

HAMLET O EUROPA Y EL FIN DEL *TRAUERSPIEL* MODERNO

Sobre algunos motivos shakesperianos en Walter Benjamin

· *Fabrizio Desideri* ·

Fabrizio Desideri

Università degli Studi di Firenze, Italia

Hamlet o Europa y el fin del *Trauerspiel* moderno. Sobre algunos motivos shakesperianos en Walter Benjamin

DOI: 10.36446/be.2024.68.377

Resumen

El personaje de Hamlet ha sido un punto de referencia para gran parte de la filosofía europea del siglo XX, representando el espíritu y destino de Europa. Diversos autores, como Pavel Florenskij, Lev S. Vygotskij y Carl Schmitt, han visto en Hamlet la contradicción inherente a una transición epocal no resuelta, caracterizada por el dolor interminable de un *interim*. Mi artículo explora la posibilidad de interpretar el tiempo de Hamlet bajo esta luz, en relación con las ideas de Walter Benjamin sobre el *Trauerspiel* alemán. A diferencia de Florenskij, que lee a Hamlet de manera trágica, sigo la tesis benjaminiana que sitúa a Hamlet como el fin del *Trauerspiel* moderno. En este marco, se revela la naturaleza de la conciencia moderna y su relación con la verdad, destacando cómo Hamlet encarna los rasgos aporéticos de la política moderna, en contraste con la visión premoderna de Carl Schmitt.

Palabras clave

Theatrum; Odradek; Melancolía; Conciencia moderna; Teología política

Hamlet or Europe and the end of modern *Trauerspiel*. On some shakespearians motifs in Walter Benjamin

Abstract

Hamlet's character has been the benchmark against which a large part of the European philosophy has had to measure. Various authors, such as Pavel Florenskij, Lev S. Vygotskij, and Carl Schmitt, have seen in Hamlet the contradiction inherent to an unresolved epochal transition, characterized by the endless pain of an interim. My article explores the possibility of interpreting Hamlet's time in this light, in relation to Walter Benjamin's ideas on the German *Trauerspiel*. Unlike Florenskij, who reads Hamlet in a tragic manner, I follow Benjamin's thesis that places Hamlet as the end of the modern *Trauerspiel*. Within this framework, the nature of modern consciousness and its relationship with truth is revealed, highlighting how Hamlet embodies the aporetic traits of modern politics, in contrast to Carl Schmitt's premodern vision.

Keywords

Theatrum; Odradek; Melancholy; Modern consciousness; Political theology

Recibido: 03/03/24. Aprobado: 04/06/24.

La figura de Hamlet establece, bajo diferentes formas y extensiones, el punto de referencia con el cual una gran parte de la filosofía europea del muy largo “breve siglo XX” ha tenido que medirse. En el nombre de Hamlet como la más enigmática de las criaturas de Shakespeare, incluso Europa, su espíritu y destino, se identifica, según las palabras de Paul Valéry en un famoso pasaje contenido en el texto de 1919, *La crise de l'esprit*:

Ahora, sobre una inmensa explanada de Elsinor, que va desde Basilea hasta Colonia, que toca las arenas de Nieuport, los pantanos del Somme, el gres de la Champagne, los granitos de Alsacia, el Hamlet europeo mira millones de espectros. (Valéry 1919: 328; 1997: 30)

Al final de un conflicto mundial que habría traído al viejo continente todo menos paz y progreso, la identificación de Europa con el protagonista del drama shakesperiano podría tener el significado de reabrir la herida de la cual la modernidad deriva su origen: reabirla y proponerla de nuevo como la escena de un drama que ya no tiene su perímetro en las cortes reales o en las cancillerías. La fórmula implicada en el pasaje de Valéry (*Hamlet o Europa*) podría también estar en conexión con aquella otra, *Die Christenheit oder Europa* [la cristiandad o Europa], que Novalis escribió en otro momento de catástrofe, en otra ruptura crítica en la historia europea. El año 1799, en el que se escribió el guion de Novalis (publicado por primera vez solo en 1826, en la tercera edición de los *Schriften*, con el subtítulo *Ein*

Fragment), es el año en que Napoleón, al regresar a Francia, se prepara para derrocar al Directorio, y la Gran Coalición se reconstituye para una nueva guerra, mientras que nadie ocupa el trono papal tras la muerte en el exilio de Pío VI. Evitando interpretar el famoso texto de Novalis en clave nostálgico-reaccionaria y captando más bien su espíritu joánico y el tono profético-mesiánico, la expresión de Valéry también podría sonar como el origen y, al mismo tiempo, el desenlace de ese drama de la aflicción, de ese *Trauerspiel* capaz de unificar, en sus diferentes representaciones, el sentido de la historia implicado en la fórmula teológico-política que identifica a Europa con *Die Christenheit*. Un drama cuyas formas extremas y agotadas podemos ver en el presente, en el *Jetzt-Zeit*, dotadas aún más ominosamente de incógnitas desconocidas.

