Disolución y conflicto en Antígona y Hamlet

Nicolás Gracia Varela*

Resumen

En este trabajo intento ofrecer una interpretación de Hamlet y Antígona como dos posibili-dades particulares de pensar lo humano y de configurar la subjetividad. Pretendo mostrar cómo la universalidad de estas obras se expresa, por lo menos en cierto sentido, de forma diametralmente opuesta, en la medida en que el conflicto y su resolución poseen un punto de partida y una justificación muy distintos. Apoyándome en las reflexiones de Hegel en torno a las artes representativas, analizaré las características del conflicto y de las personali-dades de los protagonistas de estas dos obras, para mostrar a Antígona como reafirmación de la unidad ética de los griegos, y a Hamlet como explicitación de las escisiones propias de la modernidad.

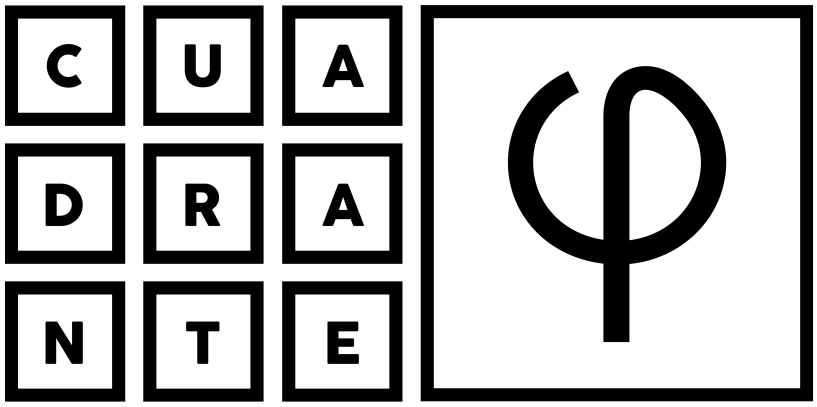
Palabras clave: Hamlet, Antígona, tragedia, drama, subjetividad, conflicto, modernidad

*Universidad de Antioquia

nicolas.gracia@udea.edu.co

Recibido: 13 de noviembre de 2017

Aceptado: 18 de junio de 2018



Abstract

In this text I offer an interpretation of Hamlet and Antigone as two particular possibilities in the configuration and representation of subjectivity. I intend to show that, in a certain sense, the way in which universality is represented in each play is radically different, due to the fact that the source of the conflict and its justification could be considered as opposite. With the help of Hegel's thoughts on dramatic arts, I will analyze both the conflict and the personalities of the protagonists of these plays, in order to show how Antigone could be read as the reaffirmation of the ethical cohesiveness of the Greek, and how Hamlet could represent the personification of modernity's fundamental interior conflicts.

Keywords: Hamlet, Antigone, tragedy, drama, subjectivity, conflict, modernity.

Hamlet y Antígona poseen la potencia callada de la buena literatura; más allá del placer estético que podamos derivar de la fluidez de las figuras, de la calidez y la belleza de las palabras, nos reconocemos impactados por haber sido testigos de algo importante. Esta vaga intuición de la grandeza de estas obras sólo se ve confirmada por la inagotable producción que han engendrado; las interpretaciones abundan y se multiplican aún, reafirmando cada vez, sin importar su precisión o su honestidad intelectual, aquello vivo e inquietante que portan en su seno. Ambos personajes son paradigmas artísticos que mueven a la pregunta por el trasfondo de sus discursos, que incitan a redescubrir la subjetividad históricamente determinada que quedó plasmada en ellos. Los siglos que nos separan de su nacimiento sólo parecen contribuir a hacer más plástico el juego de la actualización y la resignificación de sus conflictos. Cuando nos preguntamos por los puntos en que se encuentran y convergen asumimos el presupuesto de que comparten ya algo esencial. Esto es, cabalmente, que ambas comportan la cristalización de una particular forma de relacionarse con el mundo, una particular forma de pensar lo humano. Es éste el punto de encuentro central, que hermana dos expresiones artísticas separadas por dos milenios, y que, dicho sea de paso, vincula todo arte durable.

