

SHAKESPEARE, DRAMATURGO-FILÓSOFO

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

Universitat Ramon Llull

RESUMEN: En este artículo se propone un acercamiento al universo dramático de William Shakespeare en un sentido filosófico más allá de las interpretaciones históricas, sociales y estéticas habituales en las teorías críticas más recientes. No se trata de resaltar sólo las intuiciones filosóficas contenidas en la obra shakesperiana, sino de intentar mostrar la irreductible condición filosófica de su imaginación literaria. Aun evitando los excesos bardólatras, se hace preciso revisar las relaciones paradójicas que mantiene el modelo trágico de Shakespeare con las categorías —y no las reglas— de la *Poética* aristotélica. Podrá observarse cómo, al ponerlas en jaque, la energía teatral de Shakespeare ha desvelado ambiguos territorios que la filosofía contemporánea explora a tientas como lugares de la invención moderna de lo «humano». *Hamlet* ejemplificará esta capacidad de suscitar un debate moral y estético en las interpretaciones de autores como C. Schmitt, S. Cavell, F. Ricordi o R. Girard.

PALABRAS CLAVE: William Shakespeare; poética; tragedia, crítica literaria; filosofía contemporánea.

Shakespeare, dramatist-philosopher

ABSTRACT: In this essay a philosophical approach to the dramatic universe of William Shakespeare is proposed beyond the historic, social or aesthetic interpretations which are usual in some current critical theories. Its aim is not primarily to highlight only the philosophical intuitions which are contained in the Shakespeare's work, but to try to show the close philosophical condition of its literary imagination. Though avoiding the excess of the Bardolatry, it is necessary to reexamine the paradoxical relationship which the tragic model of Shakespeare maintains with some categories —and not the rules— of the Aristotelean *Poetics*. In putting them in check, it may be observed how the theatrical energy of Shakespeare has unveiled some ambiguous territories that the contemporary philosophy is groping as places of the modern invention of «human». *Hamlet* will be used as example of this capacity to raise a moral and aesthetic debate in interpretations of authors as C. Schmitt, S. Cavell, F. Ricordi o R. Girard.

KEY WORDS: William Shakespeare; poetics; tragedy; literary criticism; contemporary philosophy.

«Shakespeare es prácticamente nuestro único lazo con lo clásico y el pasado. La continuidad de su presencia es decisiva para el futuro de la educación [...] Shakespeare fue el primer filósofo de la historia»¹.

«It will be short. The interim is mine.
And a man's life no more than to say "one"»
(W. Shakespeare, *Hamlet*, Act V, Esc. ii, vv. 73-74)²

1. POESÍA Y FILOSOFÍA, EN POLÉMICA IRREDUCTIBLE

¿Por qué no aprovechar el motivo de la celebración del aniversario de los cuatrocientos años de la muerte de Shakespeare para plantear de nuevo, en relación

¹ BLOOM, A., *Amor y amistad*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile 1986, pp. 301 y 329.

² SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, Cátedra, Madrid 1995, p. 660.

con su teatro, una cuestión que planea sobre la cultura europea con exasperado interés desde el Romanticismo, en tensión dialéctica, entre la fascinación y el rechazo, con la condena a los poetas que Platón dictó en el Libro X de la *República*? Al fin y al cabo, la Bardolatría, junto al entusiasmo por el *Quijote* de Cervantes, de cuya muerte también celebramos el mismo aniversario, son inseparables de las montañas de páginas que, desde Goethe, Schiller y los hermanos Schlegel, se han escrito sobre los vínculos entre la poesía y la filosofía³.

Cuando Sócrates mantuvo como tesis al principio de su famoso discurso «que no hemos de admitir en ningún modo poesía alguna que sea imitativa» (595^a)⁴, sin duda incluía la poesía épica y la trágica, pero a nadie se le ha escapado que Homero encarnaba, como ocurre a lo largo de todo el diálogo platónico, el blanco de sus críticas. Que la poesía épica sea el adversario real en la constitución de la *polis* ideal obliga continuamente a repasar qué razones podrían existir para no insistir en los ataques a los géneros dramáticos al final del diálogo, con el objetivo de concentrarse en la descalificación de la utilidad política y pedagógica de los poetas épicos. Algunas respuestas se encuentran ya en el Libro III de la misma *República* (392d-394e). Como es sabido, Platón distingue los géneros por su base modal-enunciativa: mimesis, diégesis y una mezcla de ambas, que se correspondían respectivamente con la tragedia y la comedia, con el ditirambo y con la épica⁵. En la argumentación de Sócrates el desarrollo no resultaba casual:

«Pues lo que yo quería decir era precisamente que resultaba necesario llegar a un acuerdo acerca de si dejaremos que los poetas nos hagan las narraciones imitando o bien les impondremos que imiten unas veces sí, pero otras no —y en ese caso cuándo deberán o no hacerlo— o, en fin, les prohibiremos en absoluto que imiten» (394d)⁶.

Al comentario de Adimanto de que «sospecho que vas a investigar si debemos admitir o no la tragedia y la comedia en la ciudad», Sócrates responde de inmediato: «tal vez, o quizá cosas todavía más importantes que éstas»⁷. Antes de la expulsión de los discípulos de Homero, es evidente que, en este punto, aun con toda las ambigüedades que el propio género del «diálogo socrático» proyecta sobre los poderes de la imaginación literaria, Platón daría por descontada en la ciudad la prohibición de la tragedia y la comedia —es decir, de los géneros dramáticos— por razones obvias de *paideia* política:

«Luego no permitiremos —seguí— que aquellos por quienes decimos interesarnos y que aspiramos a que sean hombres de bien imiten, siendo varones, a

³ «It was in the eighteenth century as well that Shakespeare's works first began to have a significant impact outside Britain. Shakespeare became not just an English author but a European one. The crucial first step of this development came through the flowering of German culture in the second half of the century» (GRADY, H., «Shakespeare criticism. 1600-1900», en: GRAZIA, M. & S. Wells, *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 272).

⁴ PLATÓN, *La República*, Alianza Editorial (Biblioteca Temática), Madrid 2000, p. 555.

⁵ GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J., *Los géneros literarios: sistema e historia*. Cátedra, Madrid 1992, pp. 93-100.

⁶ PLATÓN, *o. c.*, p. 185.

⁷ *Ibid.*

mujeres jóvenes o viejas que insultan a sus maridos o, ensoberbecidos, desafían a los dioses, engreídas en su felicidad, o bien caen en el infortunio y se entregan a llantos y lamentaciones. Y mucho menos todavía les permitiremos que imiten a enfermas, enamoradas o parturientas» (395d-e)⁸.

Aunque los estudios históricos y sociales hayan podido poner de manifiesto las razones morales y políticas que en los siglos XVI y XVII se esgrimían en países como Inglaterra y España para discutir la licitud de las representaciones teatrales, la propia configuración *mimética* de la autoría se convierte en una cuestión filosófica y política de primer orden desde Platón. Al margen del ataque personal a Eurípides por ser «cantor de la tiranía»... o de la democracia (568a-c), cabe remarcar que en la propia realidad de cada tipo poético habría para Platón una «forma de dicción y de narración propia para que la emplee» el hombre de bien o «aquella persona cuyo modo de ser y educación son opuestos a los del hombre de bien» (396c)⁹.

