

HAMLET, O LES ESPERANCES TRENCADES SOBRE EL SENSE-SENTIT DEL MÓN

GIUSEPPE DI GIACOMO

Sapienza, Università di Roma

1/ En la reflexió sobre la relació entre la filosofia i l'obra shakespeariana és necessari evitar la ingenuïtat d'aplicar el pensament d'alguns clàssics a les obres mestres del Bard; de la mateixa manera cal evitar fer de Shakespeare «un filòsof», atès que la filosofia emergeix en les seves obres només a partir de la creació formal, sense ser mai explicitada ni verbalitzada amb arguments. Per tal d'aclarir aquest punt essencial, podem sostenir que l'obra de Shakespeare pertany a la categoria que Theodor W. Adorno, a la *Teoria estètica*, defineix com a «reflexió segona», en contraposició a la «reflexió primera», característica de novel·listes com Proust i Musil, que tematitzen en l'obra la seva concepció estètica. En canvi, de la mateixa manera que en Beckett – no per casualitat el gran hereu de Shakespeare al segle xx, com ha estat posat de relleu per nombrosos intèrprets, entre els quals destaca Jan Kott¹–, la reflexió en Shakespeare està «articulada» sobre la forma, la qual cosa té com a conseqüència la substitució d'una concepció «epifànica» –pròpia de la «reflexió primera»– per una concepció «testimonial»,

1. Cf. KOTT 2006.

que arriba a trastocar el contingut mateix: «amb l'augment de la reflexió, i gràcies a la seva força engrandida, el contingut s'enfosqueix en si mateix»². Tot això emergeix clarament en la lectura de *Hamlet*, atès que el misteri i la intel·ligibilitat constitueixen el nucli mateix i el centre d'interès de l'obra.

Precisament perquè *Hamlet* és semblant a un laberint, és indubtable que la força d'atracció de l'obra està condicionada en bona mesura per la seva pròpia «foscor». Tal i com posa en evidència Vygotski³, *Hamlet* comença en aquell impalpable límit entre la nit i el dia, que és un moment just abans de l'albada, en el qual ja ha arribat el matí, però encara és de nit. *Hamlet* és un drama totalment influït per aquesta hora: un drama incomprensible i enigmàtic com mai, inexplicable i misteriós en la seva essència, que romandrà per sempre inabastable. Al costat del drama exterior, que es desenvolupa en les paraules, un altre es desenvolupa en el fons i transcorre en el silenci: rere el diàleg exterior audible, se'n percep un d'interior i silenciós. L'acció procedeix paral·lelament en dos mons: aquí, en el món temporal, visible, i en un altre món, on es determinen i governen els esdeveniments del nostre món, i pròpiament el drama es desenvolupa al llarg del límit divisor i entre aquell món i aquest. En resum, el misteri i la intel·ligibilitat constitueixen el centre interior del drama: és el que Hamlet mateix expressa quan afirma: «Hi ha més coses, Horaci, en cel i terra, / que en ta filosofia somiades.»⁴ En el moment de morir, Hamlet mencionarà els dos sentits que té l'acció, o millor la inacció dramàtica: el primer és la descripció exterior d'aquella,

2. ADORNO 2009: 38.

3. Cf. VYGOTSKI 1972, 1973.

4. SHAKESPEARE 1997: I, V, 167-168. Les cites en català de Shakespeare s'han extret de la traducció de M. Morera i Galícia revisada per Josep Vallverdú en William SHAKESPEARE, *Teatre*, Barcelona: Edicions 62, 1982.

que Horaci haurà de referir narrant-ne la *faula*, és a dir, els esdeveniments que li pertanyen i, en aquest sentit, el drama és com si no hagués arribat a terme, ja que al final es reclou en el seu cercle, retornant a allò que fins llavors s'ha desenvolupat davant dels ulls dels espectadors. Pel què fa al segon sentit –aquell que Hamlet, ja mort, estaria en condicions d'explicar, ja que precisament en la seva ànima s'havia desenvolupat– no està expressat en el drama i ens mena cap el sepulcre. Des d'aquest punt de vista, segons Vygotskij, el drama es pot dividir clarament en dues parts: la primera és el drama mateix, les seves «paraules, paraules, paraules» –com diu Hamlet a Poloni–, la seva «història»; la segona és la *resta*, aquell *silenci* que és l'últim cop de Hamlet. És clar que només aquesta «resta», allò que en el drama hi ha de no explicat, constitueix el sentit profund de la narració d'Horaci: en definitiva, si l'acció escènica està totalment construïda sobre les *paraules*, és a dir, sobre les narracions, aleshores se'n segueix el caràcter d'inacció propi de *Hamlet*.

Quan el drama comença ja s'han donat els esdeveniments que en determinaran el curs, la mort del pare de Hamlet i les noces de la mare, i nosaltres els coneixem només perquè ens són narrats. I si el *Hamlet* està saturat de narracions d'esdeveniments, és perquè tot allò que en el drama hi ha de més essencial es desenvolupa fora de l'escena, amb l'excepció de la catàstrofe final: com escriu Adorno, «imprevisiblement, com de sobte, el desenvolupament principal és reprès i gairebé precipitat, com si no fos tolerable més demora, i en poques pàgines [...] s'arriba al clímax. [...] Hamlet [...] després d'haver fet llarguíssims preparatius per al final, en el darrer moment, no de manera lliure i constret per la situació, a cegues i amb els gestos porta a terme allò que no es podia portar a terme com a “progrés”»⁵. Així la catàstrofe no és una cosa que des de l'exterior arribi a aquest drama

5. ADORNO 1993: 97.

infinít (en el sentit de no tenir pròpiament fi), sinó que és un resultat intrínsec de la seva mateixa estructura.

