

# HAMLET Y JACOBO I DE INGLATERRA

(POLITICA Y LITERATURA)

En lo que sigue se trata acerca del tabú de una reina y de la figura de un vengador. Unese a ello la cuestión sobre el auténtico origen del acontecer trágico, la cuestión de la fuente de lo trágico, fuente que yo no acierto a encontrar si no es en una realidad histórica.

De esta manera he intentado comprender a Hamlet desde su concreta situación. A los devotos de Shakespeare y a los especialistas de Shakespeare les será útil para su previa orientación que yo mencione aquí, sin más dilación, los tres libros a los que singularmente debo valiosas informaciones y sustanciales criterios: Lillian Winstanley, *Hamlet and the Scottish Succession*, Cambridge University Press, 1921; hay traducción alemana de esta obra, bajo el título *Hamlet, Sohn der Maria Stuart*, Verlag Günther Neske, Pfullingen/Württemberg; John Dover Wilson, *What happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1.<sup>a</sup> edic., 1935, 3.<sup>a</sup> edición, 1953; Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlín, 1928.

Quien haya recapitado suficientemente sobre el Hamlet de Shakespeare y sus muchas interpretaciones sabe que se trata de un tema abismático y que hay muchos rastros que conducen al fondo de ese abismo, pero muy pocos que ayuden a salir de él. Quien además —como yo— llega a la conclusión de que el Hamlet de Shakespeare tiene alguna cosa que ver con el histórico rey Jacobo, hijo de María Estuardo, tropieza con muchos tabúes y se expone a consiguientes peligros. Yo podría curarme en salud y

no necesitaría más que citar el juicio de un célebre escritor inglés, que dice así:

«Shakespeare es tan grande que probablemente nunca podremos hacerle justicia. Pero ya que no podemos hacerle justicia, debiéramos al menos, de vez en cuando, variar los métodos de hacerle injusticia.»

Este juicio de T. S. Eliot nos ofrece un hermoso salvoconducto, pero no quisiéramos nosotros utilizarlo a no ser en extremo caso de necesidad. Antes de nada, ruego la atención del lector por unos instantes, suponiendo desde luego que le interese vivamente el tema de Hamlet.

El drama de *Hamlet, Príncipe de Dinamarca* ha tenido innumerables interpretaciones. El enlutado y melancólico Príncipe ha venido a convertirse finalmente en un dechado de problematismo humano. La fuerza simbólica de esta figura ha producido un verdadero mito que se acredita en una inagotable variabilidad. Los poetas alemanes del siglo XVIII, del *Sturm und Drang*, Lessing, Herder, Goethe, comenzaron por hacer de Hamlet su propio mito. En la interpretación goethiana vino a ser un Werther que naufraga bajo la carga de una misión demasiado penosa. En el siglo XIX se hizo de él la contrafigura pasiva del activo Fausto y al mismo tiempo se le vió como un compuesto de genio y desvarío. En el primer tercio del nuestro siglo XX Sigmund Freud, el fundador de la escuela psicoanalítica, ha sentado la afirmación de que todo neurótico o es Edipo o es Hamlet, según que sus complejos neuróticos se vinculen al padre o a la madre, respectivamente.

De tal exuberancia de interpretaciones psicológicas ha surgido un laberinto sin salida. Y es que la psicología, como ha dicho uno de los más grandes psicólogos, el propio Dostojewski, es un bastón de dos puntas al que puede dársele la vuelta a discreción. Como reacción comprensible contra el psicologismo surgió después de la primera guerra mundial, principalmente en los países anglosajones, una escuela rigurosamente histórica. Esta escuela puso al descubierto las contradicciones indiscutibles y las faltas que hay en los dramas de Shakespeare, su dependencia de antecedentes literarios y su vinculación a la época isabelina. Quedó así destruída la concepción tradicional que defendía la unidad de sus caracteres y

la acabada perfección artística de sus dramas. Shakespeare era ahora un dramaturgo de la época isabelina que componía piezas dramáticas con destino a un público isabelino. Sobre esto hemos de volver más adelante.

Pero tampoco esta objetivación histórica ha podido poner fin a nuevas y renovadas interpretaciones. Desde distintos lados, á menudo opuestos, Hamlet continúa también hoy dando pruebas de ser todavía un mito vivo e inagotable. Citaré aquí dos ejemplos que tienen valor de síntomas. Un famoso poeta alemán, Gerhart Hauptmann, publicó en 1935 una obra dramática que lleva por título *Hamlet in Wittenberg*. Es una obra más bien floja. Se queda en lo psicológico y muestra embarazosos extravíos, a través de los cuales se ve cómo un subjetivista de la primera mitad del siglo XX endosa sus complejos a Hamlet. Pero a pesar de un romanticismo algunas veces obsceno, alienta por toda esta lúgubre pieza una conexión histórica. El autor la llama *Hamlet in Wittenberg*, sin estar a la altura del formidable tema que con semejante título se insinúa. Pero con todo, este drama es un síntoma notable de que el mito de Hamlet no ha perdido aún su fuerza.

El otro ejemplo procede de un punto cardinal opuesto, no del Norte, sino del Sur. Un filósofo de reputación internacional, Salvador de Madariaga, ha visto en 1948 el Hamlet de Shakespeare a una luz asombrosamente nueva. Madariaga hace de Hamlet un cínico sin escrúpulos, un hombre de acción y de poderío del Renacimiento, un César Borgia. Ya puede suponerse con qué ironía han respondido a esto los críticos ingleses. Han llegado a observar que semejante interpretación se explicaría por impresiones de los años de Hitler mucho mejor que partiendo de la época isabelina. Sin embargo, evidénciase también aquí el insondable misterio de Hamlet en la interpretación desconcertante de un importante filósofo que reúne en su espíritu la procedencia española y la formación anglosajona.

Por otra parte, las interpretaciones y simbolizaciones de Hamlet no se limitan a la psicología del individuo humano en particular. Naciones enteras pueden también aparecer como Hamlet. Especialmente un pueblo en sí mismo degarrado y escindido, como el alemán, ha podido reconocerse en Hamlet en algunas ocasiones. Poco antes de la irrupción de la revolución liberal de 1848, Fer-

dinand Freiligrath escribió un poema, *Hamlet*, que comienza con estos versos :

¡Alemania es Hamlet! Grave y silenciosa  
la sepultada Libertad anda rondando  
sus puertas todas las noches  
y hace señas a los hombres de la guardia (\*).

La comparación con el mágico y soñador Hamlet, que nunca puede resolverse a obrar, se describe detalladamente y con muchos pormenores :

Hiló demasiada estopa erudita,  
pues su mejor hacer es pensar;  
estuvo demasiado tiempo metido en Wittenberg,  
en el aula o en las tabernas (\*\*).

De este modo el laberinto se hace cada vez más impenetrable. Yo rogaría al lector que me siguiese por unos momentos sobre un terreno distinto al de las explicaciones psicológicas y que no se quedase tampoco en los métodos y resultados de la escuela histórica. En efecto, una consideración puramente histórica —después del callejón sin salida del psicologismo— no sería más que otro callejón tan sin salida como aquél, sobre todo si permaneciésemos dentro de la estética del siglo XIX. Hemos de respetar, desde luego, los resultados de los métodos tanto psicológicos como históricos. Pero, más allá de ellos, plantéase la cuestión del origen del acontecer trágico en general, una cuestión cuya respuesta es necesaria si queremos que deje de ser incomprensible lo verdaderamente sorprendente del problema de Hamlet. Si se tiene en cuenta lo mucho que el espíritu europeo se ha desmitificado desde el Renacimiento, resulta de veras sorprendente que un mito tan vigoroso y acreditado como el de Hamlet haya podido surgir en Europa y desde la esencia misma del espíritu europeo. ¿A qué se

---

(\*) Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm / In seinen Toren jede Nacht / Geht die begrabne Freiheit um, / Und winkt den Männern auf der Wacht.

(\*\*) Er spann zu viel gelhrten Werg / Sein bestes Thun ist eben Denken; / Er stak zu lang in Wittenberg, / Im Hörsaal oder in den Schenken.

debe, pues, que una obra teatral de la época isabelina haya dado lugar a este extraño caso de un mito europeo moderno?

En primer lugar dirijamos nuestra atención al mismo acontecer dramático de la obra, a la disposición y estructura de eso que para el griego se ha llamado *hypothesis* y que hoy se denominaría *story* (1). Atengámonos al contenido objetivo, tal como nos lo ofrece la obra, y preguntémosnos: ¿Qué es la acción del drama y quién es el actor Hamlet, héroe de ese drama?

#### EL TABÚ DE LA REINA

Hamlet es hijo de un padre que fué asesinado. El espíritu del padre asesinado aparece y excita al hijo a vengar el crimen. Con ello se plantea un primitivo tema de venganza y se da la típica situación inicial para un drama de venganza. Pero en la situación inicial se da además el hecho de que la madre de Hamlet se ha unido en matrimonio con el asesino, y esto apenas transcurridos dos meses después del crimen, con un apresuramiento indecoroso y sumamente sospechoso. La madre ha legitimado así el crimen y al criminal.

La primera cuestión que se impone a todo espectador y oyente es la de la participación de la madre en el crimen. ¿Sabía ella del crimen? ¿Acaso ha sido ella misma la causante? ¿Ha colaborado en él? ¿Estaba, antes del crimen, en relaciones con el asesino, aun sin saber nada del crimen? ¿O era, como la reina Anna en la tragedia de Ricardo III, únicamente víctima de su facilidad femenina para dejarse seducir y sólo fué conquistada por el criminal una vez cometido el crimen?

---

(1) La *story* objetiva, críticamente entendida, pero con voluntad de comprensión, da mejores resultados que un análisis polémico o una concordancia apologetica que a toda costa pretende salvar determinada estética y determinada imagen del poeta. Es muy instructivo lo que dice LAURA BOHONNAN en su artículo *Miching Mallecho, That means Witchcraft* («The London Magazine», junio de 1954) a propósito de las experiencias que ha hecho con la narración de la *story* de Hamlet entre negros de una tribu africana. Los oyentes hacen en parte preguntas muy sensatas, algunas de las cuales son más exactas y precisas que el material histórico-jurídico sobre el tema de la venganza de sangre, que el famoso jurista JOSEF KOHLER presenta, sin elaborar, al lector en su libro, por otra parte muy meritorio, *Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz*, 1889.

La cuestión de la culpa de la madre se impone nada más empezar el drama y no se puede desechar a lo largo de su ulterior desarrollo. ¿Qué ha de hacer un hijo que quiere vengar al padre asesinado y que, en su empresa de venganza, tropieza con su propia madre como actual esposa del criminal? La situación inicial implica, como he dicho, un primitivo tema de leyendas, mitos y tragedias. La respuesta, asimismo primitiva, presenta sólo dos posibilidades. Un hijo que de tal manera se ve envuelto en un conflicto entre el deber de venganza y la filial vinculación a su madre sólo puede ir por dos caminos. Un camino es el de Orestes en el mito griego y en la tragedia de Esquilo: el hijo mata tanto al asesino como a la propia madre. El otro camino es el que sigue el Amleth de la saga nórdica y que Shakespeare ha conocido y utilizado: el hijo se alía con la madre y ambos en común matan al criminal.

Tales son las dos respuestas sencillas de la tragedia griega y de la saga nórdica. Hoy también habrá que decir aún que no existe un tercer camino y que la madre no puede permanecer neutral, presupuesto que se tome en serio el deber de venganza del hijo y se considere a la mujer como una persona cabalmente humana. Lo extraño e impenetrable en el Hamlet de Shakespeare es que el héroe del drama de venganza no siga ni el uno ni en otro camino. Ni mata a su madre ni se alía con ella. En toda la obra queda oscuro si la madre tuvo o no tuvo alguna culpa en el crimen. Tanto para el proceso de la acción dramática como para los impulsos y meditaciones del vengador sería importante e incluso decisivo aclarar la cuestión de la culpa de la madre. Pero justamente esta cuestión, que se impone a lo largo de todo el drama desde el principio hasta el final y que a fin de cuentas no puede reprimirse, se elude cuidadosamente durante el drama entero y queda sin respuesta.

La cuestión de la culpa de la reina, además de la participación en el crimen, plantea otras cuestiones. Especialmente se ha discutido mucho en qué medida estaba la madre en relaciones con el criminal antes del asesinato de su primer marido. Hamlet habla del «incestuoso lecho conyugal» y deja entender que la reina ya antes de la muerte de su primer marido había cometido adulterio con el asesino. El libro de J. Dover Wilson *What happens in Hamlet* dedica a este problema un capítulo entero y llega a la

conclusión de que no puede haber ninguna duda de que el adulterio de la reina ha de presuponerse en el drama de Shakespeare (2). Pero ni siquiera esto es indiscutible.

Por lo que hace a la cuestión más importante, la de la participación en el crimen, muchos investigadores han buscado interpretaciones en alusiones y síntomas a fin de esclarecer el problema. Toda palabra y todo gesto, y singularmente el drama dentro del drama (la representación de los cómicos en presencia de los reyes), que había de servir para desenmascarar el crimen, se han examinado bajo la lupa. Hay intérpretes de Hamlet que consideran a la madre la verdadera autora del crimen, apelando a la escena 4.<sup>o</sup> del acto III, cuando Hamlet a las palabras de su madre, «¡Eso está mal!», replica:

¡Sí, ya lo creo,  
Tan mal como matar a un rey  
Y casarse con el hermano!



Esta interpretación, según la cual la reina sería la auténtica autora del crimen, la defendió con singular apasionamiento mi amigo Albrecht Eich, fallecido en 1943. Joseph Kohler, filósofo e historiador del Derecho, defiende resueltamente una complicidad en el crimen. Otros niegan toda culpabilidad o complicidad en el crimen. Para el espectador, que sigue la obra y no tiene tiempo de emprender investigaciones psicológicas, filosóficas ni de historia jurídica, este punto decisivo queda en la sombra, y todas las indagaciones no sólo han confirmado, sino quizá acrecentado esta oscuridad. Todo dramaturgo o director de escena que lleva la obra al tablado tiene que llegar a alguna solución en este problema y puede sugerir diversas respuestas, a veces incluso contrapuestas. Pues lo que Hamlet hace en el drama es completamente diferente según se acepte previamente la culpabilidad o la inocencia de la madre. En trescientos años no ha podido llegarse a un acuerdo sobre si la madre es culpable o inocente. No se llegará nunca, realmente, a un acuerdo. Pues lo que aquí hay es un encubrimiento singular, premeditado e intencionado.

Tenemos tres impresiones diferentes del texto de Shakespeare: la edición en 4.<sup>o</sup> de 1603, una edición en 4.<sup>o</sup> de 1604-5 y la edi-

---

(2) J. DOVER WILSON: *What happens in Hamlet*, pág. 39 (Gertrude's sin), pág. 292 (The Adultery of Gertrude).

ción en folio de 1623 (3). En la edición en 4.º de 1603 se halla una observación de la madre, de la que se ha querido deducir que ésta estaba en el secreto del plan de venganza, aliada con su hijo contra su segundo esposo. En las ediciones posteriores falta esto. De todos modos la venganza del hijo comienza con una orden de venganza notablemente limitada. El espíritu del padre asesinado pinta el crimen y al criminal de una manera espeluznante, conjura al hijo a vengar el indigno, el inaudito crimen, pero de súbito añade restrictivamente que la madre sea perdonada (I, 5):

¡Nada maquine tu mente contra tu madre!

Que la madre quede exclusivamente entregada a sus propios remordimientos. Cuando más adelante (III, 4) Hamlet le habla a su madre a la conciencia con violencia demasiada, el espíritu paterno reaparece, encarece nuevamente la orden de venganza, pero advierte al mismo tiempo que sea suave con su madre. La madre queda así cuidadosamente eliminada de la orden de venganza —del núcleo dramático de la obra—.

Dejamos aquí a un lado todas las explicaciones que operan desde el punto de vista de la historia jurídica con el derecho paterno o materno, o desde el punto de vista psicoanalítico con complejos paternos o maternos, porque tales explicaciones utilizan la obra para ilustrar teorías comunes y generales. Quien deje obrar en su espíritu, sin ideas preconcebidas, el drama en su forma concreta y en su propio texto, pronto reconocerá que aquí, por consideraciones objetivamente dadas, por razones de tacto o por cualquier respetuoso temor, algo se encubre y elude. En otros términos: estamos ante un tabú que el autor de la obra sencillamente respeta y que le obliga a poner entre paréntesis la cuestión de la culpabilidad o la inocencia de la madre, aunque ello pertenezca moral y dramáticamente al núcleo mismo del drama de venganza. Incluso en el célebre drama dentro del drama (III, 2), en el que se describe el crimen, la reina (al menos según el texto que contamos) queda, de manera chocante y en el fondo nada natural, fuera de la participación en el crimen.

No se podrá decir que el autor haya eludido el punto dificultoso

---

(3) El texto alemán del *Fratricidio Castigado* que J. DOVER WILSON menciona como cuarto texto, podemos dejarlo aquí a un lado.



por delicadeza, por un general sentimiento de ternura hacia las damas. Shakespeare es en estas cosas, por lo común, muy directo y franco hasta la brutalidad. No practica ningún culto profeminista ni teme nombrar por su nombre la culpa o inocencia de las mujeres. Sus mujeres no son damas de la corte de Weimar como la Princesa Leonora o la Ifigenia de Goethe, ni son tampoco Teclas o Bertas de Schiller. Baste pensar en las mujeres de Ricardo III o del Rey Lear, en Lady Macbeth o incluso en la misma Ofelia de Hamlet. La madre de Hamlet no merece indulgencia en el sentido de que se la deje en paz como a una sensible criatura. Hamlet le habla con buídos puñales, como él dice (III, 2).

¿Por qué entonces se elude cuidadosamente en el caso de la madre de Hamlet la cuestión de la culpabilidad, tan importante en relación con el crimen y con la ejecución de la venganza? ¿Por qué, al menos, no se pone en claro la completa inocencia? Si el poeta no estuviese ligado a determinados hechos concretos, sino que fuese realmente libre en su invención, no necesitaría más que decir qué es lo que pasa. Precisamente esta circunstancia de que no se explique ni la culpa ni la inocencia prueba que aquí se da un temor y un respeto perfectamente determinados, un auténtico tabú. La tragedia queda así marcada con un sello especial y la acción vengadora que constituye el acontecer objetivo de la obra pierde la sencilla seguridad que posee tanto en la tragedia griega como en la saga nórdica.

Yo puedo nombrar ese concreto tabú. Afecta a la reina María Estuardo de Escocia. Su esposo, Henry Lord Darnley, fué asesinado en febrero de 1566 por el Conde de Bothwell de una manera abominable. En mayo del mismo año María Estuardo contraía matrimonio precisamente con este Conde de Bothwell, el asesino. Apenas habían transcurrido tres meses desde el asesinato. Aquí puede verdaderamente hablarse de un apresuramiento indecoroso y sospechoso. La cuestión de en qué medida participase María Estuardo en el asesinato de su esposo o incluso fuese ella misma la causante del crimen sigue discutiéndose aún hoy, sin que haya podido esclarecerse. María aseguró su absoluta inocencia, y sus amigos, especialmente los católicos, la creyeron. Sus enemigos, sobre todo la Escocia protestante e Inglaterra, estaban convencidos de que ella misma había sido la autora del crimen. El asunto fué, tanto en Escocia como en Inglaterra, un escándalo formidable. Pero ¿cómo fué entonces para el autor del drama de Hamlet un tabú?

¿No se había discutido ese escándalo formidable por ambos bandos durante decenios, públicamente y con fanático celo?

El tabú se explica exactamente para el momento y el lugar de la gestación y estreno del Hamlet de Shakespeare. Son los años 1600-1603, en Londres. Es el momento en que todo el mundo esperaba la muerte de la anciana reina Isabel de Inglaterra y aún no se había fijado quien había de sucederla. Para Inglaterra entera fueron estos años un tiempo de máxima tensión e incertidumbre. A la inquietud general de la época (guerras civiles y guerras entre Estados, entre protestantes y católicos, en toda Europa, persecuciones religiosas y políticas de toda clase) añádase para la Inglaterra de esos años otra expectación, apenas soportable, la del problema de la sucesión al trono. La vieja reina Isabel había reinado cuarenta años. Tenía en sus manos un enorme poderío político. Pero no tenía ningún heredero y siempre dejaba para más tarde el nombramiento de un sucesor. Nadie se atrevía a discutir en público sobre la espinosa cuestión. A un inglés que había hablado en cierta ocasión sobre ello se le cortó la mano en castigo. La reina no quería oír las campanas «doblar a muerto». Pero solapadamente todos hablaban de ello, como es natural, y los diversos grupos y partidos se preparaban a diferentes sucesores. Unos apostaban por un príncipe francés, otros por un español, otros por una parienta, Arabella Estuardo. En el ajusticiamiento del famoso pirata Sir Walter Raleigh, en 1618, aún desempeñaba un papel importante el hecho de que Raleigh hubiese defendido la candidatura de Arabella Estuardo.

Shakespeare pertenecía con su compañía cómica a la clientela del Conde de Southampton y del Conde de Essex. Este grupo era partidario de Jacobo, hijo de María Estuardo, para futuro sucesor del trono (4). El grupo fué entonces perseguido y reprimido por

---

(4) En el drama de Shakespeare se supone a Hamlet como representante de sus derechos de legítima sucesión al trono. Aquí la relación con la situación de época salta a la vista. J. DOVER WILSON, op. cit., pág. 30, muestra que para la sucesión al trono en Inglaterra era preciso que el Council hiciese una *election*. Este, por su parte, atendía a la última voluntad, *the dying voice* del predecesor, como en el caso de Jacobo. No se necesita, dice DOVER WILSON, apelar a la Constitución danesa para comprender la situación de derecho a la sucesión regia en el Hamlet. Todo esto está muy bien, pero a mí me parece que confirma tanto más la conexión entre Hamlet y Jacobo y corrobora la argumentación de I. WINS-

Isabel. El Conde Southampton, católico, fué condenado, aunque no ejecutado. Al Conde de Essex, antaño privado y quizá incluso amante, le hizo ejecutar la anciana reina el 25 de febrero de 1601. Se le confiscaron sus bienes. La compañía teatral de Shakespeare tuvo que abandonar Londres y hacer representaciones en provincias. A esto se refieren alusiones bien claras en la escena de los comediantes, acto II, escena 2 del Hamlet.

Nada más ocupar el trono, en 1603, Jacobo indulta al Conde de Southampton y devuelve a la viuda del Conde de Essex los bienes confiscados de su esposo. La compañía de Shakespeare podía regresar a Londres y representar ante la Corte. Shakespeare y otros actores fueron nombrados camareros regios; él llevó el título de «King's Man» y portó el emblema de Lord Chamberlain.

Todas las esperanzas del grupo a que pertenecía la empresa teatral de Shakespeare se enderezaban, pues, en aquellos críticos años de 1600-1603 a Jacobo, hijo de María Estuardo. Jacobo fué efectivamente en 1603 el sucesor de la reina Isabel en el trono de Inglaterra, sucesor directo de la misma reina que apenas dieciséis años antes había mandado ejecutar a su madre. Jacobo se condujo siempre muy sensatamente con la reina Isabel, a fin de no arriesgar su sucesión. Pero, a pesar de esto, nunca renegó de su madre, María Estuardo. Honraba su memoria y no permitía que se la calumniase o difamase. En su libro *Basilikon Doron* (1599) exhorta a su hijo, de manera solemne y emotiva, a respetar siempre la memoria de aquella reina.

Así venía dado al autor de la tragedia de Hamlet el tabú de que hablamos. En atención a Jacobo, hijo de María Estuardo, esperado sucesor al trono, era imposible suponer que la madre hubiese tenido *culpa* en el asesinato del padre. Por otra parte el público que presenciaba las representaciones del Hamlet, lo mismo que toda la Inglaterra protestante y sobre todo, naturalmente, en Londres, estaba convencido de la culpabilidad de María Estuardo. En consideración a este público inglés era absolutamente imposible suponer la *inocencia* de la madre. Por eso la cuestión de la culpabilidad debía ser cuidadosamente eludida. Ello hizo oscura la acción dramática y representó un estorbo para la misma. Una terrible

---

TANLEY. Tratándose de una tragedia gestada en Londres hacia 1600, resulta imposible no prestar atención a la situación de la *Scottish Succession*.

realidad histórica centellea a través de las máscaras y disfraces del juego escénico. En esto nada puede hacer variar una interpretación filológica, o filosófica, o estética, por perspicaz que sea.

#### LA FIGURA DEL VENGADOR

El tabú de la reina es una fuerte irrupción de la realidad histórica en el Hamlet de Shakespeare. Junto a este tabú se da una segunda y más fuerte irrupción: la conversión de la figura del vengador en un melancólico cargado de reflexiones. El héroe del drama de venganza, el vengador mismo, hízose así un ser problemático, y por cierto de manera tan profunda que hasta ahora nadie ha dado con una definición terminante de su carácter y de su modo de obrar. En ninguna parte se encuentra en Shakespeare una explicación de la singular inactividad de Hamlet (5). Innumerables contrastes, innúmeras interpretaciones y construcciones se producen así en el carácter del héroe, pero ni una sola respuesta segura.

Nosotros partimos de que Hamlet es, para nosotros, una figura de la escena, una máscara y no un héroe histórico. Pero precisamente esos investigadores de Shakespeare que afirman con absoluta consciencia que se trata de una pieza teatral y nada más, llegan a la conclusión de que el carácter de Hamlet no ha quedado en suspenso por pura casualidad. Robert Bridges dice: ¿por qué es una cuestión tan importante la de si Hamlet estaba perturbado o solamente lo fingía, si no es porque Shakespeare quiso de propósito (*purposely*) dejar precisamente esta cuestión en duda? Keats, el gran lírico, opinaba que Shakespeare había dejado en suspenso esta cuestión instintivamente. John Dover Wilson, que se refiere a Bridges y a Keats y discute el problema bajo el significativo lema de *Hamlet's Make-up*, llega a esta conclusión: fuese de propósito o bien instintivamente, el resultado es esa situación de suspenso y flúida que pertenece a la genialidad del drama. En el célebre ensayo sobre Hamlet de T. S. Eliot se dice que Hamlet está lleno de una materia que el autor no pudo sacar a la luz del

---

(5) JOHN DOVER WILSON: *What happens in Hamlet*, pág. 204: «Shakespeare, as every man knows, never furnishes an explication for Hamlet's inaction.»

día, que no pudo concebir claramente ni artísticamente configurar del todo (6).

Si el poeta no *podía* sacar algo a la luz del día o si, por cualquier consideración, intencionada o instintivamente, no *quería* hacerlo, es un problema de por sí. Lo indiscutible es que aquí hay algo que, por algún motivo, queda en suspenso. Las tres autoridades en materia shakespeariana ya mencionadas, T. S. Eliot, Robert Bridges y J. Dover Wilson, prestan excesiva atención a la subjetividad del poeta y apenas tienen en cuenta la situación objetiva en que el drama nació. Especular sobre la subjetividad del poeta puede, en nuestro caso, conducir a resultados mínimos como esos a que ha conducido el sinnúmero de construcciones acerca de la dolencia o el carácter de Hamlet. La cosa está clara si se considera la pieza teatral en el texto con que contamos y en su contenido y si se repara en la situación concreta en que fué compuesta. Muéstrase entonces que —de manera semejante a como ocurre en el caso de la culpabilidad de la reina— un girón de realidad histórica incide en el drama y condiciona la figura de Hamlet, una figura de época que para Shakespeare, para sus protectores y sus actores y para su público existía en la realidad, de una manera actual. En otros términos: la figura escénica de Hamlet no se consume en su propia máscara. Deliberada o instintivamente se han introducido realidades y figuras de la situación inicial o punto de partida, y tras la figura escénica de Hamlet ha quedado en pie otra figura. Los espectadores de entonces la han visto cuando veían Hamlet, pues de otro modo no hubiese sido precisamente Hamlet —la obra más larga y difícil de todas las de Shakespeare— su drama más popular al mismo tiempo. Aún hoy podemos nosotros reconocerla, siempre que no nos encandilen los dogmas de una determinada filosofía o arte.

