

CLÁSICOS ASALE ~ 4

Eugenio María de Hostos

# Hamlet

*Ensayo crítico*

Edición de  
José Luis Vega



ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA  
LENGUA ESPAÑOLA

Madrid  
2018

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS  
DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Comisión Permanente 2018-2019

D. Darío Villanueva  
[Real Academia Española]  
*Presidente*

D. Francisco Javier Pérez  
[Academia Venezolana de la Lengua]  
*Secretario general*

D. Manuel Gutiérrez Aragón  
[Real Academia Española]  
*Tesorero*

D. Pablo Adrián Cavallero  
[Academia Argentina de Letras]  
*Vocal*

D. Jorge E. Lemus  
[Academia Salvadoreña de la Lengua]  
*Vocal*

D. José Rodríguez  
[Academia Filipina de la Lengua Española]  
*Vocal*



Colección  
Clásicos ASALE, 4

D. Francisco Javier Pérez  
*Coordinación*



CLÁSICOS ASALE ~ 4

Eugenio María de Hostos

# Hamlet

*Ensayo crítico*

Edición de  
José Luis Vega



ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA  
LENGUA ESPAÑOLA

Madrid  
2018

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS  
DE LA LENGUA ESPAÑOLA



Con la colaboración de la  
Fundación José Manuel Lara



Primera edición: noviembre, 2018

© del texto: herederos de Eugenio María de Hostos, 2018

© de la edición: José Luis Vega, 2018

Maquetación y diseño: milhojas. servicios editoriales

Este libro no podrá ser reproducido,  
ni total ni parcialmente,  
sin el previo permiso escrito de la ASALE.

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-17453-13-8

Depósito legal: SE 1645-2018

Printed in Spain—Impreso en España

## Índice

Presentación . . . . .	9
Hamlet. Ensayo crítico . . . . .	29
INTRODUCCIÓN . . . . .	31
CARACTERES . . . . .	32
Polonio . . . . .	34
Horacio . . . . .	37
Laertes . . . . .	41
Claudio . . . . .	43
Gertrudis . . . . .	50
Ofelia . . . . .	55
El príncipe . . . . .	63
LA ACCIÓN . . . . .	76
Exposición . . . . .	76
Desarrollo . . . . .	93
El monólogo . . . . .	102

El diálogo . . . . .	106
Desarrollo . . . . .	109
Desenlace . . . . .	120
Conclusión. . . . .	123
Eugenio María de Hostos: Nota biográfica . . . . .	125
Obras de Eugenio María de Hostos . . . . .	131

## Presentación

José Luis Vega

(Academia Puertorriqueña de la Lengua Española)

La ocasión propicia para la publicación del celebrado ensayo crítico de Eugenio María de Hostos sobre *Hamlet* fue la representación de la tragedia que tuvo lugar en Santiago de Chile, en 1872, a cargo de la compañía teatral del actor italiano Ernesto Rossi<sup>1</sup>. Chile era entonces una de las estaciones del largo peregrinaje y exilio de Hostos que incluyó, a partir de su desencanto con los liberales españoles: Nueva York, París, Caracas,

---

<sup>1</sup> La primera puesta en escena de *Hamlet* en Santiago de Chile fue en diciembre de 1824. El papel del príncipe de Dinamarca estuvo a cargo de un joven actor uruguayo a quien una crónica de la época describe como «bajo y grueso de cuerpo, de vientre abultado, de color moreno, [...] sin agraviarlo feo; pero de él podía decirse, sin faltar a la verdad, lo que siempre se dice de los feos y las feas: que era simpático».

Bogotá, Cartagena de Indias, Lima, Valparaíso, Buenos Aires, Córdoba, Río de Janeiro, Saint Thomas y Santo Domingo. La visita de Rossi a la capital chilena suscitó gran entusiasmo y la publicación de algunos artículos en la prensa local, entre ellos el de Hostos, que apareció por entregas en *El Ferrocarril*, los días 6, 10, 11, 13, 17 y 23 de abril del mismo año<sup>2</sup>. A propósito del ensayo de Hostos, Fenor Velasco Salamó afirmó, en *La Revista de Santiago*, que «ese artículo, [...] no ha tenido en nuestra patria ni iguales ni superiores, [y] revela al distinguido literato y al profundo pensador»<sup>3</sup>. Este es el primero de una larga serie de juicios encomiásticos sobre la reflexión de Hostos en torno a *Hamlet*. El conjunto y el tono de estas opiniones podría resumirse en la del venezolano Rufino Blanco Fombona: «Nada

---

<sup>2</sup> El 14 de abril, Hostos intercaló en la publicación seriada del ensayo un artículo titulado «Rossi en *Hamlet*», en el que evalúa la puesta en escena de la obra, alaba el talento histriónico de Rossi y critica adversamente la versión en lengua italiana que se presentó. (El periódico *El Ferrocarril* se publicó durante cuarenta años, desde 1885 hasta 1910; hacia 1870 era el diario chileno de mayor circulación).

<sup>3</sup> No es el de Hostos un artículo periodístico de ocasión, sino un estudio profundo de la obra de Shakespeare cuya redacción, para cumplir con las fechas del periódico, constituye un auténtico *tour de force*, si ese hubiera sido el caso. El ensayo de Hostos sobre *Romeo y Julieta* data de 1867, pero no hay evidencia de que el trabajo sobre *Hamlet* estuviera esbozado o redactado, al menos parcialmente, antes de 1872.

existe en castellano hasta ahora, a propósito del *Hamlet*, que pueda parangonarse con la obra de Hostos. Nada que se acerque. El crítico americano desmonta la maquinaria del inglés formidable: estudia, analiza, disocia los caracteres antes de presentarlos en acción. Nadie, ni Goethe, comprendió ni explicó mejor el genio de Shakespeare, ni el alma de Hamlet. Voltaire, tan perspicuo siempre; ¡qué pequeño luce junto a Hostos cuando ambos discurren a propósito del dramaturgo británico! Moratín, ¡qué microscópico! ¡Qué palabrero y lírico Hugo!»<sup>4</sup> O en la valoración más parca, pero igualmente contundente, de Marcelino Menéndez y Pelayo: «El *Ensayo Crítico de Hamlet* es una obra maestra, y lo mejor en su género en lengua castellana sobre el drama del gran inglés»<sup>5</sup>. Sin embargo, con el ensayo de Hostos sobre *Hamlet* sucede, todavía hoy, lo mismo que con toda su obra y su persona, es muy citado, pero poco conocido y leído.

No había concluido aún el 1872 cuando la Imprenta de *El Ferrocarril* reeditó *Hamlet. Ensayo crítico* en un

---

<sup>4</sup> Rufino Blanco Fombona, «Eugenio María de Hostos. 1838-1903», *Grandes escritores de América. Siglo XIX*, Madrid, Renacimiento, 1917, p. 186.

<sup>5</sup> Epígrafe en *Hostos hispanoamericanista*, Colección de ensayos recogidos y publicados por Eugenio Castro de Hostos, Madrid, 1952.

folleto de 87 páginas. Al año siguiente el periódico *El argentino*, de Buenos Aires, lo publicó otra vez en forma seriada el 4, 5, 6, 7 y 8 de octubre<sup>6</sup>. Hay que recordar que por esos años Hostos apenas subsistía con lo que cobraba por sus colaboraciones periodísticas, de modo que la reedición en serie de su ensayo seguramente fue un alivio a su altiva penuria económica. En 1884 el ensayo volvió a publicarse en el trisemanario *El derecho popular*, de Ponce, Puerto Rico. También forma parte del volumen póstumo, publicado en París, con el título de *Meditando...*<sup>7</sup> Este tomo incluye algunas de las escasas páginas de crítica literaria que Hostos escribió, entre ellas, su conmovedor ensayo biográfico sobre Plácido, el poeta mulato cubano injustamente fusilado, el 28 de junio de 1844, a los 35 años de edad<sup>8</sup>. En los preliminares de *Meditando...* se alude a una traducción al alemán del ensayo sobre *Hamlet*, que no hemos podido

---

<sup>6</sup> La ingente labor periodista de Eugenio María de Hostos puede calibrarse en «Lista de Periódicos», Hostos Community College, de donde extraemos este dato. (<http://commons.hostos.cuny.edu/archives/works-by-hostos/lista-de-periodicos/>).

<sup>7</sup> Eugenio María de Hostos, *Meditando...*, París, Francia: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería Paul Ollendorff, 1909, 331 pp.

<sup>8</sup> «Plácido. Estudio crítico», *La Revista de Santiago*, Santiago de Chile, 1872.

localizar<sup>9</sup>, y de la cual, Eugenio Carlos de Hostos, en una «Noticia biográfica» sobre su padre, ha dicho que «se ha publicado en Alemania como uno de los cuatro grandes trabajos escritos en el mundo sobre Shakespeare»<sup>10</sup>. En 1929, la Sociedad de Amigos de Eugenio María de Hostos, Universidad de Puerto Rico, reeditó el ensayo de marras con prólogo de Antonio S. Pedreira.

Estas son solo las referencias iniciales a una historia editorial que se prolonga hasta hoy, y que no ha estado exenta de curiosas alegaciones. Rufino Blanco Fombona dedicó muchas páginas a tratar de demostrar que el aclamado actor inglés Sir Herbert Beerbohm Tree debió de haber leído la traducción al

---

<sup>9</sup> Existe una traducción posterior al alemán, probablemente fragmentaria, realizada por Helmut Hake: *Übersetzungsprobe aus dem Hamlet essay des portorikanners Eugenio Maria de Hostos*. Shakespeare Jahrbuch Band 100/ 1964. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West von Hermann Heuer unter Mitwirkung von Ernst Theodor Sehrt und Rudolf Stamm. (Heidelberg, Verlag Quelle and Meyer, 1964). El ensayo también se ha traducido al francés: *Essais*. (Traduit de l'espagnol par Max Daireaux). Institut International de Cooperation Intellectuelle, París, 1936. Y al inglés por Mariesta Dodge Howland y Guillermo Rivera, *A Tribute to Hostos*. Conference of American States. Harvard University Press, Boston, 1940.

<sup>10</sup> *América y Hostos: colección de ensayos acerca de Eugenio María de Hostos, recogidos y publicados por la Comisión Pro Celebración del Centenario del natalicio de Eugenio María de Hostos*, La Habana, Cultural, 1939, pp. 9-33.

alemán del ensayo de Hostos, a juzgar por las muchas coincidencias entre este y algunos de los juicios que aquel expresó sobre Shakespeare en su libro *Thoughts and Afterthoughts*<sup>11</sup>:

Las coincidencias, que no cesan, denotan, por su número y carácter, que Sir Herbert conocía la obra de Hostos. Sin embargo, no lo cita. Nombra a varios comentaristas; a Hostos no, a Hostos lo calla. Hostos es un pobre señor de Puerto Rico. ¿Quién va a conocerlo? ¿Quién va a creer que un gran artista inglés se inspire, para escribir sus obras, en un maestro de escuela portorriqueño?<sup>12</sup>

A las sospechas de Blanco Fombona añadiremos nuestra constatación de que Luis A. Baralt, a quien Hostos reputó de amigo por su dedicación a la causa de la independencia de Cuba, lo plagia, con escaso pudor, en algunos segmentos de sus *Conferencias sobre la tragedia Hamlet de W. Shakespeare*<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Herbert Beerbohm Tree, *Thoughts After-Thoughts*, Casell and Company, London, New York, 1913.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 188.

<sup>13</sup> Dr. Luis A Baralt, *Conferencias sobre la tragedia 'Hamlet' de W. Shakespeare*, La Habana, Establecimiento Tipográfico de la V. de Soler, 1882.

Hostos, por su parte, no oculta las fuentes en las que abreva, aunque tampoco las despliega de par en par. «El manso Moratín —señala—, [...] se hizo iracundo para traducir y comentar a *Hamlet*; y el iracundo Goethe [...] se hizo manso para resolver ese ya secular problema del arte...». Hostos conocía la traducción de *Hamlet* de Moratín y estaba al tanto de las imperfecciones que este le atribuía a la obra de Shakespeare a la que, en el Prólogo, reputaba, desde la perspectiva del gusto neoclásico, como un «todo extraordinario y monstruoso compuesto de partes tan diferentes entre sí, por su calidad y su mérito»<sup>14</sup>. Hostos, sin embargo, no se valió, al menos literalmente, de la traducción de Moratín ni de los fragmentos de *Hamlet* que Joseph Blanco White había publicado en español en *Variedades o El mensajero de Londres*, en 1823. Es de suponer que Hostos tradujo al español los numerosos segmentos de *Hamlet* que cita en su estudio, entre ellos algunos monólogos notables, lo que, de paso, lo convierte en uno de los tempranos traductores decimonónicos de Shakespeare al español<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Moratín publicó su traducción de *Hamlet* en 1798, con el seudónimo de Celenio Inarco. La segunda edición, que apareció reconocida con su nombre, data de 1825.

<sup>15</sup> En 1838 José García de Villalta dio a conocer una traducción de *Macbeth*. En 1869 el cubano Matías de Velasco y Rojas publicó una traducción de *Otelo*, seguida por otras de *Romeo y Julieta* y

No es con Moratín, sino con Goethe con quien Hostos entabla un tenso y complejo diálogo en su ensayo. Discrepar de Goethe podría interpretarse como un recurso, tal vez inconsciente, con el que procuraba autorizar su voz americana frente a la secular tradición cultural europea. Hostos conocía los juicios de Goethe sobre *Hamlet* y Shakespeare a través de la traducción inglesa de la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*<sup>16</sup>. Pero no estaba —no podía estarlo— al tanto de la evolución en el tiempo de la valoración de Goethe sobre Shakespeare. Hostos le atribuye a Goethe los juicios de Wilhelm sobre la obra de Shakespeare, sin precaver que Wilhelm es criatura de Goethe:

El traductor inglés de *Wilhelm Meister* traduce de este modo la comparación en que Goethe resume su juicio sobre *Hamlet*:

*An oak tree is planted in a costly vase, which should only have borne beautiful flowers in its bosom: the roots expand, and the vase is shattered.*

---

*El mercader de Venecia*, en 1872. Las traducciones posteriores de Shakespeare al español, incluidas las de MacPherson, son muy posteriores a la publicación del ensayo de Hostos sobre *Hamlet*.

<sup>16</sup> Hay dos traducciones de *Wilhelm Meister* al inglés que Hostos pudo haber manejado: la de Thomas Carlyle, publicada en 1824 y reeditada en 1839, o la de R. Dillon Boylan, de 1859.

«Plantan una encina en un florero, que solo hubiera podido contener flores delicadas: las raíces se extienden, y se hace pedazos el florero». Ese no es Hamlet; es Ofelia: un corazón de cristal, que un choque rompe. El autor de *Wilhelm Meister*, que cometió la irreverencia de pasar de largo por delante de esta delicadísima creación, no supo admirar en ella lo más admirable que ella tiene: su divina vaguedad.

La verdad es que ni Goethe ni Wilhelm pasaron por alto a Ofelia, antes bien le atribuyen, casi con instituto pre freudiano, una vida sexual natural e inconsciente, que Hostos reconoce en Gertrudis, pero no en Ofelia:

De ella [de Ofelia] hay poco que decir —contestó Wilhelm—, pues con unos pocos trazos maestros queda perfectamente definido su carácter. Su ser emana una sensualidad dulce y en flor. Su amor por el príncipe, a cuya mano aspira con derecho, brota como de una fuente, su corazón se abandona a su pasión de tal modo que tanto su padre como su hermano están espantados y le hacen serias advertencias. Las formas distinguidas no pueden ocultar la inquietud de un corazón al igual que una suave gasa no puede ocultar los pechos sobre los que está colocada. En esos casos la distinción se convierte en delatora de ese

sentimiento. La imaginación de Ofelia está infectada y su serena modestia respira amorosos deseos, tanto que, si la cómoda diosa agitara mínimamente el arbolito, el fruto caería de inmediato.

Hostos considera que Goethe se equivoca. Ofelia es otra cosa: «Ofelia [es] para Hamlet: el ideal del sentimiento, opuesto a la realidad de la razón», «porque hay un Hamlet en el fondo de todo corazón humano; y en la obscuridad de la conciencia de ese Hamlet, hay siempre el centelleo de una luz que no supo recoger». Juan Bosch encuentra un motivo biográfico en el juicio de Hostos sobre Ofelia. Alude a un amor peruano al que el puertorriqueño, como un Hamlet, renunció en aras de los deberes éticos y políticos que se había impuesto<sup>17</sup>. Pero a la argumentación de Hostos le

---

<sup>17</sup> «¡Nolina! Debe haber sido estrecha la relación de ambos enamorados, porque el padre (el apellido se insinuaba con una C y una I), el “señor Cl.”, como le llama Hostos, le aconseja que calme “el espíritu apasionado de su hija”. Y Hostos le escribe. Ella no contesta. Hostos siente miedo, un miedo pavoroso. Su obra va a zozobrar. Queda un camino: alejarse. De no hacerlo, él y sus sueños de patriota serán mosca inerte en la red de araña de aquel amor. Desde Santiago de Chile le escribe una carta patética. Al tiempo, atormentado por el recuerdo, se refugia en el trabajo. Da el *Hamlet*. ¿Y por qué el *Hamlet*, precisamente? ¡Ah! Porque él, como el príncipe de Dinamarca, se ha sentido la víctima de su razón, de la razón que le muestra el deber y le impide darse a su pasión; y, además, porque ella está en Ofelia.

conviene la abnegación de Ofelia, pues su demencia y su muerte abonan a la intensidad trágica del príncipe de Dinamarca, quien no vaciló en sacrificarla a la decisión de vengar la muerte de su padre. Para Hostos, ya lo veremos, Hamlet no es un carácter débil, como sí lo es para Goethe.

Aunque Hostos comparte con Goethe (y con Wilhelm) la admiración por Shakespeare, ello no le impidió apartarse de las opiniones del autor alemán. Ambos encuentran la grandeza de las obras de Shakespeare en la verdad de los caracteres, antes que en el tratamiento de la fábula. Dice Hostos:

Como en todas las obras del delicadísimo psicólogo hay en *El príncipe de Dinamarca* un atractivo superior al de la fábula: el de los caracteres. Shakespeare no crea una acción para adaptarle personajes; crea hombres, seres hu-

---

“Algunas palabras de Ofelia, y sobre todo su locura, me dan miedo: pienso en ella, tan delicada, y temo que la pasión que tan involuntariamente he provocado esté produciendo dolores tan hondos como los de la triste semidemente”. Luego, Hostos sabe que es querido, frenéticamente querido, y eso debe aumentar su tortura. De las palabras que Goethe dice de Hamlet —aquel símil del florero y la encina—, Hostos piensa que sería mejor aplicarlas a Ofelia: “y siento que yo podría aplicarlo a Manolina” —se lamenta—. (J. Bosch, *Mujeres en la vida de Hostos*, San Juan, Asociación de Mujeres Graduadas de la Universidad de Puerto Rico, 1938, p. 18).

manos, cuyo carácter determinado, positivo, consecuente, origina la acción.

Favorecer la profundidad del carácter sobre los defectos de la fábula fue la estrategia que adoptaron, a partir del romanticismo, los defensores de Shakespeare ante los reparos que el gusto neoclásico levantó contra el dramaturgo británico en Francia, Alemania y España. Ambas perspectivas continúan en pugna hasta hoy. «*Hamlet* es un fracaso artístico», dijo T. S. Eliot, mientras que Harold Bloom, desde la orilla opuesta, afirma que Shakespeare inventó la condición humana. Hamlet, insiste Bloom, luce como una conciencia demasiado inmensa para *Hamlet*<sup>18</sup>. Goethe y Hostos hubieran estado de acuerdo con Bloom, si este hubiera emitido su juicio doscientos años antes.

