad. No creo que ello represente un problema, puesto que Shakespeare marca claramente la línea divisoria entre locura y no locura; este punto lo examinaré en el capítulo tres. Además, como señala Bridges: "Shakespeare so gingerly put his sanity in doubt".

La segunda pregunta por resolver sería el ver en qué momento surge la duda y mostrar si Shakespeare la maneja delicadamente.

La actitud desconcertante, que relata Ophelia (II,i,86-99), refleja, entre otras cosas, a un Hamlet dividido entre sentimientos reales y sinceros: por un lado su cariño por Ophelia, que le lleva a acercarse a ella; y por el otro su confusión y resentimiento, originados por su rechazo intempestivo justo en el momento que más la necesitaba. Este parlamento y aquel en donde ella alude al desaliño y deplorable estado de Hamlet (II,i,77-83), son esenciales porque Shakespeare se sirve de ellos para anunciar que en la "antic disposition" se funde lo real con lo fingido; a través de éstos, él también entreteje, en esta máscara, el hilo de un Hamlet melancólico; estado que le acompaña prácticamente hasta el final de la tra-

gedia. Al mismo tiempo, a lo largo del acto III, Shakespeare refuerza insistentemente la imagen de un Hamlet en pleno uso y control de sus facultades mentales. El propio Hamlet parece estar consciente de su transformación y de su depresión (II,ii,289-301). Esto confirma su estar fundamentalmente sano, y no excluye el hecho de que ha sido envenenado, sobre todo, por la actitud de su madre.

OPHELIA Pale as his shirt, his knees knocking each other,  
 And with a look so piteous in purport  
 As if he had been loosed out of hell  
 To speak of horrors -he comes before me.  
 (II,i,80-83)

Es justamente en ciertos momentos del acto III, cuando surge la duda acerca de la cordura de Hamlet. Uno sospecha especialmente en la escena del gabinete (III,iv,9-218), donde su excitación y sus arranques alcanzan el punto más alto y mata a Polonius. Pero una vez más, se hace patente la manipulación cautelosa de Shakespeare de las dudas que pudieran surgir. Es así que prepara el terreno para contrapesar estas dudas cuidadosa y delicadamente. Su preparación se inicia con el cuarto monólogo de Hamlet (III,i,56-88). Este muestra a un Hamlet analítico y reflexivo que intenta "objetivizar" dos posibilidades trascendentes (vivir o morir) pero igualmente oscuras y cerradas, que reflejan un profundo agotamiento existencial difícil de igualar. En éste, él prescinde de la consideración que se presenta en su primer monólogo: "Or that the Everlasting had not fixed/His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!" (I,ii,131-132). Granville-Barker observa:

Note besides the technical skill which, lodging this parenthesis of calm and seeming irrelevance before the nervous outbreak to come, has first made us conscious of Ophelia there in the background, thus keeping us expectant, and the tension sustained. (9)

Este monólogo va seguido por la escena del convento (III,i,90-148), donde la tensión comienza a ascender gradualmente. La calma que predomina en el cuarto monólogo es reemplazada, poco a poco, por un tono inquisitivo e irónico (III,i,104-120), que se torna a su vez en otro violento y acre - - - (III,i,131-148), en cuanto Hamlet intuye la presencia de Polonius: - - - - " - Where's your father? " (III,i,130), y Ophelia le miente. Shakespeare aprovecha esta escena, entre otras cosas, para mostrar a un Hamlet temperamental que cuando se violenta habla dagas. Esta escena va seguida por lo que Honigmann denomina:

... 'rehabilitation-scenes', in that they convince the audience that his mind works effectively and can still get at the truth, and they re-establish its faith in his judgement. (10)

En el (III,ii,1-41) Hamlet recobra la calma; sus consejos útiles y acertados a los actores confirman su lucidez; sin embargo, en ocasiones él se olvidará de ponerlos en práctica (V,i,225-264). Honigmann apunta:

Immediately after the nunnery-scene there comes Hamlet's advice to the Players, where he views the torrent, tempest and whirlwind of passion from the outside, as it were, and identifies himself with discretion and the judicious; ... (11)

La escena de la representación (III,i,88-254), que estudiaré en este capí-

tulo, cristaliza la habilidad y rapidez mental de Hamlet. En esta escena, él se sirve de Ophelia, entre otras cosas, para descargar su resentimiento y escepticismo hacia la mujer. Su lenguaje soez y los ataques corrosivos e implacables que lanza contra ella (III,ii,105-113,117,232-233,235), son un preludio de los que lanzará contra Gertrude, en su enfrentamiento con ella en el (III,iv,9-218). En los momentos de mayor irritabilidad y exaltación de Hamlet, la figura materna se hace necesariamente presente, directa o indirectamente.

Si la reacción de júbilo de Hamlet (III,ii,255-278), después de comprobar la culpabilidad de Claudius, resulta desconcertante (porque pareciera como si, por un momento, se olvidara de las implicaciones de su "triumfo" sobre Claudius), Shakespeare ofrece la reacción esperada en el quinto monólogo de Hamlet (III,ii,362-373); pero lo hace hábil y delicadamente, sirviéndose de la entrada de Guildenstern, Rosencrantz y Polonius, quienes importunan de nuevo a Hamlet. Puede decirse que Shakespeare no sólo modifica el desconcierto del público/lector, sino que disimula, intercalando la entrada de estos tres personajes, dos estados de ánimo extremos y opuestos que Hamlet presenta en esta escena: su regocijo cuando Claudius se rinde y pide luz (III,ii,255-278), y la cólera e indignación del quinto monólogo (III,ii,362-373), en el que Hamlet experimenta, por un momento, el deseo de matar a su madre. Lo anterior se confirma, primero, con la aparición en escena de Guildenstern y Rosencrantz; frente a ellos, el júbilo de Hamlet persiste y se traduce en sus comentarios irónicos y agudos (III,ii,279-321). Más aún, Hamlet no se olvida de alimentar la "teoría" de éstos (III,ii,314-321). La entrada de los músicos (III,ii,322-347) marca un cambio en el estado de ánimo de Hamlet, pues se muestra serio y directo con Guildenstern y Rosencrantz, a quienes pone en su sitio. La entrada de Polonius marca un giro sutil; Hamlet se divierte a costa de éste

(III,ii,350-355), pero finalmente comienza a exasperarse: "They fool me to the top of my bent." (III,ii,356-357). Es así que mediante estos encuentros, Shakespeare diluye gradualmente el matiz intenso del júbilo de Hamlet, combinándolo simultáneamente con colores neutros, que dan como resultado una tonalidad diametralmente distinta a la primera (III,ii,255-278), e igualmente intensa (III,ii,362-373).

En su quinto monólogo, Hamlet se encuentra encolerizado. Los primeros cuatro versos (III,ii,362-365) reflejan la furia que experimenta al pensar posiblemente en Claudius como el asesino de su padre. Hamlet parece estar listo, en este momento, para la venganza (III,ii,362-366). Mediante estas líneas, Shakespeare modifica el desconcierto que quizás haya experimentado el público/lector, al observar su reacción inicial de júbilo, presentando ahora la reacción posiblemente esperada. En caso de que este monólogo despierte alguna duda acerca de la cordura de Hamlet, esta posiblemente se borre con los dos últimos versos (III,ii,372-373), que muestran como Hamlet finalmente controla sus impulsos:

HAMLET

... Soft! Now to my mother.-  
 O heart, lose not thy nature; let not ever  
 The soul of Nero enter this firm bosom.  
 Let me be cruel, not unnatural;  
 I will speak daggers to her, but use none;  
 My tongue and soul in this be hypocrites -  
 (III,ii,366-371)

Fredson Bowers comenta:

... the Fifth soliloquy looks both backwards and forwards. Hamlet's "Now could I drink hot blood" sums up the effect on his resolution of his success with the Mousetrap and the certainty that this has brought. These opening lines

are the serious counterpart to the feverish jests with Horatio:

For if the King like not comedy,  
Why then, belike he likes it not, perdy.

His bloody resolution is clearly directed against Claudius, for the interjection "Soft! now to my mother!" introduces another line of thought. (12)

En este monólogo se presenta un segundo movimiento, que se observa a partir de: "Soft! Now to my mother.-" (III,ii,366-373), cuando sus pensamientos de violencia se dirigen a su madre. La expresión "Soft!" sugiere, desde un principio, un giro sutil en su estado (Hamlet intenta tranquilizarse), así como una actitud diferente hacia Gertrude: no quiere cometer matricidio. Sin embargo, los versos (III,ii,367-369) sugieren que Hamlet está dividido quizás entre la petición del fantasma, la cual posiblemente tenga en mente, su cariño hacia ella y su profunda indignación y dolor en este momento.

GHOST Taint not thy mind, nor let thy soul contrive  
Against thy mother aught. Leave her to heaven  
And to those thorns that in her bosom lodge  
To prick and sting her.

(I,v,85-88)

Hamlet lucha por controlar su exaltación, que en este momento le lleva a considerar la posibilidad de un crimen (III,ii,366-371). Esta lucha, que sólo se entrevé, parece ceder y dar lugar a su decisión firme en: "I will speak daggers to her, but use none;" (III,ii,370); sin embargo, de pronto confiesa que en el fondo quisiera matarla: "My tongue and soul in this be hypocrites-" (III,ii,371). Interpretación que apoya Bradley y que es factible, considerando que desde un principio la posibilidad del crimen existe -

como disyuntiva; la cual armoniza, además, con su predominante estado de exaltación. Bradley señala:

In the elation of success \_\_\_ an elation at first almost hysterical \_\_\_ Hamlet treats Rosencrantz and Guildenstern, who are sent to him, with undisguised contempt. Left to himself, he declares that now he could

drink hot blood,  
And do such bitter business as the day  
Would quake to look on.

He has been sent for by his mother, and is going to her chamber; and so vehement and revengeful is his mood that he actually fancies himself in danger of using daggers to her as well as speaking them. (13)

El equilibrio ingenioso del que habla Bridges se puede observar, más concretamente, en la escena del gabinete (III, iv, 9-218). Este punto lo examinaré en el inciso titulado "Hamlet frente a Gertrude". Es en esta escena donde realmente surge, por momentos, la duda sobre la cordura de Hamlet. Aquí, él se encuentra más exaltado que nunca, sus ataques se reanudan insistentemente; pero sobre todo, en un arranque, comete un crimen que no parece resentir. Sin embargo, no hay nada preciso ni específico en este sentido; por ejemplo, si para algunos lectores la insistencia de Hamlet en la actividad sexual entre su madre y Claudius (aspecto que se presenta prácticamente a lo largo de su enfrentamiento con ella) es sugestivo de que está afectado; no hay problema si uno simplemente se limita a señalar que, en ese momento, surge la duda en cuanto a su salud mental, sin tratar de encontrar una explicación psiquiátrica a tal actitud. Por un lado, esto no es

necesario y, por el otro, hay argumentos de peso que hacen entendible dicho proceder:

Primero, Gertrude comete adulterio (I,v,42-46), y el adulterio implica, antes que nada, actividad sexual. Este es un hecho que Hamlet resiente profundamente, por ser uno que no sólo distorsiona el presente, sino también el pasado (I,ii,143-145).

Segundo, la escena del gabinete (III,iv,9-218) representa el primer encuentro entre madre e hijo, como tal, y a "solos". Por lo tanto, es la única oportunidad que Hamlet tiene de descargar, frente a Gertrude, el resentimiento que a lo largo de los actos I, II y III se sugiere de tal magnitud, que forzosamente debe encontrar una salida.

Tercero, hay que notar que la distorsión del pasado, la cual existe únicamente para Hamlet, se inicia con el rápido enlace de su madre con su tío (I,ii,137-159); esta distorsión se consolida y refuerza con la revelación del fantasma (I,v,42-91). Este le habla a Hamlet del adulterio y de la seducción de Claudius (I,v,42-57).

Estos argumentos no intentan sugerir que no hay nada desconcertante o cuestionable en la actitud de Hamlet con Gertrude; pero sí intento mostrar, a través de ellos, cuán difícil e innecesario es el juzgar ciertas actitudes de Hamlet, tratando de buscarles etiquetas de diagnóstico psiquiátrico.

Si yo me arriesgo en un momento dado a señalar cuándo me parece que surge la duda en cuanto a la salud mental de Hamlet, no es porque me interesa demostrar que está afectado, sino para mostrar, entre otras cosas, cómo Shakespeare manipula la respuesta del público/lector hacia su héroe, restableciendo la fe en éste. Shakespeare no pensó en Hamlet en términos psiquiátricos, lo que no excluye el hecho de que este personaje

pueda constituir un material interesante para los especialistas en salud mental. Hay que notar que Shakespeare posee lo que Keats denomina:

Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason. (14)

Esta capacidad se observa en la forma hábil, delicada y ambigua con que maneja la salud mental de Hamlet.

El señalar que Hamlet está afectado, no disipa en mucho el misterio que siempre emanará de su personalidad. Ahondar en Hamlet es ahondar de forma ambivalente en el misterio, sentir que conforme se prenden luces, muchas otras se apagan. No se ahonda en Hamlet con un diagnóstico, sino comprobando, conforme uno se adentra en él, que ninguno sería exacto, totalmente satisfactorio ni suficiente y que por lo tanto, se puede prescindir de éste.

Para demostrar la genialidad de Shakespeare patente, entre otras cosas, en su manejo exhaustivo de la "antic disposition" y en lo que él logra hacer con esta máscara, se puede intentar establecer una comparación muy general entre Hamlet y The Spanish Tragedy, escrita por Thomas Kyd, puesta en escena en 1588 y publicada por vez primera en 1592. Considero necesario aclarar que esta comparación no se basará únicamente en el tema de la máscara debido a que, en realidad, en The Spanish Tragedy, el héroe no utiliza ni se cubre con una máscara. Para así probarlo, se puede comenzar por dar varias definiciones de la "antic disposition" en Hamlet, para posteriormente concentrarse en The Spanish Tragedy y comprobar que esta tragedia no resul-

ta un material muy rico, si lo que se busca es ampliar el tema antes mencionado. Sin embargo, si resulta un material de interés, en este sentido, si se le toma como base para dar el crédito que Shakespeare merece por su magistral y hábil utilización de este mecanismo dramático.

Si se consideran las actitudes de dos héroes: Hamlet y Hieronimo, al enfrentar el misterio de la vida, se verá que Kyd presenta un hombre atrapado por el dolor, el escepticismo y la desolación; uno que, en algunas ocasiones, se cierra frente a otros personajes para hablar de una verdad que sólo él conoce y, en otras, descarga su aflicción. Sin embargo, como se verá posteriormente, esto no es suficiente como para acreditar a este autor por la utilización de una máscara; por lo menos no de una que presente muchos puntos en común con la de Hamlet. Por todo esto, resulta un tanto difícil el establecer una comparación que se base exclusivamente en la máscara, cuando ésta y el fingimiento no se presentan como tal en The Spanish Tragedy. Sin embargo, la comparación entre estas dos tragedias puede resultar más satisfactoria si también se consideran brevemente el diferente grado de profundidad y las distintas perspectivas con que se manejan otros puntos temáticos que se desarrollan en ambas obras, como son: el de la venganza, el suicidio y la locura en los personajes femeninos: Ophelia e Isabella.

Dependiendo de la perspectiva que se utilice, se pueden dar varias definiciones de la "antic disposition" en Hamlet. Primero, si se le ve con respecto al propio Hamlet, puede decirse que esta máscara es un medio de auto-defensa que le permite descargar su agobiante dolor y tratar de hacerle frente a una situación muy compleja. La decisión de cubrirse con una máscara puede ser vista como la forma en que Hamlet responde e intenta enfrentar el misterio de la vida, cuando éste se torna en desolador

y angustiante. La "antic disposition" también es la máscara que, en cierto modo, impide que Hamlet se vuelva loco, no sólo porque ésta le permite desahogarse con mayor libertad, proteger su vulnerabilidad e intimidad, cuando lo cree conveniente, sino porque puede decirse que, por momentos, ésta le distrae de su terrible realidad al servirle como un medio de auto-reforzamiento. Con ella, Hamlet defiende y reafirma su individualidad en un medio arbitrario, en donde muchos no son sino títeres y en el que se busca que la gente pierda su conciencia de individualidad, para facilitar así el proceso de manipulación y conservar la "tranquilidad" asfixiante y paralizante que tanto Gertrude como Claudius, en un momento dado, esperan que sea compartida por Hamlet (I,ii,66-122). La "antic disposition" también constituye una forma de auto-reforzamiento porque sus intervenciones con ella le permiten manipular, burlarse y confirmar su superioridad intelectual sobre muchos de los integrantes o servidores de la corte; esto último se puede verificar, - sobre todo, con el júbilo que Hamlet experimenta al saborear su "triumfo" - sobre Claudius en la escena de la representación (III,ii,88-263). Hamlet, so pretexto de su "locura", se puede mostrar irónico, mordaz y corrosivo, y para así hacerlo se requiere rapidez y agilidad mental.

La "antic disposition", como se vió anteriormente, es un medio de economía dramática a través del cual el autor continua desdoblándose consistentemente a su personaje, mostrando nuevas facetas de su personalidad y subrayando otras. Es así que esta máscara es un medio que también utiliza Shakespeare para lograr la fascinante y enigmática redondez de Hamlet así como unidad y fidelidad en su tratamiento.

Esta máscara no es un mecanismo dramático que el autor impone bruscamente, sino uno que se integra suavemente; no hay que olvidar que la decisión de Hamlet de adoptar una "antic disposition" (I,v,169-181) se presenta después de que Shakespeare ha sugerido claramente que su héroe

es un hombre impulsivo y temperamental (I,v,80-86), que se encuentra hundi- do en una profunda melancolía (I,ii,85-86) y sobre todo uno que recibe un - golpe que lo impacta profundamente.

La "antic disposition" es un engranaje esencial desde - el punto de vista de la estructura dramática. Es decir, tanto la decisión inicial de Hamlet de cubrirse con la máscara de la "antic disposition", en el acto I, como concretamente el proceso de enmascaramiento y desenmascara- miento en actos posteriores, se encuentra estrecha y directamente ligado al pasaje traumático que él emprende a partir del primer acto. Como señalé an- teriormente, la decisión inicial de cubrirse puede ser vista como la reac- ción de Hamlet al enfrentar el ensordecedor misterio de la vida. Al mismo tiempo, hay que reiterar que su lamentable situación no se limita al asesi- nato del padre ni al adulterio de la madre, ni tampoco al rápido enlace de esta última con el asesino de su padre, sino a otras consideraciones que - Shakespeare comienza a desplegar con detalle y eficacia impecables a lo lar- go de los actos II y III; éstas explican el porqué Hamlet, en un momento da- do, se cubre y se cierra con la máscara de la "antic disposition", mostrán- dose irónico, sarcástico o corrosivo con un personaje, o el porqué frente a otros, prescinde de esta máscara (II,ii,220-302), para posteriormente cu- brirse y cerrarse frente a ellos, como sucede con Guildenstern y - - - - - Rosencrantz (III,ii,279-321). El proceso de cubrirse, prescindir y final- mente el arrancarse para siempre la "antic disposition" no sólo va revelando las distintas etapas del pasaje traumático de Hamlet, sino que también juega un papel determinante en el manejo general de la tensión dramática ascenden- te, al funcionar en términos generales como un catalizador que acelera el - desenmascaramiento que éste lleva a cabo con muchos de los servidores del - rey. Dicho proceso alcanza su punto climático en la escena de la representa

ción (III,ii,88-263), donde el príncipe arroja a la luz el crimen de Claudius y, sobre todo, en su enfrentamiento con Gertrude (III,iv,9-218), cuando Hamlet la sacude violentamente.

Finalmente, para acabar por mostrar el papel determinante que la "antic disposition" juega en la estructura dramática de Hamlet, se puede decir que la decisión implícita de deshacerse de esta máscara en el acto V, cuando Hamlet regresa a Dinamarca, continúa siendo reveladora de la última etapa del pasaje traumático y de sus efectos. El observar a este Hamlet de treinta años que ha sufrido cambios, pero cuya esencia no se ha alterado, apunta de nuevo a la fidelidad y realismo que Shakespeare alcanza en el tratamiento de este héroe maduro en el que se perciben, a pesar de todo, los estragos de un sufrimiento intenso. Sin embargo, esta fidelidad sólo se puede comprobar si se ha observado al Hamlet que se enmascara y desenmascara a lo largo de los actos II y III. Todo ello también nos permitirá acreditar a Shakespeare por haber utilizado un mecanismo dramático que se aviene fácil y pertinentemente al rostro de su héroe; uno que además se integra suavemente en la atmósfera misteriosa, fría y amenazadora que se presenta en el acto I de Hamlet.

La máscara de la "antic disposition" también es aquella que, a través de los ojos de Hamlet, nos permite aproximarnos más a la realidad parálitica, asfixiante e insalubre del medio en el que se encuentra, así como ver en qué momentos sus juicios pierden, por momentos, "objetividad", como ocurre en sus enfrentamientos con Gertrude y Ophelia, y cuando así sucede confirmamos, una vez más, la redondez de este personaje así como cuáles son las zonas oscuras y vulnerables.

En hojas anteriores hice mención a la máscara de Hamlet y a la intención de fingirse loco, con ello no quise sugerir que fueran dos

cosas distintas. Dichó fingimiento es uno de los múltiples servicios que la "antic disposition" cumple para Hamlet. Shakespeare realiza un trabajo magistral con esta máscara porque en ella, más que fundirse lo real con lo fingido, se logra una textura suave y uniforme en donde prácticamente todo es real, sin que por ello el lector deje de percibir en este lienzo los hilos de fingimiento con los que el príncipe deliberadamente busca desconcertar al medio. Al mismo tiempo, este fingimiento de locura como tal es un material que se entreteje armoniosamente. El tema de la locura se inserta en el acto I, con la advertencia del fantasma (I,v,85) y es uno que se maneja directa e indirectamente a lo largo de los actos II, III y V. Por otro lado, el tema de la locura juega un papel central desde el punto de vista dramático, debido a que la posibilidad de que Hamlet se vuelva loco, desde el acto I, se sugiere como factible, considerando su difícil situación, el hecho de que es un ser melancólico que además tiene que resistir una gran presión externa. Asimismo, este tema se cumple dramáticamente con la presentación de la demencia de Ophelia. Desde el punto de vista de la locura, esta máscara no sólo es aquella que previene a Hamlet de un colapso definitivo, sino que también está allí como un recordario intermitente de que dicha amenaza existe. Al mismo tiempo, con la "antic disposition" él emite fogonazos constantes de su inteligencia, permitiendo que el público/lector confirme que Hamlet cuenta con la fortaleza necesaria para resistir el pasaje traumático "ileso". No hay que olvidar además que dicha visión de "loco" es insinuada por Hamlet en el acto I (I,v,169-180), pero en realidad ésta se consolida con la actitud torpe de algunos personajes que precipitadamente le juzgan de loco, entre otras cosas, por hablar de verdades desconocidas y corrosivas. Hieronimo, por su parte, no presenta este fingimiento que en el caso de Hamlet se traduce, entre otras cosas, en su intención cla

ra, constante y deliberada en desconcertar al medio, cerrándose frecuentemente, para proteger su aguda sensibilidad. Tampoco se observa la sagacidad de un héroe que al tiempo que habla de una verdad que sólo él conoce, se las ingenia para adoptar, en ocasiones, actitudes que en un momento dado podrían despertar la duda en cuanto su cordura (II,i,76-99).

Todo lo anterior puede funcionar como punto de partida para aproximarnos a Hieronimo y demostrar el porqué no se puede decir que utilice una máscara. A continuación enumeraré las razones por las que únicamente puede afirmarse que Kyd, en The Spanish Tragedy, presenta a un héroe que muestra algunas actitudes y reacciones que se asemejan a algunas de las que presenta Hamlet al cubrirse con la "antic disposition" y el porqué la idea de la máscara, que posiblemente vislumbró Kyd, no germina en sus manos con la unidad, claridad, consistencia y habilidad con que la desarrolla Shakespeare en Hamlet.

#### 1) HIERONIMO NO SE CUBRE CON NINGUNA MASCARA NI TAMPOCO FINGE ESTAR LOCO.

Al encontrarse a su hijo asesinado, Hieronimo reconoce el hecho como tal, permaneciendo vinculado a la realidad, por desoladora que ésta le resulte:

Those garments that he wears I oft have seen--:  
 Alas, it is Horatio my sweet son!  
 O no, but he that whilom was my son!  
 O, was it thou that call'dst me from my bed?  
 O speak, if any spark of life remain:  
 I am thy father; who hath slain my son? (15)

Posteriormente, cuando su esposa Isabella encuentra a Horatio muerto, parece que Hieronimo se resiste a creer lo que se despliega ante sus ojos:

He supp'd with us to-night, frolic and merry  
 And said he would go visit Balthazar  
 At the duke's palace: there the prince doth lodge.  
 He had no custom to stay out so late:  
 He may be in his chamber; some go see.  
 Roderigo, ho! (16)

Este giro repentino de pensamiento puede ser visto como un acierto de Kyd - patente en el realismo con que logra plasmar los efectos que un golpe doloroso provoca, conforme la fría realidad se planta sin inmutarse, haciendo - que en un momento dado alguien trate de sujetarse a la esperanza endeble de que todo es una pesadilla que pronto se esfumará. Sin embargo, la tenaz gota del tiempo finalmente permite que el hecho que se enfrenta se vaya ha - ciendo lenta y dolorosamente consciente.

How strangely had I lost my way to grief!  
 Sweet, lovely rose, ill-pluck'd before thy time,  
 Fair, worthy son, not conquer'd, but betray'd,  
 I'll kiss thee now, for words with tears are stay'd. (17)

Hamlet, al enterarse del espantoso secreto del fantasma, anuncia a - - - - Marcellus y Horatio que probablemente adoptará una "antic disposition" - - (I,v,169-181); también hace alusión al hecho de que pronunciará frases confusas al cubrirse con esta máscara, e incluso describe algunos de los movimientos que hará.

Here, as before, never, so help you mercy,  
 How strange or odd soe'er I bear myself -  
 As I, perchance, hereafter shall think meet  
 To put an antic disposition on -  
 That you, at such times seeing me, never shall,  
 With arms encumbered thus, or this head-shake,  
 Or by pronouncing of some doubtful phrase,

As 'Well, well, we know, or 'We could, an if we would,'  
 Or 'If we list to speak, or 'There be, an if they might  
 Or such ambiguous giving out, to note  
 That you know aught of me; this no to do,  
 So grace and mercy at your most need help you,  
 Swear. (I,v,169-181)

Hieronimo por su parte, después de la muerte del hijo nunca expresa la intención de adoptar una máscara; no es sino hasta el acto (III,xiii,1061-1104), donde encontramos un parlamento en el que únicamente afirma que se mostrará amable y paciente frente a los integrantes de la corte y sus enemigos, fingiéndose ingenuo frente a estos últimos, para poder así planear y llevar a cabo su venganza en el momento que juzgue como conveniente; lo que no necesariamente apunta al deseo de fingirse loco.

And to conclude, I will revenge his death!  
 But how? not as the vulgar wits of men,  
 With open, but inevitable ills,  
 As by a secret, yet a certain mean,  
 Which under kindness will be cloaked best.  
 Wise men will take their opportunity  
 Closely and safely, fitting things to time.-  
 But in extremes advantage hath no time;  
 And therefore all times fit not for revenge.  
 Thus therefore will I rest me in unrest,  
 Dissembling quiet in unquietness,  
 Not seeming that I know their villainies,  
 That my simplicity may make them think,  
 That ignorantly I will let all slip;  
 For ignorance, I wot, and well they know,  
 Remedium malorum iners est.  
 Nor ought avails it me to menace them  
 Who, as a wintry storm upon a plain,  
 Will bear me down with their nobility.  
 No, no, Hieronimo, thou must enjoin  
 Thine eyes to observation, and thy tongue  
 To milder speeches than thy spirit affords,  
 Thy heart to patience, and thy hands to rest,  
 Thy cap to courtesy, and thy knee to bow,  
 Till to revenge thou know, when, where and how. (18)

Podría argüirse, y con razón, que el hecho de que Hieronimo, a diferencia - de Hamlet, nunca manifieste clara y directamente la intención de cubrirse - con una máscara o de fingirse loco, no es suficiente como para descartar la posibilidad de que dicha máscara exista; siempre y cuando esta intención se cristalice dramáticamente. Sin embargo, esto no ocurre en The Spanish - - Tragedy. Es decir, lo que sucede con Hieronimo después del asesinato del hijo es que, algunas veces, frente a otros personajes, descarga su dolor y se muestra irónico. En otras ocasiones se concentra en su penosa realidad y habla en una lengua que sólo guarda sentido para él.

Hier. Good leave have you: nay, I pray you go,  
For I'll leave you, if you can leave me so.

2. Pray you, which is the next way to my lord/the duke's?

Hier. The next way from me.

1. To his house, we mean.

Hier. O, hard by: 'tis yon house that you see.

2. You could not tell us if his son were there?

Hier. Who, my Lord Lorenzo?

1. Ay, sir.  
(He goeth in at one door and comes out  
of another.)

Hier. O, forbear!  
For other talk for us far fitter were.  
But if you be importunate to know  
The way to him, and where to find him out,  
Then list to me, and I'll resolve your doubt.  
There is a path upon your left-hand side,  
That leadeth from a guilty conscience  
Unto a forest of distrust and fear-  
A darksome place, and dangerous to pass:  
There shall you meet with melancholy thoughts,  
Whose baleful humours if you but uphold,  
It will conduct you to Despair and Death-  
Whose rocky cliffs when you have once beheld,

Within a huge dale of lasting night,  
 That kindled with the world's iniquities,  
 Doth cast up filthy and detested fumes--  
 Not far from thence, where murderers have built  
 A habitation for their cursed souls,  
 There, in a brazen cauldron, fix'd by Jove,  
 In his fell wrath, upon a sulphur flame,  
 Yourselves shall find Lorenzo bathing him  
 In boiling lead and blood of innocents.

1. Ha, ha, ha!

Hier. Ha, ha, ha! Why, ha, ha, ha! Farewell, good ha, ha, ha!  
 (Exit)

2. Doubtless this man is passing lunatic,  
 Or imperfection of his age doth make him dote.  
 ..... (19)

Otras veces es claro, directo e implora justicia abiertamente:

Hier. Justice, O justice to Hieronimo.

Lor. Back! see'st thou not the king is busy?

Hier. O, is he so? (20)

En un momento dado Hieronimo es visto como un loco, pero de nuevo, esto no es suficiente como para aceptar que éste lleve a cabo el fingimiento de locura con la eficacia, claridad y consistencia de - - -  
 Hamlet.

Lor. My gracious lord, he is with extreme pride,  
 Conceiv'd of young Horatio his son-  
 And covetous of having to himself  
 The ransom of the young prince Balthazar-  
 Distract, and in a manner lunatic. (21)

Hay que notar que Hieronimo, a diferencia de Hamlet, en contadas ocasiones deliberadamente adopta actitudes desconcertantes.

Cast. Hieronimo, the reason that I sent  
To speak with you, is this.

Hier. What, so short?  
Then I'll be gone, I thank you for 't. (22)

Estas líneas funcionan como un buen ejemplo de la notoria diferencia que existe entre la capacidad irónica de un Hamlet que, como se verá posteriormente, utiliza todas las gamas de la ironía y de un Hieronimo cuyo sarcasmo carece de la fuerza, agudeza y versatilidad del de Hamlet. Podría decirse que esta consideración se desprende más bien de las distintas personalidades de estos dos héroes; sin embargo esto también puede ser visto como otro aspecto que refuerza la utilización exhaustiva que Shakespeare hace de esta máscara, con la que su héroe se cubre y se descubre, confirmando así la existencia de una cierta coherencia dentro de su polifacética y contradictoria personalidad. Es decir, la rapidez mental de Hamlet patente, entre otras cosas en sus respuestas agudas y mordaces, las cuales se presentan al cubrirse y prescindir de la "antic disposition", reivindican su inteligencia y lucidez. Asimismo, sus inesperadas descargas irónicas también contribuyen a aligerar el tremendo peso dramático, al intercalarse de forma intermitente a lo largo de los actos II y III.

## 2) EL PROBLEMA DE LA SALUD MENTAL EN HAMLET Y EN HIERONIMO.

La "antic disposition" también es un medio que utiliza Shakespeare para lo-

grar, por un lado, que el público/lector recobre la fe en Hamlet, al mostrar a un ser que al cubrirse con esta máscara, entre otras cosas, confirma su inteligencia aguda y el hecho de que, a pesar de todo, es capaz de percibir la "verdad" sobre muchos aspectos de su medio y de sus integrantes. Por otro lado, el Hamlet que se enmascara también es uno, que por momentos, intensifica la duda en cuanto a su salud mental, al presentar actitudes desconcertantes que también se presentan cuando no se cubre con la máscara (I,v,116-164). Es así que en ambos casos la "antic disposition" resulta ser una máscara delgada que nos permite, de una u otra forma, aproximarnos a la personalidad de Hamlet, a su conflicto interno y a su estado de ánimo, en un momento dado.

En el caso de Hieronimo, justamente por ser un héroe que no se cubre con una máscara y por consiguiente, por no presentarse eficaz y claramente el juego implícito entre apariencia y realidad, se hace mucho más sugestivo el verlo como un hombre que sí se ve mentalmente afectado por la muerte del hijo. Ello se debe en primer lugar, a que es más difícil distinguir en qué momentos él intenta desconcertar al medio. De hecho en la mayoría de las ocasiones sus descargas son espontáneas, como también lo son muchas conductas un tanto extrañas. Por todo esto Kyd, a diferencia de Shakespeare en Hamlet, no manipula eficaz y cautelosamente las dudas que pudieran surgir en cuanto a la salud mental de su héroe. Cabe añadir, sin embargo, que prácticamente a lo largo de la tragedia queda claro que Hieronimo no se encuentra loco. No es sino hasta el acto V, cuando se suicida, que se hace aún más sugestivo el verlo como un hombre que al final pierde todo control sobre sí mismo.

### 3) HIERONIMO Y EL PROBLEMA DE LA VENGANZA.

Si bien es cierto que el aturdimiento de Hieronimo y su desesperación, al encontrar el cuerpo de su hijo, se plasman con eficacia, también parece ser que este hecho lamentable no le predispone a la venganza, como sucede con Hamlet.

Hier.        See'st thou this hankercher besmear'd with blood?  
               It shall not from me, till I take revenge.  
               See'st thou those wounds that yet are bleeding fresh?  
               I'll not entomb them, till I have revenge.  
               Then will I joy amidst my discontent;  
               Till then my sorrow never shall be spent. (23)

Parece que desde un principio Hieronimo se muestra presto a vengar la muerte de Horatio. Podría argumentarse que un sólo parlamento no es suficiente como para definir su posición en este sentido; sin embargo, las siguientes consideraciones fundamentan el hecho de que, en realidad, en The Spanish Tragedy el tema de la venganza no se trata con la profundidad y consistencia con que lo maneja Shakespeare en Hamlet. Primero, en el caso de Hieronimo no se puede hablar de una indecisión frente a la venganza. Segundo, únicamente en dos monólogos se hace alusión a este asunto, pero no directa y exhaustivamente.

Hier.        Ay, heav'n will be reveng'd of every ill;  
               Nor will they suffer murder unrepaid.  
               Then stay, Hieronimo, attend their will:  
               For mortal men may not appoint their time!-  
               "Per scelus semper tutum est sceleribus iter."  
               Strike, and strike home, where wrong is offer'd thee;  
               For evils unto ill's conductors be,  
               And death's the worst of resolution.  
               For he that thinks with patience to contend  
               To quiet life, his life shall easily end.-  
               "Fata si miseros juvant, habes salutem;

Fata si vitam negant, habes sepulchrum:"  
 If destiny thy miseries do ease,  
 Then hast thou health, and happy shalt thou be;  
 If destiny deny thee life, Hieronimo,  
 Yet shalt thou be assured of a tomb:-  
 If neither, yet let this thy comfort be:  
 Heav'n cov'reth him that hath no burial.  
 And to conclude, I will revenge his death!  
 But how? not as the vulgar wits of men,  
 With open, but inevitable ills,  
 As by a secret, yet a certain mean,  
 Which under kindship will be cloaked best.  
 Wise men will take their opportunity  
 Closely and safely, fitting things to time.-  
 But in extremes advantage hath no time;  
 And therefore all times fit not for revenge.  
 Thus therefore will I rest me in unrest,  
 Dissembling quiet in unquietness,  
 Not seeming that I know their villanies,  
 That my simplicity may make them think,  
 That ignorantly I will let all slip;  
 For ignorance, I wot, and well they know,  
 Remedium malorum iners est.  
 Nor ought avails it me to menace them  
 Who, as wintry storm upon a plain,  
 Will bear me down with their nobility.  
 No, no, Hieronimo, thou must enjoin  
 Thine eyes to observation, and thy tongue  
 To milder speeches than thy spirits affords,  
 Thy heart to patience, and thy hands to rest,  
 Thy cap to courtesy, and thy knee to bow,  
 Till to revenge thou know, when, where and how. (24)

Como se puede ver, en este primer monólogo en realidad no se presenta un hombre que delibere entre cometer un acto o el desistirse a realizarlo, sino más bien uno que considera la situación del hombre y sus posibilidades frente a fuerzas que actúan independientemente a su voluntad. Sin embargo, en estas líneas no se perciben notas potentes de agobio existencial. Parece que desde un principio Hieronimo se refugia en la justicia divina y a pesar de reconocer, en un momento dado, que el destino se rige - por sus propias leyes, la sensación de imposibilidad que resulta, al así hacerlo, se diluye rápidamente debido a que finalmente reitera que la Provi--

dencia es una fuerza que ampara al hombre. Es así que Hieronimo se insinúa como un hombre que, a pesar de todo, cuenta con la energía para realizar la venganza.

En el segundo monólogo no se presenta un Hieronimo indeciso frente a la venganza, sino más bien un hombre cuya zona más vulnerable se ve espoleada al encontrar a un padre en una situación similar a la suya y uno que además está ansioso por que se haga justicia. Este acontecimiento hace que Hieronimo se recrimine por no haber actuado concretamente hasta ese punto, lo que no necesariamente implica que él encuentre difícil el llevar a cabo la venganza ni tampoco que dude en realizarla.

See, see, O see thy shame, Hieronimo;  
 See here a loving father to his son!  
 Behold the sorrows and the sad laments,  
 That he deliv'reth for his son's decease!  
 If love's effects so strive in lesser things,  
 If love enforce such moods in meaner wits,  
 If love express such power in poor estates:  
 Hieronimo, when as a raging sea,  
 Toss'd with the wind and tide, o'erturnest then  
 The upper billows course of waves to keep,  
 Whilst lesser waters labour in the deep:  
 Then sham'st thou not, Hieronimo, to neglect  
 The sweet revenge of thy Horatio? (25)

Es decir, el transcurso del tiempo dramático durante el cual no se lleva a cabo la venganza no es suficiente como para ver al héroe como uno que duda en llevarla a cabo. Para Hieronimo, a diferencia de Hamlet, la venganza no constituye un problema tan difícil.

A pesar de que al enterarse del secreto del fantasma, - Hamlet reaccione de forma similar a Hieronimo, al afirmar que desde ese momento toda su energía se concentrará en la tarea de venganza (I,v,95-112),

ya al cerrarse el acto I se insinúa sutilmente que ésta no le resultará fácil, debido a que se encuentra moralmente destrozado y por ende, desarmado - para realizar cualquier acción que posiblemente "le ayudara a remontarse en el presente". Esto se cumple dramáticamente en actos posteriores. Conforme la tragedia se desarrolla, esta tarea se torna en una presión más que le crea conflicto no sólo porque, aunque él no se encuentre plenamente consciente, este acto no le ayudaría a reconciliarse ni con la vida ni con el hombre; sino también porque su personalidad no se identifica con esta tarea tal y como se le exige que lo haga: matando a Claudius a sangre fría. Como se verá en las conclusiones generales, Shakespeare maneja esta problemática de forma congruente y consistente con respecto al perfil de su héroe y su situación. Además, hay que notar que en el caso de Hamlet, a diferencia de Hieronimo, sí se puede ver a la venganza como una tarea porque ésta le es impuesta por el fantasma; dicha consideración resulta, hasta cierto punto, congruente con la dificultad implícita que más adelante él encuentra en la ejecución de este acto.

