

N.º 5 junio 2017

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Daniel Herrera Cepero
1925-1929: LA GRAN CIUDAD
EN LA PROBETA
PRE-NEOYORQUINA DE LORCA

ENTREVISTA

Alí Calderón
ENTREVISTA A
MARJORIE PERLOFF

ARTÍCULOS

Sergio García García
EL PASEO BAJO «LUNAS
EBRIAS» Y LA CONSTRUCCIÓN
POÉTICA DE UNA CIUDAD

POESÍA

Duo Duo
DOS POEMAS
INÉDITOS

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios

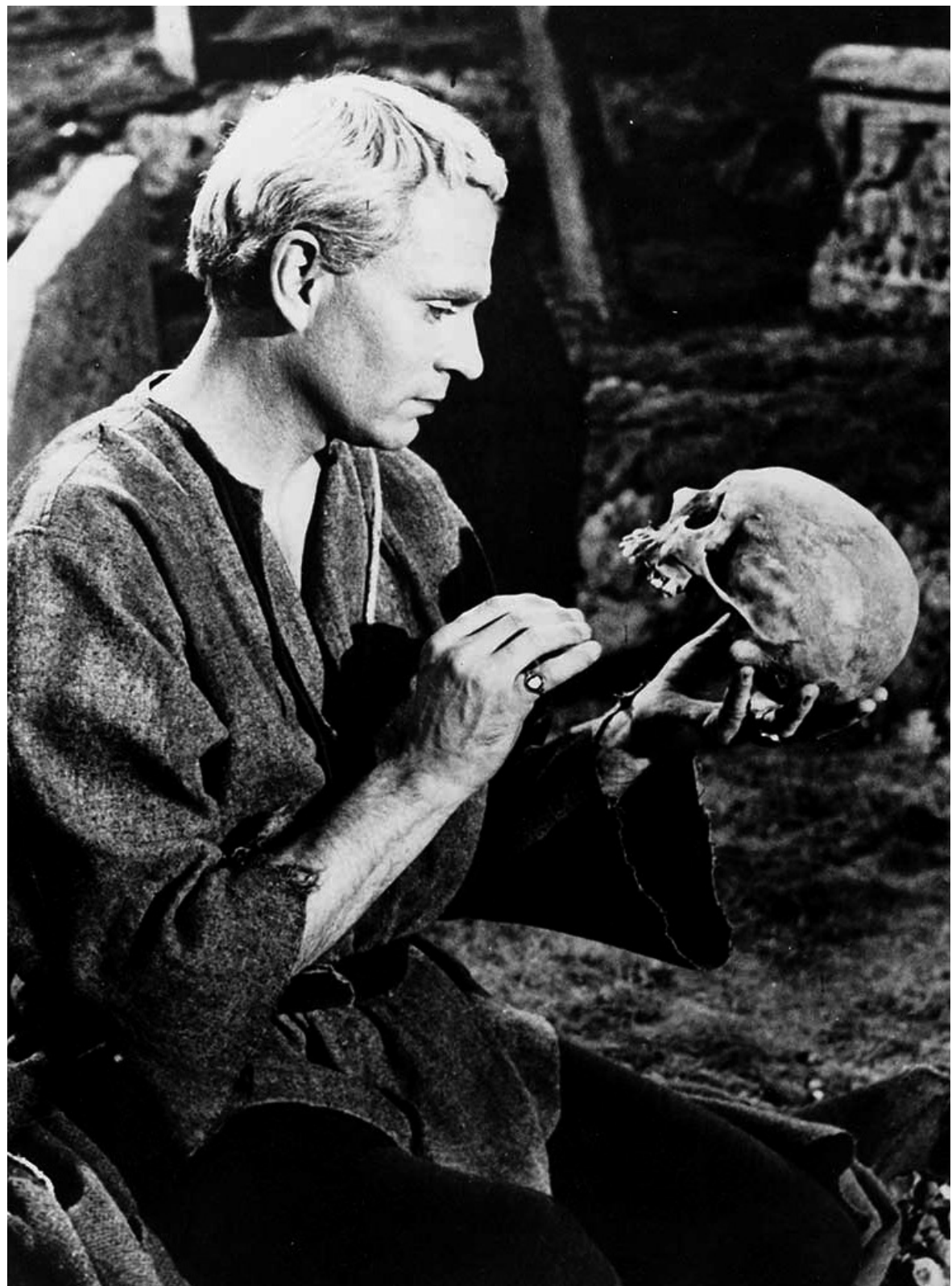


ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]		[POEMAS]	
Braulio Fernández Biggs		83	DUO DUO
LA ANAGNÓRISIS EN «HAMLET»	5		
Daniel Herrera Cepero			[RESEÑAS]
1925-1929: LA GRAN CIUDAD EN			Stacey E. Mitchell
LA PROBETA PRE-NEOYORQUINA			«MENSAJEROS DE UN TIEMPO
DE LORCA	17		NUEVO: MODERNIDAD Y
			NIHILISMO EN LA LITERATURA DE
		89	VANGUARDIA» (1918-1936)
[ARTÍCULOS]			Rossella Michienzi
Sergio García García			«NATURALEZA DE LO
EL PASEO BAJO «LUNAS EBRIAS» Y LA			INVISIBLE. LA POESÍA DE
CONSTRUCCIÓN POÉTICA DE UNA		95	RAFAEL GUILLÉN»
CIUDAD: «AQUELARRE EN MADRID»,			María del Carmen Jiménez Ariza
DE FERNANDO BELTRÁN	43		PARA UNA TEORÍA DE LA
			LITERATURA (40 AÑOS DE
Marta López Luaces			HISTORIA)
LA TRADUCCIÓN COMO		99	
PROCESO CREATIVO	63		Normas de publicación /
			Publication guidelines
[ENTREVISTA]		103	
Alí Calderón			111
ENTREVISTA A			Orden de suscripción
MARJORIE PERLOFF	75		

[ESTUDIOS]



Fotograma de *Hamlet*, de Laurence Olivier, 1948.

LA ANAGNÓRISIS EN «HAMLET»

ANAGNORISIS IN “HAMLET”

Braulio Fernández Biggs
Universidad de los Andes, Chile

bfernandez@uandes.cl / bfernandezb@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Poética, Teatro, Anagnórisis, Hamlet }

