

Ante el Santo: un nuevo mundo entre lo sagrado y la santidad en Hamlet^{*}

Pedro Antonio Reyes Linares, S.J.^{**}



Recepción: 14 de octubre de 2025
Aprobación: 20 de noviembre de 2025

Resumen. Reyes Linares, Pedro Antonio. *Ante el Santo: un nuevo mundo entre lo sagrado y la santidad en Hamlet*. En este artículo analizo la escena del *Hamlet* de William Shakespeare en la que el príncipe detiene su mano ante Claudio, para explorar la irrupción de lo santo como experiencia distinta de lo sagrado. Propongo una lectura fenomenológica de la obra de Shakespeare que contrasta el orden sacrificial y hierofánico —fundado en la venganza y la perennidad del poder, según Mircea Eliade y René Girard— con la irrupción del Santo, que introduce el orden de la misericordia y la gratuidad. Esta suspensión del golpe de Hamlet marca la interrupción de la lógica violenta de lo sagrado por la venida de un poder distinto, el del perdón. En este acontecimiento la obra se abre a una nueva experiencia religiosa: la posibilidad de un mundo regenerado en el diálogo con el Santo, en donde el sentido no se impone, sino que se ofrece como don de verdad, confesión y comunión.

Palabras clave: sagrado, Santo, Hamlet, perdón, fenomenología, teatro.

Abstract. Reyes Linares, Pedro Antonio. *In the Presence of the Holy: A New World Between the Sacred and Sanctity in Hamlet*. In this article I analyze the scene in William Shakespeare's *Hamlet* where the prince stays his hand against Claudius, in order to explore the intrusion of the holy as an experience that is different from the sacred. I propose a phenomenological reading

* Este artículo es parte del proyecto “Lenguajes de la poiesis. Arte, religión y comunidad. Diálogos entre la tradición y la contemporaneidad”.

** Doctor en Filosofía por la Universidad de Comillas. Profesor del ITESO. parl@iteso.mx

of Shakespeare's work that contrasts the sacrificial, hierophantic order—grounded in revenge and the perpetuity of power, according to Mircea Eliade and René Girard—with the intrusion of the Holy, which introduces the order of mercy and gratitude. Hamlet's refraining from dealing the mortal blow marks the interruption of the violent logic of the sacred by the appearance of a different power, that of forgiveness. In this dramatic moment, the play opens itself up to a new religious experience: the possibility of a world regenerated through dialogue with the Holy, where meaning is not imposed but offered as a gift of truth, confession and communion.

Key words: sacred, Holy, Hamlet, forgiveness, phenomenology, theater.

Hamlet: Ahora lo podría hacer perfectamente, ahora que está rezando; lo haré ahora, y así me habré vengado. Habría que pensarla.

— William Shakespeare, *Hamlet*¹

Es un instante de duda... o de algo más que una duda. La espada se queda en su mano, tal vez ya en el aire, ya cargada de la fuerza con la que asestaría el golpe mortal sobre el usurpador, su tío Claudio, que asesinó a su padre cuando dormía en un banco del jardín. Hamlet ha sabido del asesinato, que ya intuía en el fondo de su corazón antes de que el espectro de su padre se lo hiciera evidente y le exigiera su deber de venganza. Y ahora se encuentra con la ocasión perfecta para dar conclusión al mandato sagrado. Pero ¿por qué duda? ¿Qué fuerza lo detiene en ocasión tan claramente propicia? ¿Qué le hace imposible consumar la exigencia de lo sagrado por una experiencia superior? ¿Puede haber realmente algo que resulte supremo ante lo sagrado? Todo esto es lo que queremos explorar aquí.

1. William Shakespeare, *Hamlet*, Penguin Classics, Barcelona, 2015, p. 173 (acto III, escena 3). En este artículo uso la traducción de Tomás Segovia, publicada en la edición bilingüe de Penguin Classics.

Vayamos a la situación, como nos pide la lógica de la acción, la lógica del teatro. Todo lo que el actor puede representar se encuentra ahí, en el espacio de la acción y en su antesala, en la que se presentan los motivos e impulsos que buscan concretarse en la acción escénica. Los espectadores vemos la acción que va construyendo la escena, la situación: aquí, un hombre que camina confundido al interior de un pequeño oratorio o una capilla dentro de un palacio; habla consigo mismo, lamentándose de una esclavitud por algo cometido, por su propio acto, encerrado en sus remordimientos, pero incapaz de asumir la justicia de su cárcel porque lo único que quiere es desaparecerla. Es Claudio, el usurpador y asesino. Así cae de rodillas, así se devana en un diálogo que no se decide a buscar al que habita en aquella capilla como interlocutor. Vemos a otro hombre, más joven, entrar en la escena, tal vez con una daga o una espada en la mano, seguramente en el cinto —ésa es la propuesta que queda en el terreno de la imaginación del actor o director—. Una fuerza lo empuja hacia el hombre arrodillado, una fuerza que le sale del pecho con un solo objetivo y una sola dirección: arrollarlo y matarlo. De pronto, vemos la daga quedarse en el aire o en el cinto; su mano apretándola, pero no pudiendo asestar el golpe mortal o no pudiendo empuñarla. Algo lo detiene, es algo que compite con la fuerza que lo movía a atacar.