Antígona, embebida en lo que conocemos como la Ilustración griega, contiene en sí múltiples caracteres que cargan con el germen de una buena parte de las realidades políticas y éticas contemporáneas. Aquello que yace tras su pesar es la escisión fundamental y universal del ser humano que es requerido por ámbitos éticos que entran en conflicto; el amor que debe a su hermano insepulto y el respeto por los dioses la obligan a llevar a cabo los rituales funerarios prohibidos por la institucionalidad personificada en Creonte. Algo similar podríamos decir de Hamlet, en tanto éste es requerido por el fantasma de su padre para llevar a cabo una venganza que, en favor del amor y la legitimidad, debe transgredir el lazo de sangre y de soberanía que vincula al príncipe con el rey Claudio, su tío. Ahora bien, esta simplificación del conflicto, enfocada en la equiparación de lo trágico en las dos obras, parece dejar de lado la categoría fundamental que las diferencia, la de la subjetividad, además de pasar por alto el presupuesto antes mencionado, según el cual ambas obras muestran una forma específica de pensar lo humano.

En lo que sigue intentaré dar cuenta, con ayuda de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, de aquellas diferencias fundamentales entre la manera en que aparecen el conflicto y la disolución de la armonía en estas dos tragedias, procurando mostrar cómo una interpretación de la Antígona como escisión fundamental de lo político es más bien una mirada contemporánea a lo que al espectador griego se le aparecía como reconciliación. Además, sirviéndome del contraste, intentaré exponer las particularidades que hacen de Hamlet el individuo múltiple que es.

1. Conflicto entre potencias éticas unilaterales

La filosofía del arte de Hegel tiene la virtud de mantener una organización consistente y consecuente que no anula la multiplicidad de su objeto de estudio. Articuladas en buena medida, implícitamente, con su filosofía del espíritu, las *Lecciones sobre la estética* se sostienen en la pregunta central por la verdad que se expresa en el arte, por la correspondencia entre unas condiciones históricas particulares y un contenido artístico particular. En este intento surgen tres categorías principales que servirán para exponer las formas intuitivas en las que el hombre se relacionaba con el arte y con el mundo en cierto momento de la historia. Estas categorías son las formas artísticas simbólica, clásica y romántica, las cuales, respectivamente, "consisten en la aspiración, el logro y el rebasamiento del ideal en cuanto a la verdadera idea de la belleza" (Hegel, 1989, p.61). A grandes rasgos, el concepto de belleza con que se opera es el de la adecuación perfecta entre forma y contenido, y este contenido podemos entenderlo como el imaginario colectivo que de manera más o menos consciente se encuentra en el centro de una comunidad humana. La forma artística clásica, que halla su expresión más alta en el arte griego, y de la cual se dice que es el logro de dicha belleza, se afirma que la unidad del imaginario colectivo griego, sostenido en su mitología, dio paso a la consecución de la expresión precisa, completa y potente de poetas como Sófocles, que plasmaron el contenido de lo humano en el conflicto y la reconciliación trágicos.

La unidad de dicho contenido de la comunidad griega es el primer aspecto determinante para la tragedia antigua. Ésta se desenvuelve como una lucha de potencias éticas unilaterales sostenidas en la segura unidad de su comunidad, de un conjunto de valores comunes, estables, sobre los cuales el conflicto puede desplegarse para más tarde retornar, reafirmándolos. Este fundamento es representado en la tragedia a través del coro; "el coro reconoce y representa la unidad de la sustancia social, aunque de manera inmediata y particularmente sostenida por el temor ante los dioses" (Rossi, 2015, p.180). Más allá de servir de contexto, ya que las referencias que éste hace son de sobra conocidas por el espectador griego, el coro cumple la función de recordar constantemente ese orden ético superior que asegura su permanencia inexorable sin importar las particularidades del conflicto trágico. Esto lo logra, por ejemplo, con la alusión al castigo divino:

> Zeus, en efecto, las jactancias de lengua altiva / sobre toda cosa odia, y en viéndoles venir / en desbordada corriente con el orgullo / del estruendo de sus áureas armas, / con su dardo de fuego derribó a uno / que, sobre lo alto de las almenas, / ya se aprestaba a cantar victoria. (Sófocles, 1969, p.33)

