

Hamlet.

O la emoción de ver cómo dos ingenios chocan de frente.

Jordi Claramonte

UNED, Facultad de Filosofía

Senda del Rey 7, Despacho 310

28040, Madrid

Resumen

Este artículo ofrece una reflexión sobre algunos de los elementos constituyentes de la agencialidad ética y estética tal y como dejan ver en acción en la tragedia más celebre de Shakespeare. En concreto se indaga sobre el uso que hace Shakespeare de la noción barroca de conceto, que junto a la noción de ingenio o “craft” da en conformar el quehacer ético y estético a la medida de lo que en el arte de la guerra se denomina un nivel operacional. Tendremos ocasión de ver cómo aparece y funciona en los diversos personajes de la tragedia este nivel operacional y cómo contrasta con los niveles táctico y estratégico también presentes a lo largo de la obra.

Abstract

This article considers some of the crucial elements of ethical and aesthetical actantiality such as they are shown in full action in Shakespeare’s most celebrated tragedy. More specifically the article deals with the baroque notion of “conceit” which together with the concept of “ingenium” or craft comes to organize ethical and aesthetical performances along the lines of what the art of war would recognize as an operational level. We shall therefore have some chances to see this level at work in different characters and the ways it does differ with the tactical and strategical levels, also deployed in the tragedy.

Palabras clave: Agencialidad, conceto, ingenio, ética, estética, arte de la guerra

Keywords: Actantiality, conceit, ingenium, ethics, aesthetics, art of war

Datos curriculares.

Jordi Claramonte Arrufat es Profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la UNED. Doctor en Filosofía por la UNED, ha dirigido seminarios y grupos de investigación en el Arts Institute de Chicago, la NYU de Nueva York y el M.I.T.

Entre sus publicaciones recientes se cuentan:

- *Arte de Contexto*, Donosti, Nerea, 2011.
- *Descoplados: estética y política del western*, Madrid, Papel de Fumar, 2011.
- *La República de los Fines: contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, Murcia, CENDEAC , 2010
- *Lo que puede un cuerpo, ensayos sobre estética modal, pornografía y militarismo*, Murcia, CENDEAC, 2009

Hamlet.

O la emoción de ver cómo dos ingenios chocan de frente.

Ninguna de todas las cosas criadas yerra su fin, sino el hombre.

Baltasar Gracián.

El Criticón

Relaciones

Todo lo que hay lo encontramos formando relaciones que comparecen distribuidas según un modo u otro. Todo agente es entonces un conjunto de relaciones y una serie de modos específicos de organizar y producir esas relaciones en un determinado paisaje. A las variables articulaciones de lo paradigmático y lo sintagmático, de los repertorios y las disposiciones mediante las que se organizan las relaciones que conforman lo existente y lo porvenir, les llamamos *modos de relación*. Algunos modos de relación se toleran entre sí y comparten el paisaje. Otros hacen como que se ignoran. Otros, finalmente, son del todo incompatibles y se dedican a hacerse la vida imposible con más o menos persistencia...

Así Hamlet y Claudio.

Una de las diferencias cruciales entre el príncipe y el tío usurpador es que el trabajo modal de éste último comparece superlativamente tramado y articulado con otras producciones modales que junto con la suya forman una hegemonía llamada Elsinore. Una buena forma de referirnos a la hegemonía es mediante la figura del hiperacoplamiento. Un hiperacoplado es aquel cuyas competencias se han acomodado de tal manera al orden repertorial más extendido y aceptado que casi parecerían haber sido segregadas por dicho orden, sin que se puedan apreciar ni siquiera mínimas rupturas o discordancias entre ambos ordenes. En la obra de Shakespeare Claudio o Polonio son hiperacoplados, como lo es de modo ejemplar, en otra historia, James Bond: 007 tiene todos los medios, todos los contactos, todos los gadgets. Es el hombre de las redes que siempre sabe qué atuendo elegir y qué desayuno pedir –yogur, café negro e higos secos en Estambul-.

Por el contrario, Hamlet es un agente cuya producción modal ha quedado relativamente copada, segregada de sus análogas, con los suministros cortados y sin posibilidad de establecer comunicaciones con sus acaso ya inexistentes iguales, con sus anhelados cuarteles de invierno, sus retaguardias. Esto puede suceder –lo sabía Marx- al hilo de un proceso de acumulación originaria, una de esas clásicas maniobras envolventes mediante las que la historia separa a un productor de sus medios de producción, a un conjunto disposicional de la repertorialidad con la que hallaba acoplamientos fértiles. Como es notorio, cuando eso sucede tenemos un desacoplado.

Desacoplado Hamlet versus hiperacoplado Claudio. ¿Es esa la canción?

¿Un jardín descuidado que engendra semillas podridas?

No del todo. Por supuesto que Hamlet es una de las figuras claves de esta galería de desacoplados, porque para él, al contrario que para Macbeth, *sólo existe aquello que ya no existe*, el conjunto de relaciones generativas propias –para entendernos- del reinado de Hamlet padre. Ahora, muerto el rey, su padre, y habiendo heredado el reino su tío Claudio, diríase que se ha impuesto otra contextura, otro modo de relación.

Por supuesto que, a todo esto, los dos reyes son sólo dos modos de relación, dios nos libre de meternos a destripar estructuras de parentesco e incestos traumáticos. Para nuestro análisis Hamlet padre y Claudio no son sino dos modos de distribución y organización de la experiencia. Que no es poco.