En el teatro el discurso muchas veces es doblez, y el de Hamlet parece aquí tener esa característica. No es una confesión, sino una manera de domesticar la fuerza que lo ha detenido antes de asestar el golpe fatal. Habla de mejor oportunidad, de buscar otro momento para consumar la venganza que le ha sido exigida, aunque un instante antes expresó que era la circunstancia perfecta, pues, desarmado y solo, Claudio rezaba. De hecho, Hamlet no sabe si en realidad Claudio reza, y el monólogo interior de éste parece muy distante de convertirse en una auténtica oración; pero Hamlet ve la postura, las rodillas, el lugar, y siente la presencia del habitante de la capilla, de quien se hace ahí presente, y siente, sobre todo, su promesa. Es ahí donde el discurso

tiene que ser desnudado para encontrar su lógica oculta, la que ha quedado escondida por el pliegue que Hamlet pretende imponer, para no sentir que ha perdido la oportunidad o que le ha sido arrebatada. En esa promesa de lo que Hamlet no puede gobernar, de lo que tiene un régimen distinto de los que él conoce y puede prever, es de donde viene la fuerza que detiene su mano, que lo obliga a buscar otro momento, otro tiempo oportuno, en el que logre finalmente cumplir con el deber que la venganza le exige consumar. Si en la obra, hasta ahora, había dominado el orden sagrado de la venganza, aquí se apunta otro orden, otro horizonte, otra promesa y otro destino. Lo de Hamlet no es una duda, que pueda gobernarse por la reflexión, sino que es la imposición de este otro orden el que lo hace detenerse, primero, y dudar, después.²

La monarquía y la hierofanía

Pero vayamos más despacio para colocar esta escena —y he de pedir perdón a quien lee este artículo por tan abrupta presentación— en el conjunto de la representación teatral, del *Hamlet* de William Shakespeare. Vayamos a la historia que da marco a la acción de la obra: Hamlet, el padre del Hamlet que ahora se nos presenta armado y exigido de venganza, es el rey que ha logrado, asesinando al rey noruego, unificar el territorio de Dinamarca bajo un solo trono, que ahora ocupa él. Su esposa Gertrudis le ha dado un hijo para asegurar la posesión, este Hamlet que ahora conocemos. Un hermano lo ha acompañado en la empresa, Claudio, y su fraternidad no sólo viene de la sangre, sino también de compartir la gesta.³ Ahora Hamlet, el padre, tiene que empeñarse en defender su reino conquistado de la venganza

2. Contrasto el análisis en este artículo con interpretaciones que dan más relieve al discurso de Hamlet que, como aquí propongo, a la acción escénica, como la de Eugene England, "Hamlet against revenge" en *Literature and Belief*, The Faith and Imagination Institute/Center for the Study of Christian Values in Literature/Brigham Young University/, Provo, Estados Unidos, vol. 7, Nº 1, 1987, pp. 49-62. También se puede considerar esta posición, aunque con más matices, en Alan Úrquhart, "Hamlet and Revenge Tragedy: A Reappraisal" en *Sydney Studies in English*, The University of Sydney, Sidney, vol. 22, 1996, pp. 56-84.
3. Así lo explica René Girard en el capítulo "La venganza bastarda de Hamlet" en René Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 346-370, p. 349.

emprendida por Fortinbrás, el joven, hijo de aquel rey noruego asesinado. Finalmente —o así lo piensa el rey— el pueblo de Dinamarca, su pueblo, ha encontrado a su defensor frente al opresor noruego, ante el que yace muerto ya en el campo de batalla, pero también frente al que amenaza con futura opresión, pues su defensor habrá de levantarse para ahuyentarlo.

Podría parecer, en una lectura apresurada, que esta presentación de la situación previa a la acción de la obra resulta irrelevante, que lo importante es lo que pasará después. Pero no lo creo así. Y es que esta escena, que se va adivinando a través de los diálogos de la obra, pone dos ejes fundamentales para la comprensión de la dinámica en la que se juega la acción por venir; una dinámica que podemos caracterizar con el sustantivo que Mircea Eliade acuñó para comprender la estructura de lo sagrado: *hierofanía*. Este concepto, explica Eliade, es un término “cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se muestra*”.⁴

En el trono de Dinamarca y en su rey hay esta manifestación hierofánica, en la que se muestra lo sagrado y de la que emanan las leyes que rigen la perennidad de esa realidad que es la nación, el pueblo, la identidad. Una silla y una corona de algún metal se convierten, al mostrarse en este contexto hierofánico, en “otra cosa, sin dejar de ser” ellos mismos; y con ellos también adquiere este mismo carácter de perennidad, de eficacia y de realidad sagrada el que se sienta en esa silla y porta aquella corona. Es ella lo que aquí está en juego y lo que impone la norma fundamental que ha de regir todo el sistema de cosas en ese horizonte: todas han de referirse a esa manifestación hierofánica perenne para definirse y dirigirse; todas han de comprenderse como fruto de su potencia estable; todas han de tomar de ella

4. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Buenos Aires, 1998, pp. 14-15. Cursivas propias.

su ser. Si el mandato fundamental de todo ser es perseverar en su ser, es de aquella perennidad, de aquello que es perenne por sí, de donde todo ser puede tomar su auténtica consistencia. El rey es hierofánico. Su presencia manifiesta esa saturación del ser,⁵ y ante él todo ser ha de doblegarse para recibir, participando, su propia porción de ser. De esto depende el buen orden de Dinamarca, así como su posibilidad de ser y seguir siendo.

Aunque se podría pensar que esta hierofanía es falsa (puesto que no puede asumirse como perenne lo que ha resultado de una guerra, del asesinato de un rey y de la conquista de una tierra), en el carácter de “defensor” que se hace visible al pueblo de Dinamarca se reitera la historia cosmogónica y fundacional que inicia un mundo, que da una coherencia originaria, de manera que ratifica, haciéndola presente,⁶ la realidad absoluta que posibilita un orden, una orientación, un cosmos en medio del caos.⁷ Este orden no es una novedad, sino un “punto fijo”⁸ desde el que se pueden medir todas las legalidades y todas las legitimidades que gobiernan en este universo que es Dinamarca; y cualquier violación a ellas resulta no únicamente en un delito ante una ley cualquiera, sino en una violación del orden sagrado. En dicho orden Dinamarca se convierte en el centro de todos los órdenes⁹ y desde él se mide la legitimidad de toda acción, no sólo al interior del propio reino, como si fuera uno entre muchos, sino de todo el cosmos, de todos los reinos, de todo el universo. La violación del orden sagrado es así violación del orden cósmico entero.