El Hamlet de Shakespeare fué esbozado como un drama de venganza. El vengador, el héroe de este drama de venganza, es decir, la figura decisiva, fué problematizado por el propio poeta de un modo increíble, y este extraño vengador se ha hecho célebre —con razón— no como vengador, sino, al contrario, como un héroe problemático, vacilante, inseguro en su misión de venganza. Sólo merced a la problematización del vengador ha venido a ser la obra de Shakespeare lo que hoy es para nosotros: algo absolu-

---

(6) Citas, en J. DOVER WILSON, op. cit., pág. 221.

tamente distinto de un típico drama de venganza. La misión vengativa, así como el impulso o instinto de venganza se dobléga a las reflexiones del actor, reflexiones que no se refieren sólo a los medios prácticos y a las vías que conduzcan a una venganza no problemática, sino que convierten esta misma venganza en un verdadero problema ético y dramático. El héroe del drama de venganza, el vengador y actor mismo, como personaje y figura dramática, experimenta una torsión interna de su carácter y de sus motivaciones. Podemos llamar a esto la «hamletización» del vengador.

En dos grandes monólogos lacérase Hamlet con vehementes reproches dirigidos a sí mismo, a fin de excitarse a la venganza. El espíritu del padre asesinado se aparece por segunda vez para «aguzar el paralizado designio» (III, 4). En toda la primera mitad de la obra este curioso vengador, para cumplir la orden de venganza, no hace otra cosa que organizar una representación (el drama dentro del drama, que con razón se ha hecho célebre), a fin de convencerse de si el espíritu de su difunto padre no ha mentido. El Amleth de la saga nórdica que Shakespeare utilizó no necesita la aparición de un espíritu que le exhorte a la venganza. En ningún momento duda de sí. Ciertamente es que, como el Hamlet de Shakespeare, se finge loco, pero, por contraste con éste, como activista práctico y consciente de sus objetivos. El Amleth de la saga es un vengador innato, un auténtico paladín de su afán de venganza. Como atinadamente dice Lilian Winstanley, resulta en verdad algo paradójico el hecho de que precisamente el héroe de un drama de venganza sea un individuo desgarrado e impedido a cada paso por sus reflexiones. La sorprendente modificación del tipo del vengador, la torsión y ruptura en el carácter del héroe de un drama de venganza, este giro verdaderamente asombroso hacia la debilidad reflexiva no puede comprenderse si no es partiendo de la situación histórica de los años 1600-1603 y acudiendo a su figura central, el rey Jacobo.

No afirmo yo que el Hamlet de Shakespeare fuese una copia del rey Jacobo. Semejante copia hubiese sido imposible, no ya solo artísticamente, sino también desde el punto de vista político. Consideradas a la luz de la historia de la época, tanto en el Hamlet como en otras obras de Shakespeare encontramos abundantes implicaciones históricas y políticas, que ya han sido frecuentemen-

te tratadas por los especialistas (7). Así, en el Hamlet se han reconocido también rasgos del carácter y modo de ser del Conde de Essex, especialmente su melancolía. Nosotros, sin embargo, no pretendemos de ningún modo rebajar los dramas de Shakespeare a dramas de clave sobre la historia de la época. El caso de Jacobo está en un plano completamente distinto.

En este rey filósofo queda encarnada perfectamente la discordancia de su época, que fué una época de escisión de credos y guerras civiles confesionales. La desviación (inexplicable de otro modo, e imposible de interpretar tomando al Conde de Essex como punto de partida) que diferencia al Hamlet del drama respecto de todos los demás tipos de vengador, es decir, la verdadera «hamletización» del vengador, sólo aquí encuentra su esclarecimiento adecuado. Porque así sale a la luz la conexión entre historia y tragedia.

La infortunada dinastía de los Estuardo, de la que procedía Jacobo, se hallaba implicada en el destino de la discordia confesional auropea de manera más profunda que otras. El padre de Jacobo fué asesinado; su madre contrajo matrimonio con el asesino; la madre, por otra parte, fué ejecutada; el hijo de Jacobo, Carlos I, murió igualmente en el cadalso; el nieto fué depuesto del trono y murió en el destierro. Dos Estuardos, pues, murieron en el cadalso; sólo ocho de diecisiete soberanos de nombre Estuardo alcanzaron los cincuenta años de vida (8). Jacobo es uno de ellos, y uno de los pocos Estuardos que murieron en posesión del trono y de una muerte natural. Pero, a pesar de eso, su vida no

---

(7) Los hechos de la actualidad cotidiana en las obras de SHAKESPEARE los ha tenido en cuenta sobre todo F. G. FLEAY. En el prefacio a la edición alemana del libro de LILIAN WINSTANLEY, *Hamlet, Sohn der Maria Stuart*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1952, se citan ejemplos más antiguos. En su libro *The Essential Shakespeare*, pág. 97, J. DOVER WILSON ha mostrado que muchos rasgos de Essex, protector de SHAKESPEARE, han quedado entretejidos en la figura de Hamlet. DOVER WILSON, en su edición de Hamlet, ha llegado a poner, en lugar de cualquier otra ilustración, un retrato del Conde de Essex. Sobre Hamlet y Essex contiene también el libro de LILIAN WINSTANLEY un importante capítulo. Por lo demás, la relación histórica con el destino del Conde de Essex se conoce desde hace tiempo. Recordaré únicamente el fragmento 54 de la *Hamburgischer Dramaturgie* de LESSING y el libro de SCHIEDERMAIR, *Der Graf von Essex in der Literatur*, Kaiserslautern, 1908-9.

(8) EVA SCOTT: *Die Stuarts*, edic. alemana, Munich, 1935, pág. 20.

careció de desgarraduras y peligros. De un año y medio de edad fué coronado monarca. Todos los partidos intentaron apoderarse de su persona. Fué raptado, secuestrado, capturado, hecho prisionero y amenazado de muerte. A menudo, de niño y de joven, hubo de pasar noches enteras en vela y con las ropas puestas para poder escapar en seguida. Estaba bautizado en el catolicismo, pero fué arrebatado a su madre y los enemigos de ésta le educaron en el protestantismo. Su madre, María Estuardo, murió en profesión de su fe católica romana. El hijo, para no perder el trono de Escocia, hubo de aliarse con los protestantes y ponerse a bien con la enemiga de su madre, la reina Isabel, a fin de lograr el trono de Inglaterra. Cabe, pues, decir que fué literalmente arrancado del vientre de su madre y arrojado en medio de la desgarradura de su tiempo. No tiene nada de extraño que se hiciese astuto e inclinado a la doblez y que aprendiese a engañar a sus enemigos. Pero también dió pruebas de inverosímil valor y a veces tenía verdaderos ataques de súbita violencia.

Este descendiente de una dinastía infortunada, infortunado él mismo, que hubo de afirmarse entre su madre católica y sus enemigos protestantes, entre principados intrigantes y pendencieras banderías nobiliarias, entre sacerdotes y predicadores entregados a la discusión, y ello de una manera difícil y penosa, era un lector y escritor infatigable, amigo de los coloquios inteligentes y las formulaciones ingeniosas, un famoso escritor y polemista en una época de controversias y disputas teológicas. En 1597 escribió una demonología, en la que trataba el problema de las apariciones de espíritus del mismo modo en que ello se concibe en el Hamlet de Shakespeare. Sí, el impulso de Hamlet hacia la duda y la *irre-gation*, la paralizadora cuestión de si el espíritu de su padre aparecido no podía ser acaso un fantasma mentido, únicamente tiene pleno sentido y concreción a la luz del contraste entonces existente entre la demonología católica y la protestante (9). Pero sobre

---

(9) J. DOVER WILSON: *What happens in Hamlet*, pág. 62, informa, en una excelente exposición, acerca de las tres diferentes concepciones de entonces sobre espíritus y apariciones. En la Inglaterra de aquel tiempo había una concepción católica, según la cual los aparecidos procedían del purgatorio; una concepción protestante, según la cual procedían casi siempre del infierno, como demonios engañadores; y había, finalmente, una concepción ilustrada y escéptica, que se halla contenida especialmente en un libro de REGINALD SCOTT del año 1584. Por orden de Jacobo, este libro



todo Jacobo dedicó tratados y controversias a defender el derecho divino de los reyes. También esto apunta en las obras dramáticas de Shakespeare y sobre todo en el Hamlet (10). En este terreno Jacobo sostuvo una gran controversia con dos célebres jesuitas, el Cardenal Belarmino y el sistematizador del neo-tomismo, Francisco Suárez. El derecho divino de los reyes era el tema capital de su vida, el problema de su existencia. Este derecho era atributo de los reyes que habían ocupado el trono por legítima sucesión hereditaria, no de los usurpadores. Las teorías de Jacobo estaban, pues, de acuerdo con su propia existencia; su existencia estaba rota, pero su conciencia no estaba remendada ni zurcida (11).