En algunas ocasiones la deuda de Hostos con Goethe es evidente. Wilhelm dice de Gertrudis, la madre de Hamlet: «...es una hembra y como tal ha sucumbido a la tendencia general de su sexo: la fragilidad». Hostos, expande y matiza el juicio del personaje de Goethe, pero en lo fundamental coincide con él: «Todo hombre se ha encontrado una vez, o más de una, delante del

---

<sup>18</sup> Harold Bloom, *Shakespeare: the Invention of the Human*, New York, River Head Books, 1998, p. 383.

problema que el más humano de los poetas ha expuesto en el carácter de Gertrudis. Gertrudis es la mujer sensual. Ama con los sentidos, conoce por medio de los sentidos, obedece en su acción a los sentidos. Si no tuviera los instintos delicados de la mujer, solo tendría los instintos animales de la hembra».

Goethe nunca olvida que los caracteres de Shakespeare son entes ficticios. A través de Wilhelm los inserta en un proyecto literario alemán: «Esta breve ojeada que he echado al mundo de Shakespeare me impele más que nada a avanzar en el mundo real, a mezclarme en la marea de los destinos que lo inundan y a sacar algunos vasos de esa verdadera naturaleza y ofrecérsela desde la escena al sediento público de mi patria». Hostos, por su parte, considera los personajes de Shakespeare como la expresión estética de una verdad de observación. Refiriéndose a Shakespeare, Hostos señala: «Nunca ha dado el arte una prueba más delicada de su facultad de adivinar la verdad». Sus personajes dan vida a un axioma de la razón: la homología —la armonía, diría Hostos— que gobierna la relación entre psiquis, naturaleza y sociedad<sup>19</sup>. Está convencido de que Sha-

---

<sup>19</sup> Esta concepción es fundamental en el pensamiento filosófico de Hostos. Las referencias serían abrumadoras. En su *Tratado de Moral*, por ejemplo, señala: «de aquí que el conocimiento

kespeare intuyó esta verdad y la expresó a través de las palabras y las acciones de sus personajes:

Como hay un desarrollo en la naturaleza, hay un desarrollo en el espíritu. La idea es tan evidente, que la concibe el mismo irreflexivo Laertes cuando, en vez de amparar a Ofelia con su amor de hermano la aconseja: *For nature, crescent does not grow alone... etc.* «Que la naturaleza, al desarrollarse, no se desarrolla solamente en músculos y en órganos; sino que, como crece el templo en que residen, crecen también las funciones de la mente y del espíritu».

Como hay un progreso colectivo, hay un progreso individual. Y así como el uno se manifiesta por medio de luchas, de dolores, de sacrificios y de sangre; así el otro se manifiesta por medio de luchas, de dolores, de sacrificios y de lágrimas.

---

de la relación que hay entre esa armonía de fuerzas en nosotros mismos y la armonía general de las fuerzas en el mundo físico sea uno de los deberes que hemos de enumerar». Las raíces krausistas y positivistas de esta concepción han sido estudiadas ampliamente. Pero en esto, como en todo, Hostos impuso el giro de su originalidad. Así lo reconocen los más destacados estudiosos de su pensamiento. Para un acercamiento a este punto, véase, por ejemplo, el ensayo «Hostos y el positivismo *sui generis* latinoamericano» de Pablo Guadarrama González, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 6, n.º. 6, 2004, pp. 209-234, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Boyacá, Colombia.

En este punto, frente a Goethe, Hostos es resueltamente original. Para comprender su *Hamlet* hay que comprender el concepto de lo que él denomina «revolución». La advertencia preside el ensayo: «Vamos a asistir a una revolución. *Hamlet* es una revolución». Alude Hostos a una especie de peripecia que acontece en el interior del ser humano —un proceso de individuación, diría Jung—, que puede realizarse en armonía o desarmonía con el mundo natural y con la sociedad. La revolución interior se vive en el espacio metafórico del abismo, que es, en cierto modo, una prefiguración del subconsciente:

El sondeo de este abismo, lo desconocido que se alberga en sus entrañas, la luz o las tinieblas que se sacan de él, la necesidad de internarse en lo más hondo para subir a lo más áspero y llegar desde la sima hasta la cima, desde la obscuridad hasta la luz —eso es lo que constituye una revolución moral. Esa era la revolución que sufría el espíritu de Hamlet.

Queda así postulado el principio interpretativo de la lectura que se apoya en la evolución del carácter de Hamlet, desde su bondad connatural hasta su enfrentamiento con el mal. Esta perspectiva particular

está en consonancia con su idea general del arte: «La estética responde a la psicología; el arte a la ciencia; la realidad a la verdad». Su hipótesis de interpretación le parece plausible, no porque haya sido la intención consciente de Shakespeare, «pues su tiempo le preservó de estas tristezas», sino porque «guiándose por ella, se comprende en todas sus partes la grandiosa obra, y puesto que en la exposición del carácter y en el desarrollo de la acción de *Hamlet*, se pueden comprobar las ideas que le atribuyo». El método de Hostos consiste en analizar pormenorizadamente el carácter y las acciones de Hamlet para demostrar que es la representación de una crisis psicológica y moral semejante a las revoluciones interiores que debieron de concurrir con momentos históricos como el cristianismo, el colapso del feudalismo o la independencia de América. Por esta vía, además, Hostos se asoma al abismo del destino antillano en su interior.

La autenticidad del ensayo de Hostos emana de su identificación íntima con Hamlet. Cuando Hostos habla de Hamlet, habla de sí mismo; la pugna de aquel con la luz y la sombra, es la suya. Hostos también renunció a más de una Ofelia después de escuchar al fantasma de su propia conciencia imponiéndole el peso del deber. Es Hamlet quien «encomienda a sí

mismo su existencia y entra armado de su responsabilidad en el combate, y quiere modificar la realidad según su juicio», pero también Hostos. Como también es Hostos quien «vacila, [...] tropieza, [...] cae; se levanta, vuelve atrás, sigue adelante, y [procura] apoderarse de la realidad de la existencia, completarse en ella, perfeccionarse por ella». ¡Cuántas de las entradas del *Diario* de Hostos parecen monólogos de Hamlet!:

El abismo es infranqueable, yo lo veo; pero es necesario franquearlo, porque solo así puedo llegar a mi ideal. Mi ideal, ahora mismo está diciéndomelo la ternura en que me suspende ese organillo lejano, es la realización de lo grande, lo bello, lo bueno, lo justo y lo verdadero; ideal absurdo, que no realizará jamás un individuo. Y como no sé aplazar y deseo hacerlo todo a un tiempo, concibiendo medios artísticos de verdad, de justicia y de bondad, total para fines, que, por justos, por verdaderos y por buenos, exigen la extirpación de realidades perversas, inicuas y erróneas, no hago nada. Yo soy aquel en quien se personifica la impotencia del proverbio: *Lo mejor es enemigo de lo bueno*.

Hostos no puede aceptar el juicio de Goethe —tan evidente, por otra parte— sobre el héroe trágico de Shakespeare: Hamlet, dice Goethe, es un espíritu dé-

bil que debía por necesidad sucumbir a la tarea que se había impuesto. Hubiérase puesto Goethe en mi lugar, responde Hostos, «y en donde vio un alma frágil despedazada por el peso de la duda, hubiera visto lo que muestra Shakespeare: el alma humana sondeando los abismos de la realidad, en el tránsito de la alegría al dolor, de lo ideal a lo real, de la vida sentida a la pensada, de la vida inconsciente a la consciente». He ahí el abismo que se abre entre el protegido del duque de Weimar y el antillano errante. Hostos reconoce la razón sesgada de su lectura: «Yo no intento probar que Shakespeare, al crear su sombría personificación de una crisis del alma, pensó lo que yo pienso; su tiempo le preservó de esas tristezas: lo que intento, es demostrar que concibió la verdad de observación que he tratado de explicar». El tiempo de Goethe también lo preservó de otras tristezas.

El ensayo de Hostos sobre *Hamlet* culmina con una evocación oblicua de sus días de pobreza en París cuando solía ir al Louvre a contemplar la Venus de Milo. Vuelve a cuento ahora la pregunta que antes había formulado en su *Diario*: «¿Sería más bella mi querida Venus de Milo si en vez de sus brazos truncados los tuviera perfectos? Siempre he pensado al recordarlo que sería cien veces preferible rehacer intelectualmente esta

unidad rota por el tiempo que contemplarla perfecta». Tal es el deber que el fantasma de la conciencia les impuso a Hamlet y Hostos: rehacer, en lo profundo del espíritu, la unidad rota del mundo, y templar, para ejecutar esa tarea imposible, las facultades del sentimiento, la imaginación, la voluntad y la razón.



*Hamlet*  
*Ensayo crítico*

EUGENIO MARÍA DE HOSTOS



## INTRODUCCIÓN

Vamos a asistir a una revolución. *Hamlet* es una revolución.

Como hay un desarrollo en la naturaleza, hay un desarrollo en el espíritu. La idea es tan evidente, que la concibe el mismo irreflexivo Laertes cuando, en vez de amparar a Ofelia con su amor de hermano la aconseja: «*For nature, crescent does not grow alone... etc.*»: «Que la naturaleza, al desarrollarse, no se desarrolla solamente en músculos y en órganos; sino que, como crece el templo en que residen, crecen también las funciones de la mente y del espíritu».

Como hay un progreso colectivo, hay un progreso individual. Y así como el uno se manifiesta por medio de luchas, de dolores, de sacrificios y de sangre; así el otro se manifiesta por medio de luchas, de dolores, de sacrificios y de lágrimas.

Cada progreso es consecuencia de una revolución en una idea o en un afecto de la humanidad. Cada revolución es el conato de un progreso en los afectos o en las ideas de los hombres.

Una sociedad se emancipa o se subyuga, y triunfa o sucumbe el progreso social. Un individuo triunfa o sucumbe y el progreso individual se realiza o se abandona.

Un alma en crisis; un espíritu en progreso, una revolución moral; una lucha interior para hacer triunfar un progreso del ser en el ser mismo; el cataclismo de un alma: ese es el espectáculo más digno que puede ofrecerse a la conciencia humana. Este es el espectáculo que Shakespeare nos ofrece en *Hamlet*.

## CARACTERES

Como en todas las obras del delicadísimo psicólogo hay en *El príncipe de Dinamarca* un atractivo superior al de la fábula: el de los caracteres. Shakespeare no crea una acción para adaptarle personajes; crea hombres, seres humanos, cuyo carácter determinado, positivo, consecuente, origina la acción.

Más de una vez se encuentran personajes ociosos en las tragedias del autor-actor: nunca, por ocioso que

sea, deja ese personaje de ser un hombre, un individuo, un carácter, ya personal, ya genérico.

El manso Moratín, que se hizo iracundo para traducir y comentar a *Hamlet*; y el iracundo Goethe que se hizo manso para resolver ese ya secular problema de arte, creen que hay en *Hamlet* muchos personajes inútiles, como dice con rabia el académico, que podrían combinarse con otros, como pensaba con temor respetuoso el clásico-romántico de Götz y de Werther<sup>1</sup>.

Cuando el primero quiere suprimir a los sepultureros, quiere suprimir toda una especie. Cuando el segundo piensa en combinar en una sola personalidad los caracteres de Rosencrantz y Guildenstern, encuentra en ellos tanta fuerza de individualidad, que no se atreve a tocarlos.

Y eso, que Rosencrantz y Guildenstern son meras personificaciones de un vicio: la cortesanía servil. Pero se completan tan admirablemente el uno por el otro, caracteriza tan adecuadamente cada uno de ellos una fisonomía del vicio que el autor zahiere, que la acumulación de esos dos caracteres en uno solo fal-

---

<sup>1</sup> Se refiere a dos obras de Goethe: el drama *Götz von Berlichingen* (1773) que, inspirado en Shakespeare, desafía las normas neoclásicas, y la novela epistolar *Las desventuras del joven Werther* (1774).

searía el defecto criticado. No todos los accidentes y pormenores de un vicio o un defecto moral caben en un solo hombre, porque el hombre modifica sus defectos y sus vicios según su modo individual de ser. Por perfecto que sea un hombre en su defecto o en su vicio dominante, el vicio o el defecto no forman todo el hombre. Al lado de la parte mala está la buena, y, desdichadamente, al lado de un vicio ridículo, está muchas veces el vicio repugnante o criminal.

### *Polonio*

Tan perspicazmente había Shakespeare analizado el corazón del hombre y penetrado en las sinuosidades del espíritu, que, no contento con bosquejar en el carácter de Rosencrantz y de Guildenstern dos aspectos del servilismo palaciego, modificados por la reserva del uno y por la intemperancia del otro, dibuja en Polonio una forma menos sencilla, más compleja, más varia, menos genérica, más personal, más caprichosa, no por eso menos real, del mismo vicio. Los críticos de *Hamlet* pasan desdeñosamente por delante de Polonio. Lo contemplan, lo comparan rápidamente con el tipo, desdichadamente inmortal, del adulator familiar del poderoso, se sonríen, se encogen de hom-

bros, y, exclamando: «¡Hay tantos como esel!» pasan. Hacen mal: Polonio es una personificación ridícula de la más ridícula de las adulaciones, la inofensiva; pero, también, es un carácter.

Polonio es un buen hombre que hubiera podido ser un hombre bueno. En esta sencilla oposición hay lo bastante para hacer de ese no carácter, un carácter interesante: de ese ente ridículo un ser patético. Es un loco de la realidad. Guiándose por ella en razón de su experiencia; violándola en razón de su candor, predica lo bueno que ella enseña, y no lo hace: hace lo malo que ella inspira. Honrado y digno por instinto, es indigno por conveniencia. Sencillo en su doblez, candoroso en su malicia, ingenuo en su fatuidad, es sincero en su adulación. La adulación es su *modus vivendi*, el modo de su vida. Expresión de debilidad, no de maldad, su adulación es cariñosa, benévola, optimista. Adula porque se conoce débil; no para ser fuerte, sino para ser querido; no para esclavizar al adulado, sino para mejor servirle, para amarlo más; para obtener un derecho, no un arma. Cuando habla con Claudio y con Gertrudis, en cada lisonja del palaciego palpita el adicto corazón del servidor leal. Cuando asiente a los aparentes despropósitos de Hamlet y se asombra al descubrir en ellos más cordura, más donaire, más

luz de razón que en muchas afirmaciones sentenciosas de los cuerdos, hay en su asombro una ternura y una bondad que enternecen: se ve que acoge con alegría toda ocasión en que pueda esperar la salud de aquella mente enferma y querida. Si hubiera leído a Séneca, comentaría cada extravío mental de su príncipe, diciendo, para engañarse, para tener el placer de seguir esperando en su salud: «*Nullum magnum ingenium nisi mixtura dementiæ*»: «No hay gran ingenio que no tenga alguna partícula de loco». Importuna, inquieta a Hamlet; pero lo hace por secundar los que supone buenos propósitos del rey. Mientras los espías de este violan lo sagrado de la antigua amistad que los une a Hamlet y solo por adular a Claudio y solo por hacerse de indigna adulación un poder indigno, espían y ponen asechanzas al loco que creen cuerdo, Polonio, que celebra y admira los momentos lúcidos del loco, no lo vigila para sorprender en él la ficción que esconde un peligro, sino para poder asegurar que es inofensiva su locura. De todos los actores de la escena, él y su hija son los únicos que creen en la demencia de Hamlet. Y como coinciden en la creencia, coinciden en la causa que le atribuyen.

El padre dice: «*That he is mad, 'tis true; 'tis true, 'tis pity; / and pity 'tis 'tis true*»: «que está loco, es cierto;

que es cierto, es lástima, y es lástima que sea cierto». La hija interrogada por el padre, a esta pregunta: «¿Loco de amor por ti?» responde: «*I do fear it*»: «lo temo».

Acaso no hay en toda la tragedia una coincidencia más patética que esa: los seres que compadecen al que creen loco, son las dos víctimas predestinadas de su cordura horrenda: los dos más inocentes de la enfermedad de su razón, los dos a quienes castiga y mata con perfecta lucidez.

Ellos lo lloran extraviado, y lo perdonan anticipadamente. «¡Me han muerto!»: «*I am slain*», es la única queja que exhala el viejo infortunado. No quejándose, es dos veces consecuente. Es su príncipe quien lo mata, y él es siervo voluntario de sus príncipes: es el pobre demente, y no lo acusa.

### *Horacio*

En frente de estos caracteres, el de Horacio; al lado de los adictos al poder, el adicto al hombre.

Es el tipo de la amistad sin condiciones. No las impone al amigo para quererlo, no se las impone a sí mismo para estimarlo.

Es un corazón lleno de dádivas. Da sin exigir. Quiere a Hamlet, porque es un hombre amable, dig-

no de ser amado, no porque es poderoso, no por ser príncipe, no por ser superior en jerarquía.

Está unido a él por una religión que así hace devotos a los pueblos como a los individuos; la religión de los recuerdos. Fue su amigo porque fue su condiscípulo; es su inseparable porque fue compañero de su adolescencia; y como fue confidente de sus secretos juveniles, es confidente de la pesadumbre secreta que pesa en su conciencia.

Para su amistad no hay tiempo, no hay mudanza en el tiempo. El mismo Hamlet, que estudiaba, parolaba<sup>2</sup>, travesaba, enamoraba y se formaba con él en Witemberg<sup>3</sup>, es el que hoy le hace confianzas formidables. El deber de quererlo que se impuso entonces, persevera ahora. Horacio no sabe que hay una gradación en los afectos: no sabe que un grado es el cariño y que la estimación es otro grado. Cariño ciego, movimiento espontáneo del corazón el que lo mueve, sabe que quiere a Hamlet, no sabe por qué lo quiere. Ni un átomo de interés en su cariño. Viene

---

<sup>2</sup> Charlar de temas ligeros.

<sup>3</sup> La Universidad de Witemberg se fundó en 1502; en ella Lutero fue profesor de teología y, según la tradición, clavó el documento *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* en la puerta de la Iglesia del Palacio de la ciudad, el 31 de octubre de 1517.

a Elsinor<sup>4</sup> para tomar parte en las fiestas de la boda, para tributar un homenaje de respeto a sus reyes; y se aleja de las fiestas por acompañar a su amigo en sus aventuras tenebrosas; y se aleja de los reyes por hacerse parcial del príncipe, acusado de proyectos ambiciosos. Allí donde está Hamlet, allí él. Donde Hamlet no está, tampoco Horacio. Es digno de la confianza que inspira, y el alma suspicaz que de todos desconfía confía en él. Para cumplir el tremendo juramento de *acordarse siempre*, el príncipe emplea tres medios: su locura fingida, la representación de la escena que recuerda los crímenes de Claudio, y la vuelta inesperada de Inglaterra. El único a quien Hamlet confía sus proyectos; el único que sabe por él la ficción que hay en la representación, el castigo que anuncia la vuelta de Inglaterra, —es Horacio.

Este carácter, en sí mismo interesante, adquiere por contraste un interés vehemente. Si por sí mismo representa aquel amable abandono de los afectos que no juzgan ni razonan, aquellas naturalezas afectivas que concentran en un sentimiento cuantos aspectos tiene la existencia, que deben a esa reducción de la

---

<sup>4</sup> Elsinor o Helsingør: ciudad portuaria del noreste de Selandia, Dinamarca, donde se encuentra el castillo de Kronborg, escenario de la tragedia de Shakespeare.

existencia el optimismo espontáneo que practican, —Horacio representa por contraste el interés moral de la acción a que concurre. Es la luz del cuadro en que son la sombra Rosencrantz y Guildenstern; es afirmación de la tesis artística en que es negación el mismo Hamlet. Contrasta con la perversidad interesada de aquellos, por la bondad desinteresada de su afecto. Contrasta con Hamlet, que hace el mal queriendo el bien, por el bien que practica sin buscarlo. En tanto que él, obscura, pasiva, humildemente, hace el bien de confortar con su lealtad el alma atormentada del príncipe, éste no retrocede ante la sentencia que con impasible rigidez pronuncia su conciencia: «*I must be cruel, only to be kind*»: «Tengo que ser cruel para ser bueno» (Acto 3º, Escena 5).