Es obvio que Hamlet – ya en su duelo tan inoportunamente largo y del que en seguida tendremos ocasión de hablar- ha quedado desacoplado y prácticamente solo en su defensa del antiguo modo. Toda la corte, como era de esperar, se ha pasado en masa a la nueva hegemonía: *y aquellos que ayer se burlaban de Claudio pagan hoy 20, 50 y hasta 100 ducados por su retrato en miniatura...*

Ese primer desacoplamiento marca su aparición y sus primeros pasos en el drama: cuando la reina le pregunta porqué –siendo eso lo natural- le *parece* tan extraño que su padre haya muerto, la respuesta de Hamlet se agarra al verbo y dice: *¿parecer? yo no entiendo de apariencias*, es decir: yo no entiendo del repertorio ahora establecido según el cual mi dolor es de mal tono, yo no entiendo del modo de relación ahora hegemónico, cuyo *ethos*, cuyas

costumbres me resultan *estériles, rancias, vacías y sin provecho*. Para entender de apariencias, para ser capaz de administrarlas en tanto orden de efectos, concatenación de imágenes, es imprescindible acoplarse con el orden modal que las genera y las recibe, a través del cual circulan. Pese a su negación, es obvio que Hamlet –y así se revelará en los siguientes actos- es un consumado maestro de las apariencias, de los conceptos o imágenes, pero no entiende –no quiere entender, desde luego- del *concreto orden de apariencias ahora hegemónico* en Elsinore. Por eso es un desacoplado.

Me da demasiado el sol.¹

Pero si Hamlet sólo fuera un desacoplado, Shakespeare hubiera escrito un western ambientado en Dinamarca y ese no es del todo el caso. Si bien a Hamlet, como a Gary Cooper en *High Noon*, le da demasiado el sol, esta desolada sobreinsolación no es sino un primer movimiento. Aquello a lo que asistimos en el desarrollo de la obra es al paso de ese primer momento de desacoplamiento, de desamparo modal a algo cualitativamente diferente que es lo específica y lo que –como suele ser habitual- mata a Hamlet: su elección por un completo y abnegado compromiso con el antiguo modo de relación, con el que se va encerrando a partir de la aparición del espectro.

Hay una especie de proceso de conversión, similar al de los santos o al de los superhéroes –de San Pablo a Spiderman- que en su caso supone una progresiva pero tendencialmente completa quiebra de las antiguas cohesiones, las obligaciones ajenas al modo de relación con el que se compromete el convertido. Cuando a Hamlet le pica la araña radiactiva, cuando se cae del caballo camino de Damasco, aún transpuesto del golpe, tiene que jurar recordar al espectro de modo exclusivo, borrando de su pobre memoria *cualquier recuerdo ahora inútil o frívolo* para conservar *sólo y con gran celo* aquello que el espectro le ha encargado: el ajuste de

¹ En uno de los más deliciosos duelos verbales de la obra: el rey Claudius le pregunta a Hamlet que cómo es que las nubes aún le atenazan: *How is it that the clouds still hang on you?* Como clouds y Claudius suenan muy parecidamente, diríase que lo que le pregunta Claudius es ¿cómo es que te tengo tan acongojado? A lo que Hamlet, creciéndose, responde que nada de eso, que no es que las nubes-clouds-claudius le abrumen tanto, que no van por ahí los tiros. Lejos de estar abrumado, Hamlet está demasiado al sol o también está demasiado entregado a su papel de hijo: Sol e hijo -sun y son respectivamente- resuenan igualmente en la frase: *Not so, my lord; I am too much i' the sun*. Bravata por la que Hamlet viene a decirle al Rey que no es que él le domine sino que el mismo Hamlet aún no se he resuelto a actuar, lastrado como está por su condición de hijo del espectro: *I'm too much into the son*. El mismo juego de palabras es utilizado en el dialogo entre Hamlet y Polonio del Acto II, escena segunda: cuando el príncipe avisa a Polonio de que su hija podría concebir si se expone al sol, o al hijo: *Let her not walk i' the sun/son*

cuentas modal. En este primer momento se trata de un compromiso aún algo retórico, que irá tramándose lentamente pero que apunta en cualquier caso a la ruptura de las antiguas vinculaciones, a la liquidación de todos los afectos que si bien podrían ser tolerables en un plano táctico van a resultar estratégicamente contraproducentes. Para ello unos cuantos Hamlets deben morir y ser convenientemente enterrados: el cortesano, el estudiante y el soldado, por lo pronto... y sólo irá quedando el Hamlet juramentado con el espectro.

Cuando el mundo está fuera de quicio.