Por otra parte, también podemos ver cómo se nutre la tragedia de dicha unidad si pensamos en el mismo origen de la obra. La tragedia es la actualización de las leyendas ya conocidas por el público yes el tratamiento del contenido unitario que yacía en el imaginario colectivo. La actualización es la explotación del carácter familiar y cerrado, de alguna forma también lejano, de los héroes de las leyendas,

y no con el fin de dotarlos de una sustancia subjetiva importante ni tampoco de emplearlos como meras abstracciones indeterminadas, alegóricas, sino que son llevados a escena para que sirvan de carne y hueso a una potencia ética unitaria, legítima en sí misma, que pueda colisionar con otra de igual legitimidad. El personaje de la tragedia griega no habita en esa multiplicidad propia de lo moderno en la que el vaivén de la conciencia es empleado en todo su potencial dramático. Tanto Creonte como Antígona son inequívocos, no hay ninguna ambivalencia ni cargan en ellos ninguna colisión interna. Antígona está justificada en su acción por el amor filial y el respeto a los requerimientos de los dioses:

> No fue Zeus quien dio ese bando, ni la Justicia que comparte su morada con los dioses infernales definió semejantes leyes entre los hombres. Ni tampoco creía yo que tuvieran tal fuerza tus pregones como para poder transgredir, siendo mortal, las leyes no escritas y firmes de los dioses. Pues su vigencia no viene de ayer ni de hoy, sino de siempre, y nadie sabe desde cuándo aparecieron. De su incumplimiento no iba yo, por temor al capricho de hombre alguno, a recibir castigo entre los dioses. (Sófocles, 1969, p.47)

No hay allí ninguna duda o carácter escindido que la lleve a considerar la legitimidad de la voz del dirigente. Antígona es su propio carácter, y el móvil de su acción es el *pathos* ético que encarna, siendo este último la pura unilateralidad que no delibera, que no sale de sí para comunicarse. Respecto a esta determinación u obstinación de los héroes trágicos, Hegel (1989) nos dirá que "la honra de los grandes caracteres es ser culpables" (Cfr. p.869), de lo cual hallaremos una confirmación en el desafiante tono con que (nos imaginamos) Antígona responde cuando es interpelada por su tío acerca del desacato a la prohibición: "reconozco haberlo hecho y no lo niego" (Sófocles, 1969, p.46). Lo mismo ocurre con Creonte, que en su infatuación con el poder, entendida como afiliación profunda a las instituciones, subordina por completo el deber que lo llama a proteger la vida de su sobrina, y hace explícita su unilateralidad:

> ¡Ea!, pues, rechaza a la muchacha como enemiga y déjala celebrar sus nupcias en el Hades con algún muerto, ya que es ella la única entre toda la ciudad a quien sorprendí en desobediencia abierta. Y por mi parte no estoy dispuesto a desmentirme frente a los ciudadanos, y la he de dar muerte. Ante eso, que invoque a Zeus protector de la familia, pues si voy a fomentar la sedición de mis parientes, mucho más fomentaré la de quienes no son de mi linaje. Quien es honesto con sus familiares, también se revelará justo en la ciudad. Por el contrario, el que quebranta las leyes, o las fuerza, o pretende dar órdenes a quienes están en el poder, es imposible que obtenga mi aprobación. (Sófocles, 1969, p.58)

Sobre este conflicto, Hegel (1989) sostendrá que las potencias en juego son el Estado, personificado en Creonte, y la familia, personificada en Antígona (Cfr. p.868). Éste es para él el principal conflicto representado en la tragedia, en tanto la consonancia armónica entre ambos ámbitos implica la existencia ética verdaderamente lograda. No obstante, ¿en qué medida no consiste esta consideración en una reducción del conflicto? ¿No es acaso más evidente un conflicto entre la voz tiránica del dirigente y la resistencia ante ésta, soportada en la autoridad inamovible de los valores eternos? ¿No puede ser Antígona una figura que permita anticipar lo que ideológicamente funda una democracia liberal? Ante esto pienso que una discusión política en estos términos es un problema más propio de la modernidad que de la antigüe-