-So gentlemen,  
 With all my love I do commend me to you.  
 And what so poor a man as Hamlet is  
 May do t' express his love and friending to you,  
 God willing, shall not lack. Let us go in together;  
 And still your fingers on your lips, I pray.  
 The time is out of joint.- O cursed spite,  
 That ever I was born to set it right! -  
 Nay, come, let's go together.

(I,v,183-191)

En el caso de Hamlet se puede hablar de una indecisión y retraso en la venganza; ello se plantea y confirma dramáticamente. Primero: hay dos monólogos que se concentran exclusivamente en esta problemática (II,ii,522-580) -

(IV,iv,32-66). Segundo, se presenta una situación concreta en la que - - - Hamlet desiste de matar a Claudius y esto refuerza, hasta cierto punto, el hecho de que este asesinato no le resulta fácil (III,iii,73-98).

La venganza es vista, en un momento dado, por Hieronimo como un paliativo para el dolor. Aunque el júbilo que Hamlet experimenta - al cerrarse la escena de la representación podría confirmar más substancialmente, que en The Spanish Tragedy, el hecho de que para él la venganza también resulta, en un momento dado, un alivio, dicho problema lo maneja - - - Shakespeare mucho más eficaz y ampliamente. En Hamlet se sugiere implícitamente que la melancolía profunda es un hecho que paraliza, también se presenta el conflicto que experimenta un hombre dividido entre una tarea que, por un lado, representa una exigencia moral con un matiz afectivo muy intenso y por ende una con la que intenta cumplir; y por el otro, ésta también constituye una verificación social que, en el fondo, para Hamlet ya no es importante puesto que su desilusión existencial trasciende este plano. Al mismo tiempo, Hamlet como ser social no se muestra, a pesar de todo, completamente invulnerable en este sentido. Es decir, él sabe y resiente el hecho de que socialmente tampoco está actuando de acuerdo a lo que se espera de un hijo y sobre todo de un príncipe cuyo padre fue asesinado (IV,iv,46--66).

#### 4) EL PROBLEMA DEL SUICIDIO EN AMBAS..

En The Spanish Tragedy la tarea de venganza es uno de los motivos que le impide a Hieronimo, en un momento dado, el alimentar el deseo de suicidarse.

Now, sir perhaps I come and see the king;

The king sees me, and fain would hear my suit:  
 Why, is not this a strange and seld-seen thing,  
 That standers-by with toys should strike me mute?  
 Go to, I see their shifts, and say no more.-  
 Hieronimo, 'tis time for thee to trudge:  
 Down by the dale that flows with purple gore,  
 Standeth a fiery tower; there sits a judge  
 Upon a seat of steel and molten brass,  
 And 'twixt his teeth he holds a fire-brand,  
 That leads unto the lake where hell doth stand.  
 Away, Hieronimo! to him be gone:  
 He'll do thee justice for Horatio's death.  
 Turn down this path: thou shalt be with him straight;  
 Or this, and then thou need'st not take thy breath:  
 This way or that way: \_\_\_\_\_ Soft and fair, not so:  
 For if I hang or kill myself, let's know  
 Who will revenge Horatio's murther then?  
 No, no! fie, no! pardon me, I'll none of that. (26)

En Hamlet, la opción del suicidio se analiza en una dimensión más profunda y angustiante (III,i,56-88). En este monólogo Hamlet plantea implícitamente el misterio de la vida y de la muerte y en medio de ello al hombre como una creatura atrapada y limitada, que ni siquiera parece tener la opción de poder decidir, sin correr riesgo alguno, sobre aquello que, a primera instancia, pareciera ser la única elección con la que éste podría finalmente rebelarse frente a las fuerzas que actúan independientemente a su voluntad.

To be, or not to be - that is the question.  
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
 The slings and arrows of outrageous fortune,  
 Or to take arms against a sea of troubles,  
 And by opposing end them? - To die - to sleep -  
 No more! and by a sleep to say we end  
 The heart-ache, and the thousand natural shocks  
 That flesh is heir to; 'tis a consummation  
 Devoutly to be wished. To die - to sleep -  
 To sleep! perchance to dream. Ay, there's the rub;  
 For in that sleep of death what dreams may come,  
 When we have shuffled off this mortal coil,  
 Must give us pause. There's the respect  
 That makes calamity of so long life.  
 For who would bear the whips and scorns of time,

The oppressor's wrong, the proud man's contumely,  
 The pangs of despised love, the law's delay,  
 The insolence of office, and the spurns  
 That patient merit of the unworthy takes,  
 When he himself might his quietus make  
 With a bare bodkin? Who would fardels bear,  
 To grunt and sweat under a weary life  
 But the dread of something after death -  
 The undiscovered country from whose bourn  
 No traveller returns - puzzles the will,  
 And makes us rather bear those ills we have  
 Than fly to others that we know not of?  
 Thus conscience does make cowards of us all,  
 And thus the native hue of resolution  
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought;  
 And enterprises of great pitch and moment,  
 With this regard, their currents turn awry,  
 And lose the name of action.

(III, i, 56-88)

#### 5) LA LOCURA DE OPHELIA Y LA DE ISABELLA.

La locura de Isabella tampoco se maneja con la profundidad y el detalle de la de Ophelia. Hay que notar, en primer lugar, que antes de presentar el desgarramiento de esta última, Shakespeare proporciona evidencia de peso - tanto de su personalidad como de su situación; dicha evidencia contribuye a explicar el porqué de su colapso. Segundo, de alguna forma, todos los hechos que preceden a su demencia se hacen presentes de forma indirecta y esta vez matizados enteramente por la subjetividad de Ophelia y en este sentido, se puede hablar de una congruencia (dentro de la incongruencia) que - Shakespeare alcanza en el manejo de su alienación; este punto lo abordaré - en detalle en el capítulo tres. En el caso de Isabella, aunque desde luego el asesinato del hijo es un hecho que justifica su colapso, la tragedia no ofrece mucha evidencia acerca de su personalidad. Pero sobre todo, a pesar de que en su locura la figura del hijo se hace presente, el desgarramiento de Ophelia se presenta con mayor realismo. Es decir, si se acepta la definición de Foucault acerca de la locura como la ilusión total o aquella de -

Cortázar quien la ve como un sueño que se fija, me parece que esta idea - de ilusión o de sueño se plasma con mayor eficacia con la Ophelia, que en su demencia presenta cambios repentinos de estado de ánimo y cuyos pensamientos fluctúan rápida y sorpresivamente; aquélla que por un lado lamenta la muerte de su padre, y por el otro, canta baladas picantes y que incluso, por momentos, se sugiere como feliz.

OPHELIA (Sings) 'Tomorrow is Saint Valentine's day,  
All in the morning betime,  
And I a maid at your window,  
To be your Valentine.  
Then up he rose, and donned his clothes,  
And dupped the chamber-door;  
Let in the maid, that out a maid  
Never departed more.

(IV,v,47-54)

(Sings) By Gis and by Saint Charity,  
Alack, and fie for shame!  
Young men will do 't, if they come to 't;  
By Cock, they are to blame!  
Quoth she, 'Before you tumbled me,  
You promised me to wed.

(IV,v,57-62)

I hope all will be well. We must be patient. But I  
cannot choose but weep to think they should lay  
him i' th' cold ground.

(IV,v,66-68)

Isabella en su locura no presenta estos súbitos giros de pensamiento, los cuales reflejan una mente que se libera, disparándose en todas direcciones sin freno ni temor alguno.

ISABELLA Tell me no more!        O monstrous homicides!  
Since neither piety nor pity moves

The King to justice or compassion,  
 I will revenge myself upon this place,  
 Where thus they murder'd my beloved son.  
 (She cuts down the arbour.)  
 Down with these branches and these loathsome boughs  
 Of this unfortunate and fatal pine:  
 Down with them, Isabella; rent them up,  
 And burn the roots from whence the rest is sprung.  
 I will not leave a root, a stalk, a tree,  
 A bough, a branch, a blossom, nor a leaf,.....

Ay, here he died, and here I him embrace:  
 See, where his ghost solicits, with his wounds,  
 Revenge on her that should revenge his death.  
 Hieronimo, make haste to see thy son;  
 For sorrow and despair hath cited me  
 To hear Horatio plead with Rhadamanth:  
 Make haste, Hieronimo, to hold excus'd  
 Thy negligence in pursuit of their deaths  
 Whose hateful wrath bereav'd him of his breath. \_\_\_\_\_  
 Ah, nay, thou dost delay their deaths,  
 Forgiv'st the murd'ers of thy noble son,  
 And none but I bestir me \_\_\_\_\_ to no end!  
 And as I curse this tree from further fruit,  
 So shall my womb be cursed for his sake;  
 And with this weapon will I wound the breast,  
 The hapless breast, that gave Horatio suck.  
 (She stabs herself) (27)

- 6) Finalmente, me parece que en ocasiones Kyd parece olvidar que una de las múltiples funciones del dramaturgo no es el hablar del dolor, sino el lograr una adecuación natural entre la expresión del mismo y el personaje - que lo experimenta, de tal forma que ambos sean inseparables, que funcionen al unísono, que se refuercen recíprocamente para tener un impacto en el lector y sobre todo para plasmar en un momento y en un tiempo determinado una emoción. En Hamlet no se alardea el dolor del héroe; el lenguaje poético de Shakespeare hace un homenaje a ese dolor que se desliza suavemente, impregnando el silencio con frases cargadas y comprimidas, a través de la ausencia de palabras y las frases truncadas que plasman una emo

ción intacta, deteniendo el tiempo y sin perderse en el aire.

HAMLET      You cannot, sir, take from me any thing that I will more  
willingly part withal - except my life, except my life,  
except my life.

(II,ii,215-217)

O, that this too too solid flesh would melt,  
Thaw, and resolve itself into a dew!

(I,ii,129-130)

The time is out of joint.- O curséd spite.  
That ever I was born to set it right!-

(I,v,189-190)

- To die - to sleep -

No more; and by a sleep to say we end  
The heart-ache, and the thousand natural shocks  
That flesh is heir to; 'tis a consummation  
Devoutly to be wished. To die - to sleep -  
To sleep: perchance to dream ....

(III,i,60-65)

..... - The rest is silence.

(V,ii,340)

En The Spanish Tragedy encontramos parlamentos que intentan evocar sentimientos de angustia y desesperación. Sin embargo, en ocasiones éstos resultan ser torrentes forzados de comparaciones hiperbólicas que se suceden unas a otras, hablando de una emoción pero sin lograr capturarla.

Hier.      O eyes! no eyes, but fountains fraught with tears;  
O life! no life, but lively form of death;  
O world! no world, but mass of public wrongs,  
Confus'd and fill'd with murder and misdeeds!  
O sacred heav'ns! if this unhallow'd deed,  
If this inhuman and barbarous attempt,  
If this incomparable murder thus  
Of mine, but now no more my son,

Shall unreveal'd and unrevenged pass,  
How should we term your dealings to be just,  
If you unjustly deal with those that in your justice trust?  
The night, sad secretary to my moans,  
With direful visions wakes my vexed soul,  
And with the wounds of my distressful son  
Solicits me for notice of his death.  
The ugly fiends do sally forth of hell,  
And frame my steps to unfrequented paths,  
And fear my heart with fierce inflamed thoughts.  
The cloudy day my discontents records,  
Early begins to register my dreams,  
And drive me forth to seek the murderer  
Eyes, life, world, heav'ns, hell, night, and day,  
See, search, shew, send some man, some mean, that may  
..... (28)

## Hamlet con Guildenstern y Rosencrantz.

Hamlet, con su "antic disposition", realiza una función denunciadora. Algunas veces esta denuncia se presenta porque se le incita a hablar; otras, la ocasión resulta propicia y Hamlet la aprovecha exhaustivamente. Los ataques y la denuncia implícita en éstos varían considerablemente en su alcance e intensidad, según el personaje en cuestión. Hamlet, con su "antic disposition", hace incisiones más y más profundas; con su madre y Ophelia se torna en un elemento cáustico, cuyos efectos punzantes también serán resentidos por Claudius. Se puede decir que, con Guildenstern y Rosencrantz, Hamlet parte de una denuncia general del estado insalubre y claustrofóbico de Dinamarca, para realizar posteriormente una denuncia del anquilosamiento moral de Gertrude. Las notas "discordantes" que emite Hamlet mediante su "antic disposition", alcanzan su tono más agudo en el acto III. Es a lo largo de éste, que sus palabras se convierten en cuchillos; y en donde Claudius y su madre se dan cuenta gradualmente de que estas notas estridentes y ensordecedoras resultan concordantes y armoniosas, son éstas las que les impiden proseguir con su autoengaño.

En este capítulo estudiaré separadamente las entrevistas que Hamlet sostiene con Guildenstern y Rosencrantz, con Polonius, con Ophelia, y con Gertrude. Todas son esenciales para comprender mejor el medio en el que se encuentra, y para comprobar que de hecho es un medio hostil. Es necesario considerar las actitudes de estos personajes hacia Hamlet, para entender el porqué de sus respuestas y reacciones, y poder señalar hasta qué punto y en qué ocasiones su denuncia es válida y tiene razón de ser. Cada entrevista revela diversos aspectos de su personalidad, de la "antic disposition", y del porqué y cuándo decide cubrirse con esta máscara.

La visita de Guildenstern y Rosencrantz no resultará beneficiosa ni placente ra para Hamlet (II,ii,39-40). En su primer encuentro con ellos descubrirá - su falta de integridad (II,ii,29-32), e insinceridad; ellos, por su parte, - arrojarán torpe e insistentemente sus anzuelos, creyendo que su problema es quizás el de una ambición frustrada. Hamlet, sin embargo, resulta una presa mucho más inteligente y ágil; no es él quien cae en la trampa, más bien son ellos los que muerden el anzuelo. En la primera entrevista Hamlet despliega su diplomacia, paciencia y cortesía como todo un príncipe. Desde un principio se percibe la falta de espontaneidad de Guildenstern y Rosencrantz, así como el hecho de que persiguen un fin, con cierta indiferencia.

La "invocación piadosa" que emite Guildenstern: "Heavens make our presence and our practices/Pleasant and helpful to him!" (II,ii,39-40), antes de que él y Rosencrantz sean conducidos a la presencia de Hamlet, sugiere una visión compasiva y evoca la imagen de un ser endeble e indefenso - que necesita ayuda. John Holloway apunta: "...the word 'practices' comes - with the full Machiavellian ring of its Elizabethan meaning" (29); efectivamente, parece que esta palabra tiene una connotación negativa, lo cual se - confirma con la actitud inicial, hasta cierto punto forzada, de éstos frente a Hamlet.

El siguiente comentario de T. McAlindon describe eficazmente una cualidad de Hamlet que ya se observa en el acto I, en su actitud inicial con Horatio y Bernardo; cualidad que se manifiesta una vez más en su saludo afectuoso y espontáneo a Guildenstern y Rosencrantz (II,ii,224-225).

Apart from showing itself negatively in his disgust at his mother's behaviour and in his hatred of the bibulous royal satyr, the prince's devotion to form and fitness becomes apparent when the unexpected arrival of old friends momentarily re-awakens his original self (I,ii,159 ff.,II,ii). His social inferiors by a long way,



Polonius but with unimpassioned indifference. It is an assignment to which they are resignedly attached, convinced as they are that life in Denmark can exhaustively account for all the world's possibilities and therefore that its crushing requirements are a universal norm. They thus play their appointed parts in it with untroubled calm. (31)

Hay que notar que es Hamlet, desde un principio, quien cuestiona. Bromea con ellos en su intento por obtener una respuesta más concreta (II,ii,228-234), a pesar de que la simple mención de la fortuna no debe serle agradable. Su visión de esta fuerza como una ramera es entendible, considerando que él ha sido brusca y violentamente abofeteado por ella. Al verla como tal, Hamlet alude al hecho de que ésta otorga sus favores de forma injusta e indiscriminada: "In the secret parts of Fortune? O, most true; she is a strumpet." - - - (II,ii,234). La analogía implícita fortuna-mujer, refleja su resentimiento hacia el "sexo débil". Con esta observación Hamlet cierra el tema. Sin perder su ánimo y buscando establecer comunicación con ellos pregunta: "What's the news?" (II,ii,235). Pregunta que encuentra una vez más una respuesta ambigua (II,ii,236), que confirma el desinterés e indiferencia de éstos por el bienestar de Hamlet. La respuesta de Rosencrantz: "None, my lord, but that the world's grown honest." (II,ii,236), resulta urticante para Hamlet. Es justamente la ausencia de honestidad y sus implicaciones, las que lo han arrojado a un laberinto de soledad y tortura. El tema de la honestidad, con todas sus acepciones, es recurrente y surge en sus entrevistas con Polonius, con Ophelia y será el eje central de su enfrentamiento con Gertrude en el - - - (III,iv,9-218). Esta es una cualidad de la que se ve desposeído el reino, haciendo de éste un nido de corrupción, hipocresía y servilismo. Hamlet, sin embargo, no se apabulla; defiende su subjetividad aprovechando la ocasión para hacer alusión a lo putrefacta y sofocante que le parece Dinamarca - - - (II,ii,237-245). Sin perder la paciencia les pregunta la razón de su visita;

a lo que éstos no responden sino que se desvían.

HAMLET ... what have you, my good friends,  
deserved at the hands of Fortune, that se sends you to  
prison hither?

GUILDENSTERN Prison, my lord!

HAMLET Denmark's a prison.

ROSENCRANTZ Then is the world one.

HAMLET A goodly one, in which there are many confines, wards,  
and dungeons, Denmark being one o' th' worst.  
(II,ii,238-245)

Hamlet defiende y reconoce la subjetividad de sus afirmaciones; y con ello -  
implícitamente acepta la existencia de criterios diferentes. No se cierra -  
a la posibilidad de opiniones que difieran de la suya.

ROSENCRANTZ We think not so, my lord.

HAMLET Why, then, 'tis none to you; for there is nothing either  
good or bad, but thinking makes it so. To me it is a prison.  
(II,ii,246-248)

Rosencrantz arroja su anzuelo, al sugerir que es su deseo profundo por do- -  
seer la corona lo que le hace albergar esta visión negativa de Dinamarca: -  
"Why, then, your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind." - -  
(II,ii,249-250). Pero su problema no es el de la ambición; son los malos -  
sueños del asesinato de su padre y del adulterio de su madre los que le ator-  
mentan. Su respuesta (II,ii,251-252) sugiere probablemente que no necesita  
un trono, para saberse un rey que puede disponer de sus facultades como hom-  
bre: "O God, I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of -

infinite space, were it not that I have bad dreams." (II,ii,251-252). - - -  
 Guildenstern y Rosencrantz no le entienden e insisten en su "teoría", per-  
 diéndose en un laberinto de comentarios confusos y rebuscados sobre la ambi-  
 ción, que no aportan nada importante:

GUILDENSTERN Which dreams, indeed, are ambition; for the very substance  
 of the ambitious is merely the shadow of a dream.  
 (II,ii,253-254)

Cuánto rodeo para concluir que la naturaleza (esencia) del ambicioso es tan  
 sólo la sombra de un sueño. Hamlet interviene desinteresada pero eficazmen-  
 te; su comentario es mucho más escueto y claro: "A dream itself is but a - -  
 shadow." (II,ii,255). Rosencrantz, por su parte, no quita el dedo del ren-  
 glón y vuelve a hacer mención de la ambición; éste no puede quedarse sin ha-  
 blar, su comentario no añade nada nuevo, sino que simplemente sintetiza las  
 observaciones de Guildenstern y Hamlet.

ROSENCRANTZ Truly, and I hold ambition of so airy and light a quality that  
 it is but a shadow's shadow.  
 (II,ii,256-257)

Su solemnidad y la importancia que éste se da, al expresar ideas que acaba -  
 de ofr le ridiculizan. Hamlet cierra el tema estableciendo, de forma un tan-  
 to rebuscada \_\_\_ quizás con la intención de confundir e ironizar sutilmente -  
 el estilo embrollado de este par \_\_\_, una antítesis entre los mendigos, que -  
 no son ambiciosos y por lo tanto son más auténticos; y los reyes \_\_\_ entre -  
 ellos Claudius \_\_\_ y actores alardosos (jactanciosos), que no son sino las -  
 sombras de los mendigos, puesto que están cargados de ambición.

HAMLET Then are our beggars bodies, and our monarchs and out-  
stretched heroes the beggars' shadows. Shall we to th'  
court? For, by my fay, I cannot reason.  
(II,ii,258-260)

Hamlet intenta separarse de ellos diplomáticamente, y les pregunta por segunda vez la razón de su visita (II,ii,262-265). Rosencrantz, que es mucho más hábil que Guildenstern para mentir, responde: "To visit you, my lord; no - - other occasion." (II,ii,266). Hamlet intuye su mentira, y los sondea con una pregunta más directa; al utilizar el sustantivo "beggar", alude a su lamentable situación personal; pero para la mente turbia y torpe de este par, ello puede sugerir que Hamlet es ambicioso.

HAMLET Beggar that I am. I am even poor in thanks; but I thank you.  
....  
Were you not sent for? Is it your own inclining? Is it a free  
visitation? Come, deal justly with me. Come, come; nay,  
(II,ii,267,269-270)

Guildenstern se encuentra desarmado y no sabe que responder: "What should we say, my lord?" (II,ii,272). Hamlet anticipa su respuesta (II,ii,273-276), - mostrando con ello su empatía hacia ellos y su intuición; les facilita las cosas, pero Rosencrantz abusa de su paciencia y gentileza al preguntarle: - "To what end, my lord?" (II,ii,277). Hamlet, sin embargo, no se deja manipular y se rehúsa a responder; recurre a consideraciones de peso para ver si - éstos reaccionan y se sinceran, les presiona a emitir una respuesta que conoce de antemano:

HAMLET That you must teach me. But let me conjure you, by the  
rights of our fellowship, by the consonancy of our youth, by

the obligation of our ever-preserved love, and by what more dear a better proposer could charge you withal, be even and direct with me, whether you were sent for, or no.  
(II,ii,278-282)

La cobardía e hipocresía de Rosencrantz se hacen patentes: "What say you?" - (II,ii,283); en el momento en que se le pide una respuesta directa, es incapaz de comprometerse. Guildenstern por lo menos responde: "My lord, we were sent for." (II,ii,286). Esto refleja una diferencia tenue entre ellos, diferencia que Shakespeare mantiene y maneja sutilmente. Rosencrantz es mucho más insensible, mañoso y brusco; parece que tiene más iniciativa que - - - - Guildenstern. Hamlet, como se verá posteriormente, parece sentir más antipatía por Rosencrantz; los ataques que lanza contra éste, todos ellos con un fundamento, serán más agudos. Rosencrantz, al no responder, anula desde un principio su amistad con Hamlet.

A lo largo de este encuentro, Hamlet lleva a la práctica, con Guildenstern y Rosencrantz, el consejo que da a Polonius:

HAMLET

... Use them after  
your own honour and dignity. The less they deserve, the  
more merit is in your bounty. ...

(II,ii,504-506)

Una vez más, muestra su gentileza y empatía hacia este par, al responder de nuevo por ellos (II,ii,287-289); parece compadecer a éstos, cuyas palabras se han acabado.

Las líneas (II,ii,289-302) cristalizan la actitud positiva y sincera de Hamlet frente a Guildenstern y Rosencrantz, actitud diametralmente opuesta a la de éstos para con él. En éstas él habla a sus "amigos" de su estado melancólico y su transformación, que se traduce en su profundo pe-

simismo y en el hecho de que ha dejado actividades que solía desempeñar. Estas líneas reflejan también la habilidad de Hamlet, que sin menoscabo de su sinceridad, muestra su verdad hasta donde es conveniente. Afirma desconocer la causa de su depresión: "...-but wherefore I know not-..." (II,ii,289); la cual se guarda para arrojársela en la cara a Claudius y su madre.

HAMLET

... that this goodly frame,  
the earth, seems to me a sterile promontory; this most  
excellent canopy, the air, look you, this brave o'earhanging  
firmament, this majestical roof fretted with golden fire -  
why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent  
congregation of vapours. What a piece of work is man! How  
noble in reason! How infinite in faculty! In form and mov-  
ing how express and admirable! In action how like an angel!  
In apprehension how like a god! The beauty of the world!  
The paragon of animals! And yet, to me, what is this quint-  
essence of dust? Man delights not me; ...

(II,ii,291-301)

Estas líneas también pueden ser vistas como reflejo de la caída abismal de un idealista, cuya memoria se sacude en un espasmo de vida, para recoger los escombros de un pasado que quizás alguna vez fue. Es importante notar el cambio marcado y repentino de tono y contenido, que se presenta en estas líneas. Después de afirmar que, a sus ojos, todo se ha transformado, Hamlet pasa, de pronto, a hacer una apología del hombre. Su tono sereno melancólico se toma, por un momento, de entusiasmo efímero.

La unión antitética de estas dos visiones es quizás utilizada por Shakespeare, para evocar un contraste entre el Hamlet previo a la muerte de su padre, y aquel que se "derrumba" al enterarse de su asesinato y del adulterio de la madre. En este parlamento se observa que Hamlet trasciende la subjetividad de su visión, al considerar la existencia de otra diametralmente opuesta; no impone su criterio, una y otra vez reitera "to me" "to me" "to me".

Me parece que la oración "Man delights not me;", crea un efecto especial. Es decir, Hamlet no se pone como sujeto sino como objeto indirecto: pronombre acusativo "me", que sigue al verbo intransitivo "delight in". Con ello, sugiere que su melancolía y escepticismo le fueron otorgados por el hombre; esta oración evoca la soledad y aislamiento de Hamlet, aspectos que, como mencioné en el capítulo uno, le son impuestos. Es por esto que no dice: "I delight not in man", opción distinta, y que es la interpretación que Rosencrantz da a sus palabras: "...if you delight not in man," - - (II,ii,305). Este se ríe porque no entiende lo que Hamlet intenta comunicar, a través de esta oración (II,ii,301), y lo mal interpreta - - - - - (II,ii,301-302).

Hamlet se sobrepone al enterarse de la futura llegada de los actores. Su primer comentario al respecto (II,ii,309-314) esconde, mediante una alegría un tanto forzada, su amargura y resentimiento. Estas líneas - - muestran como él aprovecha la ocasión para hablar abierta o indirectamente de su verdad, aunque nadie lo comprenda. En éstas (II,ii,309-314), Hamlet - sugiere indirectamente, con ironía sutil, que es justamente en el mundo del teatro, donde cada hombre cumple satisfactoriamente con su papel sin que nada ni nadie se interponga. Es precisamente cuando Hamlet aborda un tema que no le involucra, que la comunicación con Guildenstern y Rosencrantz es fluida y espontánea (II,ii,315-345). Aprovecha la llegada de los actores, que es anunciada por el toque de las trompetas, para separarse de sus "amigos". El cambio de Hamlet hacia éstos es claro; él les da ahora, una bienvenida - formal, confirmando abiertamente con ésta su separación afectiva de ellos.

HAMLET      Gentlemen, you are welcome to Elsinore. Your hands, come.  
                  The appurtenance of welcome is fashion and ceremony.  
                  Let me comply with you in this garb, lest my extent to the  
                  players (which, I tell you, must show fairly outward) should  
                  more appear like entertainment than yours. You are welcome;  
                  (II,ii,352-356)

Es la actitud hipócrita, desinteresada y forzada de Rosencrantz y Guildenstern, hacia él que pide esta bienvenida, la cual difiere en mucho de la primera. Sin embargo, la diplomacia y destreza de Hamlet son impecables "Your hands, come."

Con su "but my uncle-father and aunt-mother are deceived." (II,ii,357), Hamlet hace alusión al incesto entre su madre y Claudius, expresa indirecta y sutilmente su desacuerdo ante esta relación, e implícitamente reitera que, para él, el pasado no ha muerto. Afirma que sus "padres" se equivocan con respecto a él, puesto que ve las cosas mucho más claramente de lo que ellos imaginan.

HAMLET I am but mad north-north-west; when the wind is southerly  
I know a hawk from a handsaw.  
(II,ii,359-360)

Con esta confirmación metafórica de su lucidez, que le permite, entre otras cosas, distinguir a los amigos sinceros de los falsos, Hamlet cierra su entrevista con este par. Como se puede ver, al final de este encuentro marca su separación de ellos, al comenzar a hablar en un lenguaje "personal" y cargado, que sólo él puede entender (II,ii,357-360).

La caracterización de Rosencrantz y Guildenstern se completa con sus respuestas y comentarios, frente al rey y la reina, acerca de su encuentro con Hamlet. Rosencrantz, quien parece ser más listo que Guildenstern y sabe cuando se debe mentir, responde más verazmente (III,i,5-6,8), que este último (III,i,7-10,12). Sin embargo ambos, de una forma u otra, mienten en la "reseña" que presentan a los reyes.

QUEEN Did he receive you well?  
ROSENCRANTZ Most like a gentleman.

GUILDENSTERN But with much forcing of his disposition.

ROSENCRANTZ Niggard of question, but, of our demands,  
Most free in his reply.

(III,i,10-14)

Esto (III,i,12-14) es totalmente falso. Pero el ser sinceros los ridiculiza rfa. La siguiente observación de Guildenstern no sólo es falsa, sino que re fleja que no entendieron a Hamlet, a pesar de haber sido claro, abierto y - sincero.

GUILDENSTERN But, with a crafty madness, keeps aloof  
When we would bring him on to some confession  
Of his true state.

(III,i,8-10)

La brecha de separación entre Hamlet y Rosencrantz/ - - - -  
Guildenstern, que surge al final de su primer encuentro, se ensanchará gradualmente hasta que él los pone en su sitio, y los define por lo que son: - "sponges" (IV,ii,8-12). \_\_\_ Aunque es a Rosencrantz, a quien define como - - "sponge"; creo que ello también es aplicable a Guildenstern. \_\_\_ En su segun da aparición frente a Hamlet en el (III,ii,42-46), él ni siquiera los llama por su nombre: "Will you two help to hasten them?" (III,ii,46), su frialdad es clara. Ahora sí les hace sentir la diferencia entre él, quien sutilmente puede darles una orden, y ellos que no pueden menos que obedecer. Granville-Barker observa.

Here are Rosencrantz and Guildenstern too. Their pretextless arrival suggests the hovering spies, Hamlet's prompt dismissal of them his growing distrust; and there is mockery in the very superfluity of their errand ... (32)

Efectivamente, Hamlet es insistente e inútilmente acosado por Polonius, - - Rosencrantz y Guildenstern. Indudablemente, el primero es mucho más activo y peligroso que los otros dos.

En su segunda entrevista con este par, justo después de la es cena de la representación (III,ii,279-347), cuando Hamlet se encuentra aún - bajo los efectos de hilaridad producidos por su "triunfo" sobre Claudius, su actitud con Guildenstern es "antic" de principio a fin. Ahora sí es irónico y mordaz. Se burla sutilmente de la solemnidad de Guildenstern, quien a su vez define implícitamente su posición a favor del rey y la reina. Hamlet, - por su parte, muestra abiertamente su hostilidad hacia Claudius - - - - - (III,ii,281-288). Esta vez, deja que Guildenstern exponga su torpeza; se le acaban las palabras y Hamlet no le ayuda:

GUILDENSTERN The queen, your mother, in most great affliction of spirit,  
hath sent me to you -

HAMLET You are welcome.

(III,ii,292-294)

Guildenstern se rinde y le pide a "wholesome answer" (III,ii,295-298); pero como señala T. McAlindon:

... the reason for his refusal to give them a 'wholesome answer' is that they have disregarded his solemn appeal to 'be even and direct' with him, that he has to guess their thoughts from their blushes and to formulate for them the answer which they refused to give him (II,ii,270-292). (33)

Es en este segundo encuentro donde Hamlet maliciosamente habla en su lenguaje de "mad north-north-west", consciente de que ello les hará más difícil su

tarea. Sus comentarios sobre Gertrude son irónicos (III,ii,305-310). - - -  
 Hamlet, no sólo ridiculiza la seriedad y el servilismo de Rosencrantz, sino  
 que la preocupación y confusión de su madre no le commueven; es el efecto -  
 concreto y eficaz que ello pudiera originar en ella lo que le importa: "O -  
 wonderful son, that can so astonish a mother - But is there/no sequel at the  
 heels of this mother's admiration? Impart." (III,ii,307-308). Con su iróni  
 co: "We shall obey, were she ten times our mother." (III,ii,310), él adopta  
 una actitud real confirmando, a través del "royal we", su lejanía afectiva -  
 con respecto a ellos.

Hamlet hábilmente refuerza, esta vez, la "teoría" de - - - -  
 Rosencrantz y Guildenstern, quienes parecen creer que su problema es el de -  
 la ambición; arroja su anzuelo al afirmar: "Sir, I lack advancement." - - -  
 (III,ii,314-317), el cual se vuelve más antojadizo con su respuesta a - - -  
 Rosencrantz:

ROSENCRANTZ How can that be, when you have the voice of the king him-  
 self for your succession in Denmark?

HAMLET Ay, sir, but 'While the grass grows' -the proverb is  
 something musty.

(III,ii,318-321)

Mediante ésta, les sugiere que no le basta saberse sucesor de Claudius, pues  
 to que muchas cosas pueden ocurrir en tanto; y por ende, no quisiera esperar  
 para poseer la corona.

Finalmente, valiéndose de un ejemplo claro, que les será - -  
 fácil de entender, Hamlet les advierte que no podrán arrancar el misterio de  
 su corazón, y condena abiertamente su actitud negativa hacia él - - - - -  
 (III,ii,339-347). Aprovecha la entrada de Polonius que siempre está hus-

meando e interviniendo, y además no puede dejar que Rosencrantz y - - - -  
 Guildenstern le ganen la partida\_\_, para demostrarles como él "can play -  
 what stop he pleases" (III,ii,349-355).

La observación de Hamlet: "They fool me to the top of my - -  
 bent." (III,ii,356-357), refleja que su paciencia se ha agotado; está cansa-  
 do de tener que lidiar con este grupo de "sponges". El cambio de estado de  
 ánimo, que se percibe en este comentario, prepara y apunta a su descarga de  
 cólera y resentimiento hacia Claudius y, sobre todo, hacia Gertrude - - - -  
 (III,ii,362-373), la cual se presenta en cuanto éstos finalmente le dejan so-  
 lo. La amalgama de la "antic disposition" no adornece el dolor; Hamlet si-  
 gue resintiendo todo.

En el (IV,ii,4-27), Hamlet cierra definitivamente con - - - -  
 Rosencrantz al definirlo acertadamente como una "sponge" (IV,ii,11). Se - -  
 rehúsa a ser manipulado por éste; si quiere hablará y si no, no lo hará. No  
 colabora con éste por ser una "sponge", y porque él es un príncipe.

HAMLET That I can keep your counsel, and not mine own. Besides,  
 to be demanded of a sponge! - What replication should be  
 made by the son of a king?

(IV,ii,10-12)

Esta vez, Hamlet denuncia abiertamente el servilismo convenenciero de - - -  
 Rosencrantz, y la política manipuladora de Claudius (IV,ii,14-19). Se mues-  
 tra irónico (IV,ii,21), y por primera vez hace comentarios ambiguos - - - -  
 (IV,ii,24-25) frente a este par.

## Hamlet con Polonius.

La actitud de Hamlet hacia Polonius refleja, de principio a fin, su antipatía por él. Sus ataques son crudos e incisivos. No es simplemente irónico sino también sarcástico. Todo esto, sin embargo, parece que le pasa inadvertido a Polonius. Su verbosidad, sensacionalismo, y la ascendencia que tiene sobre Claudius y Gertrude, se disipan cuando él se dirige a Hamlet. Hamlet, por su parte, aprovecha todas las preguntas que éste le formula para denunciarle, burlarse, expresar su verdad truncadamente, y divertirse a costa suya cuando la ocasión es propicia. Creo, sin embargo, que la acrimonia de Hamlet con Polonius tiene razón de ser. Esto puede apoyarse con las siguientes consideraciones:

- 1- La visión errónea y desdénosa que éste alberga acerca de Hamlet (I,iii,105-135).
- 2- El hecho de que instiga constantemente a Claudius y Gertrude, para que Hamlet sea espiado, presionado e incluso reprendido. Es así que Polonius se extralimita, atribuyéndose tareas que no le corresponden.
- 3- Su distorsión de las palabras e intenciones de Hamlet hacia Ophelia. La utilización de su propia hija como anzuelo, al hacerla participar en sus torpes planes. Aspectos todos que contribuyen decisivamente al envenenamiento de la relación, y a su consecuente rompimiento.

Podría argumentarse que Polonius actúa a espaldas de Hamlet y, por lo tanto, sus ataques no tienen explicación; pero Hamlet intuye y descubre muchas de sus mañas. Ello lo demostraré a lo largo del presente inciso y del siguiente.









cia alguna al hecho de que sea un príncipe.

Como señalé en el capítulo uno, Polonius en ocasiones se traiciona inconscientemente revelando, mediante breves destellos, su mentalidad turbia e interesada. Ello se observa no sólo en los consejos que da a - - Ophelia, donde curiosamente utiliza términos con un significado mercantil: - "more dearly", "true pay", "sterling", "higher rate" (I,iii,106-108-122), si no en la exposición de su plan, frente a los reyes, para demostrar que su - "teoría" es correcta.

POLONIUS At such a time I'll loose my daughter to him.  
Be you and I behind an arras then;  
Mark the encounter. If he love her not,  
And be not from his reason fall'n thereon,  
Let me be no assistant for a state,  
But keep a farm and carters.

(II,ii,163-168)

El verbo "loose" tiene una connotación peyorativa. Esto lo apoya la nota explicativa de Hamlet, edición Penguin, que explica e interpreta dicho verbo - como: "release (like an animal in a stud)" (29); la edición New Swan - - - Shakespeare también sostiene esta interpretación: "release.- This word is - used for animals at stud" (30). Significado que acepta Dover Wilson, y que refuerza al añadir:

The expression was not new to me. I had met it before in The Tempest at 2.I.124, where the cynical Sebastian sneers at Alonso because he would not marry his daughter to a European prince,

But rather loose her to an African;

and in The Merry Wives at 2.I.163, where the confident Master Page declares of Falstaff that "if he should intend

this voyage towards my wife, I would turn her loose to him; and what he gets more of her than sharp words, let it lie on my head". I had met it also, listening to present-day farmers in the north of England discussing the breeding of horses and cattle; and that this was the meaning intended, a meaning that would assuredly not escape an Elizabethan audience, was confirmed to my mind by Polonius speaking of "a farm and carters" five lines later, in accordance with Shakespeare's habit of sustained imagery. (36)

Es así que Ophelia se torna, por momentos, a ojos de Polonius en un objeto de compra y posteriormente, la reduce al plano de un mero objeto sexual, reflejando con ello su tosquedad.