Dice Coleridge en su magistral ensayo sobre el príncipe de los desquiciados: *“En Hamlet, parece que Shakespeare haya querido ejemplificar la necesidad moral de un adecuado equilibrio entre la atención a los objetos de nuestros sentidos y la meditación sobre las operaciones de nuestra mente, un equilibrio entre el mundo real y el imaginario. En Hamlet este equilibrio está desquiciado: sus pensamientos y las imágenes por él compuestas son mucho más vívidas que sus percepciones reales...”*²

En nuestros términos es obvio que el desajuste entre objetos y operaciones, lejos de poder resolverse en un mero desencuentro entre mundo real e imaginario –términos quizá un tanto toscos para nuestra sensibilidad relacional- más bien corresponde a un desacoplamiento entre repertorio y disposiciones: lo que sucede en la tragedia del príncipe de Dinamarca es que los objetos al alcance de Hamlet ya no sirven para dar cuenta de aquello que sus disposiciones le exigen; el repertorio de formas establecidas, mayoritariamente aceptadas, ha dado en mostrar claramente su aspecto de “paintings”, de vanas componendas que apenas salvan las apariencias. Ese sería el momento al que, con un algo de displicencia romántica, se le podía aplicar el apotegma de Nietzsche según el cual *“aquello para lo que podemos encontrar palabras es algo ya muerto en nuestros corazones”* o mejor dicho el momento en el que aquello que encaja en los repertorios de formas establecidas no requiere más que de una mínima y anodina intervención disposicional por nuestra parte. Cuando además sucede que incluso esa mínima intervención resulta impropcedente o incluso hostil, estamos ante un desacoplamiento.

Por eso decía Nietzsche que el problema con Hamlet no es que piense demasiado –como se ha dicho tantas veces- y que eso le haga demorarse en la inacción. No, el problema de Hamlet,

² Coleridge S.T. *Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets*. Londres, George Bell and Sons, , 1904, pp. 342-368.

sostiene Nietzsche, es que Hamlet piensa demasiado bien, es decir que no deja de exigir una continua elucidación disposicional de las repertorialidades a su alcance. Eso le constituye desacoplado y le aísla de la multitud de los cortesanos...

Sostenemos con Lukács³ que ese desacoplamiento es estructuralmente característico de la contextura social que hemos heredado del renacimiento y la ilustración, eso es lo que hace defendible la afirmación, un tanto petulante, de Harold Bloom según la cual Hamlet es el “héroe de la conciencia occidental”⁴.

Hamlet en tanto *individuo problemático* en un mundo contingente, es el héroe de la trascendencia disposicional de lo repertorial. El héroe –santo y monstruo a la vez- capaz de quebrar la costra que recubre todo repertorio excesivamente asentado, cristalizado hasta lo estéril. Hamlet –dice Bloom- es *la demostración de que el sentido brota no por repetición ni por afortunado accidente o por error, sino por un nuevo acto de trascendencia de lo secular, una apoteosis que es también aniquilación de todas las certidumbres del pasado cultural*⁵ es decir, el sentido brota de la relativa quiebra de los repertorios establecidos a manos de las disposicionalidades desacopladas o si queremos usar los términos de Marx, la quiebra de las relaciones de producción a manos de las fuerzas de producción. Ese proceso conlleva además, le falta decir a Bloom, la progresiva instauración de una nueva repertorialidad capaz de dar cuenta de las nuevas sensibilidades, de las nuevas necesidades que se han puesto de manifiesto, quizás de la mano de uno u otro héroe de la disposicionalidad desacoplada...

Claro que esa nueva repertorialidad, esa nueva colección de inevitables *paintings*, de componendas con el mundo, seguramente será instaurada por otro tipo de personaje, por Horacio y sus oyentes asombrados, por nosotros mismos.

Por eso decía Nietzsche que la figura de Hamlet corresponde al del hombre dionisiaco que se inhibe de la acción, de la creación de repertorios, no por ser un soñador incapaz de decidirse sino por haber ganado el conocimiento, la lucidez de quien sabe que “*su acción no podrá cambiar nada en la naturaleza eterna de las cosas*”⁶ que no es otra que la de la inevitable fragilidad repertorial y el gozoso desacoplamiento disposicional que cíclicamente le corresponde.

Por eso el papel de Hamlet sigue siendo el de un *interrupción ingobernable*: todo desacoplado es una especie de extranjero, un *idiota* en el sentido que esta palabra tenía en griego y en el sentido en que funcionaba el antiguo término noruego Amleth, que alude a un loco tramposo

³ Lukács, G. *Teoría de la Novela*, Barcelona, Edhasa, 1971

⁴ Bloom, H. *Shakespeare, la invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 457

⁵ Bloom, H. *ibidem* pág. 462

⁶ Nietzsche, F. *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, pág. 63

que finge idiotez. Así se llamaba el príncipe danés de cuya historia se deriva la de nuestro Hamlet⁷.

¿Eres honesta? ¿Eres bella?

Uno de los más grandes estudiosos de Shakespeare, Frank Kermode, dedica todo su ensayo sobre Hamlet directamente a la importancia que los desdoblamientos lingüísticos y las hendíadis tienen en el ritmo y el planteamiento de la obra. La endíadis o hendíadis (de la expresión griega ἓν διὰ δύοῖν, 'uno mediante dos') es una figura retórica que consiste en la expresión de un único concepto mediante dos términos coordinados. La hendíadis es por sí misma una forma –dice Kermode– de convertir en extraña una idea sencilla, suscitando apareamientos inesperados de matices, cópulas no previstas de conceptos, asociaciones de ideas que nos descolocan... Pero en Hamlet, estos recursos retóricos, estas hendíadis, no sólo acaban dando a toda la pieza un ritmo muy particular, sino que introducen una especie de tensión dualizante: *Are you honest? Are you fair? ¿Ves este retrato? Mira ahora este otro...* como parte de la atmósfera misma en que respiran y se mueven tanto los personajes como los espectadores de la obra.