dad. Esto no quiere decir que no tenga cabida una discusión tal en torno a la obra, sino que—y esto es lo importante—quizá la forma en que el contenido es presentado en la tragedia cumple el propósito de reafirmar la unidad a la que antes hacíamos referencia, un fundamento fuerte que se ve revitalizado con la resolución del conflicto. La voluntad de hacer explícito el carácter escindido de lo humano quizá se encuentre, más bien, en tragedias como las de Eurípides que, como sostiene Schlegel (1996), poseen ya el carácter decadente de lo subjetivo (Cfr. p.71); mas no es el surgimiento de lo subjetivo en la tragedia griega lo que aquí nos concierne. Como ya lo había sostenido , el coro aparece en Antígona como representación del orden superior que sirve de suelo para la acción. Esto significa que en un momento en el que la sociedad griega no podía referir la resolución de conflictos éticos a leyes estatales o a dogmas religiosos, el coro surgía en la tragedia como ese núcleo común, casi místico, que se relaciona con la mitología, pero que no puede reducirse a ella, en el que la convivencia armónica era posible; el coro era representación de la unidad que ellos mismos como espectadores y ciudadanos experimentaban.

El desenlace de la tragedia logra dicha reafirmación con la anulación de las unilateralidades que entraron en conflicto: Antígona muere y Creonte habita un palacio vacío. De esta forma, el orden superior, que podemos llamar un destino concreto, al cual estaban sujetos los personajes, se pone al frente y reclama la victoria, en tanto que no permite la subsistencia de la unilateralidad. Así, las prudentes palabras de Hemón, que reclama a su padre a causa su soberbia y obstinación (Cfr. Sófocles, 1969, p.59), hallan eco en la sentencia final del coro:

> Con mucho, la sensatez es la primera condición de la felicidad. En las relaciones con los dioses es preciso no cometer impiedad alguna. Las palabras jactanciosas de los soberbios, recibiendo como castigo grandes golpes, les enseñan en su vejez a ser cuerdos. (Sófocles, 1969, p.89)

De este modo, queda claro cómo para los griegos Antígona era unidad y no escisión, cómo ella misma, como personaje, es encarnación de una potencia concreta y cerrada, que no admitía ni la duda ni la multiplicidad y la viveza del ánimo. Vemos cómo, a través del núcleo común expresado en el coro, para los griegos podía ser perfectamente claro que lo representado en escena era la armonía a la cual podían apelar como comunidad, la justicia secreta que no permite la conservación del transgresor de los deberes requeridos por los dioses ni de aquel que viola la ley. Esta claridad interpretativa que derivaban los griegos de las particularidades de su sociedad difícilmente la encontraríamos en los asistentes a la representación de Hamlet en el siglo XVII, mucho menos en los lectores y espectadores contemporáneos. Esto podría deberse, como pretendo sostener, a que lo propio de la tragedia moderna es una tendencia a la cristalización de conflictos internos que se nos presentarán siempre como esencialmente múltiples.

2. Conflicto interno y multiplicidad

El centro de la tragedia moderna no es la representación de personajes unitarios, cerrados en sí mismos y en la legitimidad de sus acciones. Ahora el centro gravitacional de la tragedia será el sujeto en su pluralidad y en sus conflictos fundamentales; lo que interesa ahora no es la unidad formal en la que se desarrolla la belleza ideal de los griegos, sino una unidad sostenida en la grandeza del carácter de los personajes, grandeza que no radica en la determinación o en la terquedad heroicas, sino en la verosimilitud de la acción en relación con lo prosaico, en la consecución de una correspondencia mediada entre lo múltiple y lo consecuente. Esto es precisamente lo que consigue Hamlet. La belleza ideal, como aparecía en la tragedia griega, no es un requerimiento para esta tragedia moderna, ésta se puede permitir lo grotesco y lo chocante, las pasiones más bajas y las más elevadas, tanto en el despliegue de la acción, de la interacción de los personajes, como en la personalidad de cada uno de ellos. Vemos así, por ejemplo, que ni siquiera la pérfida pareja incestuosa, compuesta por Claudio y Gertrudis puede ser reducida a una sola potencia antagonista. También Claudio lleva dentro de sí conflictos internos y se permite expresar su miedo en el falso arrepentimiento de su oración. En ella se muestra frágil e inseguro, consciente de la gravedad de su crimen, de las posibles consecuencias a las que se verá sujeta su alma y, sin embargo, sucumbe al egoísmo y a su enamoramiento del poder. Gertrudis, por su parte, una vez discute con su hijo y se da cuenta del verdadero motivo de su supuesta locura, se muestra negligente, pero atormentada; allí, y en la resolución de la obra, expresa un genuino cariño maternal que paradójicamente convive con la ignominia de la complicidad criminal. Podemos creer que tales ambivalencias e irresoluciones difícilmente las encontraríamos en Creonte, en quien se hace hombre una única potencia ética.