¿Es posible, por retomar el objeto de estas páginas, volver a preguntarse si un dramaturgo puede ser un «hombre de bien», es decir, un filósofo? Como una figura entronizada en el canon occidental, con toda la complejidad que organiza su propia constitución, ¿puede reclamarse la condición de filósofo para William Shakespeare, pese a todos los «defectos» literarios que hasta defensores tan inteligentes como Samuel Johnson no dudaron en reconocer en la medida que pudieran positivarlos y pese sobre todo a sus inciertas posturas políticas, morales y religiosas?¹⁰ Téngase en cuenta que no se trata de interrogar sobre el posible alcance filosófico de las ideas expuestas en una obra dramática o en el conjunto de la producción teatral shakespeariana, sino si en su «forma de dicción» es posible advertir una exploración radical de la realidad y, en consecuencia, de verdades que se manifiestan *poéticamente*. ¿Basta con asegurar la visión comercial de Shakespeare y el empleo de toda una serie de procedimientos destinados al éxito social y teatral de los productos de su fantasía?¹¹

Aunque es ya lugar común y contradictorio ponerse en guardia ante el trasfondo ideológico que arrastran los fastos de las efemérides, la actualidad de la figura del Bardo sigue siendo mucho más que un reto. Es también una piedra de toque sobre la continuidad y la realidad, que no exclusivamente la utilidad, de las Humanidades. A pesar de las críticas de Platón o precisamente por ellas, no debería sorprender la mayor receptividad a la «filosofía» cervantina del *Quijote*. La idea de que la fundación del género de la novela moderna es, en cierto sentido, la continuadora del género épico ha calado en la medida que es ampliamente discutida, como Ortega ya advirtiese en las *Meditaciones del Quijote*, al contraponer radicalmente uno

⁸ *Ibíd.*, pp. 187-188.

⁹ *Ibíd.*, p. 189

¹⁰ JOHNSON, S., *Prefacio a Shakespeare*. Acantilado, Barcelona 2003.

¹¹ Para Stephen Greenblatt no puede mantenerse que la relación entre el artista y la sociedad se base en un único modo de representación especular. Propone diversos modos de intercambio, como por ejemplo el de apropiación, compra y adquisición simbólica que generan una energía social que atraviesa todo el fenómeno político, social y cultural del espectáculo teatral, a caballo entre la imposición de un orden y todo un conjunto de estrategias de subversión de aquel mismo orden: «the question then was how did so much life get into the textual traces»: GREENBLATT, S., *Shakespeare Negotiations (The Circulation of Social Energy in Renaissance England)*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1988, p. 2.

y otro género por «la insuficiencia, en una palabra, de la cultura [en la novela], de cuanto es noble, claro, aspirante»¹². Pero si, con mayor o menor acierto, se puede decir que Cervantes propuso una reflexión sobre la realidad a través de la autoconstitución metaliteraria de la propia novela, es legítimo preguntarse también si la grandeza de Shakespeare, su competidor en el canon literario occidental, pasa también por el hecho de que, en los albores de la modernidad tecnocientífica que coincide con el ocaso barroco del mundo simbólico medieval, fue capaz de pensar las contradicciones de esa misma realidad dramáticamente¹³.

He aquí, pues, el núcleo que se querría plantear someramente en las páginas que siguen. No se trata tan sólo de que las «intuiciones poéticas» puedan dar lugar a aplicaciones o desarrollos filosóficos, ni tampoco de observar cómo la filosofía puede asumir —*debe* asumir— un *estilo*, como si se redujese a un dinamismo estético que se formaliza en *géneros*. En torno a Shakespeare, cabe preguntarse hasta qué punto *no* es también filósofo. No se presupone la identidad entre poesía y filosofía, ni tampoco su copertenencia. No se pretende ni borrar diferencias ni desplazarlas, sino sólo asomarse a la irreductibilidad filosófica de la poesía que refleja asimismo la irreductibilidad poética de la filosofía. De hecho, en el Libro I de la *Metafísica*, Aristóteles admitía que, por la admiración, «el amigo de los mitos (*philomythes*) es de algún modo filósofo»¹⁴. En sus *Comentarios a la Metafísica*, Tomás de Aquino por su parte, sin duda pensando en los «poetae theologizantes» —los presocráticos—, añadía que «es evidente que el filósofo es de algún modo amigo de los mitos»¹⁵. Una dramaturgia como la shakespereana, que incluye un universo estético y moral levantado sobre una indagación crítica de la naturaleza humana, convierte a éste de un modo privilegiado en un campo de prueba y de batalla poético-filosófica.

Como recomienda George Steiner, en el caso de Shakespeare no sería impertinente intentar deshacerse en lo posible del «automatismo del discurso secundario y terciario» que obliga a que «mediante la lógica de una inversión dialéctica [...], las propias metodologías y técnicas que nos restituirían la presencia de la fuente, de lo primario, rodean, sofocan esa presencia con su propia masa autónoma»¹⁶. Ello es tanto más paradójico en la medida que la configuración del texto dramático por las propias condiciones de producción remite a la respuesta crítica y creadora del montaje y de la representación escénicas. Por ello, nuestro interés

¹² ORTEGA Y GASSET, J., *Obras Completas I*. Alianza Editorial, Madrid 1983, p. 387.

¹³ Entre numerosos ejemplos de la presión que la figura de Cervantes y de su creación de *Don Quijote* desde Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, pasando por Américo Castro, ha ejercido sobre la imaginación filosófica y narrativa española del siglo XX, se podría destacar a caballo entre la teoría literaria, la historia de la literatura y la filosofía las siguientes obras: MORÓN ARROYO, C., *Nuevas meditaciones del Quijote*. Gredos, Madrid 1976; MARTÍNEZ BONATI, F., *El Quijote y la poética de la novela*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares 1995; y Bandera, C., *A refuge of lies. Reflections on Faith and Fiction*, Michigan State University Press, Michigan, 2013 (trad. esp. en, Libros Canto y Cuento, Jerez, 2015).

¹⁴ *Metafísica I*, 2, 1482b, 14. La versión latina de Guillermo de Moerbeke traduce literalmente el original: «Quare et philomythes philosophus aliquid est». En griego: «διό και ὁ φιλόμυθος φιλοσοφός πῶς ἐστίν» (*ibid.*).

¹⁵ S. THOMAE AQUINATIS, *In XII Libros Metaphysicorum Commentarium*, Romae 1914, p. 19.

¹⁶ STEINER, G., *Presencias reales*. Destino, Barcelona 2007, p. 60.

desea centrarse en la realidad del drama tal como es definido por José Luis García Barrientos:

«El drama será, en fin, la estructura artística que la representación teatral imprime al universo ficticio (re)presentado: el contenido teatral —las cosas imitadas o fingidas— tal como la puesta en escena lo (re)presenta: la actualización teatral de una fábula: lo teatralmente representado en cuanto tal»¹⁷.

Desde este presupuesto podría achacarse apresuradamente a nuestro planteamiento una recaída en la desprestigiada Bardolatría, que durante más de ciento cincuenta años fue un culto tan indiscutible que el mundo académico postestructuralista ha honrado deconstruyéndolo exasperadamente como si fuera la figura edípica del Espectro hamletiano. Tal vez sea hoy más difícil mantenerse a la defensiva ante unos modelos de análisis que, a pesar de su triunfo, han perdido parte de su vitalidad. Hace unos meses en una conocida librería de Barcelona se impartía un curso sobre las tragedias Shakespeare, cuya presentación tenía la virtud de no dejar implícitos ninguno de los marcos teóricos y conceptuales que han regido una buena parte de las teorías críticas del último tercio del siglo XX:

«Estas visiones de los principales héroes trágicos shakespearianos tienen su origen en la lectura humanista que se sitúa dentro del contexto de los estudios románticos de Shakespeare, que se inspiraron, sobre todo, en Aristóteles, y que figuras como A.C Bradley reelaboraron en la primera mitad del siglo XX. Esta visión entiende la tragedia como centrada en el héroe, que representa una visión del ser humano universal, atemporal e inmutable. Esto implica entonces que la tragedia contiene un núcleo de significado inherente y por tanto válido para cualquier marco espacio-temporal. Este curso pretende deconstruir y desmitificar estas lecturas tradicionales que han impregnado las aproximaciones a Shakespeare desde mediados del siglo XX, a través de lecturas que han surgido del postestructuralismo, como ahora el marxismo, el materialismo cultural, el feminismo o interpretaciones filosóficas más recientes, así como los estudios de cine y adaptación surgidos a partir de las múltiples versiones cinematográficas. Sería necesario, como argumenta el reconocido dramaturgo holandés Ivo van Hove, reinventar estas obras mostrando qué pueden significar para nuestro mundo contemporáneo, y simultáneamente también permitir a los espectadores hacer las conexiones con la época histórica del texto original»¹⁸

Es evidente que una vuelta «humanista» a Shakespeare ya no puede pasar por la reelaboración romántica de una mirada heroica sobre las tragedias shakespearianas. Pero no se puede mantener tampoco la ilusión de una deriva ilimitada que siga manteniendo sus obras como un mero pretexto para juegos político-culturales que giran centrifugamente sobre un mismo eje. Ciertamente las exploraciones del neohistoricismo y de corrientes materialistas desde los años ochenta del siglo pasado han permitido releer a Shakespeare fuera de la burbuja estetizante en que parecía confinado y han conseguido trazar el panorama de las condiciones de

¹⁷ GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*. Fundamentos, Madrid 2004, p. 67.