Por eso, junto con este desdoblamiento léxico al que Kermode da -con razón- tanta importancia corre paralelo un cierto desdoblamiento dramático que empareja y contrapone sucesivamente a los agentes y las causas de la obra: Hamlet padre con Fortimbras padre, Hamlet hijo con Fortimbras hijo, Laertes y Hamlet en su amor por Ofelia y en su condición de ultrajados por la muerte de sus respectivos padres, Claudio y Hamlet en su aspiración al trono y al afecto de Gertrude...

La dualidad llega incluso al interior mismo de los personajes: así sucede con el desdoblamiento entre Hamlet y su locura, que es enemiga de Hamlet. O con la doblez que Laertes exhibe entre sus *sentimientos* –que aceptan las disculpas de Hamlet- y su *honor* –que no lo hace-. Pero veremos esto luego con más detalle puesto que lo merece.

Uno de los desdoblamientos más notorios, es justo el que acaece cuando tras la primera muerte de Hamlet, como le pasaría a cualquiera, éste ya no es el que era. Por eso, en razón de

⁷ El primer cronista de Amleth-Hamlet fue Saxo Gramaticus en cuya *Historia danesa*, escrita en latín en el s. XII, se narra la historia del príncipe cuyo padre Horwendil es asesinado por su hermano que le arrebató su corona y su reina. Fengon envía a Amleth a Inglaterra para ser ejecutado. Amleth se hará el loco para poder escapar de Fengon y acabará asesinando al usurpador y recuperando la corona de Dinamarca. Un dramón, más o menos como el que le tocó vivir a Jacobo, hijo de María Estuardo que se casaría con el asesino de su marido apenas tres meses después del asesinato. Jacobo se hizo el loco hasta llegar a ser Jacobo I.

esa primera muerte, Hamlet no miente demasiado cuando al querer Ofelia devolverle regalos y cartas, él le contesta *yo nunca te he dado nada*. Ese “yo” que ahora habla irritado a Ofelia ya no tiene nada que ver con el antiguo Hamlet, porque todo “yo” se identifica por la capacidad de obrar y comprender que es susceptible de desplegar y las capacidades en ese sentido de los sucesivos Hamlets no se parecen en maldita la cosa. En verdad que ese Hamlet, el que ha quedado tras la muerte de su condición de hombre entero, de su policontextualidad, ni le ha dado nada a Ofelia ni nada espera recibir de ella. De hecho, como hemos visto lo único que puede aconsejarle es que se vaya a un convento. El Hamlet espectral, el santo, parece estar obsesionado con que no haya más matrimonios, es decir, que no haya generatividad: *los que estén casados –todos menos uno- vivirán, los demás –dice atronador- que se queden como están*.

Qué noble inteligencia destruida para siempre

Visto lo visto, ahora sí que Ofelia entona la elegía y da por perdido a su Hamlet, aquel que en tanto particularidad ejercía como referente modal de múltiples contexturas *la del cortesano, el soldado y el estudiante, su ojo, lengua y espada. La flor y la esperanza de nuestro reino, espejo de elegancia y modelo de conducta, observado por los observadores, y ahora, ahora destrozado...*

La miseria de Ofelia es la miseria de todo aquel que constata cómo se ha desertificado un paisaje que antes era fértil y variado y que ahora se ha convertido en una estepa uniforme donde todas las sombras son iguales. Como sabía Gracián: *La uniformidad limita, la variedad dilata; y tanto es más sublime cuanto más nobles perfecciones multiplica.*⁸

Por eso Ofelia es ahora *la mas miserable y desgraciada de las mujeres...* no sólo por constatar esta desertificación de la complejidad modal antes llamada Hamlet sino por cuanto, en su entrevista vigilada, ni siquiera tiene la oportunidad de ver nada parecido a un principio, aunque sólo fuera uno, de organización. Por eso deplora contemplar *la razón antes soberana ahora desafinada y rota como una campana agrietada... Pobre de mi haber visto lo que vi y ver ahora lo que veo*. Otra cosa es que Hamlet esté siempre tan ido como cuando encuentra a Ofelia o sea capaz a ratos de establecer un pequeño dispositivo operacional que aún en su restringido campo de movimiento, limitado a sus conversaciones con Horacio, le permita un cierto grado de lucidez.

⁸ Gracián, B. *Oráculo manual y arte de prudencia*, Madrid, Cátedra, 2007, pág.128

Lo que empieza a aparecer es una especie de ley de la ecología de los ingenios, una ley según la cual -siguiendo de nuevo el decir de Baltasar Gracián- *naturaleza hurta al juicio todo lo que aventaja al ingenio*. Volvemos a incidir sobre la quiebra de la dialéctica hombre entero-hombre enteramente para ver que a la preponderancia inmoderada de alguno de los ingenios en particular, que como el del espectro de Hamlet se impone y expulsa a todos los demás – ahora inútiles o frívolos- corresponde una creciente incapacidad del juicio, es decir de la articulación operacional. En esta falta de ponderada distribución de los ingenios se fundaría aquella paradoja que enunciara Séneca: *que todo ingenio grande –y algo más que relativamente desacoplado- tiene un grado de demencia*⁹.

En esta ley se halla una de las grandezas y las miserias de Hamlet: su relativa incapacidad para pasar del momento ético al momento político, de forma que –llevado de un grado superior de articulación- pueda constituirse del todo como agente.

Pero no adelantemos tanto, y veamos mejor cómo se perfila el lugar y la funcionalidad de la decisión ética en la construcción de cualquier agencialidad, la de Hamlet por ejemplo, puesto que a eso queremos dedicar este ensayo.

Trampas para cazar grullas

Como es obvio, Hamlet no se limita a embestir por la línea que le marca el espectro o su conatus. Hamlet *duda* y al dudar advierte que el espectro de su padre, es decir la imagen a cuyo servicio ha desdoblado su quehacer podría ser un engaño, un *deus deceptor* o un diablillo burlón que, como todos sabemos, es capaz de asumir formas agradables y aprovecharse de la debilidad y la melancolía de cualquier desacoplado. Hamlet necesitará pruebas más fuertes y para ello utilizará la misma escalera que un siglo más tarde usará Descartes para ir de certeza en certeza. Su escalón más alto sin embargo no será el del Cogito abstracto, universal y desnatado del francés, sino la conjura de su sangre y su razón, que en su juego conforman el específico modo de relación en que vive y en que se va desviviendo, falto de policontextualidad, el bueno de Hamlet.

En esta confluencia de niveles se revela, por cierto y esto es de la mayor relevancia, la diferencia entre la antropología característica del Renacimiento y la de la más tardía modernidad a la francesa. Es esta segunda una modernidad que ya ha perdido de vista lo

⁹ Seneca, Lucio Anneo. *De tranquillitate animi*, I, 17. Milano : Carlo Signorelli, 2002

somático –Descartes describiéndose a sí mismo como un Cogito puro, mientras su criada, a la que acaba de dejar embarazada, le sirve el chocolate caliente- los amarres con lo corporal, lo fisiológico entendido como irrenunciable y cultivable base, tan determinada como determinante.

Cuando Hamlet quiere escoger alguien en quien confiar mira a su alrededor buscando a aquel *cuya sangre y buen juicio* –ambas cosas- vayan tan de la mano que le impidan *ser marionetas de la propia Fortuna*. Se trata en suma y también al modo de Spinoza de todo un arte de los encuentros, de los acoplamientos... pero en este caso se trata de los encuentros consigo mismo, de las disposiciones que uno mismo –su *sangre* o sus demás humores- es capaz de suscitar y poner en juego y la vidilla que le podamos dar mediante los repertorios de formas de los que nuestro *buen juicio* tenga a bien dotarnos, ya sea cosechándolas de las tradiciones estéticas operativas –que para eso están- ya sea trapicheando con los materiales de nuestra percepción y nuestro entorno –que también, ahora que lo pienso- están para eso.

De este modo en lo más alto de la escala de certezas de Hamlet no se sitúa una especie de mojava metafísica, un tentetioso conceptual y pensante al estilo de Descartes sino la certeza fisiológica e intelectual de quien se sabe bien templado –como se temple a un toro o se temple el acero que lo va a matar-. Se trata de una certeza que surge de saberse cada cual fértil en sus acoplamientos, pese a que determinadas obstinaciones modales puedan acabar acarreado caer en desgracia en Elsinore, en el Elsinore que a cada cual le haya caído en suerte, e incluso perder la vida, que a estas alturas, obviamente, debería cada uno tener en su justo aprecio.

La decisión y la certeza éticas que nos interesan, por tanto, serán una decisión y una certeza de cuerpo entero... o no valdrán nada. Pero además de ese estar basadas en toda nuestra constitución a la vez fisiológica, caracteriológica e intelectual, la decisión ética requerirá de un despliegue operacional. Veámoslo.

El teatro, la guerra: el concepto.

More matter with less art

(Gertrude a Polonio)

Como hemos visto, justo antes del mediodía, mientras recorriamos las calles desiertas con Gary Cooper, dado un determinado principio de organización modal, un conatus o modo de relación, dispuesto a batirse el cobre en un paisaje poco amigable, es preciso ser capaz de organizar su despliegue en términos operacionales, es decir, es preciso dar cuenta de las necesidades tácticas, de cada uno de los movimientos y los pequeños pasos de ese despliegue sin perder de vista la escala de las intervenciones, la complejidad y la diferencia de los recursos empleados para ello y su final adecuación a las determinaciones estratégicas pertinentes.

A la hora de organizar ese saber operacional, de prever el despliegue del conatus, administrando los afectos y limitando el número y alcance de las pasiones, se hace preciso contar con los saberes prácticos, los ingenios correctos –*crafts* es la palabra que usa Shakespeare- y ser capaz de mezclarlos en su justa medida. Para orientarse operacionalmente, puesto que de esto se trata, los modelos a los que recurre Hamlet son el teatro y la guerra. Nada menos.

En la guerra, como es sabido, es de vital importancia saber guardar las formas, y saber guardarlas tan bien que el enemigo no pueda ni siquiera adivinarlas.

Es mejor dice Vegecio *reservar muchas tropas de refresco por detrás de la formación que desplegar demasiado a los soldados*¹⁰. Reservarse nos faculta a adaptar y variar nuestra forma, a mantener al máximo abiertas sus posibilidades, en razón de no haber saturado todos los condicionantes de nuestro despliegue o al menos en no haberlo hecho de modo que el enemigo pueda sacar consecuencias.

La ausencia de forma o su inescrutabilidad, así como la disposición para variarla, se plantea, tanto en Vegecio como en Sun Zi, como el elemento fundamental de todo arte de la guerra. Sólo lo que carece de forma puede evitar ser afectado, y si es atacado lo será a ciegas. Si nos tocan siquiera será por casualidad. Los sabios dice Sun, se esconden en la impenetrabilidad, de forma que sus sentimientos no pueden ser observados; actúan sin forma, de modo que no puede atravesarse sus líneas. Para Sun Zi aquellos que han adoptado una forma específica son

¹⁰ Vegecio, *Compendio de técnica militar*, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 28

obvios. *Lo inescrutable gana y lo obvio pierde*¹¹. Ese es el juego de guerra en que se solaza Hamlet, utilizando su locura llena de ingenios, su *crafty madness*, para evitar que la Corte sepa que él sabe lo que sabe. Hacerse el loco es una forma de *inteligencia en acecho*, de no mostrar sus líneas, de conocer a los demás mientras uno no se deja conocer. Conservar la propia energía mientras se induce a otros a disipar la propia.

Algo similar sucede con Fortimbras: él también consigue mantener oculta su forma, generando una *ilusión vana* en torno de su fingido ataque a Polonia, con ello consigue engañar a los daneses y llevar a cabo su audaz golpe de mano que como en una buena fuga barroca coincide, en la *stretta* final, con el desenlace de las maniobras de Claudio y Laertes para matar a Hamlet.

Con todo y según esta misma definición del arte de la guerra, el máximo maestro de semejante arte no es ningún príncipe ni ningún cortesano, no es ningún personaje de primera fila sino alguien que aparece solamente en una escena y como al paso, pero que es quizá el personaje más importante de toda la obra: el enterrador. El enterrador es, de entre todos, el personaje que se muestra más hábil en no soltar prenda, en no ofrecer asidero alguno que le permita al interlocutor tomar posiciones ventajosas:

- *¿De quien es esta tumba?*

- *Mía, señor.*

En ninguno de los diversos hilos de conversación que mantiene con Hamlet consiente en contestar a ninguna de sus preguntas, o más bien le contesta de tal modo que no puede Hamlet sacar en claro cuales son las posiciones desde las que habla, cual es su forma, mientras que por el contrario el mismo Hamlet debe plegarse a los caminos que le marca el enterrador-estratega:

-*¿ Y cómo se volvió loco?*

- *De una forma muy extraña, según dicen*

- *¿Cómo de extraña?*

- *Perdiendo el juicio*

Pensamos que semejante excelencia no es gratuita ni constituye un divertimento. Como se deja ver en la misma reflexión que hace Hamlet, el enterrador es el único que sabe quien es

¹¹ Sun Tzu, *El arte de la guerra*, Madrid, La Esfera de los libros, 2006, pág 34

quien, en qué queda cada cual y dónde va a parar... esto, como veremos luego¹² tiene su importancia.

A él, al enterrador, volveremos –inevitablemente- al final de este ensayo para elucidar el lugar de la ética en el sistema de las actividades humanas. Pero por ahora, sigamos un poco más en la guerra.

El otro gran maestro en el arte de la guerra es, obviamente, el joven Fortimbras cuyo ejército avanza *mudo e imponente*, como un bosque en movimiento, manteniendo su forma oculta a todos, hasta que llega a conquistar Elsinore.

Será a la vista de ese ejército cuando Hamlet se sentirá exhortado -también él- a seguir su conatus: - *Y yo, ¿qué haré yo?*

Es a la vista de ese ejército cuando define que todos sus pensamientos serán sanguinarios o no valdrán nada.

Este arte de la guerra, este *pensamiento de la forma* lo aplica Hamlet también al teatro. Hamlet se admira de cómo el actor que explica la muerte de Príamo, consigue *forzar su alma por una mera ficción, por una pasión soñada, adaptando su naturaleza al total servicio de un concepto...* y es entonces cuando gesta el plan para desenmascarar a Claudio.

Hamlet ha oído que *culpables que habían asistido al teatro, por la misma fuerza de la escena se sintieron tan impresionados que confesaron públicamente todos sus delitos*. Su ingenio le sugiere entonces una maniobra de flanqueo clásica en todo arte de la guerra: hará asistir a Claudio al teatro, le fijará sobre el campo de batalla mediante el artificio de la representación teatral, de modo que puedan observarle, tanto él como Horacio, y escenificará ante él algo parecido a la muerte de su padre: *observaré todos sus gestos, hurgaré en su herida, con que vea que se estremece, sabré qué hacer*. Con semejante maniobra Hamlet consigue penetrar hasta lo que los teóricos soviéticos de la guerra denominaban la profundidad operacional, provocando un estado de shock en su oponente que va más allá del mero revés táctico, puesto que logra tocar hueso justo en el punto crítico donde el adversario había situado sus últimas reservas, a saber el secreto sobre el asesinato de Hamlet padre. Toda una maniobra en profundidad.

El drama será entonces la trampa en que atrapar la conciencia del Rey. El drama no implicará la muerte física del Rey, este es un cuerpo: una cosa que no es cosa. Se trata de un choque de ideas, de conceptos. Por eso cuando se represente la obra ante el Rey, éste se levantará –dice Hamlet - como herido por bala de fogueo, *frighted with false fire*.