Pel què fa al paper que exerceix en el drama l'espectre del pare de Hamlet, cal subratllar la realitat d'aquest Espectre, inexplicablement lligat amb tot allò que passa aquí, encara que sigui projecció d'alguna cosa que pertany al més enllà; ell, que apareix en la imminència del matí, en l'hora en què la nit traspasa envers el dia i la realitat està immersa en la fantasia, representa, en aquest sentit, l'*obertura* del drama, la seva arrel transcendent: és a través de l'Espectre, en efecte, com el més enllà irromp en el més ençà, tot representant en la *faula* allò que hi té d'ultraterrenal. Que el drama comenci abans que s'alci el teló explica el fet que Hamlet entri en la representació ja diferent, ja marcat. Els seus monòlegs són senyal del dolor i mostren un caràcter estrany: no tenen, aparentment, cap nexa amb el curs de l'acció, ni presenten un principi o un final, i no obstant són la cortina que, tot amagant la seva íntima vida espiritual, la revelen pura, ja que sense aquella cortina aquesta vida romandria invisible. Amb l'aparició de l'Espectre dos mons es troben, amb la conseqüència que el temps abandona els seus eixos i espera que Hamlet el retorni als seus raïls: «Va el temps fora d'encaix, Fatal destí! / Per a encaixar-lo m'ha fet néixer a mi.»⁶ Hamlet viu paral·lelament en dos mons i per això es troba contínuament sobre el seu llindar, caminant així sobre el fil de l'abisme, exactament com sobre el límit entre el somni i la vigília, entre la raó i la follia, i és per això que els seus discursos, en tots els seus girs, tenen sempre un doble sentit.

Davant l'Espectre, a primera vista sembla que Hamlet comparteix completament els valors representats pel pare, tant com la declaració de venjar-lo immediatament. Ben mi-

6. SHAKESPEARE 1997: I, V, 188-189.

rat, però, la relació de Hamlet amb el seu pare està marcada per l'ambivalència: l'afecte que li mostra té com a contrapartida un judici sever que no aconsegueix eliminar. Ara bé, per tal com no sembla que dubti del valor moral del pare, cal pensar que aquest judici versa sobre el destí de la societat, de la qual Hamlet posa en qüestió l'ordre intern i, en particular, sobre el destí d'aquella Elsinor en la qual, com diu el text, «hi ha alguna cosa podrida». En la percepció de la caiguda i la decrepitud de la societat del seu temps, dels seus ideals i dels seus valors, es podria pensar que Hamlet és un d'aquells individus que es posen com a objectiu la regeneració d'un ordre i no pas la negació de tot. No obstant, no és així com Shakespeare ens vol fer comprendre Hamlet, ja que allò que el pensament d'aquest darrer posa en qüestió és molt més que els principis i els valors d'una cultura o una altra.

La volta superba del firmament, les seves esferes, la seva música, tot allò que el pensament del temps concebia de més significatiu, inclosa la relació entre el temps humà i l'atemporalitat de Déu: tot això és refutat per Hamlet i, en conseqüència, el col·lapse d'aquestes concepcions del món no pot fer altra cosa que anunciar la ruïna de tota representació i de tot valor; en resum, una nit sense la més mínima traça de llum. I en aquests pensaments, que Hamlet explica en la primera trobada amb Rosencrantz i Guildenstern, afronta una qüestió fonamental: la del «no-res», en l'abisme del qual és Déu mateix qui emergeix. Ara bé, d'aquesta experiència d'una desesperació que sembla absoluta, una via de sortida apareix com a possible: per a qui vacil·la sobre el llindar del no-ser es tracta d'aferrar-se a un «interès» capaç d'instituir un «nou cel» i una «terra nova». De fet, es pot observar que, malgrat el seu menyspreu per tot, Hamlet estima algú, cosa que duu a demanar-se si no és precisament sobre això que ell intenta realitzar quelcom totalment nou. L'interès que Hamlet té per la fràgil Ofèlia és potser aquest

«quelcom» que el podria salvar; des d'aquest punt de vista és possible entreure per sota de la trama de *Hamlet* –el projecte de revenja i els estranys obstacles que troba– una seqüència que podria ser essencial en el transcurs de l'obra i per tal de comprendre'n el sentit. Ofèlia, que reclama l'atenció de Hamlet sobre el «promontori estèril» del món, seria el futur en el cor mateix del desastre, i ell podria en companyia seva acabar amb les seves contradiccions i les seves inhibicions. Estimar Ofèlia, retrobant així el sentit de la vida, seria per a Hamlet la millor manera de venjar el pare, que fou víctima no tant d'una persona particular com de la fatalitat d'un ordre del món fals i mentider. Així, en l'aliança que fundaria la nova terra i fins i tot el nou cel, la dona col·laboraria plenament en l'empresa comuna, i és doncs lògic que en aquest drama sigui la dona –tant Ofèlia com, veurem, també Gertrudis– qui apareix en el cor de l'acció com un dels seus elements necessaris. Però cal constatar que ben aviat aquesta possibilitat no serà res més que una gran ocasió perduda, com el propi Hamlet entén quan descobreix que Ofèlia és morta.