¹⁸ CURSO «Tragedias de Shakespeare. Diferentes aproximaciones y lecturas contemporáneas» (21/01/2016-24/03/2016), en la librería *La Central*: <https://www.lacentral.com/agenda/barcelona/evento/tragedias-de-shakespeare-diferentes-aproximaciones-y-lecturas-contemporaneas-120470>.

producción (teatrales e históricas) de su obra en el mundo elisabetiano¹⁹. A cambio, prácticamente le han exigido, como aprendices de brujo, el secreto de su genio. Muchos montajes de Shakespeare no son sino el denodado esfuerzo por matar al padre ilegítimo. Con Shakespeare los estudios culturales parecen acabar tropezando una y otra vez porque, en el fondo, resiste todo intento de usurpación. Él mismo usurpa sus estrategias que lo combaten reduciéndolo al arquetipo bardólatra de la cultura liberal.

Propongo, pues, un William Shakespeare filósofo. No Shakespeare mediado por teóricos culturales, sino *un solo Shakespeare*, cuya naturaleza dramática es radicalmente filosófica. En la atribución de múltiples Shakespeares o de un Shakespeare apócrifo o de un pseudónimo —Edward de Vere, Francis Bacon— tal vez lata cierto resentimiento académico, de un elitismo insoportable²⁰. Fuese quien fuese Shakespeare, la huella de su identidad es un *estilo* de pensar que, en todas sus contradicciones, excede métrica, léxico o reglas²¹. Shakespeare *es* su obra. Por ello, tampoco se puede pasar por alto la compleja relación que la literatura barroca y sus relecturas posteriores tienen con la *Poética* de Aristóteles, en sí misma tan modificada tanto por el clasicismo francés como por la estética romántica.

2. UNA DEFENSA (PARCIAL) DE LA BARDOLATRÍA

No cabría descartar que uno de los efectos más sorprendentes del renovado interés por Shakespeare que ha acontecido en los últimos años haya empezado a orientarse más por el lado de la filosofía que por el terreno de los estudios de teoría y crítica literaria. Más que de visiones universales, atemporales e inmutables —que suenan a clasicismo francés más que a empirismo anglosajón— se trata tal vez de investigar la capacidad analítica de la mirada shakespeareana sobre la realidad, por más que ésta surja de las coordenadas históricas, sociales y económicas en el tránsito entre los siglos XVI y XVII. Como se ha solido destacar, frente a una supuesta uniformidad bardólatra, es preciso subrayar que desde el primer tercio del siglo XX han existido disensiones respecto de la obra shakespeareana²². Aunque minoritarias, han tenido la fuerza debelatoria, por ejemplo, de la crítica en el fondo aristotélica, y no tanto religiosa-moral, que es la que habitualmente

¹⁹ «Where Bradleyans and new critics thought art transcends life, and formalists separated art from life, materialists embed art in the concrete circumstances of political and economic life» (R. S. White, «Shakespeare criticism in the twentieth century», en: GRAZIA, M. de & WELLS, S., o. c., p. 289).

²⁰ BLOOM, H., *Shakespeare. La invención de lo humano*. Anagrama, Barcelona 2002, pp. 23-40. Una crítica equilibrada al debate suscitado por esta obra se puede encontrar en HIDALGO ABREU, P., «On Reading Harold Bloom's *Shakespeare. The Invention of the Human*», en *SEDERI* 12 (2002): 51-68.

²¹ HOPE, W. and HOLSTON, K., *The Shakespeare Controversies: An Analysis of the Authorship Theories*, McFarland, London 2009.

²² Es ya clásico el ensayo de GEORGE STEINER que comenta la resistencia que Shakespeare ha generado en autores tan destacados del siglo XX como L. Tolstoy y L. Wittgenstein: «Una lectura contra Shakespeare», en: *Pasión intacta*. Siruela, Madrid 1994, pp. 73-101.

se ha destacado, de *El rey Lear* por L. Tolstoy²³, o el carácter acusatorio de una monstruosa naturalidad autotélica en las anotaciones personales de Wittgenstein (1939-1951), recogidas después en *Culture and Value* (1980)²⁴. Incluso cabe resaltar la conocida resistencia ético-formalista que T. S. Eliot mostró por la obra shakespereana desde *The Sacred Wood* (1921), ante la canonización de *Hamlet*, en perjuicio de los otros elisabetianos (Marlowe, Jonson): «Pocos críticos han llegado a admitir que *Hamlet* la obra es el problema primario, y que Hamlet el personaje sólo el secundario»²⁵. Y concluye, para desesperación de Harold Bloom, sentenciando también en su ensayo «Hamlet and his problems» que «[L]a obra es ciertamente un fracaso artístico»²⁶. A juicio del autor de *The Waste Land*, el problema no sería el de los psicoanalistas (un Hamlet presionado por la culpa de la madre), sino el de la falta de equivalencia —de «correlato objetivo»— entre la cadena de acontecimientos y la emoción tanto del príncipe de Dinamarca en su indecisión como de Shakespeare en la resolución de la obra.

En los orígenes mismos de la formación de la Bardolatría, fue Goethe quien anticipó que la trama dramática excedía su propia composición para construir una experiencia que debía cumplirse como esfuerzo de comprensión de la obra en su conjunto. Aunque Goethe permaneciese en apariencia apegado a la idea de que es preciso apoderarse de la intención del autor para entender cabalmente lo proyectado de la obra en el escenario, podría decirse, con Paul Ricoeur, que el lector como el espectador, o que el actor como el director de escena, deben levantar un mundo cuyo horizonte, aconteciendo en el lenguaje, lo excede, pues «lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, a través de éste, su referencia: la experiencia que éste trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella»²⁷. El personaje de Wilhelm Meister convierte al actor en el mediador esencial de esta construcción que le obliga, como signo también escénico, a ir más allá de sí mismo en la refiguración metafórica de una referencia dramática que permanece inasequible e inexcusable:

«¿Quién tiene esa fortaleza interior del espíritu, por la que se actúa sobre la imaginación del público, esa verdad ficticia que produce la ilusión? No nos preocupemos demasiado del espíritu y del sentimiento. El medio más seguro consiste en explicarles a nuestros amigos la letra, y abrirles el entendimiento. De este modo el que tiene facultades tiende enseguida a encontrar la expresión ingeniosa y sentida, y quien no la tiene, al menos no trabaja en falso. Pero tanto en el teatro como en otras partes no he encontrado nada más carente de sentido que exigir espíritu sin previamente haber comprendido la letra»²⁸.

²³ TOLSTOI, L., *Tolstoy on Shakespeare. A Critical Essay on Shakespeare*. Funk & Wallnass Company, New York & London 1906. Consultado en web: <http://www.gutenberg.org/files/27726/27726-h/27726-h.htm>. Hay una traducción parcial de este ensayo de Tolstoy en español: TOLSTOI, L., «Shakespeare y el drama», *Nueva Revista de política, cultura y arte* 99 (Junio 2005). Consultado en web: <http://www.nuevarevista.net/articulos/shakespeare-y-el-drama>.

²⁴ WITTGENSTEIN, L., *Culture and value*. en: von WRIGHT, G. H. & NYMAN, H., Chicago University Press, Chicago 1980.

²⁵ ELIOT, T. S. *The Sacred Wood (Essay on Poetry and Criticism)*, Alfred A. Knopf, New York 1921, p. 87 (la traducción es mía).

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

²⁷ RICOEUR, P., *Tiempo y Narración I*, Siglo XXI, Madrid 1995, p. 150.

²⁸ GOETHE, J. W. von, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Cátedra, Madrid 2008, p. 386.