En la escena del convento (III,i,90-148), donde Hamlet, abierta y reiteradamente, derriba la "teoría" de Polonius (II,i,100-105), mostrando insistentemente que para él Ophelia es una hoja de un pasado, que posiblemente además, nunca se escribió con claridad, es interesante notar la reacción, hasta cierto punto opuesta de Claudius y Polonius frente a este hecho. Claudius, como buen observador, se da perfecta cuenta de que:

CLAUDIUS Love! His affections do not that way tend;  
Nor what he spake, though it lacked form a little,  
Was not like madness. There's something in his soul  
O'er which his melancholy sits on brood;  
And I do doubt the hatch and the disclose  
Will be some danger; which for to prevent,  
I have in quick determination  
Thus set it down: he shall with speed to England,  
(III,i,161-168)

Este parlamento (III,i,161-174) es importante. Primero, porque refleja cómo Claudius, a diferencia de Polonius, " ... doesn't twist ordinary words to fit his own devious mind and so deprives them of their accepted meanings" - (37). Segundo, porque éste sugiere que a partir de la escena del convento,

la máscara de la "antic disposition" comienza a dislocarse, mostrando las -  
 facciones reales del rostro de Hamlet. Tanto así, que Claudius logra darse  
 cuenta de que éste no está loco, y reemplaza esta visión por la de un ser me-  
 lancólico. Tercero, este parlamento marca un nuevo curso en el movimiento -  
 dramático; en éste, se percibe el temor del rey, quien intuye el peligro - -  
 \_\_\_que de hecho ya es inminente\_\_\_, y decide tomar medidas rápidas para pro-  
 tegerse.

A partir de este momento, el movimiento general de la tensión  
 es ascendente, alcanzando su punto más alto durante la escena del gabinete -  
 (III,iv,9-105). Polonius, por su parte, no se da por vencido, mostrando con  
 ello su necedad y torpeza:

POLONIUS     It shall do well; but yet do I believe  
                  The origin and commencement of his grief  
                  Sprung from neglected love. - How now, Ophelia!  
                  You need not tell us what Lord Hamlet said;  
                  We heard it all. - (To the King) My lord, do as you please;  
                  But, if you hold it fit, after the play  
                  Let his queen mother all alone entreat him  
                  To show his griefs. Let her be round with him.  
                  And I'll be placed, so please you, in the ear  
                  Of all their conference. If she find him not,  
                  To England send him, or confine him where  
                  Your wisdom best shall think.

(III,ii,175-186)

Más aún, insiste en seguir espiando e interviniendo; aquí, ya se vislumbra -  
 cómo se adjudica tareas que no le corresponden: "Let her be round with him.";  
 aspecto que se observa claramente en sus consejos a la reina:

POLONIUS     He will come straight. Look you lay home to him.  
                  Tell him his pranks have been too broad to bear with,  
                  And that your Grace hath screened and stood between  
                  Much heat and him. I'll sconce me even here.

Pray you, be round with him.

(III,iv,1-5)

Polonius instruye directamente a la reina en la actitud que debe adoptar frente a su hijo, y en lo que debe decirle. Creo que estas líneas cristalizan a Polonius como instigador profesional; él barniza su consejo con una capa de cortesía y respeto hacia la reina que, por momentos, parece agrietarse. Irónicamente Gertrude pone en práctica, lo que más bien parece una orden sutil (III,iv,1-5), en su enfrentamiento con Hamlet (III,iv,10-25), con resultados catastróficos para ella y sobre todo para Polonius. (Por otra parte, la actitud inicial, firme y directa, de Gertrude con su hijo: "Hamlet, - thou hast thy father much offended." (III,iv,10), facilita las cosas para este último (III,iv,11,13). )

La actitud de Polonius como padre deja mucho que desear. Su brusquedad e insensibilidad toman forma y colorido con su rudo e impaciente: "You need not tell us what Lord Hamlet said;/We heard it all." - - - - - (III,i,178-179). (Parece que le molesta la presencia de la pobre Ophelia, en el momento en que se encuentra ejerciendo sus labores de consejero "How now, Ophelia!" (III,i,177).) Shakespeare inserta este comentario en el parlamento (III,i,175-186), para sugerir con ello que Polonius da primacía a su papel como consejero del rey. Esto puede confirmarse si se considera que éstas son las últimas palabras de Polonius a su hija.

Me parece que la observación de la reina: "But, look, where sadly the poor wretch comes reading." (II,ii,170), hace más sugestiva la inferencia de Dover Wilson, quien sostiene que Hamlet alcanza a oír el plan de Polonius (II.ii.163-168).

... Hamlet must have overheard what Polonius said to the King. The context allows no escape from this conclusion, inasmuch as what Hamlet says to Polonius is only intelligible if the conclusion be allowed. (38)

Esta observación compasiva de la reina (II,ii,170), también puede verse como una que anuncia al público/lector, justo antes de la primera aparición de Hamlet en escena con la "antic disposition", que en esta máscara se fundirá lo real con lo fingido. Es decir, el comentario de Gertrude (II,ii,170), evoca la imagen de un Hamlet melancólico, atrapado por el dolor; melancolfa que en ocasiones se asomará a través de la "antic disposition", y que no le impedirá desplegar, entre otras muchas cosas, sus espléndidas facultades mentales.

Al ver a Hamlet, Polonius se muestra ansioso por abordarlo para sondearlo e importunarlo inútilmente: "Away, I do beseech you, both away/ I'll board him presently. - O, give me leave." (II,ii,170-171). La segunda pregunta que éste le formula: "Do you know me, my lord?" (II,ii,174), refleja desde un principio de su entrevista con Hamlet como apunta Granville--Barker, que: "Polonius treats Hamlet as a harmless lunatic." (39) Trato que este último aprovecha exhaustivamente para lanzar sus invectivas y denunciarle.

POLONIUS Do you know me, my lord?

HAMLET Excellent well; you are a fishmonger.  
(II,ii,174-175)

Al definirlo como "fishmonger", Hamlet hace alusión a su corrupción, la cual se traduce en pestilencia; más aguda y apropiada, dentro del contexto, es la

interpretación de dicho sustantivo como: "pandar or procurer", que es aceptada por Dover Wilson. Esta última refuerza su inferencia acerca de que - - - Hamlet alcanza a oír el plan de Polonius (II,ii,163-168); la cual puede apoyarse consistentemente con esta entrevista. Hamlet, por lo tanto, sugiere que Polonius está tratando de vender a su hija. Este primer ataque de - - - Hamlet, posiblemente se deba también a que él sospecha que Polonius tuvo algo que ver en el cambio de Ophelia hacia él.

Después de denunciar indirectamente la corrupción de la corte, e implícitamente la hipocresía de Polonius (II,ii,177-180), Hamlet regresa al tema de "fishmonger", y comienza a explicar a Polonius el porque le de nomina así (II,ii,182-183,185-186).

HAMLET For if the sun breed maggots in a dead dog, being a good  
kissing carrion ... Have you a daughter?  
(II,ii,182-183)

Esta imagen evoca un ciclo de putrefacción. El sol no es utilizado como sím bolo de vida, sino como uno que origina la podredumbre sobre lo muerto. Imagen que quizás refleja indirectamente la visión que Hamlet tiene de la corte; posiblemente ésta también sugiere que, para él, las posibilidades de vida y del florecimiento de algo sano se han anulado. Hamlet dirige el curso de la conversación, y comienza a desarrollar la intención de esta imagen con la mención de "carrion", sobre la que Dover Wilson observa: "... "carrion" was a common expression at the time for "flesh" in the carnal sense;" (40), y con la alusión casual a Ophelia (II,ii,182-183). El completa su idea, advirtiéndole a Polonius que no suelte a su hija cerca de él, ya que podría hacerla concebir. Hamlet sugiere que de igual manera que el sol procrea gusanos, él podría continuar el ciclo de corrupción, haciendo que Ophelia de a -

luz: posiblemente pecadores. Inferencia que se puede apoyar con la pregunta que Hamlet hace a Ophelia: " ... Why wouldst thou be a breeder of/sinners? - ..." en el (III,i,122-123).

HAMLET Let her not walk i' th' sun. Conception is a blessing, but not as your daughter may conceive. - Friend, look to 't.  
(II,ii,185-186)

Hamlet es críptico y de lo más incisivo con Polonius, quien no entiende sus ataques. Al contrario, se alegra creyendo que la mención de Ophelia refuerza su "teorfa" (II,ii,187-190).

En cuanto Hamlet deja el tema de Ophelia \_\_\_ a quien implícitamente pone en el plano de ramera, con sus comentarios\_\_\_, se vuelve más explícito; pero su ironía persiste. Su respuesta: "Words, words, words." - - (II,ii,193), sugiere fastidio y posiblemente también cansancio. Le resulta tediosa y desagradable la compañía de Polonius. Esto puede comprobarse en su siguiente respuesta (II,ii,197-204); en ésta, Hamlet afirma indirectamente que los ancianos, como Polonius, son tontos y de apariencia desagradable. Esta clara indirecta no escapa a la atención de Polonius, quien tiene que admitir que: "Though this be madness, yet there is method in 't." (II,ii,205). Este acierto, junto con su perceptiva reflexión acerca de las respuestas de Hamlet, reivindican, en cierto modo, su capacidad mental.

POLONIUS ... (Aside) How pregnant sometimes his replies are! A happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of. ...  
(II,ii,209-211)

Sin embargo, como señala Michael Long, finalmente

... the recognition is totally inert. Hamlet's insights are immediately wrapped up in ready commonplaces which get no nearer than Claudius' oafish incomprehension to actually 'taking in' what they contain, and his estimation of the status of 'reason and sanity' (which means his regard for Elsinore's idea of the normal) is in no way qualified by his seeing a superior perceptiveness in Hamlet's abnormality. (41)

Polonius continúa sondeando a Hamlet; pero éste en vez de ofenderse con sus preguntas, las aprovecha para expresar su verdad, hasta donde cree conveniente (II,ii,206-207).

Finalmente, Hamlet expresa su agotamiento existencial en una especie de eco, que parece prolongarse indefinidamente:

HAMLET You cannot, sir, take from me any thing that I will more willingly part withal - except my life, except my life, except my life.

(II,ii,215-217)

En (II,ii,361-375) se observa que Polonius quiere ser siempre el portador de buenas nuevas, y agradar con éstas a Hamlet. Pero el suspenso y sensacionalismo que busca despertar, no surten efecto con el príncipe, quien se burla abiertamente de Polonius (II,ii,362-364,370-375). Además, creo que este último se pone en ridículo, al intentar hacer alarde de su "profundo" conocimiento del teatro; su clasificación es excesiva, e incluso parece perderse en ella (II,ii,376-381); su comentario acerca de Plauto y, sobre todo aquel de Séneca, es, por un lado, pusilánime y, por el otro, no del todo correcto.

En (II,ii,382-397) Hamlet endulza los oídos de Polonius haciéndole creer, una vez más, que su "teoría" no está lejos de la verdad - - (II,ii,387); aunque en realidad sus comentarios constituyen un ataque. Por asociación, Hamlet ve a Polonius como un padre que sacrifica a su hija, y en

cierta forma sí lo hace; también le augura que no se casará con Ophelia: la hija de "Jephthah" es sacrificada por éste, y muere sin haberse casado. Los ataques de Hamlet (II,ii,382-397), en este segundo encuentro con Polonius, - hacen más factible el suponer que él sospecha de la intervención de este último en su relación con Ophelia.

La entrada de los actores rescata a Hamlet de la tediosa compañía de Polonius: "look where my abridgement comes." (II,ii,398). Hamlet - se quita la máscara de la "antic disposition" frente a ellos, y su actitud - cambia a amistosa, espontánea y animosa (II,ii,399-409). Polonius no puede privarse de seguir interviniendo con sus comentarios (II,ii,441-442,473), - acerca de los parlamentos que pronuncian los actores. Esto acaba por exasperar a Hamlet, quien ahora sí se muestra abiertamente agresivo y mordaz - - - (II,ii,473-476). Con esta observación, Hamlet lo ridiculiza públicamente, - haciendo alusión implícitamente a su tosquedad y vulgaridad.

POLONIUS This is too long.

HAMLET It shall to th' barber's, with your beard. -(To the FIRST PLAYER) Pirthee, say on -he's for a jig or a tale of bawdry, or he sleeps - say on; come to Hecuba.

(II,ii,473-476)

Sin embargo, esto no le basta a Polonius para permanecer en silencio - - - - (II,ii,479).

Finalmente, la denuncia que Hamlet hace de Polonius, se cierra con las siguientes líneas, que lo califican acertadamente:

HAMLET Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!!

I took thee for thy better. Take thy fortune;  
Thou find'st to be too busy is some danger. -  
(III,iv,31-33)

## Hamlet frente a Ophelia.

Uno de los objetivos de este inciso será el estudiar las entrevistas que Hamlet sostiene con Ophelia, en la escena del convento (III,i,90-148), y durante la de la representación (III,ii,88-254); ver cómo éstas marcan una nueva faceta de la "antic disposition", y observar los aspectos de la personalidad y actitudes de Hamlet que se manifiestan en esas escenas. En general, se puede decir que estos encuentros son importantes por lo siguiente:

- 1- Sobre todo en (III,i,90-148), se comienza a observar cómo la máscara de la "antic disposition" comienza a resquebrajarse. O si se quiere ver de otra forma, cómo ésta empieza a adherirse gradualmente al rostro de Hamlet, quien expresará su verdad no de forma balbuceante y fragmentaria, sino cruda abierta y explícitamente. Sólo en contadas ocasiones, en el (III,ii,88-254), deliberadamente confundirá al rey y a la reina para desenmascararlos.
- 2- Su lenguaje se tornará en una arma filosa que abre heridas profundas. Predominará su humor negro, mordaz y punzante. Ya no se divertirá con juegos sutiles, como lo hizo con Polonius, Guildenstern y Rosencrantz, sino con rudos y peligrosos. Ello lo hará, entre otras cosas, mediante su lenguaje obsceno con Ophelia, en la escena de la representación, con el que busca apenar y zaherir. A través de éste, Hamlet despliega su repulsión hacia la mujer y el sexo, sentimiento que se traduce en una burla sardónica, escéptica y cruel. Este lenguaje ofensivo y defensivo a la vez, refleja el resentimiento de Hamlet hacia la mujer, originado inicialmente por la actitud de

su madre.

- 3- Su primera entrevista con Ophelia en (III,i,90-148), donde rompe definitivamente y reiteradamente con ella, consolida su resentimiento hacia la mujer e intensifica su escepticismo. Aspecto que exhibe ampliamente, durante la escena de la representación, mediante su risa cortante. Esta entrevista cierra definitivamente el círculo de soledad que envuelve a Hamlet; y Ophelia pasa, junto con su madre, a constituir un epítome de la duplicidad y falsedad femenina . . . . . (III,i,142-145).
- 4- Estas dos escenas reflejan indirectamente, una vez más, los efectos extremos de un idealismo que ha sido violentamente aplastado. Como apunta Colman: "...his idealism only makes his sense of corruption all the fuller." (42)

Ophelia, por su parte, se ve presionada y empujada a cometer errores. No quiero decir con esto que se encuentre exenta de toda responsabilidad; sin embargo, su situación es un tanto difícil, y no son muchas las alternativas que tiene; esto lo discutiré en el siguiente capítulo, en el que también analizaré, hasta donde sea posible, la relación entre Hamlet y Ophelia previa a su distorsión. Por el momento, basta con señalar que Hamlet sí amaba a Ophelia, pero como añade Bradley: "... was not an absorbing passion" (45).

Tomaré como punto de partida la descripción que hace Ophelia en (II,i,76-83), de la apariencia y aspecto de Hamlet y, sobre todo, aquella de su extraña conducta en (II,i,86-99), cuando él irrumpe inesperadamente en su gabinete. Estos dos parlamentos, contribuyen decisivamente a explicar y entender la actitud posterior de Hamlet hacia ella en (III,i,90-148), y esta

escena, a su vez, ayuda, en cierta forma, a entender su actitud en - - - -  
(III.ii.88-254).

Los últimos cuatro versos (II,i,80-83), del primer parlamento descriptivo de Ophelia, sugieren un estado de ánimo que no es fingido. Estos remiten al lector, al Hamlet moralmente exhausto que cierra el acto I, y evocan a uno que todavía parece sufrir los efectos traumáticos originados por la revelación del fantasma.

OPHELIA Pale as his shirt, his knees knocking each other,  
And with a look so piteous in purport  
As if he had been looséd out of hell  
To speak of horrors - he comes before me.  
(II,i,80-83)

Es importante notar que entre la última aparición de Hamlet en el acto I, y su primera en el II, ha pasado algún tiempo; esto lo sabemos porque la presencia inesperada de Hamlet, en el gabinete de Ophelia, es, entre otras cosas, su respuesta frente al rechazo de esta última (II,ii,107-109); esto es significativo porque refleja, como afirma Dover Wilson, "...that the mental instability obvious in the cellerage scene, so far from being temporary, had grown more intense meanwhile" (44). La línea: "To speak of horrors - he comes before me." (II,i,83), también puede ser vista como una anticipación dramática de los cuchillos que Hamlet hablará, a Ophelia y a Gertrude.

La transformación externa de Hamlet (II,i,77-79) prepara al público/lector para observar la interna. Dover Wilson comenta acerca de este cambio notorio en su apariencia:

It was, indeed, the visible token of his pretended madness;  
and was theatrically of first importance since it kept the "antic disposition" constantly before the mind of the audience. (45)

Más aún, me permito reiterar que Shakespeare se sirve de este parlamento - - (II,i,76-83) para advertir al público/lector, que el cambio que se operará - en Hamlet no sólo será notorio, sino que en esta máscara se fundirá lo fingido con sentimientos y estado reales. La observación de J. Q. Adams, citada - por Dover Wilson, acerca del desaliño y desarreglo de Hamlet, es de suma importancia:

This slovenliness in costume has usually been interpreted as the pose of the forlorn lover. It is true that literary artists of the seventeenth century sometimes represented a disappointed lover as adopting a melancholy pose accompanied by a certain carelessness in dress. But Hamlet's physical appearance cannot be explained on this score. He has "no hat upon his head"; the sad lover is invariably represented with his hat plucked low over his eyes. Hamlet's doublet is "all" that is, entirely unfastened, a most indelicate form of dishabille. His stockings are downfallen to his ankles; since men's stockings reached to or above the knee, Hamlet was thus bare-legged. And the stockings are actually "fouled", which takes away the fine sentimentality of the lover-pose. Most significant of all, perhaps, is the allusion to his shirt. This part of a man's costume was not supposed to be visible; yet Hamlet appears in public in his shirt; it is almost as though, as we should say to-day, he appeared in his undershirt. None of these things can be explained on the score of the sentimental, lovesick youth. (46)

Esto confirma que su transformación y su " ... look so piteous in purport" - (II,i,81), son el producto de un dolor mucho más profundo, que supera al ocasionado por el rechazo de Ophelia; o de un dolor que no sólo incluye a aquel originado por su rechazo, sino motivos mucho más poderosos; y en consecuencia su visita tiene otras intenciones, además de intentar buscar una explicación en su cambio de actitud hacia él.

Más sugestiva y reveladora, es la descripción de la extraña - conducta de Hamlet con Ophelia en (II,i,86-99). Esta constituye su respuesta de mudas palabras, ante el rechazo de Ophelia. Es vital notar, como lo - hace Dover Wilson, " ... that it is not Hamlet who has "repelled" her, but -

she him" (47). Irónicamente, el rechazo de Ophelia se da en el momento menos adecuado; justamente cuando Hamlet necesitaba imperiosamente del apoyo del único otro personaje femenino, además de Gertrude, al que también se encontraba ligado afectivamente, que impidiera que su resentimiento se reforzara. (En su primer monólogo (I,ii,129-159), incluso antes de enterarse del adulterio de su madre, se observa que este resentimiento es tan intenso que se traduce en una generalización: "Frailty, thy name is woman!"(I,ii,146); y en el segundo (I,v,92-112), su: "O most pernicious woman!" (I,v,105), refleja una separación afectiva de su madre; en ese momento, Gertrude se torna, a sus ojos, en una extraña; lo mismo sucederá con Ophelia en un momento dado.)

El silencio expresivo de Hamlet en su visita inesperada a Ophelia, sugiere:

- a) Que Hamlet, al no entender la causa de su rechazo, busca una explicación; que no encuentra, y que él parece suplicar con su silencio y su deplorable aspecto. Dover Wilson interpreta la descripción de Ophelia, en (II,i,86-99), "As a picture of appeal, an appeal - - - extended to the latest possible moment of the meeting, ..." (48). Interpretación con la que estoy totalmente de acuerdo, y que además puede sustentarse con el texto.
- b) Que Ophelia aún le interesa. De no ser así, no se molestaría en buscarla. Más interesante todavía es su actitud un tanto contradictoria hacia ella; por un lado, la toma de la mano, y se la aprieta - - fuertemente, y por el otro, guarda su distancia (II,i,86-87). Esta actitud, que sugiere una lucha interior, me recuerda al Hamlet dividido entre la necesidad, que por momentos parece incontrolable, de desahogar su dolor, y el saberse obligado a callar frente a Horatio y Marcellus, en (I.v,116-126). Hamlet se encuentra dividido, ahora,



Estas líneas sugieren desilusión y agotamiento moral. Finalmente, Hamlet se da cuenta de que todo es inútil: no podrá contar con Ophelia; y es su desilusión, la que por último predomina sobre los demás sentimientos. En seguida se presenta una actitud, que de nuevo pudiera ser afectada, al salir del gabinete de Ophelia sin valerse de los ojos (II,i,96-97). Pero hay algo real detrás de todo esto: "And, to the last, bended their light on me." - - - (II,i,99); es decir, el hecho de que Hamlet mantenga fija su mirada en ella, muestra como él espera, hasta el último momento, la respuesta que sus ojos - parecen implorar.

Este segundo parlamento (II,i,86-99) es importante en relación a la "antic disposition"; a través de éste, Shakespeare anuncia, desde un principio, que la "antic disposition" será una máscara fina que trasluce la verdad de Hamlet; y será esta verdad, en ocasiones hábilmente disfrazada, la que predominará en esta máscara. Cuando deliberadamente se sirva de ésta, para cerrarse frente algún personaje, su decisión y la forma en que lo consigue, continuarán siendo reveladoras de sus motivos para ello, y de sus aptitudes y capacidad mental. Aunque la "antic disposition" le sirve de mucho, algunas veces ésta representará una tensión más. Sobre todo frente a Ophelia y Gertrude, o al dirigirse o referirse a esta última, se percibe que, por momentos, le es difícil reprimirse de expresar abierta y ampliamente su verdad. Sus enfrentamientos con ellas, abren heridas que nunca cicatrizaron, y le someten a una lucha entre sentimientos positivos auténticos, y su escepticismo y resentimiento, provocados por las realidades que enfrenta. Por lo tanto, su reacción no puede ser siempre controlable; es así que su actitud "antic" se verá matizada, en ocasiones, por la verdad que por momentos se le escapa intacta, por ejemplo en el (III,i,115-116,119-120).

Dover Wilson sintetiza la intención de la visita intempestiva de Hamlet (II,i,76-99), y sus consecuencias.

In "sore

distracción" of spirit Hamlet instinctively turns for support to the only being left who might give it him. She fails; and the "piteous" sigh shows that he realises her failure, and that all is over between them. Thus she has rejected his love, and proved unresponsive to an appeal of extreme need. He is not yet suspicious of her; but the ground of his mind is ready for suspicion should the seed fall. (49)

Me atrevó a diferir de la opinión de Wilson en un punto: la semilla de la sospecha es sembrada a partir del momento en que Ophelia comienza a rechazar sus cartas y se rehúsa a verlo (II,ii,107-109). Hamlet resiente esta actitud, y a ello se debe el silencio y la actitud desconcertante que relata Ophelia en (II,i,86-99). La intención dramática de estos dos parlamentos: (II,i,76-83) y (II,i,86-99), es el presentar indirectamente a Hamlet con su "antic disposition"; pero sobre todo, como apunta Granville-Barker: " ... what Shakespeare wants is just to this extent to puzzle us, to make us curious to see Hamlet for ourselves again". También afirma que estos dos parlamentos muestran que: "The tragic distortion between the two is initiated, their second meeting is prepared for." (50) Distorsión iniciada originalmente por Polonius, y cuyos efectos se traducen metafóricamente, en la transformación exterior de Hamlet, y en un intento de comunicación matizado por el recelo. Quizás Ophelia no responde porque se encuentra atemorizada y sumamente impresionada (II,i,74).

Considero importante analizar, de modo general, el cuarto monólogo (III,i,56-88), que precede a la escena del convento (III,i,90-148), para observar los cambios que se presentan en relación al primero (I,ii,129-159); para confirmar que Hamlet hace un esfuerzo, al sobreponerse a su profunda melancolía, para lidiar con una serie de "prating knaves", mediante su "antic disposition"; y finalmente, notar el contraste entre el tono sereno de este

cuarto monólogo, con el que se suspende la tensión; y el ascenso gradual de ésta, en su segundo encuentro con Ophelia, en el que se desencadenan los ataques de Hamlet.

Creo que las diferencias más notorias entre el cuarto y el primer monólogo, radican en el tono, el ritmo y, hasta cierto punto, en las diferentes actitudes que se perciben en éstos. El primer monólogo tiene mucho mayor carga emotiva que el cuarto. En este último, como señalé anteriormente, el tono predominante es sereno, el ritmo es mucho más lento y mucho menos marcado que en el primero, pues sólo por momentos cobra agilidad y se acelera (III,i,70-74), adquiriendo una cadencia rítmica que se logra con la enumeración. En el cuarto monólogo, a diferencia del primero, no hay notas de desesperación que se ahogan por el dolor (I,ii,129-132); su dolor, pesimismo, y su agudo sentido de la corrupción, no se agolpan en versos cargados (I,ii,133,135-137), que capturan y reiteran estos sentimientos espasmódicamente. No se presenta una actitud de rebeldía, que por momentos cobra vida (I,ii,150,156-158), y que en ocasiones se diluye en el agotamiento existencial y en un sentimiento de imposibilidad (I,ii,159,129,132). En el cuarto monólogo, no hay una evocación de un pasado que se torna en una punzante ironía paradójica, al contemplarse a la luz de un presente que distorsiona y corroe (I,ii,139-146).

La serenidad del cuarto monólogo refleja un agotamiento existencial profundo. Pareciera como si en este momento, Hamlet intentara trascender la subjetividad de su sufrimiento, para alcanzar una cierta objetividad dentro de ésta. Con una especie de lejanía, Hamlet reflexiona sobre las opciones que tiene el hombre: vivir o morir. Vivir, con todas las implicaciones dolorosas del existir (III,i,68-77). Considera la posibilidad de hacer frente a los problemas: "Or to take arms against a sea of troubles," - (III,i,59), y salir de éstos: "And by opposing end them? - ..." (III,i,60).

Sin embargo, esta opción interrogante, que permanece sin respuesta, se desvanece con la alternativa de la muerte. Es justamente al considerar ésta, que el ritmo parece suspenderse:

HAMLET

- To die - to sleep -  
 No more; and by a sleep to say we end  
 The heart-ache, and the thousand natural shocks  
 That flesh is heir to; 'tis a consummation  
 Devoutly to be wished. To die - to sleep -  
 To sleep! perchance to dream. ...

(III,i,60-65)

Quizás sea esta alternativa la que más le atrae, y por lo tanto, la analiza detenidamente. Incluso, por un momento, la opción de la muerte se torna - - abierta y quizás placentera: "To sleep! perchance to dream ...". Hamlet no sólo intenta racionalizar los motivos que hacen de la muerte algo deseable - (III,i,70-74), sino también aquellos que impiden al hombre cometer suicidio (III,i,78-83). Margarita Quijano observa: "Lo que teme Hamlet es la vida, - no la muerte; la continuación de la sensibilidad, del sufrimiento; no el aniquilamiento del ser." (51) En este monólogo, Hamlet no hace referencia alguna a su situación; como si por un momento se anesthesiara la zona sensible, y sólo se percibieran los efectos extenuantes de un dolor agudo. No es sino - en los últimos seis versos (III,i,83-88), que Hamlet parece hacer alusión a su hábito de reflexión. Como señala Granville-Barker: "Only towards the - - soliloquy's end does its thought turn a point or so inward to regain touch with the main trend of the action." (52) Creo que este monólogo puede ser - visto como la maduración y prolongación del primero. Dover Wilson comenta:

But he is no longer thinking of his own "sullied flesh", still less of the divine command. By constantly turning it over

he has worn the problem to the bone:

To be, or not to be, that is the question. (53)

Independientemente de que Hamlet haya alcanzado a oír el plan de Polonius (II,ii,163-165), o de que sospeche de Claudius, al ser llamado - por éste (III,i,29-31), para que se encuentre accidentalmente con Ophelia; - es poco probable que en este momento, en el que Hamlet se encuentra absorto (III,i,56-88), y no precisamente en pequeños, sospeche inicialmente de - Ophelia al verla rezando, o que de pronto recuerde lo anterior. Es la actitud de ella, y ciertos errores que comete en este segundo encuentro - - - - (III,i,90-148); los que reviven su recelo e intensifican decisivamente su - resentimiento inicial hacia ella, provocando una actitud definida y violenta. La ironía sutil de su primera exclamación al verla: "The fair Ophelia! - " (III,i,89), sugiere lejanía, y confirma el hecho de que Hamlet sí está resentido con ella. Esto se ve con mayor claridad en su afectado e irónico: - "Nymph, in thy orisons/Be all my sins remembered." (III,i,90-91); líneas sobre las que Wilson apunta:

They are both pretentious expressions, while the reference to "all my sins", the sins for which she has jilted him, the sins he will enlarge upon later in the scene, surely indicates a sardonic tone. (54)

Su primera respuesta a Ophelia: "I humbly thank you. Well, well, well." - - (III,i,93). es diplomática e indiferente. Hamlet no menciona su rechazo, como si intuyera que fuera ya inútil; él sigue la línea diplomática y, hasta cierto punto, forzada de Ophelia. La repetición de palabras aspecto que se presenta sobre todo con la "antic disposition"aspecto, refleja depresión, fas

tidio, cansancio; y sugiere desde un principio, su lejanía con respecto a ella. Su "Well, well, well.", me recuerda al "Words, words, words." (II,ii,193), que emite con Polonius. Ahora sí, Hamlet se retrae frente a ella; ya no intentará expresar su verdad. Esta actitud, hasta cierto punto, "antic" armoniza con su ironía inicial.

Con su pregunta inicial: "How does your honour for this many a day?" (III,i,92), Ophelia sin darse cuenta, también marca su alejamiento de Hamlet; se dirige a él como si nada hubiera ocurrido entre ellos. Ella conoce de antemano la respuesta a su pregunta; sabe que Hamlet no se encuentra muy bien (II,i,80-83). Pero es cuando le dice:

OPHELIA My lord, I have remembrances of yours  
That I have longéd long to re-deliver  
I pray you, now receive them.  
(III,i,94-96)

que comete un primer error, quizás porque Polonius también la empuja a ello. El silencio de Ophelia se rompe ahora, para lastimar a Hamlet. No sólo está presta a regresarle sus recuerdos, sino que hace énfasis en que había mucho que había deseado hacerlo. Adopta el papel de la mujer ofendida, sin tener motivos para ello y sin darle una explicación. (Hamlet por su parte, no está en disposición de consolarla; más bien es él, quien necesita ser reconfortado.) Una vez más, Ophelia inocentemente marca una pauta de conducta, que en esta ocasión será respetada por Hamlet. Con su negativa: "No, not !; / I never gave you aught." (III,i,96-97), él la desconoce y la trata como si fuera una perfecta extraña. De igual forma que ella adopta actitudes desconcertantes; él comienza a adoptar las propias para defenderse. Ante esta negativa, Ophelia tiene un fundamento ahora, para expresar su indignación: "Rich gifts wax poor when givers prove unkind." (III,i,98-103). Esta respuesta -

desencadena el enojo, resentimiento, indignación y sospechas de Hamlet. A partir de este momento su actitud será deliberadamente "antic"; no por ello menos reveladora, de una forma u otra, de su estado y de la sinceridad de sus sentimientos.

Anteriormente afirmé que la actitud inicial de Hamlet, en la escena del convento (III,i,90-148), era hasta cierto punto "antic"; es decir, en un principio Hamlet parece estar a la expectativa. Sus apelativos y exclamaciones sutilmente irónicos (III,i,89-90), sólo reflejan que está sentido con Ophelia; pero su actitud "antic" se define en el momento que percibe que todo ha sido arreglado, y sobre todo al descubrir que Ophelia se ha prestado a participar en los planes mañosos de su padre. Es así que Hamlet se torna mordaz, aprovechando la ocasión para ir al meollo del asunto, y desconcertar a Ophelia con su: "Ha, ha! Are you honest?" (III,i,103). Hamlet se mofa de su actitud sobreactuada, y le pregunta si es honesta; lo que sorprende a Ophelia: "My lord?" (III,i,104). A partir de este momento, es Hamlet quien dirige y controla la conversación; Ophelia, descontrolada por el cambio de este último, no está preparada para responder.

Hamlet toca el tema de la belleza y la honradez, que resulta pertinente ahora que la actitud de Ophelia parece recordarle a su madre. En (III,i,108-109), le advierte sutil e indirectamente que si es bella y honrada, su belleza debe estar supeditada a su honestidad, y por lo tanto no debe servirse de sus encantos; ni tampoco dejar que nadie se acerque a ella por su belleza, pues ésta es engañosa. O quizás le recrimina indirectamente, en estas líneas, el haber intentado recurrir a sus encantos para descubrir su verdad.

HAMLET That if you be honest and fair, your honesty should admit no

discourse to your beauty.

(III,i,108-109)

Ophelia le pregunta: "Could beauty, my lord, have better commerce than with/ honesty?" (III,i,110-111); pregunta que responde y utiliza Hamlet \_\_quien - toma literalmente las palabras: "better commerce"\_\_, para afirmar que: efec tivamente, es más fácil que la belleza se sirva y corrompa a la honestidad; que la ascendencia que esta última pudiera tener sobre la belleza.

HAMLET Ay, truly; for the power of beauty will sooner transform honesty from what it is to a bawd than the force of honesty can translate beauty into his likeness. This was sometime a paradox, but now the time gives it proof. (III,i,112-115)

Posiblemente, al señalar lo anterior, Hamlet se refiera indirectamente a - - Gertrude. También se sirve de esta observación para condenar la insinceridad de Ophelia; sugiriendo que su belleza se ha tomado, a sus ojos, en un elemento de corrupción: se ha servido de sus encantos menoscabando su honestidad. Esto va seguido de su afirmación enfática: "I did love you once." - (III,i,115-116), que por un lado subraya la sinceridad de sus sentimientos - hacia ella; y por el otro, reitera que su relación pertenece al pasado. A partir de este momento, Hamlet será mucho más explícito y directo. Para com probar que él es sincero al decir que sí la amó, y que no está jugando para lastimar a Ophelia; basta señalar que el tono que predomina, hasta este punto de la entrevista, es serio. Es justamente en esta escena, donde uno observa otra faceta de la "antic disposition"; una en la que Hamlet será claro, directo y crudo; recurrirá a la ironía mordaz para reafirmar sus ideas y agravar sus ataques. Este Hamlet, no será aquel que se muestra paciente y -

empático con Guildenstern y Rosencrantz (II,ii,287-289). Otro punto que -  
 apoya la sinceridad de su aseveración en (III,i,115-116), es que su excita-  
 ción aún no surge. La interpretación de Granville-Barker, de lo ocurrido -  
 hasta este punto del encuentro, es perceptiva y muy clara:

She has brought back his gifts, and that will  
 wound him. He roughly denies them; she can  
 then tax him with unkindness. She knows that  
 they are being watched; and though it is all done  
 for his good, she supposes, this will add to her  
 constraint.

In his sardonic

Are you honest ... are you fair?

sounds an unspoken 'so my mother seemed';  
 and at her first close approach to him with the  
 gifts he cannot but have gained — supersensitive as  
 he now is, she unskilled in deceit — a sense of her  
 discomfort. But in a little his abiding sense of  
 his own profounder guilt draws from him the

I did love you once ... you should not have believed  
 me ... I loved you not.

— that also being a paradox to which the time has  
 given proof. (55)

El siguiente comentario de Hamlet, es importante porque apun-  
 ta a la raíz del problema. En éste, la figura de Gertrude, como la genera-  
 dora de corrupción que ha contagiado y envenenado a Hamlet, parece que es -  
 evocada indirectamente.

HAMLET You should not have believed me, for virtue cannot so  
 inoculate our old stock but we shall relish of it. I loved you  
 not.

(III,i,118-120)

Ophelia, al fallarle a Hamlet sin querer, remueve en él un aspecto clave de

su tragedia personal. Con su actitud, ella vuelve a lastimar la zona más vulnerable de Hamlet; aquella del dolor y resentimiento, provocados por el rápido matrimonio de su madre y por su adulterio. Sentimientos que al ser reforzados por Ophelia, no sólo acaban por anular las posibilidades de que persista algo bueno en el presente, sino que ahogan la última gota de un pasado agradable. En este comentario (III,i,118-120), se vislumbra que, para Hamlet, el pasado y el presente se funden en un presente permanente y generador de corrupción en cadena.

Su: "I did love you once.", y posteriormente la negativa: "I loved you not.", plasman con eficacia la lucha interior de Hamlet entre su honestidad, que le lleva a emitir una verdad que se escapa de su boca; y el resentimiento y dolor que borran ésta, predominando finalmente sobre ella. Estas dos oraciones, muestran la fineza de la máscara de la "antic disposition"; la cual permite percibir a un Hamlet dividido entre los residuos de un pasado bueno que se extingue, y un presente que lo envenena todo. Además su desilusión y creciente enojo, al saberse observado y sobre todo traicionado por ella, le empujan a adoptar una actitud defensiva, y a negar una verdad que por un momento se le escapa.

La respuesta de Ophelia: "I was the more deceived." (III,i,121), lo lastima y le enfurece; el hablarle a Hamlet de engaños \_\_\_ cuando es él quien ha sido engañado por su madre, y en este momento por Ophelia\_\_\_, le hace montar en cólera (III,i,122-130), y confirmar abiertamente su rompimiento y separación de ella. Creo que la reacción violenta de Hamlet, a partir de: "Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners? ..." (III,i,122-123), \_\_\_ la cual se intensifica y permanece hasta el final de su encuentro \_\_\_ (III,i,122-148)\_\_\_, refleja su cariño por Ophelia, y el dolor y enojo al comprobar que es imposible salvar la relación. Pienso que en este parlamento el sustantivo "nunnery" significa convento y no burdel. Aceptación que se pue

de verificar con las ideas que Hamlet expresa, con su actitud seria y violenta, y con el tono acre que predomina en la entrevista a partir de este momento. Colman apunta:

For a long time after the appearance of Dover Wilson's New Cambridge edition of Hamlet (1934; second edition 1936), the repeated use of the word "nunnery" in III.i was widely accepted as meaning "brothel" as well as, if not indeed instead of, "convent". That a jocularly inverted use of the word would have been available to Shakespeare is not in doubt: OED ("nunnery", Ib) quotes its use by Nashe, by Fletcher and on an eighteenth-century title-page. But to know that such a usage was possible in the early seventeenth century is not in itself enough to demonstrate that Shakespeare avails himself of it for Hamlet. As A.L. French has shown, this usage simply does not lend itself to the antithesis that Hamlet is making when he harangues Ophelia — an antithesis, not simply between marriage and the avoidance of marriage, but between sexual activity and its avoidance. "He cannot be saying 'avoid sex by going to a brothel!'" (56)

Como señala French, la pregunta retórica: "Why wouldst thou be a breeder of sinners?" (III,i,122-123), condena implícitamente el matrimonio y la actividad sexual. Además, la advertencia: "We are arrant knaves, all; believe none of us." (III,i,129), apunta más bien a que se aleje de los hombres; y eso no lo conseguiría yendo a un burdel.

Las líneas (III,i,125-127), sugieren que Hamlet parece sospechar que "the good king and queen" (II,ii,275-276) también lo están espionando. Esta inferencia es factible, si se considera que en este momento en que Hamlet está prácticamente seguro de que está siendo espionado por Polonius, quizá también sospeche de Claudius; puesto que ya con Guildenstern y Rosencrantz descubre la intervención de este último y sabe de su inquietud. Con la descripción que Hamlet hace de sí mismo que no es certera, posiblemente él intenta amenazar y advertir a Claudius, haciéndole saber que no

es tan indefenso.