¹² Este artículo constituye la primera parte de una reflexión más amplia sobre la cuestión –tan querida por Lukacs- del “lugar de la ética en el sistema de las actividades humanas”...

Esto es importante, lo que Hamlet pretende es una operación de orden formal, una trampa teatral en la que hacer rodar afectos que, como bolas de villar, golpeen y hagan salir de sus rincones a otros afectos: los que el Rey ha sabido ocultar.

La palabra clave en todo esta operación, lo que articula esos juegos de afectos será el *conceit*, derivado directo de nuestro barroco “conceito”. Al pensar su plan, reflexionando sobre la actuación del actor que tanto le ha impresionado, y las modulaciones a que somete su cuerpo y su alma toda, Hamlet usa –dos veces- la noción de “conceit”: *force his soul so to his own conceit*, y *his whole function suiting with forms to his conceit*. Este conceito es la forma formante desde la que el actor produce sus efectos y en esa medida nos puede servir como escalón operacional a la hora de pensar las maniobras mediante las que Hamlet toma posiciones de orden ético, salta desde unas fosas y avanza hacia otras.

Esto excede en buena medida nuestras menguadas fuerzas y entendederas pero si quisiéramos elaborar un esquema operacional de la agencialidad y la sensibilidad, quizá podríamos pensar que este conceito, esta forma formante, fuera el equivalente en el plano estético a lo que supone en el plano intelectual barroco la noción de ingenio. Como ha destacado Bloom: *el elemento común en la maestría lúdica de Falstaff y la dramaturgia de Hamlet es el empleo de un gran ingenio como un contramaquiavelismo, como defensa contra un mundo corrupto.*¹³

Si el ingenio es capaz de mediar entre conatus y afectos, el conceito hará lo propio entre la estética y las obras concretas... Nuestro esquema barroco y moderno en definitiva, de la operacionalidad aparecería entonces así:

Conatus vs Afectos mediado por Crafts-Ingenios

Estética vs Obras mediado por Conceits-Poéticas

Estrategia vs Táctica mediada por Operacionalidad

Este esquema nos permite entender el grado de lucidez que despliega cada uno de los personajes principales. El rey usurpador, Claudio, aún siendo mucho más fino que otros personajes, tampoco es que sea una lumbrera incuestionable. De hecho le vemos funcionar con cierta conspicuidad exclusivamente en un plano táctico –como si se tratara de un Rommel danés-, intentando averiguar hacia dónde van los afectos de Hamlet, pero siendo incapaz de figurarse la forma formante, el dispositivo mediante el que dichos afectos se organizan. Él

¹³ Bloom H. *op.cit.* pág. 477

mismo, junto con Polonio¹⁴ no cesa de organizar pequeños teatrillos donde intentan averiguar la forma de los afectos de los espías: Hamlet se verá convertido en actor de la pieza que los conspiradores hacen ejecutar a Ofelia primero, a Rosenkratz y Guildenstern repetidas veces y a la misma madre de Hamlet después... Claro que en todos los casos Hamlet plantea una defensa en profundidad que le permite desactivar la operación. Claudio no será capaz de llegar a nada concluyente y en consecuencia ordenará la muerte de Hamlet en una maniobra mal medida.

Por su parte Polonio tampoco es capaz de abandonar el plano táctico. Todas sus hipótesis se limitan a moverse en el plano de los afectos. Por eso sugiere que su locura es resultado del amor despechado de Ofelia el Rey duda: *¿Amor? Sus afectos no siguen ese camino... His affections do not that way tend.*

Por el contrario Hamlet no se demora demasiado en ese plano táctico de los afectos: la precipitada boda de Claudio y su madre le ha dado suficientes pistas. Habita el plano de lo estratégico y no desconoce del todo el operacional, lo cual demuestra –como quería Sun Tzu– siendo capaz de comparecer sin que nadie pueda adivinar cual es su “forma”, mientras induce a otros a adoptar una formación que no puede sino ponerles en evidencia, como les sucede a Rosekrantz y Guildestern o al mismo Polonio. Su recurso a una especie de locura discrecional es un recurso operacional: *–sólo estoy loco al nor-noroeste, confiesa- cuando sopla viento del sur distingo un halcón de una garza-* Se trata de una locura que se las ingenia, de una “crafty madness” que le permite mantener el juego abierto y golpear donde y cuando no se lo espera nadie.

“Conceit in weakest bodies strongest works”

Lo dice el fantasma de Hamlet padre en su segunda aparición: el concepto, la ingeniosa maniobra operacional que es toda imagen, incide con más fuerza sobre los cuerpos más débiles... En las dos apariciones, el fantasma le da a Hamlet las pistas que necesita. En su primera aparición le explica el *modus operandi* de Claudio, en la segunda le confirma cómo debe actuar el mismo Hamlet, en qué nivel puede situar la efectividad de su labor de zapa. De hecho, como hemos visto, ya en la obra de teatro había hecho trabajar Hamlet a ese *conceit*

¹⁴ Cuyo hijo, Laertes, resulta no sólo espía sino sometido a una torpe maniobra teatral por parte de su propio padre que instruye a sus espías para que monten teatrales trampas mediante las que conseguir que una serie de actores involuntarios contribuyan a desvelar la forma de la vida de su hijo.

del que habla el fantasma, un dispositivo de imágenes capaz de hacer saltar –como herido por bala de fogeo- a Claudio. El fantasma entonces se limita a ratificar la lucidez de Hamlet y la importancia de situar su acción en este nivel operacional donde actúa el conceto, un nivel efectivo a la par que manejable, puesto que los términos de la primera columna: Conatus, Estética o Estrategia resultan demasiado pesados, demasiado grandes, no sólo para ser movidos a cada instante, sino incluso para ser percibidos. Son un poco como el medio en que nos movemos y que muy a menudo, aunque sepamos que existe nos resulta difícil de aprehender.

Los términos de la segunda columna: Afectos, Obras o Táctica, resultan por el contrario demasiado pequeños, son piezas en extremo inestables con las que es impensable construir nada de una escala medianamente ambiciosa. Es como si tratáramos de construirnos una casa de verdad con las diminutas piezas de madera de un juego infantil de construcción. O como si al intentar orientarnos en una marcha a través del bosque nos fijáramos en cada brizna de hierba, en cada hoja caída...

Los términos de la tercera columna: los ingenios y conceptos propios del arte operacional son lo que necesitamos para mediar entre este nivel de las pequeñas criaturas y el inmenso paisaje que habitan y las explica...

Para poder avanzar en nuestro ensayo sobre el lugar de la ética en el sistema de las actividades humanas, nos es de capital importancia ver cómo podemos tomar y cómo podemos implementar eso que estamos dispuestos a denominar decisiones de cariz ético. Las decisiones éticas no son meros “pronunciamientos” que luego podamos olvidar, son tomas de posición desde las que organizamos movimientos, que nos obligan a planear maniobras, operaciones que hagan posible aquello que éticamente hemos establecido como necesario. Para ello es preciso que estudiemos ese tercer nivel, en el que se pone en juego la operacionalidad de los crafts-ingenios, sobre la articulación y la efectividad de los fantasmas y las ocultas u obvias formas formantes que nos constituyen como agentes éticos... o no.

Cuando Hamlet ve por segunda vez el espectro de su padre, su madre, que al contrario que Horacio o incluso los soldados de la guardia, es incapaz de ver el fantasma y por lo mismo es incapaz de percibir el nivel operacional en que se despliega la pugna entre Claudio y Hamlet, intenta devolverle al plano táctico –el único que ella conoce por lo demás- insistiendo en que el fantasma no es sino una creación incorpórea, *a bodiless creation*. Pero nosotros sabemos que las imágenes o los concetos, aún siendo incorpóreos, no son vanos. Antes al contrario, son ellos los que mueven la trama toda de la acción.

La verdadera pugna, el choque de ingenios se sitúa por tanto en el campo operacional de las

imágenes, no en el campo táctico de los afectos: son ellas las que mueven a Hamlet y las que hacen caer al Rey tras revelarse su culpabilidad en el teatro y por fin las que provocan la muerte de Hamlet mismo atraído a la trampa –también muy escenográfica- del duelo con Laertes.

En gran medida la obra se organiza por tanto en torno a la contraposición de los agentes verdaderamente finos en términos operacionales: Hamlet y Fortimbras, de los que son capaces de establecer o al menos columbrar estrategias: Claudio y Laertes, y finalmente de los personajes que apenas alcanzan a despegar los pies del más inmediato plano táctico y que forman por tanto la carne de cañón de la trama: Polonio, Gertrude, Rosenkrantz y Guildenstern quienes ya revueltos con personajes menores como el joven Osric no pasan de ser una *yeasty collection*, como una espuma que pasa por encima de los sucesos, unos auténticos chapuzas modales que apenas alcanzan a captar la tonadilla del tiempo y las formas aparentes de los encuentros: *the tune of the time and the outward habit of encounter*.

Todo la pieza es una colección de estas confrontaciones en las que Hamlet se entretiene deshaciéndose de la *baser nature* de sus pobres contrincantes, viendo *cómo salta el ingeniero con su propia bomba...* No hay gran mérito en ello, puesto que basta con superar el burdo nivel de las trampas tácticas, del que no sabe sino esconderse detrás de una cortina de afectos. Le queda luego la tarea de burlar a los personajes que habitan el nivel estratégico, y que dentro del mismo se limitan –como recomendarían Polonio o Liddell Hart¹⁵- a adoptar aproximaciones indirectas, así es “*como nosotros, hombres sabios y prudentes, con formas sutiles y atacando de costado, vamos a lo directo por un camino indirecto*”.

Frente a unos y otros Hamlet despliega todo un arte operacional basado en la creación de concetos o formas formantes, imágenes o fantasmas que son los que hacen saltar a un hombre de un modo de relación a otro, los que le hacen confesar su culpabilidad o le comprometen definitivamente con su propia forma. Pero la imagen o conceto también tiene sus peligros: como la locura de Hamlet, como una espada sin botón o como una copa de vino envenenada y hay que saber manejarse con ella si no se quiere acabar cayendo en la propia trampa y saltando hasta la luna, como le sucede finalmente a todos los habitantes de Elsinore...

¹⁵ Aparte de ser un gran historiador de temas militares, el autor ha incursionado en los dominios de la teoría militar, véase por ejemplo Liddell Hart, B. H. Sir. *Estrategia : la aproximación indirecta*, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 1989.