Ante estas palabras, de resonancias paradójicamente paulinas, pues la letra no mata, sino que vivifica el espíritu, cabe plantearse de nuevo si es posible el «encuentro directo» con la presencia real o la ausencia real de esa presencia que, para Steiner, la estética tiene la obligación de forzarnos a tomar en cuenta. Las lecturas de Samuel Johnson en el siglo XVIII, o de Tolstoy y Eliot en el siglo XX —precisamente porque o van a la contra o mantienen una admiración crítica— son lugares privilegiados. No se trata, pues, de asumir acríticamente la tradición ni tampoco de desmitificarla, sino de observar cómo el «dato» de la obra shakespereana se impone a su lector directamente y no indirectamente a través de su reaprovechamiento en crítica con los críticos²⁹.

Como se intentará exponer en el próximo apartado, a los efectos que se han venido adelantando, *Hamlet* sigue siendo una clave decisiva de lectura sobre este contacto «real» no sólo con la experiencia de su representación escénica, sino sobre todo del modo de enfrentar y de explorar el territorio de la conciencia de la representación que la modernidad desde la época barroca ha intentado representar. Si, como señalaba T. S. Eliot, el problema del personaje es la obra homónima, entre ambos se produce una *mise en abyme* que hace de la retención de uno la crisis paradójica de la otra. La propia disolución de la identidad abre el espacio de la ficción poética que no se colma con adornos retóricos o estilísticos y ni siquiera se asegura con el oficio de la arquitectura teatral, sino que investiga la capacidad de producir —y no simplemente de contradecir— su propio destino. Como dice Massimo Cacciari: «No pudiendo personificar completamente el propio dáimon, “satisfacer” el propio destino, viviendo, al contrario, en la distancia que no se puede colmar entre el contenido de su voluntad y el sentido de su actuar, Hamlet no puede sino “representarse”»³⁰. En este sentido y sin necesidad de acudir a las proyecciones biográficas de su autor, como hace Stephen Dedalus en la biblioteca de Dublín en el capítulo noveno del *Ulises* de James Joyce, y sin escudarse en las sucesivas reelaboraciones o no que la obra experimentó antes de su estreno y en las diferencias entre las versiones de los *Quartos* y el *Folio*, *Hamlet*, en nombre de Shakespeare, reclama unos derechos reales —en su doble acepción adjetiva derivada de realidad y de rey— que obligan a situarlo entre esos pensadores que se han enfrentado con problemas decisivos que han configurado el cuerpo y el espíritu occidentales desde Platón y Aristóteles.

Mucho se ha hablado del filósofo-rey propugnado por Platón en el Libro V de *La República* (473d). Tal vez, en un momento ya posheideggeriano, quepa también preguntarse si la realza shakespereana es la de un dramaturgo-filósofo, no el de aquel que plantea una filosofía «dramática» sino el de quien hace de la «dramaturgia» —del mundo como teatro— una exploración filosófica de la realidad cuya originalidad, sin embargo, no es ni temática (muy criticado ha sido William Shakespeare por saquear en las crónicas y en obras de otros autores teatrales) ni conceptual (leyó a Montaigne, pero se adelantó a Descartes...). Shakespeare, huido, proteico, testimonia que, aunque no pueda realizarse la felicidad ni en lo

²⁹ Sobre la huella que las interpretaciones de *Hamlet* ejercen sobre la propia creación de la novela de Goethe, véase el clásico artículo de DIAMOND, W., «Wilhelm Meister's Interpretations of *Hamlet*», en: *Modern Philology* 31.1 (1925): 89-101.

³⁰ CACCIARI, M., *Hamletica*, Milano: Adelphi Edizioni, 2009, p. 35 (la traducción es mía).

público ni en lo privado, la representación de los males de la ciudad y del género humano alcanza para ellos una tregua problemática pero no exenta de esperanza: el triunfo de la imaginación por la palabra acota las fuerzas disolventes y anómicas que, cada una a su manera, planean sobre la tragedia o la comedia.

Allan Bloom recordaba el irónico final del *Banquete* en que se menciona una conversación de la que «Aristodemo dijo que no se acordaba, pues no había atendido a ella desde el principio y estaba somnoliento, pero lo capital fue que Sócrates les obligó a reconocer que era propio del mismo hombre saber componer tragedia y comedia, y que el que con arte es poeta trágico también lo es cómico»³¹. Para A. Bloom la filosofía consiste en esa mezcla de risas y lágrimas que definen tanto la tarea de Sócrates como la de Shakespeare y que se formulan, en prosa o en verso o en su natural confusión, en los diálogos platónicos o en las obras shakespearianas³². Podría añadirse que el arte del autor de *La tempestad* consiste también en la indagación de una verdad común que sólo puede revelarle la exploración de su condición de artista, en el cruce entre las dotes de su imitación y la inmediatez de una naturaleza dúctil con la que experimenta aquellas. Leerlo obliga a repensar el sentido de la tradición tal como Occidente parece estar perdiendo: «Abandonar la gran red de la interpretación equivale a abandonar lo que era más importante para Shakespeare: la busca de autoconocimiento»³³.

La pregunta de/a Shakespeare no puede quedar reducida, por tanto, al lado sólo de la literatura o de las ciencias sociales, sino que exige plantearse si sus reflexiones sobre el poder, sobre la historia o sobre la condición cómica y/o trágica de la existencia humana se alzan no como un sistema sino como una percepción (una *estética*) epistemológica y hasta metafísica. Stanley Cavell habla de «la impaciencia de la inocencia y del sufrimiento de la experiencia».³⁴ La obra de Shakespeare desafía a sus lectores-espectadores planteando si los textos más receptivos en el mundo al mundo, es decir, a los que perciben de manera más extrema los fundamentos de la filosofía no son, en realidad, filosóficos.

¿Puede considerarse sólo la grandeza de Shakespeare en términos de su desmesurada imaginación verbal? ¿Hasta qué punto no resulta inquietante que sea esta imaginación la que genera el universo de «la invención de lo humano»? Como puede advertirse en las dificultades que enfrentan las traducciones que ofrecemos a continuación del pasaje famoso en que Hamlet ante Horacio acepta un destino que llega a destiempo, la precisa y conceptual argumentación encadenada del príncipe de Dinamarca es capaz de sintetizar y quizás, como propone Harold Bloom, de intentar trascender secularmente, mediante el juego retórico de la *geminatio* y la *gradatio* simultáneas, la parataxis cultural entre la tradición clásica, simbolizada por los augurios, y la escatología cristiana de una providencia que vela hasta por los gorriones (Mt. 10, 29)³⁵.

³¹ PLATÓN, *El banquete, Fedón y Fedro*. Trad. Luis Gil. Barcelona: Labor, 1987, p. 113.

³² BLOOM, A., *o. c.*, p. 593.

³³ *Ibid.*, p. 438.

³⁴ CAVELL, S., *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*. Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. XV.

³⁵ LAUSBERG, H., *Manual de Retórica Literaria II*, Gredos, Madrid 1991, pp. 98-108. Advuéntanse las dificultades que afrontan las traducciones castellanas a la hora de reproducir la cadencia rítmica de esta frase que o bien intenta ajustarse a patrones hipotácticos de la lengua o bien intenta

«Not a whit. We defy augury. There is a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come. If it be not come, it will be now. If it be not now, yet it will come. The readiness is all. Since no man knows of aught he leaves, what is't to leave betimes? Let be». (W. Shakespeare, *Hamlet*, V, ii, 213-218)³⁶.

Intraducibles, el ser de estas líneas desafía en su providencia un tiempo desquiciado. «The time is out of joint» (I, v, 189)³⁷, «el tiempo está fuera de quicio» es el verso que se apropian G. Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968) primero y después J. Derrida en *Espectros de Marx* (1994) para desafiar la lógica aristotélica. El tiempo no estaría subordinado al movimiento y, por tanto, la acción que abre el conocimiento del Fantasma recubre una forma vacía y pura que excede al personaje y lo fragmenta en múltiples irisaciones que se adecúan en su conjunto al tiempo mismo de la obra³⁸. Sin embargo, Hamlet sigue desafiando a los augurios: «The interim is mine» (V, ii, 73)³⁹. El intervalo es «mío», precario e inesperado, providencial y libre, pues la vida de un hombre no dura justo más que el poder decir «uno».