HAMLET                    I am very proud, revengeful, ambitious; with  
more offences at my beck than I have thoughts to put them  
in, imagination to give them shape, or time to act them in.  
(III,i,125-127)

Sin embargo, es más fácil comprobar que Hamlet sospecha de la presencia de Polonius en esta escena. Como señalé anteriormente, su recelo surge a partir de la actitud sobreactuada de Ophelia (III,i,94-96), y sobre todo después de la respuesta de ofendida de esta última (III,i,98-103), que provoca su irónico: "Ha, ha! Are you honest?" (III,i,104). Todo esto se puede apoyar con:

HAMLET                    We are arrant knaves, all; believe none of us.  
Go thy ways to a nunnery. - Where's your father?  
(III,i,129-130)

Palabras que, según todo parece sugerir, también están dirigidas a Polonius; no sólo porque van seguidas por el inquisitivo: "Where's your father?", como si con ello Hamlet quisiera asegurarse de que éste las haya escuchado; sino porque éstas también parecen ser un eco, o una confirmación sintética de aquellas que pronuncia Polonius en el (I,iii,115-120,126-131), acerca de las turbias intenciones de Hamlet. Esto confirma, una vez más, que Hamlet intuye la intervención inicial de Polonius en su relación con Ophelia. Quizás al preguntarle, dónde está su padre, Hamlet intenta darle una última oportunidad a Ophelia para que se sincere, y restablecer así la comunicación que se trunca desde que ella se rehúsa a verlo y a recibir sus cartas (II,ii,108-109).

Su reacción violenta y su brusca despedida (III,i,132-133), frente a la respuesta de Ophelia: "At home, my lord." (III,i,131), reflejan que él intuye - su mentira; comprobando, finalmente, que la relación entre ellos ya no se - puede mantener. Al mentir, Ophelia exacerba el enfado y resentimiento de - Hamlet, quien aprovecha la ocasión para advertir a Polonius que no siga in- - terviniendo:

HAMLET Let the doors be shut upon him, that he may play the fool  
nowhere but in 's own house. Farewell.  
(III,i,132-133)

La actitud de Ophelia le lastima, y desencadena una actitud - aún más violenta, que se presenta después de su primer adiós. En este parla - mento:

HAMLET If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy dowry-  
be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shall not  
escape calumny. Get thee to a nunnery, go. Farewell. Or, if  
thou wilt needs marry, marry a fool: for wise men know  
well enough what monsters you make of them. To a nun-  
nery, go, and quickly too. Farewell.  
(III,i,135-140)

- a) Hamlet le augura a Ophelia que de igual forma que él ha sido calumnia- do, ella lo será también.
- b) Comienza a hablarle de forma un tanto impersonal, haciéndole sentir - que no quiere tener nada que ver con ella ni con ninguna otra mujer - (III,i,138-139).
- c) Ahora sí, Hamlet ataca violentamente; marca claramente su separación - de ella, y además comienza a generalizar: Ophelia pasa a formar parte

de esa generalidad hipócrita y engañosa.

El hecho de que Hamlet reanude sus ataques insistentemente, muestra como este encuentro abre la herida no cicatrizada \_\_\_ causada por la conducta de su madre \_\_\_, ensanchándola y provocándole un dolor que se traduce en una actitud insistentemente defensiva, que alcanza su mejor expresión en el último parlamento (III,i,142-148). Esta segunda descarga, refleja que su resentimiento se intensifica. En ésta, él desarrolla su visión acerca de la mujer, que a sus ojos se toma en el epítome de la falsedad, sensualidad y lascivia.

HAMLET I have heard of your paintings too, well enough. God has given you one face, and you make yourselves another. You jig, you amble, and you lisp, and nickname God's creatures, and make your wantonness your ignorance. ... (III,i,142-145)

Este ataque incisivo a la falsedad y mañas de la mujer, parece aludir indirectamente a la feminidad endeble e ineficaz de Gertrude (I,ii,118-119); feminidad que se percibe en algunos de sus comentarios y ruegos a su hijo, -- cuando éste se muestra presto a poner el dedo en la llaga, en la escena del gabinete (III,iv,14,22,40-41).

En las últimas cuatro líneas de este parlamento (III,i,145-148), Hamlet reitera su rompimiento con Ophelia; no quiere que le ocurra lo mismo que a su padre. Es importante notar que implícitamente él parece sugerir que es la duplicidad de su madre, lo que él ha resentido profundamente y lo que le enfurece. También aprovecha la ocasión para advertir a Polonius, de una vez por todas, que no se casará con su hija. Posiblemente también intenta amenazar a Claudius, al anunciar que: "Those that are married already, all but -

one, shall live;" (III,i,147-148); y de hecho, éste la toma como tal - - -  
(III,i,165-169).

HAMLET

Go to, I'll no  
more on 't, it hath made me mad. I say, we will have no more  
marriages. Those that are married already, all but one,  
shall live; the rest shall keep as they are. To a nunnery, go.  
(III,i,145-148)

La reacción de Ophelia (III,i,149-160), ante las invectivas -  
de Hamlet, es reveladora, entre otras cosas, de la sinceridad de su cariño -  
por éste. Creo, sin embargo, que la intención principal de este parlamento -  
es recordar al público/lector que la transformación externa y, sobre todo, in  
terna de Hamlet, a partir quizás de la muerte de su padre, es notoria. En es  
te encuentro, de igual forma que Ophelia se ve presionada a participar en un  
plan, que resulta desastroso para ambos, y a mentir; Hamlet se ve empujado a  
defenderse mediante la "antic disposition", y a señalar algo que es falso: "I  
loved you not." . Otra prueba de que él utiliza la máscara en esta escena, -  
es que Hamlet se cierra para expresar ideas no incoherentes, pero que sólo -  
guardan sentido para aquellos que conocen y comprenden una situación, de la -  
que Ophelia está totalmente ajena.

Independientemente de la idealización que ella hace de Hamlet,  
en este parlamento (III,i,149-160), y que se percibe en la imagen compasiva,  
con la que se refiere a su "locura": "Now see that noble and most sovereign -  
reason,/Like sweet bells jangled out of tune and harsh;" (III,i,156-157); mu-  
chas de sus afirmaciones son sustentadas por el texto; por ejemplo: "The - -  
courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword," (III,i,149), a lo largo  
de este capítulo hago mención de estas cualidades y aptitudes, las cuales se  
pueden observar en sus entrevistas con varios personajes. En cuanto a que era:

"Th' expectancy and rose of the fair state," (III,i,151), es muy probable; - desde el acto I, Shakespeare sugiere a través del cariño, respeto y fidelidad de Horatio y Marcellus hacia Hamlet (I,ii,173-175), la simpatía y aceptación que éste tiene entre la gente del pueblo; aspecto que reconoce el mismo Claudius en él (IV,vii,18-24). Lo único que no puede comprobarse es: si su forma de vestir y sus modales, eran vistos como el patrón de buen gusto: - - "The glass of fashion and the mould of form." (III,i,152). Sin embargo, esta observación continúa siendo importante porque subraya indirectamente, que su apariencia física ha cambiado.

Ophelia es la única que considera en detalle el pasado de --- Hamlet, a la luz de su presente estado. A diferencia de otros personajes, - ella no trata de expurgar la razón de su cambio radical; simplemente lo lamenta con pesar.

Creo que su compasión, a pesar de no ser eficaz, tiene más peso que la de - Gertrude; quien no parece prestar mucha atención a la transformación de su - hijo; o simplemente lo hace en la medida que ello no afecte su relación con Claudius; a la que da primacía. No es hasta el momento de crisis más aguda, cuando las cosas han ido demasiado lejos, que uno percibe chispazos de su capacidad maternal (V,ii,269-271,272-273).

## Hamlet en la escena de la representación.

Mientras que durante el Consejo Real (I,ii,1-40), e incluso después de éste (I,ii,42-64), Hamlet permanece en la sombra que sólo se hace presente hasta el final; en la escena de la representación (III,ii,88-254), él es el maestro de ceremonias que toma la revancha. El Hamlet "silencioso", "complaciente", y apesadumbrado que se presenta en (I,ii,65-159), se torna en uno que no deja títere con cabeza. Ninguno de sus enemigos, ni de los que le han lastimado, o aquellos por los que siente una gran antipatía, se escapan de recibir sus dardos. Este Hamlet parece cobrar energías; se muestra irónico, mordaz, y la mayoría de sus comentarios son de lo más agudos.

En el Consejo Real, Claudius exhibe sus habilidades como político y orador, al subrayar que su matrimonio con Gertrude fue aprobado por la corte, y al dar las gracias por ello (I,ii,14-16). Es así que éste aprovecha la ocasión, entre otras cosas, para ganarse la simpatía de los miembros de la corte, haciéndoles sentir que los toma en cuenta.

CLAUDIUS      Therefore our sometime sister, now our queen,  
 Th' imperial jointress of this warlike state,  
 Have we, as 'twere with a defeated joy -  
 With one auspicious, and one dropping eye,  
 With mirth in funeral, and with dirge in marriage,  
 In equal scale weighing delight and dole -  
 Taken to wife. Nor have we herein barred  
 Your better wisdoms, which have freely gone  
 With this affair along. - For all, our thanks.  
 (I,ii,7-16)

El hecho de que la corte haya aprobado este matrimonio y, sobre todo, el haber aceptado a este nuevo rey sin chistar, ya es sugestivo de la parálisis -

que invade a sus miembros. La situación era lo suficientemente especial, como para haber despertado las sospechas de cualquiera. Sin embargo, todo parece sugerir que, según la corte, no importa quien ocupe el trono, mientras alguien se encuentre en él. El que Fortinbras parece aprovechar la muerte - de Hamlet padre, para recuperar las tierras que perdió su padre (I,ii,19-25), también sugiere, desde un principio, que el reino de Claudius nunca llega a gozar de completa estabilidad y seguridad.

Después de que se cierra el Consejo, el rey se dirige a atender a Laertes (I,ii,42-49), y finalmente a Hamlet (I,ii,64).. Este proceso - de aproximación indirecta y gradual hacia el héroe, quien parece ocupar el - último lugar dentro de la corte, sugiere indirectamente su soledad y, sobre todo, que Hamlet ocupa un lugar secundario en ese presente que se abre con - la participación del enlace de su madre con su tfo (I,ii,1-14). Sin embar- go, a partir del acto II, Hamlet emerge como figura central con su "antic - disposition". Su "locura" inquieta, sacude y denuncia a servidores de la - corte, "amigos", y desde luego al rey y la reina.

A diferencia de Claudius, que durante el Consejo Real -----  
(I,ii,1-39), como apunta Michael Long:

... we see his mind living in that condition of sedulous balance which he keeps up in his state-rhetoric. Discretion is balanced against nature, defeat against joy, the eye is 'drooping and auspicious', there is 'mirth in funeral' and 'dirge in marriage', 'delight and dole'. No one emotion is to gather any more strength than would permit its being effectively cancelled by the presence of its opposite. (57)

en la escena de la representación (III,ii,88-254), Hamlet se manifiesta - - abiertamente como el enemigo de Claudius, al arrojarle a la cara su crimen - (III,ii,246-248).

Con su primera respuesta a éste, antes de que de comienzo la mítica, Hamlet alimenta la "teoría" de que su "locura" es producto de una ambición frustrada precisamente por él.

KING How fares our cousin Hamlet?

HAMLET Excellent, I' faith; of the chameleon's dish: I eat the air  
promise-crammed. You cannot feed capons so. (III,ii,88-90)

Respuesta que Claudius evade diplomáticamente (III,ii,91-92); y con la cual, Hamlet distrae hábilmente a su presa, para revelar en el momento adecuado una de las principales causas de su desasosiego; una mucho más grave que la de la ambición.

En esta escena, su principal víctima es Claudius; sin embargo, tampoco se olvida de Gertrude, Ophelia e incluso de Polonius. De nuevo trata a este último como un tonto: "It was a brute part of him to kill so - capital a calf there. - ... " (III,ii,99), que con su comentario superfluo: " ... I was killed i' th' Capitol Brutus killed me." (III,ii,97-98), se traiciona. Pero como casi siempre, Polonius no logra captar las indirectas de Hamlet. Julio César puede ser visto como figura de Claudius, que en esta escena será "acuchillado" por Hamlet.

Hamlet también alimenta la "teoría" de Polonius - - - - - (II,i,101-105), acerca del motivo de su "locura", al rechazar la gentil petición de su madre de que se siente a su lado: "No, good mother; here's metal more attractive." (III,ii,102-104). Hamlet aprovecha la ocasión para burlarse, herir y apenar a Ophelia; a quien además utiliza como anzuelo para adoptar el papel de "distracted lover" (III,ii,105-113). Colman observa:

It now becomes Hamlet's turn to use her as a decoy, embarrassing her with coarse witticism that prove to be the opening moves in an attack on his mother:

What should a man do but be  
merry? For, look you, how cheerfully my mother looks, and  
my father died within's two hours. (III,ii,117-119)

The same process is repeated, with heightened tension, just before Lucianus's murder speech (III,ii,230-237). The firmly placed plural 'husbands' once again focuses attention on Gertrude and Claudius all the more appropriately as Hamlet goes on to call for what proves to be the decisive speech of 'The Mousetrap'. (58)

Al insistir en que el tiempo transcurrido desde la muerte de su padre es más corto (III,ii,119-122) (dos horas y después dice que dos meses) de lo que Ophelia señala, es decir cuatro meses, Hamlet condena abiertamente el rápido matrimonio de su madre. Esto también sugiere que su aflicción por la muerte de su padre, no ha sido aliviada por el tiempo; el cual parece detenerse a raíz de esta muerte. Creo que estos comentarios de Hamlet (III,ii,119-122) reflejan, una vez más, su dolorosa vinculación con el pasado y su hostilidad hacia el presente.

En esta escena, como señala Dover Wilson:

He is an actor himself, and never so much at ease as when playing a part. Throughout almost the whole play we see him in some role or other. The part of madman is, of course, his main disguise, but it has many varieties: the distracted-lover variety, in two sorts at least, if not more; the variety for "tedious old fools"; and the variety of a subtler kind for his two schoolfellows, the sponges.

Nor can we doubt that this play-acting gives him intense satisfaction. It keeps his mind off that

something in his soul,  
O'er which his melancholy sits on brood -

and which comes uppermost whenever he is left alone. It also aids him in his delving operations against Claudius and his myrmidons. And never does he obtain a more magni-

ficent opportunity than in the play scene of displaying his great histrionic gifts, and such dramatic talent as he possessed; for since all his dupes are now gathered together watching him, he has to act all his parts at once. (59)

Si antes de que de comienzo la representación propiamente dicha, Gertrude no ha recibido ninguna estocada de Hamlet (no hay forma de probar que ella haya alcanzado a escuchar, el comentario que él hace a Ophelia (III,ii,117-119), antes de la mímica), el tema principal que se maneja en los parlamentos de los actores, que representan el papel de rey y reina (III,ii,143-216), es el de un segundo matrimonio; éste parece dedicado expresamente a los odos de Claudius, pero sobre todo de Gertrude, quien si no se incomoda con esto, Hamlet se asegura de que lo haga con su agudo: "Madam, how like you this play?" (III,ii,217). Su respuesta: "The lady doth protest too much methinks, " (III,ii,218), es congruente con su mentalidad. Es decir, me parece que ésta es de la misma línea que su primer comentario a Hamlet en el (I,ii,68-73); y por lo tanto, es una que refleja implícitamente su forma simplista de ver las cosas.

Hamlet con su: "O, but she'll keep her word." (III,ii,219), muestra su ingenio y rapidez mental. Al afirmar lo anterior, Hamlet confunde e inquieta aún más a Claudius, que ya se encuentra nervioso y a la expectativa: "Have you heard the argument? Is there no offence in 't?" (III,ii,220). Con este comentario (III,ii,219), Hamlet le hace creer que la situación que será escenificada, no es una que se asemeje a la suya. Por un lado, lo tranquiliza; y por el otro comienza a torturarlo lentamente, al expresar repentina y fragmentariamente la verdad que sólo Claudius conoce: "No, no, they do but jest, poison in jest, no offence i' th' world." (III,ii,221-222); asegurándose con ello, de que éste no suspenda la representación ("...lest that should prove him guilty upon the graver count" (60), como apunta Granville-Barker.) antes

de mostrarle toda la verdad, y lanzarlo a la oscuridad de su conciencia - -  
 (III,ii,253). Granville-Barker comenta acerca de lo ocurrido hasta este mo-  
 mento:

But, for the time, the tide is with him. The  
 Queen does not appeal to Claudius to stop the play;  
 she puts up no better defence than the wryly merry:

The lady doth protest too much, methinks.

And Claudius dare not stop it, lest that should  
 prove him guilty upon the graver count. He is  
 reduced to demanding, lamely:

Have you heard the argument? is there no offence in 't?

No offence! —when already his Queen and his  
 marriage have been publicly insulted by these  
 hired and abetted players. Hamlet, seeing that  
 the courage is out of him, lashes him, stingingly,  
 pointedly, casting, for the first time, the one fatal  
 word full in his face:

No, no, they do but jest, poison in jest; no offence i'  
 the world! . (6)

Al señalar: "This is one Lucianus, nephew to the king." (III,ii,230), - - -  
 Hamlet acerca el queso a Claudius, conduciéndolo irremediablemente hacia la  
 trampa. Al así hacerlo (III,ii,230), él se asocia con Lucianus; será el - -  
 quien infligirá un golpe "mortal" a Claudius en esta escena. Al informar -  
 que es el sobrino y no el hermano, posiblemente intenta una vez más, confun-  
 dir e intensificar la angustia de Claudius; sugiriendo con ello, que la si-  
 tuación que se presentará no es exactamente paralela a la de Claudius, sin -  
 dejar de asemejarse en mucho a la suya, puesto que Hamlet es su sobrino.

Hamlet vuelve a atacar a Ophelia mediante su sarcasmo punzan-  
 te y su lenguaje obsceno (III,ii,231-236); también incluye en sus ataques a  
 su madre: "So you mistake your husbands." (III,ii,237). Parece que en esta

segunda descarga contra Ophelia, Hamlet ve a esta última y a Gertrude como iguales.

Hamlet está ansioso por atrapar a su víctima y culminar su "venganza"; sabe que la situación está bajo su entero control; y por consiguiente, expresa abiertamente su deseo de culminar su plan: "Come - the - - croaking raven doth bellow for revenge." (III,ii,239). A este punto, - - - Claudius sólo puede esperar calladamente lo que ya es inminente - - - - - (III,ii,240-245), y tratar de controlar la tremenda tensión a la que es sometido; la cual se sugiere con su silencio. Es importante notar que después de la escena en la que se maneja el tema de un segundo matrimonio - - - - - (III,ii-143-216), Claudius formula sólo dos preguntas (III,ii,220-223). Ambas reflejan una especie de sumisión, y un nerviosismo que intenta ser encubierto con un tono sereno y amable. Hamlet, después de esta escena - - - - (III,ii,143-216), se torna mucho más directo e incisivo; se siente fuerte y sabe que está a punto de ganar la batalla.

Después del parlamento de Lucianus (III,ii,240-245), Hamlet culmina su tortura al intervenir como coro y adelantar el fin de la obra:

He poisons him i' th' garden for's estate. His name's Gonzago. The story is extant, and writ in choice Italian; you shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago's wife.

(III,ii,246-248)

No se conforma con que Claudius vea lo que se despliega ante sus ojos; - - - Hamlet añade información que acaba por conformar una situación prácticamente igual a la suya. Es así que Claudius finalmente revienta y pide luz: "Give me some light! - Away! " (III,ii,253).

En esta escena (III,ii,88-254), Claudius es sometido a un - - "tour de force", pues la mímica ya le sugiere lo que ha de venir. Dover - -

Wilson sostiene que éste no la llega a ver, rechazando con ello la teoría del "second tooth"; la cual es apoyada por Granville-Barker. Wilson habla de las dos posiciones que se pueden adoptar con respecto a Claudius y la mímica:

we must show either that the King was not watching the dumb-show (which we shall later find is the true solution), or that he was not unmoved as he watched it. The second alternative, which is the explanation most widely entertained by critics who have given any thought to the matter, has been wittily described by Dr Pollard as the "second tooth theory, since it implies that Hamlet deliberately tests the King twice, in the dumb-show and then by means of Lucianus, and that Claudius is sufficiently strong-nerved to stand the first trial but breaks down under the second. (62)

El estudio que él hace de la escena de la representación es detallado e interesante, y además ayuda en mucho a su mejor comprensión. A pesar de que Wilson resuelve dudas importantes, por ejemplo, la razón por la cual Claudius no suspende la representación después de la mímica; me parece que sus inferencias, aunque sugestivas, no pueden comprobarse con el texto. Considero por lo tanto, que la posición de Granville-Barker se apega más a lo que se sugiere en esta escena.

La escena de la representación no ofrece ninguna indicación de que Claudius se encuentre distraído, comentando posiblemente algo con Polonius o la reina, mientras se presenta la mímica. Si no se acepta que el rey ve la mímica, ésta resulta ser, en cierto modo, un material superfluo; cuando de hecho, tiene su razón de ser. La mímica despierta, desde un principio, el suspenso en el público/lector, y también contribuye al movimiento general ascendente de la tensión. Además, ésta permite que se introduzcan los comentarios de Hamlet y Ophelia al respecto (III,ii,128-136).

Granville-Barker observa:

When the King sees the Dumb Show he is at once alert. Though here may be a coincidence and no more, whatever Hamlet has a hand in will now be matter for suspicion. But what should he do? If the thing is mere coincidence nothing. If it is a trap laid, he is not the man to walk straight into it — as he would by stopping the play for no reason he could give before it had well begun. He must wait and be wary. Ophelia (the acting of the Dumb Show has let her recover herself a little) voices the question for him:

What means this, my lord? ... Belike this show imports the argument of the play.

And Hamlet's answer:

Marry, this is mitching mallecho; it means mischief.

and his comment on the Prologue:

the players cannot keep counsel: they'll tell all.

point disquietingly away from coincidence. 'Mitching mallecho ... mischief ... tell all'; Claudius must be wary indeed.

Here, then, is the battle joined at once, between the watcher and the watched. On the defensive is the King, whose best tactics, without doubt, are to brave the business out, calmly, smilingly, giving no slightest sign that he sees anything extraordinary in it; for the attack, Horatio, whose steady eye — he has assured us — nothing will escape, and Hamlet, a-quiver with suppressed excitement, who after a while will try — still vainly — by mocking look and word, to pierce that admirable composure. But for a long first-round, from the entry of the player King and Queen, it is a still and silent battle. Its background is the line after line of their smoothly flowing verse, which we hear but need not greatly heed. Our attention is for the three: for Claudius, conscious that he is being watched, and Hamlet and Horatio, their eyes riveted to his face.

The Dumb Show falls quite pertinently into Hamlet's — and Shakespeare's — scheme. The mimic play as a whole is a calculated insult both to King and Queen. The 'one scene' which 'comes near the circumstance' of the old King's death, and into which Hamlet has inserted his

'dozen or sixteen lines,' is to be the finishing stroke merely. Were it a single one, Claudius might outface it. It is the prolonged preliminary ordeal which is to wear him down. Upon the point of dramatic technique too, if the test of his guilt is to be limited to the one scambled and excited moment of the

Thoughts black, hands apt, drugs fit ...

—when our eyes and ears are everywhere at once, upon Hamlet, Lucianus and the King, upon the Queen and the courtiers too—the play's most vital crisis must be half lost in confusion. What Shakespeare means, surely, is to make this simply the culmination of a long, tense, deliberate struggle to break down the King's composure, on his part to maintain it. Treat it thus and the confusion, when at last it comes, makes its true effect. And the eighty lines of the spineless verse of "The Murder of Gonzago" are all they should be as a placid accompaniment to a silent and enthralling struggle. If the struggle is not the salient thing, if the ampling of the verse is made so instead it must lower the tension of the scene disastrously. And we may, I think, acquit Shakespeare of meaning to do that. (63)

Esta escena (III,ii,88-254) exhibe la destreza con la que - - Hamlet maneja la "antic disposition", y muestra, una vez más, como él, so - - pretexto de su "locura", se torna irónico, mordaz, obsceno y sumamente incisivo. Dispara sus dardos en todas direcciones, sin que nadie se lo impida. Esta escena también cristaliza la rapidez mental de Hamlet, que se traduce - en su capacidad de improvisación: "This is one Lucianus, nephew to the - - - King." (III,ii,230), "O, but she'll keep her word." (III,ii,219); y sobre to do, en la habilidad con que alimenta las tres "teorías" acerca de su "locu--ra", adoptando las distintas actitudes que se requiere para ello. Con su - primera respuesta a Claudius (III,ii,89-90), le hace sentir que su problema es el de la ambición. A Polonius le hace albergar nuevas esperanzas: "(To - the KING) O, ho! Do you mark that?" (III,ii,104), haciéndole creer que toda vía se interesa por su hija, al preferir sentarse a su lado. A la reina le

sugiere también, de forma sutil e indirecta, que su "teorfa" (II,ii,54-57), no está lejos de la verdad, presentándole una escena en la que se maneja el tema de un segundo matrimonio, y con su agudo y malicioso: "Madam, how like you this play?" (III,ii,217). Además él hace comentarios, que independientemente de que Gertrude los alcance a oír, también apuntan en dirección de su "teorfa" (III,ii,117-119,235-237).

A la entrada de los reyes y la corte a ver la representación, Hamlet se muestra irónico, pero al mismo tiempo parece que se encuentra de buen humor, quizás porque saborea de antemano la inocencia de los allí reunidos, que están totalmente ajenos a los ataques que han de recibir - - - - (III,ii,88-103).

En seguida, se torna obsceno con Ophelia y adopta la actitud de alguien sexualmente impaciente (III,ii,105-113). Después de la mímica se muestra brusco, impaciente e incluso un tanto impertinente: "...Be not you ashamed to show, he'll not shame to tell you what it means." (III,ii,134-135); y es Ophelia quien tiene que aguantar sus erupciones (III,ii,128-140). Aunque su actitud con ella es en general ofensiva y cruel, Hamlet es muy voluble; por momentos, responde sin agresión a sus preguntas (III,ii,131-132), y de pronto se impacienta y se vuelve acre (III,ii,134-135).

Finalmente, cuando Claudius estalla, Hamlet experimenta un júbilo que hasta cierto punto resulta desconcertante (III,ii,235-264). En ese momento, parece que Hamlet se limita a disfrutar su "triumfo", y que se cierra ante las implicaciones de lo que acaba de confirmar.

En esta escena se observa que Hamlet no logra desligar la figura materna de otras mujeres. Parece que ve a Ophelia y a Gertrude en el mismo plano; la primera resultará igualmente infiel y engañosa que la segunda. Su actitud con Ophelia es extrema y radical.

El hecho de que Hamlet se cubra con la "antic disposition", -

en esta escena; no le impide el adoptar actitudes que sean congruentes con - sus sentimientos reales, acerca de los personajes a los que agrade.

Granville-Barker comenta el "triunfo" de Hamlet en esta escena:

... it is a barren victory, lacking its conclusive stroke, and to be turned against the victor. Hamlet \_\_\_ all forgetful of the promised joining of judgments with Horatio \_\_\_ was, it would seem, about to bridge fiction to fact, tax Claudius with the murder to his face and before the world, and take his revenge, if it might be, then and there. But, failing to do this, it is a fatal error to unmask. For Claudius in the safe retreat he gains, will turn that now useless 'madness' to his own protection and profit, leaving his enemy meanwhile to vaunt his triumph in sounding words. (64)

## Hamlet frente a Gertrude.

Los objetivos generales de este inciso, en el que estudiaré el enfrentamiento entre Hamlet y su madre en la escena del gabinete (III,iv,9-218), son:

- 1) El considerar, como lo he hecho en relación a otros personajes, la denuncia que hace Hamlet, en este caso, del anquilosamiento moral de su madre, de su mediocridad y simplismo entre otras cosas. Denuncia que difiere en mucho de la que hace frente a otros personajes, por su carácter íntimo, por su fuerza y violencia, por el detalle y por lo insistente de ésta.
- 2) Considerar en qué sentido esta escena, en la que Hamlet deliberadamente adopta el papel de cauterizador, denuncia al propio Hamlet.
- 3) Señalar aquellos aspectos de la personalidad de Hamlet y de Gertrude que se manifiestan en este encuentro. Es importante notar los rasgos de la personalidad de su madre por ser una figura clave en su sufrimiento y en su caída como idealista.

A pesar de que Hamlet se arranca la máscara de la "antic disposition" en esta escena, ésta continúa siendo importante en relación a su máscara. En esta escena Shakespeare dirige la atención del público/lector a uno de los modos del problema, no sólo porque la madre es el punto más vulnerable de Hamlet, sino porque en esta escena se hace más sugestivo el que Hamlet esté afectado. Además, esta escena muestra el cuidado con que procede Shakespeare, quien presenta a un Hamlet que con una máscara, que utiliza en los actos II y III, refuerza en general la idea de que éste se encuentra fundamentalmente cuerdo; y a este punto se puede hacer surgir más concretamente

la duda en cuanto a su salud mental, sin que ello desconcierte mucho al público/lector. Justamente en el momento que Hamlet se arranca la máscara de la "antic disposition" frente a su madre, después de que la ha venido usando a partir del acto II, surge más claramente la duda acerca de su cordura. -  
 Creo que esto hace factible el inferir que su máscara disimula, en cierto modo, el hecho de que está afectado.

Esta escena también es importante en relación a la "antic - - disposition", porque en ésta Hamlet descubre a la reina que su "locura" es fingida, hecho que confirma el cuidado y delicadeza con que Shakespeare maneja este problema. Esta escena cierra el proceso de denuncia que Hamlet realiza a partir del acto II. Además aquí (III,iv,9-218), ya no se fundirá lo fingido con lo real; Hamlet no expresará su verdad fragmentariamente, ni su dolor en balbuceos que son reprimidos; será sólo la verdad y su verdad, la que expresará abiertamente y sin reparo alguno.

En esta escena, Hamlet lleva a cabo la intención que plantea en su quinto monólogo: "I will speak daggers to her, but use none;" (III,ii,370), y ello quizás lo cumple gracias a la segunda aparición del fantasma en esta escena (III,iv,111-116); de no ser por éste, posiblemente las cosas hubieran tomado otro curso (III,iv,97-104). De igual forma que el quinto monólogo prepara al público/lector, para observar a un Hamlet cuya violencia y exaltación alcanzarán su punto más alto en el enfrentamiento que sostendrá con su madre; parte de esta escena a su vez (III,iv,97-104), refuerza el hecho de que en su quinto monólogo (III,ii,362-373), él experimenta por un momento - - - - (III,ii,370-371), el deseo de asesinar a Gertrude. Deseo que posteriormente se modifica (III,ii,372-373); de igual forma que las palabras del fantasma a Hamlet, en la escena del gabinete, dan lugar a un cambio en el tono, a una -

suspensión momentánea del movimiento ascendente de la tensión y a un cambio en la actitud de Hamlet hacia su madre y de ella hacia él. Estos puntos - los abordaré en detalle más adelante.

Aunque el quinto monólogo prepara al público/lector para observar a un Hamlet que será directo, explícito, de lo más incisivo y que en general no titubeará en sus ataques, la decisión de arrancarse la máscara - de la "antic disposition", desde un principio de la entrevista con Gertrude, es espontánea. Esta resulta al seguir la pauta que ella marca con su actitud inicial directa hacia él: "Hamlet, thou hast thy father much offended." (III,iv,10). (Reprensión que resulta un tanto ridícula, puesto que - - - - Gertrude intuye que Hamlet desaprueba su matrimonio con Claudius - - - - (II,ii,56-57). Este comentario muestra desde un principio la insistencia - de Gertrude en engañarse e imponer la farsa, parte de la cual está consciente pero que no parece incomodarle hasta este punto.) La repetición del sustantivo "Mother, mother, mother!" (III,iv,6), que hace Hamlet mientras se - dirige al gabinete de Gertrude, sugiere una actitud "antic" y un tono irónico, aspecto que refleja que Hamlet está a la expectativa y que, por lo tanto, su actitud se define a instancia de la de su madre. A este respecto, - las aseveraciones de los siguientes críticos son relevantes, Dover Wilson - comenta acerca de la entrada de Hamlet: "But Hamlet enters in one of his - moods of excitement, equally determined on his side to "speak daggers"." - (65), esta observación la refuerza Bradley: "We notice in Hamlet, at the - opening of this interview, something of the excited levity which followed - the "dénouement" of the play-scene." (66). El comentario de Granville- - Barker también es interesante: " ... we hear Hamlet coming, vociferating - as he comes; once more it is that obsessive: Mother, mother, mother!" (67).

La primera respuesta de Hamlet, ante la reprimenda de su madre, es irónica, incisiva e igualmente directa que la reprensión de ésta: -

"Mother, you have my father much offended." (III,iv,10-11). Gertrude intenta entonces salirse por la tangente y evade sutilmente su comentario, al sugerir mediante su: "Come, come, you answer with an idle tongue." - - - - (III,iv,12), que está diciendo incoherencias. (Hamlet utiliza el término "idle", frente a Horatio en (III,ii,86), para anunciarle que debe adoptar la "antic disposition" y cerrar su conversación con él, en el momento que entran los reyes y la corte a ver la representación.) Sin embargo, Hamlet reitera su lucidez con una refutación veraz y aguda: "Go, go, you question with a wicked tongue." (III,iv,13). La reina, que no está acostumbrada a que su hijo replique como lo hace en esta ocasión \_\_\_ en que por vez primera y única se encuentran a "solas" \_\_\_, de pronto se encuentra desarmada: "Why, how now, Hamlet!" (III,iv,14). (Esta vez, Hamlet no se ve forzado a contener su dolor y resentimiento hacia ella, teniendo además que asentir frente a sus crudas observaciones (I,ii,68-74), o viéndose presionado a acceder a su petición de que permanezca en Dinamarca (I,ii,118-120).) En vista de las circunstancias, Gertrude intenta recurrir, una vez más, a la ascendencia que cree le otorga su posición de madre: "Have you forgot me?" (III,iv,16), adoptando en cierto modo la posición de víctima y recurriendo a un sentimentalismo que se presenta tardíamente. Es decir, no es Hamlet quien la ha olvidado, lejos de ello; más bien es ella la que parece haberse olvidado de él. - Creo que puede hablarse de un silencio de Gertrude como madre, a partir del acto I, donde ella se dirige a Hamlet más que como madre, como la esposa de Claudius. Asimismo, me parece que este silencio es un factor que contribuye a explicar la violencia de su hijo para con ella, en este enfrentamiento.

El sentimentalismo al que hago referencia no surte efecto en esta ocasión: Hamlet, a partir de este momento, se explaya decidido a mostrarle su "verdad"; una cuyo letargo le ha impedido ver, o una a la que se ha avenido plácidamente. Es así que éste se burla de su madre con su iróni-

co:

HAMLET

No, by the rood, not so.  
 You are the queen, your husband's brother's wife;  
 And - would it were not so! - you are my mother.  
 (III,iv,15-17)

y comienza a ventilar su resentimiento a través de esta confirmación punzante. En estas líneas Hamlet subraya la lejanía afectiva que existe entre ellos, y afirma estar consciente de que Gertrude da primacía a su relación con Claudius. Este hecho se insinúa sutilmente desde el acto I, donde casi todas sus intervenciones (I,ii,75) son una ampliación de las hechas por el rey (I,ii,66-73), o un reforzamiento de las mismas (I,ii,113-119). Esto se puede ver más claramente si se considera que ella intuye algunos de los motivos de la "locura" de Hamlet; y aunque su preocupación y compasión

GERTRUDE

I doubt it is no other but the main:  
 His father's death, and our o'erhasty marriage.  
 (II,ii,56-57)

por él son sinceras, no son convincentes ni tampoco eficaces. No son convincentes porque nunca toma la iniciativa de hablar con él a solas - - - - - (II,ii,181-182); tampoco son eficaces, ya que su intervención para tratar de ayudarlo se reduce a un asentimiento pasivo y silencioso frente a los torpes planes de Polonius (II,ii,163-169), o a meros halagos a Guildenstern y - - - Rosencrantz (II,ii,19-26), para motivarlos a que ayuden a su: "...too-much-changed son." (II,ii,36). Michael Long sintetiza la actitud de Gertrude hacia Hamlet, hasta el momento de su enfrentamiento.

Her performance up to the closet scene is one of

ordinary compassion for the 'too much changed son', disturbed only by one ominous mention of 'our o'erhasty marriage'. But it is an inert compassion, combining as it does with the sort of moral blindness which will not see the evil of spying and prying, which will join Claudius in those hopeful philosophizings which characterize 'mauvaise foi' ('all that lives must die' etc.), and which, in the desperate circumstances of this tragedy, will make her as helpless to understand or intervene as the others. She comes to the great scene with Hamlet as a sort of "femme moyen sensuelle" who is suddenly asked to operate at a moral depth which she has accustomed herself to neglect. (68)

El perceptivo comentario de Long hace alusión indirectamente a la parálisis de Gertrude, quien acepta que las políticas sucias de Polonius sean aplicadas a su hijo; y a su falta de personalidad. Aspecto que Shakespeare subraya ingeniosamente a través de una sola línea, en la cual ridiculiza en cierto modo a la apacible Gertrude:

KING Thanks, Rosencrantz and gentle Guildenstern.  
 QUEEN Thanks, Guildenstern and gentle Rosencrantz.  
 (II,ii,33-34)

Sus palabras son un eco fiel de las de su esposo. Además, creo que justamente el hecho de que ella, en contraposición a lo que afirma Long, sí entiende parte del problema de Hamlet (II,ii,56-57), hace de su actitud "pasiva" con él una mucho más criticable.

Frente a la invectiva directa de Hamlet (III,iv,16-17), - - - Gertrude tiene ahora motivos para reforzar su posición de víctima; ella intenta evadirlo, reflejando con ello una actitud necia: "Nay, then, I'll set those to you that can speak." (III,iv,18), actitud que violenta a Hamlet. Esta conducta se vislumbra desde un principio del encuentro (III,iv,12,14,16); en donde se observa cómo ella se rehúsa a enfrentar la verdad; y a experimentar el dolor que ello provoca.

Granville-Barker comenta la respuesta de ofendida de la reina (III,iv,18), en la que se observan los últimos residuos de su autoridad como madre de Hamlet y esposa de Claudius, los cuales serán en seguida aplastados definitivamente por su hijo:

— to which last savage stroke she has no answer  
And upon her impotent and most imprudent

Nay then, I'll set those to you that can speak ...

she finds herself in his hard grasp and flung back  
in her chair again (where she had enthroned  
herself to receive him), and next so menaced by  
the fierceness of his

you shall not budge;  
You go not till I set you up a glass  
Where you may see the inmost part of you ...

that she cries aloud for help. It is not that threat  
which frights her, but plainer danger. For despite  
him, and as he feared, the 'soul of Nero' is astir  
in Hamlet. And did not Polonius from his hiding  
echo her cry and draw the frenzied rage upon him-  
self, the sword-thrust that despatches him might  
truly, in a moment more, have been for her. (69)

A pesar de que esta escena refuerza la posibilidad de que Hamlet, en su quin to monólogo, sí experimenta por un momento el deseo de matar a su madre - - (III,ii,370-371); no creo que sea en este momento, como observa Granville - - Barker, cuando tal deseo se presenta por segunda vez, y la posibilidad de - que éste se realice se torne factible. Es así que me atrevo a diferir de la observación de este último en dos puntos. El primero, efectivamente Hamlet se violenta a partir de la imprudencia infantil de su madre (III,iv,18), pero habrá momentos en esta escena, en los que se encuentra mucho más exaltado y donde la posibilidad de que se lance sobre Gertrude se sugiere más plausible; por ejemplo en el (III,iv,97-104), justo antes de la segunda aparición



arranque en un momento dado le lleva a matar, ello puede ser sugestivo de que está afectado. Granville-Barker comenta sobre este crimen: "... there is a mad, Neronic gaitety in the: 'How now! A rat? Dead for a ducat, dead!'" (71). La observación de Bradley acerca de este hecho también es importante:

Evidently this act is intended to stand in sharp contrast with Hamlet's sparing of his enemy. The King would have been just as defenceless behind the arras as he had been on his knees; but here Hamlet is already excited and in action, and the chance comes to him so suddenly that he has no time to 'scan' it. It is a minor consideration, but still for the dramatist not unimportant, that the audience would wholly sympathise with Hamlet's attempt here, ... (72)

Pienso que su respuesta: "Nay, I know not. Is it the king?" (III,iv,27), puede ser vista como un intento, entre otras cosas, de modificar un primer juicio del público/lector a raíz de su crimen, subrayando el hecho de que lo comete en un momento de suma excitación, el cual le ciega frente a cualquier consideración.

La reina, ahora sí con fundamento de peso, se encuentra aterrada: "O, what a rash and bloody deed is this!" (III,iv,28). Lo que no detendrá a Hamlet para que esta vez desencadene sus invectivas de forma consistente. Hamlet no resiente, en este momento, la muerte de Polonius (III,iv,31-33); más bien la plantea como un hecho que éste se buscó, condenando de nuevo su intervencionismo. Dover Wilson apunta: "The death of Polonius is at first a mere trifle, which he at once, after his lightning fashion, converts into a test for his mother ..." (73). El asombro de Gertrude: "As kill a king!" (III,iv,31), confirma su inocencia en este sentido (III,iv,29-30).



thunders in the index." (III,iv,52-53); puesto que éste en su repugna directa a la reprimenda de su madre: "Mother, you have my father much offended." (III,iv,11), ya le sugiere desde un principio su línea de pensamiento, así como su intención firme de mantenerse en ésta; o si posiblemente esta intervención (III,iv,52-53) se deba, como señala Granville-Barker, a que:

... Hamlet talks a language she does not understand,  
 Less of ill-deeds themselves than the hidden  
 springs of them, and of the infection their evil  
 may spread till the whole world be 'thought-sick'  
 with it.

So he begins again, and speaks as to a child -

Look here, upon this picture, and on this;  
 The counterfeit presentment of two brothers ...

— to try to make her understand. (74)

Cualquiera de las dos visiones acerca de sus dos interrupciones - - - - - (III,iv,40-41,52-53); ya sea que, en un último intento de refrenar los ataques de Hamlet, Gertrude finja no comprender sus palabras; o que su parálisis esté tan arraigada que no le entiende; ambas la desacreditan. Desde el punto de vista dramático estas interrupciones dan agilidad al desarrollo de la escena, incrementan el suspenso, detienen por un momento la tensión y contribuyen al mismo tiempo al movimiento global ascendente de la misma.

La segunda interrupción de Gertrude (III,iv,52-53) provoca - que Hamlet sea mucho más específico y punzante. Esta vez sus palabras se tornan en cuchillos, que ya no podrán ser evadidos por ella (III,iv,54-89). Este parlamento (III,iv,54-89) puede dividirse en tres partes. La primera - (III,iv,54-68), donde Hamlet reitera el antagonismo entre su padre y - - - Claudius. (Antagonismo que se presenta inicialmente en su primer monólogo. - (I,ii,139-140,152-153), el cual intensifica su dolor, haciendo de la actitud

de su madre una mucho más reprobable y menos entendible (I,ii,141-146,154-157).) En esta primera parte (III,iv,54-63), Hamlet se explaya y se refiere a su padre de forma hiperbólica; quizás esto se debe en cierto modo a su deseo de hacer reaccionar a su madre. Me parece, sin embargo, que sus comentarios acerca de Hamlet padre en su primer monólogo tienen mucho más carga emotiva y evocan de forma más real y convincente la personalidad humana de este último; esto se debe, entre otras cosas, a que en ese monólogo hace alusión a su padre como esposo de Gertrude y a su relación con ella.

En la segunda parte (III,iv,65-77), su lenguaje se torna áspero y corrosivo. En las siguientes líneas, Hamlet hace alusión indirectamente al crimen de Claudius (I,v,61-70),

HAMLET

- Look you know what follows:  
Here is your husband like a mildew'd ear,  
Blasting his wholesome brother.

(III,iv,64-66)

y posiblemente también se refiera indirecta y sutilmente al adulterio de su madre. El verbo "blasting" en presente continuo sugiere: no sólo un ataque definitivo, sino uno que se prolonga en el tiempo. En las dos líneas subsiguientes, Hamlet le descubre a Gertrude que sabe de este adulterio clara e incisivamente:

HAMLET Could you on this fair mountain leave to feed,  
And batten on this moor? Ha! have you eyes?  
(III,iv,67-68)

Con el verbo "batten", sugiere que el aspecto determinante en la unión de su madre con Claudius fue el sexual, y además da por sentada la sensualidad y -

el apetito sexual de Gertrude. Parece que le es tan difícil aceptar el adulterio y la relación entre su madre y Claudius, que en su afán por defenderse de estas realidades, pone en tela de juicio no la moralidad de Gertrude, sino su capacidad sensible (III,iv,54-68), situándose con ello a un nivel que sea más accesible a ella. Esto se observa desde el principio del parlamento, en el que Hamlet hace énfasis en la presencia majestuosa de su padre - - (III,iv,56-61); e incluso le muestra miniaturas de este último y de - - - Claudius, para que el antagonismo entre ambos sea más palpable para ella. A través de todo esto, Hamlet sugiere que si el aspecto decisivo en la unión - de Gertrude con Claudius fue el físico, desde esta perspectiva su actitud - también le es improcedente. La siguiente observación de Michael Long es importante; en ella menciona ciertas actitudes y aspectos de la personalidad - de Hamlet que se manifiestan en este encuentro:

And then again doing the same work of correcting and complicating our balance of sympathies in the scene, there is that dewy, romantic, conspicuously young quality of much of Hamlet's language. As we hear him talk of the 'grace and blush of modesty', of the rose which is to be found on 'the fair forehead of an innocent love', and of the grace which, seated on his father's brow, gave him

Hyperion's curls; the front of Jove himself;  
An eye like Mars, to threaten and command;  
A station like the herald Mercury  
New lighted on a heaven-kissing hill,

(III,iv,57-60)

we begin to see that the basic principles of the scourge and minister are not such as to equip him very well for the task of making mature and understanding moral judgements on those who are disadvantaged enough to be made of mere flesh and blood. That is not enough to warrant his dismissal as an adolescent, of course; but it does enough to move more of one's sympathies away from this idealistic young man and towards the woman of flesh and blood, whose life has been equally palpably created for us, upon whom the comments are offered. (75)

Los siguientes cuatro versos cristalizan el choque de Hamlet con una realidad que emerge y se impone en este encuentro. Es decir, se rehúsa a aceptar que existe amor entre su madre y Claudius así como el hecho contundente de que ella aún tiene apetitos sexuales. Intenta ver a Gertrude como lo que no es (III,iv,69-72); como una mujer madura con una actividad sexual en descenso, y en consecuencia como alguien cuyos instintos están totalmente supeditados a una actitud juiciosa. Se niega a aceptar que Gertrude es Gertrude y, por lo tanto, la antítesis de lo que su subjetividad, por un momento, le lleva a inferir:

HAMLET You cannot call it love, for at your age  
The hey-day in the blood is tame, it's humble,  
And waits upon the judgement; and what judgement  
Would step from this to this?

(III,iv,69-72)

Granville-Barker comenta:

... Shakespeare habitually treats age in his characters as freely as he treats time in a play's action, conventionally, or (within the bounds of likelihood) for dramatic effect alone and so he does here. Hamlet is 'young'. It looks as if Shakespeare first thought of him as about twenty, as the student returning to Wittenberg; late in the play he takes the trouble to make him a definite thirty, evidently to justify the developed maturity of his mind. But he remains conventionally 'young.' Gertrude if we argue the matter out, but we do not might then be approaching fifty by the calendar, and in real life have come to look matronly and middle-aged enough. But, played by a boy upon Shakespeare's stage, this is just what she could not plausibly be made to look. There she must be either conventionally 'old' or conventionally 'young.' And since she must be shown sensually in love with Claudius, and seductive enough to make him commit murder for her sake, she clearly

— the sole choice lying between the two — must be 'young.' And the force of Hamlet's reproach that at her age

The heyday in the blood is tame, it's humble  
And waits upon the judgment ...

is that, while to intolerant youth (never so intolerant as upon this issue) this should be so with her, it all too patently is not. From this, in fact, springs the tragedy; poor Gertrude's blood was not tame. (76)

El comentario de Granville-Barker hace alusión a consideraciones esenciales, que se presentan o se confirman en esta escena. Efectivamente, hay momentos en los que Shakespeare sugiere indirectamente que Hamlet es joven y que, como tal, su idealismo le lleva en ocasiones a la exageración; por ejemplo en (III,iv,54-60). Sin embargo ¿hasta qué punto se puede hablar de una intolerancia juvenil en Hamlet, al enfrentarse al hecho de que su madre aún tiene apetitos sexuales, cuando hay un adulterio (I,v,42-46), y una clara sugerencia de una actividad sexual plena y de una fuerte unión entre ella y Hamlet padre?

HAMLET Must I remember? Why she would hang on him,  
As if increase of appetite had grown  
By what it fed on.

(I,ii,143-145)

Podría hablarse de "intolerant youth", si simplemente se tratara del hecho - en sí de tener apetitos sexuales y de un segundo matrimonio. Pienso que su actitud de rechazo frente a la sensualidad de su madre, no es un problema - tan simple como para explicarlo en base a una intolerancia juvenil. La vida íntima de Gertrude con Claudius le remite inevitablemente a un pasado que - fue distorsionado por ella; y que para Hamlet no ha muerto, sino que se ha -

prolongado en una especie de pesadilla.

Hamlet, consciente quizás de que su visión idealista acerca - de su padre (III,iv,55-64), en contraposición a aquella negativa y desdenfosa que alberga de Claudius (III,iv,65-68), no las comparte Gertrude; consciente también de que sus inferencias, acerca de que a la edad de su madre " ... - los hervores de su sangre están ya tibios y obedientes a la prudencia" (77), no tienen nada que ver con la realidad, se concentra en ésta y en el presente. Es decir, Hamlet enfrenta el hecho de que su madre aún tiene apetitos - sexuales que ahora satisface con Claudius, y prorrumpe en un torrente de in- vectivas, descargando, esta vez sin reserva alguna, su repulsión. Hamlet se resiste obsecada y violentamente a aceptar la actitud de Gertrude - - - - (III,iv,73-83).

La primera parte de este parlamento (III,iv,54-72) puede ser vista como introductoria. En la segunda (III,iv,73-83), Hamlet agrade cruel e insistentemente a Gertrude mediante un lenguaje punzante; en ésta, su fu- ria se acrecenta y abre sus ataques con la ironía cortante de:

HAMLET: Sense, sure, you have,  
Else could you not have motion. ...  
(III,iv,73-74)

En esta segunda parte, todos sus ataques están encaminados, sobre todo, a - rehusarse encarnizadamente a aceptar la unión entre Gertrude y Claudius. En su afán por negarse a aceptar esta realidad, recurre a argumentos no morales y que en sí no tienen mucho peso, sirviéndose de ellos para reincidir en sus invectivas:

HAMLET

But, sure, that sense



and reason have come thickly into his speech, and the Queen can stand no - - more." (78) Hamlet se torna de lo más sarcástico y sardónico, se burla - - abiertamente de la sensualidad de Gertrude, y sobre todo de que a su edad - ("matron") ella todavía tenga apetito sexual; -el cual, según él y de acuerdo con lo que sugiere, es tan imperioso aún que prevalece enteramente sobre su razón (III,iv,86-89). Esta visión no puede ser aceptada ni tampoco rechazada; lo único que la tragedia sustenta, en este sentido, es que la reina todavía tiene deseos sexuales; pero qué tan imperiosos sean éstos, permanece como un misterio.

Hamlet cree que el motivo sexual es el único que llevó a unir a Claudius y Gertrude; aunque desde luego éste fue uno poderoso puesto que - hubo adulterio; hay instancias a lo largo de la tragedia que apoyan la idea de que sí hay amor entre ellos (IV,vii,11-16), (IV,i,1-3), (IV,v,105-106,113, 125). Michael Long observa:

There is a gratuitous jeer in 'at your age/The heyday in the blood is tame' and a nastily derisive sexual punning (on 'sense' and 'motion') in 'Sense, sure, you have,/Else could you not have motion'; and 'Rebellious hell,/If thou canst mutine in a matron's bones ...' is another outburst strongly laced with cruelty and ignorance. But it is a mind in the pain of self-formation which produces these things and a mind which has been lied to by Elsinore's lived pretence that the kinetic world can and should be totally controlled by subjugation to a code of social propriety. It is thus a mind which is in no position to control those nose-rubbing insistences that rush ferociously through passages like

Eyes without feeling, feeling without sight,  
Ears without hands or eyes, smelling sans all  
(III,iv,78-79)

or 'A murderer ... a villain ... A slave ... a vice of kings ... A cutpurse ... A king of shreds and patches'. Such things are, to an Elsinorean, fearful knowledge; and their fierce coursing through Hamlet's language is witness, principally, to the magnitude of the difficult insights which crowd in on such a mind once the nutshell has been cracked and the hitherto enclosed self is exposed without defence to the nature which before had been

relegated to the status of 'bad dreams'. (79)

Esta vez, Gertrude no puede menos que rendirse ante las dagas que le entierra Hamlet; su sumisión es ahora total e implora piedad - - - (III,iv,89-92). Sus palabras reflejan, por vez primera quizás, destellos de posibilidades humanas positivas, que sin embargo permanecen como tales. En estas líneas Gertrude da señas de vida, al sacudirse por un momento la parálisis; reacciona, aunque sea momentáneamente, para contemplar por instantes lo que en ella parecía una zona muerta. Ella rasga por un momento el velo de una "duplicidad" que sólo existe para Hamlet; este es un factor que intensifica considerablemente el sufrimiento de su hijo y que también contribuye a explicar la descarga violenta de éste frente a ella, en su primer encuentro a "solas".

GERTRUDE

O Hamlet, speak no more  
Thou turn'st mine eyes into my very soul;  
And there I see such black and grainéd spots  
As will not leave their tinct.

(III,iv,89-92)

La súplica de Gertrude sólo incita a Hamlet a reanudar y agravar sus ataques (III,iv,93-96). Se encontrará tan exaltado que ya no controla sus palabras, y se torna mucho más cruel. Su náusea se satura de imágenes degradantes que evocan corrupción, asco y pestilencia:

HAMLET

Nay, but to live  
In the rank sweat of an enseamed bed,  
Stewed in corruption, honeying and making love  
Over the nasty sty-

(III,iv,93-96)

Reduce la relación de Claudius y Gertrude a lo meramente animal; los ve como un par de puercos. La tensión se intensifica y el ritmo se acelera. Su rotundo repudio de la realidad, le lleva a exagerar y distorsionar ésta.

Tampoco se detiene cuando su madre le interrumpe y le ruega - por segunda vez:

GERTRUDE

O, speak to me no more;  
These words, like daggers, enter in mine ears;  
No more, sweet Hamlet!

(III,iv,95-97)

Hamlet descarga su odio hacia Claudius (III,iv,98-102), pero lo más importante es que se remite de nuevo al pasado, y al así hacerlo su excitación alcanza su punto más alto, las palabras se escapan de su boca con rapidez y violencia al grado que revela abruptamente un secreto que no debía descubrir; - se refiere a Claudius como un criminal, un ladrón de la corona y en consecuencia como un impostor. (Esto es importante en relación a las funciones - que cumple la aparición del fantasma en esta escena (III,iv,103-116).)

HAMLET

A murderer and a villain  
A slave that is not twentieth part the tithes  
Of your precedent lord; a vice of kings;  
A cutpurse of the empire and the rule  
That from a shelf the precious diadem stole,  
And put it in his pocket!

(III,iv,98-103)

Todo parece sugerir que la reina, en su agobio y aturdimiento: "No more!" - (III,iv,104), no escucha las palabras de Hamlet; la aparición del fantasma - en este momento desvía su atención y la de su hijo, quien de no ser por ello es muy probable, como señalé en páginas anteriores, que se hubiera lanzado -

sobre ella. Dover Wilson apunta:

But in the end he breaks down her defences, and she has to plead for mercy. Three times she interrupts him, begging him to "speak no more". Yet he only grows the more violent; and would apparently have proceeded to greater lengths, had he not been interrupted a fourth time —by the Ghost. (80)

Las últimas palabras de Hamlet (III,iv,98-102,105), previas a la aparición del fantasma, pueden ser vistas como aquellas que cierran el primer movimiento de este encuentro. En éste, no sólo es Gertrude quien sufre sino también Hamlet. Creo que este movimiento puede considerarse, entre otras cosas, como un proceso catártico que Hamlet emprende; al enfrentarse a su madre y hablarle cuchillos, él enfrenta una realidad irrevocable; también se purga al remitirse al pasado; Hamlet expulsa todo lo que desde un principio de la tragedia le lastima profundamente (I,ii,129-159). Me parece que esta descarga, junto con otras consideraciones acerca de su personalidad, ayudan a explicar por qué, a pesar de todo, no se vuelve loco.

Es interesante notar que, en este movimiento, él se concentra primero en el pasado para establecer el antagonismo entre su padre y - - - Claudius (III,iv,55-63); prosigue con el presente, en cuyo transcurso permanece el pasado (III,iv,73-82), sólo durante breves momentos fija su atención únicamente en el presente (III,iv,83-89) (III,iv,93-96); finalmente se remite al pasado, cuando se encuentra más excitado (III,iv,98-100). (Los ataques de Hamlet contra Claudius (III,iv,98-100), son un eco más violento de las invectivas que el fantasma lanza contra éste (I,v,42-75).] Para Hamlet, ese pasado se funde inevitablemente con el presente (III,iv,100-103); para él, Claudius es la prolongación de ese pasado en un presente que se torna una distorsión (III,iv,91-94). El fantasma tampoco se olvida de haber sido

víctima, entre otras cosas (I,v,75-83), de un crimen y un adulterio; hechos que revela a Hamlet, pidiéndole además: "Revenge his foul and most - - - -unnatural murder." (I,v,25); consideraciones todas que contribuyen a explicar porque Hamlet no puede desligar el pasado del presente.

Creo que todo lo anterior confirma la dificultad que presenta el emitir cualquier juicio acerca de su insistencia en la actividad sexual entre su madre y Claudius, y de la repulsión y violencia que ello despierta en él ¿Hasta qué punto se puede hablar de ignorancia, como un aspecto que se manifiesta en su actitud a este respecto, como lo hace Long; o de - - - - "Intolerant youth (never so intolerant as upon this issue)", como lo hace Granville-Barker? Efectivamente, Hamlet es joven e idealista pero además recibe golpes terribles en el momento menos adecuado, cuando se encuentra sumamente deprimido por la muerte de su padre y profundamente resentido por el rápido enlace de su madre; también se le pide vengar el crimen de Claudius. Su situación es compleja, no común y su consideración se impone en esta escena, en la que por vez primera se enfrenta a Gertrude. Para ella el pasado muere, pero para Hamlet es lo único que existe (I,v,92-106).

Uno de los objetivos de la aparición del fantasma en esta escena "is but to whet "Hamlet's" almost blunted purpose." (III,iv,112). En ésta, el fantasma confirma abiertamente el retraso de Hamlet en su tarea de venganza. Pienso que al hacer esto, implícitamente también le reprende por no cumplir con su recomendación de no resentirse ni adjudicarse el papel de juez con Gertrude (I,v,85-88), recomendación que pasa por alto justamente en esta escena. A través del fantasma, Shakespeare descubre el retraso de Hamlet y lo hace en el momento acertado. Como señalé en el capítulo uno, las últimas palabras de Hamlet en (I,v,189-191), después de que el fantasma le ha revelado los te

ribles secretos, reflejan un profundo agotamiento existencial, y también se percibe en éstas que no le resultará fácil el llevar a cabo la venganza. Pero es en el tercer monólogo (II,ii,522-589) donde Shakespeare introduce el problema del retraso; en el sexto (IV,iv,32-66), éste se plantea de nuevo.

Su "inactividad" constituye un problema porque a pesar de que Hamlet, al ser espoleado por un evento externo: la capacidad de identificación de los actores con el personaje, la decisión y el coraje de Fortinbras, se recrimina por dicha "inactividad", se cuestiona en su intento por encontrar una explicación, lucha contra este problema y finalmente se sobrepone, proponiéndose firmemente actuar a su manera: " - About, my brain! ..." ----- (II,ii,563), " - O, from this time forth/My thoughts be bloody, or be - - - nothing worth!" (IV,iv,65-66); sin embargo, todos sus esfuerzos resultan -- inútiles, no porque no mate a Claudius cuando está rezando, sino porque nunca llega a descubrir las causas radicales de su "inactividad"; tendría quizás que morir y nacer de nuevo, dejar de ser Hamlet y un héroe trágico para que la venganza no representara un problema y una tensión más. El comentario de E. A. M. Colman es interesante porque apunta a una de las raíces de este problema.

His refusal to murder Claudius 'pat', in cold blood, commands our respect; but the scene with Gertrude brings a counterbalancing realisation that even in Hamlet himself 'rank corruption, mining all within', could yet infect unseen. To such a process the killing of Claudius would be almost irrelevant. And it is the irrelevance of vengeance, rather than any simple reinstatement of princely idealism, that brings the play to its eventual resolution. (81)

La observación de Bradley también ayuda a comprender mejor la "inactividad" de Hamlet:

The truth is that, though Hamlet hates his uncle

and acknowledges the duty of vengeance, his whole heart is never in this feeling or this task; but his whole heart is in his horror at his mother's fall and in his longing to raise her. (82)

En realidad el problema de la venganza se diluye a lo largo de los actos II y III, los cuales presentan a un Hamlet con una gran capacidad y actividad intelectual; uno que a través de la versatilidad, bravura y vivacidad de su lenguaje, entre otras muchas cosas, da constantemente señales de vida y actividad. O por lo menos, en caso de estar exagerando, su actividad en estos actos no trasluce la existencia de su inactividad, sino hasta después de la escena de la representación. Me parece que su actividad tampoco impacienta al público/lector como una forma de inactividad. Este problema toma forma concreta y cobra importancia después de la escena de la representación; es entonces cuando el público/lector empieza a preguntarse qué está esperando Hamlet para matar al que ahora es definitivamente su enemigo; y es entonces cuando Shakespeare confirma abiertamente la existencia del problema (III,iv,111-112).

Es importante notar que Hamlet anticipa la reprimenda del fantasma:

HAMLET Do you come your tardy son to chide,  
That, lapsed in time and passion, lets go by  
Th' important acting of your dread command?  
(III,iv,107-109)

Posiblemente este hecho confirma que Hamlet no se concientiza sólo por momentos de su inactividad, sino que está consciente de ella todo el tiempo y, frente al fantasma, no puede menos que reconocerla; quizás también sea una salida rápida y hábil para evitar que el fantasma le increpe por no haber atendido a su recomendación (I,v,85-88).



Granville-Barker apunta: "So speak the spiritually blind." (83) Creo que la respuesta de la reina, compacta pero reveladora una vez más de su simplismo e indirectamente quizás de su actitud frente a la vida, confirma la inferencia anterior en cuanto a que su ceguera frente al fantasma es metafórica en este caso de su separación afectiva de Hamlet padre, y posiblemente también de su insensibilidad. Su respuesta (III,iv,132) armoniza con sus palabras de consuelo a Hamlet en (I,ii,68-73). Todo lo anterior puede sustentarse con la siguiente observación de Dover Wilson:

First of all, Gertrude is unable to see the "gracious figure" of her husband because her eyes are held by the adultery she has committed. (84)

Esta inferencia la refuerza este último, con el siguiente diálogo que se presenta en la escena del gabinete de la versión "Der bestrafte Brudermord", en la que Hamlet se indigna ante la ceguera de su madre, sugiriendo que ésta no es sino producto de su infidelidad.

And that this is also the cause of Gertrude's insensibility is proved (....) by the following illuminating dialogue:

Ghost passes across the stage. It lightens.

Ham. Ah, noble shade of my father, stay! Alas! alas! what wouldst thou? Dost thou demand vengeance? I will fulfil it at the right time.

Queen. What are you about? and to whom are you talking?

Ham. See you not the ghost of your departed husband? See, he beckons as if he would speak to you.

Queen. How I see nothing at all.

Ham. I can readily believe that you see nothing, for you are no longer worthy to look upon his form. Fie, for shame! Not another word will I speak to you. Exit. (85)

En este sentido, me parece que la aparición del fantasma en esta escena puede ser vista como una que concretiza, por breves momentos, la prolongación - del pasado en el presente, la cual se sucede únicamente para Hamlet prácticamente a lo largo de la tragedia; y también como aquella que establece sutilmente una situación paralela que comparten, en cierta forma, Hamlet y su padre. Es decir, en esta aparición el fantasma contempla una realidad en donde él ya no tiene cabida y que, por lo tanto, le resulta dolorosa; en ésta, confirma que Gertrude ya no se encuentra ligada a él. Para ella el pasado - se anula; mientras que para el fantasma el pasado de la infidelidad con la - que Gertrude marca su separación afectiva, se prolonga y refuerza en el presente de esta reunión (III,iv,103-137). Hamlet por su parte, a lo largo de los actos I, II, III y IV, no logra adecuarse al presente que se abre con el rápido enlace de su madre con Claudius; éste también le resulta doloroso por que siempre lo contempla a la luz de un pasado, al que se encuentra estrecha y dolorosamente vinculado; vinculación que es reforzada decisivamente por la revelación del fantasma (I,v,42-91), y por su imperiosa "petición" de venganza (I,v,25,91).

Es interesante notar el contraste entre la actitud inicial de temor, asombro y respeto de Hamlet frente al fantasma (III,iv,103-105), y la que se presenta posteriormente (III,iv,126-131), la cual sugiere un mayor - acercamiento entre ambos; como si Hamlet intuyera el dolor que el fantasma - experimenta en este momento, como si pudiera descifrar su silencio expresivo e intuir su despedida. Es así que de pronto Hamlet queda profundamente conmovido (III,iv,126-131).

HAMLET     Save me, and hover o'er me with your wings,  
               You heavenly guards! - (To the GHOST) What would your  
               gracious figure?

(III,iv,103-105)



hallucination; and it is of great importance here that the spectator or reader should not suppose any such thing. He is furthered guarded by the fact that the Ghost proves, so to speak, his identity by showing the same traits as were visible on his first appearance — the same insistence on the duty of remembering, and the same concern for the Queen. And the result is that we construe the Ghost's interpretation of Hamlet's delay ('almost blunted purpose') as the truth, the dramatist's own interpretation. Let me add that probably no one in Shakespeare's audience had any doubt of his meaning here. The idea of later critics and readers that the Ghost is an hallucination is due partly to failure to follow the indications just noticed, but partly also to two mistakes, the substitution of our present intellectual atmosphere for the Elizabethan, and the notion that, because the Queen does not see and hear the Ghost, it is meant to be unreal. But a ghost, in Shakespeare's day, was able for any sufficient reason to confine its manifestation to a single person in a company; and here the sufficient reason, that of sparing the Queen, is obvious. (87)

Como se vio anteriormente, en la pregunta que Hamlet hace a su madre: "How is it with you, lady?" y en la de Gertrude a su hijo: "Alas, how is 't with you,"(III,iv,116-117), se percibe un cambio de tono; el tono acre, violento y desesperado previo a la aparición del fantasma es reemplazado por otro sereno, que suspende el desgarramiento que se da entre ellos. Granville-Barker señala: "These thirty five lines make a centre of calm in storm." (88) Todo parece sugerir que en el momento en que la atención de ambos se desvía del adulterio y de Claudius, se establece una comunicación armoniosa entre madre e hijo; la cual, sin embargo, no durará por mucho tiempo. Dover Wilson comenta:

Thus, Hamlet is "sobered", not by the death of Polonius, but by the apparition of the "gracious figure" of his father. The excited fit passes from him, and once more his pulse makes "healthful music", while the spiritual

presence seems to leave a kind of holy peace in this room of bloodshed and shouting, between this exasperated mother and her infuriated son. (89)

El enfrentamiento entre Hamlet y Gertrude (III,iv,9-218), puede dividirse en tres secciones. La primera, en donde el movimiento general de la tensión es ascendente; en ésta, Hamlet arremete severamente encontrándose además sumamente excitado (III,iv,9-104). La segunda se inicia con la aparición del fantasma, quien desvía la atención de Hamlet, intensificando a su vez el aturdimiento de Gertrude; éste suspende por un momento la tensión (III,iv,103-106), para después hacerla descender gradualmente - - - - - (III,iv,129-142), y abrir finalmente la tercera parte de esta confrontación con la "healthful music" de Hamlet (III,iv,140-218); la cual, sin embargo, - incluirá también algunas notas discordantes (III,iv,182-197), muchas de las cuales serán integradas a la melodía principal.

El siguiente comentario de la reina abre la tercera parte de la escena:

GERTRUDE This is the very coinage of your brain;  
This bodiless creation ecstasy  
Is very cunning in. (III,iv,137-139)

Este da lugar a que se toque el tema de la "locura" (III,iv,137-139), que Shakespeare inserta pertinentemente en esta escena, por ser uno que está presente en la mente del público/lector después de observar al Hamlet de la primera parte, quien parece estar a punto de perder todo control (III,iv,72-103). Además, este tema quizás se hace más sugestivo con la aparición del fantasma, la cual intensifica probablemente en muchos lectores la duda acerca de la cordura de Hamlet, al considerar que ésta no es sino producto de su

imaginación. Todo esto me hace pensar que uno de los objetivos extradramáticos de esta segunda aparición (y que se hace dramático con la observación de la reina (III,iv,137-139)) es justamente que ésta le permita a Shakespeare, entre otras muchas cosas, el integrar este tema (cuya consideración se prepara e impone a lo largo de la primera y segunda partes de este encuentro - - (III,iv,9-137)) suave y fácilmente. Suave y fácilmente porque es una pieza que encaja perfectamente en el rompecabezas de la escena (III,iv,9-218), la cual puede ser vista como el enfrentamiento de Hamlet con la "verdad" y, en este sentido, como parte esencial del proceso de su fundimiento con fuego.

Esta tercera parte también es importante, porque en ella se puede observar cómo Shakespeare manipula delicadamente la respuesta del público/lector frente a la "locura" de Hamlet. Creo que es precisamente esta tercera parte (III,iv,140-218), la que completa y conforma en esta escena - "the artful balance" del que habla Bridges:

the artful balance whereby  
Shakespeare so gingerly put his sanity in doubt  
Without the while confounding his Reason; (90)

Un equilibrio que es necesario establecer y que, en cierto modo, contrapesa la imagen negativa que quizás muchos alberguen de Hamlet a raíz de la primera parte de la confrontación con Gertrude; y sobre todo un equilibrio que intenta restablecer la fe del público/lector en el héroe; uno que para muchos no sea quizás lo bastante convincente como para simpatizar de nuevo con - - Hamlet, pero que está presente como una prueba más de la genialidad de - - - Shakespeare y por ende, merece ser considerado. Finalmente, esta tercera parte es relevante porque aquí se observan rasgos interesantes de la personalidad de Hamlet.



En las últimas cuatro líneas de este parlamento, se percibe una actitud ambivalente en Hamlet.

... Forgive me this my virtue;  
 For in the fatness of these porsy times  
 Virtue itself of vice must pardon beg,  
 Yea, curb and woo for leave to do him good.  
 (III,iv,153-156)

Por un lado pide perdón (detalle del que se sirve Shakespeare para modificar la imagen de un Hamlet cruel y extremadamente violento); por el otro, sin embargo, se asocia con la virtud y une a su madre con el vicio. Es decir, por un lado se presenta una actitud severa que se reviste de un tono de sentencia y compasión, donde se vislumbra una falsa modestia; y por el otro, esta actitud se ve supeditada al deseo firme y sincero de hacerle un bien a su madre. Esto puede aclararse con la observación de John F. Danby:

Claudius sees her as a woman he has maybe committed murder for, and whose authority over him is such he will treat her son as tenderly as he can. Hamlet, as we might expect, has both the Ghost's disgust and Claudius's tender affection. (91)

En estas cuatro líneas (III,iv,153-156), Shakespeare reivindica la imagen de su héroe al hacer notar que, a pesar de todo, su intención finalmente es positiva; pero tampoco se olvida de trazar una línea tenue, en la que se vislumbra la complejidad y humanidad de Hamlet.

En este parlamento (III,iv,140-156) se observa cómo él se adjudica el papel de juez, cuyo principal objetivo es que su madre cambie de forma de vida (III,iv,150-153). Podría argüirse que en la primera parte de su enfrentamiento con ella (III,iv,9-14), Hamlet implícitamente adopta ya -

el papel de juez; sin embargo, aquí dicho papel es secundario y no muy claro, ante todo porque en esta primera sección sí se puede hablar de un enfrentamiento en el que, como apunta Michael Long:

The characters, as they fight  
for a justification of their lives, drive each other to the brink  
of hysteria in this poignant combat with each other and also  
in that acute inner struggle that each is having with him-  
self. (92)

Mientras que en la tercera parte (III,iv,137-218), se presenta una Gertrude silenciosa y extenuada que se pone en manos de este juez: "What shall I do?" (III,iv,181), y atiende a sus consejos e instrucciones; además aquí, ella ya no intenta defenderse de la realidad como tampoco Hamlet. En la primera sección (III,iv,9-103), son los ataques corrosivos de este último, su excitación, su crimen y desesperación los que capturan nuestra atención. Más que un juicio se presenta el proceso de ensanchar una herida que nunca se ha cerrado, así como el de abrir otra en su madre, conforme ambos se adentran en el pasado. En ésta (III,iv,9-103), más que juzgar, Hamlet descarga su náusea, resentimiento y dolor frente a Gertrude, reflejando con ello que ha resentido profundamente su actitud. Finalmente, es en la primera parte cuando él se encuentra más exaltado, y ello hace menos probable el verlo como juez más que como un ser que se desgarrar y desgarrar.

Al adjudicarse el papel de juez en la tercera sección, Hamlet refuerza su actitud como válida, asegurando que es él quien está en lo correcto (III,iv,153-156).

Gertrude expresa el dolor que ha provocado este encuentro: "O Hamlet, thou hast cleft my heart in twain." (III,iv,157). Hamlet no se conmueve frente a esto y su: "O, throw away the worser part of it," - - - - -

(III,iv,158), parece sugerir que no se conforma con su dolor, sino que éste - debe de ir acompañado de un cambio, de una conducta reparadora. Insiste en - su papel de juez y en esta ocasión se torna más severo (III,iv,158-171). Se despide una primera vez: "Good night" (III,iv,160); pero en vez de salir, le pide a Gertrude que no tenga relaciones sexuales con Claudius: " ... But go - not to my uncle's bed;" (III,iv,160), y reanuda sus ataques: "Assume a - - - virtue, if you have it not" (III,iv,161). El sexo entre ellos es un aspecto que le convulsiona; quizás porque éste le recuerda la duplicidad de su madre, remitiéndole a su infidelidad hacia el padre; el fantasma también denuncia la duplicidad de Gertrude (I,v,45-46). Sin embargo, esta vez Hamlet ataca de - forma más sutil y sin enfurecerse; lo que no excluye el hecho de que se torna severo. No se da cuenta de que lo que le pide a Gertrude (III,iv,160-171), - considerando su personalidad, que además ya es esposa de Claudius y que existe cariño entre ellos, es prácticamente un imposible. Hamlet le pide, en - - cierta forma, que anule el presente y sus obligaciones como esposa del rey. - Es interesante notar que no le pide romper con él definitivamente, sino simplemente que no comparta su lecho, como si ello fuera factible. Esto refleja de nuevo su rechazo del presente. El comentario de Granville-Barker sobre es te parlamento es interesante:

Hamlet rages at her no more. But the compassion stirred in him soon hardens to irony. He has, she tells him, cleft her heart in twain. His

O, throw away the worser part of it,  
And live the purer with the other half. ...

only preludes the

Good-night. But go not to my uncle's bed;  
Assume a virtue, if you have it not ...

and praise of 'that monster custom.' Trust not to change of heart. Put on the 'frock and livery' of repentance, and you may come to be what you pretend to be. The unheroic way is best. (93)

Hamlet reafirma su papel de juez; de nuevo intenta plantear su actitud como "objetiva" y correcta, aliándose a los designios del cielo e imponiendo sustancialmente condiciones para hacer las paces con su madre. Independientemente de que el lector simpatice con su actitud ambivalente hacia ella, las siguientes líneas reflejan, entre otras cosas, su deseo de que haya un acercamiento entre ambos:

HAMLET                   ...           Once more, good night.  
And when you are desirous to be blest,  
I'll blessing beg of you.  
(III, iv, 171-173)

Mediante los versos (III, iv, 174-180), Shakespeare modifica la impresión negativa de un Hamlet que comete un crimen que no parece resentir en lo más mínimo (III, iv, 31-33); uno que más bien parece violentarle. El expresa ahora su arrepentimiento:

HAMLET                   ...           - For this same lord,  
I do repent; but heaven hath pleased it so,  
To punish me with this, and this with me,  
That I must be their scourge and minister.  
I will bestow him, and will answer well  
The death I gave him. So, again, good night.-  
I must be cruel, only to be kind;  
(III, iv, 173-179)

Honigmann comenta sobre este hecho:

And if Hamlet seems brutal in his attitude to dead Polonius it is largely because his sensibility is otherwise engaged. He has just learned that Gertrude was not an accessory to her husband's murder, a discovery that means all the world to him and that anaesthetises him to other facts and contrary emotions. Later, when he recovers himself, his sensibility expresses itself appropriately enough, neither too little nor too much, restoring whatever confidence the audience may have lost. (94)

Las líneas (III,iv,174-180) también reflejan la habilidad de Hamlet, quien plantea el asesinato de Polonius como un designio de los cielos. Aunque, como apunta T. McAlindon:

Panic and impetuosity help to palliate the impression of these killings; but the self-righteous and specious arguments with which Hamlet justifies them do not. His contention that the death of Polonius fits into the scheme of divine providence is true in a strict theological sense, but is a point of which every murderer could avail himself. (95)

su argumento no lo justifica, y además es uno que si se considera detenidamente no resulta convincente; sin embargo, este detalle puede ser visto como una prueba más de su habilidad, en tanto que expresa su arrepentimiento no sin olvidarse de plantear su crimen como un hecho justo, puesto que se ve a sí mismo como un instrumento de la providencia "scourge and minister". Me parece que no es factible que en una lectura rápida y continua o en una representación de Hamlet, el público/lector llegue a darse cuenta de lo que - - - McAlindon señala en su perceptivo y válido comentario; sobre todo si se acepta que para muchos Polonius resulta un personaje nocivo. Este parlamento también constituye una prueba implícita del ingenio de Shakespeare, que en esta tercera parte busca reivindicar la imagen del Hamlet de la primera sección del encuentro, y restablecer la confianza del público/lector en éste, sugiriendo delicadamente además que su héroe se encuentra fundamentalmente -

cuerto. Pero todo esto no le impide mostrar destellos de las incongruencias que presenta la personalidad de Hamlet.

Si se ve el crimen de Polonius (sobre el que Dover Wilson -- apunta: "How easy is killing when one does not have to think about it!"(96)) a la luz de su "sparing of the king" justamente en la escena anterior -- (III,iii,73-95), el contraste que resulta, al así hacerlo, atenúa en cierto modo la culpabilidad de Hamlet. Quizás uno de los objetivos de este contraste sea precisamente el enfatizar que el asesinato de Polonius lo comete en un arranque y, por lo tanto, en un momento en el que no está plenamente consciente de lo que hace (III,iv,27).

A pesar de que en el parlamento (III,iv,174-181), las notas de prepotencia en Hamlet se escuchan con mayor claridad que en -- (III,iv,153-156), su: "I must be cruel, only to be kind;" (III,iv,179) intenta reiterar más enfáticamente, que en (III,iv,153-156) y en -- (III,iv,172-173), que su intención finalmente es positiva. Este parlamento se cierra con la anticipación trágica: "Thus bad begins, and worse remains behind. --" (III,iv,180), la cual posiblemente se refiere al hecho de vengar la muerte de su padre; y quizás ésta sugiere también que Hamlet intuye el desencadenamiento de eventos subsecuentes, en los que se verá involucrado a raíz de su crimen.

La actitud ambivalente de Hamlet con su madre y la prepotencia que se percibe en los parlamentos (III,iv,140-156) y (III,iv,158-181), son aspectos secundarios desde el punto de vista de su salud mental. Estos parlamentos reflejan, entre otras cosas, su habilidad para reforzar su actitud como válida, al intentar "objetivizar" sus consejos a Gertrude matizándolos con una perspectiva moral. Independientemente de que la simpatía del público/lector hacia Hamlet fluctúe en esta tercera parte, en la que se adjudica el papel de "scourge and minister"; su objetivo es positivo: hacer reac--

cionar a su madre y combatir la corrupción de Elsinore, intención que de nuevo lo reivindica.

Si se observa que en el parlamento (III,iv,158-181), de nuevo se alcanzan a escuchar algunas notas estridentes (las cuales, sin embargo, no logran alterar la armonía general de su "healthful music") que se traducen en su ataque crudo: "Assume a virtue, if you have it not" (III,iv,161), y sobre todo en su petición: " ... But go not to my uncle's bed;" - - - - (III,iv,160); el tercer parlamento (III,iv,182-197), puede ser visto como uno que por un lado cierra este proceso de reforzamiento de la cordura de Hamlet (III,iv,188); y por el otro, como uno en donde Shakespeare hace surgir delicadamente la duda acerca de la salud mental de su héroe - - - - (III,iv,182-197). Creo que este parlamento muestra más concretamente el "artful balance" del que habla Bridges. Las líneas (III,iv,182-197) constituyen una prueba más de la genialidad de Shakespeare, quien dentro de la coherencia de las ideas que Hamlet emite en esta tercera sección, destinadas a reforzar su estar fundamentalmente sano; tampoco se olvida de introducir sutilmente el hilo que queda suspendido en la primera parte de esta escena - - (III,iv,24-30,69-104), donde la duda acerca de si Hamlet está afectado se intensifica considerablemente, y lo entreteje ingeniosamente en este parlamento, logrando no sólo un equilibrio sino también unidad y fidelidad en el tratamiento de su héroe. Es decir, el restablecer la confianza del público/lector en Hamlet no le impide alcanzar una consistencia que logra mediante el trazo tenue, y en ocasiones más firme (III,iv,182-197), de las inconsistencias de la personalidad de este último.

HAMLET Not this, by no means, that I bid you do:  
Let the bloat king tempt you again to bed;  
Pinch wanton on your cheek; call you his mouse;

cionar a su madre y combatir la corrupción de Elsinore, intención que de nuevo lo reivindica.

Si se observa que en el parlamento (III,iv,158-181), de nuevo se alcanzan a escuchar algunas notas estridentes (las cuales, sin embargo, no logran alterar la armonía general de su "healthful music") que se traducen en su ataque crudo: "Assume a virtue, if you have it not" (III,iv,161), y sobre todo en su petición: "... But go not to my uncle's bed;" - - - - (III,iv,160); el tercer parlamento (III,iv,182-197), puede ser visto como uno que por un lado cierra este proceso de reforzamiento de la cordura de Hamlet (III,iv,188); y por el otro, como uno en donde Shakespeare hace surgir delicadamente la duda acerca de la salud mental de su héroe - - - - (III,iv,182-197). Creo que este parlamento muestra más concretamente el "artful balance" del que habla Bridges. Las líneas (III,iv,182-197) constituyen una prueba más de la genialidad de Shakespeare, quien dentro de la coherencia de las ideas que Hamlet emite en esta tercera sección, destinadas a reforzar su estar fundamentalmente sano; tampoco se olvida de introducir sutilmente el hilo que queda suspendido en la primera parte de esta escena - - (III,iv,24-30,69-104), donde la duda acerca de si Hamlet está afectado se intensifica considerablemente, y lo entreteje ingeniosamente en este parlamento, logrando no sólo un equilibrio sino también unidad y fidelidad en el tratamiento de su héroe. Es decir, el restablecer la confianza del público/lector en Hamlet no le impide alcanzar una consistencia que logra mediante el trazo tenue, y en ocasiones más firme (III,iv,182-197), de las inconsistencias de la personalidad de este último.

HAMLET Not this, by no means, that I bid you do:  
Let the bloat king tempt you again to bed;  
Pinch wanton on your cheek; call you his mouse;

And let him for a pair of reechy kisses,  
 Or paddling in your neck with his damned fingers,  
 Make you to ravel all this matter out,  
 That I essentially am not in madness,  
 But mad in craft. 'Twere good you let him know;  
 For who, that's but a queen, fair, sober, wise,  
 Would from a paddock, from a bat, a gib,  
 Such dear concernings hide? Who would do so?  
 No, in despite of sense and secrecy,  
 Unpeg the basket on the house's top,  
 Let the birds fly, and, like the famous ape,  
 To try conclusions, in the basket creep,  
 And break your own neck down.

(III,iv,182-197)

Hamlet vuelve a insistir en la actividad sexual de su madre con Claudius -  
 (III,iv,182-186), sirviéndose de ello para condenar implícitamente su conduc-  
 ta y para revelarle: "That I essentially am not in madness,/But mad in - - -  
 craft." (III,iv,188-189). (Líneas que reflejan el cuidado con que procede -  
 Shakespeare, quien se limita a aclarar que básicamente Hamlet no está loco;  
 lo que no excluye la posibilidad de que esté afectado.) En este parlamento,  
 Shakespeare hace surgir delicadamente la duda acerca de la salud mental de -  
 Hamlet a través de sus notas de sarcasmo: "For who, that's but a queen, - -  
 fair, sober, wise," (III,iv,190), con las que vuelve a agredir a Gertrude y  
 mediante la "contradicción" y ambigüedad que se presentan en éste - - - -  
 (III,iv,182-197). Independientemente de que el doble negativo del primer -  
 verso(III,iv,182), enfatiza que Hamlet no quiere que su madre revele su se-  
 creto (aspecto que puede apoyarse con la observación de G. L. Brook: "The -  
 double negative and double comparative are natural ways of achieving - - - -  
 emphasis with Shakespeare." (97) ) el efecto de dicha negación se pierde - -  
 cuando le dice: " ... 'Twere good you let him know;" (III,iv,189); contradic-  
 ción que se desarrolla en:

HAMLET: Such dear concernings hide? Who would do so?

No, in despite of sense and secrecy,  
 Unpeg the basket on the house's top,  
 (III,iv,192-194)

originando una ambigüedad que resulta al considerar su petición inicial: "Not this, by no means, that I bid you do:" (III,iv,182).

T. McAlindon comenta:

It is apparent in the closet scene that passion is responsible not only for noise and excess in speech but for a loss of meaning as well. Having bidden his mother good-night, Hamlet returns compulsively for 'one word more' (III,iv,180) on the hateful subject of her relationship with Claudius. To her question, 'What shall I do? (III,iv,180), he answers with a speech of eighteen lines all but one of which (the first) are given to commands urging her to do precisely what he wants her not to do. The opening line is all-important in the logic of the speech; but its double negative and irregular rhythm prevent it from communicating its own meaning clearly, and its significant relation to the rest of the speech is lost in the vehement elaboration of the commands which follow (III,iv,181-196). The bitter tone and the dramatic context enable us to 'ravel all this matter out' (III,iv,186) and to overcome the momentary suspicion that Hamlet's thoughts have inexplicably changed their general direction, so we can here credit the dramatic poet with a thoroughly effective and decorous use of the satiric figure antiphrasis ('when we deride by plain and flat contradiction'). But in evaluating the speech of Prince Hamlet we must conclude that wrath and disgust have well-nigh destroyed a basic process of rational communication - that of question-and-answer. (98)

Hamlet se ensaña de nuevo con su madre (III,iv,183-186). Sarcásticamente insistía que no cree factible que ella sea capaz de guardar el secreto - - - - (III,iv,190-197). Su petición (III,iv,182), junto con su rechazo de la relación entre Gertrude y Claudius le llevan a atacar de nuevo y a ser ambiguo. - Sin embargo, probablemente las últimas cuatro líneas de este parlamento - - - (III,iv,194-197), intentan atenuar su actitud hostil con Gertrude, sugiriendo quizás que si descubre el secreto al rey, esto finalmente también le afectará a ella. A pesar de que este parlamento hace surgir delicadamente la duda - -

acerca de la cordura de Hamlet, en ningún momento hace que se ponga en tela de juicio su afirmación: "That I essentially am not in madness," - - - - (III,iv,188).

La respuesta de Gertrude (III,iv,198-200) a la petición de Hamlet refleja un agotamiento profundo. A lo largo de esta escena, ella primero intenta defenderse; posteriormente se rinde, pide piedad y expresa los efectos inmediatos del dolor provocado por los ataques de su hijo: "O Hamlet, thou hast cleft - my heart in twain." (III,iv,157), (III,iv,198-200). Sin embargo, todo parece sugerir que es a esto a lo único que es capaz de llegar. Su actitud en esta escena hace patente, entre otras cosas, su capacidad sensible frente al dolor; pero éste no parece dejar secuela alguna, no le crea conflicto interno, según se insinúa posteriormente. Es sugestivo de su personalidad el que ella ni siquiera intenta defender su posición y su actitud frente a la vida; no intenta defender el presente, ni su sensualidad, ni su cariño, pasión o lo que fuera por Claudius. Su debilidad y simplismo se traducen en expresiones de dolor, genuinas pero sin trascendencia. Creo que éstas hacen que uno dude hasta qué punto logra, si no hacer suya la visión de Hamlet, por lo menos entenderla.

Gertrude se aturde y ello es entendible considerando que su hijo comete un crimen frente a ella, que éste se encuentra sumamente excitado y que sus ataques son punzantes, insistentes y crueles. Sin embargo, en la tercera parte de este encuentro, cuando Hamlet se tranquiliza, (y sobre todo después de esta confrontación, cuando ella podría pensar con más detenimiento sobre lo ocurrido) ella parece incapaz de entenderle, de sensibilizar se ante su compleja situación, de intentar ver ésta no con la perspectiva de Gertrude, sino de madre de Hamlet. Siempre se refiere a su dolor, lo que su

giere no sólo que de hecho no puede ni está acostumbrada " ... to operate at the moral depth" (99) que Hamlet, por momentos, le impone; sino que su reacción global en esta escena, sugiere indirectamente también que tampoco está habituada a ningún enfrentamiento ni con su verdad ni con la "verdad". Ello implicaría salir de la parálisis y su estado de "placidez" inexorable se vería perturbado. Hamlet en esta escena la sacude con violencia; pero los efectos de este enfrentamiento en ella, son meramente sensibles, momentáneos e intrascendentes. Los ataques de Hamlet y todo lo que dice a su madre parece que caen en una tierra estéril, no por ello menos humana, donde las posibilidades parecen ser muy reducidas. Michael Long apunta:

She finishes the scene in a state of distraction and exhaustion, with no way of dealing with what she knows is there.

She then passes the rest of the play ever more suffering inundations of grief and guilt ('One woe doth tread upon another's hell, / So fast they follow') but unable to derive from them any energy or impulse which would make this suffering more than inert. She is in that characteristic Elsinorean state of riding out the storm and hoping for the best, a state of 'mauvaise foi', disablement and indifference, which is once beglamoured with the name of 'cool patience' when she recommends it to Hamlet. Though she once has the capacity to see something of worth in Hamlet's madness - something 'pure' like a rich 'ore' among 'metals base' - her ability to do anything with this insight is minimal. And at the end, in the almost intolerably painful scene in the graveyard where the barbarously 'maimed rites' of Elsinorean Law are the hideous background to Hamlet's suffering, it is to the idea of this inhuman patience that she returns:

thus awhile the fit will work on him;  
Anon, as patient as the female dove  
When that her golden couplets are disclos'd,  
His silence will sit drooping.

(V, i, 279-282)

Whatever compassion she may still feel has now no further use. She is powerless to react with anything but acquiescence to the sense of wilting and forlornness ('drooping') in those lines, reduced as she now is to a condition of moral and psychic exhaustion scarcely

more resilient than that of the Ophelia she had described  
as 'incapable of her own distress'. (100)

## NOTAS

1. E.A.J. Honigmann, Shakespeare: Seven Tragedies, p. 56.
2. A.J.A Waldoock, Hamlet, p. 69.
3. Honigmann, Op.Cit., p. 51.
4. Ibid., 58-59.
5. John Dover Wilson, What happens in HANLET, P. 220.
6. Ibid., p. 223.
7. Honigmann, Op.Cit., p. 55.
8. Harley Granville-Barker, Prefaces to Shakespeare, p.56.
9. Ibid., p. 77.
10. Honigmann, Op. Cit., p. 62.
11. Ibid.
12. Fredson Bowers, "Hamlet's Fifth Soliloquy", en Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama, p. 214.
13. A.C. Bradley, Shakespearean Tragedy, pp. 133-134.
14. Dover Wilson, Op. Cit., p. 221.
15. Thomas Kyd, The Spanish Tragedy, p. 209.
16. Ibid., p.210.
17. Ibid., p. 212.
18. Ibid., p. 245.
19. Ibid., p. 236.
20. Ibid., p. 237.
21. Ibid., p. 239.
22. Ibid., pp. 252-253.
23. Ibid., p. 212.
24. Ibid., p. 245.
25. Ibid., p. 247.

26. Ibid., p. 237.
27. Ibid., p.p. 261 - 262
28. Ibid., p. 217
29. John Holloway, The Story of the Night, p. 25.
30. T. McAlindon, Shakespeare and Decorum, p. 66.
31. Michael Long, The Unnatural Scene, p. 142.
32. Granville-Barker, Op.Cit., p. 85.
33. McAlindon, Op. Cit., p. 60.
34. Ibid.
35. Ibid., p. 53.
36. Dover Wilson, Op. Cit., pp. 103-104.
37. McAlindon, Op. Cit., p. 60.
38. Dover Wilson, Op.Cit., p. 106.
39. Granville-Barker, Op. Cit., p. 69.
40. Dover Wilson, Op. Cit., p. 105.
41. Long, Op. Cit., p. 138.
42. E.A.M. Colman, The Dramatic Use of Bawdy, p. 112.
43. Bradley, Op. Cit., p. 158.
44. Dover Wilson, Op. Cit., p. 111.
45. Ibid., p. 98.
46. Ibid., pp. 96-97.
47. Ibid., p. 128.
48. Ibid., p. 112.
49. Ibid.
50. Granville-Barker, Op. Cit., p. 64.
51. Margariata Quijano, Hamlet y sus criticos, pp. 27-28.
52. Granville-Barker, Op. Cit., p. 77.

53. Dover Wilson, Op. Cit., p. 127.
54. Ibid., p. 128.
55. Granville-Barker, Op. Cit., pp. 78-79.
56. Colman, Op. Cit., p. 14.
57. Long, Op. Cit., p. 130.
58. Colman, Op. Cit., pp. 113-114.
59. Dover Wilson, Op. Cit., p. 178.
60. Granville-Barker, Op. Cit., p. 95.
61. Ibid.
62. Dover Wilson, Op. Cit., pp. 150-151.
63. Granville-Barker, Op. Cit., pp. 91-93.
64. Ibid., p. 97.
65. Dover Wilson, Op. Cit., p. 247.
66. Bradley, Op. Cit., p. 137.
67. Granville-Barker, Op. Cit., p. 111.
68. Long, Op. Cit., p. 139.
69. Granville-Barker, Op. Cit., p. 112.
70. Long, Op. Cit., p. 139.
71. Granville-Barker, Op. Cit., p. 113.
72. Bradley, Op. Cit., p. 137.
73. Dover Wilson, Op. Cit., p. 248.
74. Granville-Barker, Op. Cit., p. 114.
75. Long, Op. Cit., p. 149.
76. Granville-Barker, Op. Cit., pp. 110-111.
77. William Shakespeare, Op. Cit., en Colección "Sepan Cuantos", Num. 86, p. 49.
78. William Shakespeare, Op. Cit., New Swan Shakespeare, Advanced Series, p. 138.

79. Long, Op. Cit., pp. 150-151.
80. Dover Wilson, Op. Cit., pp. 248-249.
81. Colman, Op. Cit., p. 115.
82. Bradley, Op. cit., P. 138.
83. Granville-Barker, Op. Cit., p. 116.
84. Dover Wilson, Op. Cit., p. 254.
85. Ibid., pp. 253-254.
86. Ibid., p. 255.
87. Bradley, Op. Cit., pp. 139-140.
88. Granville-Barker, Op. Cit., p. 116.
89. Dover Wilson, Op. Cit., pp. 255-256.
90. Ibid., p. 220.
91. John F. Danby, Shakespeare's Doctrine of Nature, p. 156.
92. Long, Op. Cit., p. 148.
93. Granville-Barker, Op. Cit., pp. 116-117.
94. Honigsmann, Op. Cit., p. 66.
95. McAlindon, Op. Cit., p. 66.
96. Dover Wilson, Op. Cit., p. 247.
97. G.L. Brook, The Language of Shakespeare, p. 65.
98. McAlindon, Op. Cit., p. 58.
99. Long, Op.Cit., p. 139.
100. Ibid., pp. 139-140.

## **CAPITULO TRES**

## Hamlet y Ophelia.

El objetivo principal de este capítulo, es establecer una comparación entre la "antic disposition" de Hamlet, y la locura de Ophelia. Para así hacerlo, comenzaré por considerar brevemente la situación familiar de cada uno, así como algunos rasgos de sus personalidades, que contribuyen a explicar sus actitudes recíprocas. Intentaré fundamentar este estudio con la información que ofrece el texto. Los aspectos introductorios de los que partiré para realizar esta comparación son:

- a) Señalar, de forma general, en qué sentido la situación de Ophelia y la de Hamlet se asemejan, cuales son las circunstancias que parecen coincidir en ambos casos.
- b) Apuntar en qué difieren sus situaciones y sus distintas respuestas frente a éstas. Considerar hasta qué punto sus personalidades son opuestas. Trataré de ahondar, hasta donde sea posible, en los sentimientos de Ophelia hacia Hamlet, y en los de este último por ella. Me parece que esto es importante, ya que la figura sombría de Hamlet se presenta indirectamente en algunos cantos de Ophelia, lo cual parece sugerir que su rompimiento con él, también contribuye a su desgarramiento.
- c) Abordaré la locura de Ophelia, para después compararla con la "antic disposition" de Hamlet; señalaré sus diferencias y similitudes, en caso de haberlas.

Tanto Polonius como Hamlet presionan de distinta forma a Ophelia. Como se vió en el inciso titulado: "Hamlet frente a Polonius", este último es rudo e injusto con su hija. Su posición y actitud inicial, frente

a la relación de Ophelia con Hamlet, es drástica, negativa y torpe - - - -  
 (I,iii,88-136). No le concede ningún crédito a Hamlet como enamorado. Es -  
 torpe, porque en vez de aconsejar a su hija, emite una serie de advertencias  
 y le prohíbe verlo o escribirle (I,iii,132-135). Además de imbuirle a - - -  
 Ophelia una serie de temores, prejuzga a Hamlet y se entromete en la rela- -  
 ción, contribuyendo con ello a su distorsión y al rompimiento entre ellos. -  
 Michael Long sintetiza la actitud de Polonius con su hija, y sus consecuen-  
 cias:

... he conceives of himself as licensed by  
 his paternity thus to advise, prescribe and enforce, with the  
 mean little self-justifications of 'you do not understand yourself'  
 and 'I will teach you'. For this licence, practised ceaselessly  
 on Ophelia, is exactly what causes madness in her, just as  
 it helps to cause it in Hamlet. Ophelia is not allowed to  
 create her own self, to interpret and mediate her own  
 world and thus give it cognitive consonance. Instead she  
 is the recipient of ready-packaged concepts, told what to  
 think and what to feel. It is thus that no real self  
 can ever develop in her, so that, like Desdemona and  
 Virgilia, who have been socially practised upon in the same way,  
 she is made helpless when difficult experience is thrust upon  
 her. (1)

Este comentario, lo apoya y complementa Terence Eagleton:

... Ophelia lives at the point of tension  
 between seeing herself as the obedient daughter of  
 Polonius, subject to his will, and asserting her authentic  
 self in her love for Hamlet: with her, the tension is  
 finally destructive. (2)

Quando Ophelia rechaza inicialmente a Hamlet (II,ii,107-109),  
 y posteriormente accede a participar en los torpes planes de su padre - - -  
 (II,ii,163-168), él se convierte en una presión más para ella. En la escena

del convento, además de ser utilizada como anzuelo, ella encuentra la actitud fría y lejana de Hamlet (III,i,90-97), quien después se torna acre y violento (III,i,135-148). Es aquí donde él le reitera una y otra vez que su relación ha terminado, infligiendo sobre ella ataques que más bien deberfan ser lanzados a Gertrude. Ophelia soporta estos golpes a solas, y sin consuelo alguno; lo único que recibe a cambio es el brusco: "You need not tell us what Lord Hamlet said;/We heard it all." (III,i,178-179), de su padre.

Finalmente, en la escena de la representación, es sometida a un "tour de force", al tener que resistir callada y pacientemente los ataques de Hamlet, y su lenguaje soez, con el que posiblemente intenta sugerir que Ophelia no es la dama seria y recatada que pretende ser (III,ii,104-113,231-235). Y cuando ella cree que la tormenta ha cedido, e intenta distraerlo y mostrarse amable con él, sólo encuentra respuestas bruscas o mordaces (III,ii,114-117, 133-136,231-233). Todos sus esfuerzos resultan inútiles; Ophelia tiene que soportar, de principio a fin, su actitud negativa hacia ella. Esta vez, Hamlet no le concede ninguna tregua, como lo hace en la escena del convento (III,i,104-120). Todo parece sugerir que en esta ocasión, Ophelia también se ve en la necesidad de pasar este trago tan amargo a solas; Polonius parece seguir muy ocupado sirviendo al rey, está decidido a continuar entremetiéndose en asuntos que ya no son de su incumbencia (III,iv,1-5):

Hamlet, por su parte, está sujeto a presiones más numerosas e intensas que las de Ophelia. Presiones externas de un medio que le resulta hostil, entre otras cosas por la falta de integridad e individualidad de sus miembros; un medio que insistentemente trata de arrancar el misterio de su corazón, y manipularle. Uno, que a través de Claudius y Gertrude, le pide desde un principio que se integre a la normalidad mediocre, parálitica y castre de Elsinore(I,ii,87-117). También se ve asolado por muchas presiones internas, a las cuales me he referido en los capítulos anteriores. Se le pi

de que realice una venganza, cuando incluso antes de enterarse del asesinato de su padre y del adulterio de su madre, ya se siente moralmente extenuado y deshecho (I,ii,129-159). Ophelia le rechaza cuando más la necesita; y su madre, que habla una lengua totalmente distinta a la suya (I,ii,68-86), es pasiva e irremediabilmente incapaz de brindarle apoyo y comprensión eficaces - en su crisis.

Hamlet ya se perfila como un ser de carácter, con su asentimiento lacónico e irónico: "Ay, madam, it is common." (I,ii,74), frente a la cruda observación de Gertrude (I,ii,68-73); pero sobre todo con su: "Seems, madam! Nay, it is; I know not 'seems'." (I,ii,76-86). Respuesta clara en la que implícitamente define y defiende su posición, al afirmar abiertamente - que hay coherencia entre su apariencia melancólica y su aflicción por la - - muerte de su padre. En ésta, ya se entrevé su renuencia a ser manipulado, y el hecho de que no comparte la mentalidad de Claudius y Gertrude. Asimismo, en su: "I shall in all my best obey you, madam." (I,ii,120), se vislumbra - que Hamlet no accede de muy buena gana a permanecer en Dinamarca. De nuevo se percibe su ironía en el sustantivo "madam", el cual refleja su lejanía y extrañeza ante la madre. El encubre su personalidad, haciéndoles creer en - una docilidad que no existe. Su estancia resultará mucho más problemática e inquietante de lo que ellos imaginan; como Eagleton apunta:

Hamlet, like Claudius, is a source rather than an agent, and it is this which Claudius recognizes as dangerous: he is a difficult man to manipulate. (3)

La actitud de Ophelia en la siguiente escena (I,iii,87-136), marca un claro contraste, si se compara con la de Hamlet. A pesar de que en su respuesta a los consejos de Laertes (I,iii,45-51) se percibe, como señala



The court find Hamlet impenetrable: they are disturbed both by his silence, his cryptic, uncommunicative presence at their proceedings, and by the evasive, fast-talking self he reveals when he breaks out of his shell. Hamlet uses both methods to keep the court at bay, to resist any imposed definition from outside: he refuses objectification both by shifting his ground so quickly that it is impossible to pin him down (as in his banter with Polonius, and his interchange with Ophelia in the play-scene), and by keeping silent, by withholding his real self and thus staying untrapped. (5)

Parece que Ophelia ni siquiera tiene la posibilidad de desarrollar su personalidad, ni de descubrir o por lo menos tratar de ahondar en su "real self". Ella es ante todo la obediente hija de Polonius. Es sugestivo que en su locura, ella revela aunque de forma truncada y en ocasiones confusa, más de lo que siente y padece, que cuando se encuentra en pleno uso de sus facultades. Siento que en los parlamentos de Ophelia, previos a su locura, no se llega a palpar lo que implica para ella el haber terminado con Hamlet. Me parece también que la intensidad de su cariño por él es un misterio, que permanece como tal incluso después de su ruptura. Ophelia nunca se desahoga como lo hace Hamlet; lo que posiblemente también contribuye a explicar por qué su desgarramiento es definitivo. Paradójicamente la figura de Ophelia cobra importancia con su locura. Con su desgarramiento, ella sale de la sombra, deja de estar relegada al nivel de un ser ingenuo que es aconsejado, de ser utilizada y movilizada casi como un objeto o un simple medio para comprobar la "teoría" de Polonius, acerca de la "locura" de Hamlet; para ser posteriormente abandonada en su dolor, cuando ya no se la necesita. Es el patetismo de su situación, que se presenta con su locura, el que la hace surgir como una figura que llama la atención de la corte (IV,v,1-71). En su desgarramiento, Ophelia recibe la atención que, cuando mentalmente sana, nadie le presta de forma eficaz.

Después de que Hamlet termina definitivamente con ella, en la escena del convento, me parece que Ophelia no se desahoga (III,i,149-160).

Es decir, en este parlamento ella se refiere básicamente a Hamlet, expresando su compasión por él, pero no se expresa. Siento que los dos únicos versos, en los que hace alusión a su estado, no son suficientes como para penetrar en la subjetividad de su dolor. Creo que hay algo débil, fragmentario y velado en éstos.

OPHELIA And I, of ladies most deject and wretched,  
That sucked the honey of his music vows.  
(III,i,154-155)

Ella reacciona frente al rompimiento con Hamlet como la muchacha que, antes de volverse loca, sólo parece ser importante en la medida en que se encuentra ligada al príncipe (III,i,149-160). En este parlamento, su individualidad apenas se vislumbra. Sin embargo, su respuesta posiblemente se desprende de su personalidad; si la expresión de su desdicha carece de fuerza, ello quizás se debe a su carácter apacible, a que no es temperamental como Hamlet.

Ophelia es dulce e incapaz de ofender deliberadamente a nadie, pero también parece débil y pasiva. Posiblemente, a través de la reacción de Ophelia (III,i,154-155), Shakespeare confirma sutilmente que ella, al igual que Hamlet, no está apasionada ni perdidamente enamorada de él. Creo, sin embargo, que Hamlet demuestra más abiertamente su interés por ella, todo parece sugerir que sus sentimientos hacia ella son más firmes. A diferencia de Ophelia, en dos ocasiones afirma que la amó: en la escena del convento (III,i,115), donde parece que se le escapa la verdad, y en su entierro (V,i,250). En ambas situaciones Hamlet es sincero. A pesar de que en la escena del convento (III,i,90-148) él se cubre con la "antic disposition", su tono predominante es serio, y en general sus respuestas son claras. Tampoco es factible que en el último acto donde se presenta un Hamlet que, en cierto modo, ha cambiado, y que además en circunstancias

tan penosas, él estuviera mintiendo. Mientras que él toma la iniciativa de buscarla, después de su rechazo, Ophelia nunca intenta ir a su encuentro, - por sí sola, y ver que le ocurre. Bradley comenta:

Ophelia, therefore, was made a character who could not help Hamlet, and for whom on the other hand he would not naturally feel a passion so vehement or profound as to interfere with the main motive of the play. (6)

Por otro lado, Hamlet es muy ofensivo con Ophelia, quien de hecho nunca se propone lastimarlo. Pero los errores que ella comete, aunque en sí distan mucho de ser garrafales, resultan desastrosos para Hamlet; su compleja situación, y su estado de profunda melancolía, no le permiten asimilar un golpe más. Las dos únicas figuras femeninas que aparecen en la tragedia, y a las que se encuentra ligado afectivamente, le fallan —aunque de forma muy distinta—. Hamlet recurre a Ophelia cuando más la necesita, para descubrir quizás que ella es más simple de lo que esperaba. Ella, a su vez, toma parte en los planes de su padre con las mejores intenciones, y encuentra a cambio una actitud fría y áspera. Más aún en la escena de la representación tiene que tratar de sobrellevar la crueldad excesiva de Hamlet. La acrimonia del príncipe para con ella es producto, entre otras cosas, de su carácter temperamental, que le lleva a desconocer los términos medios y le hace dar bandazos en los extremos; mostrándose por momentos como un ser profundamente sensible y vulnerable (I,ii,129-159), y en otras ocasiones como uno que puede ser de lo más corrosivo (III,iv,73-89). Esta crueldad defensiva (III,ii,230-237), es metafórica del dolor experimentado por un idealista, al enfrentar realidades terriblemente duras que lo estrellan y lo envenenan. No hay que olvidar, como señala Granville-Barker, que:

Ophelia is also our witness to Hamlet's unspoiled attitude towards women. His love for her, as we hear of it, was still only in its imaginative phase, finding expression in much pleasant foolishness as

Doubt thou the stars are fire,  
Doubt that the sun doth move,  
Doubt truth to be a liar, ...

Thine evermore, most dear lady, whilst this  
machine is to him,. (7)

Me permito añadir que, en esta carta, su cariño por Ophelia no sólo "finds - expression in much pleasant foolishness". Antes de leer estos versos, - - - Polonius lee otras líneas y suspende su lectura, mostrando con ello su ment lidad turbia y obtusa:

POLONIUS Hath given me this (He Takes out a letter) Now gather, and surmise.  
(Reads) To the celestial and my soul's Idol, the most beautified Ophelia-  
That's an ill phrase, a vile phrase - beautified is a vile phrase. But you shall hear. Thus:  
(II,ii,106-112)

Dover Wilson comenta:

... Polonius's condemnation of "beautified" is sufficient to show that it is an innocent word. As a matter of fact it simply means "beautiful" or "endowed with beauty" and is so used by Shakespeare himself in The Two Gentlemen of Verona and elsewhere. (8)

Al proseguir con su lectura: "In her excellent white bosom, these," - - - (II,ii,113), esta vez se detiene porque la reina le pregunta: "Came this - - from Hamlet to her?" (II,ii,114), y todo parece sugerir que Polonius omite

parte de la carta, o empieza a leer una distinta: "Good madam, stay awhile; - I will be faithful." (II,ii,115). Esto refleja su mentalidad cerrada; quizás no sigue leyendo de forma continua porque la línea (II,ii,113) le parece indeciso; o probablemente porque si continuara leyendo, ello lo pondría de alguna forma en evidencia. Como señalé en el capítulo anterior, al comunicar a los reyes que ha descubierto la causa de la "locura" de Hamlet, Polonius modifica las cosas (II,ii,132), y miente abiertamente (II,ii,140-142).

Dowden, cuya observación es citada por Wilson, comenta acerca de esta carta:

It begins (...) "in the conventional lover's style, which perhaps was what Ophelia would expect from a courtly admirer; then there is a real outbreak of passion and self-pity; finally, in the word 'machine', Hamlet indulges, after his manner, his own intellectuality, though it may baffle the reader; the letter is no more simple or homogeneous than the writer. (9)

Considero, por lo tanto, que esta carta es importante, entre otras cosas, porque en ella se percibe un chispazo del potencial sensual de Hamlet - - - - - (II,ii,113). Podría argüirse, y con razón, que una sola línea de una carta no sustenta la visión de un Hamlet de mucho ardor, capaz de experimentar pasión por una mujer y de despertarla en ella. Aunque el texto no ofrece suficiente evidencia, como para apoyar dicha visión, ésta puede ser sugestiva, y no del todo descartable si se considera que, en general, Hamlet se sugiere como un hombre apasionado. Creo que su lenguaje soez con Ophelia, en la escena de la representación, refleja indirectamente ese potencial sensual, que al ser bruscamente envenenado básicamente por la infidelidad, hipocresía, mediocridad, y anquilosamiento existencial de su madre, se convierte en un aspecto que es violenta e insistentemente rechazado; uno que le convulsiona y que tam

bién utiliza como arma retórica. De tal forma que su revulsión frente a la actividad sexual de su madre, no se desprende básica e inicialmente de una actitud cerrada, puritana e intransigente frente al sexo, sino de un Hamlet que habiendo creído en distintas formas y manifestaciones de amor y cariño - - - (I,ii,143-146), (II,ii,109-124), (III,iv,41-49) \_\_\_que son distorsionadas y desmentidas por la realidad que se despliega ante sus ojos\_\_\_, se ve empujado en cierta forma a rechazarlas, a través de una respuesta negativa - - - - - (I,ii,145-151) (I,v,105) (III,i,135-148), que se intensifica considerablemente, adoptando diferentes formas (III,ii,105-113) (III,ii,232-237) - - - - - (III,iv,72-89).

Su idealismo también contribuye a explicar su reacción extrema frente al sexo, así como su respuesta excesivamente cruel hacia Ophelia, - - quien, sin proponérselo, acaba por anular la posibilidad de que algo bueno - surga en la tierra estéril de Elsinore.

## Locura de Ophelia.

Después de la confrontación con su madre (III,iv,9-218), se presentan los últimos destellos de Hamlet con su "antic disposition". Hamlet vuelve a adoptar una actitud "antic" \_\_\_en este caso una actitud irónica y juguetona - - - (IV,ii,1-27)\_\_\_, no por ello menos aguda e incisiva (IV,iii,17-36), frente a Guildenstern, Rosencrantz y Claudius. A los dos primeros los pone en su sitio al definirlos acertadamente como "sponges", y les augura un final no placentero (IV,ii,10-19). Una vez más, se rehúsa a ser manipulado por ellos y no les dice en donde se encuentra el cuerpo de Polonius (IV,ii,27). Esto se lo comunica directamente a Claudius, no sin antes divertirse a costa de él, - haciéndole esperar por la respuesta que se da después de divagar ingeniosamente acerca de la muerte: Hamlet le hace ver al rey que la muerte no conoce de jerarquías, desintegrando todo cuerpo humano, y reduciéndolo a un eslabón más de la cadena alimenticia (IV,iii,20-36). Granville-Barker comenta, acerca de este último encuentro entre Hamlet y Claudius, previo a su partida a Inglaterra:

And while we listen, with the Councillors and courtiers, to the King's curt questions and Hamlet's oracular replies (he has his 'madness' for defence still; it is gladly allowed him) we know, as they do not, that all this is beside the point. For Claudius cares no more about the dead Polonius at this juncture than Hamlet does; and it is in the latent thoughts of the two as they face each other that the drama lies. At the crisis of the play-scene it seemed as if the struggle would surge into the open, but here each is back in his ambush again. (10)

Hamlet se despide de Gertrude con un escueto pero sincero: "Farewell, dear -

mother." (IV,iii,48); se niega a decirle adiós a Claudius, desarmando su diplomacia e hipocresía con una respuesta irónica y hábil (IV,iii,49-51), que refleja de nuevo su rechazo y hostilidad hacia éste.

El asesinato de Polonius acelera y hace prácticamente forzosa la salida de Hamlet a Inglaterra. Después de este crimen se desencadena una serie de sucesos trágicos; se sugiere y posteriormente se hace patente el caos en el macrocosmos; Claudius y Gertrude se ven asolados por el temor y la inseguridad. Asimismo, el último monólogo de Hamlet (IV,iv,32-66), previo a su salida de Dinamarca plantea, por segunda vez (II,ii,522-580), lo que a este punto se ha convertido definitivamente en un problema. Es un problema básicamente por dos motivos: que Hamlet no logra descubrir la(s) causa(s) principal de su inactividad, y porque su retraso a este punto después de haber le descubierto a Claudius que sabe de su crimen, en cierta forma tiene con secuencias decisivas en el desenlace de la tragedia.

HAMLET

I do not know  
Why yet I live to say, This thing's to do',  
Sith I have cause, and will, and strength, and means  
To do 't. ...

(IV,iv,43-46)

Creo que Shakespeare también plantea dicho problema en este momento, para subrayar que a pesar de que Hamlet, a lo largo de los actos II y III, no ha sido precisamente pasivo, y en cierta forma ha hecho de las suyas, no ha llevado a cabo su venganza en la forma que se requiere que lo haga: dándole muerte a Claudius. Desde esta perspectiva, lejos de haber vencido a su enemigo, se ha puesto en sus manos, brindándole la iniciativa para que él actúe decisivamente a su modo.

El considerar de forma muy general la inactividad de Hamlet,

desniega una faceta de su realidad que subyace bajo la máscara de la "antic disposition", y que se hace presente más concretamente en sus monólogos. Las observaciones de Bradley acerca de la melancolía e inactividad de Hamlet son muy interesantes, y también son importantes en relación a la "antic - - - - disposition", como se verá posteriormente. Bradley comenta:

And if the pathologist calls his state melancholia, and even proceeds to determine its species, I see nothing to object to in that; I am grateful to him for emphasising the fact that Hamlet's melancholy was no mere common depression of spirits; and I have no doubt that many readers of the play would understand it better if they read an account of melancholia in a work on mental diseases. If we like to use the word 'disease' loosely, Hamlet's condition may truly be called diseased. No exertion of will could have dispelled it. Even if he had been able at once to do the bidding of the Ghost he would doubtless have still remained for some time under the cloud. It would be absurdly unjust to call Hamlet a study of melancholy, but it contains such a study.

But this melancholy is something very different from insanity, in anything like the usual meaning of that word. No doubt it might develop into insanity. The longing for death might become an irresistible impulse to self-destruction; the disorder of feeling and will might extend to sense and intellect; delusions might arise; and the man might become, as we say, incapable and irresponsible. But Hamlet's melancholy is some way from this condition. It is a totally different thing from the madness which he feigns; and he never, when alone or in company with Horatio alone, exhibits the signs of that madness. (...) The man who suffers as Hamlet suffers — and thousands go about their business suffering thus in greater or less degree — is considered irresponsible neither by other people nor by himself: he is only too keenly conscious of his responsibility. He is therefore, so far, quite capable of being a tragic agent, which an insane person, at any rate according to Shakespeare's practice, is not. And, finally, Hamlet's state is not one which a healthy mind is unable sufficiently to imagine. It is probably not further from average experience, nor more difficult to realise, than the tragic passions of Othello, Antony or Macbeth.

Let me try to show now, briefly, how much this

melancholy accounts for.