El rey, ciertamente, no será eterno. No en la fragilidad de su cuerpo que no puede responder a las exigencias que impone el orden cósmico

5. Este carácter de saturación fue primero analizado por la obra pionera de Rudolf Otto, *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid, 1980, que está en los antecedentes de la obra de Eliade.

6. *Ibidem*, pp. 29-30.

7. *Ibidem*, p. 17.

8. *Ibidem*, p. 16.

9. *Ibidem*, p. 36.

que se le exige representar y presidir. Sin embargo, la perennidad del orden queda asegurada en el nacimiento del sucesor, del vástagos, el Hamlet de la acción que buscamos comprender, puesto que una legalidad lo ungirá con el mismo título, “defensor”, que había ostentado su padre. El nacimiento de Hamlet viene a asegurar la perdurabilidad, pero de no haberse dado, el mismo orden preveía una solución a ese conflicto: el compañero de armas, el hermano, el que había luchado al lado del defensor, podía también ocupar el trono vacante y convertirse en manifestación del orden sagrado y su pináculo. Se ha establecido aquí una tensión por la herencia del título, que podría fácilmente resolverse bajo la lógica del “hombre religioso” que propone Eliade; es decir, el que quiere vivir en lo sagrado,¹⁰ pues el hermano aceptaría con gusto la herencia de su sobrino. No obstante, esta lógica depende de la voluntad, de querer vivir en lo sagrado; y es precisamente esta voluntad la que puede no querer vivir así, no querer respetar ese orden y buscar algún subterfugio para escapar de su imposición.

La usurpación: falsificar la hierofanía

Y esto es exactamente lo que sucede. En la anécdota más conocida de la obra, Claudio, el hermano del rey, contando con la distancia de Hamlet hijo, quien fue enviado a formarse en la Universidad de Wittenberg, trama el asesinato de su hermano, mientras éste duerme plácidamente en el jardín. Derrama beleño en su oído, sin que nadie lo vea, de manera que parezca que la muerte le ha llegado fortuitamente, poniendo a la Fortuna como tapadera de su crimen. Después reorganiza todo el reino, en poco menos de dos meses, en torno a su persona. La amenaza inminente del joven Fortinbrás no es poca ayuda para hacerlo con tanta premura. Antes de que su sobrino regrese, se casa con Gertrudis, reorganiza la corte y se blinda contra el amor que el pueblo profesa al joven Hamlet, haciendo del círculo más allegado sus más fieles lacayos

10. *Ibidem*, pp. 54-55.

y defensores. La corte se convierte, a los ojos de Hamlet y del pueblo (representado en algunos guardias, en los sepultureros y en Horacio, el amigo fiel de Hamlet), en un teatro de máscaras, en el que todos cubren la impiedad del nuevo rey, contagiándose así de su misma impiedad. Tampoco ellos, los de la corte, quieren vivir en lo sagrado, y el orden se descoyunta, se pierde en el espejo deformado que le han construido. Todo parece ser (como una mala representación de actores de comedia), pero nada es lo que dice ser: ni el defensor que usa la violencia contra los suyos, ni la reina que lo acompaña en un matrimonio aparentemente honesto y en sus actos aparentemente píos, ni los cortesanos que se deshacen en halagos y cabriolas para granjearse el favor de quien debería otorgarlo por justicia. Una frase de uno de estos cortesanos, supuesto amigo de Hamlet, pone de manifiesto lo que aquí ha pasado, cuando Claudio los convoca para hacer caer a aquél en su trampa y controlarlo o desaparecerlo: “Es un temor por demás santo y religioso el que se inquieta de poner a salvo tantos y tantos seres que viven y que se alimentan gracias a vuestra majestad”.¹¹

¿Qué ha sucedido en este orden sagrado? ¿Qué es lo imprevisto en la perfecta organización del mundo según la ley de la hierofanía que nos ha traído a este estado de descoyuntamiento del tiempo y de fingimiento y doblez impíos? Según René Girard, la envidia y el dinamismo violento que la acompaña. En su libro *Shakespeare. Los fuegos de la envidia* al autor francés le parece encontrar en este pecado la clave de interpretación de las obras del Bardo de Avon. Girard no pretende conceder al orden sagrado su carácter absolutamente fundacional. Detrás del establecimiento de ese orden está una comunidad que busca protegerse, asegurarse, ante riesgos que se le presentan implacablemente. Algunos de éstos son externos, y éstos sólo le traerían una mayor cohesión en la amenaza; mientras que otros son internos, y éstos son los verdaderamente importantes, pues destruyen el mismo principio de

11. William Shakespeare, *Hamlet*, p. 167 (acto III, escena 3).

su cohesión identitaria. Por eso es importante controlar esa violencia intestina, la que se da entre los iguales y que, ante la irrefrenable cólera, puede traer consecuencias nefastas e irreparables. Por eso es necesario que se concentre esa violencia sobre un extraño, un separado, un no igual, que pueda ser depositario de la violencia de los iguales y que, al ser descargada sobre aquél, pueda entonces buscar un modo de reorganizarse en un entorno no violento. De cuando en cuando, esa misma violencia habrá de repetirse, a través de una lógica de representación de ese extraño convertido ahora en chivo expiatorio, y el sistema encontrará nuevamente su punto de reparación y reorganización.¹²

Tal vez esta violencia intestina no parezca tan evidente en la primera incursión del padre de Hamlet contra el rey noruego, pero podemos también asumir que esta batalla se considera de liberación, es decir, de un movimiento dentro de un pueblo unitario, en el que una parte de esa unidad se identifica como distinta, hace distinta a la otra parte, y se escinde de ella en un acto de independencia. La muerte del rey noruego es la de uno de ellos mismos, convertido ya en extraño por el mismo acto de la guerra, que es también un acto sagrado y sacrificial. Y ahora Dinamarca puede mantenerse sobre su propio principio de orden, su rey, convertido por un dispositivo mimético en un igual del rey noruego y, por ende, alejado y distinto de su pueblo.¹³ La hierofanía que nos presenta Eliade resulta ahora en un evento de exclusión de lo convertido en sagrado; exclusión de la fuerza depositada sobre quien ostenta ese puesto, el papel de pacificador, que por su posición externa puede luchar contra todas las otras fuerzas exteriores para defender a su pueblo¹⁴ y que también sucumbe por esas mismas fuerzas sin que nadie logre hacer nada para impedirlo. El pueblo ha quedado colocado en una esfera de pasividad, dependiente de la acción de su excelso defensor.

12. René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1995.

13. *Ibidem*, p. 20.

14. *Ibidem*, p. 38.

El rey Hamlet está, pues, separado de su pueblo. Su morada, el castillo-fortaleza de Elsinore, lo atestigua. Junto a él, Claudio, su hermano, comparte también de alguna manera ese mismo carácter de separación. Es, en este sentido, su gemelo: él no es su hermano Hamlet, pero no hay ninguna otra diferencia, pues comparten el crimen contra el rey noruego que da su legitimidad fundacional al viejo rey.¹⁵ De ahí que se despierte la envidia, que no se da sino entre quienes están en una relación mimética: los dos se definen respecto de algo, el trono, uno como el poseedor y otro como el desposeído, el que no ve este objeto sino a través del modo en el que transfigura al poseedor. Sólo la posesión los distingue; pero eso es suficiente a los ojos del envidioso, pues el que sí posee el objeto aparece ante sus ojos como el ser que le falta, el que podría alcanzar si pudiera tomar el lugar del poseedor.¹⁶ Éste es el triángulo mimético en el que se despliega el deseo envidioso que, como concluye Girard, “expresa involuntariamente una carencia de ser que avergüenza al envidioso”¹⁷ y esa vergüenza puede ser el motor más potente para hacerle insoportable seguir viviendo así, y moverlo a tramar la usurpación de la posesión deseada, es decir, ocupar el lugar del otro. Este mismo dispositivo violento es el que puso al rey Hamlet en el trono, si nos convence que su primigenia guerra contra el rey noruego fue motivada también por la envidia de su dominio, pues no parece que éste fuese vencido y asesinado por la multitud que propone Girard en el sacrificio fundacional.¹⁸ Más bien, el rey Hamlet pudo cubrirse de ese halo sacrificial, ya que Dinamarca se ha identificado a partir de su guerra; se ha alienado de aquella unidad primera y ha convertido al rey noruego en el depositario de una violencia que Hamlet se ha encargado de representar. Claudio repite el dispositivo de la envidia, pero no posee la cubierta del sacrificio fundacional. Dinamarca está ya formada y debe ahora recurrir, para cubrir su crimen, a la lógica

15. Sobre esta condición de gemelos entre el viejo Hamlet y Claudio ver la nota 3.

16. René Girard, *Shakespeare...*, p. 8.

17. *Ibidem*, p. 8.

18. René Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 101.

de la seguridad, del protectorado, que continúa con el legado de su hermano, sin poder convertirse en fundador. Por eso tiene que buscar el respaldo de la reina, para presentarse como un legítimo sucesor, encargado de proteger, tanto a la nación como a la reina, de la amenaza inminente del vengador del primer asesinado, el joven Fortinbrás. Su función se vuelve también sagrada: proteger el orden sagrado en beneficio de su pueblo, puesto en entredicho por la incursión de ese joven vengador, que se identifica ya como una de las muchas fuerzas externas que él y sólo él puede combatir y mantener a raya. Escuchemos de nuevo al adulador y falso amigo de Hamlet (aunque sean dos personajes, Rosencrantz y Guildenstern, en realidad están fundidos en una sola alma): “Una vida privada y personal está obligada, con la fuerza toda y con todas las armas de su espíritu, a defenderse de lo que la daña; y mucho más aquel espíritu de cuyo bienestar dependen, y en él se apoyan, tantas vidas”.¹⁹ Claudio pretende así blindar su puesto de protector: apelando a la utilidad de su función. Y parece que la corte está dispuesta a darle ese lugar.

La honestidad y el sagrado deber de la venganza

“[¿]Eres honesta[?]”,²⁰ pregunta Hamlet, el príncipe, a Ofelia, interrum-
piendo el difícil diálogo en el que va descubriendo la posición de la
joven dama en la trama de la usurpación. La pregunta no es baladí ni
es un mero juego del príncipe que, enfundado en una máscara de lo-
cura, busca arrebatar a todos los personajes sus propias máscaras. La
pregunta está en el centro de la preocupación del joven Hamlet desde
el primer momento en el que llega a Elsinore, como un cristal desde el
que lee, por contraste, la situación de caos en la que se encuentra su
nación, y como un deber que lo llama desde la intimidad más profunda.
Es la honestidad la que ha sido traicionada en Dinamarca, en nombre de
una supuesta hermosura (así las contrapone en el diálogo con Ofelia),

19. William Shakespeare, *Hamlet*, p. 167 (acto III, escena 3).

20. *Ibidem*, p. 133 (acto III, escena 1).

que no es sino apariencia tras la que se oculta la más pestilente podredumbre. Algo ciertamente está “podrido en el reino de Dinamarca”,²¹ como asegura Marcelo, y este mal olor lleva a Hamlet a pensar primero en el suicidio antes que vivir en ese mundo corrompido; aunque no lo lleva a cabo por una ley divina que se lo ha prohibido y que no podría violar con conciencia honesta. Es la propia honestidad la que tiene a Hamlet atrapado en este callejón sin salida.

La aparición del espectro del padre tiene lugar en este contexto. El espectro apela a la misma honestidad del príncipe, a su amor de hijo, para imponerle un mandato, no en su propio nombre, sino en el de la naturaleza que exige la muerte del usurpador, como purificación, violencia propiciatoria, para volver a establecer el régimen sagrado en Dinamarca:

Espectro: Escucha Hamlet, oh escucha: si una vez amaste a tu querido padre...

Hamlet: Oh Dios

Espectro: ... venga su repugnante asesinato, más antinatural que ningún otro.²²

La alusión al amor de Hamlet palidece, sin embargo, como el mismo príncipe en la escena, ante la declaración de “antinaturalidad”. Se ha violado la estructura sagrada de la naturaleza, la que permite al reino entero mantener su bien natural, y por cuya ausencia se muestra ahora descoyuntado, sacado de sus goznes y llevado a una situación de peligro no verificable para ojos deshonestos, embelesados como están con los artificios de la belleza, sino solamente para ojos honestos, que no soportan la mentira, la falsedad y el doblez. Lo que Hamlet sentía ya como inclinación de su propia alma (“Oh,

21. *Ibidem*, p. 57 (acto I, escena 4).

22. *Ibidem*, p. 59 (acto I, escena 5).

alma mía profética, ¿mi tío?”²³), también se verifica y apoya en el mandato del espectro, que lo dota con la fuerza de lo sagrado y lo lanza a la acción.

Un límite se presenta en el mandato: Hamlet no ha de hacer daño a su madre. Nuevamente, la ley de lo sagrado habla en el límite, así como en el mandato. Si ha de vengar el asesinato y el incesto, pues Claudio se ha acostado con su cuñada y no debe Hamlet cometer el crimen del matricidio, pues él mismo recaería en un crimen contra lo sagrado. La venganza debe entonces tramarse de manera tal que prevenga semejante exceso. Como nos recuerda Eliade, “el tiempo ‘festivo’ en el que se vive durante las ceremonias [y lo de Hamlet es un ceremonial de sacrificio] se caracteriza por prohibiciones (*tabú*)”.²⁴ El mandato del espectro también estará marcado por esta prohibición que pide a Hamlet mantenerse en su honestidad, —que pide la piedad que se le exige a un sacrificante—, y no dejarse llevar por la ira violando todos los límites. Su madre no ha de sufrir daño, lo cual implica que, en la medida de lo posible y sin perjuicio excesivo para ella, ha de entender lo que está pasando en Dinamarca y en su propio lecho. También ahí Gertrudis, la madre, representa al pueblo entero. No debe quedar resquicio para confundir las acciones de Hamlet con una mera venganza profana: su acto ha de ser entendido todo como un gran ceremonial de sacrificio y un ritual, en este sentido, restaurador del sentido.²⁵ Por eso el intento constante de Hamlet de que el crimen de Claudio quede expuesto a todas las personas (el acto público de los cómicos es la ocasión para ello) y, particularmente, a su madre, después de la exposición pública,

23. *Ibidem*, p. 60 (acto I, escena 5).

24. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 66.

25. Ubico en este sentido la duda de Hamlet sobre la realización de la venganza. No se trata de cobardía ni de una naturaleza tímida ante la violencia lo que lo detiene, sino de la certeza de que ha cumplido con el deber sagrado que puede restaurar el orden violentado. En este sentido, comenta Jorge Prado: “[...] en Hamlet, la venganza no es solo un acto de justicia. También es ejecutada como un acto de redención (recuperación, liberación) y, principalmente, de reconocimiento, de adquisición de un nuevo sentido vital, incluso cósmico, es decir: La venganza es un acto de re-significación”. Jorge Prado, “La venganza teatral de Hamlet” en *Horizonte de la Ciencia*, Universidad Nacional del Centro del Perú, Huancayo, Perú, vol. 6, N° 11, 2016, pp. 47-58, p. 52.

en la escena en que la mueve a reconocer lo horroroso de su crimen.²⁶ Cuando la madre se resista, a media conciencia de lo que ha pasado (“Ay Hamlet, no hables más, me haces volver los ojos al fondo mismo de mi alma, y veo allí unas manchas tan negras en sus fibras íntimas que nunca perderán su tinte”²⁷), el espectro volverá a aparecer para señalarle el límite que ha de respetar. No puede ser Hamlet el último ejecutor de su deber sagrado, porque ante el límite fijado por lo sagrado —el matricidio—, sólo puede responder la divinidad.

Podría darnos ya esta mención del matricidio una entrada a lo que entendemos como interrupción del flujo de lo sagrado en el mandato de venganza que Hamlet está siguiendo. Se ha expuesto a la divinidad, que juega aquí el papel de juez para sancionar con su autoridad última lo que ha dictado y marcado la ley de lo sagrado. Pero no se ha puesto en duda —o no suficientemente— la dirección de ese acto divino de autoridad. La madre entregada al juez divino parece no poder esperar de él sino la sanción que el mismo juicio de su hijo ya le ha dado, y debe sufrir la suerte que se dicta correspondiente a esa sanción. Pero el hijo no debe ser el ejecutor de esa condena, puesto que él mismo quedaría manchado por el crimen, por el matricidio, que también está sancionado en la lógica legal de lo sagrado. La divinidad aparece aquí como garante de que se cumpla finalmente esa lógica, ahí donde los seres humanos, Hamlet en particular, ya no pueden llevarla a término. Pero la escena que nos ha motivado a este comentario parece mostrarnos algo más. Vamos ahora a ello...

Lo Santo: la venida del misericordioso

Volvamos entonces a la escena que citábamos al principio, confiando en que el rodeo hecho no ha sido en vano, pues nos permite ver hasta qué punto la obra está tejida por estas leyes de lo sagrado y el peligro

26. William Shakespeare, *Hamlet*, pp. 175-193 (acto III, escena 4).

27. *Ibidem*, p. 183 (acto III, escena 4).

de que sucumban a la usurpación de lo profano, y así resaltar también lo inusitado y novedoso de esta escena. La mano en la espada, tal vez incluso desenvainada y en alto, la intención decidida del asesinato del usurpador, el ímpetu asegurado de la emoción de ver al asesino desnudado por la estratagema de la representación de los cómicos; no hay mejor ocasión. Y no hay aquí trabas desde el punto de vista de lo sagrado. No hay el riesgo de pecar contra los padres, como en el caso del posible matricidio de Gertrudis, porque Hamlet no cae en el disimulo que le pide su madre de amar en su tío a un padre. Tampoco plantea Hamlet un problema particular, en su monólogo ante el tío arrodillado y supuestamente rezando, por el lugar en el que se encuentra. Lo que detiene a Hamlet no es el carácter sagrado del lugar. Ni siquiera es la oración, como contenido del discurso del tío, lo que paraliza el impulso de Hamlet. La oración más bien es efecto y consecuencia de la presencia que detiene la espada de Hamlet. Si Claudio estuviera realmente en oración —y Hamlet no puede asegurar que no lo estuviese—, estaría delante del Santo, de aquello que no se combina con lo sagrado y sus avatares, sino que se revela con una condición diferente y particular.

“Habría que pensarlo: un villano mató a mi padre, y por ese motivo yo, su único hijo, mando a dicho villano al paraíso”.²⁸ El paraíso no lo asegura ninguna oración, sino sólo el interlocutor con quien se encuentra la persona que ora. No es el poder de la oración el que granjea la entrada a las moradas eternas, sino la dignidad de aquél a quien se dirige la oración y en cuyo poder recibe al orante y lo convierte en aquello que, por sí mismo, no puede ser: uno distinto al que ha sido hasta ahora, un perdonado. Si Hamlet menciona aquí el paraíso, es porque alude al perdón que puede dar quien atiende la oración del orante. El paraíso es el resultado de esa atención, porque, a pesar de todos sus crímenes, aquél que ora se entrega, en tanto ora sinceramente, a quien es capaz de hacer impredecible el destino último de un criminal consumado y

28. *Ibidem*, p. 173 (acto III, escena 3).

reconocido. Tomando la formulación de Nicolas de Warren, “la debida distancia del respeto *acepta* de nuevo la impredictibilidad de la persona perdonada al tiempo que promete ser de otra manera respecto a cómo había sido antes”.²⁹ Esto es lo que siente Hamlet y detiene su mano en la espada, siente *respeto*, que impone una distancia entre su propósito y la realización. Antes de cualquier cálculo estratégico sobre cómo puede realmente hacerse efectiva su venganza, Hamlet se detiene antes del golpe mortal porque el respeto por lo que está ahí sucediendo, y por quien está haciéndose presente, se imponen de una manera vertical³⁰ y muy evidente para quien se quiere mover con honestidad.

Ante la sorpresa que reta la piedad de Hamlet, Claudio ha quedado excluido del espacio donde rigen las leyes de lo sagrado, a las que el príncipe se ha consagrado como justo vengador. Se ha separado de ese ámbito o, por lo menos, podría estar separado. Pero no por sus propios méritos —no posee ninguno que Hamlet pueda reconocerle—, sino por la presencia del Separado³¹ por excelencia, de quien no puede ser medido por las estructuras y reglas de lo sagrado, quien se establece en su manifestación por su propio derecho, que tiene las características de lo que Claude Romano ha llamado “anarquía constituyente”, la cual instaura un mundo nuevo en donde todas las reglas del sentido adquieran un nuevo significado, en absoluto derivables de las reglas anteriores.³² En este acontecimiento reconocemos el venir de un nuevo orden, el orden de la santidad, o, como diría Emmanuel

29. Nicolas de Warren, *Original Forgiveness*, Studies in Phenomenology and Existential Philosophy/ Northwestern University Press, Evanston, Estados Unidos, 2020, p. 71. Traducción propia. Las cursivas se encuentran en el original. Original en inglés: “the due distance of respect accepts once again the unpredictability of the forgiven person even as she promises to be otherwise than how she had been”.

30. Tomo la expresión de Anthony Steinbock: “Verticality expresses a lived directedness —religiously, morally, and bodily”. Anthony Steinbock, *Phenomenology and Mysticism. The Verticality of Religious Experience*, Indiana University Press, Bloomington, Estados Unidos, 2009, pp. 12-13.

31. El significado original de “santidad” es precisamente “separación”. Ver Teodoro Polo, “Sagrado y santidad en E. Levinas” en *Revista de Espiritualidad*, Grupo Editorial Fonte, Madrid, vol. 48, Nº 192-193, julio/diciembre de 1989, pp. 453-482, p. 455.

32. Claude Romano, *L'événement et le monde*, PUF, París, 1998, p. 69.

Levinas, del Santo, el “más allá del ser —Dios— que viene a la idea”.³³ En la revelación del Santo “hay una inversión del orden normal de las cosas, del orden natural de las cosas, de la persistencia en el ser de la ontología de las cosas y de los vivientes”.³⁴ Las calificaciones que Claudio recibió en el orden anterior quedan en suspenso, no abolidas, sino a la espera de la nueva significación que puedan recibir en este nuevo orden, es decir, ante el Santo. Hamlet no logra escuchar la voz del Santo, no consigue verlo o conocer su juicio, pues no sigue las reglas de lo manifiesto y establecido que sí sigue lo sagrado. Su revelación le exige sumisión al “Dios velado y ausente que habla y pide obediencia a sus mandatos (Revelación) en la ‘relación con el otro’”;³⁵ y aquí, un *otro* que es un criminal, un asesino, además confeso ante todos los que contemplaron la palidez de su rostro y presenciaron su huida al ver su crimen expuesto en la representación de los cómicos, pero que puede ser transformado en esa relación con el Dios que, en ese momento, se relaciona sólo con Claudio y que le devuelve de nuevo “la unicidad, o ‘curiosa intangibilidad’ que el Otro ha perdido por su crimen”.³⁶

Claudio es aquí el *otro* a quien el Santo, el *Otro*, dedica toda su atención. Y es que, como argumenta Levinas, el orden de la santidad es también el “orden de la compasión”,³⁷ en el que se experimenta de una manera única la “gratuidad o la santidad de ser-para-el-otro”.³⁸ No es Hamlet quien es requerido de responder así a su tío; no es él quien ha de perdonarlo, pero sí siente la santidad que lo mantiene aparte, alejado de esa relación entre éste y el Dios que así se manifiesta, al grado de que experimenta el desconcierto y, podríamos pensar, incluso la

33. Jill Robbins, “Intellectual and Personal Biography” en Jill Robbins (Ed.), *Is it Righteous to Be? Interviews with Emmanuel Levinas*, Stanford University Press, Stanford, 2001, p. 48. Traducción propia. Original en inglés: “the beyond being —God— comes to mind”.

34. *Ibidem*, p. 47. Traducción propia. Original en inglés: “there is a reversal of the normal order of things, the natural order of things, the persistence in being of the ontology of things and of the living”.

35. Teodoro Polo, “Sagrado y santidad en E. Levinas”, p. 456.

36. Nicolas de Warren, *Original Forgiveness*, p. 71. Traducción propia. Original en inglés: “The uniqueness, or ‘curious intangibility’ which the Other had forfeited in her wrongdoing”.

37. Jill Robbins, “Intellectual and Personal Biography”, p. 50.

38. *Idem*.

rabia de proyectar al usurpador y asesino en el paraíso. Si eso pasara, se le estaría arrebatando su venganza, el padre quedaría insatisfecho y la ley de lo sagrado permanecería en suspenso, impedida de imponer su régimen por este otro orden que llega: el orden de la misericordia.

La gratuitud de la atención del Santo hacia Claudio abre a éste la oportunidad de también atender a su vez al Santo que se le manifiesta y le ofrece vivirse con él. La ventana está abierta, pues le llega el olor de su “maloliente delito” que “hiede hasta el cielo”.³⁹ Aun cuando no puede rezar, Claudio siente cómo en su crimen se le ha abierto una puerta y un camino que podría llevarlo al reconocimiento ante el Santo de su pecado y a la experiencia de hacer suya la propuesta de “renacer en el perdón”, afirmándose en su “natalidad”.⁴⁰ Pero no puede dar ese paso, está “paralizado”, “atado a un propósito doble”⁴¹ que no le permite soltar amarras, reconocer su crimen y entregarse a la misericordia que lo invita a no desviar de él la mirada, para poder recibirse de nuevo: “¿Para qué sirve la misericordia, sino para enfrentarse con el rostro del crimen?”.⁴² Sin embargo, no se atreve a mirarlo de verdad. No se anima a descubrirse delante del Santo como quien ha asesinado a su hermano, pues no sólo quiere el perdón, sino también “retener el delito”.⁴³ Sabe que ante el Santo esa intención no se sostiene, es imposible. Podría hacerlo en la corrupción de este mundo y, entonces, prefiere la corrupción, la elige como única posibilidad, cuando ya fue colocado en la oportunidad abierta por la compasión, la misericordia y la santidad. Claudio pudo asumir la unicidad de ser perdonado de su delito propio y absolutamente personal, pero eligió no hacerlo y perderse en el anonimato de ser un rey más, otro que ocupa un trono, otro que lo ha ganado con sangre, otro como cualquiera de los otros coronados de aquel mundo, de aquel lugar. No es que el Santo lo abandone o que

39. William Shakespeare, *Hamlet*, p. 169 (acto III, escena 3).

40. Nicolas de Warren, *Original Forgiveness*, p. 70.

41. William Shakespeare, *Hamlet*, p. 171 (acto III, escena 3).

42. *Idem*.

43. *Idem*.

cancele su oferta, su *kairós*, su tiempo oportuno, sino que él no lo quiere y rechaza, por tanto, la comunión con el Santo, con la santidad.

Conclusión

Jan Kott afirma en *Shakespeare, nuestro contemporáneo* que en *Hamlet* sólo importa una cosa: “alcanzar, a través del texto de Shakespeare, nuestras propias experiencias, los temores y la sensibilidad de nuestra época”.⁴⁴ Eso es lo que hemos pretendido con este texto: releernos en nuestra propia sensibilidad respecto de lo sagrado —que se nos impone como leyes apremiantes que nos urgen nuestra responsabilidad— y dejarnos sorprender también en la manifestación de lo Santo, como misericordia, que suspende la fuerza de lo sagrado y nos propone la instauración de un mundo y un sentido extremadamente novedosos. *Hamlet* es nuestra plataforma para reconocer estas experiencias, para sentirlas interiormente y también para, mirándonos en su espejo, descubrirnos impulsados a elegirnos en ellas y elegir el mundo que quisiéramos vivir. El ejercicio quiere ser fiel a la idea de que en el teatro, especialmente en los grandes trágicos como Shakespeare, no se exponen ideas, sino que éstas se transforman (o traducen) en acciones que, dibujando sus escenas, nos incitan a tomar postura, a reflexionar sobre lo que está ocurriendo en la escena, delante de nuestros ojos, y lo que ella mueve en el fondo de nuestra conciencia; así como a actuar, nosotros también, ante lo que se repetirá una vez hayamos abandonado el recinto teatral y, ya no protegidos por su hábito de fantasía, podamos descubrirnos responsables de decidirnos ante el destino que se nos acaba de revelar.

No creemos que haya otra intención en la filosofía sino precisamente esta misma: tomar en serio lo que nos está sucediendo para, asumiendo una postura ante ello, decidir cursos de reflexión que den sentido a

44. Jan Kott, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Alba, Barcelona, 2013, p. 104.

nuestra acción. En el caso que nos ocupa en este artículo, la decisión se presenta entre lo sagrado y la santidad, o más bien, entre lo sagrado y el Santo. Vivimos en lo sagrado, como los personajes de *Hamlet*, y tomamos nuestras decisiones más importantes de cara a sus estructuras y normas fundamentales, ya sea para seguirlas con piedad y honestidad —como vemos en *Hamlet*, para erigirnos como quien por ellas es consagrado en la cúspide de ese orden, como su padre, Hamlet el rey—, o para rebelarnos contra ellas, no abiertamente sino subrepticiamente, haciendo cómplices a todos del engaño por el uso de la fuerza y la propaganda que usurpa funciones, cargos y posiciones que se sostienen en la estructura de lo sagrado. *Hamlet* puede ser leído así, y esperamos haber hecho un buen ejercicio al exponer estas dinámicas en la obra del Bardo de Avon.