El artículo analiza y cuestiona si el problema de *Hamlet*—Hamlet mismo y su complejidad como personaje—, puede deberse a que la anagnórisis (agnición) del protagonista no ocurre, como en la tragedia clásica, hacia el final de la obra, sino muy al principio, gracias a las revelaciones del fantasma. Es cierto que el estado anímico del príncipe es singular antes de que aquel aparezca, pero la revelación fantasmal es lo que marca su *peripeteia*. ¿Es posible que esta novedosa disposición técnica o anagnórisis «anticipada» pueda servir como una clave hermenéutica para mejor comprender las dificultades de la tragedia?

ABSTRACT

KEYWORDS { Poetics, Theatre, Anagnorisis, Hamlet }

The article analyzes and questions whether the problem of *Hamlet* — Hamlet himself and his complexity as character — may be due to the fact that the anagnorisis (personal recognition) of the hero does not occur towards the end of the play, as in classical tragedy, but quite at the beginning, due to the revelations of the ghost. It is true that the mood of the Prince is singular before the ghost appears, it is its revelation which

marks Hamlet's *peripeteia*. Is it possible that this newfangled arrangement or «advanced» anagnorisis can serve as a hermeneutical key to better understand the difficulties of the tragedy?

En sentido estricto, aplicar sin más las categorías de la *Poética* de Aristóteles a una tragedia moderna puede conducir a errores. Como bien sabemos, el filósofo reflexiona allí sobre un tipo particular de producción dramática en la historia del género, la tragedia ática; y en la cual, aparte de elementos formales muy singulares, la esencia de lo trágico es por entero distinta a su expresión moderna. Sin embargo, también sabemos que dichas categorías admiten una reconfiguración, o una aplicación evolutiva si se quiere, atendiendo a los elementos comunes que exhibe el teatro de todo tiempo y lugar, y en particular la tragedia.