En realidad su posición ideológica era sencillamente un caso sin esperanza. Católicos y protestantes, jesuitas, calvinistas y puritanos, y sobre todo los peligrosos ilustrados acababan con él. La propaganda de sus enemigos políticos hicieron de él un pedante antipático y semiperturbado, un ridículo panzudo de piernas flacas, ojos saltones y lengua babeante. Ciertamente es que encontró defensores inteligentes, entre otros a Isaac Disraeli, padre del famoso Benjamín Disraeli, que merece ser mencionado, porque demuestra la falsedad de la caricatura política como tal, y afirma que si Jacobo hubiese conseguido un gran triunfo hubiese sido admirado como escritor tanto como Federico el Grande. Pero la imagen desfavorable prepondera hasta hoy día. Todavía en la Historia de la Revolución Inglesa del historiador Michael Freund, de Kiel, publi-

---

fué luego quemado a manos de verdugo. Hamlet, en el acto I, se halla evidentemente en el terreno de la concepción protestante, defendida asimismo por Jacobo. Según ella, el espíritu es real y no una mera alucinación de almas melancólicas. La conexión entre Hamlet y Jacobo se hace aquí, en la premisa decisiva de la acción, perfectamente palpable, y no comprendo cómo J. DOVER WILSON no habla de ello. ¿O es que obraba aquí también en tabú?

(10) Un destacado historiador constitucionalista de los Estados Unidos, CHARLES HOWARD MC. LWAIN editó en 1918 las *Political Works of James I*, con una importante Introducción, como tomo I de los *Harvard Political Classics*. Debo y agradezco a Miss LILIAN WINSTANLEY el manuscrito inédito de un tratado sobre *The Tempest*, en el que se contiene nuevo e importante material sobre el tema del «derecho divino de los reyes».

(11) Dice HEGEL en su cuaderno filosófico de la época de JENA: «Mejor una media remendada que una rota; pero no así la conciencia de uno mismo» (*Dokumente zu Hegels Entwicklung*, editados por Johannes Hoffmeister, Stuttgart, 1936, pág. 370).

cada en 1952, aparece Jacobo como figura grotesca. Pero el mismo Michael Freund tiene que reconocer que el desventurado Estuardo, a pesar de su voluntad impotente, vió mucho más claro que la mayoría de sus contemporáneos.

La descompuesta imagen de este monarca estorba notablemente al conocimiento de su conexión con el Hamlet de Shakespeare y desalienta a la mayor parte de los investigadores de Sakespeare (12). Pero hay que reconocer que la desviación del tipo del vengador sólo puede explicarse por la presencia histórica del rey Jacobo. En tiempos de discordia confesional el mundo y la historia del mundo pierden sus formas seguras y se deja ver una problemática humana, de la que ninguna consideración puramente estética sobre el héroe de un drama de venganza puede sacar nada. La realidad histórica es más fuerte que toda estética, más fuerte que el sujeto más genial. El autor de la tragedia, en su propia existencia, tenía ante sus ojos a un rey que en su destino y carácter era el producto de la desgarradura de su tiempo. Shakespeare y sus amigos estaban entonces de su parte; él era su esperanza y su sueño en un momento desesperado de catástrofe y de crisis. Porque J. Dover Wilson tiene razón cuando dice que la época isabelina precipitó su decadencia con el ajusticiamiento del Conde de Essex el 25 de febrero de 1601 y que con ella sucumbía también el ambiente más característico y bello de Shakespeare. Jacobo decepcionó las esperanzas de los actores. Pero la esperanza y la ilusión habían entrado ya en el drama genial, la figura de Hamlet había ingresado en el mundo y en su historia, y el mito cundía.

---

(12) Así, también, claramente, a J. DOVER WILSON en el cap. VI de su *Essential Shakespeare*. Consecuentemente el gran investigador de SHAKESPEARE llega a la tesis de que: «Apart from the play... there is no Hamlet» (pág. XLV de su Introducción a la edición de Hamlet). Esta es justamente la cuestión. Seguidamente, en el capítulo sobre la fuente de lo trágico, desarrollaremos nosotros la tesis contraria, distinguiendo entre juego y tragedia y soslayando los prejuicios de una estética romántica, que hace de SHAKESPEARE una especie de archicensor genial con ribetes de WORDSWORTH y de KEATS.

## LA FUENTE DE LO TRÁGICO

Una vez que en la culpabilidad de la reina y en la figura del vengador hemos reconocido dos irrupciones de la historia de la época incidiendo en el drama, tropezamos con la última y más difícil cuestión: ¿Cabe en general inmiscuir discusiones históricas en el examen de una obra de arte? ¿De dónde saca la tragedia el acontecer trágico de que se nutre? ¿Qué es en este sentido, formulada la pregunta de un modo general, la fuente de lo trágico?

Planteada con tal generalidad, esta cuestión es una cuestión extraordinariamente difícil y casi desalentadora. La dificultad se presenta en primer término como un problema de técnica del trabajo. Las materias y disciplinas científicas se han especializado, integradas en una división del trabajo ejercitada hasta el máximo. Los historiadores de la literatura operan con un material y unos métodos distintos al material y los métodos de los historiadores políticos. Shakespeare y su Hamlet pertenecen, es cierto, al campo de los historiadores de la literatura, mientras que Jacobo y María Estuardo son figuras cuyo tratamiento compete a los historiadores de la política. Unos y otros difícilmente se encuentran. El foso que los separa es demasiado profundo. Los historiadores de la literatura entienden por fuente de un drama la fuente literaria, es decir, cualquier predecesor o un libro que Shakespeare utilizó, por ejemplo, el Plutarco para su Julio César, o para nuestro Hamlet la saga nórdica del *Saxo Grammaticus* en sus refundiciones literarias del siglo XVI.

Otra dificultad resulta de una filosofía del arte y una estética de amplio predominio. No vamos nosotros a discutir aquí su relación con el problema de la división del trabajo. En todo caso, los filósofos del arte y los profesores de estética tienden a comprender la obra de arte autónomamente y desde sí misma, como una creación en sí cerrada, independiente de la realidad histórica y sociológica. Poner en relación una gran obra artística con la actualidad política de su momento de gestación les parece enturbiar la pura belleza estética y rebajar el valor propio de la forma artística. La fuente de lo trágico reside entonces en la libre y soberana fuerza creadora del poeta.

Tropezamos, pues, con rigurosas distinciones y separaciones radicales, con barreras y divisorias establecidas por criterios opuestos,

con sistemas de valores acabadamente contruídos que sólo reconocen sus propios pasaportes, que sólo dan valor a sus propios visados y no permiten a ningún otro entrar ni transitar. Para nuestras consideraciones sobre el Hamlet de Shakespeare intentemos esquivar peligrosos desmenuzamientos y encontrar un camino mejor. En ello debemos tener muy presente que las ideas arraigadas de nuestra tradición pedagógica alemana no hacen sino acrecentar aún más aquellas dificultades.

#### LA LIBERTAD INVENTIVA DEL POETA

El Alemania nos hemos acostumbrado a mirar al poeta como un genio que crea a partir de cualesquiera fuentes elegidas a voluntad. El culto al genio que el *Sturm und Drang* alemán del siglo XVIII se procuró, se ha convertido, precisamente respecto a la supuesta arbitrariedad de Shakespeare, en un credo de la filosofía del arte alemana. La libertad de invención del poeta resulta un paladión de la libertad artística en general y una fortaleza de la subjetividad. ¿Por qué no ha de poder el poeta, si su genio le impulsa a ello, aprovechar artísticamente cuanto quiera y como quiera, experiencias propias o de otras personas, lecturas librescas o noticias periodísticas? El poeta pone mano en ello y, al cogerlo, hace pasar la materia al dominio, absolutamente distinto, de lo Bello, donde las cuestiones históricas y sociológicas resultan inoportunas y de mal gusto. La antigua Poética hablaba de «licencia poética». Nosotros traducimos esto en alemán como «libertad poética» (*dichterische Freiheit*) y vemos en ello la expresión de la soberanía del poeta genial.

Añádase a esto que nuestras ideas estéticas han venido determinadas, por lo general, más por la lírica que por el drama. Cuando se habla de arte poética pensamos antes en un poema lírico que en una obra dramática. Ahora bien: la relación del poema lírico con la vivencia poética es cosa completamente distinta de la relación de la tragedia con su fuente mística o histórica. El poema lírico, en este sentido, no tiene en absoluto fuente alguna. Tiene por causa una vivencia subjetiva. Uno de nuestros más grandes poetas, y al mismo tiempo uno de los más conscientes de la forma, Stefan George, afirma de una manera muy general: la vivencia experimenta merced al arte una transformación tal, que

resulta insignificante para el mismo artista, y para cualquier otro el conocer esa vivencia induce más a la confusión que a la solución. Esto bien puede valer para un poema lírico, y no estaría mal oponérselo a los pedantes que alían las poesías amorosas de Goethe con las experiencias amorosas de Goethe. Pero la libertad de invención que proporciona al poeta lírico tal campo de acción frente a la realidad no se puede trasladar a otras especies y formas de creación poética. A la subjetividad del lírico corresponde otra clase de libertad inventiva que a la objetividad del épico y a la del dramático.

Pero en Alemania nos hemos formado una imagen del poeta dramático que —comprensiblemente— procede del modelo de nuestros clásicos. Nuestros grandes dramáticos, Lessing, Goethe, Schiller, Grillparzer y Hebbel, escribieron sus dramas como libros, para ser impresos. Se sentaban al escritorio o permanecían de pie inclinados sobre el pupitre como trabajadores literarios de gabinete y entregaban el manuscrito, listo para la impresión, a un editor, que les pagaba por ello sus correspondientes honorarios. El término «trabajador de gabinete» (*Heimarbeiter*) no tiene ninguna intención despectiva; no es más que la denominación gráfica de una circunstancia sociológica importante para nuestro problema e indispensable a nuestro propósito. Porque Shakespeare escribía sus obras de otra manera. No las escribía para la posteridad, sino para su público de Londres, concretamente para él. En realidad ni siquiera puede decirse que las escribía. Las componía en orden a muy concretos destinatarios. Ni una sola pieza de Shakespeare cuenta con un espectador que hubiese leído ante la obra escenificada o la conociese en libro.

Todas estas ideas sobre el arte y la obra artística, la representación dramática, y el autor dramático, privativas de nuestra tradición pedagógica alemana, nos ofuscan e impiden que miremos con mirada ingenua a Shakespeare y su obra. Dejemos a un lado el debate en torno a la persona de Shakespeare. Una cosa es segura: no era un trabajador de gabinete de la producción literaria de dramas librescos, y sus obras surgieron en directo contacto con la sociedad de Londres, el público londinense y los espectadores londinenses. Referirse voluntaria o involuntariamente a sucesos y personas de la época en que vivía, era algo que se imponía por sí mismo. En fases de tensión y excitación política era absolutamente inevitable. Sabemos esto por nuestra propia actua-

lidad y no tenemos más que recordar una fórmula que se ha hecho habitual entre nosotros cuando se trata de asuntos contemporáneos: «Todas las personas y sucesos de esta obra son de libre invención; cualquier coincidencia con personas o sucesos de los últimos años es puramente fortuita.» Ruego al lector que no me atribuya la intención de poner en un mismo plano al autor de Hamlet con los productores de hoy. Pero la analogía no deja de ser instructiva, y Shakespeare no hubiese tenido seguramente ningún reparo en prologar su drama con semejante advertencia, si hubiese sido necesario.

Todo esto es importante para la psicología y sociología del poeta dramático, pero también para el concepto del drama y para nuestra pesquisa sobre la fuente del acontecer trágico. Aquí, en efecto, aparece claro el límite de la libre invención de todo dramaturgo. Un autor de obras teatrales destinadas a ser representadas directamente ante un público que a él le es conocido, no sólo está en una recíproca relación psicológica y sociológica con este su público, sino en una publicidad común. El público reunido en el patio representa, con su presencia concreta, una publicidad, que comprende al poeta, al director de escena, a los actores y al público mismo juntamente e incluye a todos ellos en sí. El público presente debe comprender la acción que se desarrolla en la obra, pues de otro modo no la sigue y la publicidad se desvanece o termina en un puro escándalo teatral.

Con semejante publicidad viene marcada una sólida frontera a la libertad inventiva del poeta dramático. El atenerse a este límite es obligatorio por el hecho de que el público ya no sigue, cuando lo que acontece en la escena se aparta demasiado de lo que él sabe y de lo que él espera, de tal modo que se le antoja incomprensible y absurdo. El saber del espectador es un factor esencial del teatro (13). Incluso los sueños que el poeta dramático

---

(13) RICHARD TÜNGEL, publicista de gran experiencia, estima como «algo esencial al efecto dramático en general, el hecho de que el espectador sepa y entienda más que los actores de aquello que ocurre o va a ocurrir en escena. Cabe decir que este recurso de hacer que los espectadores sepan más de lo que puedan saber los actores en escena es uno de los más preciosos recursos de que dispone el arte dramático. SHAKESPEARE se ha servido de él en muchos dramas y comedias. Bien puede ser, por tanto, que la presencia histórica del drama de Hamlet, su acorde con la tragedia escocesa haya obrado de manera semejante sobre los espectadores de su tiempo». *Die Zeit*, núm. 45, Hamburgo, 6 de noviembre de 1952.

entreteje en su obra deben poder ser soñados juntamente por los espectadores. La libertad inventiva del lírico es una cosa por sí; lo mismo la del épico y el novelista. Para la subjetividad y goce fabulador del poeta dramático existe una sólida barrera en el saber de los espectadores que están presentes y que siguen la representación, así como en el hecho público que esta presencia causa.

No cabe dejarse engañar aquí por la libertad aparentemente ilimitada que muestra Shakespeare frente a sus fuentes literarias. Esta libertad es, efectivamente, grande y la arbitrariedad con que utiliza sus fuentes puede llevar a calificarle de «antihistórico en lo más íntimo» (14). Sin embargo, su libertad respecto a las fuentes literarias, que llega hasta la arbitrariedad caprichosa, no es más que el reverso de una vinculación tanto más firme a su concreto auditorio londinense y al conocimiento que éste tenía de realidades completamente actuales. En obras históricas, que presuponen un conocimiento del pasado histórico, este saber del público se enfoca de manera diferente de como ocurre cuando existe una referencia al presente. La obra histórica llama a los personajes y nombra lo que acontece con nombres que le son conocidos al público y que despiertan determinadas figuraciones y esperanzas determinadas, con las que el poeta opera. Para esta especie de saber histórico de los espectadores vale el juicio de Jean Paul, que dice: «Un carácter histórico conocido, por ejemplo, Sócrates, César, entra en escena, cuando el poeta le llama, como un príncipe, y presupone su Cognito. Un nombre es aquí un derroche de situación.» De distinta manera, aunque con no menor eficacia, ocurre cuando un personaje del presente histórico aparece bajo otro nombre, pero es fácilmente identificable para el saber de los espectadores. Aquí el transparente Incógnito sube de punto la tensión y la participación de los espectadores y oyentes, que tienen conocimiento de los hechos reales. Tal era el caso de Hamlet-Jacobo, de que aquí hablamos.

---

(14) GEORG VON LUKACS: *Die Seele und ihre Formen*, Berlín, 1911, página 366, en un ensayo, «Metafísica de la tragedia, que trata de Paul Ernts.

## JUEGO Y TRAGEDIA

Pero no es sólo que el conocimiento de los espectadores sea un factor esencial del teatro, ni que el público atienda sólo a la observancia de las reglas del lenguaje y del juego, sino que el teatro mismo es fundamentalmente juego. No es sólo que la obra teatral, al ser representada, «se juegue»; es que, como tal obra, en sí misma, es juego. Las obras de Shakespeare, especialmente son auténtico juego teatral, juego alegre (comedia) o juego triste (tragedia). El juego tiene su propio dominio y se crea su propio campo, dentro del cual reina bastante libertad tanto de la materia literaria como de la situación original. Surge así un propio campo de juego (*Spiel-Raum*) y un propio tiempo de juego (*Spiel-Zeit*). Ello permite la ficción de un puro proceso ensimismado, redondeado, cerrado hacia afuera. Por eso las obras teatrales de Shakespeare se pueden representar perfectamente como puro juego, sin segundo sentido histórico, filosófico o alegórico y sin mirada alguna de soslayo. Lo mismo puede decirse de la tragedia de Hamlet. También en Hamlet casi todo es juego y la mayor parte de las escenas, puras escenas de juego. Esto lo ha notado y lo ha resaltado con razón Otto Ludwig en sus *Dramatische Studien* (15).

No incito yo, por tanto, a nadie a pensar en Jacobo cuando

---

(15) OTTO LUDWIG no deja de poner de relieve que un drama debe ser escuchado y comprendido desde sus «íntimas relaciones», es decir, desde sí mismo. Por eso no encuentra vituperios bastantes para HEGEL. Este era demasiado gran sociólogo para poder atenerse al mero «proceso en sí mismo» de una obra teatral. Indignado, cita OTTO LUDWIG un (como él dice) «casi cómico ejemplo de desconocimiento de lo verdaderamente dramático en la estética de HEGEL» (T. I, 267). HEGEL opina —y yo creo que con razón— que SHAKESPEARE, en su «Macbeth», tomó en consideración al rey Jacobo y no mencionó deliberadamente los derechos de sucesión a la corona del Macbeth histórico, a fin de que Macbeth apareciese en el drama como un puro criminal. OTTO LUDWIG se enciende: «¿Puede entenderse una ocurrencia semejante, que SHAKESPEARE haya presentado a Macbeth como un criminal para agradar al rey Jacobo? Yo, no.» Con la estética alemana de 1850 y de la época de OTTO LUDWIG no puede realmente entenderse. Hoy lo entendemos perfectamente, y menciono la declaración de OTTO LUDWIG como un buen ejemplo de lo que más arriba, en el texto, hemos dicho a propósito de la tradición pedagógica alemana, su idea del poeta dramático y sus aprensivas teorías sobre SHAKESPEARE como autor dramático.



vea Hamlet en el teatro. Tampoco pretendo medir al Hamlet de Shakespeare por el Jacobo histórico o viceversa. Sería una insensatez, ante una representación del Hamlet bien «jugada» (representada), dejarse distraer del juego con reminiscencias históricas. Pero hemos de distinguir entre juego trágico (*Trauerspiel*) y tragedia (*Tragödie*). Desgraciadamente, nosotros nos hemos habituado a germanizar el término «tragedia» con el término *Trauerspiel* (juego trágico) y a borrar así la diferencia entre ambos. De este modo quedan ambos confundidos uno con otro e identificados. Y es cierto que los dramas de Shakespeare que terminan con la muerte del héroe, se llaman, sí, *tragedies*, y también el Hamlet se califica de *tragic history* o de *tragedy*. Sin embargo, es necesario diferenciar y separar, a fin de que no se pierda el sentido de la específica calidad de lo trágico ni se borre lo serio de una auténtica tragedia (16). El juego trágico (*Trauerspiel*) es justamente juego, juego elevado, juego triste, pero juego. Del juego que Dios juega quizá con nosotros o con el Leviathan, o del juego de que se habla en los Proverbios de Salomón, 8, 30-31, prefería no hablar aquí, aunque teólogos de ambas confesiones lo han hecho en abundancia (17). No querría yo encunbrarme en construccio-

---

(16) WALTER BENJAMIN, en su libro acerca del «Origen de la tragedia alemana» (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), 1928, ha demostrado la diferencia entre tragedia y juego trágico (*Trauerspiel*) desde el punto de vista de la historia del espíritu, así como literaria y estéticamente, apelando a ejemplos del juego trágico barroco. Sus juicios sobre el Hamlet son para nosotros de especial importancia. Ve BENJAMIN que «al final de este juego trágico centellea el drama de fatalidad como algo encerrado en él y superado» (pág. 132); y dice: «Sólo Hamlet es para el juego trágico espectador por la gracia de Dios; pero no lo que le representan, sino única y solamente su propio destino puede satisfacerle» (pág. 153). Y aquí querría yo remitir también al libro de KARL KINDT, *Der Spieler Gottes, Shakespeares Hamlet als christliches Welttheater*, Wichern-Verlag, Berlín, 1949. WALTER BENJAMIN observa «que para Ricardo III, como para Hamlet, como para las «tragedias» (el entrecomillado es de W. B.) de SHAKESPEARE en general, la teoría del juego trágico está destinada a servir de prolegómenos de toda interpretación» (pág. 228). Sin embargo, el «cristianismo» de Hamlet, de que habla BENJAMIN (págs. 153-4), creo yo que responde a la irrupción de una realidad objetivamente histórica en el juego trágico y que ha pasado a través de Jacobo. Para la definición de la tragedia ateniense de WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, citada por BENJAMIN (pág. 106), comp. infra, en el texto.

(17) Del lado protestante, KARL KINDT, en su libro *Der Spieler Gottes* (comp. la nota anterior), ha declarado que el drama de Hamlet es una

nes metafísicas sobre teodicea y providencia, ni precipitarme tampoco en una sima de cruel agnosticismo. En el juego radica, al menos para nosotros, pobres criaturas humanas, la «negación fundamental del caso grave» (18). Lo trágico cesa donde comienza el juego, aunque sea un juego triste para espectadores tristes. Esto podemos dejarlo fuera de consideración, al menos en los juegos trágicos de Shakespeare, cuyo carácter de juego es muy marcado, aunque se califiquen de tragedias.

Tanto más decisivamente se impone el reconocer que justamente esta obra teatral de *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, de perenne fascinación en cuanto juego, no se deshace en juego sin dejar restos. Contiene otros elementos que los elementos de juego, y en este sentido puede decirse que no es un juego perfecto (*kein vollkommenes Spiel* = pieza dramática perfecta). Su unidad de tiempo, lugar y acción no es cerrada; de ella no resulta un proceso ensimismado (*In-sich-selbst-Prozess*). Tiene dos grandes aberturas a través de las cuales penetra en el tiempo de juego (*Spielzeit*) un tiempo histórico y a través de las cuales afluye al juego, por otra parte tan auténtico, el interminable torrente de las siempre renovadas posibilidades de interpretación, de los enigmas siempre nuevos y a fin de cuentas nunca resolubles. Las dos irrupciones —el tabú con que se vela la culpabilidad de la reina, y la desviación de la figura del vengador, que ha llevado a la «hamletización» del héroe — son dos sombras, dos puntos oscuros. No son de modo alguno meras implicaciones histórico-políticas, sino realidades recibidas en el juego, respetadas por el juego. El juego circula en torno de ellas. Ellas perturban lo desintencionado del puro juego. En este sentido, vistas desde el punto de vista del juego, son un Minus. Pero ellas han contribuido a que la figura escénica de Hamlet pudiese convertirse en un auténtico mito. Y en este sentido son un Plus, pues han levantado el juego trágico a la categoría de tragedia.

---

«pieza wittenberguesa»: «Al final Dios recoge toda la caja de los muñecos y empieza de nuevo el juego con Fortinbras.»

(18) RÜDIGER ALTMANN: «Freiheit im Spiel» (artículo en el núm. 100 de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 de abril de 1955). El pasaje completo dice así: «El juego es la negación fundamental del caso grave. En ello radica su significación existencial. No se sabe lo que es juego hasta que no se conoce el caso grave. El hecho de que el juego se halle muchas veces orientado a imagen del caso grave no altera en nada su naturaleza.»

## INCOMPATIBILIDAD DE JUEGO Y TRAGEDIA

La verdadera tragedia, frente a toda otra forma artística, también frente al juego trágico, tiene una calidad singular y extraordinaria, una especie de plusvalía que ningún juego alcanza por perfecto que sea, y que ningún juego, por otra parte, pretende alcanzar. Este excedente de valor radica en la realidad objetiva del mismo acontecer trágico, en la concatenación y enmarañamiento enigmático de seres históricamente reales en el curso insondable de sucesos históricamente reales. En esto estriba la seria gravedad del acontecer trágico, que no puede construirse ni relativizarse, ni por tanto, tampoco puede convertirse en juego. Todos los partícipes saben de una realidad ineluctable, que ningún cerebro humano ha ideado, que más bien llega dada y existe desde fuera. La ineluctable realidad es el escollo mudo en que el juego se estrella, y el oleaje de la verdadera tragedia levanta sus espumas.

Este es el límite último e infranqueable de la libre invención poética. Un poeta puede y debe inventar mucho. Pero el núcleo de realidad de una acción trágica no puede inventarlo. Podemos llorar por Hécuba, podemos llorar por muchas cosas, muchas cosas son tristes, pero lo trágico nace sólo de una realidad que para todos los participantes, para el poeta, el actor que habla y el espectador que escucha existe como una realidad. Un destino imaginado no es un destino. La más genial invención no sirve aquí de nada. El núcleo del acontecer trágico, el origen de la autenticidad trágica es algo tan ineluctable que ningún mortal se lo puede pensar acabadamente ni genio alguno hay que pueda inventárselo, escribirlo. Por el contrario: cuanto más perfecta es la invención, cuanto más recapacitada la construcción, cuanto más perfecta la obra de juego, más segura es la destrucción de lo trágico propiamente dicho. La publicidad común que en cada representación teatral abarca al poeta, a los actores y los espectadores, radica en el caso de la tragedia, no en reglas de lenguaje y de juego comúnmente reconocidas, sino en la viva experiencia de una realidad histórica común.

En una célebre formulación habla Nietzsche del origen de la tragedia a partir del espíritu de la música. Está perfectamente claro que la música no puede ser lo que nosotros designamos aquí como fuente del acontecer trágico. Wilamowitz-Moellendorff ha

definido la tragedia ateniense, en una formulación igualmente célebre, como un trozo de mito o saga heroica (19). Resalta Wilamowitz que él ha hecho entrar conscientemente en la definición de la tragedia el origen de ésta a partir del mito. Así resulta el mito la fuente de lo trágico. Desgraciadamente Wilamowitz no permanece consecuente en este reconocimiento. En el curso de su exposición se le convierte el mito en «materia» en general, e incluso en *hypothesis* en el sentido de una *story*, como hoy se diría, a partir de la cual el poeta crea, de la cual apura. Esta es, pues, otra vez, una fuente puramente literaria. A pesar de ello, la definición sigue siendo correcta, porque concibe el mito como un fragmento de saga heroica, que no sólo es una fuente literaria del poeta, sino un vivo y común saber que abarca al poeta y al oyente, un fragmento de realidad histórica, en el que todos los participantes se hallan vinculados por su existencia histórica. La tragedia ateniense no es, según eso, un juego que descansa en sí mismo. Un elemento de realidad, que no es ya mero juego, concurre constantemente a su representación, procedente del conocimiento actual que los oyentes poseen del mito. Las figuras trágicas como Orestes, Edipo, Heracles, no son inventadas, sino dadas realmente como formas de un mito vivo y llevadas a la tragedia desde fuera —y por cierto, desde un afuera actual—.

Otra es la cuestión en el caso del drama histórico de Schiller. Aquí lo que importaría saber es si el conocimiento transmitido que los espectadores tienen de la historia, conocimiento que ha de presuponerse en ellos, produce un presente y una realidad pública común o no. Según se afirme o se niegue esta cuestión significará para la historia una fuente del acontecer trágico o sólo la fuente literaria para el juego trágico. No creo yo que los conocimientos históricos suplanten al mito. El drama de Schiller es jue-

---

(19) ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF: *Euripides Herakles*, T. I, *Einleitung in die Attische Tragödie*, Berlín, 1889, págs. 43 y sigs.: ¿Qué es una tragedia ateniense? WILAMOWITZ-MOELLENDORFF denomina a la leyenda «la suma de recuerdos históricos vivos del pueblo, en un tiempo en que el pueblo sólo puede pensar concretamente, en forma de historia de un mito». Su definición de la tragedia ateniense reza así: «Una tragedia ateniense es un girón de saga heroica cerrado en sí, poéticamente elaborado en estilo elevado para que lo representen un coro de ciudadanos atenienses y dos o tres actores, y destinado a ser representado en el santuario de Dionisos como parte del culto público a los dioses.»

go trágico y no ha alcanzado el mito. Sabido el que Schiller meditó mucho sobre esto y hasta desarrolló una propia filosofía del juego. El arte es para él un juego, superior a todo lo serio y grave, y el hombre no deviene hombre sino en el juego, y en él se encuentra, al enajenar su propia dignidad.

Esta teoría, de alta filosofía, sobre el arte y el juego la mencionamos nosotros aquí, en suma, como ejemplo contrario. Shakespeare, que es de quien nosotros tratamos, no utiliza ningún mito, y en sus dramas históricos demuestra una relación con la historia diferente a la de Schiller. Ya hablamos de la arbitrariedad aparentemente antihistórica de Shakespeare. En sus dramas de historia inglesa, la historia a menudo no es para él ni siquiera fuente literaria, sino sencillamente un portavoz. Pero el juego teatral de Shakespeare es siempre teatro inofensivo y juego inofensivo, y nunca se halla lastrado ni con problemas filosóficos ni con problemas estéticos. El vengador del drama de venganza Hamlet ha sido problematizado, pero el drama Hamlet, como tal, no es en absoluto un ensayo de desproblematización mediante el juego ni mucho menos de una humanización a través del arte ni de un nacimiento del hombre en el juego. Ahora bien: el poeta autor de este inquebrantable juego teatral ha tropezado precisamente en el Hamlet con un tabú concreto y con una figura coetáneamente presente a la que ha respetado como tal. El hijo del rey y el asesinato del padre son para él y para su público realidades que sencillamente existen y ante las cuales se retrocede por temor, por consideraciones morales y políticas, por tacto y natural respeto. De este modo se produjeron esas dos irrupciones en el círculo, de suyo cerrado, del inofensivo juego escénico, esas dos puertas por las que el elemento trágico del acontecer real ingresó en la órbita del juego, transformando el juego trágico en una tragedia, la realidad histórica en un mito. Según esto, el núcleo de realidad histórica no inventado ni inventable y que hay que respetar como previamente dado y preexistente, puede entrar en la tragedia de dos maneras. Análogamente, hay, por tanto, dos fuentes del acontecer trágico: una es el mito de la tragedia antigua, que transmite el acontecer trágico; la otra es —como en el Hamlet— el presente real e histórico directamente dado y que abarca al poeta, a los actores y a los espectadores. Mientras la tragedia antigua encuentra ya el mito formado y extrae de él el acontecer trágico, en el caso de Hamlet ha tenido lugar el éxito insólito, pero típicamen-

te moderno, de que el poeta haga de la realidad que directamente encontrada dada en su contorno, un mito. Ni en la antigüedad ni en los tiempos modernos ha inventado el poeta los acontecimientos trágicos. Acontecer trágico e invención son incompatibles entre sí y se excluyen mutuamente (20).

La grandeza incomparable de Shakespeare consiste en que, movido por temores y consideraciones, guiado por el tacto y el respeto, sacó de la turbia plétora de la actualidad política cotidiana la figura que era capaz de elevarse a mito. El haber logrado aprehender el núcleo de una realidad trágica y alcanzar el mito fué el premio que tuvo aquel temor y respeto que obedeció al tabú e hizo de la figura de un vengador un Hamlet.

Así ha nacido el mito de Hamlet. Un juego trágico alzóse a tragedia y pudo en esta forma transmitir a épocas y generaciones posteriores el presente vivo de una figura mítica.

## CONCLUSIONES

¿Qué utilidad hemos obtenido de nuestros esfuerzos en torno al problema de Hamlet?

1. Lo primero, un conocimiento adecuado, que explica la in-

---

(20) WILHELM WACKERNAGEL: *Über die dramatische Poesie*, Basilea, 1938. La realidad de la tragedia para WACKERNAGEL es sólo la realidad de la historia pasada; la realidad del presente se la reserva a la comedia. WACKERNAGEL se halla, pues, en el camino hacia el historicismo. Su formación es vasta, el influjo de HEGEL es importante y ensancha su horizonte, y la abundancia de conocimientos acertados es asombrosa. Cito aquí como ejemplo su juicio sobre la figura de Don Carlos en el drama de SCHILLER, cuya falta de veracidad histórica pone de manifiesto, afirmando que con semejante elusión de la realidad histórica «la tragedia queda removida de su sitio». Cita también el juicio de JEAN PAUL sobre el Cognito de los grandes nombres históricos y el derroche de situaciones que con estos nombres viene dado. Pero como él no ve la historia como presente, sino sólo como pasado, la historia resulta también en él una pura fuente literaria. Lo mismo vale para la saga, de manera semejante a como hemos comprobado más arriba a propósito de WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. Consiguientemente, juego trágico y tragedia no están diferenciados en WACKERNAGEL y éste pasa de largo por el problema de la relación entre juego y tragedia. La referencia de WALTER BENJAMIN a WACKERNAGEL (*Ursprung der deutschen Tragödie*, págs. 80 y 99) necesitaba, en este sentido, una precisión.

creíble abundancia de interpretaciones que hasta ahora ha tenido Hamlet. El enigma no puede aclararse por el contenido de la pieza escénica misma, ni por las relaciones internas de un proceso cerrado en sí mismo; tampoco puede atribuirse a la subjetividad del poeta, pues una realidad histórica objetiva incide, desde fuera, en el juego. Con este conocimiento comprendemos que las muchas interpretaciones que durante doscientos años se han ido formulando no dejaban de tener un sentido. Entre la muchedumbre inagotable de las interpretaciones y posibilidades de interpretación continuamente renovadas queda justamente probada, por eso mismo, la calidad mítica de la figura de Hamlet. Pero bien puede decirse que prolongar tales interpretaciones al estilo psicológico carece ya de sentido. Las interpretaciones psicoanalíticas a base de complejo paterno y materno representan la última fase y la simultánea agonía del estadio psicológico en las exégesis hamletianas.

2. Reconociendo en el tabú de la reina y en la desviación del tipo del vengador la irrupción de una realidad objetiva, podemos dejar en paz ambas cosas y reservárnoslas. Entonces el camino hacia un juego ingenuo queda libre y despejado. Se puede representar el Hamlet como puro teatro, y así lo ha hecho Jean-Louis Barrault en 1952. Pero la sombra de la realidad objetiva debe permanecer visible. De lo contrario, la obra, sobre todo al final, con las espadas trocadas, el vino emponzoñado y sus muchas víctimas, resulta una gruesa tragedia de las llamadas de fatalidad y corre el riesgo de convertirse en un folletín rebatido de reflexiones ingeniosas. Con todo, una representación atendida sólo a esto, es mejor e interiormente más libre que el seguir prolongando los intentos de rellenar aquellas dos irrupciones con ingerencias filosóficas o psicológicas.

3. Logrado el camino que lleva al juego teatral ingenuo, los malentendidos historicistas y anti-historicistas quedan eliminados. Al malentendido historicista ya nos hemos referido. Sería absurdo representar a Hamlet en la máscara de Jacobo. Esto sería o museo histórico de figuras de cera y caligrafía retórica o, si no, el intento de prestar sangre a un fantasma, y una especie de vampirismo. Ni archivos, ni museos ni almacenes de antigüedades pueden, con su especie de autenticidad, conjurar la pre-

sencia de un mito. Y precisamente la grandeza de Shakespeare está en haber reconocido y respetado el núcleo trágico en el caos existente de su tiempo y entre la morralla, pronto anticuada, de las noticias diarias y la literatura ambulante.

Pero la modernización deliberada, como reacción contra el historicismo, yerra también sus fines. Cierto es que resulta comprensible cuando se conocen los grotescos malentendidos del historicismo y se sabe qué enormes errores pueden ir ligados a la palabra «historia». Siempre que se siga concibiendo la historia únicamente como aquello que ha sido, como presente y realidad nada más, la protesta contra el disfraz anticuario resulta razonable, y hay que representar el *Hamlet* de frac. Pero esto no es más que una reacción polémica, que va estrechamente ligada al enemigo. Su resultado no es sino un efecto momentáneo y su consecuencia una rápida autodestrucción. Del *Hamlet* de frac a la «offenbada» no hay entonces más que un paso.

4. Para terminar hemos por lo menos de apuntar a la última y máxima ganancia que la verdadera ambición de mis esfuerzos en torno al problema de *Hamlet* pretendía obtener. Consiste en que nosotros —distinguiendo entre juego trágico (*Trauerspiel*) y tragedia (*Tragödie*)— reconocemos el núcleo sólido de una realidad histórica única elevado por encima de toda invención subjetiva y concebimos su sublimación en un mito.

Sabido es que el espíritu europeo, desde el Renacimiento, se ha desmitificado y desmitologizado. A pesar de ello, la literatura europea ha creado tres grandes figuras simbólicas: Don Quijote, *Hamlet* y Fausto. En todo caso, uno de ellos, *Hamlet*, se ha convertido ya en mito. Los tres, curiosamente, son ávidos lectores de libros y, en este sentido, intelectuales, si así se les quiere llamar. A los tres les ha sacado de cauce el espíritu. Consideremos un instante su origen y su procedencia: Don Quijote es español y puramente católico; Fausto es alemán y protestante; *Hamlet* está entre los dos, en medio de la discordia que decidió el destino de Europa.

Este me parece el último y más grande aspecto del tema de *Hamlet*. En el poema de Ferdinand Freiligrath *Deutschland ist Hamlet* y en su alusión a Wittenberg se halla un atisbo de esta conexión. Se abre así un horizonte en el que parece razonable



recordar una fuente de hondísima tragedia: la histórica realidad de María Estuardo y de su hijo Jacobo. María Estuardo sigue siendo siempre para nosotros algo muy distinto de Hécuba. El destino de los Atridas tampoco nos está tan próximo como el de los infortunados Estuardos. Esta familia real fué destrozada por el destino de la discordia confesional europea. En su historia ha madurado el germen del mito trágico de Hamlet.

CARL SCHMITT