3. LA TRAGEDIA EXHAUSTA O LA SUBVERSIÓN DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

René Girard ha sostenido que se ve brillar el genio shakespereano con más naturalidad en la comedia que en la tragedia⁴⁰. Ahora bien, puesto que el resultado de sus análisis del universo imaginativo de la producción dramática cómica y/o trágica de Shakespeare muestran una constante y profundizada exploración de la estructura del deseo mimético en relación con el alcance del sacrificio victimario, el antropólogo y filósofo francés debe admitir que, en su conjunto, sus obras renuevan dos categorías fundamentales en la reflexión estética de Occidente desde la Grecia Antigua. Como dramaturgo, Shakespeare interroga y pone a prueba (cabría decir *pone en escena*, en su doble sentido mimético y metateatral) la operatividad dramática de conceptos como la *catarsis* aristotélica, por un lado, y, por otro, el doble nivel de enseñanza platónica (esotérico y exotérico) que tiene que ver con la articulación de memoria y escritura (*Fedro*) sobre el horizonte de la relación entre la oratoria y la dialéctica.

equilibrar la formulación casi aforística de su condensado pensamiento. En la más reciente de M. Á. CONEJERO y J. TALENS: «¡En modo alguno! Desafiaré a los augurios, pues hasta en la caída del gorrión actúa la Providencia. Sea ahora mismo, si no ha de ser más tarde, pues que ha de ser aunque no sea ahora; sólo queda estar dispuestos. Y si es verdad que nadie llega a conocer aquello que abandona, ¿por qué esperar más tiempo? ¡Sea!» (SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, o. c., p. 685). En la clásica versión de Luis Astrana: «Nada de eso; no creo en presagios; hasta en la caída de un gorrión interviene una providencia especial. Si es ésta la hora, no está por venir; si no está por venir, ésta es la hora; y si ésta no es la hora; vendrá de todos modos. No hay más que hallarse prevenido. Pues si nadie es dueño de lo que ha de abandonar un día, ¿qué importa abandonarlo tarde o pronto? Sea lo que fuere» (SHAKESPEARE, W., *Obras Completas. I. Tragedias*, Santillana, Madrid 2005, p. 161).

³⁶ SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, o. c., p. 684.

³⁷ SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, o. c., p. 218.

³⁸ DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*, Ediciones Júcar, Madrid 1988, p. 165. Cfr: DERRIDA, J., *Espectros de Marx*, Trotta: Madrid 1995.

³⁹ SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, o. c., p. 660.

⁴⁰ GIRARD, R., *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona 1995,

Es preciso aclarar que la alusión a Platón y Aristóteles no es un recurso-trampa para reintroducir el debate sobre el aristotelismo o el platonismo de Shakespeare. Parece que citar al Estagirita significa tener que discutir de nuevo la cuestión de las reglas y las diferencias modales-enunciativas de los géneros literarios⁴¹. Shakespeare, evidentemente, no era un teórico de la literatura metido a poeta (el filósofo en cierta manera es un poeta) ni un poeta que a tientas intuye y plantea problemas filosóficos (el poeta en cierta manera es un filósofo). En efecto, es antes que nada un dramaturgo, de una memoria creativa prodigiosa, que explora los límites de la realidad, que no es sólo histórica y cultural y hasta artística, sino también los de su representación.

Es indudable que el éxito continuo de Shakespeare no depende de una aplicación ni rígida ni elástica de unas normas intemporales que hubiese codificado la poética racionalista del neoclasicismo sobre el modelo aristotélico. Aunque es cierto que, como resaltaba Herder, estamos más cerca de Shakespeare que de los griegos⁴², y que incluso nuestro conocimiento de las condiciones históricas y sociales de la representación teatral en la época de los unos y el otro es diversa, la rigurosa asunción del principio de relativización histórica supondría, por un lado, atribuir una mera significación arqueológica a cualquier montaje de las obras de Sófocles, mientras que dejaría inexplicado en qué medida, por ejemplo, se produce una continuidad entre el interés del público de *The Globe* que en el tránsito de los siglos XX al XXI asista a una representación shakespereana y el que entre los siglos XVI y XVII asistía a su estreno.

A fin de cuentas, la elaboración del culto bardólatra nace en los mismos años (1790-1905) y en el mismo país (Alemania) que hace surgir la fascinación por *Antígona* de Sófocles como «uno de los hechos perdurables y canónicos de nuestra conciencia filosófica, literaria y política»⁴³. Tal vez una de las respuestas a sendas pervivencias sea su capacidad para generar sobre su substrato histórico, de difícil acceso pero no enigmático, mecanismos de transformación y hasta de transgresión de sus propios límites, sea en la forma de mitos o de técnicas dramáticas, es decir, en la búsqueda y en la crítica de una articulación —de una *gramática*— del mundo y de su representación. En cierto modo, el culto shakespereano no exaltó tanto la profunda comprensión de una naturaleza de la vida humana aparentemente inmutable, sino que admiró y estudió las posibilidades radicales de la paradójica relación, imposible de reducir a unidad, entre naturaleza y arte⁴⁴.

⁴¹ Desde una concepción radicalmente historicista del fenómeno literario, Paul A. Kottmann, inspirándose en los comentarios de Herder a Shakespeare, ha señalado que «taking our historical mutability seriously, therefore means that can be no “poetics” of Shakespeare tragedy in the classical or neo-classical sense, because of our very understanding of what drama is, or of what is dramatic, is itself subject to deep revisions in the social conditions of our activities» (Kottmann, P., «Why think about Shakespearean tragedy today?», en: McEACHERN, C. (ed.), *A Cambridge Companion to Shakespeare. 2n edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 244.

⁴² *Ibid.*, pp. 241-245.

⁴³ STEINER, G., *Antígonas*, Gedisa, Barcelona 2009, p. 13.

⁴⁴ Kottman es tajante al respecto al final de su artículo: «What Shakespeare's drama offers are not simply existential truths about human life. Rather, his plays stage for us our own finitude, our own historicity. The poetic truth of Shakespeare's drama has no other ground than its revelation of ourselves to ourselves» (KOTTMAN, P., *o. c.*, p. 259). En su argumentación, las categorías aristotélicas

A nuestro juicio, es ésta la intuición que Goethe introduce y desarrolla a través de la conversación que sobre Shakespeare mantienen los personajes de Wilhelm Meister y Serlo en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (libro v, cap. 7). A la hora de debatir sobre la superioridad entre la mimesis y la diégesis, entre personajes que hablan por sí mismos o por boca de un narrador, como Platón había recogido en el libro III de la *República*, Goethe resume las conclusiones dando un salto que permita abrir paso a su nueva interpretación de *Hamlet*: «En la novela y el drama vemos representados la naturaleza y la acción humana. [...] En la novela deben ser preferentemente representados sentimientos y sucesos, en el drama los caracteres y la acción»⁴⁵. Aun en *Hamlet*, síntesis de ambas formas genéricas, la naturaleza del drama residiría en la organización de los caracteres mediante la acción.

Con esta propuesta Goethe disuelve el sorprendente pasaje aristotélico de la *Poética* en que, puestos a escoger, se señala que «sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres, sí» (1450^a)⁴⁶. En efecto, en las tragedias áticas la identidad de los caracteres-personajes estaba dada por la tradición mitográfica, de manera que en la tragedia el carácter y el pensamiento son las dos causas de las acciones que facilitan el triunfo o fracaso de todos, pero «la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer» (1450^a)⁴⁷. La operación a que Shakespeare somete sus fuentes no es que sea completamente diferente, sino que modifica radicalmente los presupuestos estéticos de la poética clásica. No los invierte, sino que los pone en crisis. En deuda con Goethe, A. C. Bradley lo advirtió al comprobar que el poder de las obras de Shakespeare no proviene de que estén regidas por el destino ni dependan, como en el caso de *Hamlet*, de las acciones de los hombres, pues «la noción de tragedia como un conflicto enfatiza el hecho de que acción es el centro de la trama, mientras la concentración del interés en las obras mayores en la lucha interna enfatiza el hecho de que esta acción es esencialmente la expresión de un carácter»⁴⁸. No obstante, queda en pie cómo la concepción trágica del personaje organizaba la síntesis de las acciones (*synthesin ton pragmaton*) ante el vértigo de una culpa (*hamartía*) cuya satisfacción está sustraída a la fuerza ausente de un destino.