Pel què fa a l'assassí del seu pare, per a Hamlet és algú a odiar, però no d'una manera tan simple com es podria creure. Certament *Hamlet* pertany al gènere del drama de la revenja, i no obstant des del final del duel ja no hi ha en Hamlet cap pensament de revenja i, cosa estranya, la catàstrofe mateixa arriba de tal manera que sembla lligada a una línia completament diferent. Per tal d'acomplir una revenja amb convicció, cal creure en la justícia de la pròpia causa, és a dir, en la innocència de la víctima que s'intenta venjar i en la culpabilitat de la nova víctima designada⁷. Ara bé, la culpabilitat de la víctima designada es fonamenta en la innocència de la primera víctima, però si aquesta última

7. Cf. GIRARD 1998.

és ja un assassí, aleshores aquell que cerca de venjar-la, si reflexiona una mica en la circularitat de la revenja, acaba per no creure-hi més. És exactament el que passa a *Hamlet*, amb la conseqüència que, per més que pugui ser detestable, Claudi no ho serà mai prou als ulls de Hamlet, atès que l'assassinat que ha comès s'enquadra en el context d'una sèrie de revenges precedents. El problema de Hamlet és que no pot prescindir del context: el crim comès per Claudi se li mostra, de fet, com el darrer anell d'una cadena ja llarga i la pròpia revenja com un anell ulterior idèntic als precedents. De fet, tots els personatges estan presos en una espiral de revenja, incloent-hi Hamlet pare i el seu germà Claudi i, des d'aquest punt de vista, la semblança entre els dos germans emergeix clarament en l'escena en què Hamlet, sostenint a la mà els dos retrats del pare i de l'oncle, mira de convèncer la mare de l'enorme diferència que existeix entre els dos.

No hi hauria cap «dilema» de Hamlet, si l'heroi cregués seriosament en les pròpies paraules; i és que més encara que a la mare, és a si mateix a qui Hamlet mira de convèncer, atès que no està prou indignat per matar el traïdor, amb la conseqüència que precisament per això se sent malament i l'emprèn amb la mare, que palesament és encara més indiferent que ell. Hamlet no diu que la mare està enamorada de Claudi, sinó que, si n'estigués, això no hauria d'impedir-li d'establir una diferència entre els seus dos marits; si no en percep cap, és perquè als seus ulls no n'existeix cap, com evidentment no existeix cap diferència als ulls del propi Hamlet. Aquesta hipòtesi és confirmada pel silenci de Gertrudis durant l'arravatament del fill: ella no té res a dir, atès que la seva vertadera opinió és idèntica amb la que el fill s'esforça de combatre, perquè la comparteix. Si la mare ha pogut esposar els dos germans, deixant passar un interval tan breu, és a causa de la seva extraordinària similitud, similitud que el mateix Hamlet adverteix, i que és allò que el fa enrabiar. És necessari, doncs, que Hamlet rebí d'altres

l'impuls que no troba en si mateix i això és tot allò que cerca, inútilment, d'obtenir de la mare, sense èxit. De fet, qui empeny Hamlet a l'acció és Laertes, i això perquè toca Hamlet de prop: les dues situacions són semblants, tant que la irritació que sent s'acompanya d'un sentiment d'emulació, que en el cinquè acte el transforma en aquell venjador que fins aleshores no havia reeixit a ser. Quan veu Laertes saltar a la tomba d'Ofèlia, Hamlet en resulta trastornat, tant que el to serè que tenia en la seva meditació amb Horaci deixa pas a una imitació del dolor teatral del rival, i és en aquest punt que Hamlet escull d'esdevenir un segon Laertes, preparant-se així per a la catàstrofe final.

En referència a la figura de Claudi, l'usurpador, el nou sobirà, cal dir que obsessiona Hamlet fins i tot abans de les revelacions de l'Espectre; i d'alguna manera Shakespeare posa en evidència que hi ha una semblança entre aquests dos homes que haurien de ser adversaris, de la qual cosa Hamlet no pot no ser-ne conscient. Tal i com posa de relleu Yves Bonnefoy⁸, fins i tot abans de saber que Claudi és l'assassí del seu pare —és cert que ho pressentia, la seva ànima era «profètica»— Hamlet veia en ell tanta avidesa cínica en el fet de prendre la corona i la reina, que conclou que aquest home no creu en absolut en l'ordre del món. I en aquesta Elsinor on ningú gosaria posar aquest ordre en qüestió, Hamlet no pot no constatar que ells dos són propers almenys en això. Malgrat aquest parentiu, hi ha, o com a mínim Hamlet vol pensar-ho, una diferència que hauria de ser essencial, ja que l'un i l'altre saben, o pensen, que tot allò que sembla ser la realitat mateixa no és més que un conjunt d'il·lusions i d'aparences; però Hamlet pateix per aquest col·lapse de valors: no per casualitat roman al costat del pare i, fins i tot quan sembla burlar-se'n anomenant-lo

8. Cf. BONNEFOY 2015.

«vell talp», l'escolta amb atenció tot parlant de la seva mare i del respecte que ha de tenir per ell; i quan agredeix Ofèlia amb aquells pensaments sobre les dones que ell sap que no són més que prejudicis d'una societat que ell mateix refusa, se'n sent culpable.