- a) It accounts for the main fact, Hamlet's inaction. For the 'immediate' cause of that is simply that his habitual feeling is one of disgust at life and everything in it, himself included, — a disgust which varies in intensity, rising at times into a longing for death, sinking often into weary apathy, but is never dispelled for more than brief intervals.
- b) This state accounts for Hamlet's energy as well as for his lassitude, those quick decided actions of his being the outcome of a nature normally far from passive, now suddenly stimulated, and producing healthy impulses which work themselves out before they have time to subside.
- c) It accounts for the evidently keen satisfaction which some of these actions give to him. He arranges the play-scene with lively interest, and exults in its success, not really because it brings him nearer to his goal, but partly because it has hurt his enemy and partly because it has demonstrated his own skill (III,ii,286-304).
- d) It accounts for the pleasure with which he meets old acquaintances, like his 'school-fellows' or the actors.
- e) It accounts no less for the painful features of his character as seen in the play, his almost savage irritability on the one hand, and on the other his self-absorption, his callousness, his insensibility to the fates of those whom he despises, and to the feelings even of those whom he loves. These are frequent symptoms of such melancholy, and f) they sometimes alternate, as they do in Hamlet, with bursts of transitory, almost hysterical, and quite fruitless emotion.
- g) Finally, Hamlet's melancholy accounts for two things which seem to be explained by nothing else. The first of these is his apathy or 'lethargy.' We are bound to consider the evidence which the text supplies of this, though it is usual to ignore it. When Hamlet mentions, as one possible cause of his inaction, his 'thinking too precisely on the event,' he mentions another, 'bestial oblivion'; and the thing against which he inveighs in the greater part of that soliloquy (IV,iv) is not the excess or the misuse of reason (which for him here and always is god-like), but this "bestial" oblivion or 'dulness,' this 'letting all sleep,' this allowing of heaven-sent reason to 'fust unused':

What is a man,

If his chief good and market of his time  
Be but to sleep and feed? a beast, no more.

So, in the soliloquy in II,ii, he accuses himself of being 'a "dull" and muddy-mettled rascal,' who 'peaks (mopes) like John-a-dreams, unpregnant of his cause,' dully indifferent to his cause. So, when the Ghost appears to him the second time, he accuses himself of being tardy and lapsed in "time"; and the Ghost speaks of his purpose being almost "blunted", and bids him not to "forget" (cf. 'oblivion'). And so, what is emphasised in those undramatic but significant speeches of the player-King and of Claudius is the mere dying away of purpose or of love. Surely what all this points to is not a condition of excessive but useless mental activity (indeed there is, in reality, curiously little about that in the text), but rather one of dull; apathetic, brooding gloom, in which Hamlet, so far from analysing his duty, is not thinking of it at all, but for the time literally "forgets" it. It seems to me we are driven to think of Hamlet "chiefly" thus during the long time which elapsed between the appearance of the Ghost and the events presented in the Second Act. The Ghost, in fact, had more reason than we suppose at first for leaving with Hamlet as his parting injunction the command, 'Remember me,' and for greeting him, on re-appearing, with the command, 'Do not forget.' These little things in Shakespeare are not accidents.

- h) The second trait which is fully explained only by Hamlet's melancholy is his own inability to understand why he delays. (...)

... I have cause, and will, and strength, and means

A man irresolute merely because he was considering a proposed action too minutely would not feel this bewilderment. A man might feel it whose conscience secretly condemned the act which his explicit consciousness approved; but we have seen that there is no sufficient evidence to justify us in conceiving Hamlet thus. These are the questions of a man stimulated for the moment to shake off the weight of his melancholy, and, because for the moment he is free from it, unable to understand the paralysing pressure which it exerts at other times. (11)

Efectivamente, la melancolía de Hamlet y su "antic disposition" son dos cosas distintas. Sin embargo, el comentario de Bradley es pertinente porque, como -

se ha visto a lo largo del capítulo dos, su melancolía se asoma fragmentariamente en varias ocasiones a través de esta máscara; y la ironía escéptica o mordaz que se presenta con la "antic disposition" es producto, entre otras cosas, de esa melancolía que intenta cubrirse con la risa del "loco", en la que se sigue dibujando la expresión del dolor y la amargura. Muchas de las actitudes que describe Bradley como sintomáticas de su melancolía, se presentan también con esta máscara. Esto confirma, en cierto modo, que en la "antic disposition" se funde lo real con lo fingido.

El hecho de que Hamlet, en su último monólogo - - - - - (IV,iv,32-66), intente encontrar la causa de su inactividad y de sacudirse la parálisis producto, según Bradley, de su melancolía, refleja su intento en ser íntegro con el fantasma e implícitamente con su padre. En este monólogo, se observa de nuevo a un Hamlet analítico en pleno uso de sus facultades mentales. Ya no se presentará su "antic disposition"; ésta es reemplazada, en la siguiente escena (IV,v,1-70), por la locura de Ophelia que anuncia Horatio (IV,v,4-15).

El comentario de Granville-Barker, acerca de la negativa de la reina de hablar con Ophelia: "I will not speak with her." (IV,v,1), es relevante por su perspectiva dramática, y porque también apunta a la situación de conflicto en la que ella y Claudius, se encuentran involucrados después de la muerte de Polonius.

The Queen's opening lines —

I will not speak with her... What would she have?

— are keyed to the last we heard of her; she is still nerve-racked and guilt-ridden, and incapable

of facing fresh trouble. Ophelia is not named.  
We guess at her from that

She speaks much of her father; ...

But there is a sense of grave and uncanny calamity  
in this very omission of her name. (12)

Me parece que esta negativa puede verse también, como una pincelada tenue que acaba por delinear la personalidad de Gertrude; y por consiguiente, ésta refleja de nuevo su incapacidad para hacer frente a solas, a cualquier problema reciente o no. En esta ocasión Gertrude vuelve a defenderse de ello, como también intenta hacerlo sin éxito alguno, en la primera parte de su encuentro con el hijo (III,iv,10-18,40-53).

La descripción que hace Horatio del estado de Ophelia - - - (IV,v,4-15), con la que intenta hacer acceder a la reina, es importante porque:

- 1- En ésta, él subraya que su desgarramiento es definitivo y grave, al grado que inspira compasión.

She is importunate, indeed distract,  
Her mood will needs be pitied.  
(IV,v,2-3)

A través de Horatio, Shakespeare anuncia que sólo se podrá elucidar - - fragmentariamente, lo que Ophelia intenta comunicar con avidez mediante sus cantos y comentarios; su intención y significado últimos permanecerán como misterio.

...; speaks things in doubt,  
That carry but half sense. Her speech is nothing,  
(IV,v,6-7)

- 2- En esta descripción ya se sugiere que la muerte de su padre es un factor decisivo en su desgarramiento: "She speaks much of her father; ..." (IV,v,4); lo que no es sorprendente, si se recuerda su adhesión a la figura paterna manifiesta en su total obediencia, en su sinceridad frente a él, y si se considera la ascendencia que Polonius tenía sobre ella.
- 3- La actitud de Ophelia, descrita por Horatio, se sugiere como una de rebeldía ante lo irrevocable. Parece que experimenta enojo y desesperación, producto de un dolor profundo que prevalece sobre los demás sentimientos. Un dolor que intenta expresarse de distintas formas, y ante el cual sucumben la razón y la coherencia. Sólo se percibirán los estragos de un sufrimiento, del que sólo Ophelia es testigo en toda su intensidad.

... says she hears  
There's tricks i' th' world; and hems, and beats her heart;  
Spurns enviously at straws; ....

(IV,v,4-6)

- 4- Finalmente, en este parlamento se sugiere la amenaza de caos en el macrocosmos (IV,v,7-10,14-15). Esto se plantea posteriormente como un hecho, a través del propio Claudius, en el (IV,v,77-78,86-90). La inestabilidad del reino se hace patente en el parlamento del caballero - - - (IV,v,94-106), que comunica al rey: que la gente del pueblo apoya a - - - Laertes, pidiéndole además que sea rey.

Es importante notar la economía con que Shakespeare presenta la locura de - - Ophelia, en la escena (IV,v,1-70,151-194). Los cantos de Ophelia, sus comentarios, y aquellos que hacen los personajes que la escuchan, están encaminados entre otras cosas, a mostrar y reforzar que su desgarramiento es definitivo -

(IV,v,80-82). Algunos comentarios de Ophelia, también reiteran los hechos que en sus cantos se sugieren como aquellos que fueron determinantes en su ruptura (IV,v,66-70).

Ophelia no reconoce a la reina (IV,v,21), y comienza a cantar frente a ella y Horatio sin que nadie se lo pida. Granville-Barker comenta acerca de su entrada:

The original intention is, surely, that she should dart through the door when it is opened and stand for a moment or so gazing at the Queen, whom she does not in her madness recognize. Hence her

Where is the beauteous majesty of Denmark?

and its pathetic irony. Where, indeed, in this haggard, fearful woman, is the 'beauteous majesty' that has been the cause of all this ill? (13)

En ocasiones Ophelia intenta responder a las preguntas de la reina con cantos (IV,v,26-27); otras veces insiste en seguir cantando (IV,v,33-39). Sus pensamientos fluctúan constante e indistintamente entre la muerte de su padre, su rápido entierro, los temores bruscamente imbuídos por Polonius, y su cariño frustrado y separación de Hamlet. Sin embargo, en sus cantos es más fácil distinguir la figura de Polonius y su dolor por su muerte, que la de Hamlet. En algunos de sus cantos de hecho la mayoría se refieren a su padre, se sugiere indirecta y vagamente, la existencia de un ser amado (IV,v,23-26); en otras, parece que ella está pensando tanto en Polonius como en Hamlet - - - (IV,v,184-188). En sus cantos la imagen de Hamlet es lánguida; ésta nunca emerge claramente ni tampoco por sí sola. Prácticamente esta figura, según se observa en sus cantos, nunca se encuentra desligada de la de Polonius, excepto quizás en la balada de "Saint Valentine's Day" (IV,v,47-54); e incluso aquí, ella cierra este canto con una estrofa (IV,v,57-64), que refleja una visión negativa de los hombres; ésta resulta ser una síntesis de aquella que albergaba

su padre (I,iii,115-135), y que se la imbuye arbitrariamente. Asimismo, creo que a través de sus cantos, sus sentimientos por Hamlet ahora que lo ha perdido para siempre, no llegan a definirse claramente. Es decir, en sus cantos uno logra entrever una nueva faceta de una Ophelia que quiso a un hombre; pero la intensidad de sus sentimientos por él, así como lo que intenta decir a este respecto, es sumamente vago. Posiblemente se deba a que Ophelia, cuando mentalmente sana, tampoco estaba muy segura de sus sentimientos hacia él. Laertes con sus consejos y, sobre todo, Polonius con sus órdenes y advertencias, intensifican esa inseguridad que se vuelve a percibir en su locura.

El primer canto de Ophelia en (IV,v,23-26) parece aludir a las dos figuras, Polonius y Hamlet, que fueron determinantes en su vida, de distinta forma y quizás también en distinto grado. La muerte del primero, y la separación del segundo, le afectan decisivamente. En este canto, Ophelia probablemente se lamenta por no haber distinguido entre dos tipos de amor, y lo que cada uno exigía. Quizás ella resiente no haber defendido el cariño sincero de Hamlet. La edición New Swan Shakespeare de Hamlet, apunta:

Ophelia's song brings together, in obscure hints, her thoughts of her father and of Hamlet's love for her. The song laments the death of both, and these are the causes of her distraction. (14)

How should I your true-love know  
From another one?  
By his cockle hat and staff,  
And his sandal shoon.

(IV,v,23-26)

Su segundo canto es más claro (IV,v,29-32). En éste, Ophelia se refiere específicamente a la muerte de su padre.

La pregunta que le formula Claudius: "How do you, pretty lady?" (IV,v,40), es amable y compasiva. Esta refleja en cierto modo que él,

a pesar de todo, es más sensible que la reina (III,iii,36-72); o por lo menos que es más hábil y tiene mucho más tacto. La respuesta de Ophelia - - - - - (IV,v,41-43), la cual Claudius logra entender sólo en parte, o a la que quizás no presta mucha atención (IV,v,44), puede verse como una que hace alusión a los cambios impredecibles que se operan en el hombre, o los giros repentinos y determinantes que se presentan en la vida. Su comentario también puede ser visto, como un eco en síntesis del cambio que, a sus ojos, se sucede en Hamlet (III,i,149-160). En el caso de Ophelia, el cambio es totalmente ajeno a su voluntad.

OPHELIA                   ... They say the owl was a baker's  
                          daughter. Lord, we know what we are, but know not what  
                          we may be.                   ...

(IV,v,41-43)

Los pensamientos de Ophelia cambian inesperadamente; por momentos la ilusión entre éstos es extraña. Parece que intenta aclarar o desarrollar - - - - - (IV,v,45-46) la idea anterior (IV,v,41-43), con la balada de "Saint - - - - - Valentine's Day" (IV,v,47-54). Con ésta, posiblemente ella intenta referirse entre otras cosas, al cambio de la mujer que se entrega al ser amado. Es sorprendente el escuchar esta balada "picante" en labios de Ophelia; a través de ella, Shakespeare quizás intenta mostrar el destello de una faceta de su personalidad, que factores e influencias externas reprimieron e impidieron que se desarrollara. Esta balada también puede ser vista como la liberación de un deseo sexual por Hamlet, que había sido reprimido por el consciente, cuando ella estaba sana.

OPHELIA   'Tomorrow is Saint Valentine's day,

All in the morning betime,  
 And I a maid at your window,  
 To be your Valentine.  
 Then up he rose, and donned his clothes,  
 And dupp'd the chamber-door;  
 Let in the maid, that out a maid  
 Never departed more.

(IV,v,47-54)

Es importante notar cómo la Ophelia silenciosa, obediente; aquella que al encontrarse en pleno uso de sus facultades, parece que no llega abrirse enteramente, \_\_\_reservándose quizás lo que más le duele\_\_\_; en su locura se abre y se explaya.

Como señalé anteriormente, sólo cuando Ophelia canta la balada de "Saint Valentine's Day", no alude a su padre. Este es el único canto que no refleja su profunda adhesión emocional a Polonius. Sin embargo, ella sólo se desliga por breves momentos de la figura paterna; es así que Ophelia concluye esta balada: "Indeed, la, without an oath, I'll make an end on 't:" (IV,v,56), con una estrofa que parece sugerir que la visión negativa de los hombres, infundida por su padre, le hace mella al grado que parece hacerla su ya:

OPHELIA (Sings) By Gis and by Saint Charity,  
 Alack, and fie for shame!  
 Young men will do 't, if they come to 't;  
 By Cock, they are to blame!  
 Quoth she, 'Before you tumbled me,  
 You promised me to wed.

He answers.

'So would I ha' done, by yonder sun,  
 An thou hadst not come to my bed.'  
 (IV,v,57-64)

Finalmente, esta primera aparición de Ophelia con su locura, se cierra con su

intervención en prosa (IV,v,66-70). En ésta, vuelve a deplorar la muerte de su padre; y quizás su: " ... But I cannot choose but weep to think they - - - should lay him i' th' cold ground." (IV,v,66-68), también intenta hacer alusión implícita a su rápido entierro.

Resulta un tanto irónico y sugestivo de su locura, el que Ophelia dé las gracias por un consejo que no recibe: "And so I thank you for your good counsel." (IV,v,68-69); cuando de hecho, en su cordura nadie la asesora prudentemente \_\_excepto Laertes (I,iii,15-28), en cierta forma\_\_. Se despidе dos veces de damas que imagina, puesto que la única mujer que se encuentra en el salón es la reina (IV,v,69-70); Granville-Barker apoya esta inferencia: "For the rest, she adresses phantoms\_" (15)

El desgarramiento de Ophelia quizás sea visto por algunos críticos y lectores, como un hecho que confirma la intensidad de su amor por Hamlet. Sin embargo, en los cantos de Ophelia y en los comentarios que hace, tanto en su primera aparición frente a los reyes y Horatio, como en la segunda, donde su hermano la observa profundamente conmovido, es la figura de - - Polonius \_\_y no la de Hamlet\_\_, la que predomina. Es ésta además, la que se sugiere con mayor claridad; y es esta figura paterna, a la que alude con - mucho más frecuencia directa e indirectamente (IV,v,29-32,35,37-39,66-68,161-163,178-180,59-62); y por consiguiente, ésta puede identificarse mucho más - fácilmente que la de Hamlet. Creo que todo esto prueba que es la muerte del padre, el factor que se sugiere como decisivo en su locura; sin que ello excluya la consideración de que su rompimiento con Hamlet también le afecta. - Pienso que esta visión es consistente con todo lo que la tragedia muestra de la relación no madura y no apasionada, entre Ophelia y Hamlet; con la muchacha que no parece estar muy segura de sus sentimientos por él, ni tampoco plenamente convencida de los sentimientos de Hamlet hacia ella (estas inferencias se desprenden básicamente de sus actitudes); y con la hija estrechamente

ligada y muy influenciada por su padre. Esta fidelidad o congruencia entre lo que se sugiere a través de su locura, y lo que se presenta previo a ésta, es un punto más a favor de la genialidad de Shakespeare, que es capaz de lograr coherencia dentro de la incoherencia.

Creo además que, hasta cierto punto, se puede hablar de una congruencia entre algunos rasgos de la personalidad de Ophelia, que se presentan antes de su ruptura; y aquellos que se sugieren implícitamente cuando se presenta con su desgarramiento. Es decir, Ophelia en su locura refleja, entre otras cosas, su dulzura y carácter afable. En sus cantos se percibe su aflicción; pero su dolor y la forma en que intenta expresarlo, están matizados enteramente por su personalidad y subjetividad.

En sus cantos no hay notas de angustia ni de desesperación. Parece que Ophelia, en su locura, experimenta una sensación de libertad; por vez primera y única, ella puede expresarse libremente sin temor a ser bruscamente refutada. Pienso que en su locura sufre menos que Hamlet al fingirse loco; Hamlet con su "antic disposition" está ante todo consciente y en contacto con la realidad; sus entrevistas y encuentros con cada uno de los personajes, constituyen un paso más en el enfrentamiento con su realidad social de la cual se defiende y con la que rompe a través de su "antic disposition", reafirmando con ello su verdad y personalidad. Ophelia en su locura pierde contacto con la realidad; su vinculación con ésta se torna meramente subjetiva; ella se concentra en su realidad, la cual es transplantada fragmentariamente, moldeada y empapada enteramente por su subjetividad. Es así que el lector no puede adentrarse demasiado, ni entender el significado último de lo que atraviesa por la mente de Ophelia cuando loca. Michel Foucault observa:

tiene tanto que ver con la verdad y con el mundo,  
como con el hombre y con la verdad de sí mismo,  
que él sabe percibir. (16)

Granville-Barker comenta, acerca del parlamento que - - -  
Claudius pronuncia a la salida de Ophelia, en (IV,v,72-92):

His twenty line speech that follows is technically remarkable. It sets the scene in appropriate time and circumstance. Polonius' death and Hamlet's departure are definitely relegated to the past; the recent past, for

we have done but greenly,  
In higger-mugger to inter him.

(the implication is of haste as well as secrecy). (17)

La información de Claudius sobre el entierro de Polonius (IV,v,79-80) es importante porque refuerza un hecho al que Ophelia parece intentar aludir en algunos de sus cantos (IV,v,31-32,67-68,161), y que además, se sugiere, la impresiona. Posteriormente, Laertes vuelve a hacer énfasis en este aspecto en (IV,v,206-211).

Justamente cuando Claudius ha logrado contener la furia e indignación del emotivo Laertes en (IV,v,137-149), Ophelia con su locura hace su segunda aparición. Laertes se muestra profundamente conmovido y afligido al contemplar el estado de su hermana (IV,v,151-160), quien parece entrar calladamente y no le reconoce. En su primer canto, Ophelia retoma el tema de la muerte de - - - - Polonius y su entierro (IV,v,161-163); posiblemente su: "They bore him - - - - barefaced on the bier;", intenta sugerir que la caja estaba abierta y podía verse su rostro. F. W. Sternfeld apunta sobre este primer canto - - - - - (IV,v,161-163):

Ophelia's outpouring on Laertes' return mingles a requiem for her father's death with unrelated and incongruous burdens of popular songs. She begins

They bore him barefac'd on the bier  
 Hey non nony nony hey nony  
 And on his grave rain'd many a tear  
 Fare you well, my dove

The nonsense syllables of the second line, reminiscent of the famous lyric in As You Like It, relate more logically to lads, lasses and springtime than to lamentation and tears. The same may be said, of the next prose line, 'You must sing "down-a-down" ...', with its pastoral associations and its similarity to such popular burdens as 'with hey down and a derry' or 'hey down-a-down'. ( ... ) But the sad remembrance of her bereavement returns as Ophelia dispenses rue and rosemary, fennel and columbine, only to shift abruptly with the singing of the third refrain:

There's fennel for you, and columbines.  
 ... I would give you some violets, but they withered  
 all when my father died. They say he made a good end.  
 For bonny sweet Robin is all my joy.

( ... ) 'Bonny Robin' songs deal with lovers, unfaithfulness and extra-marital affairs, as

Love-passions must not be withstood  
 Love everywhere will find us.  
 I lived in field and town and so did he;  
 I got me to the woods; Love followed me!  
 Hey, jolly Robin ...

Ophelia's Saint Valentine's Day lyric is in the same vein:

Let in the maid, that out a maid  
 Never departed more.

The incoherence, abrupt alternation between prose and verse, speaking and singing, and the lack of continuity and congruity serve the dramatist's purpose well. (18)

Ophelia confunde a Laertes con el ser amado en (IV,v,171-172). Estas dos líneas son las que parecen sugerir, en esta segunda aparición de Ophelia con su locura, que también piensa en Hamlet. Sin embargo, al igual que en su primera aparición, ella se refiere constantemente a la muerte de su padre - - - - (IV,v,161-163,178-180,184-194). De nuevo es la figura de Polonius la que pa-

rece ocupar un lugar preeminente en sus pensamientos y sentimientos.

A la salida de Ophelia, Claudius se adelanta para convencer a Laertes de su inocencia en la muerte de Polonius (IV,v,196-206). - - Laertes, por su parte, se encuentra perplejo ante lo que acaba de ver - - - (IV,v,195). La actitud firme y segura con la que el rey recibe a este último, en el (IV,v,117-124); es reemplazada esta vez, por una más comprensiva y "humilde" (IV,v,196-206). Parece que después de todo, Claudius no está plenamente convencido de que: "There's such divinity doth hedge a king" - - - (IV,v,120), puesto que en su afán por comprobar su inocencia, ofrece mucho - más de lo que está dispuesto a dar (IV,v,196-206). Es así que Claudius intenta mantener el terreno, que ya había ganado con Laertes en el - - - - (IV,v,141-149).

Para finalizar con este inciso, enumeraré a continuación algunos puntos extractados del ensayo de F. W. Sternfeld, sobre los cantos de Ophelia.

- 1- ... the lyrics of Desdemona and Ophelia are masterpieces. Because they are integral parts of the plot in a dramatic sense and of the surrounding dialogue in a verbal sense, they show to great advantage Shakespeare's resourcefulness in his use of song.
- 2- Ophelia like Desdemona, begins by singing 'old things'. Her anxieties and forebodings multiply as she proceeds from one lyrical fragment to the next. Coleridge perceived two strands 'floating on the surface of her pure imagination', 'the love for Hamlet and her filial love' and the fears for her chastity, 'not too delicately avowed by her father and her brother concerning the dangers to which her honour lay exposed'.
- 3- ... Ophelia sings one ditty after another before the Court of Denmark. Such behaviour was strange, indeed, and contrary to all sense of propriety for an Elizabethan gentlewoman— or man, for that matter.  
Thomas Morley's affable remarks implying that 'the art of singing was cultivated with equal zeal and discernment in every grade of social rank have long since been dismissed as without

proper foundation. These comments are at variance with contemporary writings on etiquette which governed the behaviour of nobility and gentry. Castiglione's *Cortegiano* was first published in Venice in 1528, and its translation by Sir Thomas Hoby appeared in London in four editions between 1561 and 1603. The frequent and unsolicited performance of music by members of the aristocracy is vigorously condemned, with a reminder that, were such activity to be pursued, class distinctions between a nobleman and his music-performing servants would be broken down.

( ... )

Therefore, let our courtier come to show his music as a thing to pass the time withal, and as he were enforced to do it, and not in the presence of noble men, nor of any great multitude ... Now as touching the time and season when these sorts of music are to be practiced: I believe at all times when a man is in familiar and loving company, having nothing else ado. (Book II.)

This was the code that permitted Desdemona to sing in the familiar and loving company of Emilia. But it is a symptom of Ophelia's derangement that she sings before an assembly of the Court without being encouraged to do so. To ensure the proper attitude in ladies as well as gentlemen, Castiglione offers this additional advice in the Third Book:

Therefore when she cometh to dance, or to show any kind of music, she ought to be brought to it with suffering herself somewhat to be prayed, and with certain bashfulness ...

- 4- ... . Ophelia not only prattles incoherently but sings lyric upon lyric without restraint, and it is not surprising that such behaviour moves Claudius to ask, 'How long hath she been thus?' As she sings alternate snatches about love and death, the king continues:

First her father slain;  
Next your son gone ...

The audience is made aware, through the concern of the spectators, of the hopeless misery which this double loss inflicts upon Ophelia. The profusion of her songs, unmatched in the canon of Shakespeare's tragedies, is but a symptom of her pathetic state. It is this condition upon which Shakespeare focusses attention, without giving any indication of courage or strength on the heroine's part.

- 5- When Ophelia sings consecutive stanzas Shakespeare portrays her madness by a fickle change of thought which fluctuates between her concern for Hamlet's affection and her misery over her father's death.
- 6- These are, indeed 'mad songs', not only because their

performance in itself is improper but also because their subject matter is unbecoming to a maiden. (Esto último se refiere específicamente a la balada de "Saint Valentine's Day", y al estribillo de: "For bonny sweet Robin is all my joy-".) (19)

## **CONCLUSIONES DEL CAPITULO TRES**

## Conclusiones.

- 1.- No importa cuán convincente resulte para muchos el comentario de - - - -  
Polonius acerca de la locura:

POLONIUS Mad call I it; for, to define true madness,  
What is 't but to be nothing else but mad?  
(II,ii,93-94)

a través de Ophelia Shakespeare demuestra su comprensión de lo que puede considerarse un caso de "true madness". No importa el que Shakespeare - no defina la locura; él logra concebir y plasmar eficazmente el colapso de Ophelia. Además, si no la define se debe a que no es necesario y, sobre todo, a que posiblemente no se le puede definir globalmente. (De hecho, en psiquiatría no se habla de locura, sino de distintos tipos y grados de alteración. Parece que lo único que puede señalarse de la locura en general, es que ésta implica perder contacto con la realidad.)

El ver la ruptura de Ophelia a la luz del Hamlet que se finge loco, ayuda a entender y comprobar que su desgarramiento es definitivo.

Si se acepta, como lo hace Honigmann, que la psicología de Shakespeare "... was intuitive, exploratory and highly original" (20), no hay razón que impida al lector abordar la locura de Ophelia y la de Hamlet, utilizando la evidencia que ofrece el texto, y su propia intuición; sobre todo si se trata de un trabajo literario.

pero en ese movimiento de inserción de la locura en la naturaleza misma de la razón, se ve dibujarse la curva de la reflexión de Pascal: "Los hombres son tan necesariamente locos que sería estar loco de alguna otra manera el no estar loco." Reflexión en la cual se recibe y se re-toma todo el largo trabajo que comienza con Erasmo: descubrimiento de una locura inmanente a la razón; luego, a partir de allí, desdoblamiento: por una parte, una "locura loca" que rechaza a esta locura propia de la razón y que, al rechazarla, la re-dobla, y en este redoblamiento cae en la más simple, la más cerrada, la más inmediata de las locuras; por otra parte una "locura sabia" que recibe a la locura de la razón, la escucha, reconoce sus derechos de ciudadana, y se deja penetrar por sus fuerzas vivas; pero al hacerlo se protege más realmente de la locura que la obstinación de un rechazo siempre vencido de antemano. (21)

El comentario de Michel Foucault puede verse como uno que engloba implícitamente las diferencias más sobresalientes entre la locura de Ophelia y la de Hamlet. Esta observación propone, además, una forma clara y convincente de ver ambas en general, sin recurrir a criterios psiquiátricos. El colapso de Ophelia encaja dentro de esta "LOCURA LOCA", que en su caso se traduce entre otras cosas, en su incapacidad para expresarse coherente y completamente, y en su rompimiento con la realidad. La "locura" de Hamlet puede ser vista como una "LOCURA SABIA"; el verla así sintetiza muchos de los rasgos de la personalidad de Hamlet, que se manifiestan básicamente a través de su "antic disposition", tales como: su aguda inteligencia, su rapidez mental, su profunda intuición y su capacidad irónica.

La observación de Foucault también sirve para apoyar la idea de que la locura fingida de Hamlet, además de servirle como un mecanismo de defensa con respecto al medio, le defiende de sí mismo. La "antic disposition" desarma la amenaza de una "LOCURA LOCA", que no es

del todo remota si se considera la profunda melancolía de Hamlet, y su compleja situación. (Es un héroe que recibe golpes terribles, sin haber dado lugar a ello, y además se le pide: "to set right the time which is out of joint". Complejidad que también resulta por encontrarse en un medio hostil, que no mitiga su dolor.) La locura deja de ser una amenaza para Hamlet, no sólo porque coquetea con ella, volviéndose así algo familiar; sino porque la "antic disposition" le permite descargar, aunque sea truncadamente, mucho de lo que trae adentro, impidiendo que Hamlet se sature.

- 3.- Ophelia finalmente revienta, y aunque en sus cantos expresa su dolor, su locura también se sugiere como un calmante, en la medida que ella se aleja de la realidad, recreándose en aquello que imagina; sobre todo, porque en su locura finalmente puede ser ella misma, y explayarse sin temor alguno.

La última imagen de Ophelia, que es evocada por la descripción que hace Gertrude de su muerte, en (IV,vii,167-184), es la de una Ophelia inocente y feliz. Parece que al final su dolor se borra; en sus últimos cantos, según se sugiere, ya no lamenta la muerte de su padre.

GERTRUDE

Her clothes spread wide,  
And, mermaid-like, awhile they bore her up;  
Which time she chanted snatches of old tunes,  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indued  
Unto that element.

(IV,vii,176-181)

La edición New Swan Shakespeare de Hamlet, interpreta el adjetivo - - -

"incapable" como "unaware", interpretación que también sostiene la edición Penguin. Es así que, finalmente, su aflicción parece desvanecerse. Foucault apoya esta consideración:

El suave gozo que al final encuentra Ofelia, no es conciliable con ninguna felicidad; su canto insensato está tan cerca de lo esencial como el "grito de mujer" que anuncia por los corredores del castillo de Macbeth que "la reina ha muerto". (22)

La "antic disposition" también representa, en cierto modo, un calmante para Hamlet. Esta máscara le permite desahogarse y en ocasiones experimentar satisfacción, al saber que con ella puede lanzar sus dardos libremente, manipular, y engañar a los demás como lo hace en la escena de la representación. Por otro lado, su "locura" puede verse como un castigo; el "LOCO SABIO" sufre las consecuencias de poseer una inteligencia aguda y una sensibilidad profunda, factores que intensifican considerablemente su dolor; además padece soledad. Al mismo tiempo, su enfrentamiento con verdades sumamente dolorosas, hace de la venganza algo que es irrelevante. Finalmente, el asesinar a Claudius no alteraría en nada el estado de las cosas, que sólo Hamlet logra percibir, y que únicamente él resiente. Es un castigo, porque la "antic disposition" le mantiene intelectualmente activo; pero no logra llevar a cabo la venganza con esta máscara. La observación de Terence Eagleton es muy interesante; ella señala el precio que se paga al hacer una elección como la de Hamlet: la elección de defender su integridad y de no adecuarse a un medio que le resulta hostil.

But Hamlet's insistence on not being a puppet leads, finally, to a delight in resisting any kind of defini-

tion: It becomes, in fact, socially irresponsible, a merely negative response. This is the really tragic tension in the play, the central dilemma. The significant actions which are available to Hamlet as formal modes of self-definition, the actions of killing Claudius and behaving as prince, are not the actions in which he can find himself authentically; therefore he is unable to act.  
( ... )

A self which can know itself only in constant opposition to its context finally destroys itself. This is the savage irony of the authentic man in a false society,  
( ... )

the man who can find himself only outside his society's terms will disintegrate because of his very lack of that offered social verification of his existence which he is rejecting as false. Society may indeed be seen as false, its offered definitions as distorting, but it is still the only available way for a man to confirm himself as real, to objectify and know himself in public action. (23)

- 4.- El cambio que se da en Ophelia, al volverse loca, es radical. El cambio que se opera en Hamlet cuando regresa a Dinamarca, a los treinta años, no es radical; pero sí merece ser considerado brevemente.
- ¿Cuál es la importancia que dicha consideración tiene en relación a la "antic disposition"? Si se trata de esta máscara por sí sola, ninguna; pero este trabajo no es sólo un estudio de esta máscara, sino que aborda a Hamlet a través de ella y sin ella. En varias ocasiones he señalado que en esta máscara se funde lo real con lo fingido; y que la "antic disposition" no le impide ser él mismo, ni tampoco el ser congruente con lo que siente y piensa. Si se acepta que con esta máscara y sin ella, a lo largo de los actos II y III, Hamlet cumple su condena de soledad; y que además enfrenta realidades dolorosas, que ensanchan la herida provocada por el asesinato de su madre y, sobre todo, aquella del adulterio y rápido matrimonio de su madre con su tío. Por todo esto, el Hamlet que se encubre con la "antic disposition", no ve cerrarse su tragedia al final -

del acto I; ésta se prolonga prácticamente hasta que parte a Inglaterra. Es así que me parece relevante considerar: cuál es el último rostro de Hamlet, hasta qué punto este proceso doloroso altera, en cierto modo, sus facciones y cómo es el Hamlet que se presenta antes de morir, cuál es su actitud ante la vida y la muerte.

John F. Danby señala que el "fool" en King Lear, "... does not survive his own grim laughter, and disappears for that reason" (24). Sin embargo, Hamlet "does survive his own grim laughter"; su ironía punzante, su sarcasmo, y su risa cortante, son reemplazadas por una actitud general más serena. Hamlet se torna directo, pero no por ello deja de ser un hombre crítico (V,ii,85-99) (V,ii,104-117). Critica al Laertes que vocifera su dolor; Hamlet condena esta actitud porque se le incita a ello - - - (V,i,239); y es así que imita a Laertes (V,i,250-264). Para Hamlet el dolor profundo no es elocuente (V,i,250-253); pero si se trata de despotricar su aflicción por la muerte de Ophelia con un lenguaje retumbante, él también puede hacerlo tan bien como Laertes (V,i,227-234). Se puede hablar de una cualidad "hermética" en Hamlet, al comparar sus reacciones con aquellas del impulsivo y temperamental Laertes. Esta cualidad nos remite de nuevo a la soledad y patética situación de un hombre que se sugiere como uno que era agradable y sociable (I,ii,160-167) (II,ii,221-225) (III,i,150-153) (IV,vii,16-21), y cuyos intentos de comunicarse, en los momentos en que más lo necesita, resultan inútiles. Asimismo, su experiencia vital es tan dolorosa que difícilmente puede expresar su sentir y pensar en un medio que se mueve a un nivel de "verdad" muy distinto al suyo. El hecho de que, en varias ocasiones, Hamlet no externe amplia y directamente mucho de lo que padece, también contribuye a despertar de forma más eficaz la empatía del público/lector hacia él; es decir, los silencios expresivos, las actitudes defensivas y la ironía punzante pueden, en

un momento dado, cristalizar el conflicto interno y revelar mucho más que el personaje que se abre por completo brusca y directamente. Esta cualidad hermética hace de Hamlet un ser mucho más enigmático; un personaje que se va desdoblado gradualmente resulta mucho más interesante que - - - aquel, que a falta de profundidad y complejidad, se puede dar a conocer a través de unas cuantas líneas. Cabe aclarar que se puede hablar de un - hermetismo en Hamlet, sobre todo si se le compara con el Laertes que despotrica de golpe su dolor y resentimiento, porque el príncipe de Elsinore tampoco repara en expresar lo que siente y piensa, cuando lo juzga conveniente.

El Hamlet del acto V comprueba su estar fundamentalmente sano; continúa siendo un hombre especulativo, intuitivo y perceptivo. También es el Hamlet temperamental, que está consciente de que en sus arranques puede ser peligroso (V,i,240-245). Sin embargo, en este acto Hamlet se muestra mucho más paciente y tranquilo; sólo se sulfura con Laertes, y después lamenta sinceramente el haberse violentado con él (V,ii,75-79).

El hecho de que desaparezca la risa cortante y amarga de - - Hamlet no implica que, a su regreso a Dinamarca, sea un optimista. Es un Hamlet sereno, que no presenta actitudes ni emite notas de rebeldía. (El cubrirse con la máscara de la "antic disposition", es una forma de rebelarse frente al medio.) Parece que este Hamlet se adecúa a la realidad; y además parece que, esta vez, logra ver el pasado como tal; puede hablar de su madre, e incluso de su tarea de venganza, sin que esto le angustie o le convulsione. Ya no se siente la presa de un destino que lo lanza al abismo del dolor. Acepta las cosas tal cual son; está consciente de que haga lo que haga: "The cat will mew, and dog will have his day." - - - (V,i,273). Reconoce que el destino se rige por sus propias leyes, y que éste es tramposo; al mismo tiempo considera la posibilidad, a pesar de to

do, de hacerle frente, e incluso sostiene que las cosas suceden por algo.

HAMLET Not a whit, we defy augury. There's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come. The readiness is all. Since no man has aught of what he leaves, what is 't to leave betimes? Let be.

(V,ii,202-206)

Por otro lado, este Hamlet presenta una especie de desinterés e indiferencia frente a la vida; aspecto que se observa, sobre todo, en su enfrentamiento con Laertes. Continúa siendo un Hamlet melancólico; pero esta vez se muestra indiferente con su melancolía.

HAMLET But thou wouldst not think how ill all's here about my heart; but it is no matter.

(V,ii,194-196)

It is but foolery; but it is such a kind of gain-giving as would perhaps trouble a woman.

(V,ii,198-199)

El problema de su inactividad sigue existiendo. A pesar de afirmar que: "The Interim is mine;/And a man's life's no more than to say 'One'." (V,ii,73-74), Hamlet sigue ajeno a los motivos que le impiden cumplir su venganza. Más aún, esta vez ya no plantea el problema de su retraso como tal; ya no se recrimina por no haber llevado a cabo su venganza; ya no formula planes, e incluso parece que busca que Horatio le reafirme en esta tarea (V,ii,63-70).

El problema de la inactividad existe para el lector, y como un engranaje vital que conduce al desenlace de la tragedia; pero ya no existe para Hamlet, no porque esté decidido a actuar, sino porque ya no le interesa hacerlo. Intenta interesarse en esto, pero ya todo es inútil.

HAMLET Does it not, think'st thee, stand me now upon  
 He that hath killed my king, and whored my mother;  
 Popped in between th' election and my hopes;  
 Thrown out his angle for my proper life,  
 And with such cozenage - is 't not perfect conscience  
 To quit him with this arm? And is 't not to be damned  
 To let this canker of our nature come  
 In further evil?

(V,ii,63-70)

Aunque este Hamlet ya no desea morir \_\_\_ y esto es sintomático de que su melancolía ha disminuído \_\_\_, también está listo a esperar lo - que venga. Finalmente, cuando la muerte llega, ésta es bienvenida. Su - muerte no se sugiere como una feliz, a diferencia de la de Ophelia, pero sí como una que lo liberará de este mundo.

HAMLET Absent thee from felicity awhile,  
 And in this harsh world draw thy breath in pain,  
 To tell my story.

(V,ii,329-331)

Todo esto prueba que el Hamlet de la "antic disposition" es fundamentalmente Hamlet; y que su máscara no es una anestesia, todo lo resiente.

## NOTAS

1. Michael Long, The Unnatural Scene, p. 137.
2. Terence Eagleton, Shakespeare and Society, p. 43.
3. Ibid., p. 54.
4. Harley Granville-Barker, Prefaces to Shakespeare, p. 263.
5. Eagleton, Op. Cit., p. 54.
6. A. C. Bradley, Shakespearean Tragedy, p. 160.
7. Granville-Barker, Op. Cit., p. 295.
8. John Dover Wilson, What Happens in Hamlet, p. 113.
9. Ibid.
10. Granville-Barker, Op. Cit., pp. 126-127.
11. Bradley, Op. Cit., pp. 121-127.
12. Granville-Barker, Op. Cit., pp. 135-136.
13. Ibid., p. 137.
14. William Shakespeare, Hamlet, New Swan Shakespeare, Advanced Series, p. 162.
15. Granville-Barker, Op. Cit., p. 139.
16. Michel Foucault, Historia de la locura en la época clásica, Tomo I, p. 45.
17. Granville-Barker, Op. Cit., pp. 139-140.
18. F. W. Sternfeld, Music in Shakespearean Tragedy, pp. 57-58.
19. Ibid., pp. 53-59.
20. E. A. J. Honigmann, Shakespeare: Seven Tragedies, p. 11
21. Foucault, Op. Cit., p. 62.
22. Ibid., p. 67.
23. Eagleton, Op. Cit., pp. 61-62.

24. John F. Danby, Shakespeare's Doctrine of Nature, p. 110.

## **CONCLUSIONES GENERALES**

## CONCLUSIONES

Debido a que el estudio de la "antic disposition" y del Hamlet que se cubre con esta máscara, exigió que se lo considerara en el acto I, antes de que decida encubrirse, así como cuando se quita y se pone la "antic disposition" a lo largo de los actos II, III y IV, e incluso aquel que se deshace de esta máscara para siempre cuando regresa a Dinamarca en el acto V; para ver, entre otras cosas, en qué sentido y hasta qué punto la "antic disposition" es una máscara, confirmar que hay congruencia entre el Hamlet que se enmascara y - - - - - aquel que se arranca esta máscara, y para dar el merecido crédito a - - - - - Shakespeare por lo que logra hacer con la "antic disposition"; por todo esto, mis conclusiones no serán exclusivamente acerca de esta máscara y del Hamlet que se cubre, sino también sobre lo que dicho estudio me llevó a ver de esta tragedia y de su héroe.

- 1.- La "antic disposition" es la máscara que Hamlet se quita y se pone a lo largo de los actos II, III y IV. Con ella se rehúsa a proyectar una imagen totalmente real y única de sí mismo en su medio. En general a través de esta máscara, revela fragmentos truncados de su verdad en una especie de sollozos que no logra reprimir; pero sus mayores descargas, cuando él expresa ampliamente su dolor y resentimiento, se dan al arrancarse esta máscara. Con la "antic disposition" su dolor se traduce en un lenguaje irónico, escéptico, incisivo y en ocasiones punzante. Es gracias a esta máscara, que Hamlet puede permanecer en Dinamarca sin que nadie consiga arrancar su verdad y sin que el medio le llegue a hostigar al grado que se desgarré. Con esta máscara, él en-

frenta la segunda etapa de dolor que se abre a partir del acto II, descargando con mayor libertad su antipatía, escepticismo y resentimiento. Como se vio, el dolor no se detiene en el acto I; a lo largo del II y el III, Hamlet ve cumplirse su condena a la soledad. Al enfrentarse con su madre en la escena del gabinete, vuelve a confirmar el abismo que lo separa de ella, por hablar lenguas distintas y por moverse en diferentes niveles de verdad; en esta escena, su herida sangra al enfrentar realidades que le son extremadamente dolorosas que se resiste encarnizadamente a aceptar, y abre otra en Gertrude que no parece dejar secuela en ella.

- 2.- La "antic disposition" cumple para Hamlet funciones mucho más inmediatas y vitales que aquella de la venganza. Desde la perspectiva de este problema, con esta máscara sólo consigue confirmar la veracidad de la revelación del fantasma y que Claudius le envíe de inmediato a Inglaterra.

Si Shakespeare despliega cuidadosamente la situación de Hamlet, antes de que decida adoptar la "antic disposition", se debe a que todos los factores que se introducen en el acto I, tales como su idealismo, su profunda melancolía, la tensión interna que le asola producto de su dolor, su resentimiento hacia la madre y su aversión por Claudius; la tensión externa de un medio que, desde un principio, se sugiere como uno que no respeta su dolor y que intenta hacerlo que se integre a una normalidad narcótica y castrante, y los golpes "mortales" que recibe en este acto, son aspectos todos que influyen en su decisión de cubrirse y que deben tomarse en cuenta para entender la lengua aguda, punzante y amarga que Hamlet habla cuando adopta la "antic

disposition"; además, todos estos factores los entretiene Shakespeare a lo largo de la tragedia.

- 3.- El estudiar a Hamlet con y sin esta máscara, me permitió ver que Hamlet con la "antic disposition" y sin ella, es fundamentalmente Hamlet.

Ya en el acto I, después de la revelación del fantasma, Hamlet instintivamente adopta, frente a Horatio y Marcellus, una actitud muy similar a la que se presentará con la "antic disposition"; éste es un detalle del que se sirve Shakespeare para sugerir, desde un principio, que en cierto modo esta máscara se avendrá fácilmente al rostro de Hamlet. Cuando se arranca esta careta, continúa siendo aquel que no repara en ser sincero, simplemente se torna mucho más directo e incisivo; ya no es el Hamlet paciente que en ocasiones se divierte a costa de los demás, sino aquel que con sus palabras entierra cuchillos. Hamlet sin esta máscara, comienza a revelar más ampliamente su verdad.

- 4.- La "antic disposition" es utilizada por Shakespeare como un medio de economía dramática. En esta máscara se funden lo real con lo fingido. Lo real porque con esta máscara Hamlet no miente; más aún ésta le permite explayarse y lanzar sus dardos; porque a través de esta máscara se asoma su melancolía y los estragos de un idealismo que ha sido estrellado por la realidad. Es decir, muchas de las respuestas y actitudes de Hamlet con la "antic disposition", se desprenden de sentimientos auténticos y muchas se encuentran ligadas a su patética situación; un ejemplo claro de esto último es que su actitud con Ophelia no po-

dría ser entendida si no se ha considerado al Hamlet del acto I. Lo real, en el sentido de que el cambio notorio que se opera en el Hamlet que se cubre guarda un residuo de verdad; la verdad de un hombre que resiente profundamente los golpes que recibe en el acto I. Lo fingido, porque Hamlet deliberadamente esconde parte de su verdad, y adopta actitudes desconcertantes con el fin de confundir, consternar y sacudir a la corte. Sin embargo, en este fingimiento se trasluce la verdad de un ser melancólico.

Si el Hamlet de la "antic disposition" es visto por algunos lectores como un hombre insensible, escéptico y cruel, estos aspectos son el producto de una sensibilidad que ha sido violenta y dolorosamente espoleada, de un idealismo que, al ser bruscamente aplastado por la realidad, origina una respuesta drástica y en ocasiones destructiva; su crueldad es el resultado, entre otras cosas, de su ser temperamental, de la caída de su idealismo y posiblemente también de su estar afectado.

- 5.- El hecho de que Hamlet se cubra con la "antic disposition", no le impide a Shakespeare el lograr congruencia en el tratamiento de su personaje. En el acto I, se presenta un Hamlet que recurre instintivamente a la ironía, mostrando sutilmente, en su primera respuesta, su hostilidad hacia Claudius. También se sugiere como un hombre con criterio propio que no se reprime de expresar lo que siente y piensa, si ello es necesario. En este acto Hamlet ya es crítico y también se insinúa como un hombre temperamental e impulsivo. Todos estos aspectos se presentan más ampliamente a lo largo de los actos II y III, con y sin la "antic disposition".

Esta máscara contribuye a lograr esta congruencia; congruencia que se alcanza a través del delineamiento eficaz de las incongruencias que conforman su personalidad caleidoscópica. Es decir, la serie de imágenes que Hamlet proyecta con la "antic disposition", pueden ser vistas como metafóricas de una personalidad polifacética y contradictoria.

- 6.- El estudiar a Hamlet con y sin la " antic disposition " me llevó a verlo bien tejida que está la tragedia.

En la introducción señalé que abordar a Hamlet a través de su "antic disposition" equivalía a ver el problema, en cierto modo, a partir de sus consecuencias. Todos los hilos que Shakespeare introduce en el acto I, acerca de la personalidad de Hamlet y su situación, los entreteteje y anuda eficazmente a lo largo de los actos II, III, IV y V a través de la "antic disposition" y sin ella. Todo lo que se presenta en el acto I tiene razón de ser. La decisión de encubrirse es en sí un hecho congruente con la personalidad de un Hamlet que ya en el acto I, con su: "Seems, madam! Nay, it is; I know not 'seems'." - (I,ii,76-86), anuncia que no comparte la mentalidad simple y mediocre de Claudius y de su madre, sugiriendo al mismo tiempo que su última verdad no será expresada. Esta decisión de enmascararse puede ser vista como una respuesta de rebeldía frente a un medio hostil; con esta máscara él reafirma su personalidad y posición, haciendo patente el hecho de hablar una lengua distinta y su ser diferente. Con esta lengua, Hamlet habla de verdades desconocidas para su medio. El lenguaje de Hamlet, con y sin la "antic disposition", es para mí sintomático de una vida mental sensible, ágil que ha llegado al fondo del dolor y que ha sido envenenada; existe un claro contraste entre ésta y la mentali-

dad tullida, práctica y simple de algunos integrantes y servidores de Elsinore; la cual en ocasiones resulta ser una amenaza contra los derechos individuales más elementales.

7.- La "antic disposition" es un medio de economía dramática en relación a la presentación del héroe; pero también a través de las entrevistas - que Hamlet sostiene con Rosencrantz, Guildenstern y Polonius y de las actitudes de todos éstos frente a él y a sus espaldas, uno confirma - que el medio en el que se encuentra es hostil. Es así que al estudiar a Hamlet con esta máscara, uno logra aproximarse más detenidamente a - Elsinore, a su dinámica social y a las consecuencias de esta última; - éstas se traducen en imposibilidad de comunicación sincera y espontánea, cerrando la posibilidad de que Hamlet cuente con alguien que pudiera ayudarlo y de que su escepticismo no se intensificara. La denuncia válida que Hamlet hace de estos tres personajes, se da no porque - él deliberadamente decida actuar como juez, sino por verse directamente afectado por ellos. Su denuncia de Ophelia y Gertrude no es del to do válida; al enfrentarse con ellas se abre la herida que Hamlet recibe en el acto I, la cual tiene efectos irreversibles sobre él.

En general, puede decirse que la "antic disposition" funciona como catalizador con respecto al desarrollo de la trama. Hamlet con su "antic disposition" se torna gradualmente en un ser más y más - peligroso hasta que finalmente es expulsado de Dinamarca. Conforme la tragedia se desarrolla, su denuncia de ser inicialmente incisiva pero - hasta cierto punto general, como es la que hace de Polonius, - - - - Guildenstern y Rosencrantz, se convierte en punzante en el acto III, - en una denuncia íntima que, por momentos, él intenta matizar con una - perspectiva "moral" con aquellos seres que han sido determinantes en -

su tragedia personal.

Si la "antic disposition" representa un alivio para - - - Hamlet, en el sentido de que ésta le permite descargar más ampliamente su antipatía por los títeres del rey, torturar a Claudius en la escena de la representación y desahogar, aunque sea fragmentariamente, su escepticismo y dolor. Por otro lado, el cubrirse con esta máscara le exige el esfuerzo de lidiar con "tedious old fools" como Polonius y con "sponges" como Guildenstern y Rosencrantz. En sus encuentros con ellos, él confirma el hecho de encontrarse en un medio en donde las posibilidades humanas, de aquellos que de una u otra forma participan de este mundo estéril y estático que es Elsinore, se sugieren en general como reducidas.

Su profunda vinculación con el pasado, la cual se presenta claramente cuando la máscara de la "antic disposition" comienza a resquebrajarse y sobre todo cuando se la arranca, no le impide a Hamlet el permanecer vinculado a la realidad infecciosa de su medio y contemplar ésta con cierta objetividad.

- 8) Debe notarse que el haber estudiado a Hamlet con y sin esta máscara, me permitió incluir el pasaje traumático del héroe, sus efectos, así como el desarrollo del personaje. El pasaje traumático no se interrumpe porque Hamlet se enmascare; el cubrirse o arrancarse esta máscara es parte de este pasaje directa e indirectamente. Es decir, la decisión inicial de encubrirse es la respuesta de Hamlet frente a la primera etapa de dolor que se presenta en el acto I; de igual forma que el verse empujado a cerrarse con esta máscara concretamente a lo largo de los actos II y III, constituye la reacción de rebeldía y aislamiento -

de un Hamlet cuyos intentos de comunicarse y de remontarse, en cierto modo, en el presente resultan inútiles. El arrancarse la máscara en su enfrentamiento con la madre, también forma parte del pasaje traumático; en la escena del gabinete, Hamlet finalmente expulsa su dolor y resentimiento y en ese sentido puede decirse que experimenta una especie de catarsis; pero al mismo tiempo en ésta, él contempla con más de tenimiento quién es su madre, reviviendo además el tormentoso pasado - que sólo existe para él.

- 9.- El desarrollo de Hamlet es realista; éste se observa más concretamente cuando regresa a Dinamarca en el acto V. La evolución de Hamlet es fiel y congruente con aquellos lineamientos de su estado y personalidad que se introducen en el acto I. Es así que en el acto V, Hamlet continúa siendo un hombre crítico. Su melancolía no es tan profunda, pero no se disipa por completo y en este caso se traduce en una especie de indiferencia, en su estar presto a lo que venga. Esta vez se presenta un Hamlet sereno, cuya herida ha cicatrizado pero sus efectos, así como aquellos producto de todo el pasaje traumático que emprende a partir del acto I se perciben claramente. Este Hamlet ya no se siente la presa de un destino implacable; pero tampoco hay una idealización del sufrimiento como un medio de redención, en el sentido de que el Hamlet del acto V sea un optimista, que sufra una modificación radical, o que se reconcilie definitivamente con la vida; tampoco en el sentido de que Hamlet acepte finalmente que la Providencia y el Destino estén de su parte, ni de que estas fuerzas actúen de modo asequible a la inteligencia humana. No se presenta una reconciliación definitiva del héroe con estas fuerzas; la lucha y la rebeldía ceden, ya -

no se escuchan gritos de dolor de un hombre que se enfrenta con el misterio de la vida; pero su cansancio existencial se traduce en serenidad e indiferencia; no una indiferencia cfnica o irresponsable, sino - aquella que experimenta un ser que, en cierto modo, parece haber salido del laberinto de dolor en el que se encontraba preso y que acepta - las cosas tal cual son. La muerte de Hamlet es un hecho realista, como también lo son las palabras poco satisfactorias y no suficientes - que pronuncia Horatio frente al cuerpo de este último, en el - - - - (V,ii,341-343); éstas acaban por conformar el misterio de la vida; un aspecto que esta tragedia plasma de forma impecable. Hamlet parece en - contrar en la muerte, el descanso que la vida nunca le proporcionó - - (V,ii,329-331,340).

- 10.- No es simplemente el adulterio de Gertrude, ni su rápido enlace con - Claudius, los únicos motivos que explican la violencia del lenguaje de Hamlet con su madre en la escena del gabinete, así como su agresividad y encarnizamiento con ella. Es además de estos dos hechos, el silen-- cio de madre que se rompe en el acto I para hablar como esposa de - - Claudius, lastimando con ello a Hamlet; es aquel que permanece a lo - largo del II y que se suspende en la escena del gabinete porque el - bienestar de su esposo se ha visto afectado. Es el silencio de madre y el resentimiento profundo de Hamlet, que ya en sus dos primeros monó logos se sugiere le será difícil contener, y que se hace presente en - la escena del convento, en la de la representación y en el quinto monó logo. Parece que este sentimiento debe encontrar una salida frente a la madre ya no para ayudarla, sino porque parece ser vital para Hamlet por razones de salud mental. La violencia de su confrontación con - -

Gertrude, también se debe al primer encuentro a "solos" de dos seres - trágicamente antitéticos y que sin embargo son madre e hijo. Es así - que la escena del gabinete puede ser vista como el enfrentamiento entre un hijo temperamental, cuyo idealismo ha sido triturado por la realidad, un hombre que no conoce términos medios (cuya falta de empatía hacia su madre también se desprende de la parálisis de esta última) y una mujer que como señala Michael Long:

... is a perfect portrait of  
what Eliot meant by the moral and psychic torpor whereby

the enchainment of past and future  
Woven in the weakness of the changing body,  
Protects mankind from heaven and damnation  
Which flesh cannot endure. (1)

Gertrude es irremediamente parálitica; pocas veces hay conflicto - en ella y cuando se da, éste no la lleva a ser reflexiva ni analítica; su actitud ante cualquier conflicto es en general la de una mujer, - quien desacostumbrada a enfrentar situaciones difíciles, sólo se limita a emitir lamentos endebles sin trascendencia alguna. Ella nunca - se somete por sí sola al proceso doloroso de una introspección; ni siquiera es capaz de defender, frente a Hamlet, sus sentimientos por - Claudius; tampoco tiene el carácter y la decisión necesarios para pronunciarse por el mal como lo hace una Lady Macbeth.

- 11.- A pesar de la insistencia de Hamlet en la actividad sexual entre su - madre y Claudius, que hace sugestiva la tesis de Ernest Jones la - cual sostiene que el problema de Hamlet es el de una atracción sexual reprimida hacia la madre , no creo necesario el recurrir a este tipo de criterios psiquiátricos, en un trabajo de literatura.

Hamlet es una tragedia que se sostiene por sí sola; en ésta, Shakespeare ha plasmado eficazmente actitudes humanas que encuentran su explicación en múltiples consideraciones que él despliega y entrelaza cuidadosamente a partir del acto I. Y aún cuando las explicaciones que se desprendan de la obra no resulten convincentes; ello es un punto más a favor del realismo patente en la presentación de la vida como un misterio, en el que el hombre también juega su parte. Es decir, la respuesta de Hamlet frente a Gertrude puede ser entendida, si no aceptada. No hay necesidad de disectar esta respuesta, transponiendo criterios de un mundo paracientífico como es el de la psiquiatría; el así hacerlo puede implicar el hacer de Hamlet algo que no es; o el restarle mucho de lo que es, pasando por alto todo lo que la tragedia ofrece como evidencia. La tesis de Jones no toma en cuenta los múltiples factores que influyen en el pasaje traumático de Hamlet; y que si Shakespeare los presenta con cuidado, eficacia y sutileza, es para fundamentar una respuesta, independientemente de que uno simpatice con ésta.

La insistencia en el motivo sexual se debe quizás a que es el adulterio de su madre, más que el asesinato del padre, el hecho que para Hamlet distorsiona el presente y sobre todo el pasado que concebía como ideal, haciendo de este último una farsa.

Su choque con Gertrude en la escena del gabinete, también puede ser visto como el grito desesperado de un Hamlet que se resiste a creer que la tragedia sólo existe para él, forzando a Gertrude a compartir aunque sea momentáneamente su dolor. Es el aspecto sexual lo único que puede arrojarle a la cara, porque la apacible Gertrude permanece inmune y pasiva frente a todo lo demás.

Michael Long apunta:

This idealizing element is, of course, the obverse of that generalized disgust at the 'solidity and compound mass' of the world which turns Hamlet's justified (and indeed admirable) horror at the grossness of Elsinorean life in the direction of a more sterile protest against the inevitable conditions of life itself. It is this which produces the over-insistent tone in 'the rank sweat of an enseamed bed', the 'bloat king' and his 'reechy kisses'. It is over-played, the insistence arising from an inner need or compulsion as much as from the moral necessities of the situation. But again there is no need to rush from this observation to the judgment that this is 'neurotic' or 'Oedipal'. What we see here is the much more difficult and interesting phenomenon of what happens to a mind that must attempt to create itself amid the squalor of Elsinorean life, when that squalor has power and presence enough to push him over from proper disgust to general and vengeful nausea. And with those features of Elsinore in mind which are "actually" nauseating it should take no great effort of intelligent compassion to see that the effect of witnessing this 'overspill' should not be moralizing impatience so much as a heightened awareness of how intensely difficult such self-making is. (2)

- 12.- Encuentro en Hamlet algo que es trágicamente personal. La disrupción del orden que se da con el adulterio de Gertrude y el crimen de Claudius sólo la resiente Hamlet; es él quien tiene que tratar de seguir viviendo y vengar la muerte de su padre. John F. Danby observa:

... and for Hamlet it is a father he has lost rather than a good sovereign the state has been deprived of. The play to that extent is a private tragedy enacted in court dress on a public stage. (3)

Hamlet sufre y padece soledad de principio a fin, no sólo porque su tragedia familiar como tal no es un acontecimiento que desencadene inicialmente un caos que afecte a otros personajes (el caos general surge posteriormente a raíz de los movimientos de Hamlet para llevar a cabo su venganza), sino por ser víctima de una soledad existencial, al sentir que todo se vuelve en contra suya, que la existencia del hombre es dolorosa y que ni siquiera hay forma segura de escapar a ésta. Hamlet

es el único que se rebela frente a un medio que sólo a él le resulta sofocante y estéril. Parece que en su caso algunas de sus cualidades y facultades como son: su apertura para aceptar aquello que sobrepasa a la razón, su aguda sensibilidad e inteligencia y su hábito de reflexión funcionan de forma muy ambivalente, porque si éstas le llevan, entre otras cosas, a ser perceptivo, crítico y a evitar el ser encapsulado por su medio; ellas, a su vez, también se vuelven en contra suya, - intensificando el dolor y haciéndole asomarse en abismos desoladores - (III,i,56-88) de los que nadie puede rescatarle.

- 13.- Hamlet no es una tragedia en donde las fallas del héroe contribuyan a explicar su fundimiento con fuego; en ésta, los eventos dolorosos y - las fuerzas incontrolables, que se rigen por sus propias leyes, no se desencadenan a raíz de un error del héroe. En Hamlet desde un principio se rompe la cadena causa-efecto. Hamlet no es un héroe aristotélico en el sentido de que no es a partir de un error o falla específica en él que brota el caos; y sin embargo, sí es llamado inicialmente a participar de los efectos traumáticos de este último. Además, se le pide: "to set right the time which is out of joint" y él trata de hacerlo, actuando como Hamlet: con todas las cualidades y defectos inherentes a su personalidad. No puede actuar como un Fortinbras o un - Laertes, porque éstos no están sometidos a las presiones que él padece; además, ellos parecen adecuarse a los valores de su mundo; mientras que Hamlet, por principio de cuentas, se encuentra en un medio - que le resulta enteramente hostil; en cierta forma, él tiene que luchar contra sí mismo y contra un medio sofocante. Por todo esto veo a Hamlet como un héroe "more sinned against than sinning". Hamlet plasma eficazmente el misterio de la vida; toda tragedia, lo plasma, pero

ésta lo hace más vivamente; en este sentido es impecable. Plasma el misterio de la vida no sólo porque Hamlet es lanzado inicialmente al laberinto del dolor, sino porque él reacciona como Hamlet, no puede escapar ni a sus circunstancias ni a su personalidad.

Lo trágico de Hamlet es que a pesar de ser un hombre con infinidad de posibilidades, en la mayoría de los casos se ve en la necesidad de exhibirlas y utilizarlas defensivamente. El resulta ser mucha pieza para el medio en el que se encontraba. Su dolor e inteligencia le llevan a romper con el medio y con la verificación social que en un momento dado impide que el hombre emprenda el proceso doloroso, pero dignificante, de desnudarse no para llegar a la última verdad, si no en un intento de lograr una mayor autenticidad, ahondando o expurgando en "verdades" que la sociedad no maneja porque le llegan a estorbar.

14.- T. S. Eliot observa:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that "particular" emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.  
( ... )

The artistic 'inevitability' lies in this complete adequacy of the external to the emotion; and this is precisely what is deficient in Hamlet. Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in "excess" of the facts as they appear. (4)

Me atrevo a diferir de la opinión de Eliot, y me pregunto si el arte se puede regir con la fórmula matemática que él propone; además, en és

ta él parece haber omitido un factor esencial que es el "correlativo - subjetivo", en otras palabras al sujeto que experimenta una emoción x; una emoción que no es un producto puro que pueda marcarse, sino más - bien un sentimiento impredecible y variable en su intensidad, puesto - que éste se desprende necesariamente del efecto que tiene el "correla- tivo objetivo" en la subjetividad y personalidad de aquel que lo expe- rimenta. Por lo tanto, el "correlativo subjetivo" hace que dicha fór- mula nunca sea única, ni exacta, ni "objetivamente" armoniosa con el - "correlativo objetivo".

Imagino que en el caso de Hamlet, con el sustantivo emo- ción Eliot intenta referirse en general al estado, sentimientos y res- puestas de Hamlet frente a las circunstancias y al dolor; pero no creo que éstas sean "in "excess" of the facts as they appear". A lo largo de los actos I, II y III Shakespeare despliega cuidadosamente un "co- rrelativo objetivo" que fundamenta satisfactoriamente, para mí, el es- tado sentimientos y respuestas de un "correlativo subjetivo" imprescin- dible que es Hamlet. Esto no excluye el que algunas de sus respuestas sean drásticas y desconcertantes. Estos sentimientos y respuestas se desprenden, entre otras muchas cosas, de un hombre temperamental, idea lista y si se quiere, para imponer la "objetividad" de un juicio "ra- cional" pero ajeno al dolor que el héroe padece, de un ser intransigen- te. Sin embargo, Hamlet no puede responder más que como Hamlet.

Me parece que el juicio de Eliot, acerca de Hamlet, impli ca el pedirle al personaje que sea otro que no es; es como pedirle que reaccione de acuerdo a lo que la subjetividad de un crítico, que posi- blemente no simpatiza con Hamlet, le exige que lo haga. Una exigencia que además carece de fundamento porque no conozco los patrones que se- ñalen cuando una respuesta (y sobre todo una que, en síntesis, puede - ser vista como aquella producto del enfrentamiento doloroso de un hom-

bre con el misterio de la vida) sea "in "excess" of the facts as they appear" y cuando ésta resulte apropiada.

La siguiente observación de Honigmann aclara y soluciona el problema.

I now return to the 'unhealthy' Hamlet, and in particular to T. S. Eliot's prince 'dominated by an emotion which is ... in excess of the facts as they appear'. If, as is often said, his attitude to Ophelia and Gertrude is nasty, obsessive, excessive and so on, how are such things to be measured? Not with coffee spoons, we may impertinently reply, nor should we presume to fix Prince Hamlet in a formulated phrase. His situation is unusual (a father murdered by an uncle, a mother the murderer's doting wife, a ghost calling for revenge), so what should be the "appropriate" emotion. Unless we can cite a norm we have no right to accuse Hamlet of "excessive" emotion or of a failure of sensibility. (5)

#### 15.- El problema de la venganza.

Mencioné el problema de la venganza porque creo que se lo debe señalar se si se quiere ser "objetivo" con respecto al Hamlet que se sirve de la "antic disposition" para lanzar sus dardos, y con un Hamlet que ataca de palabra en la mayoría de las ocasiones.

Aunque estoy totalmente de acuerdo con Waldock en que la venganza no es el tema de los temas, sí es uno cuya consideración nos puede llevar a un tema relevante; es decir, el abordar brevemente el problema de la venganza nos conduce a confirmar que Hamlet es un hombre atrapado por él y por sus circunstancias.

El problema de la venganza ya se insinúa al cerrarse el acto I. Shakespeare es congruente con respecto a éste a lo largo de los actos II, III y IV. Este problema se encuentra estrechamente ligado al pasaje traumático que Hamlet emprende a partir del acto I. El hecho de que la venganza sea un problema que se desprende de múltiples factores, confirma la consistencia con que Shakespeare procede; consis

tencia en el sentido de que a través de este problema, él logra plasmar de nuevo el misterio de la vida, y porque éste nos remite una vez más a la compleja y patética situación de Hamlet.

El ver a Hamlet como una tragedia de venganza no es entenderla a fondo; el así hacerlo, equivale a pasar por alto aquello que yace bajo esta tarea de venganza y por lo tanto, a omitir una parte esencial de esta obra.

En el inciso titulado "Hamlet frente a Gertrude" afirmé que para que el problema de la venganza dejara de existir como tal, Hamlet tendría que dejar de ser Hamlet, morir y nacer de nuevo y no ser un héroe trágico. Es así que este problema encuentra sus raíces en la personalidad de Hamlet, en sus circunstancias, estado y en el medio en el que le tocó vivir.

Hamlet tendría que dejar de ser Hamlet.

Hamlet es un hombre que por un lado se sugiere como analítico y reflexivo; uno cuya experiencia vital le lleva a "raíces" más profundas y dolorosas. Por un lado, Hamlet sí quiere vengar la muerte de su padre; la representación es un escalón para llevar a cabo esta tarea. Es así que él procede primero a asegurarse de que Claudius fue el asesino de su padre, aprovechando la ocasión para torturarlo lentamente. Posteriormente, cuando el rey está tratando de rezar y Hamlet tiene la oportunidad de cumplir con esta tarea, desiste de así hacerlo. Sin embargo, los motivos que da para rehusarse a matarlo en ese momento (III,iii,73-96), no pueden ser vistos únicamente como un pretexto para justificarse. En este caso coexisten dos de los factores que conforman el problema de la venganza: el primero, que aunque Hamlet no sea -

consciente de ello, él no se adecúa a esta tarea tal cual se le exige que lo haga: matando a Claudius a sangre fría con premeditación y alevosía; por lo tanto, se sirve de estos motivos para disculparse. El segundo: Hamlet quiere hacer de su venganza una perfecta. Las razones que él da para no matar al rey en ese momento, no pueden ser descartadas como meras auto-excusas. El fantasma, en su revelación, le hace saber que ni siquiera tuvo la oportunidad de confesar sus culpas - - - (I,v,75-79): más aún éste abre su confesión a Hamlet, haciendo alusión implícita e indirecta a los horrores que padece en el purgatorio - - - (I,v,9-23), los cuales no pueden ser desplegados en detalle a oídos humanos (I,v 21-22). Este hecho agrava la posición de su padre como víctima, (víctima no sólo en este mundo, sino que en cierto modo también en el otro; puesto que tampoco allá éste parece haber encontrado el descanso) y Hamlet lo toma en cuenta al encontrarse a Claudius rezando; no quiere que éste se escape de morir en las mismas circunstancias que su padre. Esta conducta no se debe a que Hamlet sea un hombre estrictamente religioso, (no intento sugerir con esto que sea ateo ni tampoco antirreligioso) sino más bien a que la ascendencia afectiva que su padre tiene sobre él, le lleva a considerar este hecho, que para el fantasma, hace del crimen de su hermano un acto más cruel y reprobable.

El hecho de matar a Claudius, a pesar del odio profundo que siente por él, no es un acto con el que Hamlet se identifica. La prueba de ello es que la venganza le resulta difícil y - - que no la realiza sino hasta el final, cuando todas las circunstancias facilitan y exigen imperiosamente la muerte del rey; cuando ya no tiene que pensarlo detenidamente (Y no hay que olvidar que el -

ser demasiado analítico con respecto a la realización de un acto - presupone, entre otras cosas, que no se está muy seguro de llevarlo a cabo; y en el caso de Hamlet, parece que él canaliza en cierta - forma el problema de su inactividad mediante sus reflexiones a este respecto.) y además es espoledo por sucesos trágicos como son: la muerte de su madre (V,ii,290-294), la confesión de Laertes - - - (V,ii,295-302), quien expone las mañas e intrigas de este rey, que además se sugiere como un cobarde (V,ii,306).

La petición de venganza puede verse desde dos perspectivas. La primera: como un acto en el que Hamlet podría encontrar una verificación social como la que encuentra un Laertes o un Fortinbras; pero la diferencia entre ellos y Hamlet es que este último no se adecúa a su medio, ni tampoco parece identificarse con los valores de un Fortinbras (IV,iv,46-65); lo que no excluye el hecho de que trata de hacerlos suyos.

El llevar a cabo la venganza implicaría, entre - - otras cosas, que Hamlet actuara en contra de sí mismo; no sólo porque él no se adecúa a esta tarea, sino porque de hecho la venganza le es irrelevante. Asimismo, el vengar la muerte de su padre exigiría, entre otras cosas, que él la aceptara como un acto social, en el sentido de verlo como una cuestión de honor, entendible y normal, y como un hecho que reivindica a quien la realiza así como - aquel a quien se venga. Sin embargo, parece que a Hamlet no le importa mucho la verificación social de este acto; pero tampoco se muestra totalmente indiferente a este respecto. Esto se insinúa sutilmente en las siguientes líneas:

HAMLET . . . . Examples, gross as earth, exhort me:

Witness this army, of such mass and charge,  
 Led by a delicate and tender prince,  
 Whose spirit, with divine ambition puffed,  
 Makes mouths at the invisible event,  
 Exposing what is mortal and unsure  
 To all that fortune, death, and danger dare,  
 Even for an egg-shell. Rightly to be great  
 Is not to stir without great argument,  
 Cut greatly to find quarrel in a straw  
 When honour's at the stake. How stand I, then  
 That have a father killed, a mother stained,  
 Excitements of my reason and my blood,  
 And let all sleep? While, to my shame, I see  
 The imminent death of twenty thousand men,  
 That for a fantasy and trick of fame  
 Go to their graves like beds, fight for a plot  
 Whereon the numbers cannot try the cause,  
 Which is not tomb enough and continent  
 To hide the slain? - O, from this time forth  
 My thoughts be bloody, or be nothing worth!

(IV, iv, 46-66)

La otra perspectiva es que esta venganza también tiene un matiz afectivo y personal muy fuerte. Es decir, Hamlet como hijo también intenta ser íntegro con su padre; y esto le lleva a esforzarse por tratar de cumplir con esta tarea, que para él no representa una motivación sino una tensión más.

Es así que Hamlet se encuentra atrapado en un doble vínculo. El vínculo de su personalidad y estado (El Hamlet que cierra el acto I puede ser visto como un hombre "desgarrado" por el dolor.) que hacen de la venganza algo que es irrelevante porque ésta no cicatrizaría ni limpiaría su herida; ésta no mitigaría su dolor, ni le haría recobrar la fe en el hombre y en la vida (V, ii, 329-331). Por otro lado, existe el vínculo afectivo con el padre que le lleva a desear esta venganza, porque su cumplimiento es importante para este último.

El hecho de que la "antic disposition" cumple para Hamlet funciones mucho más inmediatas y vitales que aquella de la venganza, también apunta a la irrelevancia de esta última. Como mencioné en el capítulo dos, - una de las razones que me llevó a estudiar esta máscara, fue el dar cuenta de que la decisión de Hamlet de cubrirse con la "antic - - - - disposition" se encontraba directa y estrechamente ligada al pasaje - traumático que él emprende. Esta decisión puede ser vista como la respuesta de un héroe que forzosamente necesita hacer algo para resistir el agobiante dolor que no se detiene al cerrarse el acto I. Esta máscara "protege" una vulnerabilidad que es insistentemente espoleada; pero sobre todo, la "antic disposition" le ayuda a seguir viviendo. Es decir, la elección de cubrirse no puede ser descartada como el mero capricho de un egotista; la adopción de esta máscara es la única opción que se le ofrece a Hamlet para poder seguir viviendo, cuando todos sus intereses y motivaciones se esfuman al enterarse del tormentoso secreto del fantasma (I,v,92-112), y cuando la vida es considerada únicamente como un proceso doloroso, del cual el hombre ni siquiera parece poder escapar a salvo (III,i,56-82). El que la "antic disposition" cumple para Hamlet funciones mucho más inmediatas y vitales que aquella - de la venganza, se puede confirmar si se recuerda que desde la perspectiva de esta tarea, la "antic disposition" sólo le permite desconcertar hasta cierto punto al rey, e inflingir sobre éste una venganza muy al estilo de Hamlet, en la escena de la representación (III,ii,33-263), pero no el asesinar a Claudius.

Para que la "antic disposition" constituyera un alivio en el sentido de que ésta le distrajera de la tarea de venganza; esta máscara tendría que dejar de ser un mecanismo de defensa, y los encuen

tros de Hamlet con Rosencrantz, Guildenstern, Polonius y Ophelia tendrían que ser agradables, y no lo son. La ironía del Hamlet que se cubre con esta máscara, también puede ser vista como el intento de familiarizarse y reconciliarse con el dolor. Con la "antic disposition" - él habla, entre otras cosas, del resto de la amarga "verdad", recurriendo a una risa que por momentos se contrae por el dolor, la desolación y el escepticismo.

# NOTAS

1. Michael Long, The Unnatural Scene, p. 138.
2. Ibid., p. 150.
3. John F. Danby, Shakespeare's Doctrine of Nature, p. 150.
4. John Jump, Shakespeare: Hamlet, p. 39.
5. E. A. J. Honigmann, Shakespeare: Seven Tragedies, p. 64.

## **BIBLIOGRAFIA**

# BIBLIOGRAFÍA

1. Bradley, A.C., Shakespearean Tragedy, New York, St. Martin's Press, 1905.
2. Brook, G.L., The Language of Shakespeare, London, André Deutsch Limited, 1976.
3. Burton, Robert, The Anatomy of Melancholy, Volume One, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1932.
4. Colman, E.A.M., The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare, London, Longman Group Limited, 1974.
5. Danby, John F., Shakespeare's Doctrine of Nature, London, Faber and Faber Limited, 1949.
6. De Rotterdam, Erasmo, Elogio de la locura, Mexico, D.F., Espasa-Calpe Mexicana, S.A., Colección Austral, 1983.
7. Eagleton, Terence, Shakespeare and Society, London, Chatto and Windus Ltd., 1967.
8. Foucault, Michel, Historia de la locura en la época clásica, Tomo I, Traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
9. Granville-Barker, Harley, Prefaces to Shakespeare, London, Sidgwick and Jackson, Ltd., 1937.
10. Holloway, John, The Story of the Night, London, Routledge and Kegan Paul, 1961.
11. Honigmann, E.A.J., Shakespeare: Seven Tragedies, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., 1976.
12. Hosley, Richard, Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama, London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1963.
13. Jump, John, Shakespeare: Hamlet, Casebook Series, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., 1977.
14. Lerner, Laurence, Shakespeare's Tragedies, Great Britain, Penguin Books, 1968.
15. Long, Michael, The Unnatural Scene, London, Methuen and Co. Ltd., 1976.
16. McAlindon, T., Shakespeare and Decorum, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd., 1973.

17. Quijano, Margarita, Hamlet Y Sus Criticos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.
18. Rhys Ernest, The Minor Elizabethan Drama, Volume One, London, J.M. Dent & Sons Ltd., 1939.
19. Shakespeare, William, Hamlet, Editado por Bernard Lott, New Swan Shakespeare, Advanced Series, London and Harlow, Longmans Green and Co. Ltd., 1968.
20. Shakespeare, William, Hamlet, Editado por T.J.B. Spencer, Great Britain, Penguin Books, 1980.
21. Shakespeare, William, Hamlet Penas por amor perdidas Los dos hidalgos de Verona Sueño de una noche de verano Romeo y Julieta Colección "Sepan Cuantos...", Núm. 86, México, Editorial Porrúa, S.A., 1976.
22. Sternfeld, F.W., Music in Shakespearean Tragedy, London, Routledge and Kegan Paul, 1963.
23. Valdock, A.J.A., Hamlet, London, Cambridge University Press, 1931.
24. Wilson, John Dover, What Happens in Hamlet, London, Cambridge University Press, 1967.