Como dice Stephen Greenblatt en su biografía de Shakespeare, «la tragedia, tal como él la concebía, tenía unas raíces muy profundas en la historia», que van mucho más allá de un estrecho aristotelismo prescriptivo⁴⁹. En efecto, el avance

(trama, catarsis, etc.) proyectarían implícitamente esas supuestas “verdades existenciales sobre la vida humana». Dado que la naturaleza de aquellas no es universal —pues en cierta manera el drama shakespereano las ha puesto en crisis mediante su propia crisis—, la única verdad que quedaría en pie es la propia finitud de nuestra historicidad que, más que imitar refleja, a la manera de Narciso, la poética shakespereana

⁴⁵ GOETHE, J. W. von, *o. c.*, p. 384.

⁴⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid 1999, p. 148.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 146-147.

⁴⁸ BRADLEY, A. C., *Shakespearean Tragedy*, MacMillan, London 1993, p. 13 (la traducción es mía).

⁴⁹ GREENBLATT, S., *El espejo de un hombre. Vida, obra y época de William Shakespeare*. Barcelona: Debolsillo, 2016, p. 362. Aun sin mencionarlo, el punto de vista de Greenblatt, para quien, «de manera análoga», la distinción entre tragedia y drama histórico carecía de importancia para

trascendental de Shakespeare consistió en perfeccionar los medios para representar el interior del alma. Pero el refinamiento y el uso de esos medios exige una extraordinaria sabiduría que, no siendo académica, enfrenta y hasta subvierte las categorías filosóficas de análisis de la realidad dramática.

El caso de *Hamlet* es paradigmático. Greenblatt señala que «en realidad Shakespeare destroza la trama convincente y coherente que le habían proporcionado convenientemente sus fuentes. Y a partir de esos despojos construye lo que la mayoría de los públicos modernos considerarían la mejor obra que haya podido escribirse nunca»⁵⁰. Ciertamente, la locura del personaje Hamlet ha desafiado la capacidad de comprensión y de reducción analítica de los teóricos neoclasicistas sí, pero también de los psicoanalistas (de Freud a Lacan) y de los teóricos culturales. En su propia sustancia dramática el pensamiento de Shakespeare no resiste, sino que, al reclamarlo, se escabulle al ejercicio de deconstrucción a que está obligado cualquiera de sus montajes (romántico, existencialista o posmoderno).

La ansiedad que provoca no el supuesto carácter huidizo o inaprensible del personaje Hamlet, sino la irreductibilidad semántica y pragmática de la obra *Hamlet* proceden también de la propia subversión de los principios miméticos de la tradición occidental. Para Aristóteles la finalidad de la tragedia era la purificación mediante la compasión y el temor. Estas pasiones debían ser configuradas en la propia fábula por la peripecia y la anagnórisis que la dotan de sentido completo, verosímil y necesario. El placer de la representación actuaba —ejecutaba— así el conocimiento del paso de la dicha al infortunio.

De las posibilidades combinatorias que Aristóteles preveía en el capítulo 14 de la *Poética*, en cuya cima canónica reinaba *Edipo* de Sófocles, cuyo reconocimiento se cumplía después de ejecutar la acción, *Hamlet* de Shakespeare ocupa la posibilidad no excluida pero repudiada. «Y de estas situaciones, la de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético» (1453b-1454^a)⁵¹. Como es evidente, las muertes finales de la obra no compensan, sino que al revés acentúan la *diferencia* de una obra que —tal vez más foucaultiano de lo que quisiera admitir para sí Harold Bloom— inaugura la mirada moderna de «lo humano» y en cierto modo pudiera decirse que lo construye⁵².

En cualquier caso, las consecuencias de una decisión dramática de tal calibre no son meramente estéticas, sino que son, por encima de todo, también filosóficas. Con «filosóficas», insisto en que no me refiero a intuiciones que pueden ser

Shakespeare, puesto que «la estructura subyacente a la mayor parte de la historia humana, con su infinito patrón de ascensiones y caídas era, a su juicio, trágica», tiene su fundamento en la categoría del «Gran Mecanismo» que Jan Kott proyecta sobre la obra shakespereana a partir de la imagen de la Rueda de la Fortuna romana y medieval: «En todas sus obras la historia acaba en el punto de partida, describiendo un círculo. Esta reiteración de círculos invariables que dibuja la historia forman los sucesivos reinados de los reyes» (KOTT, J. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Alba, Barcelona 2007, p. 40).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 373.

⁵¹ ARISTÓTELES, *o. c.*, p. 177.

⁵² «La interiorización de la persona es una de las más grandes invenciones de Shakespeare, porque vino antes de que nadie más estuviera preparado para eso» (H. BLOOM, *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002, p. 485).

reaprovechadas por «la» filosofía ni tampoco a una visión filosófica de la realidad en forma literaria. Nada que ver, pues, con géneros o estilos. Ni una antañona poesía filosófica ni un pensar poético posmetafísico. Más bien, se trata de una poesía atravesada por una discontinuidad filosófica que reivindica la presencia un espacio ausente, por aventurarse.

4. TIEMPO Y CONCIENCIA DE HAMLET, MÁS ALLÁ DE UN NIHILISMO MIMÉTICO

Admitimos fácilmente que un filósofo puede hacer uso de diversos géneros literarios. ¿Podemos aceptar que un dramaturgo en el ejercicio material de su imaginación, y no sólo de su estilo, puede ser también un filósofo? Es esta la senda que han explorado cuatro autores en los últimos treinta años y cuyo valor sintomático, a caballo entre la crítica literaria y la filosofía, merece ser destacado brevemente. Nos referimos a René Girard, Stanley Cavell, Harold Bloom y Franco Ricordi, cuyos estudios sobre William Shakespeare han afrontado las lecturas escépticas y hasta nihilistas de la obra del autor de *El rey Lear*. En sus reflexiones puede advertirse cómo la propia filosofía se siente interrogada por una reflexión dramática de tales características. A efectos ejemplificadores, se pondrán de relieve sus comentarios a una de las partes más conocidas y emblemáticas del teatro shakespereano; los finales del Acto II y Acto III de *Hamlet* que presentan, respectivamente, la llegada de la compañía de actores y la preparación y la representación de la *Mousetrap* con vistas a «catch the conscience of the King» (*Hamlet*, II, ii, 603)⁵³.

Se trata de observar la sucesión de estas escenas en paralelo con algunas interpretaciones de los filósofos mencionados, los cuales, sobre el trasfondo de la metateatralidad —y del psicoanálisis—, se enfrentan a las intuiciones «fallidas» de Shakespeare —por usar el término de Eliot—.

Como se ha dicho, *Hamlet* es una revisión y una parodia seria del subgénero de la «tragedia de venganza», pero también un análisis de una conciencia escindida, doble, que se adentra en una *hamartia* esencial: una caída, una herida, una culpa trágica. Como diría el joven Pavel Florenski (1905), que vio en *Hamlet* una teomaquia entre el sujeto de la conciencia y el del principio absoluto:

«Shakespeare arranca el velo de procedimientos tan profundos en el desarrollo del espíritu que nosotros mismos, que los vivimos, apenas los adivinamos, y quizás hasta nos *esforzamos* por no adivinarlos. Él nos conduce hacia las fisuras negras y las grietas insondables de la conciencia con palabras cotidianas; y abre las heridas apenas cicatrizadas del caos. Con un aparente realismo, calma nuestro temor, y, después de haberlo aplacado, nos obliga a afrontar misterios cuyo conocimiento es aterrador para un hombre viviente»⁵⁴.

Los filósofos que traemos a colación han escogido sincrónicamente una de estas escenas centrales de la obra como una epifanía hermenéutica. Describir cada una de ellas diacrónicamente superpuestas al propio desarrollo de la trama tal vez

⁵³ SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, o. c., p. 603.