En Hamlet esta multiplicidad es aún más patente. él es pasional y reflexivo, a veces taciturno, y otras veces extravagante. Además, profiere monólogos frente a tumbas y puede ser tan elocuente y consecuente como ridículo y banal. No obstante, la acción y su personalidad se presentan como una unidad, y en esto radica la grandeza de la obra. Hamlet es unitario en la medida en que es consecuente con la escisión interior que encarna, es consecuente con su propia pasión y no se volatiliza en el puro ímpetu, como sucede con subjetividades románticas como la de Werther, que encarnan una pasión desmedida. Cuando anteriormente me refería a la superación de la belleza ideal griega, no apelaba a un juicio valorativo según el cual lo bello era propiedad exclusiva del arte de los antiguos. Significaba que, bajo aquella noción de belleza ideal, sustentada en la unidad de su pueblo, los griegos lograron una correspondencia entre la forma y el contenido que sólo era posible dentro de lo homogéneo de su sociedad. Por lo tanto, en sentido fuerte, es cierto que no podemos esperar belleza de la tragedia moderna, por lo menos no en el sentido ya referido. La belleza no ideal, que podemos esperar de tragedias como Hamlet, está precisamente, en la consistencia de un gran carácter, en la convivencia de lo contradictorio en el centro de la subjetividad.

Esto se hace evidente incluso en el origen mismo de la acción trágica. Si en la tragedia de los griegos la acción se pone en movimiento gracias al encuentro de dos potencias éticas unilaterales, cada una igualmente legítima, ahora la acción surge de las pasiones particulares y los fines personales de los individuos; lo relevante ahora es el destino particular de cada uno de ellos. Al igual que en Antígona, podemos ver que en Hamlet se problematiza la legitimidad del poder del Estado, pero en la tragedia moderna lo central no es tanto este conflicto como lo que produce en el protagonista. El conflicto surge de circunstancia externas y contingentes, y no de un choque necesario entre potencias cerradas en sí mismas: el conflicto se transporta al interior del individuo y toma la forma de una inquietud primordialmente subjetiva. Hamlet se pregunta entonces por la futilidad de la vida, por la falta de permanencia de la virtud, por la validez de sus propios fines y por el sentido general de la existencia. En su búsqueda por respuestas no parece tener el apoyo de ninguna instancia superior que le asegure la permanencia de la armonía, sino que, más bien, se presenta cada vez más desamparado, como si no poseyera más que el sostén que le ofrecían la entereza y la lealtad de Horacio. Por tanto, este conflicto y la falta de un fundamento es en lo que se basa otra diferencia fundamental entre nuestros protagonistas, Antígona y Hamlet: la determinación de una y la duda del otro.

La duda de Hamlet no es la mera indecisión, sino que en él convive la inquietud con una profunda consecuencia que le da unidad a la obra. Al respecto, Hegel (1989) nos dirá: "Hamlet es ciertamente en sí indeciso, pero no duda sobre qué debe hacer, sino sólo sobre cómo" (Cfr. p.177). Y esto precisamente porque en él rige la difícil búsqueda de ese fundamento que no posee de manera inmediata; Hamlet duda porque es un individuo que razona, que hermana la voluntad con el cálculo para darse a sí mismo, a su vida, un cierto orden, que para su caso particular debe brotar del caos reinante en la transgredida Dinamarca, debe brotar de su venganza consumada. Hamlet no es entonces un carácter disoluto, sino que, más bien, logra ser unitario sin anular su multiplicidad interna. Antígona no tiene por qué dudar, en tanto ella no es más que el pathos ético que encarna; ella es determinación y certeza, en tanto su unilateralidad se despliega tan sólo como un momento de un fundamento sustancial. El amor a su hermano y el respeto por los dioses tienen un carácter tan inexorable que no debe preguntarse por el qué y el cómo de su acción.