En canvi Claudi se serveix, i no en pateix, d'aquests valors i judicis il·lusoris, tot traient-ne profit sense cap remordiment. Així, amb la mirada inquieta sobre Claudi, Hamlet mira de persuadir-se que entre ells dos, si bé no creuen en res, sí que hi ha una diferència: Claudi és un aprofitat, mentre que ell, el fill indecís, és una víctima. Però el problema és si això es correspon amb la veritat i si la fascinació que Hamlet sent no té una causa més profunda, que és la vertadera font del seu turment; de fet, és cert que ell no treu profit d'aquells prejudicis, com sí que fa Claudi, i tanmateix els utilitza no només per arruïnar la seva relació amb Ofèlia, sinó també per satisfer la mandra de qui no cerca més que replegar-se sobre els seus somnis: rei d'un espai sense límits en la closca d'una nou. No cercant doncs res més que satisfer els seus interessos, exactament com Claudi, Hamlet no és diferent d'aquest: el bé al qual ell aspira no és confortable, al contrari dels plaers del poder, però tanmateix segueix sent egocèntric, i en canvi el gran acte de refundació necessari hauria estat un salt envers un altre ésser. Hamlet se sent, en resum, un altre Claudi, i és aquesta la causa de la fascinació que sent en la confrontació amb ell, i d'aquí les conseqüències que pesaran sobre els seus actes i que decidiran tota l'acció —o millor, la inacció— del drama. De bon començament es tracta d'allò que impedeix el compliment de la revenja: ¿com tenir el coratge de matar un home que certament ha comès un gran crim, però que és presa d'un egoisme que Hamlet sent també en si mateix? Més encara, Claudi seria el mirall que Hamlet té interès a tenir al davant per continuar pensant en si mateix en lloc de passar a l'acció: la possibilitat, en de-

finitiva, que tindria Hamlet de poder endarrerir la tria entre «ser» i «no ser».

«Ser o no ser»: atènyer la realitat i l'absolutesa de l'Ésser o romandre en la contingència de l'esdevenir, on la nostra finitud té una única conclusió, la mort. I tanmateix Hamlet sent la necessitat d'arrancar la màscara a aquest home tant cuirassat com el pare que se li apareix, i és per això que vol fer una representació teatral davant del rei, de la reina i de tota la cort. Tot mostrant-li un traïdor que assassina el seu rei i després esposa la seva reina, Hamlet busca provocar una reacció que seria una confessió que li permetria la revenja. Ben mirat, però, Hamlet, fins i tot quan veu el rei reaccionar com ell s'esperava, de fet no mira de forçar Claudi a reconèixer-se culpable. No és aquesta culpabilitat allò que l'interessa: Hamlet vol que li aparegui al davant aquest interlocutor del qual no para de témer que sigui la seva imatge al mirall, també perquè «... per a Hamlet, l'exhortació de venjar l'homicidi del pare amb un nou homicidi, tot restaurant així un *status quo* considerat *abans* com a sa [...] representa una recaiguda en allò primitiu, en allò arcaic, en la barbàrie»⁹.

Respecte de Gertrudis, cal dir que, tot i ser de fet culpable d'haver-se casat amb Claudi, tanmateix l'espectre del pare demana al seu fill de no jutjar-la. Si pensem en els insults de Hamlet a la noia que de fet estima, cal notar que la violència de les paraules de l'acusador traeix certament el fet que ell sap que és culpable i no Ofèlia i demostra també que el desig d'estimar roman viu en ell. Que Hamlet sent el mateix en la seva relació amb la mare, colpejada de fet per les seves sospites, per la còlera i per les acusacions explícitament formulades, és que tanmateix tot això genera en Hamlet un fort estat de patiment. De fet, ja abans de les

9. KRIPPENDORFF 2005: 237.

revelacions de l'Espectre, Hamlet jutjava amb gran reprova-
ció el comportament de Gertrudis, que semblava haver
oblidat el seu marit acabat de morir per abandonar-se a un
home que el seu fill sempre havia trobat desagradable. No
és per atzar que sigui precisament a Gertrudis que Hamlet
aboqui des de l'inici del drama les seves observacions amargues
relatives a la diferència entre allò que sembla i allò que
és. A parer de Stanley Cavell, quan Hamlet afirma «jo no
conec *sembla*», vol dir que el seu món és completament dife-
rent del dels altres, i aquella expressió és vista com una
mena de descripció preliminar de la seva manera general de
percebre les coses. De fet, allò que Hamlet reivindica per
a si és una capacitat que tant per a ell com per a Casandra
es revela com una maledicció, això és, veure les persones
per allò que són, fitar la seva veritat, sense aturar-se en el
«sembla». Aquest també és el sentit de l'episodi en què el
veiem observar amb atenció el crani de Yorick: no és només
un moment de meditació o de record al qual va associat un
significat particular, com es pensa normalment, sinó que és
l'emblema d'una experiència que per a ell és quotidiana,
és a dir, la manera en la qual ell veu els éssers humans que
l'envolten, com altres esquelets.

2/ A la fosca Elsinor roman un pas obert vers una memò-
ria de llum, una possibilitat de redempció per aquest prín-
cep presa de tots els fantasmes. Poc després que Hamlet
hagi maltractat Ofèlia, una companyia de comedians arriba
a Elsinor; és molt rellevant la idea de Shakespeare d'afegir
el teatre com una altra dimensió respecte el conflicte entre
aparença i realitat, entre semblar i ser. I això perquè el teatre
no ofereix només als espectadors un mirall d'allò que té lloc
en la societat real –com Hamlet sosté davant dels actors–,
sinó perquè aquest ofereix també l'ocasió d'excavar en la
pròpia consciència: no en va, aquests actors-comedians
duen en el seu equipatge les il·lusions i alhora la veritat.

Així, des d'aquesta arribada, un raig de llum penetra les tenebres i tindrà sobre Hamlet un efecte que desbordarà la seva relació amb si mateix i amb el conjunt de les seves accions. En el passatge sobre Hècuba i la mort de Príam, que Hamlet demana de recitar al cap dels comedians, allò que colpeix el príncep no és una reflexió abstracta sinó l'evidència d'una mort percebuda com a tal: en altres termes, una epifania de la finitud humana. I allò que l'emociona més és el dolor d'Hècuba, una esposa, aquesta prova d'amor d'un ésser per un altre ésser, i ens caldrà comprendre aquest passatge que en un primer moment sobta per la seva diferència estilística respecte la resta de *Hamlet*.

En aquesta *Mort de Príam* Shakespeare reconeix la poesia, les seves febleses però també els seus poders. El cap dels comedians, emplaçat a recitar-lo, quan arriba al crit d'Hècuba davant de Pirrus matant Príam, canvia de color, els seus ulls s'omplen de llàgrimes i ha d'aturar-se: les paraules del poeta provoquen la seva compassió. La poesia genera emocions, i allò que revela sembla alguna cosa que surt del fons de l'ànima, aquella solidaritat entre els éssers humans que seria sensat de considerar com l'única realitat. També Hamlet està emocionat, i si després vol quedar-se és només per meditar sobre aquesta emoció de l'actor i reflexionar sobre allò reprimit. Aquesta emoció de Hamlet es tradueix en el desordre de les seves paraules en el monòleg que segueix, fet d'exclamacions, de paraules d'estupor i de desesperació, i s'entén què ha causat tot això. Per al comediant el xiscler d'Hècuba no és més que «l'ombra d'un dolor», però Hamlet té en el seu pensament una altra dona en presència del cos del seu marit, un ésser ben real aquest cop, la seva mare Gertrudis. És l'aparent insensibilitat de Gertrudis, demostrada pel fet que es va tornar a casar quasi immediatament amb l'home que precisament era sospitós d'haver matat el seu marit, allò que provoca el malestar del seu fill davant la vida, i és aquest comportament de la mare

allò que fa que Hamlet no arribi mai a voler vertaderament la mort de Claudi, que als seus ulls no és pas més culpable que Gertrudis mateixa. Hamlet havia estimat la seva mare, però ara ell la considera culpable, i això li fa prejudicar com a malvades totes les dones; però de sobte n'apareix una, Hècuba, que per contra és la prova de l'existència de l'amor i d'allò que l'amor pot tenir d'absolut. Hamlet se sent envaït, davant de tanta desesperació, pel pensament que aquell crit és autèntic, que l'amor existeix i també que és una dona, en particular, qui en dóna prova; d'aquí sorgeix una estima que s'estén a través d'Hècuba a totes les dones i, en particular, a aquella més propera, la seva mare.

El crit de la reina de Troia és la resurrecció de Gertrudis als ulls del fill, que s'arriba a convèncer que ella no pot ser tan dolenta com ha cregut, i de la qual ara està disposat a tenir cura de les possibles ferides; i també podrà deixar de dubtar d'Ofèlia, la dona que ha estimat abans de considerar-la una nova Gertrudis. Tot això fa pensar que la «trampa», que ell imagina en aquell moment, no serà tant per sorprendre Claudi, que Hamlet creu absolutament culpable, com per reconèixer en Gertrudis l'emoció, o fins i tot l'amor que ha reprimat. En definitiva, la trampa que es troba al centre del *Hamlet* no seria per a la captura de Claudi, sinó per tal d'alliberar la reina de la situació en la qual ella s'ha ficat, i el dubte de Hamlet entre el «ser» i el «no ser» trobaria el seu acabament en aquesta falla.

Tanmateix, en aquesta trampa també Hamlet hi és tancat, des del moment que la falla no aturarà la seva confrontació amb un adversari amb el qual necessita comparar-se més que no pas desitja vèncer. No en va, cal subratllar que Hamlet, en el moment decisiu de la representació, quan apareix l'assassí amb l'ampolla de verí, es precipita sobre l'escena cridant que es tracta del «nebot del rei»: així Hamlet, que és el nebot de Claudi, es vesteix amb l'hàbit de l'assassí, tot assemblant-se, d'aquesta manera, encara més

a l'assassí real. Aquesta necessitat que Hamlet té de Claudi, la comprèn de cop en el moment en què la representació és interrompuda. Claudi, en efecte, fa encendre els llums per sortir després d'haver-se aixecat quan Llucià vessa la poció a l'orella de la seva víctima; en aquest punt Hamlet, adreçant-se a Horaci, es declara victoriós, perquè l'usurpador s'ha traït. Tanmateix, en lloc de prendre la decisió que la situació li hauria d'imposar, el primer pensament de Hamlet quan Claudi surt és el de si mateix com a comediant, com si el seu lloc autèntic hagués de ser entre aquells que reciten la peça. Per la resta, lluny de fer cap pas vers la revenja que sap que és la seva comesa, Hamlet no fa més que endarrerir l'assassinat de Claudi, tal i com mostra quan el veurà, poc després, sense defensa, perquè es troba de genolls, resant; però més enllà de les raons de Hamlet per no matar el rei en aquell moment, roman el fet que ell no vol perdre aquest mirall sobre el qual s'inclina per contemplar-se.

De la representació de la peça Hamlet espera també que li mostri com reaccionarà la seva mare; però aquesta reacció de Gertrudis, si és que n'hi ha hagut una, ha estat camuflada pel moment crucial de la còlera del rei i la seva brusca sortida. No obstant, hi ha encara una possibilitat: és el que Hamlet espera quan entra a la cambra de la mare on ha estat convocat. Després de discussions àdhuc violentes, tot sembla a punt per un gran moment de reconeixement recíproc i, per part seva, Gertrudis està realment a punt d'abandonar-se als remordiments. Però no és això el que Hamlet creu, per tal com no pot evitar d'imaginar-se una Gertrudis luxuriosa, capaç de gestos que li repugnen; i si en la seva còlera té compassió per un patiment evident, tanmateix aquesta compassió no li fa sentir en aquest patiment el crit d'Hècuba: és com si les paraules que s'han intercanviat romanguessin només paraules, sense realitat, com si l'ésser estigués sempre ocult en l'aparèixer, i a Hamlet no li quedés més que la dimensió del no ser, de la qual no aconsegueix sortir.

I no per atzar es colpeix en veure que quan mata Poloni, en lloc de passar a l'acció, es deixa atrapar en la condició de culpable, acceptant de ser jutjat i castigat amb l'exili. Quan retorni a Elsinor, serà un Hamlet sense projecte d'acció, tancat en meditacions que comunicarà de tant en tant a Horaci, i l'únic crit que sentirà serà el seu quan, en l'escena del cementiri, es llenci a la tomba d'Ofèlia per cridar davant de tothom el seu amor per ella. És cert que aquí hi ha un xoc entre Hamlet i Laertes, però la raó de la seva oposició és més profunda que el fet que el primer sigui acusat pel segon d'haver-li matat el pare i fet morir la germana.

El tema és que Laertes respon de manera diferent a Hamlet sobre les raons de l'ordre del món: a diferència de Hamlet, per a Laertes no hi ha un altre món diferent d'aquest. Si Laertes pot actuar lliurement perquè no dubta del principi de la seva acció, en canvi Hamlet ha vist esvair-se la seva fe en l'ordre que Laertes no pensa més que a mantenir. Quan Hamlet acusava Ofèlia és a si mateix a qui volia destruir, ja que sabia, en el fons de si mateix, que s'estava equivocant, no fent altra cosa que conformar-se amb els esquemes d'un ordre en el qual ja no creia. «Jo amava Ofèlia», crida Hamlet davant de la tomba de la seva estimada, però ha pres consciència d'aquest amor «massa tard». És després d'aquesta presa de consciència de la gran ocasió perduda quan Shakespeare, cap al final del drama, farà pronunciar a Hamlet aquell «estic prompte» que és l'acceptació del sense-sentit de tot plegat i alhora la resignació davant de les accions a les quals ja no s'és capaç de donar algun sentit valuós. És pròpiament aquesta renúncia la que triomfa quan Hamlet accepta amb una indiferència gens dissimulada l'oferta d'un duel que clarament és una trampa, en la qual la seva pròpia vida està en joc. En el «no hi fa res» que diu a Horaci hi ha l'abandonament de si mateix en el no-ser: certament, el «massa tard» és una afirmació de manca de sentit, desesperada perquè no té esperança de sentit.

A propòsit del «teatre dins del teatre» que Hamlet utilitza per desemascarar la culpabilitat de Claudi però sobretot l'eventual implicació de la mare, tal i com posa en evidència Carl Schmitt¹⁰, que Shakespeare no hagi pogut o volgut tractar el tema de la culpabilitat o de la innocència de Gertrudis és una dada que de fet amaga i alhora revela el nexa entre la mare de Hamlet i la reina d'Escòcia Maria Estuard, mare de Jacob I. Així, en l'autonomia del drama i dels seus personatges irromp una problemàtica humana i política que brolla d'una història contemporània independent del drama mateix i de la seva lògica interna. El concepte «irrupció», tot implicant la transcendència de la realitat respecte de l'art, manifesta també la desconfiança en l'aprehensió de la realitat per part de la paraula. El fet és que per a Schmitt la representació shakespeariana és la metàfora d'un món que al seu torn es concep només com a teatre: així el «teatre dins del teatre» (la representació de l'anomenat *Assassinat de Gonzago*) és el punt en què Shakespeare s'apropa més a la vida. La teatralització del món, emfasitzada en el «drama dins del drama», que Schmitt assumeix en el títol d'aquest assaig amb el nom «Hècuba» (referint-se a la narració del lament de Príam, en el segon acte), no «inclou» la realitat contemporània extra-dramàtica, a la qual Schmitt dona el nom de «Hamlet». *Hamlet o Hècuba* evidencia, doncs, la distància entre realitat i representació: el «teatre dins del teatre» no només no és una mirada darrera les bambolines sinó, al contrari, és l'espectacle mateix, per un cop «davant» de les bambolines, i això pressuposa la presència d'un fortíssim nucli de realitat i d'actualitat. Així, és extremadament important de notar que el *Hamlet* no es resol en un joc sense més, atès que aquest joc en conté un altre, més enllà dels elements del joc dramàtic que resta, per tant, incomplet: la ineluctable

10. Cf. SCHMITT 1983.

realitat efectual és la roca muda contra la qual trenquen les ones del joc dramàtic.