Aristóteles define la anagnorisis como «un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio» (*Poet.* 1452a 30-32). Y agrega que la más perfecta es la acompañada de peripecia, caso del *Edipo Rey* de Sófocles, entendida aquella como «el cambio de la acción en sentido contrario» (*Poet.* 1452a 22): «Así, en el *Edipo*, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario» (*Poet.* 1452a 24-26). En estas definiciones hay al menos dos elementos que podemos considerar perfectamente aplicables a la tragedia moderna: el que el personaje experimente un cambio desde la ignorancia al conocimiento —es decir, que sepa algo que antes no sabía— y que dicho conocimiento produzca un cambio en el desarrollo de la acción. Por lo demás, baste recurrir a la nomenclatura teatral actual para confirmar dicha vigencia. Así, por ejemplo, Edward A. Wright, quien en su clásico estudio sobre el teatro contemporáneo piensa la agnición en términos de una «comprensión, por parte del héroe trágico, de lo que está sucediendo» (97); hablando de «iluminación» (99) y de «reconoci-

miento» (99); o Rubén Sotoconil, en su *Prontuario del teatro*, quien a su vez define peripecia como un «cambio repentino, mudanza, accidente imprevisto que produce cambios en el estado de las cosas en una obra teatral. Suele ser el punto decisivo de la acción» (166), agrega.

Con todo, un elemento característico de la tragedia clásica griega y de la moderna es que la anagnórisis del héroe ocurra hacia el final de la obra; tanto, que en buena medida la acción representada es un camino hacia ese momento climático. En este estudio quiero considerar si el problema de *Hamlet* de Shakespeare —Hamlet mismo y su complejidad como personaje—, puede deberse, en parte, al hecho que la agnición del protagonista no ocurre hacia el final de la obra sino muy al principio, gracias a las revelaciones del fantasma de su padre. Es cierto que el estado anímico del príncipe es singular antes de que aquel aparezca, pero es precisamente sobre ese estado anímico que la revelación espectral —lo que de él conoce y que antes ignoraba, aun cuando lo sospechase— marca radicalmente su περιπέτεια: no sólo torciendo el curso de la acción, sino poniéndola en movimiento. Así las cosas, ¿es posible que esta «novedosa» disposición técnica o agnición «anticipada» pueda servir como una clave hermenéutica para mejor comprender las dificultades de esta tragedia?

Por otra parte, sabemos también que Shakespeare ha roto con las unidades de tiempo y lugar, pero que en *Hamlet* también lo hizo con otro elemento central de ese tipo de obra: que sea una propia acción (error u omisión, yerro trágico, ἀμαρτία) la que se «devuelve» contra el protagonista para provocar lo trágico. Como sabemos, en el príncipe danés hay una situación vicaria de lo anterior, precisamente en la figura del fantasma del asesinado rey. Es decir, el yerro trágico no es suyo sino de otro, pero del que debe hacerse cargo como si lo fuera.

Para comenzar, la primera variable a despejar es la existencia y presencia del fantasma. Si, como dice Dickens al inicio de *A Christmas Carol*, no tenemos una clara comprensión y convicción de que Marley estaba muerto, nada maravilloso ocurrirá en

el cuento. Y esta aseveración la hace el novelista inglés citando, justamente, al fantasma del rey Hamlet. Contra una corriente que sistemáticamente intenta negar su realidad —ya tomándolo como una alucinación, una extensión del propio yo del príncipe, quizá su conciencia sublimada o un freudiano súper yo—, lo cierto es que tenemos un fantasma. Naturalmente nadie ha dicho que creer en fantasmas sea fácil —tampoco lo fue para Scrooge ni desde luego para Hamlet—; pero para poder esbozar el núcleo de mi propuesta, para el ejercicio hermenéutico de la obra que podría ofrecerse a partir de allí, la existencia y aparición del fantasma resultan centrales.