Otro aspecto que nos permite corroborar el vínculo de la tragedia moderna con lo subjetivo y con la multiplicidad, así como con la duda y la incertidumbre, es el tratamiento que Sófocles y Shakespeare hacen de las leyendas que dan origen a sus dramas. Por una parte, en la tragedia antigua, la resignificación de los héroes de la leyenda se da en función de la representación de un individuo cerrado, aún no tan plástico como el sujeto moderno; un individuo que se conserva idealizado, con el cual nos vinculamos sólo en tanto expresa características universales de lo humano. Antígona nos conmueve y resuena en nosotros a causa de que expresa el respeto por la muerte de un ser amado; expresa la necesidad de un luto que dignifique dicha muerte. Pero Antígona es revivida sólo para esto, no para repensar sus complejidades internas, no para dotarla de ninguna profundidad subjetiva. Antígona, la heroína de la leyenda, es

empleada como expresión de lo universal, es resucitada para dar cuerpo a un ideal, el de la dignidad en la muerte y el amor filial.

Por otra parte, Shakespeare emplea la leyenda del príncipe nórdico Amleth para hacer más compleja la relación de este héroe con su propio yo, para introducir el problema de la congruencia entre el pensamiento y la acción. Para Amleth, las circunstancias son las mismas; su tío ha asesinado a su padre y ha tomado a su madre por esposa. Amleth finge estupidez y se empeña en llevar a cabo su venganza asesinando a su tío. Lo importante aquí es que "no hay en la leyenda ninguna consideración de derecho ni de moral respecto de la acción de Amleth, y sólo se hace la alabanza de su astucia y su valor" (Londoño, 2009, p.194). Vemos que en la leyenda original no hay ambivalencias, sino determinación. Amleth no es más que la valentía de su acción, la valentía de tomar las riendas de la situación y corregir el agravio del que fue objeto. Para Hamlet, por su parte, no hay tal determinación, no está esa claridad y celeridad en la acción. Y esto no se debe a que, de manera arbitraria, Shakespeare decide hacer de su protagonista un cobarde, sino a que introduce en él las discontinuidades propias del individuo moderno que se mueve en una reflexión constante acerca de los fundamentos de su acción y de los motivos ulteriores que le permitan asegurarse la legitimidad. En otras palabras, la duda de Hamlet, en lugar de la cobardía, es la valentía de ser consecuente con la promesa que hace al fantasma de su padre y con su propia racionalidad escindida. Antes de llevar a cabo la calculada representación que descubrirá la culpa en el asesino, Hamlet se atormenta a causa de su incapacidad para realizar la acción irreflexiva, inmediata, de la venganza:

> ¿Será generoso proceder el mío, que yo, hijo de un querido padre, de cuya muerte alevosa el cielo y el infierno mismo me piden venganza, afeminado y débil desahogue con palabras el corazón, prorrumpa en execraciones vanas como una prostituta vil o un pícaro de cocina? (Shakespeare, 2008, p.99)

Ante esto diríamos que este reproche a sí mismo es algo que no encontraríamos ni en Antígona ni en Amleth, y no sólo porque éstos aparezcan como valientes y determinados. Si la duda o el retraso en la acción no tienen lugar en éstos es porque ellos mismos son su acción. Son inmediatamente lo que son en lo que hacen, es decir, sus acciones contienen el núcleo de su personalidad y evidencian de manera clara, sin ambivalencias, la totalidad de sus intenciones . Hamlet, en cambio, y en esto radica su fortaleza, no posee un suelo firme para poner en movimiento su acción; no posee ni el aval de un núcleo común fundado en los dioses, ni la aprobación irreflexiva a la venganza que rige en el ejercicio bárbaro de la violencia, del cual era muestra la leyenda de Amleth; para Hamlet la unidad entre su pensamiento y su acción se hace una tarea, y en esto considero que radica la potencia de su carácter.