Pese a esto, creemos que, tal vez sólo por un instante, el dramaturgo nos permite atisbar otra posibilidad sobre lo sagrado distinta de éstas, que nos sumergen en mares de venganza y deberes de reordenar por el sacrificio y la sangre. Nos parece urgente resaltar e iluminar tal instante para tiempos como los nuestros, marcados por lógicas tan cercanas a éstas de una sacralidad sacrificial y asesina, como las que habitan en los fanatismos de todo tipo o en las jerarquías violentas del poder que exige sumisión a leyes naturales de respeto a los que demuestran la mayor fuerza. En ese instante, que podría pasar casi desapercibido en el acto III de la escena 3, el mundo de lo sagrado se suspende, con la espada de *Hamlet* sostenida en el aire, sin poder dar ya el golpe mortal a su tío usurpador y asesino. Algo ha detenido su mano, algo se ha hecho presente, y merece detenernos, hacer el ejercicio de su fenomenología, para captar lo que en ese momento de suspensión se nos propone como alternativa, como algo más que también podríamos, tal vez, asumir y vivir. En la suspensión manifiesta el orden de la santidad, el que nos excluye de las lógicas violentas de lo sagrado, y da un nuevo origen a otra experiencia religiosa, una que no sigue las mismas reglas y normas

de aquella otra, sino que se expone, con toda su novedad y fuerza, a ser juzgada de locura, de irracionalidad, de injusticia, de amoral.

En esta experiencia se muestra la anarquía significativa que caracteriza al acontecimiento, pero se presenta también con el carácter de la apertura interpersonal de un diálogo, en el que el Dios abre al criminal el espacio para ser recibido y la oportunidad de renacer y adquirir el rostro único y el corazón humano que, por su crimen horrendo, había perdido. En el tiempo del perdón puede ser, ante el Santo, lo que no ha sido; pues no se trata de volver a una inocencia anterior, sino de reconocerse en la unicidad de ser perdonado de su propio crimen, del suyo, del que únicamente él puede dar cuenta y noticia. Este instante en Hamlet nos abre a esa oportunidad que se revela para el peor de los criminales, y, tal vez por ser tan extrema, puede también ofrecernos a nosotros la oportunidad de encontrarnos en la misma situación. Nos permite ver por igual el corazón doble que no puede resolverse a recibirse en la oportunidad; pero eso no la niega, no la suprime, y queda abierta para alguien más, tal vez para nosotros, para hacer lo que Claudio no hizo: desvelarnos ante el Santo con nuestros crímenes, de los que únicamente nosotros podemos dar cuenta, y reconocernos en su compasión invitados a ser de ella testigos. Ahí puede nacer otra experiencia religiosa, una distinta de la piedad y lo sagrado. No sabemos cómo será en realidad, pero dependerá de ese diálogo abierto con el Santo, ése en el que podemos renacer, renovarnos y crear con él un sentido nuevo, un mundo nuevo, que no hemos conocido todavía. “Lo demás es silencio”.⁴⁵ X

45. William Shakespeare, *Hamlet*, p. 293 (acto V, escena 2).

Fuentes documentales

- Auden, Wystan Hugh, *Lectures on Shakespeare*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 2002.
- De Warren, Nicolas, *Original Forgiveness*, Studies in Phenomenology and Existential Philosophy/Northwestern University Press, Evanston, Estados Unidos, 2020.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Buenos Aires, 1998. Traducción de Luis Gil.
- England, Eugene, “Hamlet against revenge” en *Literature and Belief*, The Faith and Imagination Institute/Center for the Study of Christian Values in Literature/Brigham Young University/, Provo, Estados Unidos, vol. 7, Nº 1, 1987, pp. 49-62.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1995. Traducción de Joaquín Jordá.
- _____ *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona, 1995. Traducción de Joaquín Jordá.
- Kott, Jan, *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Alba, Barcelona, 2013. Traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg y Sergio Trigán.
- Osorio, Jorge, “El Juego de Mundo en Hamlet” en *POLIS, Revista Latinoamericana*, Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile, Nº 19, enero/abril de 2008, pp. 1-9.
- Otto, Rudolf, *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid, 1980. Traducción de Fernando Vela.
- Polo, Teodoro, “Sagrado y santidad en E. Levinas” en *Revista de Espiritualidad*, Grupo Editorial Fonte, Madrid, vol. 48, Nº 192-193, julio/diciembre de 1989, pp. 453-482.
- Prado, Jorge, “La venganza teatral de Hamlet” en *Horizonte de la Ciencia*, Universidad Nacional del Centro del Perú, Huancayo, Perú, vol. 6, Nº 11, 2016, pp. 47-58.
- Romano, Claude, *L'événement et le monde*, PUF, París, 1998.
- Robbins, Jill, “Intellectual and Personal Biography” en Robbins, Jill (Ed.), *Is it Righteous to Be? Interviews with Emmanuel Levinas*,

- Stanford University Press, Stanford, 2001.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Penguin Classics, Barcelona, 2015. Traducción de Tomás Segovia.
- Steinbock, Anthony, *Phenomenology and Mysticism. The Verticality of Religious Experience*, Indiana University Press, Bloomington, Estados Unidos, 2009.
- Urquhart, Alan, “Hamlet and Revenge Tragedy: A Reappraisal” en *Sydney Studies in English*, The University of Sydney, Sídney, vol. 22, 1996, pp. 56-84.



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.