Por lo demás, así aparece en la misma obra: el fantasma es una entidad visible que sale a escena tres veces. Además están todas las referencias que hacen de él otros personajes. Y, en fin, tenemos el *Dramatis personae* (o «List of Roles» en la edición de Arden) que indica: «Ghost of Hamlet's father, the late King Hamlet of Denmark» (140)¹. Con Martin Wiggins, pienso que «for the purpose of critical interpretation, we must work with what we are given: parts of a character that are not visible, or not inferrable, are not there» (214) en el texto y viceversa.

Despejada esta variable, o asumida la presencia real del fantasma en escena como el revelador de la verdad de lo ocurrido en Elsinore, veamos los efectos de este cambio desde la ignorancia al conocimiento en el príncipe y lo que implica para todo el curso de la acción: básicamente, que su padre no murió por la mordedura de una serpiente sino que fue envenenado por su hermano.

En *Hamlet* la problemática de la verdad actúa como motor de la tragedia y al menos en dos sentidos. Estructuralmente hablando, y como ya indicara, en la tragedia clásica la verdad suele irrumpir al final de la obra y en cierto modo ella puede entenderse justamente como un camino hacia ese gran momento. Anagnórisis, clímax y catarsis suelen confluír en un mismo *καίρός* dramático donde el conflicto, develación de la verdad mediante, encuentra su resolu-

1. Sigo la edición de A. Thompson & N. Taylor. Ver bibliografía.

ción. Es el caso paradigmático del *Edipo Rey* de Sófocles, como ya se dijo. En *Hamlet*, en cambio, la verdad irrumpe al principio, en las revelaciones que el fantasma hace al príncipe; y entonces ella no avanza dramáticamente *hacia* la verdad, como en la tragedia clásica, sino de algún modo *desde* ella: existe, se origina, encuentra su razón de ser dramático desde la irrupción de la verdad en adelante. Y entonces, como dijera Wilson Knight hace ya tiempo, «*Hamlet begins with an explosion in the first act; the rest of the play is the reverberation thereof*» (42). El fantasma es «la embajada de la muerte», como de hecho titula Knight el texto del que tomo la cita, quien viene a convulsionar a la corte y especialmente a su hijo.

Pero también, y por lo mismo, la verdad es un motor del conflicto dramático. Una vez que la verdad ha irrumpido, el gran dilema del príncipe es qué hacer con la verdad: no cuál sea. Una vez que la verdad irrumpe se transforma en un elemento esencial de la tragedia. Ciertamente que hay aspectos de esa verdad que Hamlet quiere precisar porque es una mente preclara y lúcida; por eso entiende, por ejemplo, que el demonio puede asumir forma humana para engañar: «*The spirit that I have seen / May be a de'il, and the de'il hath power / T'assume a pleasing shape*» (2.2.533-535). De ahí que planee la escena de «La ratonera», por cierto. Sin embargo, una vez precisado aquello, el príncipe ya no se cuestionará más la aparición del fantasma ni su mensaje; y su tragedia consistirá, precisamente, en qué y cómo hacer con la verdad que ya conoce. Todo lo que sucederá en las escenas siguientes tendrá que ver con ello: sus acciones, sus reacciones, su padecer y hacer padecer. Y al final, su triste muerte no será sino la confirmación de esa tragedia suya: definitivamente matará a Claudio, sí, pero tras un duelo vil en el que su madre, Laertes y él mismo son envenenados. De paso ha muerto Polonio —a quien confundiera con el rey—; Ofelia, tras enloquecer, se ha ahogado con sospechas de suicidio; y Rosencrantz y Guildenstern padecen la amistad de Claudio con Inglaterra gracias a un trueque de cartas.