3/ Retornem de nou a la *trampa per ratolins* o *assassinat de Gonzago* que és un dels punts candents del *Hamlet*. Tal i com sosté Bonnefoy, allò que colpeix en aquest text és la prevalença de la forma fixa per damunt de les paraules, o bé d'una idea que precedeix el propi text¹¹. Aquest darrer és diferent d'aquell d'*Hècuba*, recitat pel cap de la companyia de còmics, on en canvi preval la paraula, i doncs la vida, sobre la fixesa de la forma. No obstant, aquests dos textos són al seu torn diferents del text del *Hamlet*, i més en general de l'escriptura de Shakespeare, i això també si la seva successió en el pensament de Hamlet hagués de significar que hi ha un passatge de l'un a l'altre; passatge que hauria d'aclarir-se amb les reflexions que Hamlet comunica als actors que han de posar en escena la peça que ell ha escollit per dur a terme la seva «trampa». Tanmateix, en aquestes reflexions, que són alhora extenses i formulades amb precisió, no hi ha res que justifiqui com el relat de l'assassinat de Príam hagi pogut empènyer Hamlet a recordar-se d'una obra tan estàtica com la que decideix de fer representar. De fet, el pensament que Hamlet comparteix amb els comedians sembla del tot estrany tant en l'una com en l'altra manera de concebre el teatre: «en ple torrent, enmig de la tempesta, i, si així puc dir-ho, dins el xuclador de la passió, heu d'aconseguir i transmetre una templança que en suavitzar l'aspror»¹². I també: «que l'acció s'aparelli amb la paraula i la paraula amb l'acció, tenint compte, especialment, de no anar mai més enllà de la moderació de la natura; perquè, estrafer-la, és contrariar el que la representació escènica es

11. Cf. BONNEFOY 2015.

12. SHAKESPEARE 1997: III, II, 6-8.

proposa, que, des del seu principi fins avui, ha estat i és, de posar a la natura, tal com sigui, un mirall al seu davant...»¹³.

Es podria pensar que és el propi Shakespeare qui sosté aquesta idea de teatre, però seria un error: certament el dramaturg pensava que els excessos en la recitació dels actors no havien d'ocultar allò que amb gran serietat exposaven les seves tragèdies i també les seves comèdies, però hauria pogut fer seva la idea d'aquesta «mesura» a la qual s'ha de sotmetre l'huracà de la passió? Si es pensa en la desesperació de Lear, o en l'angoixa de Macbeth, o en els crits d'Otel·lo, o també en la follia d'Ofèlia, la resposta ha de ser negativa. Ni amb aquesta noció de «mesura» Shakespeare hauria pogut escriure els monòlegs mateixos de Hamlet, en els quals hi ha un pensament que no està supeditat a les lleis del *logos*. En ser totalment reduïble a paraules conceptualitzades, la vocació de les quals és analítica, la mesura té a veure amb l'intel·lecte i no amb el *pathos*: la mesura és cega en el tracte amb allò que sacseja l'edifici de la raó, però precisament aquest excés de la realitat sobre la raó és allò que nosaltres devem a Shakespeare. En exposar aquelles reflexions als comedians, doncs, Hamlet no és pas el portaveu de Shakespeare, i per tant hem d'aclarir el perquè d'aquesta exposició d'una poètica que no podria ni concebre *Hamlet* ni donar comte de les obres successives. En particular, els valors exaltats per un Hamlet teòric del teatre no expliquen la diferència entre «Hècuba» i «Gonzago». En aquest punt de l'acció de *Hamlet* cal doncs constatar allò que sembla un *hiatus* en la cadena dels significats del drama: la presència, simultània i contradictòria, de tres concepcions del teatre. La possibilitat de superar aquesta contradicció pressuposa que hi hagi en el drama un nivell de sentit que encara no ha aflorat.

13. *Ibid.*: III, II, 18-23.

Deixem de banda per un moment *La mort de Priam* (o *Hècuba*) i prenguem les altres dues concepcions del teatre sobre les quals *Hamlet* ens fa meditar: per un costat la «mesura» que el príncep requereix als actors, una fidelitat a un pensament que cerca de restituir allò que considera vertader, i per l'altre costat el primat de la forma en el *Gonzago*. En un primer cop d'ull aquestes concepcions podrien semblar totalment oposades, però aquesta és una comprensió defec-tuosa; ben mirat, de fet, no hi ha una autèntica contraposició entre aquestes dues poètiques: cal tenir present que la veritat, per a qui parla de mesura, és la constatació que hi ha en l'existència social situacions en les quals algunes paraules són dites en el lloc d'altres, per la necessitat de confondre i d'enganyar, i el teatre, que segurament és un bon mitjà per observar aquesta possibilitat, ho pot fer en tant que sigui considerat el «mirall» de la societat. Això pressuposa que els esdeveniments descrits han estat percebuts per l'autor de la manera en què la societat sotmet la realitat als seus fins. Així els esquemes de l'abstracció substitueixen la percepció empàtica de l'existència, únic nivell en què s'estableixen les relacions amb els altres éssers, que són l'única realitat que té sentit. En conseqüència, la poètica de la mesura, en fer-ho tot des d'una «observació» externa de la societat, no-més pot donar lloc a un profund desconeixement d'aquesta última. El teatre dins del teatre no serà més que la posada en evidència del risc que la poètica de la mesura fa córrer a una comprensió de l'home en tant que ésser finit i, sota aquest perfil, malgrat les seves aparences contradictòries, la concepció del teatre que exposa *Hamlet* i la peça que posa en escena davant del rei i la cort són coincidents.