Al interrogar la crisis de una época en nombre de Hamlet, como si en su enigma –¡“Hamlet” como la más enigmática de las creaciones shakesperianas!– se condensara el carácter y el destino de Europa, Paul Valéry ciertamente no está solo. Muchas otras voces lo preceden y lo siguen, interpretando la cuestión de otras maneras. El rasgo común a gran parte de estas interpretaciones –desde las obras juveniles de Pavel Florenskij y Lev S. Vygotskij (escritas respectivamente en 1905 y 1915) hasta *Hamlet oder Ekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* [Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama] de Carl Schmitt (1956)– está dado por la detección, en la figura de Hamlet, de la contradicción inherente a una transición epocal: el tiempo de un pasaje no resuelto entre dos épocas que solo conoce el dolor interminable de un “interin”, el tiempo de una transición no resuelta entre dos épocas que no quiere tomar una decisión. Después de todo, ¿no enfatiza el propio Hamlet que “el intervalo es mío” [*the interim is mine*] (*Hamlet* 5.2.73)? De este énfasis a identificar el problema hamletiano en su no-acción, en su incapacidad de resolverse en una

decisión, en la acción capaz de responder al llamado paterno que proviene del mundo de los espíritus, el paso interpretativo a menudo ha sido corto, como si tuviera la fuerza de una inferencia consecuencial. “Hamletiano” se convierte, por lo tanto, en sinónimo de incapacidad de decidir, abdicación de la soberanía sobre los acontecimientos y la fe personal en primer lugar, incluso antes que sobre un Estado.

1. FRANZ ROSENZWEIG Y «EL “PROBLEMA” HAMLET»

En una entrada de diario fechada el 21 de octubre de 1906, significativamente titulada *Das Hamlet ‘Problem’* [El “problema” Hamlet], un joven Franz Rosenzweig afirma que este no es el camino correcto para abordar el personaje de Hamlet y el problema que representa. La razón es que las numerosas “Hamlet-Theorien” no consideran el drama como una obra de arte, sino más bien como una realidad efectiva. Todas estas teorías –sostiene Rosenzweig– se preguntan “por qué no actúa Hamlet”. Pero Shakespeare no buscó representar este “¿por qué?”, este “Warum?”, sino “más bien la no-acción”. Al separar tal “por qué” como una potente y autónoma singularidad para oponerse a la trama dramática y la no-acción de su protagonista, los *Hamlettheoretiker* (¿y quién no lo es? –comenta Rosenzweig) no logran ver su inseparabilidad del propio personaje de Hamlet. En términos simples, no ven “lo que Shakespeare les propone no como un problema, sino como un acontecimiento” (Rosenzweig 1979: 61).

Al aceptar y desarrollar el hilo argumentativo de Rosenzweig, podemos sostener, preliminarmente, que los resultados y la fecundidad de una confrontación entre la filosofía del siglo XX (así como la contemporánea) y el *Hamletproblem* dependen en gran medida de la conciencia de enfrentarse a una *Kunstwerk*, una obra de arte cuyo lenguaje específico debemos escuchar y comprender. Así, en el caso mismo de la obra shakesperiana no debemos descuidar lo que podría

parecer tan obvio como para ser olvidado, esto es: el acontecimiento del que Hamlet es al mismo tiempo protagonista y víctima es un acontecimiento en forma de representación. No acción, sino más bien mimesis de la acción, para retomar el tema bajo su terminología clásica. El *theatrum*, la teatralidad humana representada en sí misma, es, por lo tanto, el núcleo filosófico del *Hamlet* shakesperiano, hasta el punto de reflejarse en el nudo que constituye la íntima relación entre su forma y su contenido. Así pues, es solo como mimesis de una acción posible (en el sentido aristotélico) que la actuación de Hamlet debe ser comprendida por su necesidad: en la necesidad del vínculo mimético que pretende representar. Y así también como no-acción, es decir, como posición del problema que la no-acción revela, como expresión de algo que no puede ser decidido: de lo indecible que precede a toda decisión hasta el punto de llevar en sí mismo el corte (la cesura) que implica. Esto que no puede ser decidido, argumentaré, debe ser identificado con la figura de la conciencia, de la cual Hamlet personifica la naturaleza dramática y dialéctica, al mostrar, escenificar su drama literal y –al mismo tiempo– reflejado: su *theatrum*. Que el conflicto de Hamlet fuera esencialmente un conflicto irresoluble, y por lo tanto trágico, entre dos tipos de conciencia, la del linaje (de la venganza que evoca) y la de una justicia superior, es la intuición fundamental de la interpretación dada en el ensayo epónimo de Pavel Florenskij, quien asemeja el drama a un “monólogo gigantesco” ([1905] 2004: 46).

Al igual que en la lectura de Florenskij, también en la de Walter Benjamin, contenida en particular en el fundamental *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [El origen del drama barroco alemán], se revela y desarrolla la conexión entre el drama de la conciencia y la estructura dramaturgica (la trama escenificada), aunque negando que esta conexión pueda entenderse en forma trágica. Precisamente porque el *Trauerspiel*, una forma dramática barroca que seculariza la del

Mysterium medieval, el drama de Hamlet –en la interpretación de Benjamin– no puede resolverse en tragedia. Del *Trauerspiel* europeo (en su doble significado de forma dramática y aprehensión de la historia), *Hamlet*, como otros dramas shakesperianos, más bien significa su cumplimiento.

2. DESCARTES, HAMLET Y EL TEATRO DE LA CONCIENCIA

Exactamente en virtud de esta distancia respecto a la dualidad de la tragedia (evocada por la interpretación de Florenskij y otras), el *theatrum* shakesperiano de la conciencia, representado paradigmáticamente en la figura de Hamlet y en el carácter íntimamente dialéctico de su drama, puede ser considerado como correlato necesario del *theatrum* cartesiano del puro *cogitare*.

Aquí es donde surge la distancia formal respecto a los presupuestos poético-literarios del propio Shakespeare: de la saga en la que Hamlet –según la versión de Saxo– “se convierte en rey y reina felizmente”. Aquí, la lectura de Benjamin converge, al menos en este aspecto, con la de Giorgio de Santillana. En palabras de este último: “Shakespeare ha enfocado exactamente bien. Ha evitado restaurar el elemento brutal y heroico requerido por la saga y ha hecho del drama, en cambio, completamente uno de la mente” (De Santillana & von Dechend 1992: 19). Precisamente por esta razón, el drama como dramática de la conciencia (entrelazamiento de voces en su constitución plural y por lo tanto literalmente pluri-lógica) puede entenderse como un contrapunto esencial al *theatrum* de la mente cartesiano.

Un teatro de la conciencia, el del *Discurso del Método* y las *Meditaciones*,¹ que gran parte de la filosofía contemporánea de la mente

¹ Véase Desideri (1998: 150-155).

insta a derribar, como si fuera una pura ilusión que podría disiparse por la certeza autorreflexiva bajo la cual el *cogito* fuerza cualquier duda. Si la performatividad del *ego cogitans* cartesiano en su propia enunciación ya supone una audiencia, alguien más que escucha, el drama interior de Hamlet revela la irreductible pluralidad de actores, máscaras, instancias que componen y despliegan la vida de la conciencia humana en el sentido de la actuación teatral: un *theatrum* de representación y autorrepresentación en el que un espectador, situado ante la diferencia entre acción efectiva y no-acción, está siempre constitutivamente implícito.

El drama de la conciencia es un drama tanto literal como alegórico que, en el curso de la trama, como manifiestan los varios monólogos de Hamlet, tiende a coagularse en polaridades conflictivas y diferencias desgarradoras: desde el hiato entre el impulso a la acción y la ejecución, pasando por la tensión paralizante entre “el natural color de la resolución” y “tenues sombras del pensamiento” (*Hamlet* 3.1.84-85), hasta la amplia apertura de una brecha –casi un *intimior intimo meo* del drama– entre lo que se deja a la esfera de la apariencia, de la semblanza (“Todo son cosas que ‘parecen’”, *Hamlet* 1.2.83), es decir, todo el complejo o *theatrum* de acciones “que el hombre interpreta”, y aquello que se mueve en el interior del alma superando cualquier posibilidad de ser expresado y mostrado (“que sobrepasa el espectáculo”, *Hamlet* 1.2.85).

También por esta irreductible pluralidad de voces de la conciencia que intentan alcanzar un acorde, Hamlet se confirma como el drama político *par excellence*. Como lo atestigua, después de todo, la conexión explícita, también en forma de parodia, que establece con el *Julio César*, donde la cuestión de la conciencia como autoconocimiento se define inmediatamente por la necesidad de reflejarse, de conocerse a sí mismo en el otro “como en un espejo”. Es Casio quien revela a

Bruto, en el diálogo de apertura, que no sabe nada de sí mismo, ya que tiene acceso a su propia visión solo “por reflejo” (*Julio César* 1.2.66-69). Así, la persistente posibilidad de que la naturaleza de la conciencia se convierta, catastróficamente, en un conflicto interno radical, deriva de su inherente confrontación con la otredad, de su disposición constitutivamente política. Hasta el punto de llevar a Bruto, en la primera escena del acto II, cuando los conspiradores deciden matar a César, a dar voz a la agitación interna de la conciencia de la que deriva tal decisión:

Entre la ejecución de algo terrible y el primer impulso, todo lo que hay en medio es como un fantasma o un sueño horrendo: el genio y los medios mortales están entonces en consejo, y el estado del hombre, igual que el de un pequeño reino, sufre entonces una especie de revolución. (*Julio César* II.1.61-69)

Solo la conciencia de que a través de tal acción la forma de la *respublica* permanecerá segura, permite que tal insurrección, interna al alma, se convierta en acto heroico. De aquí surge la exhortación “mátmosle con valentía, pero sin cólera” (*Julio César* II.1.172). De hecho, se trata de contrarrestar al espíritu, al que la sangre no pertenece. Sin embargo, por otro lado, la sangre es lo único que podría resolver tal contraste. Por lo tanto, solo esta conexión íntima entre sangre y espíritu, totalmente interna a la dialéctica de tal acto, otorga a la muerte de César el valor político de necesidad. Su fallecimiento es un destino que se aparta de la pura contingencia, del azar – como de hecho anuncian los oscuros presagios iniciales, mediante la advertencia del “adivino”.

Comprendiendo perfectamente este nexo sacro-político, René Girard insiste, en su libro crucial sobre Shakespeare (Girard [1991]

1995), en el carácter sacrificial del asesinato de César: “Seamos sacrificadores, pero no carniceros, Cayo” (*Julio César* II.1.166) clama Bruto con fuerza. En palabras del propio Girard, aquí “el sacrificio es la violencia que cura, une y reconcilia en oposición a la mala violencia, que corrompe, divide, desintegra e indiferencia.” (Girard 1995: 273). Lo que se establece es así una conexión entre sacrificio y la racionalidad de lo político; una conexión de la que deriva la transformación del rito en teatralidad política en paralelo con la que opera en el propio teatro, donde la inmolación de la víctima solo es simulada. Sin embargo, mientras que –a diferencia de lo que Girard entiende– en la tragedia clásica se mantiene un recuerdo de su origen sacrificial, en el *Trauerspiel* moderno este origen se borra en el espacio secularizado de la Corte. *Julio César* aún está en el umbral de esta secularización, por su propio tema, entrelazando el fin del *ordo* de la *Respublica* y el de la tradición que la funda con la crisis inmanente al origen creatural de la soberanía. Pero la *stasis*, esa agitación interna en el alma de Bruto que alimenta la decisión de matar a César como un chivo expiatorio capaz, con su sacrificio, de mantener el antiguo orden republicano, se refleja de manera especular en el efecto político de la guerra civil que provoca. Así es como se establece una correspondencia fatal entre el pasado de una insurrección interna de la conciencia y el futuro histórico-político de la guerra civil. Un nexo tanto histórico como dramático que, según Girard, tiene el efecto de revelar en *Julio César* la crisis de las lógicas sacrificiales inmanentes a la construcción de la racionalidad política, mostrando la violencia de la rivalidad mimética que le da nacimiento. Con respecto al significado de tal conexión (de la agitación de la conciencia a la guerra civil), *Hamlet* ofrece un camino inverso, partiendo de la extrema contingencia que marca la muerte tanto del príncipe como del rey.

A través de *Hamlet*, el más crudo conflicto político exterior se retrotrae, en su origen, a la fenomenología dramático-dialéctica de la vida

de la conciencia, siendo esta el rasgo distintivo de la naturaleza humana. No solo porque la conciencia está a cargo del gobierno de sí mismo, sino también en virtud de la capacidad que tiene de cuestionarse sobre su propio destino y el significado de sus acciones. Por lo tanto, el drama de Hamlet no da cuenta de la conciencia como una generalidad abstracta, sino que se dirige a la de cada uno, precisamente porque es representada (conocida) como esa *quintessentia*, ese vulnerabilísimo *proprium* del hombre que está, a su vez, constantemente al borde de la disolución, de revelarse como nada más que cenizas y polvo: “Y sin embargo, para mí, ¿por qué es sólo la quintaesencia del barro?”, pregunta Hamlet (*Hamlet* 2.2.312-313).

Además, comprender este carácter de la conciencia, captarlo a través y más allá (en los límites de) la duda en sus fundamentos, significa llevar el drama a rozar la raíz metaética del Yo, aquella que solo puede atestiguar por ser anterior a la autodiferenciación individual, anterior al destino del ser singular y, por esa razón, susceptible de ser expresada paradigmáticamente y representada simbólicamente por la figura de la realeza. Aunque con la promesa-anuncio de un nuevo orden político, el drama shakesperiano termina sin un rey, llevando a su culminación las aporías inmanentes al carácter creatural de la soberanía. Una conclusión, esta última, que podría entenderse como totalmente interna a la lógica del *Trauer*, al sentimiento de luto que arrastra y ahoga la propia existencia del “dulce príncipe” en una fe sellada por un fracaso sin esperanza. Como si la dialéctica que surge de las cenizas del *Trauerspiel* solo pudiera ser negativa.

3. ADORNO SOBRE ODRADEK, HAMLET Y EL FIN DEL TRAUEPSPIEL

Quizás Adorno tenía algo similar en mente al establecer con penetrante lucidez, en el transcurso de la célebre *Hornberger Brief* a su amigo fechada el 2 de agosto de 1935, un paralelo entre el *Odradek*

kafkiano y el *Hamlet* en el contexto de esa relación entre el *Passagenarbeit* y el *Trauerspielbuch* que el propio Benjamin había postulado:

En las mercancías, no de un modo inmediato para los hombres, tenemos la promesa de la inmortalidad, y el fetiche –para continuar la relación con el libro sobre el Barroco que usted estableció tan bien– es el siglo XIX la última imagen desleal como solo lo es la calavera. Me parece que en este párrafo radica el componente decisivo de Kafka relativo al conocimiento, especialmente el del Odradek en tanto mercancía que sobrevive en vano: con este *Märchen* el surrealismo podría llegar a su fin como la tragedia con *Hamlet*. (Adorno & Benjamin 2021: 145)

El carrito de hilo inútil y olvidado, una mera cosa material desprovista de cualquier valor de cambio ya que trasciende cualquier uso posible, se relaciona con el fin del surrealismo al igual que Hamlet lo hace con el del *Trauerspiel*. Al criticar aquellos que, según su consejo, eran motivos brechtianos inherentes a la exposición de *París, capital del siglo XIX* –temas que se apoyaban en el potencial crítico de la noción de valor de uso en relación con el “carácter de mercancía”– Adorno más bien reclamaba la necesidad de “una radicalización de la dialéctica hasta su incandescente núcleo teológico”. Si con respecto al nexo Odradek-surrealismo, la teoría de Benjamin de la imagen dialéctica ya podría configurarse como una apertura para entender la historia como algo que no podría separarse de las categorías teológicas (ese es el tema por excelencia de la última fase del pensamiento de Benjamin, hasta las *Tesis sobre el concepto de historia*), entonces exactamente el vínculo entre Hamlet y el fin del *Trauerspiel* ofrece una prueba magistral, a menudo pasada por alto por los intérpretes de Benjamin, de una radicalización de la dialéctica en un sentido teológico. Una dialéctica que, al mostrarse en la relación histórico-crítica y crítico-gnoseológica con la estética, la política y el *theatrum*,

conciernen al drama íntimo del problema de representar la idea del *Trauerspiel* en su origen. Para ver cómo este drama no se resuelve en una pura negatividad, necesitamos analizar pacientemente el significado y el papel que juega *Hamlet*, como obra de arte, en el libro sobre el drama barroco alemán, también en el contexto de una relación más amplia que la filosofía de Benjamin establece con Shakespeare.

4. “FUERA DE QUICIO”: EL *TRAUERSPIEL* COMO *ZWISCHENFORM*

Ya en uno de sus escritos más tempranos, firmado bajo el seudónimo de Ardor –el texto *Dornröschen*, donde la juventud se identifica con la bella durmiente que un príncipe podría liberar– Benjamin cita dos famosos versos de Hamlet recordados en el título de esta misma charla: “El tiempo está fuera de quicio... ¡Suerte maldita! / Que haya tenido que nacer yo para enderezarlo” (*Hamlet* 1.5.189-190).

Como los comentaristas más sabios no dejan de ver,² hay ironía en las palabras de Hamlet y el lector/espectador del drama no puede dejar de preguntarse si esta enorme tarea (volver a poner el tiempo en su quicio) es realizada o incluso realizable por el protagonista. La forma en que Benjamin da continuidad a esta cita de Shakespeare, en su escrito de 1911, no dice ni podría decir nada al respecto. La tarea de Hamlet de restablecer el tiempo se prefigura aquí en una clave puramente ético-voluntaria o se identifica en ese “sufrir por un ideal” que es propio de otros personajes dramáticos delineados por un Ibsen o un Spitteler. Y, sin embargo, como dice Benjamin en un *Lebenslauf* de 1912, es exactamente durante esta época que el *Hamlet* shakesperiano así como el *Tasso* de Goethe son objetos de estudios rigurosos. Ciertamente mantiene estas investigaciones en consideración en los dos breves ensayos –ambos de 1916– que contienen *in*

² Véase, por ejemplo, Keir Elam en Shakespeare (2016: 199).

nuce el libro sobre el *Trauerspiel*, es decir, “*Trauerspiel* y tragedia” y “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia”. A pesar de que en la carta a Hofmannsthal fechada el 28 de diciembre de 1925, Benjamin afirma no ser “un verdadero conocedor de Shakespeare” y haberse “acercado a él solo a intervalos y de manera esporádica” (GB 3: 104-105), probablemente queriendo eximirse de la tarea de explicar el papel de la metáfora en Shakespeare (algo que Hofmannsthal le había solicitado), ambos escritos de 1916 serían incomprensibles sin una referencia, ya sea explícita o implícita, aunque distintamente perceptible, a la obra shakesperiana y a *Hamlet* en particular. No hay duda de que estamos dando cuenta aquí de un Shakespeare romántico. De hecho, en la disertación “Begriff der Kunstkritik” [El concepto de crítica de arte], sobre la base de pensadores románticos como Novalis y los hermanos Schlegel, Benjamin subrayará en los dramas de Shakespeare el valor estratégico del momento retardador, de lo que, junto con la acción, retrasa el cumplimiento. Así es como, en el corazón de “*Trauerspiel* y tragedia”, se establece la contraposición entre la completitud del tiempo trágico, donde “el héroe muere porque en el tiempo consumado no hay nadie que sea capaz de vivir” (GS 2.1: 134; OC 2.1: 138) –de ahí que muera de inmortalidad– y el carácter constitutivamente incompleto y cerrado del tiempo en el *Trauerspiel*.

Al representar un tiempo no realizado, aquella del *Trauerspiel* es una “Zwischenform”, una forma intermedia. Una forma dramática intermedia, destinada a no ser superada, ya que está gobernada por el principio de repetición. En un sentido, sin embargo, completamente antitético a la forma en que la repetición caracteriza el tiempo del mito. Mientras que en el mito la forma de la repetición está anidada en la del destino, marcando catastróficamente el epílogo de la tragedia con la fuerza de una ruptura vertical, en el *Trauerspiel* el principio

de repetición funciona como la variación de un esquema que representa la imagen especular y simbólica de otro espectáculo. En tal variación, definiendo, por su repetición, el tiempo del *Trauerspiel*, la muerte también se ahoga, ya que no termina el espectáculo en el que todos actúan, sino que más bien lo reinicia en otro mundo.

Así, el carácter de la muerte se ve como transición a una forma superior de vida, así como entrada en un mundo de espíritus. Como se confirma sobre todo en el segundo ensayo, así en el lenguaje del *Trauerspiel* se manifiesta una escisión insuperable entre el sonido y el sentido, esa diferencia entre el carácter creatural de la palabra y el mundo destrozado de significados que, en el libro, llevará a tematizar la forma alegórica. “En medio de ese despliegue –como observa Benjamin, lapidario– el desorientado sentimiento pronuncia la queja de lo luctuoso” (GS 2.1: 139; OC 2.1: 144).

5. LA MUERTE ACCIDENTAL DE HAMLET: *THEATRUM Y META-THEATRUM*

El luto resuena, y en esta resonancia como eco del lamento, tal sentimiento encuentra su redención. En consecuencia, la muerte no representa la última palabra del *Trauerspiel*. Motivo, este último, ya formulado explícitamente en los ensayos de 1916. Pero esta vez con una diferencia, en comparación con el gran desarrollo que el tema experimentará en la segunda parte del libro. En los ensayos de 1916 tanto como en la obra de 1925, el fin del *Trauerspiel* es entendido por Benjamin con referencia al *Hamlet* de Shakespeare. Sin embargo, en el primer caso “el resto es silencio” se convierte románticamente en “el resto es música”. El fin del *Trauerspiel* se ve, por lo tanto, en la música, como el comienzo del lenguaje y del despliegue sinfónico de los personajes del drama: en la música como “misterio redentor [...] el renacer del sentimiento en una naturaleza supra-sensorial” (GS 2.1:

139; OC 2.1: 143). Aunque permanece sustancialmente fiel al espíritu de esta conclusión, el *Trauerspielbuch* se aleja silenciosamente de su resolución romántica. Esto ocurre en términos de una sobriedad especulativa que refleja, en un escorzo enigmático, la compleja arquitectura del libro, partiendo de su “Prólogo epistemocrítico”. De hecho, solo al evocar la figura de Hamlet y el drama entero al que da nombre, podemos captar la idea del *Trauerspiel* en los límites esenciales que lo separan de la tragedia y lo definen como una forma dramática caracterizada por la incompletitud constitutiva de un “intervalo” [*interim*]. Siempre que, sin embargo, el drama shakesperiano sea considerado como una representación aporética y como una manifestación de la crisis inmanente a la teología política propia del barroco. Esto, moviéndose desde la radicalización que en esta obra encuentra el tema de la naturaleza creatural del soberano como eje de todo *Trauerspiel*. En tal radicalización, el personaje de Hamlet se establece como figura inaugural de la conciencia moderna, en oposición a la expresión de un pasado bárbaro reivindicado por Carl Schmitt en su *Hamlet y Hécuba*, en directa controversia contra Benjamin. Si, por un lado, Schmitt es definitivamente perspicaz al notar que el rasgo paradigmático del *Hamlet* –lo que hace de esta obra dramática un punto de referencia para cualquier otra– consiste en la implicación de una obra dentro de la obra (un *Spiel im Spiel*), por otro lado, las consecuencias teóricas que se siguen de las breves observaciones de Benjamin dedicadas al *Hamlet* en el *Trauerspielbuch* se oponen a las tesis de Schmitt. Mientras que para Schmitt tal motivo representa una de las principales razones por las cuales el drama shakesperiano se transforma en tragedia, implicando una irrupción del tiempo histórico en el tiempo de la representación (Schmitt 1956: 86), para Benjamin la obra dentro de la obra define la propia naturaleza del *Trauerspiel* en sus límites, dotando al *Hamlet* de un significado autorreflexivo respecto a su propia forma: *theatrum* y *meta-theatrum* al mismo tiempo.

El *Trauerspiel* puede eventualmente llegar a su conclusión literal exclusivamente gracias a Hamlet como “espectador por la gracia de Dios” (GS 1.1: 335; OC 1.1: 373): espectador de su propio destino y, por lo tanto, verdaderamente consciente –testigo de sí mismo hasta alcanzar su redención. En el final de Hamlet, en el “vuelo de ángeles” que le cantan en su descanso (*Hamlet* 2.5. 346), la perfección de un tiempo eternamente no cumplido se muestra en una quietud enigmática. De hecho, es exactamente este aspecto el que sustrae la obra a esa confrontación que sucumbe, y al mismo tiempo triunfa, con el destino que es específico de la muerte del héroe en la tragedia. Hamlet es el personaje puro, que se aparta de su destino sin ningún heroísmo. Como lo testimonia el último diálogo con Laertes, antes de desafiar los floretes para el duelo (*Hamlet* 5.2.220-235). Aquí Hamlet, oponiéndose a sí mismo como aquel que ha agraviado a Laertes (“Pues si Hamlet pierde su conciencia / y, no siendo Hamlet, ofende a Laertes, no es Hamlet / quien ofende, y así Hamlet lo niega”, 5.2.227-29), establece cómo la dialéctica de la conciencia pasa por el umbral de la otredad. De este modo, Hamlet llega al punto de considerarse a sí mismo como otro, no solo reconociendo su propia locura sino también negando que su identidad pueda ser condenada y determinada por el espíritu de venganza,³ que, a su vez, no puede enmendarse de la lógica de la intriga para encontrar cumplimiento. Al apartarse de esta lógica *in extremis*, Hamlet reconoce que el mecanismo de la intriga, tal como es, es sofocante incluso para quien lleva la ilusión de dominarlo. Esto, sin embargo, también significa separarse del fantasma del padre, sin negar la fuerza que ejerce sobre el

³ En este punto nos sentimos en deuda con la interpretación que Girard da al tema de la venganza al punto de considerar el *Hamlet* como una subversión de dicho espíritu: dialéctica incluso respecto de su semejanza con un drama de venganza. Véase Girard (1995: 346-370).

drama en su conjunto. Solo con este paso o con la distancia del espíritu del padre, cuando se reúne con él (con su mundo), la conciencia de Hamlet alcanza la transparencia del cristal. En un retorno paradójico en sí mismo, la conciencia de Hamlet finalmente encuentra redención. En palabras de Benjamin, lo que entendemos particularmente en la conversación con Osric (donde se reserva una ironía sutilmente mortal a la cortesía cortesana de este último), es que Hamlet “quiere respirar el aire cargado de destino, tal como si fuera un gas asfixiante, en la más profunda inhalación” (GS 1.1: 315; OC 1.1: 349). Un aire denso del que Hamlet parece liberarse con la levedad de un aliento, aunque extremo, yendo hacia la muerte como un evento bajo el signo de la pura contingencia: violencia de la exterioridad sustraída a toda lógica y razón, en primer lugar la del sacrificio.

“Que cuatro capitanes / porten a Hamlet hasta el túmulo, como soldado” – ordena conclusivamente Fortinbras (*Hamlet* 5.2.389-390). En tal final podemos ver también un contrapunto irónico a la exposición del cuerpo de César como la muestra de un chivo expiatorio. El cuerpo de Hamlet se exhibe en el escenario; es *theatrum* a la potencia cuadrada: representación del mismo principio de teatralidad. Tomado bajo esta perspectiva, el símbolo de la realeza llega a una transformación irreversible debido a la cual “los dos cuerpos del rey”⁴ se separan funcionalmente. A través de la muerte accidental de Hamlet, el principio de contingencia irrumpe finalmente en el espacio histórico-político de la corte. Con el desarrollo efectivo de tal principio, la secularización de la escatología cristiana se completa, vaciando desde dentro el poder simbólico-substancial de la soberanía real. El hecho de que el propósito de Hamlet de “atrapar la conciencia del

rey” [*catch the conscience of the King*]⁵ mediante una puesta en escena teatral contribuya a este vaciamiento, refuerza la idea hasta ahora defendida, de que el corazón dramático de la obra es la cuestión del *theatrum* de la conciencia y el problema de su representación, en tensión permanente con lo que solo “parece”. Esta tensión se alimenta tanto de la filosofía de Wittenberg como de la rebelión contra ella:

¿Qué sentido tenía la vida humana si ni siquiera, como en el calvinismo, la misma fe tenía que probarse? ¿Si ésta, por una parte, era desnuda, absoluta, eficaz, mientras por otra no se distinguían las acciones humanas? (GS 1.1: 317-318; OC 1.1: 352)

En el clímax de un sentimiento de devaluación del mundo, que se abre a la mirada del melancólico que se ve a sí mismo “puestos de pronto en la existencia como en un campo de ruinas hecho de acciones a medias, inauténticas [*als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen*]. La vida misma se rebela contra esto” (GS 1.1: 318; OC 1.1: 352). En la intuición-contemplación del mundo como una máscara enigmática, el sentimiento de luto conoce, en la intensificación extrema, el fondo de su objeto como una oportunidad de inversión paradójica, casi un retorno en sí mismo. Este es el paso que Benjamin

⁵ “La representación será / la trampa donde caerá la conciencia del rey” (*Hamlet* 2.2.628-629). En términos del *Sofista* de Platón: un arte mimético *par excellence*, como lo es el teatro, aquí en función de un arte *ktético*, donde se trata de capturar una presa. Es significativo a este respecto que el extraordinario libro de Gilberto Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno* [Sacrificio y soberanía. Teología y política en la Europa de Shakespeare y Bruno], aborde el problema teológico-político de la soberanía en los tiempos modernos justamente partiendo de una curiosa escena de caza de ciervos, a la que la princesa que fue a visitar al Rey de Navarra se dedica, en la primera escena del cuarto acto de *Trabajos de amor perdidos*. Véase la nueva edición con una introducción de Michele Ciliberto en Sacerdoti (2016).

⁴ Sobre esta noción véase Kantorowicz (1957).

ve cumplido en la figura de Hamlet, en la luz que brilla desde el fondo de su cavilación: “sólo en este príncipe llega a la cristiandad el ensimismamiento”, de modo que el *Trauerspiel* alcanza “en su interior la clara luz de la automeditación” (GS 1.1: 335; OC 1.1: 373). “El resto es silencio”, y así permanece.

Si “solo en este príncipe la inmersión melancólica alcanza el cristianismo” [*nur in diesem Prinzen kommt die melancholische Versenkung zur Christlichkeit*], el *Trauerspiel* alemán, comenta Benjamin en conclusión a su breve *excursus*, está destinado a permanecer opaco para sí mismo. ¿Un destino similar, entonces, afectará a la forma misma del *Trauerspiel*, su drama perpetuamente inacabado en virtud de su propio origen y, precisamente por esta razón, aun expresando el tiempo que se nos asigna, del *Jetztzeit*?

6. LA SYNDERESIS DE WARBURG: EN LUGAR DE UNA CONCLUSIÓN

Lo que tenemos que preguntarnos, en otras palabras, es si la mirada de la autorreflexión del genio alado de la melancolía puede ver más allá del trono vacío y escuchar una música donde no solo las notas de aflicción son dominantes. ¿En el sentimiento melancólico –en su dimensión no meramente aflictiva (recordando la melancolía “heroica” de Ficino y Melanchthon) – es aún perceptible esa chispa de pensamiento capaz de nutrir en las mentes un nuevo espíritu europeo? 1928, el año en que Benjamin publica su libro sobre el *Trauerspiel*, es el mismo en que Aby Warburg descubre a Giordano Bruno⁶ y en particular descubre el tema de la *synderesis*, esa noción medieval reservada a la conciencia como principio indefectible, *apex animi*,

⁶ A este descubrimiento Warburg es impulsado por un artículo de Leonardo Olschki y también respaldado por la investigación de Cassirer; véase al respecto el ensayo de Johnson (2016).

que el nolano retoma en la “Epístola Explicatoria” del *Spaccio de la Bestia Trionfante* [Expulsión de la bestia triunfante], su texto más político-programático publicado en la Londres isabelina:

Ayer por la tarde Cassirer estuvo aquí: escuchó con evidente y participativo acuerdo el informe de viaje bruniano. Y lo que más podríamos desear era que él mismo ya hubiera analizado la *Synderesis* como una palabra clave incluso en relación con Shakespeare. ¿Qué más podríamos haber querido?
¡Salvación!
Dios en el detalle. (Warburg 2001: 484)

Aquí, con estas palabras, el círculo de la reflexión no se cierra, sino que se abre. Ese encuentro que, por muchas razones (algunas de las cuales eran totalmente contingentes) no se produjo entre las investigaciones de Benjamin y Warburg, nos parece una tarea para el pensamiento, en particular con respecto a la nueva *facies* del Hamlet europeo.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. y BENJAMIN, Walter (2021), *Correspondencia 1928-1940*, trad. de Martina Fernández Polcuch y Laura Carugati (Buenos Aires: Eterna Cadencia).
- BARALE, Alice, DESIDERI, Fabrizio y FERRETTI, Silvia (eds.) (2016), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind* (Milán: Mimesis).
- BENJAMIN, Walter (1972-1999), *Gesammelte Schriften* [GS], ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser en colaboración con Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 7 vols. (14 partes) y 3 suplementos (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ (1997-2000), *Gesammelte Briefe* [GB], ed. del Archivo Theodor W. Adorno, a cargo de Christoph Gödde y Henri Lonitz, 6 vols. (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).

- ____ (2006-), *Obras* [OC], edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española de 11 vols., trad. de Alfredo Brotons Muñoz y Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada).
- DE SANTILLANA, Giorgio y VON DECHEND, Hertha (1992), *Hamlet's Mill. An Essay Investigating the Origins of Human Knowledge and its Transmission through Myth* (Boston: David R. Godine).
- DESIDERI, Fabrizio (1998), *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica* (Milán: Feltrinelli).
- FLORENSKIJ, Pavel [1905] (2004), *Amleto*, trad. de Sarah Zilio (Milán: Bompiani).
- GIRARD, René (1991), *A Theatre of Envy. William Shakespeare* (Oxford: Oxford University Press). [Traducción al español: 1995]
- ____ (1995), *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, trad. de Joaquín Jordá (Barcelona: Anagrama). [Edición original: 1991]
- JOHNSON, Christopher D. (2016), “In camino verso Bruno. Synderesis e ‘intuizione sintetica’”, en Barale, Desideri & Ferretti (2016: 17-39).
- KANTOROWICZ, Ernst H. (1957), *The King's Two Bodies* (Princeton: Princeton University Press).
- ROSENZWEIG, Franz (1979), *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften, 1 Briefe und Tagebucher. 1. Band 1900-1918*, (La Haya: Martinus Nijhoff Publishers).
- SACERDOTI, Gilberto (2016), *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, introducción y notas de Michele Ciliberto. (Macerata: Quodlibet).
- SCHMITT, Carl (1956), *Hamlet oder Ekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* (Düsseldorf: Eugen Diederichs).
- SHAKESPEARE, William (1999), *Romeo y Julieta. Julio César*, trad. de José María Valverde (Barcelona: Planeta).
- ____ (1995), *Hamlet*, trad. de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens (Madrid: Cátedra).
- ____ [ca. 1601] (2016), *Amleto*, edición, introducción y notas de Keir Elam, trad. de Gabriele Baldini (Milán: BUR).
- VALÉRY, Paul (1919), “La crise de l'esprit”, *La Nouvelle Revue Française*, 71: 321-337.
- ____ (1997), *Política del espíritu*, trad. de Ángel J. Battistessa (Buenos Aires: Losada).
- WARBURG, Aby (2001), *Gesammelte Schriften*, vol. VII: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, edición de Karen Michels y Charlotte Schoell-Glass (Berlín: Akademie Verlag).