Bien viene aquí volver a considerar la cuestión de si acaso Hamlet es el paradigma de la duda. Dado lo dicho, a mí me pare-

ce que no lo es: Hamlet tiene todo bastante claro. El problema es cómo hacer lo que tiene que hacer y en qué momento. Y es que aquella configuración de la verdad como motor de la tragedia le permite a Shakespeare desplegar en escena, y esto es lo relevante, una libertad acosada por los hechos. Eso es el príncipe, en ello radica su complejidad. Tengamos en cuenta que *Hamlet* es la obra más larga de Shakespeare (3.900 versos aproximadamente) y que representada completamente —improbable que ocurriera en tiempos isabelinos— supera las cuatro horas de espectáculo. Sin embargo, avanza a un ritmo vertiginoso. Realicemos un ejercicio a propósito de esa idea tan instalada y, a mi juicio, tan errónea: no bien Hamlet recibe la visita del fantasma, decide hacerse el loco para protegerse y en dicha condición, según sabemos por (2.1), visita a Ofelia. A continuación Polonio prohíbe a su hija verle y hablarle. En la escena siguiente (2.2), Rosencrantz y Guildenstern son enviados a sondear al príncipe. Irritación de Hamlet ante sus amigos «vendidos». Y no bien ha comenzado a manifestarla cuando ambos le comunican que han llegado los cómicos a la corte. Tiene la idea de hacer una representación ante el rey para atrapar su conciencia. Comienza 3.1., monólogo famoso y entrevista con Ofelia, a quien Claudio y Polonio, ocultos, han puesto como carnada para el príncipe. Episodio llamado del «Nunnery scene» en la misma escena y en la que Hamlet hace esa pregunta radical a la única persona en quien todavía confía excepto Horacio: «Where's your father?». Y la todavía más radical respuesta de Ofelia: «At home, my lord» (3.1.129-130). Ahí se desata toda la furia. Viene luego 3.2, la representación ante la corte de «La muerte de Gonzago», la reacción de Claudio, el episodio de la flauta, la madre que lo llama, el ocasional encuentro con el rey quien ora arrepentido y a quien sin embargo Hamlet descarta matar a la espera de una mejor ocasión de venganza y no de premio (3.3). Luego, en 3.4, la escena en el *closet* de Gertrudis, la muerte accidental de Polonio, discusión con la madre y segunda aparición del fantasma. En 4 el envío a Inglaterra y su condena a muerte, el encuentro con Fortinbras y su ejército (en 4.6 sabemos, por una

carta de Hamlet a Horacio, de la tormenta en el barco, del cambio de cartas que condenará a Rosencrantz y Guildenstern a la muerte no bien arriben a Inglaterra, del ataque del barco pirata, de su liberación y regreso a Dinamarca), la locura de Ofelia, el regreso de Laertes y su conspiración con Claudio para matarlo. Finalmente, en 5.1 tenemos la llegada de Hamlet y Horacio al cementerio, la conversación con el sepulturero, el funeral de Ofelia y la lucha con Laertes dentro de la tumba; y en 5.2 las melancólicas reflexiones del príncipe sobre la providencia, el anuncio de Osric, el duelo, el veneno, la muerte. ¿En qué momento Hamlet duda, si no tiene tiempo para dudar? En tan asfixiante seguidilla de hechos se despliega aquella libertad acosada de la que hablaba, y que va reaccionando según lo que le sucede. Esta es la carne y el espíritu de esta tragedia.

Así, me parece que lo central no es la duda sino el ansia urgente de saber cuándo y cómo hacer lo que se sabe que se debe hacer: matar a Claudio. El paso de la ignorancia al conocimiento, de la incertidumbre a la acción. En esta línea, Eric P. Levy, en su trabajo «Things Standing Thus Unknown»: The Epistemology of Ignorance in Hamlet», ha sostenido que «*Hamlet* emerges as an epistemological tragedy in which the need to know collides with the need to maintain the security of ignorance which, in turn, intensifies the turmoil caused by unexpected knowledge» (193-94). El conocimiento es una necesidad, pero cuando explota se transforma en una amenaza y en un problema de consecuencias trágicas.

Por otra parte, y como también sabemos, en la tragedia clásica lo importante es la acción. Como dice Aristóteles en su *Poética*, «la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad e infelicidad están en la acción, y el fin es una acción y no una cualidad» (*Poet.* 1450a 16-18). En *Hamlet* esto también parece romperse ya que acción y pensamiento no van siempre de la mano. Hay episodios donde parecen unirse, como en el monólogo de 3.1; sin embargo, y aunque Hamlet parece pensar y hablar mucho, su actuar, que es lo que en definitiva

configura su carácter y los conflictos de la tragedia, no siempre dice relación con ese pensamiento y esas palabras. Esta divergencia también puede explicarse por el conocimiento anticipado que tiene de la verdad, que genera en él ya no el dilema de *qué* hacer, sino *cómo* y *cuándo* hacerlo, en un estado de ahogo o acoso por los vertiginosos hechos que se le vienen encima.

Este problema nos permite comentar otra dimensión del tema del conocimiento en esta tragedia shakespeariana, dimensión que cierto sector de la crítica especializada ha llamado, precisamente, epistemológica. Por ejemplo, y en otro trabajo suyo titulado «The Mind of Man in *Hamlet*», Levy ha dicho que, en cuanto personaje, «Hamlet almost incarnates the act of thinking» (222). Como se dijo, hay episodios donde efectivamente pensamiento e identidad parecen unirse de manera intrínseca, como en el referido monólogo de 3.1. Sin embargo, eso no es lo habitual. Por lo tanto sostener, como hace Levy, que el pensamiento llegue a condicionar la individualidad; más aún, que «the value of life depends on the mentality adopted during it» (222) parece demasiado. Hamlet piensa y piensa mucho, es cierto. Más aún: habla y habla mucho. Pero su actuar, que es lo que en definitiva configura su carácter, no dice siempre relación con ese pensamiento. Por cierto, habría que revisar escena a escena para establecer la correlación exacta. Pero considerada como un todo, en la obra las relaciones entre pensamiento y acción definitivamente no van de la mano; y más bien expresan otra complejidad más del personaje del príncipe: su acción es, ante todo y como dijera, reacción; reacción que se vincula siempre —o se expresa— como réplica de la bomba del primer acto, o sea, la revelación del fantasma.

Es justamente por eso que el conocimiento provoca una terrible angustia, una suerte de estado de *shock*. De ahí la necesidad de mantener la ignorancia, o recurrir (o padecer) la locura simulada. Por lo demás, «in the world of the play», dice Levy, «deception is virtually axiomatic» («Things standing» 195). Todos tienen algo que ocultar y quien inquiere debe esconder sus motivaciones. Todos mienten, incluso Hamlet con su fingida locura, aunque las

simpatías del lector/espectador se vayan con él. La citada respuesta de Ofelia a la también citada pregunta de Hamlet en 3.1.129-130 es la causa de su impresionante y hasta violenta reacción con ella. Para Levy, esta tendencia al engaño y al secreto no es, en el fondo, una cuestión moral sino epistemológica. Es decir, no tiene que ver con evaluaciones de la dignidad personal en términos de mejor o peor, sino con «the vulnerability of rational [minds] to their own acquisition of knowledge» («Things standing» 195). Así, agrega, la ignorancia o el desconocimiento (*unknowing*) es una defensa, mas no impenetrable; y la mente puede ser herida —y de hecho lo es— por aquello que conoce.

Precisamente porque Hamlet conoce la verdad al principio y es incapaz de «ignorar» su radical potencia —la locura fingida es para el resto, no para él—, resulta herido, devastado, y durante casi toda la pieza intentará hacerse cargo de dicha verdad mientras diversos sucesos y acasos se le vienen encima involuntariamente y respecto de los cuales reacciona (por cierto: a veces de modo genial, a veces brutalmente). Con Levy, «the effects of sudden knowledge seem poised [...] to devastate the [mind] which the information is intended to enlighten» («Things standing» 196).

Podría decirse, entonces, y volviendo a nuestra argumentación central, que la razón (la verdad / el conocimiento) gobierna la obra tanto por lo que revela como por los aplastantes efectos que esa misma revelación instala. La verdad no satisface a la inteligencia como su objeto, sino que se transforma en la «insoportable realidad» del poema de T.S. Eliot. Y hasta cabría leer el monólogo de 3.1 en este sentido. Así, «the fundamental epistemological problem in the play concerns [...] the disruptive effect of acquiring knowledge» («Things standing» 198). Saber es un infortunio, una tragedia. Ya lo dice el mismo Hamlet tras despedirse del fantasma: «The time is out of joint; O cursed spite / That ever I was born to set it right!» (1.5.186-187).

Con todo, paradójicamente Levy estima que la falta de conocimiento es la que engendra en Hamlet el problema de la inacción. Y ejemplifica su planteamiento con el monólogo de 3.1.

Es cierto que Hamlet afirma desconocer qué hay más allá de la muerte; pero no es estrictamente ese desconocimiento lo que lo inmoviliza, sino la posibilidad que el más allá sea igual o aun peor que el más acá lastimero y tedioso. Así, pienso por mi parte y como ya he insistido, que el problema de Hamlet no es *qué hacer*—desde un comienzo lo tiene bastante claro gracias a las revelaciones del fantasma— sino *cómo hacerlo*. Y, como adelantara, mientras intenta ocuparse de este «dilema», que no es sinónimo de inacción, le sobrevienen distintos e inesperados hechos frente a los cuales reacciona, claro está —y de diversas maneras— pero que al tiempo le impiden, suspenden, postergan o interrumpen su proceso de llevar a cabo el cómo definitivo.

En fin, señala Levy que «Hamlet's entire project of revenge is cast in terms of epistemological movement from ignorance to knowledge» («Things Standing» 202). Pero, insisto, no respecto al *qué* sino al *cómo*. De hecho, el propio Levy parece dejar una posibilidad a lo que planteo al señalar que el intervalo que se produce entre el mandato imperativo del fantasma y la ejecución del mismo «do not constitute delay in the sense of avoidance of action. Instead, it is synchronized with the advance from ignorance to that ethical knowledge whose acquisition rectifies or deepens the motives for action» («Things Standing» 202).

Dado lo expuesto, por una parte cabría sostener que *Hamlet* es una tragedia de la verdad en un sentido muy distinto a la noción clásica: mientras que en esta todo el conflicto dramático es una suerte de camino hacia su develamiento, en aquella lo trágico descansa especialmente en los efectos que su temprana o anticipada aparición produce en el personaje principal articulándose además como nudo del conflicto dramático. Por otra parte, desde aquí podrían explicarse varias de las dificultades ya no sólo de la pieza sino de Hamlet mismo: la complejidad de su carácter, sus terribles contradicciones, lo laberíntico de su ser. Y es que, como dijo Tiresias, «¡Ay! ¡Ay! ¡Qué terrible es tener conocimiento cuando no soluciona nada al que lo tiene!» (316-317)². Precisa-

2. Sigo la traducción de Pinkler. Ver bibliografía.

mente la tragedia de Hamlet consistió en enterarse al principio de la verdad de lo sucedido, teniendo que soportar a continuación su terrible y cegadora luminosidad. Tanto, que las palabras del fantasma al príncipe en su segunda aparición, «This visitation / Is but to whet thy almost blunted purpose» (3.4.106-107), no pueden sino sonar a una ironía algo injusta...

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *Poética* (trad. V. García Yebra). Madrid: Gredos, 1992.
- Levy, E. P. «Things standing thus unknown»: The Epistemology of Ignorance in Hamlet». *Studies in Philology* 97, 2 (2000): 192-209.
- . «The Mind of Man in *Hamlet*». *Renascence* 54, 4 (2002): 219-233.
- Knight, W. G. «The Embassy of Death: An Essay on *Hamlet*». *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy*. New York: Meridian Books, 1960. 17-46.
- Shakespeare, W. *Hamlet* (ed. A. Thompson & N. Taylor). The Arden Shakespeare. 3rd Series. Croacia: Thomson Learning, 2007
- Sotoconil, R. *Prontuario del teatro. Manual y vocabulario*. Santiago de Chile: Planeta, 1998.
- Sófocles. *Edipo Rey* (trad. L. N. Pinkler). Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2006.
- Wiggins, M. «Hamlet and the Damnation of Claudius». *English Review* 1, 3 (1991): 2-4.
- Wright, E. A. *Para comprender el teatro actual*. Trad. Celia Haydeé Paschero. México: FCE, 1982.