Si ara retornem a la *Mort de Priam*, no podem deixar de captar la diferència entre aquesta poètica i les altres dues. No hi ha cap mesura en aquesta narració, que deixa que l'in-cendi entri en els seus mots, i cap preocupació per les con-vençions de la retòrica volguda en el *Gonzago*; la *Mort de*

Príam no satisfà les recomanacions que Hamlet fa als actors: és com si aquest fragment hagués escapat del risc d'esclerosi de l'existència que és propi del pensament conceptual. No s'hi troba res, en definitiva, d'aquella abstracció que, en la poètica de la mesura, duu a la ruïna les seves temptatives més serioses de dir la finitud. I, en canvi, un efecte que *L'assassinat de Gonzago* no ha tingut, a banda d'aquell que Hamlet esperava, ha estat el de tocar el cor de Gertrudis i per tant de suscitar un sentiment adequat a la profunditat d'allò humà. Al contrari, en el *Príam*, el crit d'Hècuba commou Hamlet i reanima les emocions més amagades, tant que obre l'esperança de la possibilitat de «canviar la vida». En resum, en el *Gonzago* la forma ha creat un desert en les paraules i és, en conseqüència, per a la societat que es vol humana, quelcom enormement perillós, tant que és precisament aquesta forma qui ha de sufocar el crit d'Hècuba. I si la forma és generadora de mort, a través de les paraules constretes precisament per la forma fixa, aleshores dir la veritat no li correspondrà a la forma, sinó a aquelles paraules que estan carregades de vida. Així, en el *Príam*, encara que sigui per un instant, s'establirà un saber de la finitud: aquest instant és també la represa de l'esperança i l'albada d'una autèntica dimensió humana que emergeix en el món, però alhora és precisament aquest instant qui aconpleix la funció primària de provocar un silenci interromput per un «massa tard!». Al final del Hamlet arribem a comprendre un «massa tard» que sembla valdre per a tota la modernitat, a l'interior de la qual es troba només una afirmació de manca de sentit: és davant d'aquest sense-sentit que Hamlet afirma la necessitat d'«estar prompte».

En aquest punt, em sembla important reprendre l'afirmació d'Edgar al final del *Rei Lear*: «La maduresa ho és tot» – «Ripeness is all» (V, II, 214) –, diferenciant-la de la de Hamlet: «La promptitud ho és tot» – «the readiness is all» (V, II, 11); de fet aquestes frases parlen de tensions que són al centre de la poètica de Shakespeare. Si Edgar comprèn

instintivament que només podrà trobar la seva salvació en el treball per als altres, a fi de reprendre aquell intercanvi que és l'única cosa que fa autèntics els humans, en canvi en el *Hamlet* trobem l'acceptació de la mort, perquè aquesta seria el senyal per excel·lència de la indiferència del món i, per tant, de la insuficiència del sentit. L'«estar madur» apareix al *Rei Lear* com aquella possibilitat d'existència a partir de la qual els protagonistes d'aquesta tragèdia de les aparences enganyadores deixen de ser només una ombra. Res d'aquesta mena no apareix en el *Hamlet*, que conté únicament tenebres, a diferència de l'univers del *Rei Lear*, que expressa un extrem acte de fe. L'«estar prompte» i l'«estar madur» es presenten, per tant, com dues actituds irreductibles: l'una, la quinta essència de l'ordre d'un món que sembla indiferent a l'home, l'altra, el contrari d'aquest ordre, quan la trama que semblava incompreensible deixa un espai, encara que mínim, a l'acció dels homes de «bona voluntat». I la qüestió més important de tot el teatre de Shakespeare és el significat que ha pogut prendre, en termes de possibilitat efectiva, aquesta oposició fonamental. Després que l'Edat Mitjana cristiana hagués construït un edifici amb el cel i la terra a l'entorn de l'home, Shakespeare pensa que encara roman en la natura i en nosaltres un ordre universal i profund, el de la vida que, reconeguda en les seves formes simples, estimada i acceptada, pot fer rebrotar –com l'herba que creix en les ruïnes– la nostra condició d'exiliats del món de la Promesa. Aquest és el recorregut, a parer meu, que va del *Hamlet* al *Rei Lear* i continua amb *La Tempesta*. No hi ha, com s'ha dit, una «filosofia» de Shakespeare i, des d'aquest punt de vista, el gran dramaturg anglès és proper a Dostoievski, a Kafka i a Beckett: l'obra de Shakespeare no és, doncs, una epifania de l'Absolut sinó, com la dels altres grans escriptors citats, un testimoniatge de la connexió entre sentit i sense-sentit que caracteritza el gran art «modern» tal i com el defineix Adorno.

Referències bibliogràfiques

- ADORNO Th. W., 2001, *Beethoven*, Torino: Einaudi.
== 2009, *Teoria estetica*, Torino: Einaudi.
- BONNEFOY Y., 2015, *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, Paris: Seuil.
- BRADLEY A. C., 2007, *La tragedia di Shakespeare. Storia, personaggi, analisi*, Milano: Rizzoli.
- CAVELL S., 2004, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino: Einaudi.
- GIRARD R., 1998, *Shakesepare. Il teatro dell'invidia*, Milano: Adelphi.
- KOTT J., 2006, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano: Feltrinelli.
- KRIPPENDORFF E., 2005, *Shakespeare politico. Drammi storici, drammi romani, tragedie*, Roma: Fazi.
- SCHMITT C., 1983, *Hamlet o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del drama*, Bologna: Il Mulino.
- SHAKESPEARE W. 1997, *Hamlet*, in *Drammi dialettici*, a cura di G. Melchiori, Milano: Meridiani Mondadori.
- VYGOTSKIJ L. S., 1972, *Psicologia dell'arte*, Roma: Editori Riuniti.
== 1973, *La tragedia di Hamlet*, Roma: Editori Riuniti.

Traducció de Jordi Casasampere