Cuando Goethe retrataba en tres palabras «al sencillo, noble y excelente Horacio», contribuía a explicar el efecto que produce al espectador o al lector de la tragedia la influencia de esa naturaleza generosa. Por la sencillez de su corazón, cautiva; por la nobleza de su conducta, se reconcilia con los innobles en la suya; por la excelencia de su carácter, moraliza. En la vida de la escena como en la vida del mundo, basta eso. Cuando podemos señalar un alma sana entre mil corrompidas por la pasión y el interés, «el mundo no es tan malo

—nos decimos—; pues que, al lado de las deformidades corrompidas, está la forma incorruptible».

### *Laertes*

Los contrastes de Shakespeare no son antítesis. Shakespeare sabe que el arte no demuestra, y conoce demasiado íntimamente la existencia humana, para agrupar en la escena caracteres antitéticos, que nunca o casi nunca se encuentran en la realidad. Por eso, al presentar en Laertes el opuesto correlativo de Hamlet, no busca el contraste en oposiciones radicales ni mantiene esa oposición en choque continuo, ni personifica en el uno una virtud, el vicio contrario en el otro. Los personajes de Shakespeare son hombres, y hombres dignos generalmente de Terencio. Se creen capaces del bien y del mal que hacen los hombres, y por eso se salen de la escena para vivir en la vida que vivimos. Si la cualidad o el defecto que los caracteriza, que constituye su personalidad moral, contrasta con otras cualidades o defectos de los demás con quienes contribuyen a la acción, ni es el contraste el que les da carácter, ni consiste su carácter en la oposición en que está con su contrario. Laertes es un joven, en el sentido histórico de la palabra; frívolo, irreflexivo, apasio-

nado, sin otro designio en su existencia que la existencia misma. Fácil de juicio como todos sus iguales, juzga a los demás según sus faltas: él las comete, luego todos las cometen. De aquí su experiencia pesimista. Tiene por su hermana aquel cariño descuidado que piensa menos en lo amado que en sí mismo; y cuando sabe que Ofelia puede amar a Hamlet, que Hamlet ama a Ofelia, duda de la rectitud del hombre porque no tiene fe en la propia; duda de la fortaleza de la mujer, porque no hay mujer fuerte para hombre débil. Aconseja a su hermana, y hay un sano interés en su consejo; pero hay más egoísmo que interés. En vez de aconsejarla, debería ampararla; pero en vez de ampararla, la abandona a sí misma y retorna a la ciudad de los placeres. Es hombre que no puede detenerse: resuelve y hace; hace más que resuelve. Un error, una preocupación, una pasión, un interés lo incitan, y allá va. Hoy lo llama el placer, y desampara a los suyos. Mañana lo llamará el dolor, y vendrá a vengar a su padre y a su hermana contra los ofensores que no sabe quiénes son; a amotinar el pueblo contra el rey, porque lo cree culpable; a combinar con él una cobardía criminal, porque él le facilita la venganza. Tiene todos los vicios y las cualidades de un hombre de acción, y por eso contrasta con Hamlet, hombre de reflexión.

Tiene todos los ímpetus de la voluntad, y por eso hace tanto y tan malo en tan poco momento y en tan poco espacio. No retrocede ante el peligro, y es valiente. No retrocede ante el crimen, y es cobarde.

### *Claudio*

Ese mismo carácter en el grado final del desarrollo, es Claudio. Claudio es un malvado que no es malo. Quedan dos móviles en su ser que demuestran los gérmenes no desarrollados del bien que hubo en su alma: el remordimiento y el amor. Ama a Gertrudis, su mujer, a pesar de ser ella uno de los móviles del crimen que rumia su conciencia; y por huir del remordimiento del primer crimen, medita otro. Si lo hubieran dejado reinar y amar en paz, hubiera sido un buen rey y un buen esposo. Si Laertes no hubiera encontrado en su senda de placer la árida necesidad de una venganza, hubiera sido un caballero. De esas voluntades instintivas está llena la vida. Esos son los héroes que los idólatras admiran en la historia. La crítica complaciente los absuelve, y Suetonio admira a Augusto<sup>5</sup>, y Valerio ensalza a

---

<sup>5</sup> Suetonio habla encomiásticamente de Augusto en su obra *Vida de los doce Césares*.

Tiberio<sup>6</sup>, y Thiers deifica a Napoleón I, y la Europa se postra admirada ante el tercero<sup>7</sup>. Del malvado no malo de Shakespeare a esos buenos no buenos de la historia, no hay más diferencia que la del fin. El malvado de la tragedia comete el crimen por ocupar el solio y el tálamo, en tanto que esos héroes ocupan el solio para pisotear desde él a media humanidad.

Claudio era un ambicioso: ambicionaba el reino y la mujer del rey su hermano. Fue necesario un crimen, y lo cometió. El crimen consumado es un estado, como la incapacidad de cometerlo constituye el estado de inocencia. Como este sus virtudes, tiene aquel sus vicios necesarios. De ahí la hipocresía, la suspicacia, la doblez y la impasibilidad de juicio que demuestra Claudio. Atribuye a motivos de razón, de prudencia y de política, los crímenes que ha cometido y que se dispone a cometer. Odia a Hamlet, porque sospecha que Hamlet ha penetrado en su conciencia. Mientras más

---

<sup>6</sup> Probablemente se refiere a Veleyo Patérculo, historiador romano contemporáneo de Tiberio, a quien alaba en su *Historia romana*.

<sup>7</sup> Adolphe Thiers (1797-1877): abogado, periodista, historiador, político y hombre de estado, autor de *Historia de la Revolución Francesa* e *Historia del Consulado y el Imperio*, obras que contribuyeron a fomentar el bonapartismo que llevó a Luis Napoleón Bonaparte (Napoleón III) al poder.

lo odia, más lo acaricia. Es el único que por inducción conoce a su enemigo, y vive en guardia; es el único que tiene conciencia del estado moral de Hamlet, y no se deja alucinar por las locuras de este, por los informes de los otros, por la piedad de algunos, por la inquietud de todos. Si el bueno de Polonio, después de decirle que Hamlet está loco de amor por su hija Ofelia, lo lleva a esconderse para oír el diálogo de los dos enamorados, el criminal sombrío no se equivoca: «¡Amor! —dice—, no van por ese camino sus afectos... algo hay en su espíritu que su melancolía está incubando. De esa incubación saldrá un peligro». Es necesario prevenir ese peligro, e inmediatamente se decide a prevenirlo. Cuando el malvado del 2 de diciembre y del 4 de setiembre decía que el mundo es de los linfáticos, decía una cínica verdad<sup>8</sup>. El mundo es de los linfáticos, porque esa trama de relaciones e intereses que llamamos mundo, solo es penetrable para los que fría, impassible, escépticamente, convierten en norma de conducta las mezquindades y las pasioncillas de los hombres; para los que, al contrario, tienen por axioma de vida la dignidad nativa y la

---

<sup>8</sup> Alude a la coronación de Napoleón I como emperador, el 2 de diciembre de 1804 en Notre Dame y a la invasión napoleónica a España, concretamente a la firma de los decretos de Chamartín, el 2 de diciembre de 1804, luego del bombardeo y la rendición de Madrid.

bondad original del ser humano, la trama es impenetrable. Los primeros hacen víctimas de su egoísmo, del pesimismo de su juicio, de la rapidez de su voluntad depravada, al mundo de que se ríen. Los segundos son víctimas del mundo de que se compadecen.

Los llamados hombres de acción, en cuyo número colocó Shakespeare a Claudio, pertenecen a la categoría de los linfáticos. Y no porque la linfa predomine más que la sangre en su organismo, sino porque predomina más la voluntad que la razón en su conciencia.

La voluntad es una facultad esencialmente perversa.

Tal vez, al instituir una personificación suprema del mal en frente de la suprema personificación del bien, no han querido otra cosa las religiones positivas que consagrar en los trastornos de la naturaleza y del espíritu, de la sociedad y de la ley universal, la omnipotencia de la voluntad predominante para el mal.

En este gobierno interior de cada hombre que llamamos alma, hay fenómenos idénticos al gobierno de las sociedades. En estas, el predominio del poder ejecutivo determina infaliblemente el despotismo; el despotismo es un trastorno de las leyes de la sociedad. La voluntad es el ejecutivo del espíritu: subordinado a la razón y al sentimiento, produce el bien; desligado del sentimiento y de la razón, produce el mal.

Una grande actividad de pasiones, aguijoneada por una voluntad, eso es el crimen. Los unos lo cometen en sí mismos: son suicidas. Los otros lo cometen en su hermano, en su deudo, en su amigo, y tienen cien nombres en los códigos penales. Los otros lo cometen en un pueblo, y son tiranos, déspotas o autócratas. Los otros lo cometen en la humanidad, y los llaman conquistadores, héroes, semidioses.

Son meras combinaciones de la misma voluntad, con diferentes circunstancias. César hubiera sido suicida si no hubiera pasado el Rubicón. Nerón hubiera sido incendiario, si no hubiera sido emperador. Troppmann hubiera sido un estratégico famoso, si no hubiera sido un obrero<sup>9</sup>. Cualquier soldado español, hambriento de oro, fue conquistador en el siglo XVI. Todos los hombres son buenos cuando no están colocados delante de una pasión o un interés. Todos los hombres son malos cuando, colocados delante de una pasión o un interés, solo tienen voluntad para saciarlos.

Voluntad implacable para saciar su ambición tiene Claudio, el personaje criminal de Shakespeare, y

---

<sup>9</sup> Jean-Baptiste Troppmann fue guillotinado el 19 de enero de 1870, en París, a los veintiún años de edad luego de haber sido condenado por los asesinatos de Jean Kinck, su esposa y seis hijos. Aunque se le ha catalogado como un asesino en serie, el móvil de los crímenes fue el dinero.

al columbrar un peligro para él en la situación moral de Hamlet, se dispuso inmediatamente a prevenirlo. Con un poco de sensibilidad, lo hubiera prevenido sin dañar a Hamlet. Con un poco de razón, lo hubiera prevenido haciéndose a sí mismo un beneficio. Pero era la voluntad quien decidía, y decidió otro crimen.

Aquí, lo mismo en la tragedia que en la vida, lo mismo en el teatro que en la historia, empieza la segunda fase de este carácter. Triunfante por su primera violencia o su primer crimen, el hombre de acción no se detiene. Creerá necesaria otra violencia, y la cometerá. Creerá necesarios otros crímenes, y los consumará. Si los remordimientos o el desarrollo de la razón lo detuvieren: *¡væ victis!*: ¡ay de él!, el mundo se le cerrará, por más que los cielos se le abran.

Claudio, como todos los hombres de su especie, tiene ese instinto. Sabe que con la primera vacilación comienza la impotencia, y no vacilará. Antes de convencerse del peligro que para él había en la tenebrosa taciturnidad de Hamlet, bastaba una satirilla de Polonio contra la hipocresía, para que el rey la recibiera en la conciencia como un dardo, y exhalando una queja, prorrumpiera: *«How smart. A lash that speech doth give my conscience!... O Heavy burden!»*.

Sí, es una carga pesada la conciencia, y es necesario arrojarla, y triunfar; o soportarla, y sucumbir para las grandes delicias de la ambición y del poder.

Después de conocido el peligro que lo amenaza en Hamlet, ya no oye Claudio a su conciencia. Quiere, en un momento de congoja, sobornarla por medio de la oración, y averigua con ira y con despecho que la conciencia es insobornable. (Mis palabras se elevan hasta el cielo, mis designios se quedan en la tierra).

¿Cómo no, malvada voluntad, si esa es la pena de tu culpa?

La oración de la conciencia es la virtud, y la expiación de la maldad es su impotencia para hacer el bien.

En este momento, el carácter adquiere una tremenda intensidad trágica, y es imposible seguirlo en su desarrollo, sin apiadarse íntimamente, sin anhelar para él un momento de tregua consagrado al bien.

No es posible la tregua, y Shakespeare, obedeciendo a la lógica implacable, lo obliga a desarrollarse en toda su extensión.

Así en la vida: cuando fatigada del mal, la voluntad predominante intenta detenerse en las fruiciones del puro sentimiento y devolver su iniciativa usurpada a la razón: ya se ha corrompido el sentimiento; ya no tiene iniciativa la razón.

Mal es la acción de la voluntad no razonada. Un malvado es una voluntad abandonada a sí misma. En ese abandono hay luchas y dolores y catástrofes. Shakespeare, que los describe minuciosamente en *Macbeth* y en *lady Macbeth*, los bosqueja en Claudio.

### *Gertrudis*

Todo hombre se ha encontrado una vez, o más de una, delante del problema que el más humano de los poetas ha expuesto en el carácter de Gertrudis.

Gertrudis es la mujer sensual. Ama con los sentidos, conoce por medio de los sentidos, obedece en su acción a los sentidos. Si no tuviera los instintos delicados de la mujer, solo tendría los instintos animales de la hembra. Solo tendría sensualidad en el corazón, si no tuviera sensibilidad en el espíritu. Tiene la imaginación suficiente para dar calor y color a sus deseos, y por eso los eleva hasta el afecto. No tiene fuerza suficiente de razón para convertir en afectos todos sus deseos, y por eso es inconstante en sus afectos.

Es hija inmediata de la naturaleza, y vive para la felicidad. La felicidad es su derecho, y como no le han enseñado que hay deberes correlativos de ese derecho, que todo derecho se completa y se realiza por su deber

correlativo, no supone ni sospecha que el querer ser feliz pueda llegar a ser un mal. Y hace, sin saberlo, sin quererlo, sin sentirlo, males que no dejaría de llorar si llegara a tener conciencia de ellos.

De toda culpa de mujer es responsable un hombre, por injusto, por inepto o por liviano. De las culpas de mujeres como Gertrudis, es siempre autor un Claudio, por egoísta, por concupiscente o por malvado. La mujer vive del hombre, como la luna del sol: y así como este da luz al astro que le está subordinado, así el hombre refleja su virtud y su vicio en la mujer. Educada por él, es obra suya. Obra buena, si el autor es bueno; obra mala si malo.

Por mucho que Hamlet pondere a su padre el rey difunto, no pasaba su padre de ser un hombre de guerra. A su lado, su hermano. Siempre o con frecuencia ausente el rey Hamlet, su mujer no tenía otro consejero, otro guía, otro educador que su cuñado Claudio, ni otra escuela que la adulación y la lisonja de sus cortesanos.

Su voluntad era mandato cumplido; su capricho era obra realizada. Satisfecha de su vida, era feliz. No tenía nada más que pedir a los otros ni a sí misma.

Muere el rey su esposo, y la felicidad se enluta. Con la mano que le ofrece, Claudio le devuelve su je-

rarquía y su felicidad. Amaba a su primer esposo ¿por qué no ha de amar a su segundo?

Ninguna incompatibilidad, para ella, en ese afecto. Amar a un hermano después de haber amado al otro no es un crimen; antes es una prueba póstuma de amor al que se amó primero; es seguir amándolo en su carne y en su sangre.

Ella no sabe que su Hamlet murió envenenado; y como dice con perfecta ingenuidad a su hijo: «el que vive debe morir». Ella no sabe que su antes cuñado y ahora esposo es el autor de su viudez, y como el haber salido de ese infeliz estado a él lo debe, le paga con amor su beneficio. Ciertamente es que un solo mes entre el llanto tributado al primero y las caricias concedidas al segundo marido, es poco tiempo; cierto que, como dice amargamente el príncipe su hijo: «las viandas del duelo sirvieron para las bodas»; mas aparte de que, como él mismo dice: «*Thrift, thrift, Horatio*», esa era una prueba de frugalidad y economía, es también una prueba de la inocencia, de la irresponsabilidad y de la inconsciente sensualidad de Gertrudis. Muy convencido de esto debía estar el difunto, cuando, al aparecerse a su hijo, con el deber de vengarlo, le impone el de no culpar a su madre.

Es madre, ama como las madres, tiene la segunda vista de las madres, y es la primera que descubre en

el alma de su hijo uno de los dolores que le aquejan. Cuando delibera con Claudio y con Polonio sobre el estado de Hamlet, se niega a toda conjetura, y dice con toda la seguridad de su instinto: «La muerte de su padre, y nuestro acelerado casamiento», eso es lo que le enferma.

¿Y cómo, amando a su hijo, no previó el efecto que había de producir en su alma delicada aquel rápido olvido de su padre? Eso es lo que no cesa de preguntarse tristemente la pobre madre, y lo que nunca logrará responderse, porque no sabe que, al obrar de un modo indecoroso, pero no criminal, obedecía a su naturaleza, nunca dirigida y siempre estimulada por la educación de la costumbre. Buena en cuanto madre, sin conciencia moral en cuanto hembra, la madre va a iluminar a la hembra, y va a producirse una mujer. Esa hembra sin pudor, esa mujer sensual sin afectos delicados, que por falta de pudor ofende la memoria de su esposo y por falta de delicadeza de sentimiento ha causado el infortunio de su único amor digno, de su hijo, va en el desarrollo de la acción a elevarse lentamente a la concepción de la dignidad de mujer; a la idea de la responsabilidad por el remordimiento, que las hembras no conocen; al conocimiento de un mal, hecho sin intención de mal, a las delicadas ter-

nuras de su sexo, a las santas revelaciones del amor del alma. Esa mujer sensual, que empieza repugnando, concluirá enterneciendo; y cuando, después de verla despojarse lentamente de su apariencia sensual, la veamos siguiendo siempre con ojo maternal a su hijo; amándole en Ofelia; concibiendo en el amor de entrambos una felicidad tan diferente de la suya; abriendo los ojos de la conciencia a una falla cometida sin conciencia; llorando la muerte de Ofelia con el propio corazón y el de su hijo; esparciendo flores delicadas sobre la tumba de la criatura sensitiva, que una sola ráfaga de adversidad aniquiló; enjugando con su pañuelo el sudor de la frente de su hijo, segura de su triunfo como toda madre lo está del triunfo de los suyos, y exclamando al morir la exclamación suprema: «*O my dear Hamlet!*», «¡Oh mi querido hijo!» como si en esa exclamación estuviera a un mismo tiempo el perdón de sus faltas, la redención de sus culpas, la rehabilitación de la hembra por la madre, la victoria de la mujer sobre la hembra, volveremos los ojos a la vida real, y en cada semejante de Gertrudis que encontremos, veremos lo que, con la piedad de los grandes de espíritu, vio Shakespeare: un mármol que pulir; un corazón que inflamar; un alma que iluminar.

## Ofelia

El traductor inglés de *Wilhelm Meister* traduce de este modo la comparación en que Goethe resume su juicio sobre Hamlet: «*An oak tree is planted in a costly vase, which should only have borne beautiful flowers in its bosom: the roots expand, and the vase is shattered*»: «Plantan una encina en un florero, que sólo hubiera podido contener flores delicadas: las raíces se extienden, y se hace pedazos el florero».

Ese no es Hamlet; es Ofelia: un corazón de cristal, que un choque rompe.

El autor de *Wilhelm Meister*, que cometió la irreverencia de pasar de largo por delante de esta delicadísima creación, no supo admirar en ella lo más admirable que ella tiene: su divina vaguedad.

En las noches sombrías de esos radiantes cielos del Pacífico, cuando apenas se atreven a fulgurar las estrellas más vecinas, inopinadamente rasga los vapores de la atmósfera una luz que brilla, se desliza y muere; es una exhalación, un meteoro luminoso, una estrella fugaz: no por haber durado poco, ha dejado de iluminar el firmamento.

Así Ofelia en *Hamlet*. Es una estrella fugaz en el cielo de la tragedia. Apenas aparece, desaparece; brilla

para desvanecerse. Son sus formas tan vagas, que nos parecen impalpables; es su influencia tan rápida, que nos parece nula. Y, sin embargo, no hay expresión de su rostro, palabra de sus labios, ademán de sus manos, quejido de su corazón, lamento de su alma, que no quede grabado en nuestro espíritu, que no guarde con cuidado el corazón, que no se complazca en representar la fantasía. Ha caído la estrella fugitiva, y aún divisan los ojos su estela luminosa.

Quien haya visto a la angelical criatura oyendo los consejos de su hermano, sometiendo su amor al mandato de su padre, narrando la aparición inesperada de su amado, fomentando su amor por su piedad, su piedad por su amor, desgarrando su delicado corazón al oír las amorosas brutalidades de su amante, lanzando su espíritu de luz en las tinieblas del caótico amor que la enajena, cayendo de la cumbre de todas las esperanzas al abismo de la locura inesperada, cantando canciones disonantes y esparciendo flores expresivas, precipitándose en el agua, como en la vida, sin conciencia del riesgo que corría; abandonándose a la corriente como se abandonó a su amor, sin saber que se abandonaba a la vorágine; quien la haya visto vivir un momento, sufrir tanto, morir tan pronto, alejándose agua abajo con la luz de su sonrisa en los labios, como

se aleja cielo abajo la luz de las estrellas fugitivas, árido será de corazón y de conciencia, si no se queja como ella en el único momento en que se queja: «*To have seen what I have seen, see what I see!*»: «¡Haber visto lo que he visto, ver lo que veo!». Árido será de corazón y de conciencia, porque hay un Hamlet en el fondo de todo corazón humano; y en la obscuridad de la conciencia de ese Hamlet, hay siempre el centelleo de una luz que no supo recoger. La luz murió o pasó; pero su estela queda, y jamás, aun cuando la luz de la justicia ilumine la obscuridad de esa conciencia, volverá aquella sonrisa del cielo a inundar con sus delicias la existencia.

El primer amor, el amor único, es la forma primera de la felicidad, quizá la única; forma vaga, impalpable, fugitiva, como Ofelia. Como Ofelia, momentánea en la vida, eterna en la memoria de la fantasía y del corazón. Como Ofelia, una súplica en vida, un remordimiento en muerte. Como Ofelia, espuma que se desvanece en el torrente. Como Ofelia, un cielo que se ofrece y se desdeña.

Nunca ha producido el arte una creación más pura, ni divinizado una realidad más humana, ni concebido una verdad más esplendente. El arte no demuestra; pero el arte presiente. Y es lícito pensar que

Shakespeare, al dar vida mental a la divina hechura de su alma, presintió que en ella fundía para siempre las eternas aspiraciones del sentimiento en todos los climas, en todas las edades, en todos los caracteres de los hombres.

¿A qué aspira el sentimiento, a qué aspiran todos los seres racionales en el período del sentimiento? A realizar el sueño dorado de la vida.

Y ¿qué le piden? Cuanto tiene Ofelia: dulzura, sencillez, candor, sinceridad, delicadeza en los sentimientos y en los actos, inocencia en todos sus deseos y pensamientos, capacidad para todos los afectos, desde el razonador con el hermano hasta el sumiso y humilde con el padre; desde el que tiembla en presencia del amante hasta el que hace temblar en su delirio.

Y cuando se ha realizado lo exigido y el ímpetu de esa enajenación de la ventura traspone la realidad, y se establece una lucha entre lo ideal y lo real, que está al lado y está lejos, y triunfa lo real, como es bueno que triunfe y necesario, entonces se exige al ideal que se evapore, se lucha contra él por importuno, se le mancha con el fango de la duda, se le escarnece con el escarnio de las realidades impuras, se reniega de él tres veces; y si por acaso llega el momento de razón excelsa en que se ve que no había incompatibilidad

entre lo real y lo ideal, ya no queda de este más que el recuerdo placentero y congojoso a un mismo tiempo, el agujijón de infinito que ha dejado clavado en el cerebro, el ansia insaciable que devora para siempre el sentimiento.

Eso es Ofelia para Hamlet: el ideal del sentimiento, opuesto a la realidad de la razón.

La lucha de Hamlet para aborrecer lo que ama, para escarnecer lo que idolatra, para enfangar en el fango de la realidad —en que de pronto se sumerge— la divina pureza de su ídolo, es la lucha que sostiene todo ser fuerte. El dolor, el martirio, la agonía de Ofelia; dolor, martirio y agonía de todos los seres delicados.

Ofelia no es un carácter, ni en el sentido ético ni en el estético. No, desde el punto de vista de la ética, porque es un ser sin responsabilidad; es demasiado inocente para conocer el mal y demasiado delicada para resistirlo. No, desde el punto de vista de la estética, porque el conjunto de cualidades que la constituyen y el conjunto de circunstancias que la cercan, no producen choque ni combate, victoria o vencimiento. Ama, —esa es su existencia y es su historia. Por amor a su padre y a su amado, pierde su razón en la primera contrariedad. ¿Hubiera resistido al dolor de la muerte

de su padre si, menos sencilla e inocente, hubiera sido capaz de comprender el congojoso amor de Hamlet? Aquí hubiera empezado su carácter, porque habría empezado la determinación de su voluntad a un fin prefijo. Pero aquí hubiera concluido Ofelia. Ofelia en lucha, en combate, en formación moral, en crecimiento de espíritu, en modificación de sus cualidades originales por la experiencia y el dolor, por la pasión y la contrariedad, hubiera sido un carácter, una mujer, una heroína; pero no hubiera sido Ofelia. El encanto, la delicia, la armonía de esa dulcísima creación consiste en que realiza e individualiza aquel estado del espíritu humano, lleno de tinieblas luminosas, de luz difusa, de vaguedad deleitosa, de penumbras intelectuales y morales, de celestial claroscuro, de dudas y de fe, de ciegas esperanzas y de tímida desconfianza en que yace el sentimiento al contemplar la armonía de la vida, al creerla creada para él, al sumergirse con fruición en ella, criatura y creador de su ventura. Sobreviene una disonancia, el sentimiento se recoge, y no vuelve jamás a gozar ni en la tierra ni en el cielo de aquella armonía de la felicidad, de aquella felicidad de la armonía.

Este estado se llama amor, y es un estado tan universal como efímero. Todos los seres de razón lo ex-

perimentan, porque todos los seres de razón tienen la facultad de sentir, de estimar, de amar lo bello, y el derecho (si saben ejercerlo) de ser felices, realizando su sentimiento de lo bello en el amor.

Esa universalidad del sentimiento con sus caracteres precisos de inconsciencia, vaguedad, fugacidad, jamás se ha expresado, jamás se expresará probablemente con tanta verdad, con tanta realidad, como lo expresa Ofelia. Llenas están de amores la vida, la historia, la escena y la novela. De ese amor único, el más universal porque abarca toda una facultad del ser humano en el primer impulso de esa facultad, hay algunos ejemplos en la vida y en la historia: en el arte, solo tiene una expresión, y esa es Ofelia.

Los que la han visto vivir como ha vivido, en la perfecta sinceridad de su inocencia; enloquecer como ha enloquecido, «embelleciendo la aflicción, el dolor y el mismo infierno», según dice su hermano; morir como ha muerto, pasando «de su melodioso canto a su turbia muerte» (*from her melodious lay to muddy death*), según dice Gertrudis; los que la han visto con tan púdico laconismo declarar su amor, defenderlo con tanto candor contra la duda, posponerlo a su dignidad y su recato en el venturoso momento de tener a sus pies a su amado, se sumergen en

conjeturas calumniosas al oírle cantar en su locura la provocativa cantinela de San Valentín, y dudan de su pureza virginal. Esa duda es la prueba más completa de la perfección de ese ideal. Dudan, porque toda perfección, así real como ideal, provoca dudas. En vez de dudar, admirarán, cuando recuerden que la locura es una enfermedad del cerebelo, que es el núcleo del sistema neuroespinal; que las sensaciones producidas por la demencia en esos órganos se transmiten a los más simpáticos con ellos; que esa transmisión y esa simpatía puramente orgánicas no pueden ocultarse o dominarse cuando ha muerto el dominador de las sensaciones, la razón; y que si coincide en la demencia la sensación con el recuerdo, no es el recuerdo el que determina la sensación, no es esta un recuerdo de la realidad<sup>10</sup>.

Y si, restituida a la absoluta integridad de su belleza moral y corporal, Ofelia es más bella y más pura que fue antes, porque ya no es un sueño creado por la fantasía, sino una realidad viviente, un ser de carne y hueso, con funciones y órganos que para nada obstan

---

<sup>10</sup> La alteración y el compromiso del cerebelo en la etiología de algunas enfermedades mentales es objeto de investigación aún hoy. Hostos comenta el tema desde la perspectiva monista, idea filosófica y científica de avanzada en su tiempo, opuesta a la dicotomía mente y cuerpo postulada por el dualismo cartesiano.

a la sublime realidad de su pureza, a la sublime idealidad de su belleza.

Era un florero quebradizo: plantaron una encina en vez de plantar una violeta, y se quebró.

Era un corazón de cristal: en vez de someterlo a la dulce temperatura del amor, lo sometieron a la presión de las pasiones, y estalló.

### *El príncipe*

Núcleo de todos esos caracteres —como lo es de la acción— [es Hamlet;] los sentimientos, los pensamientos, los juicios, la lucha, los actos del príncipe de Dinamarca constituyen el objetivo supremo, la unidad esencial de esta tragedia<sup>11</sup>. Para comprenderla, es necesario comprenderlo. Para comprenderle, es necesario estudiarlo, no tanto en las circunstancias en que el poeta lo presenta, cuanto en la realidad de donde lo ha tomado, en la observación inicial que lo ha creado.

Si Hamlet no fuera hijo de la realidad, sería un aborto de la idealidad enferma; si no fuera expre-

---

<sup>11</sup> Evidentemente en esta oración hay una errata de omisión que enmendamos provisionalmente con una inserción entre corchetes. La errata ya está presente en la edición parisiense de 1909 y se repite en *Obras completas*, La Habana, 1939, y en todas las ediciones posteriores.

sión estética de una verdad de observación, sería una monstruosidad repulsiva. Si fuera un aborto, hubiera muerto; si fuera una monstruosidad, repugnaría. No ha muerto, no repugna: luego, tiene un fundamento de existencia; luego, contiene un interés humano.

¿Qué interés? El más humano: el que, para el bien colectivo, resulta del progreso del ser en el ser mismo.

Shakespeare había observado (y la intención psicológica de todas sus creaciones lo demuestra) que todos los conflictos de los seres racionales en la vida tienen un carácter individual, una causa íntima, un motivo *subjetivo*, como diría un filósofo del arte o del espíritu. Relacionar ese motivo interno de acción con las sollicitaciones externas de la vida; explicar lo externo por lo interno; los elementos de la realidad difusa en la existencia por el desenvolvimiento de la verdad confusa en el espíritu, —ese fue el empeño de su genio. Una cronología de sus obras sería una prueba; y si de esa cronología resultara esta gradación: *Cordelia, Julieta, Desdémona, Gertrudis, El Rey Lear, Romeo, Oteló, Hamlet*, —en esa gradación constarían los esfuerzos del poeta por elevarse sucesivamente al concepto primario que lo inspira.

Ese concepto es la influencia que tiene la vida moral en la normal: cada ser, en su adversidad o su

fortuna; toda idea, en el concepto de la vida; todo sentimiento, en la alegría o el dolor; todo acto, en la calma o la tempestad de nuestro ser; todo desarrollo del alma, en la pureza o impureza de nuestras relaciones con los hombres; todo aumento de potencia afectiva, moral o intelectual, en la impotencia o en la omnipotencia de la vida realizada.

Desde este punto de vista, Hamlet es un momento del espíritu humano, y todo hombre es Hamlet en un momento de su vida. Hamlet es el período de transición de un estado a otro estado del espíritu: del estado de sentimiento al de razón; de la idealidad a la realidad; de la inconsciencia a la conciencia del vivir.

El ser humano comienza a vivir por los sentidos, duplica su vida por el sentimiento, aumenta la intensidad de la vida por la fantasía. Siente que vive, imagina su vivir como lo siente, y es feliz. La vida sería una explosión de alegría, si el ser humano pudiera detenerse en ese estado. Pero no puede, porque la unidad del espíritu es compleja y cada ser se realiza según la mayor o menor intensidad de algunas de sus facultades.

Esta diferencia de intensidad en las facultades individuales constituye la realidad, y esta realidad crea una lucha. Esa lucha es, para unos, un momento en

el reloj; para otros, un período completo en su existencia; para algunos, una eternidad en su conciencia. Tomar posesión de la realidad, ese es el resultado de la lucha. Los pobres de espíritu (en el sentido de Voltaire y en el de Cristo) son los que más pronto se posesionan de la realidad, los más fáciles triunfadores de esa lucha. Los espíritus pobres de Voltaire se ríen; los espíritus pobres de Jesús sonríen. Estos, con la benévola piedad de los humildes; aquellos, con la satisfacción implacable de los tontos. Los unos no comprenden cómo cuesta tanto a algunos lo que tan poco les costó. Los otros no comprenden por qué resisten tanto a la realidad los que luchan largamente para posesionarse de ella. Los tontos encomiendan su vida al acaso ciego, y el acaso los lleva. Los humildes encomiendan su vida a la fe inconsciente y la fe los guía.

El que encomienda a sí mismo su existencia y entra armado de su responsabilidad en el combate, y quiere modificar la realidad según su juicio, ese vacila, ese tropieza, ese cae; se levanta, vuelve atrás, sigue adelante, y si logra apoderarse de la realidad de la existencia, completarse en ella, perfeccionarse por ella, siempre vuelve los ojos del espíritu hacia atrás, siempre tiene la memoria del corazón fija en el primer momento de su vida, siempre sigue luchando para traer a la reali-

dad aquel primer fin de su existencia y establecer en su alma la armonía. Si la establece, es un espíritu sano que reposa en su victoria. Si no la establece, será un espíritu enfermo, condenado a morir en el combate.

Hubiérase puesto Goethe en este orden de reflexiones, y en donde vio un alma frágil despedazada por el peso de la duda, hubiera visto lo que muestra Shakespeare: el alma humana sondeando los abismos de la realidad, en el tránsito de la alegría al dolor, de lo ideal a lo real, de la vida sentida a la pensada, de la vida inconsciente a la consciente.

Pusiérase el lector o el espectador de *Hamlet* en esta corriente de ideas, y tendría la clave del enigma, la palabra del misterio, la luz de esas tinieblas. Las tinieblas no están fuera, están dentro de nosotros. Y como no tenemos la costumbre de palparlas para desvanecerlas, y solo al tacto de la atención se desvanecen ellas, no hay caos más profundo que *Hamlet*, porque no hay obscuridad más tenebrosa que la recóndita actividad de nuestro ser.

Yo no intento probar que Shakespeare, al crear su sombría personificación de una crisis del alma, pensó lo que yo pienso; su tiempo le preservó de esas tristezas: lo que intento, es demostrar que concibió la verdad de observación que he tratado de explicar; pues-

to que, guiándose por ella, se comprende en todas sus partes la grandiosa obra, y puesto que en la exposición del carácter y en el desarrollo de la acción de *Hamlet*, se pueden comprobar las ideas que le atribuyo.

Hamlet era joven; a lo sumo tendría treinta años, pues Jorick, según el sepulturero (Acto 5º, Escena 1) hacía veintitrés que había muerto, y el príncipe, al recoger del suelo la calavera del bufón, recuerda las veces que estuvo sobre sus hombros travesando. A los treinta años, todavía se ama; y Hamlet amaba a su padre, de quien tenía la más alta idea que se puede tener de un hombre —*He was a man*. «Era un hombre»—; a su madre, la amante muy amada de su padre; a sus amigos, para quienes tiene las nobles palabras con que recibe a Horacio: «Señor, mi buen amigo (cambiaré este nombre por el suyo)»—; a los hombres, de quienes expresa el más óptimo concepto en las más entusiastas exclamaciones —*What a piece of work is a man! How noble in reason! How infinite in faculties!... like an angel! like a god!* «¡Qué obra maestra es un hombre (cada hombre!) ¡Qué noble en razón! ¡Qué infinito en facultades!... ¡un ángel!... ¡un dios!»—; al mundo, cuya tierra le parece admirable en su estructura, cuya atmósfera le semeja el dosel más excelente; en la belleza de cuyo majestuoso firmamento se extasía. Todos

esos afectos están dirigidos por el amor de la verdad, que busca en sus estudios; acalorados por el amor de lo bello, que reconcentra en Ofelia.

En solo este bosquejo, está ya todo el estado moral de Hamlet antes de empezar su evolución: complacencia de los sentidos en la naturaleza; complacencia del sentimiento en los afectos naturales; complacencia de la fantasía en lo cierto concebido y en lo bello realizado. Resultado: para sí y dentro de sí, la ventura; de él para los otros, la bondad: era optimista hasta con aquellos primeros enemigos que crean, no tanto las relaciones sociales, cuanto las relaciones intelectuales de los hombres.

Pero hay más. Hijo de padres poderosos, rodeado de amigos adictos, lisonjeado por cortesanos obsequiosos, no tenía ambición. Cuando, acaso dispuestos a secundarla, los espías de su tío interpretan malignamente por lamento de la ambición descontenta sus quejas de Dinamarca, les contesta: *I could be bounded in a nut-shell, and count myself a King of infinite space, etc.* «Podría limitarme a una cáscara de nuez y tenerme por rey de un infinito espacio». Esta falta de ambición, hasta en el segundo período de su carácter, cuando la ambición hubiera podido facilitarle la ejecución de su sombrío propósito de venganza; este

contentarse con poco, cuando todo deseo suyo hubiera podido ser ley y mandato; este filosófico considerar la vida por lo que ella es en sí, no por lo que hacen de ella las exterioridades, con tan enérgico laconismo expresado en esta frase: «Nada hay bueno ni malo, sino lo que así hace el pensamiento», denotan en el espíritu de Hamlet aquel desarrollo de la idealidad que concluye por la indiferencia absoluta de la realidad y que no cuenta con esta para nada.

Desatendiendo todos estos pormenores, Goethe se fija en uno solo para deducir de él que Hamlet era un espíritu débil que debía por necesidad sucumbir a la tarea que se había impuesto. El motivo en que funda esta opinión decidida el autor de *Fausto* es este: cuando Hamlet acaba de saber de labios de la sombra de su padre que está llamado a ser el ejecutor de su venganza, exclama: «¡Abominable odio; nunca hubiera nacido yo para vengarlo!». Esta imprecación está lejos de ser la clave de la conducta de Hamlet. Es una mera manifestación de su bondad y la primera expresión del tránsito moral que va a operarse. Como todas las naturalezas en quienes predomina el sentimiento, era idealista y compendiaaba la vida en aspectos de belleza, en anhelos de bien, en conceptos de verdad. De aquí el desinterés de su existencia y la connatural morali-

dad de sus acciones. De aquí también el terror que experimenta en el primer momento de la vida nueva: cuando un áspero interés va a transformar su vida; cuando tiene que sondear el mal, que no conocía ni concebía; cuando tiene que penetrar en su conciencia, no para pedirle estímulos de acciones generosas, sino para que se doblegue ante la horrenda necesidad de una acción abominable. Amaba; tiene que odiar. Esa es la necesidad abominable que encuentra en el primer paso de su nueva senda; esa es la necesidad de que abomina.

Como todos los idealistas, Hamlet carecía de la depravada razón que, al afirmar el mal en la existencia, lo declara necesario. De esa razón depravada es hija la voluntad, esencialmente perversa, que en el retrato de Claudio hemos hallado. No teniendo en su espíritu el motor, Hamlet no tiene el movimiento, y carece de la voluntad que ejecuta rápida, tranquilamente y sin escrúpulos el mal que supone necesario. La voluntad es la facultad humana más próxima a las facultades animales. Por eso obedece tan dócilmente a los instintos y por eso es tan varia en sus funciones. Instrumento del instinto de conservación en los animales, su violencia está en razón directa del impulso del instinto. Instrumento del bien en los racionales, el mal no exis-

tiría si el ser racional no tuviera instintos. Los tiene, y cuanto más prevalecen sobre la razón, más perversamente influyen sobre la voluntad. Los animales hacen daño, no hacen mal, porque con la razón que les falta, les falta la responsabilidad y la moralidad de sus acciones. Los seres racionales hacen el mal, porque teniendo razón para moderar sus instintos animales, dirigen su voluntad por sus instintos en vez de dirigirla por la razón, facultad que conoce el bien y el mal, que tiene la responsabilidad de las acciones que consiente.

Como hay una razón pura o teórica y una razón práctica o ecléctica, hay una voluntad racional y otra instintiva. La voluntad racional es siempre secundaria, es una facultad subordinada a otra, es un medio de la razón. La voluntad instintiva es facultad predominante. La primera hace el bien o hace el mal; pero siempre lo hace obedeciendo, y casi siempre obedece al sentimiento del bien o a la razón del bien. La segunda hace fatalmente el mal, porque es mal hasta el bien que casualmente se produce, obedeciendo a una razón depravada, a un sentimiento corrompido, a un instinto vicioso.

Si en un combate del espíritu triunfan los instintos sobre la razón, la voluntad perversa es victoriosa. Si triunfa la razón sobre el instinto, la voluntad racional

es vencedora. ¿Qué voluntad es más enérgica? ¿La que obedece inmediatamente a los instintos, porque ha abdicado la razón, o la que resiste continuamente a los instintos, sometiéndose siempre a la razón?

La historia vulgar y la sociedad común dicen que aquella; la conciencia y la verdad dicen que esta. Pero, a medida que la historia conoce sus deberes y que la sociedad conoce sus derechos, una y otra tributan homenaje a la voluntad virtuosa que sucumbe, por más que sigan haciendo ovaciones a la voluntad perversa que triunfa.

Una voluntad perversa que triunfa es Claudio; una voluntad virtuosa que sucumbe es Hamlet; aquí, desligada de todo interés, la razón pura es quien juzga: juzga mal a Claudio; juzga bien a Hamlet.

Obediente a la voz de la razón; pendiente del mandato de su conciencia; habituado por el desinterés de su vida a idealizarlo todo; trasformando en ideal la existencia, así la propia, que aproxima a su concepto general de la vida, como la ajena, que identifica la propia suya, Hamlet no usa jamás la voluntad perversa. Mundo, sociedad, individuos, el mismo misterio de su ser, todo está en él. Cuando la realidad contrasta con su ideal, se ampara en el ideal para olvidar la realidad; cuando el mundo desmiente su idea del mundo,

rehace en su espíritu esa idea; cuando la sociedad lo engaña, acaricia en su corazón el sueño dorado de la sociedad perfecta que soñó; cuando los hombres le disgustan, busca en sí mismo el tipo original del ser humano, y, oponiéndolo a las copias repugnantes, a las parodias repulsivas, a las adulteraciones vergonzosas que encuentra en la realidad, se fortalece en su orgullo o en su voluntad del bien para seguir siendo lo que es; se fortalece en su optimismo o su modestia para seguir pensando de los otros lo que piensa de sí mismo. Si el orgullo le dice: «Tú no dejarás de ser nunca lo que has sido» la modestia le persuade a pensar que «puesto que él no es mejor que los demás, los demás deben ser lo que es él».

Toda educación, por torpe que sea, desenvuelve necesariamente las facultades del espíritu, y en cada espíritu desenvuelve aquella o aquellas facultades que naturalmente predominaban en el ser. La educación de Hamlet, bien amado de los suyos, acariciado por todas las sonrisas, invitado por todas las esperanzas de la vida, favoreció el desarrollo de la sensibilidad: su educación intelectual favoreció el desarrollo de la idealidad. Si su vida le enseñaba a amar, porque era amable, los libros le enseñaban a considerar como realidad aquellas risueñas perspectivas de su vida, porque

desarrollaban la facultad que convierte en abstracciones, en ideas generales, en conceptos, los hechos prácticos, las ideas difusas, los juicios parciales de la realidad.

Esta era su idea de la vida: una satisfacción sin contratiempos.

Esta era su idea de los hombres: todos los hombres deben ser como mi padre y como yo; todas las mujeres deben ser como mi madre y como Ofelia.

Esta era su idea de la sociedad: un pacto fraternal entre hombres que se aman como él amaba a sus amigos.

Hasta aquí, para nada le hacía falta la voluntad, porque vivía en sí mismo y de sí mismo.

Pero la vida real es vida de relaciones: con la naturaleza, y se cree en un principio; con la sociedad, y se cree en una ley; consigo mismo, y se cree en una unidad. Mientras la naturaleza y la sociedad y el propio ser concuerdan, se crea una armonía; cuando desacuerdan se crea un contraste. En la relación de armonía, la naturaleza tiene un nombre, el de Creador; una personificación, la tenebrosamente luminosa de Dios; la sociedad tiene una forma, la fraternidad; un representante, la augusta humanidad; el ser interior tiene una esencia, el espíritu; una apariencia, la majestuosa del hombre original. En la relación de contraste, la

naturaleza, la sociedad, el ser, están vacíos: ni Dios, ni humanidad, ni hombre.

De una relación a otra relación, hay un abismo: el que mata o el que salva, cuando se pasa de un estado a otro del espíritu.

El sondeo de este abismo, lo desconocido que se alberga en sus entrañas, la luz o las tinieblas que se sacan de él, la necesidad de internarse en lo más hondo para subir a lo más áspero y llegar desde la sima hasta la cima, desde la obscuridad hasta la luz, —eso es lo que constituye una revolución moral.

Esa era la revolución que sufría el espíritu de Hamlet.

Esa es la revolución que se desarrolla en la acción de la tragedia.

## LA ACCIÓN

### *Exposición*

Hamlet estudiaba en Witemberg, cuando se consumaba su primera desgracia en Elsinor: su padre muere.

Lo sabe, y viene. Al esconder su dolor en el seno de su madre, se encuentra sin el dolor simpático que buscaba y esperaba. Su madre no puede sentir como él, porque ella no está desamparada como él: se ha

casado otra vez. A su primera desgracia, acompaña su primera desilusión.

¿Con quién se ha casado su madre? Con el único hombre a quien Hamlet no puede querer, porque es quien, debiendo parecerse más, es el que menos se parece a su padre: con su tío. Claudio se parece a su hermano como un sátiro a Hiperión (Acto 1º, Escena 2). Con la primera desgracia y la primera desilusión, el primer desprecio.

Y ¿cuánto tiempo hace que su padre ha muerto? —Un solo mes. ¡Un solo mes, y ya casada! Aquí, el desprecio se multiplica por la desesperación.

Y ¿por qué se ha casado su madre con su tío? Su tío es un sátiro, un esclavo miserable de la carne. ¿Lo será también su madre? Amaba a su madre porque la había creído digna de su padre; ¿no lo es? Aquí, el primer torcedor de la duda más horrenda.

Y ¿qué móvil ha inducido a su tío a casarse tan pronto con su madre? Si fuera un móvil ordinario, hubiera esperado; no ha esperado, y ha desafiado el escándalo del país. ¿Por ambición? Cuando la ambición no tiene un motivo generoso, es la perspectiva de un crimen.

No es ambición digna la que procede indignamente: ¡hay un crimen! Ante esta tremenda afirmación,

todo el espíritu de Hamlet se trastorna. Ve a su padre, bueno, sano, robusto, prometiendo vida, desaparecer repentinamente, y ve a su tío ocupando su tálamo y su trono: *When sorrows come, they come not single spies, but in battalions*. «Cuando vienen las penas, vienen en batallones, no sueltas como espías»; y la sospecha de un crimen espantoso, acompañado de las circunstancias más terribles, acompaña en el espíritu de Hamlet a la pérdida de su padre; a la pérdida, en vida, de su madre; a la pérdida de sus más puras ilusiones; a la pérdida inmediata de su fe.

Estaba en la fe; está en la duda. La edad terrible de la fe había pasado en un momento para dar campo en su alma a la edad formidable de la duda. Algo se ha salvado en el naufragio: queda Ofelia. La dulce criatura lo confiesa a su padre: Hamlet acaba de declararle su amor; *He has of late made many tenders of his affection to me* (Acto 1º, Escena 3). El mismo Polonio lo confirma cuando, poco después, lee a los reyes la carta que la sumisa Ofelia le ha entregado y dirigida por Hamlet: «Al celestial ídolo de su alma».

En esa carta, que se resume así: «Duda de todo, menos de mi amor. Yo lo tengo por ti (aunque no tengo tiempo para contar mis gemidos) porque eres lo mejor»; en esa carta hay, no solo la confesión de su

amor, sino la esperanza de una salvación por el amor. Como él ha empezado a dudar de todo, consiente a su amada que de todo dude; pero como para decidirse a amarla ha necesitado invocarla como lo mejor (*O most best*) y embellecerla en su imaginación hasta creerla la más embellecida por las virtudes, que él ve desaparecer en todas partes (*the most beautified Ophelia*), confía a la mutua fe, de él hacia ella, de ella hacia él, la única felicidad en que espera, y le ruega que no dude de su amor.

Ella no dudará o morirá en la duda: él mortificará su amor para justificar su duda.

Si en ella el amor es una fe, en él es más una esperanza que una fe: no se abandona a él. En vez de invocarlo en su dolor, lo excluye de su dolor, y nunca, ni a solas ni acompañado, ni rumiando ni disimulando sus congojas, alude a él. Acaba de confesarlo; acaba de ligarse por medio de su dulce confesión, y ahí está: solo, como se le verá siempre en los grandes momentos de la tragedia, como quiere su espíritu que esté, ofendiendo el recuerdo de la mejor de las criaturas al confundir en un mismo anatema a la fragilidad y a la mujer: «¡Fragilidad, eres mujer!» (*Frailty, thy name is woman!*).

Por muy buena que sea Ofelia, ¿cómo no ha de ser frágil, si lo es su madre? Y por mucho que él ame al

único ser a quien puede amar, por mucho que necesite de ese amor, ¿cómo va a entregarse a él, cuando tiene que ahondar y más ahondar y ahondar más el misterio que lo abrume?

¡Casada su madre y con su tío, y a los dos meses, no tanto, de morir su padre, y tener él que verlo y que callar, y tener que desgarrarse el corazón y reprimir la lengua! Si Dios no fulminara sus rayos contra los suicidas, se suicidaría. Prefiere el suicidio al mal, y él presente que va a tener que hacer el mal: *It is not, nor it cannot come to good*. «Esto no es ni puede traer nada bueno» (Acto 1º, Escena 2).

Hace un mes que está repitiendo ese monólogo, porque hace un mes que su alma se ha dissociado del sentir y del pensar de los demás, porque hace un mes que cayó de la altura de su antiguo estado al abismo de la nueva vida en que camina. Nada tiene que ver con los demás seres: son de su especie, pero no de su familia. Ellos hacen el mal o lo adulan; él no puede soportarlo. Ellos lo hacen por conveniencia o por placer; él se espanta de tener que hacerlo por deber. Se aísla, porque necesita conocer hondamente el nuevo estado; busca la soledad porque la necesita para pensar sin distraerse; huye de los hombres, porque son cortesanos de la fortuna y enemigos instintivos

del dolor. Lloro en la soledad, ríe y hace reír en la sociedad: aquí lo acecha todo el mundo; allí solo su conciencia lo examina.

Hasta la compañía de sus amigos lo molesta, y cuando se presenta Horacio, deseos le dan de rechazarlo; pero es Horacio, su amigo, su adicto de corazón y voluntad, y reaparece por un momento el Hamlet de otro tiempo, y llega en la confianza de su afecto a decir a su amigo que ve continuamente con los ojos del espíritu a su padre.

—Yo lo he visto con los del cuerpo —dice Horacio.

—¡Visto! ¿a quién?

—Al rey tu padre.

—¿Al rey mi padre?

—Dos veces se ha aparecido a estos señores y a mí, esta noche.

—¿En dónde fue eso?

—En la plataforma donde estábamos de centinela.

—¿No le hablaste?

—Sí; pero no contestó.

—¡Es muy extraño!

Y Hamlet hace una larga pausa en su espíritu. Sombra de su conciencia o de su padre, Hamlet la ha

visto ya en su fantasía y sabe a qué viene, y por eso se inmuta, y por eso medita largamente su extrañeza.

Sale de ella para preguntar:

—¿Hacéis guardia esta noche?

—Sí, señor.

Y vuelve a recogerse en sus ideas; pero la coincidencia de la aparición con ellas lo preocupa, y exclama:

—¿Armado, dijisteis?

—Sí, señor, armado.

—¿De la frente al pie?

—Sí, señor, de pies a cabeza.

—¿Luego, no visteis su rostro?

—Sí, llevaba alzada la visera.

—¿Parecía cejijunto?

—Aspecto más triste que colérico.

—¿Pálido o encendido?

—No, muy pálido.

—Y ¿fijaba la vista en vosotros?

—Constantemente.

—Hubiera querido hallarme allí.

—Os hubiera aterrado.

—Probablemente... Y ¿permaneció mucho tiempo?

—El tiempo que se tarda en contar de uno hasta ciento.

—Encanecida la barba, ¿eh?

—Color negro plateado, como en vida.

—Quiero hacer guardia esta noche. Tal vez vuelva a presentarse. Si es la sombra de mi padre, le hablaré. Vosotros, oído sordo y lengua muda. Mis afectos por los vuestros: id con Dios.

Y queda solo. ¡No! Sigue tan acompañado como estaba: de la misma coincidencia extraordinaria; del mismo sobrecogimiento; de la misma seguridad de que la sombra misteriosa va a confirmar sus sospechas: «¡La sombra de mi padre! ¡y con armas! Alguna asechanza ¡Que llegue la noche! Paz hasta entonces, corazón. *Aunque toda la tierra las oculte, las maldades se presentarán a la vista de los hombres*»<sup>12</sup>.

¿Luego hay una maldad? Hamlet lo ha afirmado en su conciencia; pero es la conciencia que tiene el sentimiento quien lo ha dicho, y teme engañarse, y vacila, y cada vacilación aumenta las tinieblas de su espíritu.

De esas tinieblas morales está llena la escena, cuando en ella se presenta Ofelia y la ilumina. Discute con su hermano su naciente amor, y lo defiende contra las

---

<sup>12</sup> Palabras de Hamlet. (Acto 1º, Escena 5).

dudas de su padre. Ha hablado cuatro palabras. Las bastantes; no hay nadie que pueda ya ignorar estas dos cosas: que Ofelia ama a Hamlet; que ese amor infantil y angelical bastaría para sanar el corazón del joven.

¿Bastará? Y, como lo presintió el admirable psicólogo-poeta al intercalar esta escena encantadora entre dos de las más decisivas de su obra, el interés aumenta, la piadosa ansiedad del auditorio se duplica, y cuando en la escena inmediata se presenta Hamlet, y poco después hace su temida aparición la sombra terrorífica, los que no ven en ella otra cosa que la forma plástica de la conciencia del príncipe, la materialización del alma apenada del infortunado joven, así como los que en el aparecido ven un alma en pena que se toma el trabajo de venir de luengas tierras para imponer una venganza que debía habersele olvidado, todos anhelan que las revelaciones de ultratumba no coincidan con las inducciones de Hamlet, porque todos se acuerdan de Ofelia, y por ella, y por Hamlet, desean que el espíritu del joven se cure, y solo conciben su curación en el amor de Ofelia.

«¡Amor! No van por ese camino sus afectos».

Van por el camino del odio y la venganza. Y es fatal; donde quiera que un fin obsta a otro fin, el más poderoso agobiará al más débil. Débil, mera esperanza,

su cariño; fuerte, áspera fe, la de su duda; Hamlet no piensa en otra cosa que en ver con los ojos de su alma la forma corporal de su sospecha, la confirmación infernal o celestial de la duda que le roe el corazón.

Ahí está la duda incorporada a una apariencia corporal; ahí está el fantasma de su padre. Ansiaba que llegara la noche para verlo, y ahora lo ve, está temblando. ¿De miedo? ¿Por qué? *What should be the fear?* Más aprecia un alfiler que su existencia. Y hace bien. La existencia sin un fin útil vale menos que un alfiler: de ese alfiler, hasta la mano de un niño hace un fin útil.

Y ¿por qué tiembla? ¿Por su alma? ¿Qué hubiera podido hacerle el fantasma, siendo una cosa tan inmortal como él mismo, *being a thing immortal as itself?*

Y ¿por qué tiembla? Porque nadie penetra en lo desconocido sin temblar. Lo desconocido, para Hamlet, no es la revelación que haya de hacerle el muerto, sino el poder formidable de que va a armarse. Sabe lo que le cuenta el aparecido, porque su profético corazón se lo había dicho (*O my prophetic soul!*); luego tiene un poder omnipotente en su corazón: ¿qué va a hacer de él? Dudó de su tío, y tuvo fe en su duda; la duda confirmada, ya no es fe. ¿Qué queda en él? La herencia de un mal que le repugna; el patrimonio de una venganza, que maldice; y el horrendo poder de ver, tras la aparien-

cia de las cosas y los hombres, la deforme realidad de hombres y cosas. *O horrible! O horrible! most horrible!*, poder cien veces, mil, diez mil veces más horrible que la perversidad de que el fantasma se lamenta.

Presintió que lo sucedido no era bueno, y el fantasma le dice: «no te engañas». Presintió que había un crimen, y hay un crimen. Presintió que en el crimen iba envuelta la inocencia de lo sagrado para él, su madre, y va envuelta. Presintió que el risueño, tranquilo y obsequioso tío era el autor del crimen presupuesto, y era el risueño malvado. Presintió que iba a tener que armarse del mal para ser bueno, y ha jurado acordarse para siempre de que su padre murió envenenado por su tío, de la venganza que su padre le encomienda. «¡Oh vosotros, ejércitos del cielo! ¡Oh tierra! ¿A quién más? ¿Invocaré al infierno?... ¡Tranquilo, corazón, tranquilo!... ¿Acordarme de ti? Sí, borraré de mi memoria todo *recuerdo amoroso, toda sentencia de los libros*, todas las formas e *impresiones del pasado*... ¡Oh *perniciosísima mujer!* ¡Oh malvado, malvado, risueño malvado condenado! Quiero esculpir esto en mi conciencia: que un hombre puede sonreír y sonreír, y ser malvado».

Ejércitos del cielo, tierra, y tú también, infierno, sed testigos de que Hamlet ha jurado acordarse para

siempre de que en tanto que él dormía en su fe del bien, el mal velaba y lo hirió en la vida de su padre, en la para él dogmática pureza de su madre, en la confianza que los hombres le inspiraban, en el amor con que contemplaba cuanto existe. Sed testigos de que nunca, jamás lo olvidaré, y que, para tenerlo presente mientras viva, rompe de hoy más con su pasado, arranca de su corazón el último afecto que arraigaba en él, arranca de su razón las palabras de la sabiduría que ambicionó; y para no abominar de su madre, abomina de la más perniciosa de las criaturas, la mujer; y para más odiar a los malvados, quiere pensar y repensar hasta saber que se puede hacer el mal con la misma sonrisa que ama el bien.

El primer paso en la revolución, en el abismo, está ya dado.

Cuando se dice de un hombre: «Le sucedió tal cosa y ha cambiado», se dice que pasó por ese hombre el soplo de un espíritu nuevo, que él supo o no supo aprovechar. Cuando Hamlet pone una barrera entre lo pasado, que él acaba de pasar definitivamente, y el tiempo desconocido que ahora empieza, no dice qué va a hacer, no piensa qué va a hacer, no quiere hacer, sólo siente, sólo piensa que entre todo lo pasado y lo presente hay un abismo; que ese abismo está lleno de

un recuerdo; que en ese recuerdo está su certidumbre de que el hombre es un malvado que sonrío, y un ser pernicioso la mujer. Cuando se empieza una revolución en una creencia, una institución o una sociedad, nadie sabe dónde va; solo se sabe que entre el punto de partida y la meta hay un abismo: la conciencia esclava en Alemania; el feudalismo en Francia; el coloniaje en la América del Sud.

Lo que se sabe es que la sociedad, la nación, el espíritu, el hombre, conmovidos por esa convulsión, no saldrán de ella como en ella entraron. El dulce, el benévolo, el optimista, el generoso Hamlet acaba de sufrir la convulsión moral: ya no es el mismo. Ya no tiene confianza ni en Horacio. A las preguntas de este, contesta con ambigüedades que solo tienen significación para sí mismo; a las pruebas de interés que de él recibe, contesta con una injuria, pues insiste diez veces en que jure guardar secreto lo que ha visto; a las palabras más sencillas da una intensidad de significación que, Horacio, ignorante de la revolución que acaba de operarse en el espíritu de su amigo e ignorante también de que a cada cambio o movimiento interior corresponde un cambio o movimiento en la forma, en la palabra que lo exterioriza, cree locura. El mismo Hamlet se asombra del cambio que ha correspondido en su palabra al cambio

operado en su interior, y decide utilizarlo, fingiendo una locura. No es necesario que la finja. No está loco ni estará loco; pero ha franqueado de un solo impulso toda la distancia que hay de la idealidad optimista al pesimismo ideal, y basta que no se entiendan sus palabras, sus acciones, sus deseos, sus sentimientos, sus ideas, para que todos lo declaren loco.

Ha perdido todo el apoyo que tenía en su estado anterior, y es débil. Necesita armarse de una fuerza artificial y va a tenerla en su astucia, en su rudeza, en la ironía que fluirá de su intención; en los sarcasmos que en aludes caerán de sus labios; en las burlas, en el desdén; en el desprecio con que, desde su nuevo punto de vista, va a considerar la vida, la sociedad, el hombre. Hamlet creerá que es obra suya esa apariencia; pero nada habrá en ella que no sea resultado directo o indirecto de su nuevo estado. Estado transitorio, así en los individuos como en las sociedades, se caracteriza por la especie de furor con que reacciona contra el estado anterior, echando por tierra los ídolos que adoró, elevando la duda cínica a la categoría de alta razón, tomando por elemento de fuerza lo que es demostración de debilidad, clasificando entre las impurezas más hediondas las que antes —ideas, personas, relaciones, emociones— bendijo y adoró como purezas celestiales. Detrás de ese

estado transitorio está la fuerza, porque en el que ha de sucederle está el progreso, y progreso no es más que la adición de bienes hecha entre los descubiertos nuevamente y los ya desde antiguo conocidos. Niega todo bien en absoluto, y está en el mal.

Para colmo de debilidad, y también como resultado fatal de la crisis en que ha entrado, tendrá fuerza para el mal que no desea, se abstendrá del que considera necesario; será heroico para resistirse a sí mismo y no convertirse en instrumento del mal; será impotente para hacerse del mal un instrumento.

Hará el mal que no quiere, y se complacerá tanto así en ese mal cuanto más sufra. Creerá que así se acostumbra al dolor de hacer el mal. ¿Qué es lo único que Hamlet amaba cuando se vio obligado a empezar a desamarlo todo? ¿Ofelia? Pues es seguro que irá donde Ofelia a atormentarla atormentándose. Es el único ídolo del pasado, y necesita verlo en el suelo y pisotearlo. Irá. Lo llevará el instinto de conservación; buscará un refugio en su inocencia, luz en su alma que oponer las tinieblas de que huye, y al verla, se pasmará de ver en el ángel a la mujer, se espantará del ángel por odio a la mujer; y, viendo en ella al mismo tiempo la esperanza del bien en cuanto ángel, la seguridad del mal en cuanto mujer, expresará en silen-

cio su tremenda lucha. La tomará violentamente de la mano; la mirará, la mirará y la mirará; meneará la cabeza como se mueve la cabeza cuando expresamos la recóndita angustia de la duda unida al íntimo adiós de la esperanza; se despedirá en tenebroso silencio de su ídolo, y cuando se aleje para siempre de él y su ventura, estará lejos de la ventura y del ídolo que la encarnó, y aún tendrá invertidos los ojos hacia él.

La estética responde a la psicología; el arte a la ciencia; la realidad a la verdad.

Ahí está Ofelia, mirando hacia un punto, fijos en él los ojos y el espíritu, ignorante de lo que le ha pasado, a pesar de que va a referirlo a su padre.

—¿Qué tienes, Ofelia?

—¡Me asusté tanto!

—¿Con qué?

—Estando yo cosiendo en mi aposento, Hamlet —desceñido el ropaje, destocada la cabeza, manchadas, sueltas, caídas sobre los tobillos las calcetas, pálido como su camisa, chocando rodilla con rodilla y con un aire tan siniestro en el semblante como si hubiera sido arrojado del infierno para contar horrores—, vino a mí.

—¿Loco de amor por ti?

—Lo ignoro, señor; pero, en verdad, lo temo.

—¿Y qué dijo?

Asiome de la muñeca y me apretó; separose después a distancia de su brazo, y poniendo la mano, así, sobre sus cejas, hizo tal examen de mi rostro como si hubiera querido retratarlo. Así se estuvo largamente: al fin, sacudiéndome blandamente el brazo y moviendo tres veces la cabeza, lanzó un suspiro tan hondo y lastimero, que pareció que todo su cuerpo se destrozaba, y que moría. Hecho esto me soltó, y volviendo la cabeza sobre el hombro, anduvo hasta la puerta como si no necesitara de sus ojos para andar y hasta desaparecer los mantuvo dirigidos hacia mí.

Esta escena muda hubiera sido incomprendible, y el poeta no la ha representado, la ha descrito.

Nunca ha dado el arte una prueba más delicada de su facultad de adivinar la verdad. Si el poeta hubiera representado esa escena capital, hubiera puesto tinieblas en la luz que de ella se desprende; describiéndola, y poniendo la descripción en los labios de Ofelia, no sólo ha conseguido expresar con claridad la situación de Hamlet, sino que ha hecho sentir el recóndito dolor que anuncia. El espectador esperaba que la crisis moral del desdichado joven concluyera en el amor redentor de Ofelia; la misma inocentísima criatura lo esperaba. Ya no tienen el derecho de esperarlo. Desa-

rrollo de la acción y desarrollo moral del protagonista serán la misma cosa en *Hamlet*. La acción sigue al héroe como el eco a la voz. Ya ha terminado la obra de la duda; ya ha terminado la exposición de la tragedia.

Así en las crisis intelectuales, morales y políticas de la humanidad. Cuando todo se ha destruido, malo y bueno, empieza la tarea de reconstrucción. Se sacan de los escombros los materiales buenos que cayeron, se ligan a los buenos, y también a los malos, que ha traído el nuevo plan, y se reconstruye laboriosamente el edificio.

### *Desarrollo*

Hamlet no duda ya. Sabe por revelación de su conciencia o de ultramundo, que su padre murió envenenado, que el envenenador fue su tío; que el móvil del envenenamiento fue la ambición; el incentivo del crimen, la concupiscencia. Sabe que la ambición victoriosa ocupa el trono, y la concupiscencia triunfante ocupa el tálamo de su padre. Sabe que la deshonra de su madre es obra del ambicioso criminal. Sabe que de aquí proviene toda la pérdida que él sufre en sus creencias, en sus esperanzas, en su amor.

¿Qué va a hacer?

Amándolo tanto como lo ama el pueblo, según dice Claudio (Acto 4º, Escena 7), un momento de ambición decidida lo vengaría; santificada su venganza por la tumba misma, una sola ocasión podría satisfacerla. Y, sin embargo, no se le ocurre el medio que la ambición le ofrece, y antes de matar por su mano al criminal, penetrará con impávida razón en las profundidades de todos los problemas de la vida.

Que su estado inquiete a su enemigo; que este haga venir expresamente a dos de los antiguos discípulos de Hamlet para convertirlos en espías de su pensamiento y de sus actos; que Polonio lo importune, obedeciendo tanto a su deseo de complacer al rey como a su propio afán de probar que no es peligrosa la locura del príncipe; que Gertrudis empiece a perder la serenidad de su felicidad sensual; que Ofelia llore la pérdida de sus felices ilusiones; que Claudio incube largamente el nuevo crimen que le sugiere su instinto de conservación multiplicado por su maldad, nada le importa. A todo parece indiferente, por más que de todo se dé cuenta.

Solo a sí mismo, solo a la evolución que va verificándose en su espíritu, está atento. Si pudiera dirigir la evolución, se salvaría. Por dirigirla, por hacerla obra suya, producto de su razón y de su esfuerzo, está luchando.

Ha transpuesto la duda de la razón, y está tranquilo. Ha empezado la duda de la conciencia, y está en lucha. Que el mal le ha salido al encuentro, ya lo sabe. Que tenga el derecho para hacer el mal, eso lo ignora.

De todas sus fuerzas interiores, la única que hasta ahora acepta el mal es su sentimiento. Lejos de decidirse por el mal, su razón lo detiene a cada paso, y en cada impulso del sentimiento irritado, en cada movimiento del odio, en cada desesperación de sus afectos destruidos, encuentra el freno de la razón, que unas veces lo obliga a indagar el origen de las causas más abstrusas, que otras veces lo fuerza a contemplarse, sujeto y objeto de su contemplación, con la mirada fría que antes aplicaba al estudio, al examen y al conocimiento de la vida externa.

La razón conoce: no aprueba ni desaprueba lo que pasa; pero hay un consejero más austero, una voz más severa en su interior, que, cuanto más desaprueba y más condena el mal de que Hamlet es paciente, más aconseja la abstención del mal. La voluntad, enfrenada y contenida, tasca el freno, quiere obedecer al sentimiento, quiere lanzarse, abalanzarse, destruir, aniquilar, anonadar, satisfacerse, saciarse, concluir de un golpe el combate doloroso, y en cada circunstancia de la acción, en cada acontecimiento, en cada hecho,

encuentra un pretexto para exigir acción, para secundar el acontecimiento, para pedir hechos, para trasladar de dentro afuera el combate mantenido en las obscuras soledades del espíritu.

Los cómicos que se presentan en Elsinor suministran a Hamlet el pretexto que anhela su exacerbada voluntad, que pide su sentimiento espoleado por el odio.

Si el cómico representa el papel que Hamlet le encomienda y Claudio se delata a sí mismo al ver puesta en acción la infamia criminal que cometió, ¿con qué derecho, en nombre de qué deber seguirá su conciencia obligándole a abstenerse del mal que ha de salvarlo del mal y los malvados? Puesto que el mal existe, según afirma su razón; puesto que el mal es necesario, según siente el sentimiento; puesto que el mal es un derecho según quiere su atormentada voluntad, ¿no será un deber para su conciencia el consentir el mal?

El cómico que acaba de recitar en su presencia lo avergüenza. Ha recitado las palabras de un héroe, y se ha conmovido, y ha llorado, y ha hecho conmover y llorar a cuantos lo han oído declamar. Y él, que lleva en su alma un dolor agudo, que sufre una desgracia positiva, que ha visto la deshonra de su madre, el triunfo de su tío, que llora la muerte inicua dada a su padre por el triunfador procaz, él no siente, él

no padece, puesto que no hace sentir y padecer a los que han amargado su existencia. No tiene voluntad, no tiene valor, ¿es un cobarde? De nadie consentiría que le ultrajara; de nadie consentiría que le dijera una injuria frente a frente, ¡y consiente, sin embargo, que quede impune el crimen que maldice y abomina!

Se ha quedado solo, y medita angustiosamente en el misterio:

«Ahora estoy solo. ¡Oh! ¡yo soy un esclavo miserable! ¿No es monstruoso que ese cómico, solo por una ficción, por una pasión imaginada, pueda forzar su voluntad a su capricho?... ¡Y todo, por nada! ¿Por Hécuba? ¿Qué es Hécuba para él, él para Hécuba, que así llora por ella? ¿Qué haría, si tuviera para sufrir el motivo y el objeto que yo tengo? Inundaría de lágrimas la escena... enloquecería al culpable... En tanto que yo, estúpido irresoluto, languidezco, y nada sé decir... ¿Soy yo cobarde? ¿Quién se atreve a decirme miserable?...».

Y continúa su magnífico monólogo. Monólogo para el espectador, diálogo para sí mismo, en él quere llan la conciencia que no quiere decidirse y la voluntad ansiosa de vencer la irresolución de la conciencia. De esas querellas secretas del espíritu es diariamente escenario el ser humano. En razón del desarrollo del espíritu, la extensión y las dificultades de la lucha. Un

hombre bueno es casi siempre débil: ¿por qué? Porque pierde en esas querellas interiores la rápida ocasión de ejecutar su voluntad, porque teme ejercitarla para el mal. Por muy fuerte que sea en su razón, por completa que sea su certidumbre del mal, por lúcida que sea su apreciación de la realidad; cuanto más fuerte, cuanto mayor en certidumbre y más lúcido sea en sus juicios del mundo y de sí mismo, mayor será la obstinación contra los males que conoce y más hondas raíces arrojará en su alma aquella tranquila voluntad que quiere el bien, que se opone heroicamente a la voluntad del mal.

Esas contiendas heroicas no se ven, y los que tienen la magnanimidad de sostenerlas llegan a un momento de dolor desesperado en que, juzgándose con el juicio con que temen ser juzgados por los otros, aceptan el mal como un mandato categórico de la realidad, como medio necesario de existencia.

En ese momento está Hamlet al meditar en sí mismo en el monólogo.

Ya ha decidido el mal.

Para provocarlo, para mantenerlo ojo alerta, ahí están las circunstancias exteriores; ahí están Claudio y sus espías, empezando a entenderse para el crimen. Hasta ahora, la hipocresía del uno esconde a los otros

sus designios; pero ya llegará el momento de revelarlos, y sabe que puede contar con ellos para realizarlos.

Claudio va a saber por sí mismo a qué atenerse; va a esconderse con Polonio para oír lo que Hamlet dice a Ofelia: tanto creen esta, su padre y la misma Gertrudis que puede la pasión amorosa influir en el malestar del príncipe, que Claudio se decide a ver con sus ojos y oír con sus oídos el extravío de una pasión en que no cree. Ya decidido al crimen, una nueva confirmación de sus temores será una nueva prueba en favor de su malvado intento.

Se esconde, y ve venir solo, cabizbajo, encarcelado en su pensamiento, a Hamlet.

¿En qué piensa, qué medita, qué indaga?

Piensa en el problema tenebroso; medita en la más remota de las causas; indaga el principio más recóndito.

Ha decidido el mal, y ese mal va a tener por expresión la muerte.

¿Qué es la muerte? El no ser. Y ¿qué es el ser?

Un problema entre dos incógnitas; un abismo entre dos bordes ignorados. De resolver el problema, de franquear el abismo, de eso se trata. De eso se trata para Claudio; para Claudio, si él lo mata; para él mismo, si no se decide a perdonarlo ni a matarlo.

Y, ¿qué es más digno del alma, de esa alma humana tan poderosa en el pensar, en el sentir y en el querer: sucumbir al dolor o rebelarse contra él; matar o morir?

«¿Morir?... dormir, y nada más».

Y se sonrío. La muerte, que antes se le presentó como idea, se le presenta ahora como realidad. Como idea, asusta; como realidad, atrae.

«¡Y decir que en ese sueño va a acabar este acerbo, dolor del vivir mío!»

Lejos de temerlo, lo desea. Y tanto lo desea, que se olvida por completo de la determinación anterior de su voluntad, desaparece de su espíritu el motivo ocasional de la meditación; y ya no piensa en el ser que va a destruir, en sí o en otro, sino en el no ser, que anhela con toda la devoción de su infortunio.

Y acaricia la idea conquistada, como acaricia la razón las verdades descubiertas por su esfuerzo: «Morir - dormir».

Ni énfasis, ni reflexión, ni afectación. Morir es dormir; una verdad y nada más. La verdad es sencilla y luminosa. Sencilla, no cuesta esfuerzo; luminosa, hace ver y se hace ver.

Se encoge de hombros: morir es dormir.

Y ¿dormir? ¿qué es dormir?

«¡Dormir! ¡Quizá soñar...!»

Luego la muerte puede no ser el tranquilo dormir que deseaba. ¡Quién sabe las pesadillas de ese sueño!

Y nota un escollo, y lo señala, y se detiene a examinarlo.

Es la voluntad del mal, detenida ante los escollos del mal. Si estuviera sola, si solo estuviera determinada por los impulsos calenturientos de la imaginación y el sentimiento, no se detendría, y pasaría el escollo o se estrellaría contra él; pero ha sido determinada en una lucha: la razón indagadora, la conciencia justiciera van con ella, y se detiene.

En vano tiende después a su carácter natural, a sus impulsos característicos, a sus violencias naturales; y se ríe de la razón y la conciencia diciéndoles que ese escollo es el escollo que hace tan larga la calamidad del existir; que ese es el miedo que, por retroceder ante el peligro del momento, llena de calamidades nuestra vida: la razón y la conciencia no la oyen. Ambas piensan con ella y sienten con el sentimiento desesperado que, si no fuera por el miedo de ese escollo que se presenta en la idea de la muerte, nadie, ningún hombre nacido de mujer «soportaría resignadamente las injurias del tiempo, las injusticias de la tiranía, las desigualdades de la vida social, el fardo de la existencia fatigosa».

Pero cuando el sentimiento se queja de la tarda voluntad, a quien atribuye que prefiramos los dolores conocidos a los no conocidos, e increpa acerbamente a la conciencia, que es, según ella, quien nos hace cobardes y quien convierte en nonada las empresas más altas y más dignas, hay en el espíritu de Hamlet aquel tumulto interior que, en los individuos como en las sociedades, resume siempre el apogeo de una lucha.

### *El monólogo*

Poneos a platicar con el huésped taciturno que albergamos no sé en qué rincón del organismo: preguntadle quién es, de dónde viene, a dónde va; su origen, su destino; sus fines, sus medios, sus principios; sus derechos, sus deberes, su carácter, su esencia, relaciones, afinidades; quién es Dios, si de allí viene; qué es la materia, si sólo es una condensación de la materia; qué es infinito, si lo es; qué es absoluto, si por tal se tiene; qué es la eternidad; qué es la muerte; y todas las fuerzas parciales del ser adquirirán una tremenda intensidad de acción y chocarán violentamente unas con otras, e iguales en poder como son todas ellas en esfera, se cansarán de combatir sin obtener victoria. El sentimiento desesperado buscará la muerte; la vo-

luntad iracunda intentará una acción; la razón meditada buscará una luz; la conciencia impasible intentará una conciliación armónica. Pasarán días y más días, y siempre el dolor para el sentimiento, y siempre la irritación para la voluntad, y siempre para la razón la media luz, hasta que la conciencia haya elaborado su armonía y encadenado en su órbita precisa esas fuerzas, que son anárquicas si evolucionan a su arbitrio, que son armónicas si evolucionan dirigidas.

La conciencia no ha elaborado aún en Hamlet la armonía, y para hacerlo entender y demostrarlo, pone Shakespeare en sus labios el monólogo sombrío.

Ese monólogo es por sí solo una tragedia, porque [es] el apogeo de una revolución moral, el momento supremo de anarquía en un espíritu.

Bienaventurados los que hayan venido a la vida, estado en ella, pasado de ella, sin tener que descansar la pesada cabeza sobre el pecho para pensar hondamente y decir en el hondo secreto de su alma:

«Ser, —o no ser<sup>13</sup>. —Ese es el problema. —¿Qué es más digno del alma: soportar los tiros y los golpes de la fortuna adversa, armarse contra las tribulaciones,

---

<sup>13</sup> En este y otros monólogos citados, el uso de la raya no indica incisos, sino pausas prolongadas; lo que es frecuente en muchas ediciones de Shakespeare.

y, oponiéndose a ellas, acabarlas? ¿Morir?: dormir, y nada más. ¿Y decir que, por medio de ese sueño, terminamos las mil penalidades naturales, las congojas de que la carne es heredera! ¡Oh! ¡ese es un término que debemos anhelar devotamente! —Morir, dormir. ¡Dormir! ¡quizás soñar! Aquí está el escollo que detiene: porque, cuando hayamos arrojado esta envoltura mortal, ¡qué ensueños sobrevendrán en ese sueño de muerte! —Ese es el miedo que prolonga la calamidad de la existencia. —¿Quién, de otro modo, sufriría las inclemencias del tiempo, la iniquidad de los tiranos, los ultrajes del soberbio, las congojas del amor menospreciado, los trámites de la ley, la insolencia de nuestros superiores, las vejaciones que sufre de los indignos el mérito paciente, cuando un puñal bastaría para restituirle la quietud? ¿Quién querría soportar la carga, gemir y sudar la fatigosa vida, si no fuera que el miedo del más allá de la muerte (desconocido país de donde no vuelven los viajeros) embarga la voluntad y nos hace preferir los males que sufrimos a los otros que ignoramos? ¡Es decir, que la conciencia hace cobardes! ¡Es decir, que el brillo nativo de la resolución se debilita con el pálido matiz del pensamiento, y empresas de grande importancia y gran momento cambian de curso y de nombre ante esa idea!»...

Y hubiera seguido meditando, no ya con la pasiva meditación de la razón, sino con la activa, punzante, ca-lenturienta desesperación de todas las fuerzas de su alma.

Venía pensando en la muerte con que había re-suelto castigar a su enemigo, y llegó a preferir para sí mismo el mal que para otro preparaba. Pensaba que era un delito el morir, y se ha encontrado con que la idea del no ser es el torcedor más agudo del espíritu. Pensaba que todas sus facultades amaban, querían, razonaban y aplaudían unánimemente la idea de la muerte, y ha visto estallar la disensión entre todas las facultades de su espíritu.

Venía razonando sobre lo finito, y ha concluido lanzando una interrogación al infinito.

En toda revolución, igual momento. Cuando las sociedades atormentadas de Colón rompieron para siempre la cadena que había durante tres siglos embar-gado el movimiento de su vida, se hallaron lanzadas al vacío, se asustaron; se encontraron en la anarquía, y se aterraron. Cuando Jesús meditó definitivamente el problema de la transformación de la humanidad por su doctrina, sudó sangre y exclamó dirigiendo su voz al infinito: *Pater! si possibile est transeat a me calix iste!*

Hubo una luz, la de su sacrosanta conciencia, para el Cristo: bebió en ella la fe de su sublime obra, y la

acabó. Hubo una luz, la del progreso, para los pueblos de Colón: bebieron en ella la fe de su porvenir, y continuaron.

### *El diálogo*

Hubo otra luz para Hamlet, la de Ofelia: iluminó con ella la tiniebla palpable de su alma, y sin embargo la apagó. Horrorizose de sí, no de la luz. Horrorizose de no ver con ella el sumo bien que en ella hay, de que solo le sirva para ver la horrenda obscuridad en que se ha envuelto.

Nadie la ama como él; nadie desea inundarse de ella como él; pero a nadie le está tan vedada como a él, y la rechaza.

Luz es Ofelia para él; pero esa luz de esperanza ilumina esta verdad de su desesperación: su madre era buena, bella, virtuosa, y sigue siendo bella a pesar de haber dejado de ser buena y virtuosa. Ofelia es buena, bella y virtuosa; pero es mujer, como su madre: no puede, no *debe* creer ni esperar que haya un ser más perfecto que su imperfecta madre, una mujer que pueda resistir a las sollicitaciones a que no supo su madre resistir. Su madre pecó por ser mujer: es absolutamente necesario que toda mujer obedezca, como

su madre, a su naturaleza de mujer. La fragilidad es condición esencial de la mujer. Si no ha caído, caerá. Y para desecharla irremisiblemente, supone la caída: *Are you honest?* «¿Eres honesta?». ¿Por qué la abrumba con esa brutalidad? Porque es bella. Y «¿puede —preguntemos con la inefable dulzura de Ofelia— tener la belleza mejor compañera que la honestidad?». «Sí, por cierto: que antes el poder de la belleza transformará a la honestidad en alcahueta, que pueda la fuerza de la honestidad hacer su semejante a la belleza». Y, como al pronunciar esta cínica herejía, no piensa en Ofelia y solo se acuerda de su madre, dice, con amargura que desgarrar: «Esto era una paradoja en otro tiempo; pero hoy»... Y al contemplar a Ofelia, tan pura, tan sencilla, tan amante, tan bella y tan honesta, envuelve en un mismo suspiro esta reflexión: «Y hoy también», y esta declaración que hace a su adorada: «Yo te amé».

Yo te amé es, yo te amo. En boca de Hamlet significa más: «Te amo; pero no debo amarte».

Es un combate a muerte entre el deber de vengar y la necesidad de amar, nunca tan imperiosa como entonces. Es la continuación de la misma anarquía de su espíritu, elevada al horror sublime en el monólogo, mantenida por el diálogo en lo patético sublime. Si es patética la lucha de un fuerte contra el instinto y

la necesidad de ser feliz, es sublime la lucha victoriosa de un débil contra un fuerte. No hay fuerza superior a la que acaba de conquistar Hamlet, si se exceptúa la que sucede al estado en que él está; pero entonces la fuerza está en reposo. No hay debilidad igual a la de un alma inocente como Ofelia: juegan con ella todas las realidades de la vida.

La realidad terrible de la vida está en Hamlet; la debilidad de la inocencia está en Ofelia. Fuerza y debilidad están en su apogeo: se encuentran y chocan. De ese choque sale triunfante la debilidad. La fuerza, al ultrajarla, se despedaza a sí misma, y se fatiga. La debilidad, al resistirle, se depura.

Hamlet dice, con la brutalidad de la verdad, a Ofelia: «Te amo: no te amo; necesito amarte, no puedo, porque no debo amarte», para concluir diciendo, convencido de la pureza que ha negado, apiadado de la inocencia que ha martirizado: «Vete, vete a un convento, a un retiro inaccesible, a un asilo de paz y de reposo en donde no tengas que sufrir el martirio de tu alma». Y en tanto que se aleja, fijos siempre los ojos en la ventura que abandona, maldiciéndose dos veces a sí mismo, por inútil para la felicidad, por inútil para darla, arrepentido de no haberla aceptado, Ofelia —que en un solo momento ha pasado por todas las

alternativas de la esperanza y la desesperación, de la alegría y del dolor, del amor y la piedad, ha perdonado todas las ofensas, todas las injusticias, todas las crueldades, todas las brutalidades de su amante, y segura de sí misma en su debilidad y en su inocencia— sabe que ella, solo ella, tiene poder bastante para restituir la salud al adorado espíritu enfermo, y quejándose del infortunio más que de él, exclama: «Haber visto lo que he visto para ver lo que veo».

Estas dos escenas, tan claras en sí mismas como son, parecen oscuras: es que sobre ellas flota la neblina sutil de lo sublime.

### *Desarrollo*

Desde este momento, la acción no puede detenerse y se desarrolla con una celeridad igual a la lentitud con que hasta ahora ha procedido.

Lo más claro en sí mismo suele parecer lo más obscuro, y a primera vista no se comprende cómo, dependiendo la acción de esta tragedia del desarrollo moral de su protagonista, sea en el momento de mayor vacilación que hay en el espíritu de Hamlet, en que adquiere movimiento el drama. Pero todo es claro y congruente para el que haya comprendido el

monólogo sombrío, el diálogo claroscuro que le sigue, la intención con que Shakespeare ha hecho que Claudio presencie ocultamente la entrevista significativa de los dos amantes; para el que haya comprendido que, desde el monólogo en adelante, Hamlet ya no tiene que discutir con su conciencia, porque ya está todo discutido, y ya hay en él un carácter definitivo que solo necesitará una circunstancia, la que fuere, para realizarse definitivamente. El que haya percibido la coincidencia de la acción interna y la externa que se verifica en este instante de la tragedia, cuando Hamlet se ha decidido a ser, y cuando Claudio, previendo el riesgo que su vida corre, se decide a deshacerse de la de Hamlet, comprenderá por qué la acción se precipita. Hamlet va directamente a su venganza; Claudio, por su parte, va sin vacilación a su nuevo crimen.

Ya puede observarse la transformación verificada en Hamlet. Habla con el cómico a quien ha encargado que represente la escena del Gonzago; y para que sea mayor el efecto que de ella espera, le da una lección de declamación que, así presentada, es natural, porque determina la posesión de sí mismo en Hamlet y la tranquilidad con que va a su objeto; que, presentada como un incidente, es absurda. Detrás de ésta, una escena que la completa: la en que Hamlet, que

hasta ahora ha estado solo en su proyecto, porque vacilaba en ejecutarlo, se asocia a Horacio, con quien cuenta y a quien recomienda que examine cautelosamente la fisonomía del rey cuando se ponga en escena el crimen que le dio el trono.

Ha llegado el momento decisivo. Toda la corte se ha agrupado alrededor del escenario. El prólogo de la comedia antigua ha salido ya a pedir perdón por las faltas presuntas de los actores, y Hamlet, que tiene el buen humor que estalla por compensación en los caracteres tétricos cuando se aproximan al logro del objeto que han perseguido con obstinación, habla jovialmente con el rey que pregunta el nombre y el argumento de la pieza: «¿Cómo se llama?», pregunta el rey. «La ratonera», dice con maligna intención el príncipe. Y continúa: «Esta pieza es la imagen de un homicidio consumado en Viena. Gonzago es el nombre del duque; Baptista el de su mujer».

Representan escenas semejantes a las que determinaron la muerte del rey Hamlet, y Claudio se delata. Se inmuta, palidece, se estremece, se levanta, se va. Y cuando todos los cortesanos, consternados por el malestar que ha demostrado, van tras él, Hamlet se pone a cantar. Ese cantar equivale a un comentario. Hamlet canta, porque si la irresolución es una triste-

za abrumadora, el primer momento de la resolución es una alegría loca. Hamlet está seguro de que podrá vengarse, y exhala su contento, verdadero contento, íntima satisfacción de un alma atribulada por la apatía. Si aún, cuando Horacio le dice que ha observado lo que él, siente y expresa tristeza, no es que vacile, es que su alma generosa se entristece de la necesidad del mal. Por eso pide música, ruido, bullicio exterior: para matar esa tristeza.

Preséntanse Rosencrantz y Guildenstern, tanto más empeñados en vigilar a Hamlet, cuanto más se lo ordena la inquietud de Claudio; y Hamlet, que antes temía no tener energía para sustraerse a la vigilancia, está ya tan seguro de sí mismo que, empleando la encantadora alegoría de la flauta, les dice: «En vano intentaréis saber lo que guardo en mi pensamiento, porque no quiero revelarlo».

Detrás de los emisarios del rey, los de la reina. Polonio, en nombre de ella, ruega a Hamlet que pase a los aposentos de su madre.

Al hacerlo, queda solo consigo mismo, y según la costumbre de su espíritu y la necesidad del estado moral que recorre, se examina. Ni una duda, ni una vacilación. El que antes dudaba si tenía el derecho de hacer mal; el que antes vacilaba estremeciéndose ante

la idea de la muerte, piensa ahora con fruición que bebería sangre caliente.

Con ese horrendo deseo se dirige al aposento de su madre pasando por el oratorio de palacio. Se encuentra con su tío que, apoyado sobre el reclinatorio, fuerza y violenta una plegaria inútil. Hamlet se abalanza, saca su espada, va a matarlo... ¿Se ha detenido por temor del crimen? No. Se ha detenido porque no le satisface el crimen. El malvado está rezando, y si muere rezando, se va al cielo: ¡donosa venganza, la de dar el cielo a un perverso que, por matar a su padre después de las libaciones de una orgía, lo envió al infierno! No; ya él está seguro de su resolución y tiene calma para esperar: esperará a que el malvado esté en condiciones de condenarse cuando muera.

Y entra en las habitaciones de su madre. «Hamlet, mucho has ofendido a tu padre». «Madre, mucho habéis ofendido a mi padre». El diálogo que empieza así, no puede continuar tranquilamente. ¡Está resuelto a matar, y no ha de estarlo a castigar! Tanto llega a temer la reina ese castigo, que pide socorro. Polonio, escondido para oír, repite el grito. El príncipe cree que es, anhela que sea su tío el que está detrás de las cortinas, y las atraviesa con su espada, y con ella un cuerpo que se desploma con estruendo. ¿El de su

tío? Y el ardiente placer de la venganza relampaguea en sus ojos, y el rugido del odio satisfecho resuena en su corazón: *Is it the King?* «¿Es el Rey?». Y cuando levanta la cortina y ve a Polonio, maldice el error de la casualidad; pero, no se arrepiente; él quería matar al rey, no es culpa suya que, en vez del rey, sea Polonio. *Bloody deed*, dice reconviniéndole su madre. «Sí —le contesta sarcásticamente—, un hecho sangriento tan malvado como matar a un rey y casarse con su hermano». Y en la delirante actividad de su rencor se olvida tan absolutamente del respeto que se impuso hacia su madre, que hace necesaria la intervención de la sombra paternal. El fantasma aplaca su furor, exigiéndole piedad para su madre; pero renueva el juramento de odio y venganza contra Claudio. —Ese fantasma es la conciencia de Hamlet, y será la última vez que se presente, porque todo cuanto Hamlet va a hacer está de antemano absuelto por la conciencia—.

Lo que ella no absuelve es la irresolución. Abandonada por completo a la violenta dirección de la voluntad activa, busca ansiosamente las circunstancias y las ocasiones que rehusaba antes, y en todo encuentra motivos a la acción, ejemplos del poder que tienen los que no discuten con su voluntad y la obedecen. Halla en su camino el ejército de Fortimbras, que va

por placer a matar gente; y piensa, en el monólogo más profundo que ha pronunciado jamás el labio humano, en las inmensas ventajas morales y sociales que lleva consigo el que vive de la realidad que no discute, y abandonándose a ella, se abandona a la corriente de la vida, tocando quizás en todos sus escollos, no deteniéndose jamás ante ninguno. Él podrá llegar despedazado al fin de su vertiginosa carrera; pero habrá vivido, porque vivir, en el sentido social de ese concepto, es moverse, es hacer, es realizarse en el tiempo, completarse en los otros, dilatarse en la común acción de la generación viviente.

Dese al espíritu un objeto; búsquese, para impedirle que lo alcance, el valladar más inaccesible; póngase perpetuamente entre el objeto y él, y se habrá hecho mártir a ese espíritu; pero el que quiera concebir una idea del infierno, coloque en el alma humana un deseo vehemente, ávido de acción, una voluntad voraz, unida a una reflexión infinita de sus actos, y habrá colocado el infierno en el único lugar en donde existe: en la conciencia.

Hamlet busca una circunstancia propicia, y no la encuentra. Ha pasado por todas las fases del dolor, por todos los tormentos de la lucha interna, por todas las congojas de todas las desesperaciones, y no ha

podido todavía desenfrenar su encadenada voluntad, dar alimento a su venganza hambrienta. Una ocasión, y más de una se han ofrecido a su deseo, y siempre ha dejado disiparse la ocasión. Y en tanto que él se mortifica en la pasividad y maldice inútilmente su impotencia, pasan, triunfadores de la actividad, contentos de sí mismos como todos los que triunfan, los hombres que para conseguir lo que desean, no necesitan más que abandonarse a su deseo.

Mientras que él, juguete de sí mismo, pierde el tiempo de la acción en meditarla y en pedir circunstancias favorables, Claudio, su enemigo, el verdugo de su fe, su esperanza y sus afectos, ha podido inutilizarlo, alejándolo para siempre de Elsinor.

Mientras que él se ve forzado a caminar hacia Inglaterra, alejándose cada vez más de su venganza, Fortimbras, un príncipe adolescente, una ambición naciente, se dirige con un ejército a Polonia, sacrificando sin vacilación y sin tristeza, miles de hombres a su intento. El contraste es angustioso: es el contraste en que César meditaba cuando pensando en el dominio del mundo romano, pasó de los veinticinco años sin conseguirlo, y acordándose de Alejandro, ya a su edad conquistador del Asia, se golpeaba desesperadamente la cabeza.

Todos, menos él, son activos para el bien o para el mal, y hacen el bien o el mal, porque no reflexionan lo que hacen. Antes descubrió que la conciencia hace cobarde: ahora advierte que la razón hace impotente.

El monólogo en que conoce este nuevo abismo de su vida, tiene una profundidad insondable:

«Todas las acciones atestiguan contra mí y espo-lean mi tarda venganza. —¿Qué es el hombre, si su mayor bien y el empleo de su tiempo están en la comida y en el sueño? Una bestia no más. De seguro que el que nos hizo con tan vasto discurso, mirando hacia adelante y hacia atrás, no nos dio esa capacidad y esa razón casi divina para que la encerremos sin usarla, en nosotros. Ahora, si es bestial olvido o cobarde escrúpulo del pensamiento demasiado meticoloso en el hacer (pensamiento que, dividido, solo tendría una parte de prudente para tres cuartas partes de cobarde), yo no sé por qué vivo todavía para decir: «Hay que hacer esto», si tengo motivos, medios, voluntad y fuerza para hacerlo. Ejemplos continuos me estimulan. Aquí hay un ejército numeroso, guiado por un príncipe tierno y delicado, cuyo espíritu, inspirado por ambición divina, hace frente al invisible evento, exponiendo lo que es mortal e inseguro a cuanto fortuna, muerte y peligro se atreven por un

casarón de huevo. —En realidad, ser grande no es moverse sin un gran designio, sino querellar grandemente en lo pequeño. ¿Cómo, pues, me detengo yo, que tengo un padre asesinado, una madre deshonrada, solicitudes de mi razón y de mi sangre, y lo dejo dormir todo, mientras que, para vergüenza mía, veo la muerte inminente de veinte mil hombres que, por un capricho, por una mentida gloria, van a combatir por un puñado de tierra, que no es espacio bastante para sepultura de ellos ni contenido suficiente para ocultar su crimen?».

Nada tiene de particular que se desatienda o mal comprenda el espíritu de este monólogo, cuando el mismo Hamlet lo concluye declarándose indigno de todo si en adelante no son sangrientas sus ideas.

Es tan honda la lucha, que el mismo que la sostiene desconoce su carácter verdadero. No se trata de pensar sangre: ya está pensada y discutida y decidida: se trata meramente de maldecir la incomprensible fatalidad que, producida por motivos interiores o exteriores, impide que el paciente de ese estado moral salga de una vez y en un solo momento activo, de él. Hamlet sabe que consumará su obra, sabe que cada paso que adelanta lo conduce a ella; pero no sabe por qué, otros, casi todos los hombres, consiguen más y

más pronto de sí mismos y del mundo, empleando en querer, en desear, en escoger medios, esfuerzos infinitamente más pequeños que los empleados por él para solo decidirse a proceder.

Mientras Hamlet se ausenta de la escena, se verifican dos efectos naturales de su conducta anterior: enloquece Ofelia y Laertes, recién llegado de su viaje, amotina al pueblo contra el rey. La locura de Ofelia y la rebelión de Laertes son producidas por la muerte de Polonio. Polonio ha muerto porque Hamlet lo ha matado; y así como, al saberlo, Laertes traslada en su intención a Hamlet el odio vengativo que traía contra el rey, así Ofelia que sabe quién fue el matador, recuerda vagamente en su locura al amado enemigo de su felicidad y su razón. Aun ausente, siempre está Hamlet presente en la acción.

Para llegar esta a su término, solo necesita la vuelta del carácter que la alimenta. Unos marineros traen pliegos de Hamlet y en ellos anuncia su regreso. Claudio concierta con Laertes el duelo alevoso que ha de vengarlos del príncipe, y para hacer más anhelada la venganza, entra la reina a referir cómo, estando la dulce Ofelia formando a la orilla del torrente las caprichosas guirnaldas con que se adornaba, cayó al agua y estuvo largamente flotando sobre ella, tranquila en el peligro como si estu-

viera en la alegría cantando dulcemente y sonriendo, en tanto que la corriente la arrebatava de la vida.

### *Desenlace*

Hamlet está en el cementerio. Acaba de llegar, después de burlar el peligro que Claudio le había preparado; y la casualidad lo ha llevado al lugar donde juntos reposan para siempre los que no conocieron el movimiento de la materia y del espíritu, con los que siempre intranquilos en su vida, pensaron con tranquilidad y dulzura que todo es transformación en nuestro ser, así desde la cuna hasta la tumba, como desde la tumba a la otra cuna. Una tumba en el claustro materno, la del cuerpo; otra tumba en el cuerpo, la del alma. Como se necesita desgarrar el seno materno para nacer a la vida corporal, se necesita destruir el cuerpo para nacer a la vida independiente del espíritu. Santa madre es la muerte; pero es triste, no solo porque interrumpa el dulce engaño del vivir, sino porque presenta en esqueleto la verdad. Esos cráneos que el sepulturero levanta displicentemente con su pala, pertenecieron a un todo descompuesto que miró, que penó, que sintió, que ejecutó, que fue bueno o malo, embustero o veraz, risueño o melancólico, bufón o héroe, Yorick o

Alejandro. ¿Por qué no pleitea ya el abogado, ni adula el cortesano, ni hace reír el bufón, ni llorar el héroe? Este cráneo es de Yorick: ¡pobre Yorick; tan donoso, tan alegre, tan vivaz! ¿Dónde están sus ocurrencias, su alegría, su vivacidad? ¡Y como han desaparecido la gracia, la risa, el centelleo del cráneo vacío del bufón, habrán desaparecido también de la calavera de Alejandro las heroicas concepciones, y desaparecerá un día la belleza de Ofelia inolvidable!

Y la tristeza que divaga en esta escena, tanto más íntima cuanto mayor es la paz de ánimo de Hamlet, se aumenta al oír el vocerío doliente del fúnebre cortejo que adelanta. ¿Qué abogado, qué cortesano, qué bufón, qué conquistador, qué dama habrá perdido su lengua, su espina dorsal, su risa, su brazo, su belleza?

Hamlet ha visto la muerte en su imaginación; estaba contemplándola en sus ruinas; la ve ahora en su obra diaria. ¿Sobre quién ha caído? Hamlet está sobrecogido de piadoso espanto, cuando Laertes asegura al sacerdote que: *A ministering angel shall my sister be*, «un ángel al servicio de Dios será su hermana».

La bella a quien, por medio de Yorick, recomendaba Hamlet que desdeñara su belleza precedera, ya no existe. Dentro de poco, como antes buscaba en el cráneo descarnado del bufón la risa alegre, podrá

venir a buscar inútilmente en la calavera pelada de su amada, la mirada apasionada, la pudorosa sonrisa, el beso que se desea y no se pide. *What! the fair Ophelia!* «¡Cómo! ¡la rubicunda Ofelia!» Es la declaración de amor: la única que puede hacer Hamlet; la inútil, la que no podía tener por recompensa el cielo que hay en la expresión de un alma amante.

Se hubiera recogido a llorar las primeras lágrimas; pero hay alguien que insulta su dolor. Laertes, desesperado, grita su desesperación a grito herido, maldice a Hamlet con maldiciones estruendosas.

El hombre irresoluto, el siempre detenido ante una idea, el enfermo de la voluntad, encuentra en su nuevo dolor la fortaleza que destruyeron los antiguos, y adelanta con paso seguro hacia el injusto declamador de su dolor, y en una soberana explosión de su alma hasta entonces contenida, dice más y hace más que ha podido decir y hacer mientras luchaba consigo mismo en su interior.

La circunstancia que buscaba el hombre, se presenta; y el hombre no ha faltado a la circunstancia.

Detrás de la explosión inesperada, llegará la preparada, y el hombre se dará en toda su fuerza.

Claudio ha convenido con Laertes en el modo de aniquilar al enemigo de ambos. Es Hamlet tan generoso que creará deber suyo aceptar el asalto a espada

que van a proponerle; es tan confiado, que tomará sin examinarla el arma que le pongan en la mano. El arma de Laertes estará envenenada, y él morirá. Una muerte casual, que nadie llorará con lágrimas más abundantes que los causantes de ella, y olvidarán al muerto, y adorarán por sensibles a los asesinos: hábil obra.

Mandan proponer el encuentro a espada, y aunque Horacio le ruega que no acepte, Hamlet acepta el asalto.

Es herido en el momento en que desarma a su contrario. Cambia su espada por la de éste, y Laertes cae herido. En el mismo momento cae desplomada al suelo Gertrudis. Esta, al morir, declara que ha sido envenenada. Laertes en su agonía, confiesa su crimen y el de Claudio.

Llegó para este el momento con tan hondas congojas buscado por Hamlet: este se precipita sobre aquel, y en un solo momento de activa voluntad encuentra la satisfacción de su venganza.

### *Conclusión*

Muere; pero mata. Es su deleite.

Mata; pero muere. Esa es la áspera moral de la tragedia.

El bueno, que por amor al bien ha combatido heroicamente el deber del mal, logra al fin hacer el mal; pero sucumbe en él.

Satanás pronunció con los labios de Milton una frase que tiene resplandores infernales de verdad: «Mal, sé mi bien». La personificación del mal reconoce la necesidad del bien.

Los que en su vida reconozcan la fatalidad del mal, lean pensando esta tragedia, observen la revolución en los mundos, en las sociedades y en el alma individual del hombre, y si quieren padecer más que Hamlet padeció, adelantando más en la revolución del alma, pasando victoriosamente sobre el mal, saliendo triunfantes de la muerte, díganse en la conciencia: ¡Bien, sé mi mal!

No quedará dolor por conocer; pero como no hay dolor más agudo que el desconocido, ya no habrá dolor agudo, y el alma quedará en el olímpico reposo de la indiferencia, que tantas veces he contemplado con deleite en la Venus de Milo victoriosa.

## Eugenio María de Hostos: Nota biográfica

Eugenio María de Hostos nació en Mayagüez, Puerto Rico, en 1839. Cursó sus estudios primarios e inició los secundarios en San Juan de Puerto Rico. A los trece años se trasladó a Bilbao donde completó su bachillerato. En Madrid comenzó los estudios de la carrera de Derecho, que no completó por consagrarse al ejercicio del periodismo y a luchar, desde España, por la liberación del régimen colonial y la abolición de la esclavitud en las Antillas. Colaboró en diversos periódicos madrileños y barceloneses, publicó la novela titulada *La peregrinación de Bayoán* (1863), una alegoría política presentada bajo el velo de la ficción, que selló su desencanto moral con la literatura.

Hostos vivió en Madrid los convulsos años que precedieron la caída del régimen de Isabel II. Se vinculó con políticos y sectores liberales españoles que

favorecían la república, convencido de que contribuir a remediar los males provocados por la monarquía borbónica en España era un modo de adelantar la libertad en las Antillas. Hostos entonces abogaba por la autonomía política y por la abolición de la esclavitud, aspiraciones que consideraba inseparables. Sus cuarteles eran la prensa liberal española y el Ateneo de Madrid donde, según Galdós, «había un grupo de cubanos que exponían sus ideas de autonomía y aun de emancipación de las Antillas, sin que nadie de ello se asustara». Su presencia habitual en el Ateneo, localizado entonces en el número 22 de la calle de La Montera, quedó consignada, también por Benito Pérez Galdós, en el relato histórico *Prim*, en el que alude a «un antillano llamado Hostos, de ideas muy radicales, talentudo y brioso».

Después de los sucesos de septiembre de 1868 que provocaron el destronamiento y exilio de Isabel II, luego de entrevistarse con el general Serrano, Hostos quedó convencido de que la autonomía política de las Antillas no era parte de la agenda del nuevo régimen. En octubre de ese mismo año, en una carta al director de *El Universal* de Madrid, expresó que «las Antillas no viven, languidecen como languidecía la tenebrosa España de Isabel de Borbón». Hostos anunció

su ruptura definitiva con España en un discurso de rectificación pronunciado el sábado 20 de diciembre de 1868, en el Ateneo. A partir de entonces, luchará hasta el final de sus días por la independencia y la confederación de las Antillas. Ya no volverá a pisar suelo español.

Luego de una breve estadía en París (1869), Hostos llega a Nueva York donde se vincula con los sectores que laboran por la independencia de Cuba y Puerto Rico. Desilusionado por los personalismos y las rencillas en el seno de aquellas facciones, emprende, en 1871, su primer viaje al sur que lo conducirá a Colombia, Perú, Chile, Argentina y Brasil en calidad de propagandista de los intereses políticos y sociales antillanos. A su paso por los países del sur americano va dejando, no solo la impronta de sus ideas políticas, sino también los frutos de su labor como periodista, hombre de letras, sociólogo y educador.

De vuelta a Nueva York, en 1874, retoma su trabajo periodístico. En 1875 se establece brevemente en Santo Domingo, pero retorna a Nueva York en 1876. Al año siguiente viaja a Venezuela y allí contrae nupcias con Belinda de Ayala Quintana, hija de padres cubanos refugiados en aquellas tierras. En Caracas Hostos comienza la labor de avanzada como educa-

dor, tarea que continuará en Santo Domingo donde fija residencia en 1879. Allí fundó y dirigió la Escuela Normal desde la cual difundirá por todo el país sus ideas de reforma pedagógica. En Santo Domingo ocupa varias cátedras universitarias y redacta importantes libros ancilares de su trabajo magisterial, entre otros, las *Lecciones de Derecho Constitucional* (1887) y el *Tratado de Moral* (1888).

En 1888 el presidente chileno José Manuel Balmaceda lo invita a dirigir el Liceo Miguel Luis de Amunátegui, creado a propósito para que implantara su ideario educativo. Hostos desarrollará en Chile, como antes en Santo Domingo, una importante tarea pedagógica, uno de cuyos objetivos fundamentales siempre fue la educación científica de la mujer. Para Hostos la pedagogía es una ciencia y un arte, como ciencia es «la aplicación de las leyes naturales del entendimiento humano al desarrollo de cada entendimiento o razón individual» y como arte es «el conjunto de recursos y procedimientos que emplean los educadores en la transmisión de conocimientos». Esta ciencia y este arte son «el factor principal del desarrollo, crecimiento, evolución y cambio del ser social».

Cuando en 1898 Estados Unidos invadió Puerto Rico y tomó posesión de la isla en virtud de lo acor-

dado con España en el Tratado de París, Hostos regresó a su tierra natal con la esperanza de aprovechar la ocasión para convencer a sus compatriotas de que reclamasen sus derechos democráticos frente a las autoridades del país invasor. Fundó la Liga de Patriotas e integró, junto a Julio Henna y Manuel Zeno Gandía una comisión que se trasladaría a Washington para abogar por la celebración de un plebiscito en Puerto Rico y, además, se entrevistaría con el presidente de los Estados Unidos. Desengañado y desilusionado, una vez más, con las facciones políticas puertorriqueñas y con las nuevas autoridades coloniales estadounidenses, Hostos se traslada a Santo Domingo donde retoma su labor pedagógica. Allí fallece en 1903. Los médicos que lo asistieron declararon que falleció: «de una afección insignificante a la cual hubiera vencido fácilmente cualquier otro organismo menos debilitado y, sobre todo, menos postrado por el profundo abatimiento moral que minaba hacía algún tiempo la existencia del insigne educador». Sus restos se custodian en el Panteón Nacional de la capital de la República Dominicana.



## Obras de Eugenio María de Hostos

Esta bibliografía de Eugenio María de Hostos solo da noticia de las primeras ediciones y de algunas otras que revisten interés histórico. Existen ediciones más recientes de sus obras más divulgadas como *La peregrinación de Bayoán*, *Moral social* y *Lecciones de derecho constitucional*. Algunas pueden consultarse en línea, particularmente en el excelente acervo hostosiano del Portal Nacional Puerto Rico, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra: <http://www.cervantesvirtual.com/>.

*La peregrinación de Bayoán. Diario recogido y publicado por Eugenio María Hostos.* Madrid, Imprenta del Comercio, 1863.

*La peregrinación de Bayoán. Diario recojido y publicado por Eujenio María Hostos.* Santiago de Chile, Imprenta del Sud-América, 1873, 2ª ed.

- Hamlet. Estudio crítico.* Santiago de Chile, *El Ferrocarril*, 1872.
- Hamlet.* Prólogo Antonio Pedreira, Río Piedras, P. R., Sociedad Eugenio María de Hostos, Universidad de Puerto Rico, 1929.
- Hamlet. Übersetzungsprobe aus dem Hamlet essay des portorikanners Eugenio Maria de Hostos.* Heidelberg, Verlag Quelle and Meyer, 1964.
- Lecciones de Derecho Constitucional,* Sto. Domingo, R. D., Imprenta Cuna de América (José Ricardo Roques), 1887.
- Lecciones de Derecho Constitucional.* París, Ed. Literarias y Artísticas, 1908.
- Moral Social.* Santo Domingo, R. D., Imprenta de García Hermanos, 1888.
- Moral Social.* Madrid, Bailly-Baillière, 1906, 2ª ed.
- Moral Social.* Apreciación de Hostos por Rufino Blanco-Fombona, Madrid, América, 1916.
- Moral Social.* Prólogo Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires, Losada, 1939.
- Moral Social.* Buenos Aires, Tor, s. f.
- Tratado de Sociología.* Madrid, Imprenta de Bailly-Baillière e hijos, 1904.
- Tratado de Sociología.* Buenos Aires, Librería y Editorial El Ateneo, 1941.

*Tratado de Sociología.* Edición a cargo de Salvador Giner, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Boletín Oficial del estado, 2006 (serie Clásicos de Pensamiento Social).

*Meditando (artículos y crónicas).* Paris/Tours, Deslis Hermanos, 1904.

*Meditando... Hamlet. Plácido. Carlos Guido Spano. Guillermo Matta. Lo que no quiso el lírico quisqueyano, etc.* [Documento en línea] París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909. [Consultado 7/5/2018]. <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/IbrAmerTxt.Spao013>

*Romeo y Julieta. Ensayo por Hostos.* Edición y notas de Manuel Negrón Noguerras, con un prólogo de Lidio Cruz Monclova y un apéndice de Carlos Arturo Torres. Río Piedras, P. R., Caguas, 1939, San Juan de P. R., Imprenta Venezuela, 1959.

*Geografía evolutiva.* Santiago de Chile, R. Miranda, 1895.

*Geografía evolutiva.* Santo Domingo R. D., Talleres tipográficos La Nación, 1932.

*Obras completas.* La Habana, Cultural, S.A., 1939. Edición conmemorativa del gobierno de Puerto Rico con motivo del centenario de Hostos

1839/1939. Contenido: I-II. *Diario*; III. *Páginas íntimas*; IV. *Cartas*; V. *Madre Isla*; VI. *Mi viaje al sur*; VII. *Temas sudamericanos*; VIII. *La peregrinación de Bayoán*; IX. *Temas cubanos*; X. *La cuna de América*; XI. *Crítica*; XII-XIII. *Forjando el porvenir americano*; XIV. *Hombre e ideas*; XV. *Lecciones de derecho constitucional*; XVI. *Tratado de moral*; XVII. *Tratado de sociología*; XVIII-XX. *Ensayos didácticos*; XXI. *España y América*, prólogo por Francisco Elías de Tejada. Recopilación y arreglo por Eugenio Carlos de Hostos, París, Ediciones Literarias y Artísticas, 1954.

*Obras completas*. (2ª ed. facsimilar). San Juan P. R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969, 20 vols.

*Obras completas. Edición crítica*. Río Piedras P. R., Comité del Sesquicentenario de Eugenio María de Hostos:

Vol. I. Literatura, Tomo I, *La peregrinación de Bayoán. Diario recogido y publicado por Eugenio María Hostos*, edición revisada y anotada por Julio César López, Vivian Quiles-Calderín y Pedro Álvarez Ramos. Prólogo por José Emilio González. Río Piedras P. R., Instituto de

Cultura Puertorriqueña, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988.

Vol. I. Literatura. Tomo II, *Cuento. Teatro. Poesía. Ensayo*, edición revisada y anotada por Julio César López y Vivian Quiles-Calderín. Prólogo de Marcos Reyes Dávila. Río Piedras P. R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992.

Vol. I. Literatura. Tomo III, *Crítica*, edición revisada y anotada por Julio César López y Vivian Quiles-Calderín, con la colaboración de Marcos Reyes Dávila. Prólogo por Marcos Reyes Dávila. Río Piedras P. R., Instituto de Estudios Hostosianos, Instituto de Cultura Puertorriqueña y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

Vol. I. Literatura. Tomo IV, *La tela de araña*, transcripción, revisión y anotaciones por Vivian Quiles-Calderín, con la colaboración de Julio César López y Ernesto Álvarez. Prólogo por Ernesto Álvarez. Río Piedras P. R., Instituto de Estudios Hostosianos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Oficina del Rector, Recinto de Río Piedras Universidad de Puerto Rico, 1997.

Vol. II. Tomo I, *Diario (1866-1869)*, edición revisada y anotada por Julio César López y Vivian Quiles-Calderín, con la colaboración de Gabriela Mora y Pedro Álvarez Ramos. Prólogo por Gabriela Mora. Río Piedras P. R., Instituto de Cultura Puertorriqueña y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990.

Vol. III. Tomo I, *Epistolario (1865-1878)*, compilación, revisión y anotaciones por Vivian Quiles-Calderín, con la colaboración de Julio César López. Estudio preliminar por Julio César López. Río Piedras P. R., Instituto de Estudios Hostosianos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Oficina del Presidente, Administración Central Universidad de Puerto Rico, 2000.

Vol. IV. Tomo I, *Ciencia de la Pedagogía (Nociones e Historia)*, prólogo de Leonides Santos y Vargas. Edición revisada y anotada por Julio César López y Vivian Quiles-Calderín. Río Piedras P. R., Instituto de Cultura Puertorriqueña y Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Vol. V. América. Tomo II, *Puerto Rico. Madre Isla (Primera parte)*, compilación por Vivian Quiles-Calderín, revisión y anotaciones por Vivian

Quiles-Calderín y Julio César López. Prólogo por Juan Mari Brás. Ensayo introductorio a la etapa española por Félix Córdova Iturregui. Río Piedras P. R., Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Instituto de Estudios Hostosianos, 2001.

Vol. V. América. Tomo III, *Puerto Rico. Madre Isla (Segunda parte)*, compilación por Vivian Quiles-Calderín, revisión y anotaciones por Julio César López y Vivian Quiles-Calderín. Prólogo por Juan Mari Brás. Ensayo introductorio a la etapa española por Félix Córdova Iturregui. Río Piedras P. R., Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Instituto de Estudios Hostosianos, 2001.

Vol. VI. Educación. Tomo I, *Ciencia de la Pedagogía (Nociones e Historia)*. Edición revisada y anotada por Julio César López y Vivian Quiles-Calderín, prólogo por Leonides Santos y Vargas. Río Piedras P. R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Vol. VIII. Sociología. Tomo I, *Tratado de Sociología*, edición revisada y anotada por Julio César López y Vivian Quiles-Calderín, con la

colaboración de Pedro Álvarez Ramos. Prólogo por José Luis Méndez. Río Piedras P. R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

Vol. IX. Filosofía. Tomo I, *Tratado de Moral*, edición revisada y anotada por Julio César López, Carlos Rojas Osorio y Vivian Quiles-Calderín. Estudio preliminar por Carlos Rojas Osorio. Río Piedras P. R., Instituto de Estudios Hostosianos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Oficina del Presidente, Administración Central Universidad de Puerto Rico, 2000.

*En barco de papel*. Xilografías Graciela Azcárate, San Juan P. R., Comité Sesquicentenario Eugenio María de Hostos, 1988.

*Liga de patriotas puertorriqueños*. Edición conmemorativa, Centenario de su fundación. Presentación, Juan Mari Bras. San Juan: Instituto de Estudios Hostosianos; Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe; Ateneo Puertorriqueño, 1998.

*Cartas*. Biblioteca digital Cervantes, Ed. El Cid, 2007.