⁵⁴ FLORENSKI, P., *Hamlet*. Éditions Allia, París, 2006, p. 64 (la traducción es mía).

contribuya a sentir una vez más la presencia de la abrumadora e irresistible fuerza dramática de Shakespeare.

Carl Schmitt tiene un texto relativamente breve, del año 1956, que se titula *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*⁵⁵. En principio resulta sorprendente que el teórico del «decisionismo» adopte fascinado el análisis del «enemigo» inglés cuyo obrar es tradicionalmente atribuido a las perplejidades de la duda. Debería sorprender menos si se tiene en cuenta el peso polémico que en su argumentación da a las observaciones de Walter Benjamin a la melancolía en Hamlet en el *Trauerspiel*, que haría de la obra shakespereana un drama teológico inmanente⁵⁶.

La perspectiva histórico-legal de Schmitt pretende clarificar, al mismo tiempo, el alcance de la *catarsis* trágica. Para el filósofo y jurista alemán es preciso aclarar el adulterio de la madre y su participación en el crimen de su anterior marido. En su vertiente histórica, su respuesta señala los paralelismos entre las parejas de Hamlet y Gertrude y el rey Jacobo y la reina María Estuardo. La búsqueda del origen de la tragedia en la realidad histórica pretende no sólo esquivar la postura formalista como la genealógica. El saber del público es decisivo y catártico. Dice Schmitt: «la transparencia del *Incognito* aumenta la tensión y la participación del que ve y escucha, reconociendo al mismo tiempo la realidad»⁵⁷. La tragedia shakespereana indicaría un punto de fuga, con todos sus juegos de teatro dentro del teatro (del teatro), que mantendría irreconciliables el acontecer trágico y la creación literaria. La *Mousetrap* no sería sólo una mirada entre bastidores, sino el déctico que se identifica con la realidad fuera de los bastidores. Es la irrupción de lo trágico lo que convierte la realidad histórica en un mito, en una experiencia viva y común que abarca al autor y a su audiencia.

En su polémica definición Aristóteles consideraba que, más que la finalidad, el efecto de la tragedia era la purificación (*catarsis*), mediante la compasión y el temor, de tales pasiones⁵⁸. Sean cuales sean las pasiones que deban purificarse y en qué sentido deban purificarse, tal como la crítica filológica e histórica ha discutido sin desmayo, la dimensión formal y la pragmática de la mimesis se articulan conjuntamente en la construcción de la trama (*mythos*): «En este sentido, la dialéctica de lo interior y de lo exterior alcanza su punto culminante en la *catharsis*: el espectador la experimenta; pero se construye en la obra»⁵⁹. Pero la purificación, en tanto que lo realizado por la trama en que consiste la imitación, produce el placer que le

⁵⁵ SCHMITT, C., *Hamlet o Hécuba*, Pre-Textos, Valencia 1993. La Hécuba del título alude al recitado de «For Hecuba!» que Hamlet pide al director de la compañía en su primer encuentro (Acto II, ii, 455-499) (SHAKESPEARE, W., *Hamlet*, o. c., pp. 314-323).

⁵⁶ En oposición a Walter Benjamin, que sostenía que fue en *Hamlet* y no en Alemania donde se logró «conjurar la figura del hombre correspondiente a la escisión entre la imagen renovada y la medieval, escisión en la que el barroco veía al melancólico» (BENJAMIN, W., *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid 1990, p.149), Schmitt sostiene que «el drama de Shakespeare ya no es cristiano, pero tampoco está en el camino del Estado soberano del continente europeo, que tenía que ser neutral en cuestiones religiosas y confesionales, porque había surgido de la superación de la guerra civil entre las confesiones». La antítesis entre lo bárbaro y lo político caracterizaría «la diferencia entre la situación general insular inglesa y la europeo-continental» (SCHMITT, C., o. c., p. 53).

⁵⁷ SCHMITT, C., o. c., p. 31.

⁵⁸ Aristóteles, o. c., p. 145 (1449b).

⁵⁹ RICOEUR, P., o. c., p. 111.

es propio si logra «introducirlo en los hechos». ⁶⁰ La compasión y el temor sólo pueden suscitar tal purificación mediante la peripecia y la agnición como los dos elementos decisivos que constituyen la estructura de la fábula compleja de la tragedia técnicamente más perfecta (1453^a) ⁶¹. Ésta, que se basa en el la *peripecia* del hombre que pasa de la dicha a la desdicha, no por maldad sino por un yerro (*hamartia*), encuentra en el reconocimiento (*anagnórisis*) la puesta a punta del efecto catártico. G. F. Else señalaba así la íntima conexión de *hamartia* y *anagnórisis*, la cual, con el paso de la ignorancia al conocimiento, hacía de la tragedia catarsis. Con *Edipo rey* como modelo aristotélico, podría decirse que: «La *hamartia* es la condición precedente, la premisa sobre la cual se predica la (compleja) estructura dramática; y a la inversa el ejercicio del potencial trágico que subyace a la situación de la *hamartia* funciona mediante la agnición» ⁶².

Como decíamos anteriormente, se entiende así mejor el carácter de Hamlet como el contramodelo de Edipo. Lo trágico que explora Shakespeare no es la acción sino su abstención, que se prodiga en una vertiginosa indagación en los límites epistemológicos de la palabra dramática. Se trata de una intensificación catártica con que, a juicio de Schmitt, lo *Incógnito* presiona sobre la imaginación de los espectadores contemporáneos de *Hamlet* la doble tensión histórica y mítica en la que se proyecta y de la que emerge, en un juego de representaciones, la figura del príncipe de Dinamarca. La desdicha y la ignorancia de Hamlet nacen de la equivocación-*hamartia* de su conocimiento (genitivo objetivo). La *Mousetrap*, como *peripecia* ideada por el actor-autor Hamlet, fracasa en tanto que la *agnición* que la acompaña no provoca el camino de la amistad al odio o de la dicha a la desdicha o viceversa, sino que empuja la acción irresuelta del portagonista como su auténtico —y paródico— destino trágico.

En *Disowning Knowledge* Stanley Cavell dedica un capítulo a «Hamlet's Burden of Proof» ⁶³. En este caso, es «La pantomima» —*dumb show*— el eje de su interpretación, de acuerdo con la voluntad hamletiana de representar *El asesinato de Gonzaga*. Cavell dice en un determinado momento: «Nuestro escepticismo es una función de nuestro ahora ilimitado deseo» ⁶⁴. La tragedia sería una interpretación de lo que el propio escepticismo propone como interpretación. La tragedia shakespereana no es escéptica, sino que indaga la condición trágica del escepticismo: la tragedia muestra el peso insoportable del conocimiento que niega lo que aparentemente sería innegable. Dramatiza el escepticismo de una forma a la que ninguna filosofía tendría acceso. El conocimiento rechazado del escepticismo no sería ignorancia, ni una ausencia, sino la presencia de lo deshecho, de la actividad de uno en deshacerse, como ocurre en *El rey Lear*. La «duda» escéptica —vinculada a la cuestión de Dios y a la inmortalidad del alma como en la Meditación III de Descartes— no estaría motivada, por ejemplo, en *Hamlet* u *Otelo*, por un escrúpulo intelectual ante la posibilidad del engaño, sino por una decepción radical que se autoconsume

⁶⁰ ARISTÓTELES, *o. c.*, p. 174 (1453b)

⁶¹ *Ibid.*, pp. 170-171.

⁶² ELSE, G. F. *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1967, p. 424 (la traducción es mía).

⁶³ CAVELL, S., *o. c.*, pp. 179-191.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 3 (la traducción es mía).

buscando una venganza que consume el mundo. En Hamlet se plantearía cómo vivir en un mundo sin fundamento, sin certezas sobre él y los otros.

Para Cavell la pregunta básica de *Hamlet* se dirige a la veracidad del Fantasma⁶⁵. Comprobarla exige atrapar la conciencia de Claudio por medio de la obra-dentro-de-la-obra. Tanto la pantomima como la *Mousetrap* se habrían de poner en relación con el concepto freudiano de «escena originaria». Proyecta sus interrogantes (Claudio, asesino de su padre, amante de su madre) en contradictorias fantasías escénicas que, en el fondo, se asoman al misterio de la individualidad. «To be or not to be» no sería tanto una pregunta existencial como ontológica. El problema de ¿qué soy? pasaría por el *Cogito*. La existencia del ser humano tiene que pasar por la prueba de que existe; una prueba que se descarga *pensando* la propia existencia. Existir es actuar como si la base de la existencia fuese teatral. La *venganza* destruiría su identidad individual, en la medida que le impide asumir a la madre como un ser separado y que le obliga a revivir el deseo del padre. El lugar de uno en el mundo se interpreta como un proceso de duelo en que cabe asumir la pérdida como el espacio de la construcción de la identidad.

Franco Ricordi, discípulo de Emmanuele Severino, analiza esta «duda» a la luz del nihilismo⁶⁶. La obra entera de Shakespeare estaría atravesada por la pregunta sobre el sentido del ser que sólo cobra luz a partir de la exploración de la *identidad* de sus *dramatis personae*. La figura de Hamlet es central, en tanto que la escisión del ser estaría «representada» por la crisis de la identidad: ¿Quién soy yo? La filosofía del ser shakespereana estaría determinada por el motivo central del mundo como teatro. Hamlet expresaría mejor que ninguna otra obra de Shakespeare la existencia humana siempre amenazada por la desintegración, la fractura, el no-ser. Hamlet, como personaje-filósofo por excelencia, encontraría su clímax en la dirección de escena de la *Mousetrap*:

«Filosofía, teatro y poesía se conjugan de manera admirable, pero también de algún modo metodológicamente. Hamlet intuye cómo el problema del ser, que él vive directamente en su piel, es en realidad el subtexto continuo e incesante del drama, pero también de la filosofía occidental, es decir del *drama filosófico* de Occidente. Es así, pero solamente él lo tematiza por completo»⁶⁷.

Para Ricordi, en consecuencia, el personaje que actúa adoptando un papel en unas determinadas circunstancias, señala que la filosofía del ser es siempre dramática. No por ello su lectura deja de ser política. Menciona a Schmitt, aunque haga un uso especial de él. *Hamlet* sería una Tragedia del Poder, en el que todos sus personajes luchan contra todos. La superioridad de Hamlet consiste en su capacidad de interpretar los engaños de los otros. Las complejas estrategias de la obra contribuyen a proyectar la imposible relación entre Política y Verdad.

Por su parte, René Girard mantiene que la cuestión central de *Hamlet* no sería epistemológica ni histórica, sino antropológica y, por ello, *mimética* en una nueva vuelta de tuerca al concepto de representación⁶⁸. Frente al psicoanálisis, el

⁶⁵ «Pero ¿por qué, a toda costa, se debe preservar aquella veracidad?» (*ibid.*, p. 181) (la traducción es mía).

⁶⁶ RICORDI, F., *William Shakespeare, il filosofo dell'essere*. Milano: Jaca Books, 2011, pp. 393-410.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 403.

⁶⁸ GIRARD, R., *o. c.*, pp. 346-370.

problema de Hamlet no giraría en torno a «la culpa de la madre», que no pasaría de ser un resorte de la rivalidad mimética, sino a la lucha entre hermanos (el padre de Hamlet y Claudio, su tío; pero también Hamlet y Laertes). Girard es muy consciente del poder *catártico* de la representación, pero en el caso de *Hamlet* lo condensa en la llamada *escena del closet*.

Girard se pregunta por la inocencia del fantasma, en lugar de por su veracidad. La ética de la venganza, que subyace a la rivalidad mimética, obliga a interrogarse tanto por la identidad del chivo expiatorio como por el mecanismo que refleja su naturaleza destructiva. A esto último, Girard responde señalando que la búsqueda de la catarsis por el público (*Macbeth*, *Otelo*, *El mercader de Venecia...*) requiere que el autor lo manipule para conseguir su objetivo. En el fondo es el propio público el que acaba convirtiéndose en el chivo expiatorio que acaba satisfaciendo la *catarsis* de una élite. *Hamlet* no es interpretada, pues, sólo como la crítica al género de la tragedia de la venganza, sino como el cuestionamiento del propio funcionamiento mimético de la obra: «Lo que el héroe siente en relación con su acto de venganza, el creador lo siente en relación con la venganza como motor dramático». ⁶⁹ A Hamlet como a Shakespeare no les paraliza la venganza, sino que les aburre. Vengarse —de Claudio o del público— les obliga a representar un papel que no están seguros de querer representar —vida como teatro, por tanto—.

Ante la posibilidad de una víctima sustitutoria William Shakespeare opone una pareja de hermanos enemigos. Hamlet —casi como un «esquizofrénico histriónico» incapacitado para la mimesis— necesita continuamente el refuerzo mimético para intentar asumir su papel de vengador (el Actor, Fortimbrás, Laertes...). *Hamlet*, como versión moderna de la crisis sacrificial, no rechaza abiertamente la venganza, sino que la pone en cuestión. Shakespeare sabría que no sólo la catarsis sino hasta la crítica de la catarsis —en tanto que denuncia de la búsqueda de un chivo expiatorio— es una forma refinada de continuar el proceso que condena: «No parece que Shakespeare sacara de esta *catharsis* invertida la satisfacción moral que no ha cesado de alimentar, en el mundo moderno, el ego de numerosos intelectuales». ⁷⁰ El público se convierte en el objeto de la catarsis de los pocos que observan el proceso, como de nuevo señala en fuga la *Mousetrap* —teatro como vida, por tanto—.

Llevada hasta este punto, y en conexión con lo dicho a propósito del planteamiento histórico-político de Carl Schmitt, la *catarsis* que produciría de modo radical *Hamlet* no debería reducirse, aun en la paradójica formulación de potencia exhausta que propone Shakespeare, al efecto que la peripecia y la agnición provocan respecto de una *falta* irreparable que es la vez el destino y su ausencia: un tiempo fuera de quicio. El motivo característico barroco del mundo como teatro se convierte en Shakespeare en un retruécano cognitivo que convierte la catarsis del público en un efecto de sentido que construye la trama (el *mythos* o la *fabula*) de la trama y no simplemente *otra* trama dentro de *la* trama. En cierto modo podría decirse que el «fracaso» de la obra es su inacabamiento esencial que sólo puede manifestarse en la apariencia de un final. Hamlet muere y, ante la nueva época que encarna la llegada de Fortimbrás, Horacio queda encargado de conservar la memoria de que la tragedia ha muerto. Representar su muerte es la venganza diferida e

⁶⁹ *Ibid.*, p. 349.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 347.

impotente que habría de provocar el placer propio de una purificación que, no por inalcanzable y no objetivable, deja de ser el fundamento trágico de lo real.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de este último recorrido por las razones «poéticas» del nihilismo filosófico atribuido a las tragedias de Shakespeare, en especial a *Hamlet* y a *El rey Lear*, se ha querido volver a argumentar algunas de las intuiciones centrales del culto shakespereano sobre la base de las relaciones entre poesía y filosofía. A pesar de nuestra intención de releer los mitos que la crítica reciente ha deconstruido, este artículo ha partido de una premisa explícita que no cabe identificar con una visión *restauracionista*. Habiendo asumido las lecturas posmodernas, pretende matizar la crítica de que una lectura humanista de William Shakespeare sigue siendo deudora de la etapa de la Bardolatría (es decir, de la cultura liberal) con la afirmación de que William Shakespeare no es un pre-texto que cabe actualizar marcando una *diferencia* temporal. A través de la contraposición con la *Poética* aristotélica, que no es tomada como un texto normativo sino como un documento teórico, en línea con la recuperación hermenéutica que se ha hecho de ella en el siglo XX, se ha pretendido mostrar que el enigmático autor de *Hamlet* es un interlocutor no sólo literario y filosófico, sino también una *huella* imposible de deshacer —de deconstruir— en la conciencia histórica de Occidente.

Facultat de Filosofia
Universitat Ramon Llull
apego@filosofia.url.edu

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

[Artículo aprobado para publicación en diciembre de 2016]