Muestras de su congruencia como personaje vivo y como creación del dramaturgo inglés las encontramos, por ejemplo, en cómo no asesina a Claudio cuando lo encuentra de rodillas en oración, considerando demasiado sublime un fin tal para un villano de su tipo; o en la forma en que "llega a establecer dos códigos de imposible intercambio" (Londoño, 2009, p.190) para referirse a amigos y enemigos,

de modo que no hay locura, sino una sensibilidad plena de conciencia. Pero quizá de una manera más profunda encontremos esta congruencia en la resolución de la tragedia. Debemos recordar que para el protagonista de la tragedia moderna no hay "nada que lo trascienda como valor ético sustantivo y legítimo" (Rossi, 2015, p.182), por lo cual la resolución del conflicto no podrá darse como reafirmación de un orden superior que conserva la armonía de las potencias éticas, como sucedía en la tragedia griega. La unidad reafirmada en el desenlace será entonces la de la personalidad del protagonista.

La resolución trágica, en tanto la obra está fundada en el carácter plenamente subjetivo de las pasiones y fines de los involucrados en la acción, se ve atravesada por múltiples contingencias externas que no tuvieron que desenvolverse de esa manera particular. Lo que unifica estas circunstancias, aparentemente contingentes, es su afinidad con el espíritu del héroe. En Hamlet este espíritu es la muerte; un desencanto generalizado nos hace considerar la posibilidad de leer la obra como una progresiva despedida del mundo, como el despliegue de una voluntad suicida y el trágico trasegar de una conciencia que desprecia lo humano:

> la tierra, esa divina máquina, me parece un promontorio estéril; ese dosel magnífico de los cielos, ese hermoso firmamento que veis sobre nosotros, esa techumbre majestuosa sembrada de doradas luces, no otra cosa me parece que una desagradable y pestífera multitud de vapores. ¡Qué admirable es el hombre! ¡Qué infinitas sus facultades! ¡Qué expresivo y maravilloso en su forma y sus movimientos! ¡Qué semejante a un ángel en sus acciones! Y en su espíritu, ¡qué semejante a Dios! Él es, sin duda, lo más hermoso de la tierra, el más perfecto de todos los animales. No obstante, ¿qué es para mí esta quintaesencia de polvo?[1] (Shakespeare, 2008, p.88)

Las circunstancias finales obedecen, por tanto, a este rasgo existencial de Hamlet, a que su disposición vital llamaba a la resolución en la muerte. De esta forma, lo que se reafirma es su propio carácter, y en su muerte quedan suspendidas las preguntas que poco a poco fueron surgiendo de su reflexión. "¿Ser o no ser?", quizá la más taquillera de estas preguntas, probablemente sintetiza de una forma más adecuada la diversidad interpretativa a la que se ven sujetas la ruptura y las tensiones que experimenta este individuo múltiple. En el acto final de Hamlet no hay reconciliación, ni un renacer brillante de los valores eternos, hay una incitación a continuar el escrutinio y el movimiento interiores; a reconocer que, en la personalidad de Hamlet, irresoluta y potente, se representa la lucha universal de la libertad consigo misma. Ser o no ser es la decisión fundamental que yace oculta en cada una de nuestras acciones. La universalidad de Hamlet está en que revela esta decisión como decisión, en que hace explícita la dificultad de ser consecuentes con nosotros mismos, de existir reconciliados sin abandonar la conciencia de nuestra naturaleza escindida.

[1] "[...] this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapors. What a piece of work is man! How noble in reason! How infinite in faculty! In form and moving how express and admirable! In action how like an angel! In apprehension how like a god! The beauty of the world! The paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust?" (Shakespeare, 1947, p.233).

Bibliografía

Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Barcelona, España: Akal

Londoño, M. A. (2009). "Hamlet, en el principio de la modernidad: el juicio al rey" en: E*studios políticos*, No. 34: pp.187-203

Rossi, M. J., Muñiz, M. (2015). "Tragedia, comedia, drama: Hegel y la escena política" en: *Anacronismo e irrupción, Revista de teoría y filosofía política clásica y moderna,* Vol. 5 No. 8: pp.170-185.

Shakespeare, W. (1947). *Five great tragedies*. New York: Pocket Books, inc.

Shakespeare, W. (2008). *Hamlet. Romeo y Julieta*. Madrid, España: Edaf

Sófocles. (1969). *Antígona. Edipo Rey. Electra*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama