

HAMLET:

¿SUICIDIO DEL HOMBRE MODERNO?

Una Lectura sobre el «Mousetrap» de Nuestro Tiempo

YUBER HERNANDO ROJAS ARIZA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2011

HAMLET:
¿SUICIDIO DEL HOMBRE MODERNO?
Una Lectura sobre el «Mousetrap» de Nuestro Tiempo

YUBER HERNANDO ROJAS ARIZA

**Trabajo de Grado para obtener
el título de Magíster en Filosofía**

Director
PEDRO ANTONIO GARCÍA OBANDO
Filósofo, Magíster en Lingüística

Co-director
MARIO AUGUSTO PALENCIA SILVA
Candidato a Doctor en Teoría literaria y literatura española

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA

2011

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la fuerza creadora y atea. A la vida de los muertos: Shakespeare, mi amigo imaginario. Agradezco a los mortales: A mi madre, mi hermana y mi sobrino. A los profesores Pedro y Mario. Agradezco a mis amigos y amigas por horas de diálogo, a los errantes por soportarme. Agradezco en especial a Andrea por acompañar el proceso de escritura, al ejercicio sagrado de escribir con el corazón, hígado y esperma en la hoja en blanco: el fuego de la Palabra. Y finalmente, dedico las páginas por-venir a la pequeña Julieta por su presencia ausente, tan ausente y presente como la memoria de mi Padre: Amor y Muerte. *Instantes, nada más que un Instante.*

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	11
-------------------	----

PARTE I

HAMLET:

DEL CAOS A LO TRÁGICO DE LA <i>RAZÓN</i>	14
--	----

1 HAMLET COMO <i>OBRA DE ARTE</i> DESDE LA HERMENÉUTICA.....	15
---	----

1.1 EL SIGNIFICADO HERMENEÚTICO DE LA DISTANCIA EN EL TIEMPO.....	17
--	----

2 PREÁMBULO A LA OBRA. ¿EL MAR: ESCENARIO PRECURSOR DEL MUNDO TRÁGICO?.....	23
--	----

2.1 TRAGEDIA: ¿«HACIA TIERRA FIRME»?	30
--	----

2.1.1 ESQUILO Y LA ELECCIÓN FINAL.....	33
--	----

2.1.2 EL HOMBRE TRÁGICO DE SÓFOCLES.....	35
--	----

2.1.3 EURÍPIDES Y SU TIEMPO.....	38
----------------------------------	----

2.1.4 EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA: ¿TRIUNFO DE APOLO?.....	41
2.2 HÉROE TRÁGICO: “APOLOGÍA” SOCRÁTICA Y ¿PREÁMBULO DEL SUICIDIO?.....	46
2.2.1 SÓCRATES Y EL <i>INSTANTE</i> : ¿HÉROE TRÁGICO?.....	48
2.3 HOMBRE TRÁGICO: ENSUEÑO DE LA RAZÓN.....	53
3 HAMLET: ODA A LA RAZÓN EN CRÍISIS.....	61
3.1 EL VALOR DE LA PREGUNTA: DIÁLOGO CON UN ESPECTRO.....	63
3.2 MOUSETRAP: CAVERNA DE UNA RAZÓN EN CRÍISIS.....	76
3.3 MUERTE EN EL ESCENARIO: ¿VESTIGIO DEL SUICIDIO?.....	82
4 HAMLET: EL HÉROE TRÁGICO DE CAVILACIONES INFINITAS.....	84

PARTE II

<i>RAZÓN SUICIDA: UNA INTERPRETACIÓN SOBRE EL «MOUSETRAP» MODERNO.</i>	94
1 PREAMBULO A UNA <i>NUEVA OBRA</i> : ENTRE LAS BAMBALINAS DEL HOMBRE MODERNO.....	95
2 [<i>PRIMER MOMENTO</i>] LA DESESPERACIÓN DE <i>CIORAN</i> : ¿AL BORDE DE UN DESGARRAMIENTO <i>SUICIDA DEL HOMBRE MODERNO?</i>	104
3 [<i>SEGUNDO MOMENTO</i>] LA <i>RAZÓN SUICIDA</i> ANIDA EN EL PROYECTO DE MODERNIDAD: ¿DESESPERACIÓN HAMLETIANA?.....	114
4 [<i>TERCER MOMENTO</i>] UNA LECTURA SOBRE EL «MOUSETRAP» MODERNO: <i>PRODUCCIÓN EN MASA DE SUICIDAS</i>	125
5 POESÍA EN EL «TEATRO DE LA VIDA MODERNA».....	143
APÉNDICE A MANERA DE INVITACIÓN Y RESISTENCIA. <i>A PROPÓSITO DEL INSTANTE: ODA A HAMLET</i>	146
BIBLIOGRAFÍA.....	151

RESUMEN

TÍTULO: Hamlet: ¿Suicidio del hombre moderno? Una lectura sobre el «*Mousetrap*» de *Nuestro Tiempo*.^{*}

AUTOR: Yuber Hernando Rojas Ariza^{**}.

PALABRAS CLAVES: Hamlet, Hombre Moderno, Suicidio, Razón, Caos.

CONTENIDO: *Hamlet* como obra de arte permite interpretar nuestro mundo. La obra se actualiza. Shakespeare indaga en la complejidad de ser humano a través de Hamlet. Significa que el Caos es parte del hombre mismo. La apertura de interpretación abre la posibilidad de cuestionar la Razón Moderna. Eso exige ir a Homero y los Trágicos para sostener el paso del Mar a la Tierra Firme. Más que una metáfora, significa el paso del Caos al Orden. La filosofía emerge allí. El pensamiento racional se construye a partir de esa perspectiva de mundo. La pregunta que interroga nuestra existencia, a saber, *qué sentido tiene vivir si vamos a morir* se vuelve fundamental en tal forma de ver el mundo. Hamlet es el arquetipo de hombre moderno. La dictadura de la Razón lleva consigo su propio veneno: la Razón Suicida. Nuestro mundo no es otra cosa que una representación de aquello: el *Mousetrap* Moderno. En efecto, la interpretación aquí expuesta, reconoce el papel necesario de una actitud filosófica beligerante, activa que resista con Imaginación y Pasión. El suicidio es una realidad como también lo es el arte y la Poesía. Por consiguiente, sólo queda regresar al Caos y transformarnos en náufragos de nuestra propia existencia. La interpretación *Hamlet: suicidio del hombre moderno* busca de esa manera otra forma de pensar distinta a la perspectiva de Mundo, es decir, una resistencia frente a la Dictadura de la Razón.

^{*} Proyecto de Grado

^{**} Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director Pedro A. García Obando. Co-director Mario A. Palencia Silva.

SUMMARY

TITLE: Hamlet: Suicide of modern man? A reading on the “Mousetrap” of Our Time^{*}.

AUTHOR: Yuber Hernando Rojas Ariza^{**}.

KEYWORDS: Hamlet, Modern Man, Suicide, Reason, Chaos.

CONTENT: Hamlet as a work of art to interpret our world. The work of art is updated. Shakespeare explores the complexity of human beings through Hamlet. The opening of interpretation, opens the possibility of challenging modern reason. That requires going to Homer and the Tragic’s to support the passage of the Sea to Earth firm. More than a metaphor, means the passage from Chaos to Order. The philosophy there emerges. Rational thought is constructed from the perspective of the world greek. The question that asks our existence, namely, ¿what sense is there in living if we die?, question becomes crucial in such a way of seeing the world. Hamlet is the archetypal modern man. The dictatorship of reason brings its own venom: Suicide of Reason. Our world is nothing but a representation of that: the Modern Mousetrap. Indeed, the interpretation presented, recognizes the necessary role of a philosophical attitude belligerent, resists with imagination and passion. Suicide is a reality and so is the art and poetry. Consequently, we can only return to Chaos and so transform us into shipwrecks of our own existence. Interpreting *Hamlet: modern man's suicide*, search for another way of thinking different from the world perspective, ie a resistance to the dictatorship of reason.

^{*} Work of Degree

^{**} Human Sciences Faculty. Philosophy School. Director Pedro A. García Obando. Co-director Mario A. Palencia Silva.

INTRODUCCIÓN

“(...) entonces se quedaría para mí el mundo otra vez vacío, volvería a ser un día tan gris y sin valor como otro, me envolvería de nuevo la quietud totalmente horripilante y el aniquilamiento, y no habría otra salida de este infierno callado más que la navaja de afeitar.” (Hermann Hesse, Lobo Estepario).

Cuando decidí embarcarme en el *navío* no olvidé la tormenta. Recordé llevar conmigo la *navaja de afeitar* de Hesse. Tal vez para no olvidar la *nimiedad de ser humano*, o quizás para recordar su grandeza. Lo cierto del asunto es que tomé rumbo en ultramar. Por eso, tratándose ahora de presentar semejante aventura sobre el Mar, considero importante llevar consigo una *brújula*, o al menos, algo que permita intuir algún horizonte en medio del Caos. Así que múltiples son sus direcciones cuando nos aventuramos a *naufregar*. Dejarnos llevar por la música, la ambigüedad, y en general la Imaginación en las páginas porvenir nos da la posibilidad de ser poseídos al final por la embriaguez dionisiaca, no sin antes reconocer y padecer el poder de Poseidón: nuestra Imaginación. El pensamiento alza vuelo. Y *alzar vuelo* significa dejarnos arrastrar por la imaginación hasta lograr presenciar, en un profundo silencio, el *asombro* frente al mundo: nuestro mundo, no otro. Tan *Nuestro* como seguramente es *Hamlet*, personaje y obra de Shakespeare. *Obra de Arte*, valga afirmarlo. Obra que se yergue ante nosotros para entablar un diálogo en soledad mientras asistimos *misteriosamente* a naufragar y ser presa del Caos: ¿Quién dijo acaso que *Caminamos* en la Vida? ¿Será miedo a la Incertidumbre, al caos reinante? ¿Por qué se abandona el Mar para darle cabida a la *Tierra Firme* osificada como sabemos en la denominada *Polis* griega? ¿Triunfa Apolo? Temo que la tormenta nos atormenta cuando quedamos a la *intemperie* en medio del Mar; cuando se reconoce que *habitamos nuestro navío* en busca de Islas en ultramundos.

Es una actitud de *asombro* frente al mundo: un *modo de ser* lo que se proclama en el silencio sepulcral. La brújula indica que primero –¡La *Primera Parte* de ésta aventura!- exige naufragar por el Mar para así reconocerlo y lograr entablar familiaridad con Poseidón. ¿Acaso un reconocimiento de lo oculto por la Razón? El despliegue de la Razón tiene sus cimientos en Grecia Antigua. Su despliegue implicó ocultar el poder de Dioniso, diría Nietzsche, pero asimismo también implicó el ocultamiento del poder de Poseidón. La filosofía nace y la tragedia muere, pareciera ser la expresión. Me refiero a los poetas trágicos, y su antesala de la épica de Homero. Decir la *Filosofía nace* equivale a decir la Filosofía se *erige*. Y «Erigir» significa partir de la «Tierra Firme». En ese sentido, anclado el pensamiento, vemos que Shakespeare hace temblar semejantes cimientos. Lo hace temblar con el vuelco de su mirada que apunta al misterio de *Ser humano*: al Caos mismo que lo doblega, lo posee, lo deja a la *intemperie*. Una especie de Mar interior, furioso, extático, lleno de fuerza que hace temblar al pensamiento racional. **La Imaginación, junto a la profundidad misteriosa de ser humano patentado por la Pasión, es tan desconocida y caótica como las profundidades del Océano.** *Hamlet*, personaje y obra es su expresión. De allí que nuestro interés se centre en tratar de *interpretar* la obra de arte: la posibilidad de un diálogo abierto. ¿Qué se busca con ello? *Hamlet* es grande y misterioso, tan grande y misterioso como el hombre moderno. ¿Podemos comprenderlo sabiendo de sus laberintos mentales? *Hamlet* es expresión de la Razón moderna expuesta al despliegue de lo pasional. El detonante: La pregunta que interroga por su propia existencia. ¿Se abre con ello la pregunta sobre la Vida y la Muerte? El *suicidio* es latente en sus cavilaciones infinitas. ¿Y qué quiere decirnos con el *Suicidio*? ¿Pensarlo ya es trágico? ¿Expresión acaso de la Razón moderna? *Hamlet* padece el *veneno*: no hay escapatoria. Queda frente a nosotros como un héroe de la Razón: preámbulo del hombre moderno.

Nuestra brújula indica que *una nueva obra* se desprende de la interpretación de la obra de arte: *Hamlet*. La *Segunda Parte* de la navegación ahora reclama además una *actitud interrogativa* frente al mundo: nuestros tiempos. ¿Qué es eso de *Mousetrap Moderno*? ¿A qué se refiere con la función de la *Razón Suicida*? *Hamlet*

no sólo es precursor del *hombre moderno*. Ahora pasa al entablado de la Imaginación para transmutarse en éste. Lo veremos actuar en el *teatro de la vida moderna* para tratar de comprender desde allí nuestro mundo. El mismo escenario donde vemos imaginar una obra dentro de la obra: el *Mousetrap Moderno*. Presenciamos en silencio, nosotros lectores-espectadores la obra que quiere decirnos algo. *¿Qué querrá Decir-nos la nueva obra?* La re-interpretación presentada en la Segunda Parte del texto nos deja a la intemperie bajo el papel del hombre moderno poseído por la *Razón Suicida*: su propio veneno. Entre otras, expresión de la *Dictadura de la Razón* que agobia, somete y aniquila en nombre de ideales irrealizables. La exigencia del mundo moderno es cada vez más apremiante. El aumento de la *Productividad* se expresa en la disminución de la *Vitalidad*. La noción de Vida cambia como la Muerte: se banaliza. Se establece la *Fatalidad*. La *ciencia*, fin del camino llamado Progreso, no tiene *cómo* responder la pregunta por el *sentido de la existencia humana: su irremediable muerte*.

La *Desesperación* se deriva justamente en el momento en que no se soporta *Pensar-nos*. Las preguntas fundamentales son tan universales como el amor y la muerte: Nadie escapa a ello. La actitud filosófica se enaltece sobre el escenario y se hace universal: rompe el tiempo y el espacio. No obstante, de nuevo latente el suicidio: La *producción en masa de suicidas* es su manifestación. El escenario toma ahora un ambiente fúnebre. La muerte llega. La función termina y en nosotros queda el susurro de la *navaja de afeitar*. *¿Tenemos escapatoria?* No lo sé, pero intuyo - quiero decir especulo- que el *Arte* y en particular la *Poesía* es más grande que la búsqueda de la *verdad*. Y eso significa tener más vivo que nunca, una actitud filosófica: una preparación frente a la pregunta fundamental **¿qué sentido tiene vivir si vamos a morir?** Sin embargo, sospecho que la tormenta no ha cesado y ahora hemos sido empujados hacia el Mar, hacia el *Hábitat*: el hogar de la Imaginación que le da alas a nuestro pensamiento en una lectura *por-Vivir*.

PARTE I

HAMLET: DEL CAOS A LO TRÁGICO DE LA RAZÓN

“La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el «ese eres tú» que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice «¿Has de cambiar tu vida!» (Hans-Georg Gadamer, 1964)

Cuando una obra se abre paso ante nosotros, simplemente hay que dejarla llegar. Se entiende que no es cualquier obra la que se manifiesta. Se habla de la *Obra de Arte*. Y hablar de ella ya significa una gran incógnita: ¿Qué se entiende por *Obra de Arte*? La pregunta remite a una posición sobre aquella. Pero ¿Cuál es esa *Posición* que permite indagar sobre la pregunta que la interroga? La obra de arte es una representación de la Vida: *Nos dice Algo*. Y «Decir algo» no es cualquier cosa. No. «Decir algo» en lo profundo, esto es, la *Obra de Arte* que cuestiona en lo más íntimo. Y cuestionar es dejarnos a la deriva, a la inevitable *intemperie* de sí mismo: la apertura a nuestro propio Caos. Se abre la posibilidad de indagar en una visión filosófica que pueda aproximarnos a nosotros mismos. En esa perspectiva no es casual iniciar por la *Obra de Arte*, pues de lo que vamos a tratar en ésta *primera parte* es de *Hamlet*. Para sostener tal cosa, inicialmente se va a tener en cuenta la perspectiva Hermenéutica del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer cuyo marco conceptual efectivamente permitirá reconocer el *diálogo* de la *Obra de Arte* con respecto a nosotros mismos. En consecuencia, el primer paso consiste en adentrarnos en las raíces de la Razón y la Tragedia para luego dar paso a *Hamlet* y de esa forma entablar el diálogo posibilitado desde la hermenéutica propuesta por Gadamer: culto a una mirada estética del mundo.

1) HAMLET COMO OBRA DE ARTE DESDE LA HERMENÉUTICA.

En el libro *Estética y Hermenéutica*, Gadamer va a centrarse en el papel de la Comprensión y la Interpretación sobre la *Obra de Arte*. A partir de la posición hermenéutica del pensamiento de Gadamer se comienza a erigir nuestra interpretación sobre *Hamlet como Obra de Arte*. En esa perspectiva, es necesario considerar lo que entiende el filósofo alemán por *Obra de Arte* y su importancia en la Estética y Hermenéutica. Vale resaltar la similitud de la Obra de Arte con la Naturaleza según Gadamer. Desde una mera percepción se logra apreciar lo bello, común entre una y otra: “(...) hay que admitir que lo bello en la naturaleza no dice algo en el sentido mismo que nos dicen algo las obras creadas por hombres para hombres, eso que llamamos obras de arte”¹ Significa que hay un distintivo entre ambas: ambas *Dicen algo* en sentidos distintos. La *Obra de Arte* pareciera erguirse (*stehen*) ante nosotros. Con ello “(...) la obra de arte como punto de partida para determinar la relación entre estética y hermenéutica”² se convierte en el estudio de la obra de Gadamer. Más concretamente: es digna de ser analizada porque “la obra de arte nos dice algo y que así, como algo que dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender. Pero con ello resulta ser objeto de la hermenéutica.”³ Argumento que permite dejar la *Obra de Arte* a merced de la Interpretación pero, sobre todo, a disposición de la Comprensión. Desde esa perspectiva, *Hamlet* se convierte en *obra* de una posición hermenéutica, es decir, digna de ser interpretada. La posición adquiere especial interés porque *Hamlet como Obra de Arte* logra erguirse ante nosotros: *Nos Dice Algo*.

¿Qué sentido tiene ese «Nos Dice Algo» de la *Obra de Arte*? Gadamer deja claro lo que significa: “La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos.”⁴ En otras palabras: La *Obra de Arte* logra diferenciarse de cualquier creación porque *nos confronta con nosotros mismos, lo cual significa, para el caso concreto de*

¹ GADAMER, Hans-Georg. *Estética y Hermenéutica*. Madrid, España: Editorial Tecnos, 2006. p. 57.

² Op. Cit., p. 57

³ Ibíd.

⁴ Op. Cit., p. 60.

Hamlet, que ésta nos confronta. Por consiguiente, se enaltece porque busca dialogar: un diálogo de confrontación. De manera que no se puede escapar. Se trata de la vida cuando se habla de *Obra de Arte*; y *Hamlet*, como veremos, logra éste propósito. El Caos hace su propio trabajo: dejar al intérprete a la *intemperie* de las preguntas originadas a partir de ese Diálogo. Hamlet «Nos Dice Algo»: habla de la Vida. No obstante, desde la posición de Gadamer, también se exige una actitud hermenéutica frente a la pregunta ¿Qué es lo que «Dice» la *Obra de Arte*? En últimas se trata de Comprender lo que «Dice»: “Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo.”⁵ De manera que tratar de Comprender lo que *Hamlet* como *Obra de Arte* «Nos Dice», es establecer un *diálogo abierto* con ella. Y más aún: es un *encuentro consigo mismo*. En consecuencia, queda explícito el recorrido en las páginas del presente capítulo: *Hamlet como encuentro consigo mismo*. Poder establecer un diálogo con la obra que posibilite otras perspectivas. Quizás por eso resulte caótico su intento. Pero, ¿no es esto parte esencial de la *Obra de Arte*? Gadamer lo dice: “Eso es ser humano, enredarse en la interpretación de lo ambiguo.”⁶ Por consiguiente, la ambigüedad, forma de expresión del Caos, *desorden* inherente de la *Obra de Arte* es precisamente su misma riqueza. Las múltiples interpretaciones que se posibilitan en la *Obra de Arte* logran multiplicar los diálogos y por ende, logran posibilitar perspectivas sobre el mundo; y más profundamente, perspectivas sobre la *Vida*. Luego, si eso pasa, si se logra un encuentro consigo mismo se comprende la *Obra de Arte*. ¿Cuál es entonces el papel del *intérprete* en medio de tantas posibilidades de Interpretación de la *Obra de Arte*? La *Obra de Arte* es *abierta*. El intérprete sigue un “signo que apunta hacia lo abierto”⁷, es decir, no busca hacer de su interpretación *la Verdad*. Todo lo contrario, el intérprete sólo indica y busca dejar Abierta la *Obra de Arte* interpretada: “Igual que la poesía indica, señala una dirección, también el

⁵ Ibíd.

⁶ Op. Cit., p. 71.

⁷ Ibíd.

que interpreta un poema indica en una dirección.”⁸ Sin embargo, ¿qué dirección *indica* cuando se encuentra mediada por el Tiempo?

1.1) EL SIGNIFICADO HERMENEÚTICO DE LA DISTANCIA EN EL TIEMPO. *La comprensión comienza allí donde algo nos interpela*, dice Gadamer. El propósito en el presente apartado no es otro que tratar de examinar el concepto de «distancia en el tiempo» del filósofo alemán. Debo manifestar que tan sólo es una forma de aproximación, para el caso concreto, a la obra *Hamlet* de William Shakespeare. Se comprenderá la complejidad de la misma palabra «Tiempo». Significa que hablar de *Tiempo* exige una abstracción ardua, sobre todo, si se desea aproximar a un *momento* que ya *no existe*. «No existe» es tan sólo una forma de decir: “no está en mi *tiempo*”. Dicho de esa forma, nos exige tomar en serio la cuestión de «Tiempo», y más aún, la *distancia* que acompaña a la *palabra* a la hora de indagar sobre una *obra de arte*, a saber, *Hamlet*. La pregunta que salta de un lado a otro mientras preguntamos sobre la «Distancia en el tiempo» es: ¿Qué relación tiene con el pensamiento de Gadamer? Dicha cuestión planteada, de una manera tal que tengamos la necesaria tarea de entrar en el pensamiento del filósofo alemán, nos exige una tarea adicional: ¿Para qué indagar en la *distancia en el tiempo*? Pues bien, llegamos a la posible **aproximación a Hamlet como obra de arte**. No se trata de decir: “los requisitos de una *obra* para ser *arte* son esto y aquello”. No, definitivamente No. Más bien, de lo que aquí compete es de una aproximación desde Gadamer a la obra mencionada de Shakespeare. En esa perspectiva de análisis nos centraremos en un apartado del libro *Verdad y Método* de Gadamer, específicamente en la segunda parte del libro *Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica*. Gadamer se mantiene en la perspectiva de una *verdad reveladora*; sólo que esta vez, claro está, centrado en la construcción teórica de la Hermenéutica; de inmediato nos fijamos en la *experiencia hermenéutica* como posibilidad y por consiguiente, quedamos atrapados en un enfoque que busca *Comprender*.

⁸ Op. Cit., p. 79.

Pero ¿qué es eso de *experiencia hermenéutica*? La pregunta apunta hacia el *acto mismo* de «Comprender». ¿Cómo *comprendemos* el mundo? ¿Qué significa *comprender*? Preguntas que nos induce al *abismo* del pensar mismo pues nos sugiere la profundidad del acto de «Comprender» en el proceso de conocimiento humano. Significa que la *experiencia hermenéutica* está ligada a la Comprensión y más aún, ligada a nuestra forma de Interpretar el mundo. *Comprender e Interpretar* se convierten en dos actos del conocer humano que son objeto de estudio de la hermenéutica misma. Esto nos lleva entonces a tomar más seriamente la idea de *experiencia hermenéutica* porque nos induce a pensar en lo siguiente: **la experiencia hermenéutica es una experiencia del acto de interpretar y comprender**; por tanto, significa que, como posibilidad de conocimiento, está fundamentada en conceptos que adquirimos de forma *a priori*, esto es, de forma tal que no nos percatamos de ello en la experiencia misma. En palabras más concretas: somos marionetas de nuestros conceptos *a priori*, y más específicamente, somos marionetas de los conceptos que fundamentan el acto de «comprender» e «interpretar». De allí que resulte relevante el debate sobre el *Tiempo* en relación a nuestra experiencia: ¿somos esclavos de conceptos que sostienen el *Tiempo*?

Aunque la pregunta no sobra, tampoco es de interés centrarnos en ello exclusivamente. Sólo por mencionarlo, Martín Heidegger se concentró en la pregunta en su libro *Ser y Tiempo*. Pues bien, Gadamer como discípulo de Heidegger se mantiene bajo aquella estructura de pensamiento. Esto quiere decir que, a la cuestión sobre el acto de *comprender e interpretar* (Hermenéutica) la referencia del *Tiempo* resulta fundamental. No en vano el capítulo noveno lleva como título *La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico*. Ya no es un tiempo lineal cronológico como lo estudia la historia sino un Tiempo donde precisamente no se rige por aquello. Significa que la Comprensión, en términos más sencillos, traspasa el tiempo cronológico y lineal. El acto de «Comprender» tiene la facultad de ver el Todo y las Partes, lo General y lo Específico; El acto de «Comprender» se encuentra en esa magnitud de dinámica; por su parte, el acto de

«Interpretar», como acto mismo de la hermenéutica está relacionada con su época: su *tradición*.

Ahora somos presa de una pregunta: ¿Es posible escapar de la tradición a la hora de Interpretar? Gadamer nos sugiere que el Tiempo (cronológico y lineal) no es un impedimento para la Interpretación misma. ¿Qué significa esto? Significa que podemos Interpretar el mundo desde la tradición misma; pero quizás lo más importante del acto de «Interpretar» se encuentra en el acto de «Comprender». Eso quiere decir que el objetivo de la hermenéutica es llegar a la Comprensión, esto es, de llegar a ver la magnitud del pensamiento: **ver la magnitud del todo pero también ver las diferencias de las partes que conforman el Todo. La Verdad, o más bien, una verdad, hace parte de ese mismo acto de «Comprender».** Significa, en esa perspectiva, que el hombre interpreta y reinterpreta de acuerdo al marco de Tradición y no obstante, el reto se encuentra en lograr comprender el mundo: su mundo.

En ese sentido, Gadamer nos coloca de relieve la importancia de la *distancia en el tiempo*. Llegamos a la parte culminante en la *experiencia hermenéutica*. En palabras del filósofo alemán: “La posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición. *Y este punto medio es el verdadero topos de la hermenéutica.*”⁹ En efecto, se trata de un «desde dentro», de un *topos* donde el límite o punto medio se convierte en objeto de estudio. Ese equilibrio de fuerzas en disputa es lo que nos interesa a la hora de la Comprensión: desprendernos de la *tradición* con cierta familiaridad pero también extrañeza y no alejarnos de la objetividad de la distancia histórica. Sin embargo, esto último hay que verlo con más detalle porque no hay que confundirse con cierto grado de objetividad (en el sentido científico) sino más bien fijarse que se trata de un proceso de alejamiento (de distancia cronológica) con el fin de buscar desprenderse de la *tradición*.

⁹ GADAMER H-G. *Verdad y Método*. Sígueme: Salamanca, 1993, p. 365.

Ahora bien, en ese proceso que la hermenéutica sugiere, podemos ver con mayor claridad *qué* quiere decir eso de *Distancia en el tiempo*. De acuerdo con Gadamer: “Se trata de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender.”¹⁰ Aquí posibilidad Positiva quiere decirnos: abrir *otros Caminos*¹¹ de Comprensión. Por otro lado, con «Productiva» se refiere al hecho de la «Creatividad» y la generación de *nuevas perspectivas* de Comprensión. En resumidas cuentas: Gadamer nos lleva a la posibilidad de la constante generación del acto de «Interpretar» y por ende, a vislumbrar el acto de «Comprender». Podemos decir que el acto de «Interpretar» ya es *per se*, un acto que posibilita incrementar el conocimiento humano y por consiguiente, es un valor agregado al acto de «Comprender» la magnitud de un Objeto en un tiempo Cronológico y lineal. No obstante, Gadamer va más allá, es decir, profundiza en el *Estar-Ahí* de Heidegger para recordarnos precisamente que «Comprender» e «Interpretar» son actos de nosotros mismos que fundamenta la visión de mundo y a la tradición misma y que, en consecuencia, no se trata de Sujeto-objeto, sino más bien de la *consumación del Intérprete con la Obra de Arte*.

Con todo lo anterior, Gadamer nos ha sujetado a la pregunta por el *Tiempo*. Asimismo, nos recuerda la importancia del acto de Preguntar: “La esencia de la pregunta es el abrir y mantener abiertas posibilidades.”¹² En palabras concretas: el acto mismo de «Preguntar» resulta fundamental en la hermenéutica porque permite abrir nuevas posibilidades de Comprensión y en ese sentido, *preguntar* conlleva a un volcarse así mismo para *auto-comprensión* del hombre. El Tiempo se convierte en referente de la cuestión. Y lo que resulta aún más relevante de acuerdo a lo dicho hasta el momento: *La distancia en el tiempo se vuelve problemática*, es decir, en tanto que permite abrir nuevas posibilidades de *interpretación* y por ende de *comprensión* a través de una posibilidad *productiva y positiva*. En palabras de Gadamer significa lo siguiente:

¹⁰ Op. Cit. p. 367.

¹¹ Sobre el *Camino*, y el acto de «Caminar» se abordará más adelante la relación con el *Mar* y el acto de «Navegar».

¹² Op. Cit., p. 369.

“La distancia en el tiempo tiene evidentemente más sentido que la mera desconexión de los propios intereses sobre el objeto. La distancia es la única que permite una expresión completa de verdadero sentido que hay en las cosas. Sin embargo, el verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte no se agota al llegar a un determinado punto final, sino que es un proceso infinito.”¹³

Es claro: no hay punto final. Pero hay algo controversial: *¿existe un verdadero sentido contenido en un texto u obra de arte?* La respuesta es afirmativa: todo empeño debe tener como objetivo el *verdadero sentido*. Lo cual está posibilitado por la Distancia. Lo controversial radica justamente en lo siguiente: *¿qué sentido tiene que haya el verdadero sentido contenido en un texto u obra de arte?* Planteado de esa manera, significa que la hermenéutica tiene el *Método* para hallar el *verdadero sentido* mientras haya un Sentido contenido en el texto: y **lo verdadero es la posibilidad de apertura hacia lo infinito**. En consecuencia, si bien es cierto que no se agota en un punto final porque se supone se extiende hasta el infinito, también es cierto que dicha expansión plantea implícitamente otro punto controversial en la puesta en escena de la *Distancia en el tiempo* en la Hermenéutica: *¿En qué momento se puede saber lo suficiente para comprender el verdadero sentido del contenido de un texto?* *¿A qué se refiere Gadamer con Verdadero Sentido?*

Como bien hemos visto, este punto es muy controvertido y deja ciertos interrogantes que no pueden dejarse de lado. La pregunta que sugiero es la siguiente: *¿Qué relación tiene con Hamlet como obra de arte?* *¿Es posible hacer una aproximación a la obra mencionada a través de los conceptos «Distancia en el Tiempo» y «Obra de Arte»?* *¿Cómo se puede empezar a indagar en ello?* Sospecho que estos tres interrogantes apuntan a sostener a *Hamlet* como una obra de arte susceptible de interpretación y por ende, sujeta a un intento de comprensión. **La riqueza de Hamlet se encuentra precisamente en los múltiples sentidos que ofrece la**

¹³ Op. Cit., p. 368.

obra: una distancia en el tiempo donde se actualiza la obra de arte. Las múltiples interpretaciones posibilitan los actos de comprensión de *Hamlet*.

Lo importante radica en esa riqueza. Lo sorprendente de esta diversidad de interpretaciones y de comprensiones de la *Obra de Arte*, es abrir la posibilidad de comprender nuestro mundo. Una *Obra de Arte* vive en la medida en que nos cuestiona, como bien lo sabe Gadamer. Pero también, **una *Obra de Arte* vive en la medida en que ella es cuestionada. En esa perspectiva, es importante cuestionar a *Hamlet*. Hay que preguntarle sobre asuntos de distinta índole, por ejemplo, a nivel filosófico. Hay que llevarla al extremo de la pregunta: bombardearla con preguntas.** Ya sabemos que preguntar es un acto que permite abrir posibilidades. Pues bien, *Hamlet*, como obra de arte es centro de nuestras preguntas. Sabemos que en literatura el *absurdo* también tiene una unidad, a saber, el mismo *absurdo*. *Hamlet puede ser un absurdo*. Una obra que puede llevarse hasta llegar al terreno del *absurdo*. La pregunta que señalo para hablar de la coherencia de esto es la siguiente: ¿Acaso no es *absurdo* el mundo en el que vivimos? ¿Por qué no ver el *absurdo* con su propio espejo, es decir, desde el absurdo de una obra de arte como *Hamlet*? De nuevo sospecho que la obra de arte puede ser *absurdamente* coherente cuando la cuestionamos e incluso, cuando nos cuestiona.

¿Qué sentido tiene entonces emprender un estudio sobre *Hamlet*? Hemos visto que Gadamer nos ofrece un marco conceptual y teórico muy rico en sus análisis. Abordar un estudio desde tal enfoque requiere la capacidad de *confrontar-nos*. De confrontar la obra; de confrontarnos a nosotros mismos. Bien lo dice Harold Bloom, *el ser humano es el mismo en sus matices aquí y en cualquier parte del mundo*. Pues bien, desde su uso de razón, el ser humano es lo mismo en sus aspectos fundamentales aquí y en cualquier momento de su existencia: tenemos la capacidad de sentir, de vivir, de soñar, de matar, en fin, tenemos esa hermosa capacidad de ser impredecibles porque, así como nos interpretamos y reinterpremos, asimismo

también nos inventamos y nos reinventamos *lo humano*.¹⁴ En síntesis, tanto las nociones de *Obra de Arte* y la *Distancia en el Tiempo* desde el enfoque de Gadamer, permiten confrontarnos a través de *Hamlet*. En los apartados que vienen veremos una antesala a la obra derivada de su propia Interpretación. Se considera un contexto de análisis: precedente que posibilita aún más la comprensión a la *Obra de Arte*, esto es, a nosotros mismos. Por eso será vital preguntar-nos: un diálogo abierto que incumbe una actitud filosófica y trágica del pensamiento para luego desembocar en la Obra de Arte: *Hamlet*.

2) PREÁMBULO A LA OBRA. ¿EL MAR: ESCENARIO PRECURSOR DEL MUNDO TRÁGICO?

La pregunta por la Muerte es una pregunta tan fundamental como la pregunta por la Vida. Sin Vida no preguntamos, pero si no preguntamos no Vivimos. Si la Vida no se cuestiona, entonces la “vida” resulta sin fundamento. Paradójica aseveración si añadimos lo siguiente: podemos también tener la sensación de “vivir” si no preguntamos. Se puede respirar, caminar, comer, actuar como un autómatas, obedecer órdenes; comportarse como un ente programado, sistemático, disperso, estándar, logístico, dulcemente productivo; todo ello con la sensación de “vivir”. Efectivamente, tan sólo puede ser una “sensación”. ¿Por qué una *sensación*? Porque el mismo hecho de actuar sin preguntar no garantiza el acto mismo de «Vivir». Notemos la grandeza de *Vivir*, al menos entre líneas, con una mayúscula inicial para diferenciarla de “vivir” en minúsculas. Vivir implica acercarse al Caos, a la furia del *Mar*. Sentir la soledad, pensar la Muerte, Imaginar mundos posibles. El humano se hace bellamente *trágico* cuando queda expuesto a las inclemencias de un *mar* de incertidumbres. Miedo a la soledad, a la muerte, al cambio. El acto de «Preguntar» es nuestra balsa con la cual nos protegemos de la furia de la tormenta que, valga insinuarlo, también nos atormenta: Somos náufragos perdidos en el inmenso *mar* del Caos. Buscamos *tierra firme*, islas que “garanticen” vida idílica,

¹⁴ No en vano Harold Bloom considera a Shakespeare el *Canon de Occidente*.

“seguridades”, “certezas”, sólo “respuestas” que posibiliten la sensación de “vivir”, esto es, la sensación de ser invulnerable al llamado de la *Muerte*.

El hombre imagina la derrota de la Muerte con eternidades, con el más allá, el cielo, lo suprasensible, el infinito. No obstante, en el «Mar» se queda expuesto ante la pasión del *Caos* -la tormenta circundante- que una tras otra gota con truenos y relámpagos, anuncia la *tragedia del hombre* o del *hombre de la tragedia* que, en su navío de conocimiento, padece en medio de la furia de las olas, en medio de la ira de *Poseidón*. El «Mar» ha sido y sigue siendo un misterio. Lo fue para los griegos de antaño. No en vano Homero narra las peripecias de sus personajes -como por ejemplo la vida del propio Odiseo en su obra *La Odisea*- bajo otro personaje central como lo es el «Mar», el reino de Poseidón.¹⁵ En el Canto V de la *Odisea*, Homero deja ver el poder del *Dios del Mar*. Su influencia directa sobre el Destino de Ulises es crucial para llegar a *tierra firme*. Aquí «Tierra Firme» adquiere la dimensión de Seguridad que Odiseo aclama frente al *Caos* generado por Poseidón: “«¡Ay de mí! Después que Zeus me ha concedido inesperadamente ver tierra y he terminado de surcar este abismo, no encuentro por dónde salir del canoso mar.»¹⁶ La angustiante aventura de Odiseo lo deja a la *intemperie* del Mar, a merced de la inclemencia de Poseidón: “Afuera las rocas son puntiagudas, y alrededor las olas se levantan estrepitosamente, y la roca se yergue lisa y el mar es profundo en la orilla, sin que sea posible poner allí los pies y escapar del mal.”¹⁷ En estos versos toma

¹⁵ Asimismo, la venganza de Poseidón es determinante en el destino -incierto- de Ulises. Homero, en el Canto V narra las peripecias por las que atraviesa Odiseo. Ino Leucotea, *la de hermosos tobillos* se vuelve su protectora: “«¡Desgraciado! **¿Por qué se ha encolerizado contigo Poseidón, el que sacude la tierra, para sembrarte tantos males?** No le destruiré por mucho que lo desee, conque obra del modo siguiente, pues pareceme que eres discreto: quítate esos vestidos, deja que la balsa sea arrastrada por los vientos, y trata de alcanzar nadando la tierra de los feacios, donde es tu destino que te salves. Toma, extiende este velo inmortal bajo tu pecho, y no temas padecer ni morir. Mas **cuando alcances con tus manos tierra firme**, suéltalo enseguida y arrójalalo al ponto rojo como el vino, muy lejos de tierra y apártate lejos.»” Odiseo es protegido por Ino Leucotea de la cólera de Poseidón. Los Dioses al parecer tienen sus propias pasiones. Ver: HOMERO. *Odisea*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2006, p. 125 [340]. [Resaltado es nuestro].

¹⁶ HOMERO. Op.cit., p. 125 [340].

¹⁷ *Ibíd.*

consistencia el temor de Odiseo frente al *canoso mar*. El objetivo del héroe: *escapar del Mal*. Ahora «Mar» y «Mal» quedan expresados en un mismo término: aquello que genera temor a la muerte. Salir del *Mar* para llegar a «Tierra Firme» es la búsqueda desesperada de Odiseo: “Temo que al salir me arrebate una gran ola y me lance contra pétrea roca, y mi esfuerzo sería inútil”¹⁸, algo que resulta probable si no es ayudado por los Dioses. El problema de Odiseo es saber a *quién* se está enfrentando y *qué* le puede pasar. El problema es *Saber*: “sé que el ilustre, el que sacude la tierra, está irritado conmigo.” Por consiguiente, se vislumbra que a través de Odiseo en éste Canto, Homero cimienta un rasgo característico de un Héroe Trágico: *Saber de su propia existencia*. Pero el Problema se vuelve más complejo cuando se sabe que el Mar es representación de lo Incierto: No hay «Tierra Firme».

De igual manera sucede con la *Ilíada* y las múltiples batallas que lidera el propio Aquiles. La aparición de Poseidón -o Posidón- en la *Iliada* es notoria en los Cantos XIII, XIV y XX. La intervención de Poseidón a favor de los Aqueos mientras Zeus se descuida se evidencia en el Canto XIII. Igualmente sucede en el Canto XIV cuando Zeus es engañado por Hera¹⁹. Poseidón vuelve a favorecer a los Aqueos. Trata de exhortarlos a través de su poder:

“Solevantóse el mar contra las tiendas / y las naves de las tropas argivas, /
y uno y otros con gran griterío / se encontraron y trabaron combate. / Ni la
ola del mar tan gran bramido / produce, al **chocar con tierra firme**, /
cuando desde alta mar se va encrespando / cediendo al feroz soplo de
Bóreas; / ni se levanta tan fuerte crujido / del fuego con que un monte en
sus quebradas / ardiendo está, cuando se lanzó / a quemar la espesura de

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Sobre la seducción de Hera a Zeus: “«Ahora, *Posidón*, presta ayuda / a los dánaos, hacia ellos bien dispuesto, / otórgales la gloria, aunque sea / por poco tiempo, mientras aún Zeus / está durmiendo, puesto que yo a él / envuelto le dejé en blando sopor / y Hera con su seducción le indujo / a acostarse y hacer el amor.»” Ver: HOMERO. *Iliada*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2007, p. 613 [355 - 360]

la selva; / ni resuena el viento tan vibrante / en torno a las encinas de altas copas /²⁰

Poseidón, *el de azulada cabellera*, demuestra su poder: *Dios del Mar*. En la *Iliada* se comprende el papel crucial de Poseidón en las batallas. Es capaz de chocar con *tierra firme*. El poder del Mar genera la inestabilidad en el escenario de guerra. El viento y el fuego se derivan de su magnánimo poder. Significa que tenerlo de aliado es ya un gran respaldo en la guerra. El *Mar* es un inmenso y convulsionado escenario. Más aún: representa lo indomable, aquello que deja a la *intemperie* a los guerreros. Poseidón es el Dios indomable por el hombre. Cualquier guerrero puede sucumbir ante su *furia*²¹. Los navegantes de guerra le temen y también le adoran. Para el caso del Canto XIV, los aqueos lo tienen a favor contra los troyanos mientras Zeus se encuentra seducido por Hera. Pero va a ser en el Canto XX, *La batalla de los dioses*, cuando sale a relucir el papel determinante de Poseidón, hermano de Zeus y Hades. En el Canto XX Poseidón, *el que ciñe la tierra*, salva a Eneas, contrincante de Aquiles. Poseidón, *el batidor del suelo* -además del Mar también es el Dios de los terremotos- se enfrenta a Apolo: “Pues, ciertamente, frente al soberano / Posidón, Febo Apolo se apostaba, / pertrecho de saetas aladas; /²² Apolo incita a la guerra a Eneas, pero Poseidón lo salva de morir ante Aquiles. El *de azulada cabellera* tiene la capacidad de generar niebla cuando logra *batir la tierra* desde el interior del *Mar*. Poseidón es un Dios de gran poder; no en vano, junto a Zeus, Dios del cielo, y Hades, Dios del mundo subterráneo –reino de los muertos- constituyen hermandad en el Olimpo. Poseidón no deja morir en combate a Eneas,

²⁰ HOMERO Op. Cit. pp. 615-616 [390 - 400] [Resaltado es nuestro].

²¹ Pareciere que los Dioses se debatieran en pasiones similares a las humanas. Bien lo reconoce Hermann Fränkel en su libro *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*: “La disputa es el tema de la *Iliada* y de otros muchos poemas épicos (Od. 8, 75). Si el hombre es salvaje y reñidor, también deben serlo el dios. Por eso, los dioses combaten entre sí, se reconcilian, acarician y consuelan. Los sucesos terrestres trágicos exigen sucesos similares, pero no trágicos, en el Olimpo.” Ver: FRÄNKEL, Hermann. *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo V*. Madrid, España: Visor, 1993, p. 65.

²² HOMERO. *Iliada*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2007p. 852 [50].

pese a que éste haya sido persuadido por Apolo para que peleara contra Aquiles. Después de salvar a Eneas, el *batidor del suelo* le dice: “/ retírate hacia atrás, no vaya a ser / que, por encima de tu propio hado, / llegues a entrar la mansión de Hades. /”²³ Palabras sabias en medio de la guerra: Eneas las acata y logra sobrevivir.

Aquiles y Odiseo aparecen como personajes que son disputados por los dioses en la *Iliada* y *Odisea*: determinan sus Destinos aunque los mismos Dioses también sean doblegados por el Destino (Incierto)²⁴. En efecto, llama la atención el poderoso papel del «Mar», sabiendo claro está, que la Guerra de Troya, por ejemplo, se efectuó con la complicidad del *mar*. El *mar* fue históricamente protagonista de guerras *de facto* en el contexto de Homero y su literatura. No obstante, valga resaltarlo: Homero dibuja el poder del *mar* en los hombres, en la determinación de las guerras, en su carácter indomable. Poseidón se apodera de la *Odisea* del hombre, esto es, del propio Odiseo y es capaz de influir en su Destino [Moiras]²⁵. El «Mar» se transforma

²³ Op. Cit. p. 869 [335].

²⁴ Aunque es pertinente aclarar este punto sobre el *Destino*. Los dioses juegan con los humanos, y sin embargo, ellos parecieren ser doblegados por el mismo Destino ya que no pueden saber *cómo* van a desarrollarse los acontecimientos. La disputa entre los mismos Dioses, por ejemplo, la disputa entre Poseidón y Apolo, resulta incierta. Respecto al Destino, Hermann Fränkel va a decir: “(...) hay que entender el destino en ocasiones como un poder al que incluso los dioses deben doblegarse. Es inherente a esta concepción que el destino es absoluto, es decir, que no está en relación con otros poderes del mundo, y que sus decisiones son arbitrarias, esto es, no basadas en la lógica ni comprensibles.” En calidad de absoluto más bien podemos decir que se trata de *Incierto*, del Caos mismo que no permite comprenderlo a través del dictamen absoluto de un Dios cualquiera. Los mismos Dioses son doblegados por sus mismas pasiones (El caso de Zeus y Hera es diciente). El lector puede remitirse al libro de Fränkel para profundizar aún más sobre Homero y su Épica. Ver: FRÄNKEL, Hermann. *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo V*. Madrid, España: Visor, 1993, p. 68.

²⁵ Como ya se ha mencionado, el papel de Poseidón en la *Odisea* es más destacado. En el canto V logra cobrar venganza sobre Odiseo [Ulises] porque éste mató a un hijo del Dios del Mar, Polifemo. Poseidón retrasa el viaje de Odiseo y, en general, es quien logra influir e impedir que Ulises llegue a Ítaca en el tiempo previsto. El papel del Dios del Mar se vuelve determinando en el Destino de aquel. En resumidas cuentas: Homero deja ver la importancia del Dios del Mar en la Grecia Antigua. El mar como escenario de guerras, ruta de expediciones, aventuras etc., son características de la importancia de Poseidón y del

en un misterioso personaje que influye en las batallas. Poseidón, amo y señor del *mar*, ahoga navíos con sus olas y tormentas. La lucha es incisiva. Los héroes son tan sólo juguetes de los dioses. Homero los dispone de esa forma y le recuerda al hombre su insignificancia: su *nimiedad*. Pese a dejar a Aquiles como héroe en la *Iliada* y a Ulises en la *Odisea*, ambos personajes de Homero no escapan al poder de Poseidón, *el batidor de suelos*. Ambos héroes representan la grandeza y bajeza humana, la épica, la muerte, la guerra, los sueños de eternidad. Todo y Nada, Orden y Desorden: ambigüedad, pero sobre todo Caos. Desde la *Iliada* y *Odisea* se reconoce el papel fundamental del *Mar*.

En esa perspectiva, el «Agua» se ha constituido como un «Elemento» al estilo de Tales de Mileto. El «Mar» en el «Escenario» de Poseidón al estilo de Homero. «Elemento» y «Escenario» son tan sólo dos maneras de referirse al *Misterio*. Dos respuestas que buscan certezas o al menos algo de seguridad frente al Caos apremiante del «Mar». ¿Por qué el *Mar* resulta tan importante para *Interpretar* al hombre, al mundo, a la vida, a la soledad, a la *Muerte*? Señalar aquello implica reconocer la importancia del «Mar» en Homero, y el «Agua» en Tales de Mileto. Sin ánimo de hacer un tratado sobre el «Mar», sí es importante resaltarlo como un «Escenario» más allá de su constitución como «Elemento».²⁶ Un «Escenario», un

necesario culto al gran Océano. ¿Por qué olvidar semejante papel del Mar? ¿Se mató a Poseidón? ¿Significa el triunfo de la Razón sobre la Pasión y lo Desconocido del ser humano?

²⁶ Al respecto llama la atención que el propio Nietzsche, en un texto titulado *La filosofía en la época trágica de los griegos* (1873) [§ VI] hable del Agua. Discusión entre Anaximandro (Agua) frente a Heráclito (Fuego). El primero es seguidor del pensamiento de Tales de Mileto. Nietzsche lo califica de *subterfugios y errores antinheracliteos*. Pero más allá del calificativo, lo curioso es que el propio Nietzsche reconoce el papel del agua, en especial del Mar respecto a la Indeterminación. No obstante, se aleja de esa posición para darle prioridad al Fuego: a la luz, es decir, a la Razón cuyo legado, en términos de los dioses del Olimpo, corresponde a Apolo. Con respecto a la perspectiva de Nietzsche, en el libro *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche* (1998) de Crescenciano Grave se indaga en la búsqueda del filósofo alemán: “En *La filosofía en la época trágica de los griegos* (1873), Nietzsche continúa con la búsqueda-invencción de sus modelos. Éstos ya no son los grandes trágicos Esquilo y Sófocles. Tampoco Schopenhauer y Wagner. Ahora son los primeros filósofos los que ocupan el lugar del héroe; los preplatónicos, Sócrates incluido. Lo importante en la valoración de éstos a los que Nietzsche considera las cumbre del

personaje, una *Metáfora*²⁷ del mismo hombre. En el *mar* padecen los guerreros. Sobre la superficie van los navíos expuestos al universo. A veces bajo el día, a veces bajo la noche. Otras quizás de “buen tiempo” pero otras de “mal tiempo”. Las tormentas desatan la furia del *mar* expresado en la fuerza de sus olas. Las olas ahogan navíos. El sol las apacigua. En el *mar* todo es lejano incluso la *tierra firme* más cercana. En sus rutas aparecen rocas, o simplemente prominencias que emergen misteriosamente de las profundidades. Del *mar* salen seres distintos a los humanos, bellamente diferentes. En sus profundidades se anidan misterios jamás conocidos por navegante alguno. En las profundidades del *mar* descansa tanto misterio como en las profundidades del cielo abierto, del universo. El hombre, navegante y náufrago sin rumbo fijo, padece las profundidades del universo y las constelaciones profundas del diverso «Mar». En resumidas cuentas: se rige por la Moira [μοῖρα], por el *Destino*. Más específicamente, se puede decir lo siguiente: **Homero se convierte en el precursor de la Tragedia que, desde la literatura, logra anclarse en el teatro y ser el reflejo fiel de tiempos de muerte, es decir, en el rostro del hombre mismo anclado en islas de conocimientos que hoy por**

pensamiento griego no es el conjunto de pensamientos -lo que él llama el "sistema"- sino el calor y entonación personales que animan y anidan en dichos pensamientos. El pensamiento de Tales, Anaximandro, Pitágoras, Heráclito, Parménides, Anaxágoras, Empédocles, Demócrito y Sócrates "está ligado a su carácter por una estricta necesidad". La cita *in extenso* deja ver la búsqueda de *pensadores puros*, capaces de afirmación su propia existencia *desde su intuición profundamente personal*, como objetivo por parte de Nietzsche según Crescenciano Grave. Frente a esto, quizás una lectura con menos ímpetu sobre el Agua, más allá de su connotación de elemento esencial del movimiento, nos permita abrirnos la posibilidad de reconocer la importancia de Poseidón, *el batidor del suelo*, con respecto a los cimientos de la Razón [Cfr. más adelante: notas 28 y 29]. En palabras más explícitas: **Si Nietzsche reconoce el poder de Dionisos -lo pasional- frente a Apolo -lo racional- nosotros vamos a reconocer el poder de Poseidón -el poder de la imaginación-**. [Sobre la cita *in extenso* incorporada aquí] Ver: GRAVE Crescenciano. *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*. México DF.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998. p. 109.

²⁷ Vale traer a colación la afirmación de Nietzsche sobre la *Metáfora* para comprender aún más a fondo la importancia del «Mar»: “Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto.” Ver: NIETZSCHE Federich. *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid España: Alianza Editorial, 1979. p. 83.

hoy se denomina Ciencia y que tiene su fundamento en la Filosofía. ¿Hay escapatoria? No tiene escapatoria porque no tiene a donde llegar. ¡Islas a la vista!: ¿El paraíso, el Edén? ¿La ciencia? ¿El progreso? ¿Qué aguarda, cuál es su *Destino*? ¿Acaso tiene *destino* alguno? El hombre está condenado a su misma tragedia: *la pregunta por el sentido de su propia existencia que se erige ante nosotros. Quedamos a la intemperie.*

2.1) TRAGEDIA: ¿«HACIA TIERRA FIRME»?

¿Qué significa *ser humano*? La pregunta es inevitable. Eje de todo conocimiento, base de cualquier fundamento. El hombre, con un “El” que acompaña a “Hombre”, nos supone una noción de «Hombre». ¿Acaso también una Pregunta? De lo que aquí se trata es de Preguntar: abordar el «Caos». La Incertidumbre, el «Mar» en su exposición de furia hace temblar a los más osados: padecen los marineros experimentados que viven bajo sueños de *tierra de firme*²⁸. La pregunta por la *existencia* misma del «Hombre» nos lleva a la pregunta por el «Hombre». Se define no en su estado de “sujeto” sino más bien en su estado de “verbo”. Decir «Ser»²⁹ es

²⁸ Ese sueño de «Tierra Firme», comienza a erigirse desde los llamados Presocráticos. Bien lo señala el filólogo austríaco, Albin Lesky, en *Filosofía del ser a fines del período arcaico*, apartado de su libro *Historia de la Literatura Griega*, donde se concentra en el debate sobre el Ser y el No-Ser. Respecto a Parménides dice: “Al mundo del Ser se opone el de la apariencia; si aquel es accesible al pensamiento del sabio, éste es un producto de opiniones humanas (...) la relación entre este mundo de la *Doxa* y el verdadero Ser es el problema más difícil, aún no resuelto, que nos plantea Parménides.” Ver: LESKY Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid, España: Editorial Gredos, 1976 pp. 237 – 238.

²⁹ Continuando con el análisis de Lesky, también va a mencionar la importancia de Heráclito sobre el mundo que tiene como base los opuestos y elemento fundamental el *Fuego*: “Esta unidad de los opuestos es el meollo de un “logos” cuya validez eterna se siente llamado a proclamar Heráclito. Este “logos” es el verbo de su escrito, es el pensamiento que trabaja en él, pero es principalmente el gran ordenamiento válido del mundo.” (Op.cit., p. 239) En efecto, el filólogo austríaco señala el Logos hecho Verbo en su pensamiento: Ordena el mundo por medio de la unidad de los opuestos. Significa que el pensamiento de ¿Heráclito deja de lado el papel de ley Divina? Por el contrario, de ella se deriva el conocimiento humano, su propio Logos. El ordenamiento del mundo con base en la perspectiva del Fuego, la unidad de los opuestos le da sentido al Ser y No-Ser. En consecuencia, Albin

dejar el navío expuesto ante la inclemencia de un maremoto vecino, al *batidor del suelo*. No obstante, evadir la pregunta por el *Ser* es negar las fuerzas de las olas y los vientos que mueven el navío. Sin embargo, dejarlo en su sentido futuro es dejarlo en la Nada: “Ser o no ser, esa es la cuestión”. No hay más opción. Para el caso de ésta última aseveración, que el mismo Shakespeare expone en su obra *Hamlet* y que posteriormente profundizaremos, es la aproximación a la pregunta por el «Ser», por el verbo hecho existencia en tiempo futuro, es decir, en la Nada a su vez. El futuro es Incertidumbre. Condenado el hombre a su propio *destino*, esto es, sin rumbo fijo, naufraga en busca de islas que generen certezas. La pregunta por el *Ser* es una pregunta incierta: un futuro, una Nada presente. **El sentido de la existencia humana naufraga en un mar de incertidumbres, con miedos apremiantes, con la incesante búsqueda de islas fértiles en certeza, huyendo de la muerte que lleva a cuevas y sin embargo, disolviéndose en ella.**

La grandeza y bajeza del hombre está en sus capacidades. Puede ser tiernamente sanguinario y despiadadamente tolerante. Una de las dos, las dos a la vez o ser otra cosa: una criatura maniáticamente encantadora y encantadoramente tenebrosa. Uno de los dos o los dos a la vez o quizás ninguna. De ello pueden salir asesinos o políticos o megalómanos, pero también puede salir artísticamente un personaje como Macbeth. De realidades a ficciones, *el hombre es artista de su propia existencia*. Una obra literaria como *Macbeth*, gran creación de Shakespeare, deja cara a cara al hombre con sus *mares interiores*, con un *Océano* en nosotros mismos,

Lesky enfatiza en esto: “Es la ley divina en la que se inspiran todas las leyes humanas (B 114).” (Ibíd.) Pero, ¿Qué papel tiene el Fuego en semejante estructura de pensamiento?: “En el pensamiento cosmológico de Heráclito se reconoce la posición singular que asignaba al fuego. “La reversibilidad del fuego: primero mar, pero del mar una mitad tierra, la otra mitad soplo ardiente” (B 31).” En síntesis: El Fuego determina el Todo -es por decirlo así, el fundamento del Todo-. En ese marco de análisis, se alcanza a vislumbrar el papel del *Mar*, salvo que, desde la concepción de Heráclito está suscrito al poder del *Fuego*. Frente a ello vale hacer la pregunta: ¿Se puede escapar del *Fuego*? Una pregunta que de inmediato nos remite al poder de Apolo: ¿Se puede escapar de la *Razón*? Tanto «Fuego» y «Razón» resultan fundamentales para entender la noción de «Tierra Firme»: la búsqueda de respuestas sobre la pregunta que interroga el *Ser*, ¿Acaso la eliminación del Caos en detrimento del Orden? [Sobre el texto citado] Ver: LESKY Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid, España: Editorial Gredos, 1976 pp. 239 – 240.

con un «Nosotros» hecho marinero-capitán de su propio navío. No sorprende que la literatura grite en la cara de quien lee, los monstruos que emergen de las profundidades de mares interiores. La carcajada, por ejemplo, de un artista conocedor de esos monstruos como lo es Shakespeare, se refleja en la sonrisa del bufón consejero del *Rey Lear*. Ni qué decir de la astucia reflejada en la obra *Otelo* a través de Yago. Cada uno de los personajes aquí mencionados emergen de las profundidades del *mar interior*. De eso que llamamos con cierta dosis de verdad: *ser humano*.

Ahora bien, como ya se mencionó, ese misterioso “ser” denominado “hombre” se diferencia de los demás “seres” por la capacidad humana de *Pensar*, *Imaginar* y *Sentir* en conjunto. Tres dimensiones complejamente entrelazadas que desembocan en la expresión del acto de «Preguntar». Luego, el acto, el ejercicio de cuestionar el “mundo”, lo “exterior”, todo aquello que lo rodea incluso todo aquello que permanece en el misterioso interior del *ser humano* son un *mar* de interrogaciones. Podemos decir que el humano vive en un *mar* de preguntas y ha creado un puñado de respuestas para no sucumbir ante la incesante tormenta de incertidumbres; sólo islas, meros espejismos en medio de la tormenta que lo atormenta, lo agobia. En medio de la tempestad, se suele tomar “vida” o “muerte” como un “algo” que está fuera de nosotros, preámbulo suicida que trastoca, por no decir “trastorna” *La pregunta por el sentido de su propia existencia*. Un “objeto de estudio” intangible, abstracto, ajeno al hombre, se convierte la “vida” y “muerte” de quien interroga con un “algo” sobre la pregunta por sí mismo, esto es por el «Hombre»: *¿Qué significa Ser Humano?* La aventura propuesta resulta un laberinto: estar al borde del «Caos». *El temor de cualquier mortal es moverse en un mar de incertidumbres: Ulises es testigo de ello. El «Mar» resulta un Escenario propicio para dibujar el laberinto del pensamiento humano: de la constitución de la razón humana. ¿En qué momento el hombre, criatura pensante, ha naufragado por el inmenso «Mar»? ¿Es acaso una metáfora que ilustra la «Incertidumbre»? ¿Se abandona el «Mar» en busca de «Tierra Firme»?*

2.1.1) ESQUILO Y LA ELECCIÓN FINAL. El inmenso *mar* que rodea al hombre en su navío y el *mar* interno que lo doblega, es la expresión del poder del «Caos». Poseidón influye en el *destino* del navío. ¿Quién o Quiénes gobiernan el *mar interno* del hombre? La pregunta nos remite nuevamente a los griegos para acercarnos esta vez a los trágicos por excelencia: Esquilo, Sófocles y Eurípides³⁰. De acuerdo con el libro *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua* (1972) de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, se sugiere que “La tragedia surge en Grecia a finales del siglo VI. Antes incluso de que hayan transcurrido cien años, la vena trágica se ha agotado, y cuando en el siglo IV Aristóteles emprende en la Poética la tarea de formular su teoría, no comprende ya lo que es el hombre trágico, convertido para él en extranjero por así decirlo”³¹; época específica que antecede a la filosofía de Platón. La precisión histórica sobre los poetas trágicos y sus obras es importante resaltarla porque permite recordar que Homero fue anterior a ellos. Respecto a esa relación entre Homero y los trágicos, los investigadores franceses -específicamente sobre Esquilo- van señalar,

“Contrariamente a Homero y a los poetas líricos, Esquilo sitúa sus héroes en el umbral de la acción, frente a la necesidad de obrar. Siguiendo siempre un mismo esquema dramático, los presenta en una situación que

³⁰ Vale la aclaración: ellos no parten de esa relación entre Hombre y Mar, entendido aquello como *estar* sujeto al Caos. Los poetas trágicos, cada uno en sus matices parten de nociones de hombre en relación a los dioses, pero sobre todo a la *Polis*. La tragedia se encuentra en el *saber humano*, en la conciencia de su propia existencia.

³¹ Aquí los investigadores franceses hacen la acotación sobre el conocimiento de Aristóteles del *hombre trágico*. Consideran que la “teoría racional de la acción” del filósofo griego y su intento de distinguir “los grados de compromisos del agente con sus actos” (Cfr.: VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Vol. I. Madrid: Taurus ediciones, 1987. p. 82) es ya algo ajeno para Aristóteles porque la época de la tragedia ya es remota para él. A juicio del estudio de Vernant y Vidal-Naquet, el contexto social donde nace la tragedia, se caracteriza porque los conflictos de valor aparecen insolubles, y una práctica humana, convertida enteramente en «problemática» al no poderse situar exactamente en el orden religioso del mundo” (Ibíd.) Sobre la cita incorporada en el texto. Ver: VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Vol. I. Madrid: Taurus ediciones, 1987. p. 23

desemboca en una aporía, en un callejón sin salida. En la encrucijada de una decisión que compromete su destino, se encuentran forzados a una elección difícil pero ineluctable. Sin embargo, aunque la necesidad les impone optar por una u otra de dos posibles soluciones, la decisión permanece en sí misma contingente. En efecto, tal decisión es tomada al término de un debate interior y de una deliberación reflexiva, que enraízan la elección final en el alma del personaje.”³²

Con Esquilo se comienza a resquebrajar el Mito en tanto que comienza a desafiarse el poder de los Dioses. En su obra *Los Persas*, Jerjes por ejemplo, desafía a Poseidón cuando enfrenta a los griegos. El rey Persa desea dominar el Mar y apropiarse de tal escenario para poder vencer en la Guerra. El hecho de atribuirse la posibilidad de *elegir* algo distinto a la voluntad divina ya es por sí mismo señal de la crisis de la mitología griega. Como veremos más adelante, la época de Esquilo es la época de lo trágico. Asimismo, es la época donde se presencia la fuerza de lo Apolíneo, es decir, del esplendor de la Razón. Esto posibilita, gracias a la constitución de la Polis, el escenario de «Tierra Firme» donde precisamente la Tragedia adquiere su esplendor y ocaso repentino. A diferencia de la poesía épica de Homero, Esquilo opta por personajes capaces de obrar: la posibilidad de la acción autónoma en relación a la voluntad divina. Un personaje como Jerjes pone a tambalear la *Moir*a griega; algo impensable en la literatura homérica pues en últimas la voluntad de los Dioses es la que impone el destino a los mortales. No obstante, es sabido que el Destino es Caótico y sobrepasa el poder de las Divinidades: el Destino de los propios Dioses. ¿Se llega por tanto al Ocaso de los Dioses con la tragedia de Esquilo? El poeta trágico simplemente representa la crisis de la *voluntad divina* frente a la creciente *voluntad humana*. El escenario cambia drásticamente: ahora el

³² *Ethos* (carácter) y *Daímon* (el poder divino), ambos son base de la decisión trágica de Esquilo: sus órdenes de realidad (p.70). En Esquilo los personajes a veces parecen ser autónomos en sus acciones pero otras veces resultan ser impulsados por fuerzas que los sobrepasan. [Sobre la cita incorporada] Ver: VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre. Op. Cit., p. 47.

misterio que envolvía la *Moira* queda a merced del hombre. Lo *desconocido* se vuelve posible de *conocer*. La *Polis* empieza a organizarse y con ella el pensamiento también toma su propia perspectiva de mundo: pasar del Caos al Orden. La «Tierra Firme» se vuelve la *Elección Final*.

2.1.2) EL HOMBRE TRÁGICO DE SÓFOCLES. Indagar en el ideal de «Humanidad» resulta una tarea, además de ambiciosa, de un esfuerzo considerable, sobre todo cuando se refiere a la Cultura de la Grecia Antigua. A través de la obra *Paideia: los ideales de la Cultura griega* (1933) del filólogo alemán Werner Jaeger, trataremos de familiarizarnos con esto. Nos concentraremos en la presentación de Sófocles por medio de la exploración sobre la idea de «Hombre trágico» y su relación, sea de paso, con la fuerza educadora de la tragedia griega. Al respecto, Werner Jaeger va centrarse especialmente en *Sófocles como el trágico que traspasa el tiempo y el espacio, precisamente porque tiene un «efecto inextinguible» sobre el espectador*: “la fantasía de los hombres, con independencia de la escena y de su conexión con el drama”.³³ En otras palabras: la idea de «hombre» en la tragedia de Sófocles, no sólo fusiona poesía y educación sino que es capaz de *humanizar la tragedia*, con lo cual, a juicio del autor, la obra trágica de Sófocles es una «constelación única en la historia universal».³⁴ Desde la perspectiva de Jaeger, no es extraño que *Sófocles ocupe el primer lugar entre las creaciones de los trágicos griegos*, inclusive por encima de Esquilo y Eurípides.

El autor de *Paideia* va sostener su tesis confrontando posiciones modernas. En primer lugar, el filólogo alemán hace hincapié en la diferenciación de Sófocles con Esquilo y Eurípides. A su juicio, va a decirnos que los tres grandes trágicos áticos, no son una línea consecutiva de la tragedia griega pues no se puede hacer una lectura con el *lente moderno* y considerar desde allí, la historia de forma lineal y bajo el contexto superficial donde un progreso en sus obras o en su defecto, una

³³ JAEGER Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Bogotá DC: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 250.

³⁴ Op. cit., 253.

decadencia de las mismas, son apenas disposiciones cronológicas. Eso significa que Jaeger advierte las dificultades suscitadas de una lectura sobre aquellos, bajo la perspectiva lineal de la historia. En contraposición a esto, Jaeger coloca de relieve el desarrollo de la tragedia griega y la ubica a partir de Esquilo para así ramificarla en dos: Eurípides por un lado y Sófocles por otro. Asimismo, destaca que los griegos llevaban las cosas a la *plenitud de su perfección*; con lo cual queda clara la más elevada elaboración de un arte resultante de la finalidad y la distinción -por no decir también el referente de medida- que permite sostener a Sófocles como *el más grande de los trágicos griegos*. De esa manera, Jaeger indaga sobre la grandeza de la creación de Sófocles a la luz de la cultura griega y no desde una mera posición atemporal como algunas veces sucede desde el lente moderno.

En segundo lugar, Jaeger se centra en el *efecto escénico* de las obras de Sófocles. Para ello, controvierte el *subjetivismo refinado* que se dice es característico de los últimos tiempos de la tragedia griega y que es consecuencia del *arcaísmo de Esquilo*. Para Jaeger, es necesario partir del *efecto* que produce en la escena y no de una clasificación histórica basada en los dos aspectos mencionados. Desde esa posición, significa que el *efecto escénico* ha permitido a la obra de Sófocles traspasar el tiempo y el espacio. Sin embargo, cabe señalar que lo grandioso del trágico griego está precisamente en sus personajes, esto es, en la concepción de *hombre trágico*. El giro planteado por Jaeger, nos permite adentrarnos en el ideal de «Humanidad» concebida por los griegos a través de Sófocles. En ese orden de ideas, significa lo siguiente: **la Educación y Poesía van ligados en la Cultura Griega y son Unidad junto con lo Estético, lo Ético y Religioso**. Visto de esa forma, las creaciones de Sófocles representan lo humano y no solamente lo divino pues su arte crea caracteres que apuntan a considerar “la existencia de una sociedad humana, para la cual la educación, se ha convertido en el ideal más alto”³⁵. En definitiva, Jaeger destaca el papel de la Educación, además de ofrecer un paralelo entre escultura y poesía como indicador de la construcción griega del concepto «Humanidad»; con ello, también nos muestra el papel prominente de la

³⁵ Op. cit., p. 252.

obra de Sófocles como expresión y contribución al arte griego por medio de su noción de «Hombre trágico».

Por último –y derivado del argumento anterior- el análisis de Jaeger recae en el *Dolor* de los Personajes de Sófocles: “lo trágico en él es la imposibilidad de evitar el dolor. Tal es la faz inevitable del destino desde el punto de vista humano.”³⁶ Significa que **Sófocles «humaniza la tragedia»**. El *dolor* se convierte en la caracterización principal de sus personajes, en especial -tómese de ejemplo *Antígona*- como punto álgido de la profundidad del accionar humano. El *hombre trágico* -y por qué no decirlo: ¡también mujer!-, es la expresión atravesada y/o configurada por el dolor de lo que podría denominarse *Alma* y sus movimientos que, dicho sea de paso, van al ritmo íntimo de la acción humana para luego desembocar en *tragedia*. En Sófocles el hombre trágico posibilita “la plena destrucción de su felicidad terrestre o de su existencia física y social.”³⁷ Es allí donde se encuentra la grandeza humana. En pocas palabras, podemos decir que los personajes de su obra artística se fundamentan en el dolor como parte esencial de su *ser*. Por consiguiente, es claro que la manifestación de aquello contrae su propio *efecto*: la compasión generada por un poeta llamado Sófocles. En síntesis, queda constatado que el autor logra apoyarse en el *trágico ático por excelencia* para indagar sobre el ideal de *Humanidad* en los griegos. Asimismo, es evidente que el esfuerzo de análisis crítico de Jaeger logra hacer una defensa de Sófocles y justificar la vigencia de sus obras en nuestros tiempos. En ese sentido, Sófocles, por medio de sus personajes es *grande* porque logra retratar las profundidades del hombre mismo, esto es, los misterios de lo que podría denominarse «alma humana». Pero, ¿Acaso no es esta misma noción constituida por una especie de *Mar interior* que dobliega al hombre trágico?

³⁶ Op. cit., p. 258.

³⁷ Op. cit., p. 260.

2.1.3) EURÍPIDES Y SU TIEMPO. Siguiendo con el análisis de Werner Jaeger, se va a considerar el arte de Eurípides como la expresión de su tiempo³⁸. Tal aseveración se sostiene gracias a la argumentación presentada en su análisis: 1) *Eurípides, su contexto político y rasgos de su arte*; 2) *el carácter innovador del arte de Eurípides*; y 3) *la importancia de Eurípides para la posteridad*. Tres puntos álgidos que nos permite pensar en el legado de Eurípides: el contexto del poeta deja de manifiesto una profunda crisis reflejada en su obra que posibilita la transición a la filosofía de occidente, en específico, al pensamiento de Sócrates y por ende, a la filosofía de Platón.

A partir de un paralelo entre Sófocles y Eurípides, Jaeger va a decirnos que “Eurípides es la revelación de la tragedia cultural que arruinó la época”³⁹. Afirmación tajante marcada por una profunda diferencia con Sófocles, pues éste último trágico va a fijar su arte en la humanización y no en la divinización. Por su parte, Eurípides hace una especie de «reforma» de Esquilo, esto es, un *proyecto educativo* capaz de edificar la grandeza del *mito* con base en las pasiones humanas. Se trata de la aguda problemática de la voluntad divina y de la voluntad humana. Eurípides se transforma en la expresión de la crisis: un tiempo donde él mismo es representante fiel de la crisis de la mitología griega. El desenlace, según el planteamiento de filólogo alemán, es el advenimiento de la sofística que se desarrolla en conjunto gracias a Sófocles pero sobre todo a Eurípides. En efecto, tanto el contexto político como la disputa artística entre los dos poetas, hacen del siglo V a.c. una época misteriosa, compleja y muy fructífera para los siglos posteriores, sobre todo si se tiene en cuenta la grandeza del arte trágico cuando se yergue en nuestros tiempos bajo interpretaciones como la realizada por el mismo autor de la *Paideia*.

Sobre **Eurípides, su contexto político y rasgos de su arte** Werner Jaeger hace una descripción del contexto político de aquella época. Aspectos descritos por Herodoto referentes a la preponderancia de Atenas sobre el resto de las ciudades libres de Helade, la guerra del Peloponeso de antesala a la hegemonía ateniense,

³⁸ Op. cit., p. 303.

³⁹ Ibid.

las características de los tiempos de Pericles, la descomposición social, la decadencia del organismo social, todo ello puesto en boca de Tucídides, se plasma en las *palabras* y con mayor vehemencia en el *arte* de Eurípides. Ese contexto de guerra, de convulsión política y social, indica que “la descomposición de la sociedad era sólo la apariencia exterior de la íntima descomposición del hombre”⁴⁰. Con ello, en pleno tiempos de crisis, se presenta una formación estética e intelectual de gran talla. Jaeger sostiene aquello en el ingenio y el desarrollo del genio acumulado por varias generaciones atrás y puesto en práctica en aquel momento de crisis. En ese *ambiente*, Eurípides se alza como la expresión de su tiempo. Los rasgos de su arte recaen en la distinción de una cultura propia del pueblo entero y la de una elite espiritual, especialmente en lo referente a “la lucha a muerte entre la educación antigua y la nueva educación literaria y sofística.”⁴¹ Eurípides va a tomar partida por esta última. No en vano se le puede nominar *el poeta de la ilustración griega*.

Por otra parte, respecto **al carácter innovador del arte de Eurípides**, Jaeger va a señalar el papel de la racionalidad cuando entra en escena en las obras del poeta trágico a través de “las grandes fuerzas educadoras: el estado, la moral, la religión y la poesía”⁴². De allí que el filólogo alemán se refiera a Eurípides como “el último gran poeta griego en el sentido antiguo de la palabra”⁴³ y también -según le denominaban en la antigüedad-: “el filósofo de la escena.”⁴⁴ Eurípides, como filósofo y poeta es sin lugar a dudas la expresión fehaciente de una dualidad que lo coloca entre el sostenimiento de la tradición de su tiempo y su lucha por abrir nuevas perspectivas a través de la poesía y su *filosofía en escena*. En esa dirección de análisis, Jaeger nos sugiere la *innovación del arte de Eurípides* cuyo fundamento se encuentra en su componente histórico y especialmente racional. En efecto, desde esa óptica se entienden las palabras de Jaeger sobre a la formación del drama del

⁴⁰ Op. cit., p. 306.

⁴¹ Op. cit., p. 308.

⁴² Op. cit., p. 310.

⁴³ Op. cit., p. 311.

⁴⁴ Ibid.

poeta trágico: “las nuevas formas que contribuyeron a la formación del drama de Eurípides son el realismo burgués, la retórica y la filosofía.”⁴⁵

Por último, **la importancia de Eurípides para la posteridad** queda a la vista. El carácter innovador de Eurípides como a los rasgos de su arte, es decir, por un lado al carácter histórico y racional, y por otro a los rasgos de su drama como lo es el realismo burgués, la retórica y la filosofía son el gran legado del poeta ático. De tal fusión, Jaeger va a señalar la importancia de cada uno de los rasgos en la poesía del artista trágico. Centra su atención en el *porqué* de los personajes femeninos en relación con la mitología griega y el fuerte componente filosófico en sus obras. Resalta además que «Eurípides es uno de los más grandes líricos», pues la musicalidad junto con el movimiento del pensamiento racional, se constituyen en pieza angular en el arte de la Grecia Antigua. Asimismo, resalta que «Eurípides es el primer psicólogo»: “es el descubridor del alma en un sentido completamente nuevo, el inquisidor del inquieto mundo de los sentimientos y las pasiones humanas.”⁴⁶ Pero más allá de esto, el arte de Eurípides se fundamenta en la vida misma. Su función educadora se focalizó en problemas *de la política y de la vida espiritual*. La grandeza de Eurípides queda en la posteridad, no solamente para el advenimiento de los sofistas sino para un largo aliento de siglos posteriores. Werner Jaeger trata de describir la grandeza del poeta griego y quizá lo logra con cierto aire de nostalgia, cuando se refiere al legado de su obra: “El perjuicio causado por Eurípides al teatro ateniense se halla compensado por su acción incalculable sobre los siglos posteriores. Para ellos fue el trágico por antonomasia y para él fueron principalmente contruidos los magníficos teatros de piedra que todavía admiramos como monumentos de la cultura helenística.”⁴⁷ En consecuencia, se configura con el propio Eurípides la expresión del pensamiento racional que va a ser preponderante en los siglos inmediatamente posteriores a él. De manera que la pregunta sobre la existencia humana, queda desligada de los Dioses y centralizada en la *decisión* autónoma por parte del hombre trágico. Eso significa, para el caso nuestro, la

⁴⁵ Op. cit., p. 313.

⁴⁶ Op. cit., p. 320.

⁴⁷ Op. cit., p. 324.

búsqueda de la «Tierra Firme» en detrimento del *ocultamiento* del Caos representado bajo la figura del *Dios del Mar*: Poseidón. Apolo, en esa perspectiva, tiene más posibilidades de alzarse con la victoria sobre el hombre mismo, es decir, en relación a la *visión* sobre el mundo; el ocultamiento del Caos, en función de la *certeza* que prospera en «Tierra Firme».

2.1.4) EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA: ¿TRIUNFO DE APOLO? *Del hombre de la tragedia a la tragedia del hombre es el paso de una filosofía de la tragedia a una tragedia de la filosofía. ¿Qué significa aquello? ¿Se puede escapar de éste movimiento? El hombre, el náufrago, el capitán de su propio navío no escapa de la Pasión de sus razones como tampoco puede escapar de la Razón de sus pasiones. Busca el impulsor de sus pasiones y entonces apela a la Razón; halla el impulsor de sus razones y entonces apela a la Pasión. Donde la Razón no explica, aparece la Oscuridad. Donde reina el «Caos», entonces aparece la Pasión. En palabras más concretas: el mar tormentoso del mismo hombre se rige por el «Caos». Lleno de oscuridad, lleno de pasión, el exterior, esto es, su comportamiento y actitud frente al mundo es apenas la superficie que asoma tímidamente en el reino de Poseidón. La lucha derivada por el sentido de la existencia humana. Bien lo señaló el filósofo alemán, Friedrich Nietzsche en su opera prima: El Nacimiento de la Tragedia (1870), la lucha que entabla el hombre mismo es la lucha entre lo Apolíneo y Dionisiaco: “como los mundos artísticos separados del sueño y de la embriaguez; entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis correspondiente a la que ocurre entre lo apolíneo y lo dionisiaco.”⁴⁸ Es dicente: lo apolíneo corresponde al sueño y lo dionisiaco a la embriaguez. Dos estados fisiológicos que señalan dos mundos artísticos y que nos introduce a Apolo y Dioniso, dos divinidades que representan la “lucha” entre la Razón y la Pasión y que, sea de paso, nos introduce en un escenario concreto, a saber: el hombre en general, el artista en particular. Aún más relevante: significa que el hombre expuesto a la furia de Poseidón, también es*

⁴⁸ NIETZSCHE Federich. *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid España: Alianza Editorial, 1979. p. 41.

juguete de la aguerrida “lucha” entre Apolo y Dioniso. El navío continua su travesía y el navegante, el capitán de su propia embarcación, sigue a la deriva.

Con la obra *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el Pesimismo* la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco se vuelve determinante para observar con detalle, a juicio del joven Nietzsche, la muerte de la misma Tragedia. Interesa en lo que respecta al desarrollo del presente estudio, concentrarnos en la pregunta que interroga *la existencia misma de la tragedia*. Significa que el hombre expuesto al poder de los dioses, nuestro imaginado navegante de ultramar, queda a la deriva, sin Destino fijo, o para decirlo con palabra griega, sin *Moirai* certera. ¿Qué sentido tiene ser humano? Desde la misma Tragedia en su versión literaria, daremos cuenta de su manifestación filosófica; dos versiones que nos aproxima a comprender el caos regidor del hombre de ultramar, del *navegante* sujeto a las preguntas fundamentales; a la incertidumbre de la existencia. La noción de «Mar» y «Navegante» como representación de las complejas y profundas constelaciones del hombre son punto inicial de la investigación doctoral del joven Nietzsche en la obra citada. Retomando a su maestro, el filósofo alemán Schopenhauer, trae a colación la idea que retrata lo que se quiere aquí también retratar en el lector. Cito *in extenso* las palabras de Schopenhauer citadas por el propio Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*:

“Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiando en el *principium individuationis* [principio de individuación] por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la «apariencia», junto con su belleza.”⁴⁹

⁴⁹ El *principium individuationis* cuando Apolo lo diviniza deja al individuo “en medio del mar, en su barca oscilante” (Op. cit. p. 58) Exige Apolo el “Conócete a ti mismo” frente a lo cual Nietzsche complementa “«¡No demasiado!»” porque quizás eso sea expresión de la anulación de lo Dionisiaco. Más adelante Nietzsche vuelve a Apolo y Dioniso y su relación

Fiel a su pensamiento, el joven Nietzsche se refiere *principium individuationis* y lo entrelaza con la fuerza apolínea. Pero ¿Qué significa el *principio de individuación*? Nietzsche se refiere al *Individuo* que asume una perspectiva *racional* del mundo en tanto que éste mantiene su mirada en el mundo *suprasensible*. El *principium* actúa de manera determinante a la hora de explicar la fuerza apolínea y cómo ésta logra instaurarse: “podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la apariencia, junto con su belleza.”⁵⁰ Nietzsche no interpreta ambas fuerzas en sentidos contrarios y oponentes entre sí. La lucha es de carácter humano: a la intemperie, el navegante que se aferra a una barca, padece de *espanto* frente al mundo. El Caos arremete en semejante circunstancia. Una tras otra ola lo deja a la deriva y tan sólo bajo la única seguridad: su barca, su nostalgia de Verdad ahora expresado en *Apariencia*. Sólo le queda su convicción, su fe en la Razón: su *espanto*. En ese estado, el navegante -el ser humano, dice Nietzsche- también padece el éxtasis: “(...) asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la naturaleza misma (...) lo *dionisiaco* [la embriaguez].”⁵¹ La bebida narcótica, la música, la expresión del arte hace posible el encuentro del hombre mismo. Vitalidad, fuerza creadora y presente: “El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte (...) se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”⁵². No obstante, el dominio de la una (apolínea) sobre la otra (dionisiaca) es la expresión de ese *principium individuationis* porque marca la ruptura con el Todo: el mundo se fragmenta y divide al hombre mismo. También se establecen límites al pensamiento. Queda de esa forma, fraccionado y bajo la preponderancia del pensamiento racional. ¿Cómo llegó a instaurarse lo apolíneo? Nietzsche considera

con el *principio de individuación* (p.132) para tratar de comprender esos *dos mundos artísticos dispares*. “Apolo también es el formador de Estados” (p. 166) además de ser el genio del *principium individuationis*. [Sobre la cita incorporada] Ver: NIETZSCHE Federich. Op. Cit., p. 43.

⁵⁰ Ibíd.

⁵¹ Ibíd.

⁵² Op. Cit., p. 45.

que lo apolíneo *per se* no es un problema. El problema no es su existencia. Lo problemático radica en la preponderancia de éste sobre lo dionisiaco; *acción* que implica el desarrollo de la tragedia desde su nacimiento hasta su ocaso.

En la obra referida, Nietzsche parte de la *necesidad de unidad* de ambas fuerzas creadoras: *Sueño y Embriaguez*. Desde allí el filósofo alemán comienza a indagar en la tragedia a partir de la constitución de la *música*. El papel de la música es expresión de *vitalidad*: creación, *embriaguez y sueño*. Sin embargo, no duda en aludir a la pérdida de la Música. Para Nietzsche la Tragedia tiene su nacimiento en el culto a la *música*: “la historia de la génesis de la tragedia griega nos dice ahora, con luminosa nitidez, que la obra de arte trágico de los griegos nació realmente del espíritu de la música.”⁵³ Semejante a un estado de embriaguez, se logra el *olvido* para dar cabida a la Vitalidad y eso precisamente lo patentan la música. Tal apreciación contrasta con la creencia del nacimiento de la tragedia en la evolución del Coro con base en la competencia entre poetas trágicos. Nietzsche reconoce el papel destacado del Coro y lo relaciona con la Música⁵⁴. De allí se entiende el *drama musical griego* en el sentido del aniquilamiento de la música en detrimento de la preponderancia de la racionalidad de los personajes y el argumento de la obra. Nietzsche pone de manifiesto que Eurípides es el poeta trágico que aniquila la *fuerza dionisiaca*. No duda en denominarlo *el poeta del socratismo estético*.⁵⁵ En consecuencia, el Ocaso de la tragedia se traduce con el Alba de la Filosofía, es decir, con la instauración del pensamiento racional:

⁵³ Op. cit. p. 139.

⁵⁴ El Coro de la tragedia griega es “una manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos” (Op. cit. p. 85), es decir, en su origen la tragedia está cercana al Coro y no al Drama, pero ese Coro es fundamentalmente compuesto por Música. De allí la relevancia de Dioniso: el efecto de *éxtasis* que logra, la *embriaguez* [Cfr. (p. 87)].

⁵⁵ Lo denomina así porque, según Nietzsche, Eurípides se rige bajo el axioma «todo tiene que ser consciente para ser bello» tesis paralela a la socrática: «todo tiene que ser consciente para ser bueno». Ver: Op. cit. p. 114.

“Si la tragedia antigua pereció a causa de él [Eurípides], entonces el socratismo estético es el principio asesino; y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aunque destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente (...)”⁵⁶

Nietzsche va a dedicar un capítulo de su obra a *Sócrates y la Tragedia*. De acuerdo a lo anterior, es clara la acusación que hace el filósofo alemán: el *principio asesino* de la tragedia antigua. La vecindad de pensamiento entre Eurípides y Sócrates obedece a compartir el mismo tiempo y espacio: ambos defensores de la *Polis*. Eurípides poeta, Sócrates filósofo. Ambos le rinden culto a Apolo y son incipientes divulgadores del pensamiento racional que comienza a explayarse por la época. Nietzsche ve a Sócrates como el adversario de Dioniso: el *nuevo Orfeo*. En efecto, con Eurípides la música padece su propia *tragedia* porque se pierde entre el afán del escenario, el espectáculo y el delineamiento racional de los personajes: la tragedia acabó de manera *trágica*. Nietzsche deja de relieve lo acontecido por la tragedia: “Con la muerte del drama musical griego surgió, en cambio, un vacío enorme”⁵⁷; *vacío* que se manifestó en el declive de la Poesía [trágica]. Su agudo análisis equivale a decir que Dioniso, junto a la *muerte del drama musical* en la tragedia, también *muere*. El filósofo alemán no vacila en sentenciar una diferencia fundamental entre la tragedia y la filosofía [socrática] para evidenciar el papel de Sócrates: “La tragedia, surgida de la profunda fuente de la compasión, es *pesimista* por esencia (...) La *dialéctica*, por el contrario, es *optimista* desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad.”⁵⁸ Así expuesto, Sócrates pasa a representar ese *optimismo* y con ello, a ser el sepulturero que *entierra* a la Tragedia. Con el ascenso de la filosofía, la dialéctica asesina a la Tragedia y Dioniso muere *trágicamente*.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Op. cit. p. 213.

⁵⁸ Op. cit. p. 227.

2.2) HÉROE TRÁGICO: “APOLOGÍA” SOCRÁTICA Y ¿PREÁMBULO DEL SUICIDIO?

La «Tierra Firme» no es solamente una *metáfora* de la disputa de Poseidón y Doiniso contra Apolo. La «Tierra Firme» adquiere concreción en la *Polis*. El proyecto de Ciudad es un proyecto de Sociedad. La renovación religiosa, política, económica, social pero sobre todo de perspectiva de mundo. La naciente Filosofía encuentra terreno fértil en la seguridad que proporciona el *Suelo*. Erigir una visión de mundo anclada en «Tierra Firme» es la apertura al despliegue de la Razón. El filósofo e historiador francés Pierre Vernant en su libro *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua* sostiene que el “pensamiento racional tiene una fecha civil (...) Es en el siglo VI antes de nuestra era, en las ciudades griegas de Asia Menor, donde surge una nueva forma de reflexión, totalmente positiva, sobre la naturaleza.”⁵⁹ Visión que hace parte de los llamados *presocráticos* quienes cimentaron la posibilidad de liberarse del *mito*. Emerge de tal actitud intelectual el “descubrimiento de la razón”⁶⁰ y con ésta la posibilidad de la Filosofía de Platón. La pregunta sustancial de semejante cambio de perspectiva de mundo ya no involucra directamente los poderes de los Dioses sin explicación, sino que se aproxima más a la funcionalidad de los mismos, expresados en Elementos -por ejemplo, Agua y Fuego- donde se trata de explicar el mundo: “¿Cómo un mundo ordenado ha podido emerger del Caos?”⁶¹ La Pregunta refleja y a la vez posibilita ver el mundo desde la *condición humana*, es decir, desde una óptica distinta a la mitología griega:

“El nacimiento de la filosofía aparece pues, solidario de dos grandes transformaciones mentales: un **pensamiento positivo**, que excluye toda forma de sobrenatural y que rechaza la asimilación implícita establecida

⁵⁹ VERNANT Jean-Pierre. *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, España: Editorial Ariel, 1993. p. 334.

⁶⁰ VERNANT Jean-Pierre. Op. cit., 334.

⁶¹ Pierre Vernant considera a los filósofos jonios los precursores del origen del pensamiento racional. Dioses como Poseidón (Mar), Zeus (Cielo) y Hades (Sombra “brumosa”) adquieren potestad sobre los elementos Agua, Fuego, Aire respectivamente. Ver: Ibid.

por el mito entre fenómenos físicos y agentes divinos; un **pensamiento abstracto**, que despoja a la realidad de este poder de mutación que le prestaba el mito, y que rehúsa la vieja imagen de la unión de los contrarios en provecho de una formulación categórica del principio de identidad.”⁶²

Significa que la «Tierra Firme» no sólo se concreta en la *Polis*: también se expresa en el *pensamiento positivo* y el *pensamiento abstracto* mencionados por el Pierre Vernant. En efecto, la filosofía se posibilita porque se vuelve *funcional* al proyecto de la *Polis* griega. Y con *funcional* se está hablando del papel organizativo de la filosofía en la misma *Polis*: un ordenamiento de «Tierra Firme» pero además, un Ordenamiento del *Pensar* humano. La eliminación del Mito se vuelve palpable en tal situación: “Con la ciudad, el orden político se ha desligado de la organización cósmica”⁶³ y de esa forma, las prioridades de sus ciudadanos son otras. Es justamente allí donde la Filosofía adquiere un poder que permite el despliegue del pensamiento racional o si se quiere, el triunfo de lo apolíneo: “la transformación del mito en razón.”⁶⁴ Esto sucede porque ahora la pregunta por el Ser se erige a partir de la filosofía y, de paso, deja de lado las concepciones de los presocráticos pues va ver en el Ser su objeto de estudio: la esencia, lo idéntico, lo inmutable. De esa manera, el pensamiento racional de Platón separa la realidad física y la No-física, expresión que escinde el mundo para dejarlo en lo sensible y suprasensible. Significa que la *razón griega* permite actuar de forma positiva, reflexiva, metódica, sobre los hombres, no de transformar la naturaleza.”⁶⁵ En resumen: El mito se vuelve etéreo frente a la concreción de la *Polis* resultante de la Razón: el paso del Caos al Orden; del Mar a «Tierra Firme»: ¿El triunfo de Apolo? Sócrates Camina el *Logos*.

⁶² VERNANT Jean-Pierre. Op. cit., 345. [Resaltado es nuestro].

⁶³ Op. cit., 354.

⁶⁴ Op. cit., 356.

⁶⁵ Op. cit., 364.

2.2.1) SÓCRATES Y EL INSTANTE: ¿HÉROE TRÁGICO? No se puede evitar: ¿No hay escapatoria? Tomarse en serio la pregunta, dejarnos invadir por ella, es tan sólo el comienzo del final: *La vida es abierta ¿la muerte cerrada?* Humano entre humanos: ¿Qué es eso de Muerte? Con ella desaparecen las preguntas, y el *Instante*, el último instante llega sin decir lo *Indecible*. El *Misterio* de la vida se encuentra en la proximidad con la muerte. El misterio de la muerte se encuentra en la proximidad con la vida. Solo un *Instante* basta para ello. De manera que estamos destinados a la tragedia en medio del Mar: nuestra propia *tragedia*. ¿Cuál *Tragedia*? ¿Qué significa esto? El *Instante* de la obra: *conócete a ti mismo* [γνῶθι σεαυτόν] diría el templo de Delfos para referirse a la máxima de la Filosofía que, en boca de Sócrates, resuena con la fe en la razón, en la cordura invadida por el dios Apolo.

Sócrates profesa la máxima al final de su vida, según nos dice Platón en su obra *Fedón*. *Conócete a ti mismo*, destino trágico del Pensar. Sócrates llega a la muerte en nombre de su pensamiento, consecuente y fiel a la *Polis*. ¿Prefiere el suicidio, un gran pincelazo en su obra llamada *vida*? En el *Fedón*, Platón presenta los últimos *instantes* de Sócrates antes de morir. En un diálogo inicial entre Sócrates y Cebes, se habla del *suicidio*. La pregunta de Cebes, sabiendo que Sócrates está próximo a la muerte es crucial: “Entonces, Sócrates, ¿En qué se basan los que dicen que no es lícito darse muerte a sí mismo?”⁶⁶ La respuesta de Sócrates apela a los Dioses: “(...) se dice con razón es que los dioses son quienes se cuidan de nosotros y que nosotros, los hombres, somos de sus posesiones.”⁶⁷ Significa que la potestad de la vida recae en los Dioses y no en los Hombres. Sócrates apela a *lo divino* en el mundo de *lo humano*. Los hombres son de propiedad de los Dioses. El suicidio, *elegir* matarse a sí mismo, es un acto que desafía tal *propiedad* pues son realmente los Dioses quienes *deciden*. ¿Puede presentarse el Suicidio como una rebelión ante la voluntad divina? Esa posibilidad simplemente obedece a quienes buscan liberarse de la vida, creyendo liberarse de los Dioses: hombres *impíos*. Significa que resulta inútil aquello porque en el mundo suprasensible, en el mundo de las ideas de

⁶⁶ PLATÓN. *Fedón*. Madrid, España: Editorial Tecnos, 2002. p. 77 [61e].

⁶⁷ PLATÓN. Op. cit. p. 78 [62b]

Platón, en ese mundo donde se va a ubicar *lo puro*, es el mundo de los Dioses que deciden sobre vidas posteriores⁶⁸, esto es, la noción de *reencarnación* que Sócrates tiene en su mente y que expone ampliamente en el *Fedón*.⁶⁹ Luego, acatar el mandato de los dueños de los hombres es la posibilidad de entrar al mundo de las ideas: el ideal del filósofo; La Verdad. De esa forma, Sócrates logra persuadir a sus interlocutores de *la inmortalidad del alma y el valor cósmico de la justicia*⁷⁰.

Sin embargo, frente a la pregunta sobre el Suicidio cabe otra posibilidad que Sócrates reconoce cuando dialoga con Cebes. Abordemos con más cuidado el asunto. Sócrates responde con una pregunta: “Y tú, en tu caso –prosiguió-, si alguno de los seres que son de tu propiedad se suicidara, sin indicarle tú que quieres que muera, ¿no te irritarías con él?; y si pudieras aplicarle algún castigo, ¿no se lo aplicarías?”⁷¹ Pregunta que deja a Cebes en la posición de reconocer el *Castigo* de los Dioses frente al desacato de la voluntad divina expresada en el Suicidio. En otras palabras, Suicidarse es un acto que compete a la decisión de los Dioses. Cebes responde la pregunta de Sócrates de forma afirmativa. En seguida Sócrates abre la posibilidad del Suicidio como voluntad divina frente a la voluntad humana: “Pues bien, quizá desde este punto de vista no sea ilógica la obligación de no darse muerte a sí mismo, **hasta que la divinidad envíe un motivo imperioso, como el que ahora se me ha presentado.**”⁷² De manera que la respuesta apunta a la posibilidad de hacer propia la voluntad de los Dioses, así el dictamen de ellos sea el Suicidio. La

⁶⁸ Se mantiene la idea de *Mito* pero adaptada al discurso filosófico. Según el libro *Mitos, viajes y Héroes* de Carlos García Gual, Platón orienta los relatos míticos con base en la distribución de *sentimientos de moralidad y justicia* entre los humanos, cuya función es cumplida por la benevolencia de Zeus. El estudio de García Gual identifica que en *Georgias*, 523 e; *Fedón*, 107c – 115a; *República*, 614b – 621b se evidencia tal “adaptación” del relato mítico. Al respecto, García Gual resalta que “después de la muerte, en la que el cuerpo se separa del alma, ésta llega hasta un extraño lugar en que es sometida a juicio por la conducta de su vida pasada y, según ésta, es premiada o enviada a tremendos castigos.” Ver: GARCÍA, Carlos. *Mitos, Viaje y Héroes*. Madrid, España: Taurus Ediciones, 1983. p. 45.

⁶⁹ PLATÓN. Op. cit. pp. 160 - 174 [107b – 115a]

⁷⁰ Tomado de Francisco L. Lisi en la Introducción que hace del libro. Ver: Op. cit. p. 56.

⁷¹ Op. cit. p. 79 [62c]

⁷² *Ibíd.* [Resaltado es nuestro].

respuesta de Sócrates, de igual manera, abre la posibilidad de una interpretación del héroe trágico que se sacrifica en nombre de la Verdad: del mundo de las ideas. Queda a la vista el Suicidio de Sócrates cuando esa posibilidad se hace consciente. ¿El filósofo griego padece acaso la voluntad divina de cometer Suicidio? La interpretación sugiere que Sócrates se somete al dictamen de los Dioses; y si su dictamen es beber Cicuta; luego, cumplida la voluntad se puede hablar de un acto suicida. ¿Y por qué no hacerlo sabiendo que no solamente es voluntad divina sino además la posibilidad de liberar el alma del cuerpo para entrar al mundo de los Dioses? Sócrates, en ese sentido, considera a la muerte simplemente como la división entre Cuerpo y Alma: “¿Y que no es otra cosa que la separación del alma y del cuerpo? ¿Y que el estar muerto consiste en que el cuerpo, una vez separado del alma, queda a un lado solo en sí mismo, y el alma a otro, separado del cuerpo, y sólo en sí misma? ¿Es, acaso, la muerte otra cosa que eso?”⁷³ La Muerte se constituye en la libertad del alma: sale de su cárcel llamado *Cuerpo*. La muerte, por consiguiente, es vista por el filósofo, por aquel que se prepara para la muerte, como la liberación del cuerpo; el acceso a la Verdad que yace en el mundo suprasensible: “(..) los que filosofan en el recto sentido de la palabra se ejercitan en morir, y son los hombres a quienes resulta menos temeroso el estar muertos.”⁷⁴ Significa que es necesario Purificarse. La filosofía lo permite: la virtud de ser bueno y estar a la altura de la bondad divina. En efecto, cuando se logra purificar en la vida, la muerte simplemente es la vía de acceso para habitar con *los dioses*⁷⁵. El mundo de las Ideas se convierte en la *Verdad*.

¿Qué significa éste desenlace de los últimos momentos de Sócrates? Un instante del *héroe trágico*. *Sócrates es el gran héroe trágico de los argumentos, el que batalla contra los sofistas, poetas, retóricos y pedagogos en nombre del mundo de las ideas*. Sócrates, el personaje trágico que se defiende y ataca con los argumentos, aquel que batalla por medio de la dialéctica; es el mismo héroe de «Tierra Firme» y paradójicamente, *emblema del Suicidio* en nombre de la Polis, en nombre de la

73 Op. cit. p. 81 [64c]

74 Op. cit. p. 88 [67e]

75 Op. cit. p. 91 [69c]

voluntad de los Dioses, en nombre del mundo de las Ideas. Sócrates no escapa a la *cicuta*⁷⁶ teniendo la posibilidad de huir cuando *Criton* va a verlo y anunciarle la proximidad de su muerte⁷⁷. No cabe duda al respecto: Sócrates es el símbolo de la Razón y objeto de Apolo. *Conócete a ti mismo*, pareciere ser el final, el *instante* sublime donde todo adquiere *sentido en la vida*, y también, donde la misma muerte adquiere la magnitud de su esplendor cuando se le quita el velo que cubre su rostro.

El rostro de Sócrates ha quedado en nosotros. Lo apolíneo se separó de lo dionisiaco, advierte Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, y con ello, el mundo circundante, la lucha contra Poseidón, sacude con sus tormentas en medio de la oscuridad al navegante, al náufrago que queda a la *intemperie* en el sendero tormentoso de furiosas olas; olas que sacuden el interior del hombre, el mismo interior donde se impone Apolo sobre Dionisos. Así el *instante* que nos dice el filósofo húngaro, Georg Lukács, en su análisis sobre *El Instante y las Formas* adquiere magnitud cuando nos atrevemos a ir con Sócrates hasta el *Abismo*. Desde la óptica de Lukács la muerte se enaltece en los *Instantes*: “la irracionalidad de la muerte no es tal vez más que la mayor entre las miríadas de casualidades de los instantes; el corte hecho por la muerte, la gran extrañeza que se siente ante la muerte, es tal vez (...) lo mismo para todos, lo que son mil fosas y vaguadas de cualquier diálogo.”⁷⁸ El héroe es capaz de ir hasta lo que los demás mortales no son capaces. Llega al límite: al borde del abismo. Logra hundirse en el profundo silencio:

⁷⁶ Op. cit. p. 178 [117 b-c-d]

⁷⁷ En el diálogo entre Criton y Sócrates, se expone porqué Sócrates rechaza la huida y prefiere quedar sujeto a las leyes. Sócrates se mantiene fiel a las leyes de la Polis y las acata. No las rompe. Y si la Polis es el reflejo del Olimpo, voluntad divina sobre los hombres, pues no queda opción que aceptarlas y someterse a las leyes. En un pasaje del diálogo, Sócrates advierte lo anterior: “Considéralo de este modo. Si cuando nosotros estemos a punto de escapar de aquí, o como haya que llamar a esto, vinieran las leyes y el común de la ciudad y, colocándose delante, nos dijeran: «Dime, Sócrates, ¿qué tienes intención de hacer? ¿No es cierto que, por medio de esta acción que intentas, tienes el propósito, en lo que de ti depende, de destruirnos a nosotras y a toda la ciudad?» Ver: PLATON. *Diálogos. Criton*. Madrid, España: Editorial Gredos, 1981.p. 204 [50a-b]

⁷⁸ Ver: LUKÁCS Georg. *El Alma y las Formas. Teoría de la Novela*. México DF: Grijalbo, 1985. p. 179.

“Y el sentido más profundo de las formas consiste en esto: llevar al gran momento de un silencio y dar al abigarramiento sin meta de la vida una forma tal como si sólo corriera en busca de tales instantes.”⁷⁹ Así que la Tragedia es una Forma que se constituye en el “camino más corto” en tanto que se refiere esto a la “expresión más fuerte y duradera” de la vida y muerte: Instantes. La obra queda supeditada a destellos. En ese sentido, los últimos *momentos* de Vida de Sócrates lo erigen como el héroe trágico de Argumentos. La Forma es imperecedera y se logra llenar del contenido filosófico de Platón. Sócrates se convierte en el héroe que llega al borde del abismo en nombre de los ideales, ya no exactamente de la mitología griega como sí sucede con los poetas trágicos, sino en nombre de los ideales de la *Polis*. La filosofía se erige en «Tierra Firme» podemos decir; y Sócrates es doblegado por Apolo: el pensamiento racional encuentra terreno fértil para su cultivo.

¿Qué ha crecido en ese terreno fertilizado por la Filosofía? El hombre moderno optó por doblegar el mundo y colocarlo a sus pies en nombre de la Razón hecha Ciencia con base en su propio vacío. ¿Y la pregunta fundamental? Nuestra pregunta ahora invade al hombre moderno: ¿qué es ser humano? La tragedia comienza aquí, justamente en el momento donde la pregunta lo empuja al abismo: hacia el *Océano*. Se queda a la intemperie de lo desconocido, caos, oscuridad, turbulencia de lo indecible que se revela en el Mar. ¿Olvidamos con Sócrates el poder del Caos? Sócrates es el héroe trágico que simboliza el poder de Apolo, la supremacía de la Razón: patenta el Suicidio. La muerte de un héroe trágico que quedó plasmada con el puño y la letra de Platón. Sócrates es también el hombre trágico: *Conócete a ti mismo*, la sabiduría de un mortal, de un hombre que preguntó por la vida. Del héroe tenemos memoria por su osadía a desafiar el abismo, a traer de vuelta un saber, *Conócete a ti mismo*; del hombre queda su capacidad de preguntar y ser invadido por la pregunta sobre sí mismo. Hombre y Héroe son atravesados por lo trágico: por la tormenta que deshace sus propias verdades; por el poder del reino del Caos. Un ejemplo de ello es *Hamlet*. Similar a Sócrates, es nuestro héroe trágico que está destinado al veneno y la revelación del *Instante*, de la muerte; su propia muerte:

⁷⁹ LUKÁCS Georg. Op. cit., p. 186.

Suicidio en el entablado de la vida. Hamlet y Sócrates son héroes trágicos, pero ¿qué significa esto? Resta indagar sobre *qué es hombre trágico*. Una aproximación necesaria que nos invita a seguir navegando en medio de la tempestad.

2.3) HOMBRE TRÁGICO: ENSUEÑO DE LA RAZÓN

¿Qué significa hombre trágico? La pregunta nos invita a pensar la *Tragedia*⁸⁰. Pero, antes de abordarla en conjunto, más bien podemos reformularla de la siguiente forma: *¿qué es lo trágico?*⁸¹ La pregunta ahora nos invita a cuestionar en la

⁸⁰ Albin Lesky va a identificar la interpretación de la palabra *tragedia* y toma partida por su definición: “La tragedia “canto de los machos cabríos” [τράγων ὠδή] nos sigue pareciendo la más probable.” (LESKY Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid, España: Editorial Gredos, 1976, p. 252) Lesky dice además que la leyenda heroica se convirtió en el contenido del *culto a los héroes*, base de la Tragedia y el Mito. El mito heroico se convierte en la conquista de la Tragedia pues los poetas hicieron del mito el “soporte de la problemática ético-religiosa.” (Op. cit., p. 254). Significa que la Tragedia se instaura gracias al mito heroico y adquiere acogida como memoria del “corazón del pueblo: un trozo de su historia. Por su parte, Walter Kaufmann en su libro *Tragedia y Filosofía* va tomar distancia de la traducción usual de “canción de la cabra” en tanto que señala al coro conformado “por sátiros que, de algún modo, tenían aspecto de una cabra” (Ver: KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 1978., p. 70) Kaufmann se distancia de esa posición. Considera más bien que se trata de una competencia: “el primitivo premio para el ‘el trágico’ competidor era una cabra” (Ibíd.). El poeta trágico además hacía “su propio actor”. Kaufmann va re-debatir los conceptos formales de Aristóteles sobre la Tragedia y puntualiza: “el argumento es el alma de la tragedia” porque “produce el efecto distintivamente trágico de engendrar *eleos* [Ruth (Humanidad)] y *phobos* [Terror]” (Op. cit., p. 102). En esa medida “lo esencial es que una tragedia nos presente escenas de mala fortuna y nos despierte *eleos* [Ruth (Humanidad)] y *phobos* [Terror]. Todas las tragedias griegas conservadas satisfacen esta exigencia, aunque no todas terminen trágicamente” (Op. cit., p. 102).

⁸¹ Kaufmann va a responder diciendo que *lo trágico* precisamente se da porque está sujeto al sentir *Eleos* y *Phobos*: “una tragedia es una obra que provoca esta respuesta emocional [Humanidad y Terror]” (Ver: KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 1978., p. 91). Sin embargo, lo trágico no sólo está en su efecto sobre el espectador. Sin embargo *lo trágico* exige algo más. Se encuentra en el Argumento, es decir, “sin argumento, sin una pretendida acción, no podría haber tragedia (tragedia es una acción figurada que se representa, no que se narra)” (Ver: KAUFMANN Walter. Op. cit., p. 101) aseveración que permite entender un poco más sobre *lo trágico* porque señala tanto el

ambigüedad e inexactitud, esto es, en lo desconocido, en lo *caótico*. Por consiguiente, cabe resaltar la aproximación realizada por el filósofo alemán Wilhelm Dilthey cuya exposición hace parte del capítulo *La Técnica del Teatro* de su libro *Literatura y Fantasía* y en la cual vamos a centrarnos. Una disertación necesaria a la hora de desmitificar fuerzas racionales que conducen a la *Humanidad* y su presunto “progreso”. De manera que, de acuerdo al estudio de Dilthey, comienzo con resaltar una especie de “nostalgia” que el filósofo alemán expresa cuando trata con especial atención el *teatro nacional* de su país. Una posición de “Alemanidad” se respira en su análisis basado en el estudio de Freytag. El análisis de éste deja como resultado un *añadido* a la *Poética* de Aristóteles⁸² -de los tres aristotélicos que reconoce

efecto en el espectador como la acción puesta en escena. El espectador logra sentir como propio la Caída del Héroe; es decir, logra humanizarse con el desarrollo de la obra. **“Lo trágico”, en consecuencia, pareciere el Dolor expreso: el desgarramiento que se produce en el escenario vivo: sé sabe, se tiene conciencia de ello.** Llegamos a una aproximación de la noción de *lo trágico* y sin embargo, el Mar pareciere inundar con su fuerza la «Tierra Firme»: Se empuja hacia el *Abismo* donde el Caos no da tregua. El Dolor emerge de semejante escena: Espectador-Actor-Poeta quedan envueltos en las emociones que despierta: La obra representa a la Vida misma y su *intemperie*.

⁸² La revisión de Freytag recae en los cuatro aspectos de los caracteres del personaje en la obra trágica según Aristóteles. De acuerdo con la *Poética*, Aristóteles en el § 15 los establece: “El primero y principal es que sean **Buenos** (...) El segundo la **Adecuación** de los caracteres (...) El tercer [aspecto] es la **Semejanza** (...) y el cuarto aspecto es la **Coherencia**.” Para Aristóteles estos son los aspectos de los caracteres que los personajes de una tragedia poseen. El *añadido* de Freytag es el **Movimiento y Exaltación**. Dilthey retoma a Freytag y “adecua” tal *añadido* a su perspectiva del Espíritu de la Época en relación a la Tragedia. El resultado: la expresión del espíritu de la época a través de la Tragedia y en especial, por medio de la obra trágica que involucra personajes capaces de representar dicho Espíritu. Sin embargo, contagiado de la *Alemanidad*, Dilthey sólo se queda en la apreciación de “denuncia” del “atraso” del teatro alemán. Tomando distancia de este espíritu nacionalista, es importante considerar el aporte de Dilthey en cuanto a la relación entre Tragedia y el Espíritu de la Época porque permite reconocer la *grandeza* de la *Obra de Arte* [Trágica]. En esa dirección de análisis, para el caso nuestro -siguiendo la tesis de Dilthey con cierta cautela- podemos decir lo siguiente: **El Movimiento y Exaltación de Hamlet es la representación de una especie de Espíritu Moderno en cuanto a su propia Crisis**. Sin embargo, esto hay que tratarlo con Cautela, con cierta reserva porque no se trata de resaltar un “movimiento” racional del Espíritu, algo “metafísico” que puede aprehenderse por medio de la Tragedia. No. Más bien se trata de reconocer la expresión que rompe lo racional, el poder de Apolo, para así lograr entrever el papel de la Imaginación y la Pasión en semejante Movimiento y Exaltación, por ejemplo de Hamlet con respecto a

Freytag: unidad, verosimilitud, importancia y grandeza- a saber: *Movimiento y Exaltación*⁸³. Según Dilthey, dicho *añadido* de Freytag abre la posibilidad de abordar el teatro por medio de su propia técnica. Significa concentrarse en el contenido más que en su *forma*. **A partir de cómo el poeta logra efectos sobre el espectador, se puede llegar a reglas fijas que pueden permitir revelar el espíritu humano.** Según el análisis de Dilthey existe un nivel de evolución de los pueblos expresado en la forma dramática:

“Freytag señala que el drama está relacionado con una forma determinada de la vida espiritual en conjunto: con el ser humano que actúa. Y una hermosa consecuencia de este principio es que el teatro está ligado a un determinado nivel de la evolución de los pueblos, porque el sentido para estos procesos del ánimo sólo surge en dicho nivel. Dondequiera que se ha alcanzado tal nivel, como entre griegos y germanos, se desarrolla con maravillosa celeridad la forma dramática hasta llegar a su perfección.”⁸⁴

La preocupación de Dilthey, con un alto tinte de “alemanidad” recae en resaltar a los germanos como una forma dramática elevada, tan elevada como la griega. De allí que el teatro en su versión dramática sea expresión del nivel de evolución de un pueblo⁸⁵. Si un pueblo es elevado (como el germano o el griego) entonces su teatro

nosotros mismos. Reconocido esto, se puede establecer **El Movimiento y Exaltación de la Razón Moderna patentada por Hamlet y en Hamlet y condesada ya en Obra de Arte que posibilita una lectura sobre Nosotros mismos.** [Sobre la nota de la *Poética*] Ver: ARISTÓTELES. *Poética*. [Introducción, Traducción y Notas de Ángel Cappelletti]. Caracas, Venezuela: Editorial Monte Avila, 1991, p. 15 [1454 a].

⁸³ Según va sostener Dilthey, “Lo más peculiar de la teoría de Freytag reside en haber creado una imagen única y detallada de la articulación dramática, a partir de fragmentos de la teoría aristotélica. Esta imagen resulta de la esencia general del drama y en particular de su forma más elevada, la tragedia.” Ver: DILTHEY Wilhelm. *Literatura y Fantasía*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997. p. 131- 132.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ No se puede dejar de lado sus palabras sobre “la “peculiaridad de la raza alemana” y nuestro contraste con la latina” al destacar su crítica sobre la falta de una fuerza alemana

también lo es. Significa que la forma dramática es en últimas lo importante pues a través del *movimiento y exaltación* (del contenido), del efecto dramático, se logra captar el misterio del espíritu humano. En ese sentido, solamente los pueblos más “evolucionados” podrían tener un teatro digno de su “evolución” en miras de la perfección. El privilegio de estar en un nivel “superior”, más elevado, permitiría un “elevado” teatro. En esa perspectiva, es claro que los germanos y los griegos quedan en la categoría más alta, a juicio de Dilthey. No obstante, su preocupación, su llamado de atención, se encuentra en que Alemania no ha dado un teatro que logre estar a la altura de un pueblo “evolucionado” como por ejemplo, el alemán. En esa dirección de análisis, *el movimiento y exaltación* de Freytag, esto es, el ser humano que actúa (movimiento del personaje) y sobresale (se exalta), y que sea capaz de *representar* el espíritu humano, resulta ser la expresión de la *perfección de la forma dramática*. **Un personaje de semejantes características es el reto de un poeta.** Allí radica la grandeza de la obra de un poeta: **por medio de sus personajes, representar el espíritu humano.** En esa perspectiva, el efecto dramático se convierte en una apertura para conocer la *exaltación y movimiento* del espíritu humano. Entonces, lo que resta es simplemente indagar en su propia técnica: en la técnica del teatro de la nación alemana, en su propio contenido con el cual se puede aprehender el Espíritu de la Época.

Allí radica una problemática que no se puede pasar por alto. Si somos cuidadosos en el análisis, nos percatamos no sólo del nacionalismo, del orgullo alemán de Dilthey, sino en algo más profundo que realmente es lo importante en el presente análisis: la visión de *lo trágico* y su relación con una especie de *Espíritu de la Época* de elevación histórica; por los tiempos de los tiempos. La pregunta entonces no es *cómo a través del teatro se puede aprehender el espíritu de la época y en general el espíritu humano*, sino más bien *qué sentido tiene dicha relación*. Esto nos conlleva a plantear nuevamente la pregunta: *¿qué es lo trágico?* La respuesta de Dilthey no se

que sea capaz de erigirse por encima de otras naciones. Su nostalgia y preocupación quedan explícitas: “Caímos en manos de una técnica extranjera porque nos faltaba la concentración de fuerzas materiales y espirituales, que es lo único capaz de crear algo grande en un ámbito espiritual gigantesco.” Ver: DILTHEY Wilhelm. Op. Cit., p. 127.

hace esperar: “(...) El curso dramático está condicionado también respecto a la forma por la concepción de lo trágico, y la reflexión estética no hace más que aclarar esto.”⁸⁶ Lo cual reafirma lo que hasta al momento hemos dicho: la pretendida tarea de aprehender el *Espíritu de la Época* -y más elevado aún, el *espíritu humano*- a través del arte dramático en su forma más acabada: *la Tragedia*. No obstante, cabe resaltar lo siguiente: el papel determinante de la concepción de *lo trágico* continúa en cuestión. En ese orden de ideas, Dilthey observa agudamente que la concepción sobre *lo trágico* influye notoriamente en la aprehensión del Espíritu de la Época y posibilita la aprehensión del gran Espíritu de todas las épocas: el Espíritu Humano bajo la *Razón Histórica*. Luego, un gran poeta es grande precisamente por su capacidad de *representar* en las tablas dicho espíritu. A continuación, todavía más clara la respuesta de Dilthey sobre el papel de *lo trágico*:

“Lo trágico no es ni la consecuencia natural de la forma dramática perfecta, ni tampoco esta misma forma animada por las variadas concepciones del mundo de las diversas épocas y poetas. Su origen se encuentra en la esencia siempre inmutable del espíritu humano (...) El estudio más íntimo de los efectos trágicos y a la vez del alma humana sólo paulatinamente puede hacer volver este maravilloso fenómeno del efecto trágico a su fundamento explicativo en el espíritu humano.”⁸⁷

No en vano la insistencia de Dilthey sobre el añadido de Freytag: *Movimiento y Exaltación*. Significa que dicho añadido permite aún más *aprehender el fundamento explicativo en el espíritu humano*. Fundamento o esencia que desvela a Dilthey en su análisis. *La técnica del teatro* debe concentrarse en ello; en descubrir la forma dramática, esto es, el fin último. El conocimiento del espíritu humano: la verdad del movimiento de la historia de la humanidad, podríamos complementar la sentencia. La fe en la razón que Dilthey expresa se patentó en el papel preponderante de *lo*

⁸⁶ Op. Cit. p. 133.

⁸⁷ Ibid.

trágico, pues su origen se encuentra en la esencia siempre inmutable del espíritu humano. Dicho de otra manera: el objetivo del teatro, su grandeza, se encuentra en descubrir *qué es lo trágico*, y cómo hacerlo viable para representar la esencia del espíritu humano. Comprendemos aquí la preocupación de Dilthey con respecto al teatro alemán: pues aquí mismo se encuentra la clave, la técnica que permite aprehender dicho espíritu, ya no sólo el de su propia época, sino más bien el de todas las épocas: el gran espíritu *inmutable*.

Frente a la pregunta sobre *lo trágico*, Dilthey responde con un *cómo en el origen*. **Lo trágico se explica por su papel en la representación del gran espíritu humano, más que por sí mismo. Lo trágico se vuelve anexo en la elevación del fundamento.** La importancia del espíritu humano está por encima de *lo trágico* o para dejarlo más explícitamente: *el espíritu humano está por encima del hombre trágico*. Lo fundamental es conocer el primero utilizando al segundo pues este último es determinante a la hora de develar el espíritu humano. En efecto, podemos interpretar que Dilthey implícitamente tiene un orden jerárquico en su técnica del teatro y que, sea de paso, podemos resumir así: 1) el espíritu humano 2) el espíritu de la época 3) el efecto dramático a través de lo trágico. En ese orden de prioridad, la tarea del poeta, su brillantez, se encuentra en hacer una lectura lúcida de *lo trágico* que pueda volverse patente en una concepción de *hombre trágico*. La construcción y representación de una obra teatral debe estar encaminada hacia los dos niveles superiores, según el orden expuesto: el espíritu de la época y el más elevado, el espíritu humano, cuya característica es, ha sido y será siempre *inmutable* según el pensamiento de Dilthey. El objetivo de conocer esas *reglas*, es el trabajo que Dilthey nos expone con gran ingenio. De allí que concluya el capítulo con la siguiente observación:

“El punto de vista de la técnica dramática se manifiesta en este caso como particularmente fructífero, puesto que, en vez de una serie directa de reglas plantea el problema de cómo ha de proceder el poeta para provocar en su auditorio la impresión viva de los caracteres. También en la vida

construimos a partir de las acciones y diálogos que vemos u oímos una imagen del alma que siempre permanece oculta. Es, pues, válido el trasladar a la escena el modo usual de proceder de nuestro espíritu. De esta circunstancia se llega a una serie de interesantes reglas y observaciones dramáticas.”⁸⁸

Con base en esto último, Dilthey sugiere profundizar en el *cómo ha de proceder el poeta* para representar el *espíritu humano*. Queda explícito que allí, según el filósofo, se abre la posibilidad *de interesantes reglas y observaciones dramáticas* que, si somos coherentes con el análisis, es un mensaje abierto y explícito al teatro alemán de su época: un llamado de atención para representar el espíritu humano más que el propio espíritu de la época. En ese sentido, *lo trágico* queda en discusión por no decir, en el aire. La pregunta que inicialmente planteamos sobre *qué es el hombre trágico* tiene una respuesta parcial, pues tan sólo Dilthey se centra en *lo trágico* y lo deja supeditado al conocimiento del gran espíritu humano *inmutable*. Por consiguiente, he de advertir la distancia que aquí vamos a tomar de Dilthey. No sólo porque la concepción de *lo trágico* es importante en el encaminado conocimiento del espíritu humano tal y como Dilthey lo señala y cuya distancia vamos a tomar de dicho análisis, sino que aún más relevante resulta ser, a juicio propio, la concepción de *héroe trágico* en las piezas de teatro que, de una u otra forma, representan al hombre trágico y los propios movimientos del espíritu trágico.

Nietzsche, como se estudió más atrás, se concentra en el *Nacimiento de la Tragedia* y en particular en las bases del Pesimismo. El Espíritu Trágico padece su propia *tragedia* en la Grecia Antigua en manos de Eurípides. Nietzsche, a diferencia de Dilthey va a la Tragedia griega y la resalta y no se concentra en la elevación de una supuesta *Alemanidad* en el teatro. La preocupación de Dilthey es apenas una manifestación de la crisis del hombre moderno, podríamos decir desde Nietzsche. En otras palabras: lo apolíneo se antepone en la época moderna, en un espíritu trágico que envuelve al hombre moderno en su propio navío. La ciencia es la

⁸⁸ Op. Cit. p. 148.

expresión reluciente de un Apolo divorciado de Dioniso. En consecuencia, la pobreza del teatro nacional (alemán) es apenas una expresión inevitable de semejante estado del arte donde la *Tragedia*⁸⁹ y en particular el teatro *padece* bajo técnicas cimentadas en la fuerza apolínea. En esa perspectiva, debemos hacer un esfuerzo por dejar atrás cualquier fe en la razón, cualquier evolución, cualquier alta cultura, o algún supuesto progreso del mundo moderno, para así poder entrar en la grandeza del arte, en especial en la *obra de arte* de nuestro interés, a saber: *Hamlet en sí misma*. No obstante queda sobreentendido que, al concentrarnos en el Caos en sí mismo que representa el *Mar*, en la oscuridad de sus profundidades, en el caos

⁸⁹ Contraste fuertemente la apreciación de Dilthey de “utilizar” “lo trágico” para “descifrar” el espíritu humano y por ende, el espíritu de la época, con la posición de Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet. Para los investigadores franceses, **la tragedia es una invención**. Y básicamente obedece tal apreciación al papel de *Dioniso* en la época trágica. Más específicamente: “(...) uno de los principales rasgos de Dioniso consiste en desdibujar constantemente las fronteras de lo ilusorio y lo real, en suscitar repentinamente el más allá en este mundo, está claro que el rostro del dios nos sonríe, enigmático y ambiguo, en este juego de ilusión teatral que la tragedia instaura, por primera vez, en el escenario griego.” (VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre. Op. cit., p. 27) Tal apreciación de Vernant y Vidal-Naquet se sostiene no en la genealogía de la tragedia, sino más bien en lo que “ha aportado de nuevo y original en los tres aspectos en los que modificó el horizonte de la cultura griega.” (p. 23) Los tres aspectos se refieren: 1) al contexto político que enmarca a la tragedia; 2) al terreno de las formas literarias; y 3) al terreno de la experiencia humana. El primer aspecto hace referencia al terreno de las instituciones sociales. Los investigadores franceses argumentan que la “comunidad cívica instaura concursos trágicos” (Ibíd.) Significa: “la tragedia es la ciudad que se convierte en teatro” y por tanto, es la posibilidad de participación del Ciudadano en cuestiones Político-Religiosas. Respecto al segundo aspecto -las formas literarias- la elaboración de un género poético escrito para ver visto y oído y puesto en espectáculo, es un aporte propio de la Tragedia como invención. Finalmente, Vernant y Vidal-Naquet mencionan el terreno de la experiencia humana. El aporte de la Tragedia se encuentra en la formación de la Conciencia trágica, es decir, las realidades estables del hombre son puestas en cuestión, se convierten en Problemas, en enigmas por descifrar, en preguntas sin respuestas certeras. Éste último aporte de la Tragedia, nos hace Pensar en la figura de Dioniso: ¿Qué más se puede decir del hombre más allá de su búsqueda de «Tierra Firme»? ¿No es entonces coherente reconocer el Caos que se posiona del hombre mismo? En esa dirección de exposición, Dioniso y su embriaguez, su locura, su fuerza pasional abre la posibilidad de indagar en la Tragedia como invención. Junto a Dioniso vemos a Poseidón batiendo la «Tierra Firme» de Apolo. [Sobre las citas] Ver: VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Vol. II. Barcelona, España: Ediciones Paidós, 2002. pp. 25 - 27.

reinante que genera la pregunta fundamental ¿qué es *ser humano*?, vemos de esa manera la grandeza de una obra como la que aquí nos ocupa. Bienvenido sea el hombre moderno a tratar de conocer su propia tragedia: *Hamlet* pasa al escenario en medio de la tempestad.

3) HAMLET: ODA A LA RAZÓN EN CRÍISIS

El escenario queda sombrío. El entablado de la vida, con sombras de trajes, unas veces bellos ante el público, otras veces horribles frente al espectador estupefacto, manifiesta la profundidad y superficie de *ser humano*: meras sombras sobre el escenario de piedra reinante. El *hombre moderno* se encuentra hundido en su propio lodo con sus sueños de idilio absoluto; seguridad ingenua en medio del Caos. Un autoengaño necesario que le permita dar sentido a su propia existencia frente a la cruda *Realidad*, como alguna vez Sigmund Freud llamó a su musa. Pero sospecho que la musa de Freud está sometida por el reino del Caos. El *mundo moderno* ya no es el mundo de los antiguos griegos con las cavilaciones sobre la pregunta por *el sentido de la existencia del hombre mismo: su Destino* (μοῖρα) - Moira-. No se trata de una *Tempestad*, de una lluvia furibunda cayendo sobre el navío de la vida en medio del mar y la fuerza del propio dios Poseidón que tanto pavor y fuerza estimuló en (y) (a) los guerreros griegos; más bien el *hombre moderno*, con su plena arrogancia, se halla en un terreno, en una isla lejana, en un mundo imaginario donde la *Razón* ha encontrado su aposento. Apolo reina en *terrenos firmes* donde la llamado «Realidad», musa de varios pensadores como Freud, aparece erguida o al menos así se manifiesta; apariencia de *Verdad Descubierta*. Por consiguiente, no es descabellado pensar que el *hombre moderno* *Camina* sobre el lodo, sobre un escenario que cree *firme como una piedra*, cuando su caminar se hace sobre el hundimiento de pies descalzos y llenos de lodo hasta sus rodillas. El acto de «Caminar», la salida de la «Oscuridad» hacia la «Luz», esto

es, el destello de la *Ciencia* que orienta al hombre moderno, manifiesta lo impensado en el mundo griego homérico: la seguridad del destino humano sobre un *escenario firme*. La Ciencia asume el papel de horizonte que le impone al héroe bajo su misión de *Descubrir la Verdad*; de sacarla de la «Oscuridad» para revelarla al mundo, a nuestro mundo; un algo necesario que debe Des-ocultarse y que se presume es el *sentido de la existencia humana*. *La Razón en su esplendor heroico está más cerca de la muerte que de la vida misma*.

La misión de buscar obstinadamente la «Verdad» y/o de hallar la *Realidad en medio del Caos*, es más un *acto suicida* que un esfuerzo de vitalidad de la Razón humana. Para colocarlo en la perspectiva de un filósofo crítico frente a la Razón, cuya interpretación podemos presentar en palabras más concretas con respecto a lo mencionado, puede y de hecho da posibilidades de comprender lo que hasta el momento ha quedado dibujado en éstas líneas: *la exclusividad del pensamiento apolíneo* reinando el mundo moderno -podemos complementar- conlleva al suicidio del mismo hombre (moderno). Entiéndase que se habla de la profundidad de Federich Nietzsche, *filósofo de la sospecha* que pone en tela de juicio el poder de Apolo sobre el mundo y que se ha relacionado con el pesimismo del pesimismo, a saber, el papel de la razón y que, en las siguientes páginas, vamos a analizar con mayor profundidad caótica: *la inclinación de Hamlet por el Suicidio*. Por supuesto que al hablar del “dios” Apolo, no debe tomarse literalmente: no es un dios que doblega sino más bien es una especie de *figura literaria* que representa la fuerza de la Razón en los tiempos modernos. Entiéndase, por tanto, que lo importante es lo que connota, es decir, aquello que *quiere decirnos*; aquello que nos aloja en el mundo de la *imaginación*. Ahora se trata de un escenario lleno de tinieblas, tan exquisitamente misterioso, erguido ante nosotros como una fortaleza de niebla esparcida por un espacio infinito. La oscuridad invade el escenario, salvo, claro está, por una tenue luz, tan tímida y endeble como la razón humana cuando asoma en el mundo de las pasiones y ve alzar el vuelo descomunal de la Imaginación. Bienvenida sea la obra *Hamlet* en este escenario convulsionado.

3.1) EL VALOR DE LA PREGUNTA: DIÁLOGO CON UN ESPECTRO

El escenario ahora se hace sombrío. Llega la hora esperada para el comienzo de la obra. La luz tenue insiste en iluminar a los guardias del castillo. Dinamarca es un misterio a la medianoche; tan sólo en esa hora donde los vivos duermen es posible el comienzo del sueño convertido en pesadilla; espíritus deambulando bajo la creencia de *almas en pena*. Se apodera el miedo por los muertos que insisten en volver a la vida. Paradoja que llega a nosotros, lectores del escenario; estupefactos rostros e inquietantes ojos posados sobre la niebla, la misma que insiste en anidar en nuestra imaginación. Paradójico como el pensamiento de su autor: William Shakespeare, *maestro de la oscuridad* de pesadillas incipientes. No podría ser de otra manera: el aire infernal envuelve, seduce, incita con su aroma a muerte. Las tinieblas se apoderan de los guardias del castillo: *algo huele mal en Dinamarca*. El manto de la nada, donde la oscuridad no es *oscuramente* profunda, ni la claridad *claramente* transparente, pasa su fantasmal manto sobre el escenario de la obra para encubrir verdades ocultas que Shakespeare deja en su obra *Hamlet*; la Nada, tan parecida al gris de los tiempos modernos, tan llena de una monocromática visión que caracteriza el vacío del mundo; atrapa, sí, atrapa o mejor decirlo así, aprisiona al lector desprevenido que observa a los guardias del castillo. *¿Quiénes son estos personajes que aparecen ante nosotros en el escenario de la imaginación?* Bernardo y Francisco, dos centinelas que sienten un *frío de muerte*. Ellos ven pasar a Horacio y Marcelo, dos *súbditos de Dinamarca* que deambulan por ahí a medianoche. El miedo, el misterio y la pregunta no se hace esperar cuando Horacio interroga a Bernardo: “¿Volvió a aparecerse eso [*thing appeared*] esta noche?”⁹⁰ Horacio es incrédulo: un *hombre de ciencia* que no cree hasta no ver: necesita de la evidencia empírica. El misterio se hace aún más profundo mientras los diálogos entre los centinelas giran alrededor de “eso”. Bernardo asegura haber visto “eso” cuando *el reloj daba la una*. Las palabras se interrumpen con la entrada del espectro. Bernardo, el más crédulo de los tres, no duda en decirlo: “¡La viva

⁹⁰ SHAKESPEARE William. *Hamlet* [Edición Bilingüe, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer] Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2005, p. 87 [21].

imagen del rey muerto! (...) / ¡Es idéntico al rey! ¡Mira Horacio!”, aseveración que encuentra eco en el *hombre de ciencia*: “¡Sí, es idéntico! Me llena de estupor y miedo”⁹¹, replica Horacio frente al espectro que aparece en el escenario gris y que ha pasado de ser referido con “eso” al “rey muerto”, padre de Hamlet. Horacio hace que el evento de la aparición de “eso”, se convierta en un *hecho evidente*, confirmado por el *hombre de ciencia*. Bernardo y Marcelo le piden a Horacio que *le hable* al espectro. Horacio lo hace: “**¿Quién eres tú, que así usurpas esta hora nocturna / con ese noble atavío de guerra, / el mismo que el rey ya enterrado / solía lucir?**”⁹² Pregunta *afirmativa* que no da cabida a la duda sobre la efectiva equivalencia de “eso” (espectro) y el rey difunto.

Así entramos en el juego de la obra misma. Somos prisioneros del escenario que Shakespeare ha impuesto sobre nosotros con una sutileza asombrosa. *La pregunta afirmativa* que el propio Horacio ha pronunciado. El más incrédulo de los cuatro personajes hasta el momento presentes, queda convencido de dicha equivalencia: no hay duda de la *evidencia empírica* que el propio Horacio ha visto. Con ello también queda convencido el lector o espectador desprevenido. Somos presa fácil del autor de la obra: **Shakespeare juega con la pregunta**. El misterio queda revelado, al menos parcialmente. Horacio continúa interrogando al espectro: “¡Por Dios! ¡Te lo ordeno! ¡Habla! (...) / ¡Detente! ¡Habla! ¡Te lo ordeno! ¡Habla!”⁹³ Insiste el *hombre de ciencia*. No obstante, ¡oh curioso!, se puede interrogar la osadía de Horacio: ¿*qué hace un súbito dando órdenes?* El espectro desaparece y no contesta. El silencio reina ante su ausencia; sale del escenario seguramente lleno de niebla en medio de tinieblas. ¿Por qué tendría que el espectro del Rey contestar la pregunta de un súbito de Dinamarca? El espectro es consecuente con su jerarquía sociopolítica, es decir, su posición de Rey. De manera que la pregunta del *hombre de ciencia* encuentra un *Silencio* rotundo. No obstante, el miedo y la emoción se apoderan de él: “Ante Dios afirmo: jamás creyera esto / sin la prueba veraz y

⁹¹ Op. cit., pp. 89 – 91 [40 - 45].

⁹² Op. cit., p. 91 [46 - 49] [Resaltado es nuestro].

⁹³ Op. cit., p. 93 [51].

evidente / de mis propios ojos”⁹⁴. Con estas palabras cualquier duda sobre el espectro queda resuelta: ha dejado de ser fantasía para volverse un algo (alguien) real, “empíricamente” evidente. Horacio lo ha confirmado, es decir, el más incrédulo acepta que ese es el espectro del rey difunto. ¿Qué querrá decir el espectro? ¿*Tendrá algo para decir*? ¿A quién (o qué) busca con sus apariciones? Horacio lanza su especulación. Quizás se trate de la guerra entre Noruega y Dinamarca: entre Fortinbrás (padre) y Hamlet (padre). El último venció sobre el primero, de acuerdo con lo mencionado por Horacio:

“(…) El rey difunto /cuya imagen acaba de aparecérsenos / fue desafiado, como sabéis, por Fortinbrás el noruego / (...) Nuestro valiente rey Hamlet (...) / dio muerte a Fortinbrás, quien por contrato sellado / y ratificado según las leyes y fuero de armas / cedía, con su vida, todas las tierras / que de este modo pasaban al vencedor, / a cambio de lo cual una parte equivalente / fue ofrecida por nuestro rey, y la habría entregado / a Fortinbrás de haber resultado victorioso según las mismas leyes.”⁹⁵

Honor en medio de la guerra entre padres. El vencedor, el rey Hamlet, es el mismo espectro que deambula como si algo quisiera *Decir*. ¿Tendrá acaso que ver con la riqueza heredada por medio de su victoria sobre *Noruega* al joven (hijo) Hamlet? Al parecer, por las palabras de los centinelas, ese es el objetivo de sus apariciones. Bien sabido que en ese momento Fortinbrás (hijo) emprende la recuperación de los territorios perdidos por su padre contra *Dinamarca*. La guerra parece inminente de nuevo. Bernardo no duda en afirmarlo: “Esa sería la razón que figura tan portentosa / llegue, armada, a nuestra guardia, siendo idéntica / a la de un rey que fue, y es, causa de las guerras.”⁹⁶ La guerra parece acercarse. ¿Será ese el mensaje del espectro? ¿Será eso lo evidente que quiere *Decir*? **Pero el espectro no habla. Se**

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Op. cit., p. 97 [80].

⁹⁶ Op. cit., p. 101 [110].

mantiene en un silencio sepulcral. ¿Habría que guardar silencio respecto a sus apariciones?, “/ Es como una mota en los ojos de la mente /” sentencia Horacio. Acto seguido, aparece de nuevo el espectro [su tercera aparición]. Horacio insiste: “/ Visión detente / ¡Háblame! (...) ¡Oh, háblame! Si es que conoces el destino / de nuestro pueblo y puedes llegar a evitarlo / (...) Si, vivo, escondiste riquezas de usura / en el seno de la tierra que, según dicen, / os hacen vagar por la muerte, / ¡háblame! ¡Detente!”⁹⁷. De nuevo el espectro no obedece y se marcha con el *canto del gallo*. El misterio continúa y el anuncio del alba es eminente y, con el cantar del gallo, vuelven los espíritus a su morada. De nuevo la “evidencia empírica”, la prueba de esa hipótesis. Horacio ha pasado de ser un escéptico respecto a la aparición del espectro, a convertirse en el más acérrimo creyente; un hombre de ciencia que adquiere credibilidad en la versión. He ahí la estrategia con la cual entramos, espectadores-lectores, a ratificar lo evidenciado. Ahora sólo queda una solución para que el espectro hable: “(...) Creo / que hemos de contar lo que sucedió esta noche / al joven Hamlet. Por mi vida que este espíritu, / mudo ante nuestra presencia, habrá de hablarle a él /”⁹⁸, dice muy convencido Horacio. Sus palabras nos invita a la posible solución de semejante situación: Hamlet (hijo) debe enterarse de lo sucedido.

Shakespeare nos lanza a la aventura que, entre otras cosas, se plantea en la primera escena aquí referida. Su estrategia ha sido jugar con la *Duda*. La pregunta que adquiere sentido bajo la credibilidad ofrecida por el *hombre de ciencia*: la evidencia empírica lo ratifica, y con ello, Shakespeare ratifica su estrategia. Hemos quedado atrapados por el misterio de la obra: ¿*Qué querrá decir el espectro*? Con éste interrogante reinando la imaginación, la pregunta sobre la existencia del espectro desaparece, y con ello el mundo de la Razón pasa a un plano secundario. El mundo complejo de las emociones humanas está por venir. ¿Dónde está Hamlet (hijo)? Ha de advertirse, en ese orden de análisis, la aparición en escena del príncipe de Dinamarca; se trata de la aparición en el escenario entablado de la

⁹⁷ Op. cit., p. 105 [130].

⁹⁸ Op. cit., p. 109 [170].

imaginación del protagonista de la obra. En la Escena II el Rey (Claudio) deja entrever la osada tarea de Fortinbrás (hijo) y la tensión existente entre Dinamarca y Noruega: “(...) / no deja de importunar con mensajes / pidiendo la devolución de las tierras / perdidas por su padre (...)”⁹⁹. La decisión de Claudio es poner freno al asunto: una decisión política en aras de evitar la guerra. Para ello envía una carta al tío del príncipe noruego, es decir, a su homólogo, el rey de Noruega, para que se entere de las acciones de su sobrino Fortinbrás, príncipe de Noruega. En ese contexto, el propio Claudio se dirige a Hamlet para decirle lo siguiente: “Y tú Hamlet, deudo mío y también hijo...” Palabras que de inmediato nos conllevan al *carácter* del príncipe Hamlet y la tensión entre ambos personajes. Primera alocución, tan contundente en la interlocución que no deja duda alguna del malestar del príncipe Hamlet: “Algo más que deudo y menos que hijo”¹⁰⁰ Respuesta que llama la atención del Rey Claudio quien pregunta: “¿todavía ensombrecido por las nubes?” Pregunta que no se hace esperar por una respuesta aún más contundente y cuya segunda alocución de Hamlet es certera respecto a la posición (relación) entre él y el Rey Claudio: “No por las nubes, señor, sino por el sol”. La mediación de las palabras va y viene entre el tío y el sobrino. ¿El sol? ¿Se habla acaso del papel de la Razón?, la búsqueda incesante de la luz, esto es, de la Verdad aparece en el escenario y con ella, podríamos decir, una tenue luz aparece en el escenario.

¿Cuál verdad? ¿Otro misterio entrante sobre el escenario de la imaginación? La mediación de su madre no se hace esperar en la conversación. La Reina Gertrudis, viuda del padre de él, ahora se dirige a su hijo con palabras dulces: “Mi buen Hamlet, retira la noche de tu semblante / y vuelve tus ojos amables al rey de Dinamarca [Claudio] / Deja de buscar – tus párpados cerrado-/ entre el polvo a tu noble padre. / Sabes que es natural que muera lo que vive; / que atravesamos la vida hacia la eternidad.”¹⁰¹ Palabras de la madre que se contestan con cierto aire de aflicción y que coloca de manifiesto el juego entre Luz y Oscuridad de Shakespeare, entre el Día y la Noche. Pero, ¿puede haber un punto medio, un límite entre lo uno y

⁹⁹ Op. cit., p. 115 [10 - 20].

¹⁰⁰ Op. cit., p. 121 [64 - 65].

¹⁰¹ Op. cit., p. 121 [60 - 70].

lo otro? El espectro aparece en el límite, ni de noche ni de día. ¿Un límite similar, un equilibrio que debe buscar Hamlet? El joven y gris Hamlet contesta: “Sí, mi señora...Debe ser natural” La respuesta de Hamlet es dudosa. Refleja su aflicción, su *Melancolía*. Tesis que el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, va a sostener en su texto *Duelo y Melancolía* (1915). A raíz de la pérdida de su padre, Hamlet no acepta su *pérdida definitiva*: un duelo no asumido que desencadena en *Melancolía*¹⁰². La ausencia del padre y un complejo de Edipo por parte de Hamlet hacia su madre, ahora ocupa el lugar de su atención: por un lado no acepta la pérdida de su padre, y por otro, tampoco acepta su reemplazo, esto es, la figura de tu tío Claudio. A juicio de Freud, se trata de un estado de *melancolía*. Y aunque no vamos a centrarnos en esta tesis, se hace necesario tenerla en cuenta para indagar, en las próximas páginas, sobre el Suicidio, hecho que se “constata” con las palabras del propio Hamlet. En concreto: si Freud opta por la Melancolía para explicar el comportamiento de Hamlet, aquí optaremos, de manera más general, por *Hamlet como Representación de la inclinación por el Suicidio del advenimiento del Hombre Moderno*. Por consiguiente, hay que aclarar que no se trata de re-debatir la tesis de la Melancolía de Hamlet a raíz de su proceso de Duelo. Más bien, de lo que se trata es de concebir una lectura distinta a la ofrecida por el psicoanálisis. Recordemos que Freud ve a Hamlet *enfermo*,¹⁰³ y asimismo lo hace digno de ser un *personaje psicopático en el escenario* (1905) el cual pasa de ser un hombre normal a convertirse en neurótico¹⁰⁴ o mejor dicho, en un psicópata.

¹⁰² De acuerdo con el padre del psicoanálisis “El melancólico nos muestra todavía algo que le falta al duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico [Ichgefühl], un enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho podbre y vaío; en la melancolía, eso le ocurre al yo mismo” Eso significa que el melancólico conlleva su aflicción “hacia dentro”; un desgarramiento donde se desquita con el yo mismo del vacío existente. Ver: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. 14. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, 2008. p. 244

¹⁰³ FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. 14. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, 2008. p. 245.

¹⁰⁴ FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. 7. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, 2008. p. 281.

Tomaremos distancia de ese análisis para abrir otra posibilidad de interpretación. En esa perspectiva, nos aventuraremos a **una mirada interrogativa sobre el texto literario a partir de Hamlet como Obra de Arte**. De manera que nuestro *Hamlet*, obra y personaje, son vistos con lentes del acto de Preguntar. ¿Cómo entender aquello? Esta aproximación exige, desde luego, una disposición a la agudeza sobre el pensamiento del mismo Hamlet (personaje) para pasar a Hamlet (obra). En ese sentido, la interpretación aquí propuesta se separa de la interpretación de Freud. La búsqueda presente se encuentra en el papel de la Razón sobre Hamlet: el laberinto de su pensamiento; la búsqueda de la presunta *Verdad*. En ese orden de ideas, frente al carácter psicológico del príncipe Hamlet -la tristeza que lo embarga- el diálogo con la reina resulta crucial porque a partir de allí se empieza a erigir el laberinto del pensamiento de Hamlet. Ahora bien, frente a ese *Debe ser natural* la reina responde: “Si es así, / ¿por qué te parece tan extraño?” Versos que retumban en la palabra «Parece» [Seems] cuyo significado genera molestia en Hamlet: “¿Parecerme, señora? No me parece/ Es [it is]. No sé lo que “te parece” significa.” Aseveración de enojo, posesión de la *Hybris* sobre el príncipe Hamlet que recae sobre lo que «Parece». Llama la atención el Es. ¿Qué es ese ES? ¿La verdad? ¿La esencia de algo? ¿Qué piensa Hamlet cuando asegura el ES?:

“(…) Ni mi manto / oscuro, ni el traje obligado de luto solemne, / ni los suspiros vaporosos y profundos, / ni el abundante río de lágrimas, / ni la expresión abatida del rostro, / a más de todas las formas, modos y clases del sufrimiento, / pueden descubrir mi estado de ánimo. / **Todo son cosas que “parecen”** / en tanto acciones que el **hombre interpreta**. Pero **hay en mi intención / algo más que apariencias o atavíos del dolor.**”¹⁰⁵

¹⁰⁵ SHAKESPEARE William. *Hamlet* [Edición Bilingüe, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer] Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2005, p. 123 [80].

Hamlet busca lo que significa: la esencia de algo. La verdad, podemos sentenciar. Sin duda, una visión del *Logos* más cercana al mundo platónico: la diferencia entre Ser y Apariencia. Se anuncia la línea divisoria –imaginada– entre lo que “parece” y el Es. El príncipe habla de su traje y de la expresión de dolor como aquello que cubre su *Estado de ánimo*. ¿Qué hay entonces por descubrir? Hamlet contesta con el Es, el mismo que se encuentra en la *Intención*. Luego, la pregunta ahora recae sobre esto último que se encuentra encubierto. Hamlet tiene una *Intención* que ni la interpretación del Rey y la Reina han podido descubrir porque, a juicio suyo, se basan en el mundo del “Parece”. El héroe de la *razón en crisis* comienza a configurarse entre líneas. Hamlet anuncia su batalla por **descubrir la Verdad: por el mundo del ES**. Aquí Shakespeare no sólo juega con el vestuario de sus personajes como elemento recursivo para expresar aquello que las mismas palabras no son capaces de *Decir*, sino que también juega con los pensamientos de sus personajes que la Razón de Hamlet no es capaz de manifestar: ¿Cuál es la Intención del príncipe de Dinamarca? La pregunta nos arroja al mundo de Hamlet, no como una descripción de las expresiones de su *estado de ánimo* sino más bien de su modo de Pensar: de ver el mundo, la pregunta por la Esencia (Ser) y su distinción de la Apariencia (Ocultar-Ser), que en el estudio del filósofo alemán Martin Heidegger desemboca en el concepto de *Dasein*. No obstante, también es una clara referencia de la discusión de Platón sobre Ser y el Mundo de las Apariencias. En esa línea de análisis, se puede decir que la aventura del héroe de la *Razón en Crisis* bajo el papel de Hamlet, quiere lanzarse al mundo suprasensible que proyecta las imágenes (Apariencia) de la Caverna platónica. Hamlet se lanza a la aventura de Descubrir la Verdad: el mundo del ES. O si se quiere, el príncipe cae en la crítica que Heidegger hace sobre el Ser porque asume como Verdad el ente mismo; el personaje sucumbe ante la Razón, *verbigracia* a su mirada sobre el ES: su noción de *Verdad por Descubrir*. Toda una *metafísica* occidental bajo el personaje en cuestión.

Desde luego, comienza a vislumbrarse la complejidad del asunto cuando tratamos de indagar en el pensamiento de Hamlet: ¿Qué significa que algo sea *Natural*? Se puede interpretar que lo *Natural* sea la muerte de su padre y su aceptación (proceso

de duelo) por parte del príncipe o el paso del trono del Rey Claudio al Príncipe Hamlet cuando el tiempo futuro lo amerite. Pueden ambas cosas considerarse como acciones naturales. Sin embargo, es precisamente todo esto lo que no significa *Natural* para Hamlet pese a la sugerencia que le hace su tío: “(...) comienza a pensar en mí / como en un padre, pues, sépalo el mundo, / tú eres el más inmediato a nuestro trono / y con el mismo amor sincero que pueda sentir / el más tierno de los padres por su hijo / te quiero yo a ti.”¹⁰⁶ Para Hamlet lo *Natural* de esos hechos no es otra cosa que una interpretación y, por consiguiente, pertenece al mundo del «Parecer». Significa que Hamlet busca desafiar esa posición «Natural» que se ha instaurado en Dinamarca. El matiz de Hamlet, héroe de la Razón en Crisis ahora se demarca con mayor fuerza pues su posición es ir en contra (inclusive) de esa «Realidad» que para él es sinónimo de «Apariencia». ¿Qué es entonces el ES? La pregunta nos sugiere aproximarnos a lo mencionado por él mismo: Su *Intención*, un *Por qué*, una raíz motora que cavila la mente humana y activa las acciones de cualquier hombre, incluso la suya.

¿Cómo entenderlo? ¿Acaso se oculta algo en Hamlet? ¿Qué busca el príncipe con el ES? El mundo se presenta ante los ojos del protagonista como «Apariencia». Hasta aquí se entiende la necesidad de *Desocultar*, esto es, Descubrir la «Verdad». La guerra entre lo uno y lo otro es abierta. Hamlet se erige como el héroe de la «Verdad», dogmatismo implícito que va en contra -como bien se dijo- de lo «Natural». ¿Se rige el mundo por alguna Ley? ¿Dios? ¿Dioses? ¿Gobernantes? ¿Quién rige la ley sobre las acciones del Hombre? El mundo de la obra, apertura del Renacimiento, oda de una perspectiva renovadora capaz de dejar en el escenario la atmósfera celestial, donde la Razón lucha contra la Fe, donde el Poder del Monoteísmo, expresión del Dios judeocristiano, impone su dictamen sobre las acciones del hombre. ¿Qué esperar de un Dios moribundo? La *Melancolía* de Hamlet no sólo se deriva de la pérdida de su padre; también es expresión viva de la pérdida gradual de Dios sobre el Hombre: **un Duelo sobre la inclinación de la Fe agonizando en brazos de la naciente Razón**. El hombre del Renacimiento está

¹⁰⁶ Op. cit., p. 125 [110].

quedando a la deriva, proclama de un huérfano de Dios, cuya expresión posterior, bajo la sentencia del hombre moderno, el propio Federich Nietzsche va atestiguar: *Dios ha muerto, viva el superhombre*. Pero el caso de Hamlet es distinto: no es un superhombre a esta altura de la obra. Es más bien un joven e incipiente príncipe, animado por su sed de venganza. El príncipe de Dinamarca es el precursor del Hombre Moderno: prototipo de Humano que queda atrapado por las redes de la Razón. En otras palabras: Hamlet, molde arcaico del hombre moderno, héroe de la razón en crisis; un trágico que fracasa en su empresa. **¿Y qué tal si se considera romper con la ley (o leyes) que rige (n) el mundo?** Trabajo osado sólo con el hecho de Pensarlo. ¿Hamlet ve esto como Posibilidad? ¿Contra quién hay que luchar? El príncipe identifica su debilidad, la limitación concreta que lo ata. Hamlet lo *dice* mientras hace su confesión y reconoce la incapacidad propia frente al dictado de Dios, ¿*acaso Natural?*:

“Oh, si esta carne mía sólida se disolviera, / fundiera su hielo y se tornara rocío. / Oh, **si el Dios eterno no hubiera dictado / su ley contra el suicidio** [self-slaughter]. ¡Dios! ¡Oh, Dios! / **¡Qué estériles, vanas, inútiles, insípidas / se presentan ante mí las cosas de este mundo! / ¡Que absurdo!** ¡Oh, huerto sin cultivo / que engendra semillas! Es fétido y repugnante / todo lo que lo habita. Haber llegado a esto...”¹⁰⁷

En solitario, el personaje central expresa su pensamiento. Shakespeare recurre a los Soliloquios,¹⁰⁸ elemento estratégico y referente común en sus obras. Así que Hamlet acapara nuestra atención con sus palabras, mientras en el escenario se enaltece su *secreto*. ¿Se pueden considerar sus palabras como la *Intención* del príncipe de

¹⁰⁷ Op. cit., p. 129 [130]. Resaltado no es del original.

¹⁰⁸ Sea el caso de Macbeth, o del Rey Lear o del propio Yago en Otelo, donde cada uno de éstos personajes sostienen un monólogo para sí mismo: o mejor decirlo así, un “pensar en voz alta” cuando se encuentra en solitario. Cuando eso pasa, la mayoría de veces es antesala de algún plan que se relaciona con el advenimiento de algún problema específico de interés en la obra: un asesinato, una inclinación a la locura, o una mentira.

Dinamarca? ¿Palpita en él el Suicidio? Se vuelve apremiante el pensamiento que impide el accionar de Hamlet. El dictamen de Dios no permite el Suicidio. ¿Puede romperse esta ley? **Nuestro personaje ha planteado la posibilidad del Suicidio en tanto que lo ha Pensado.** No es casualidad que el estudio de Ron M Brown, *El Arte del Suicidio* (2001) inicie con *Hamlet* para dejar de manifiesto la indecisión del personaje sobre el Suicidio: “Shakespeare confiere a su protagonista una sensibilidad religiosa: para Hamlet, el suicidio es una cuestión moral que refleja el planteamiento de la Iglesia cristiana a finales del siglo XVI.”¹⁰⁹ Y con ello el joven príncipe no lo perpetúa aunque valga decirlo, con ello no niega la posibilidad, el hecho que quede latente en su pensamiento. El suicidio puede parecer simplemente una cuestión de Pecado y por ende de Castigo. No se realiza porque se teme aunque se contemple la posibilidad. Liberarse de la vida: “Hamlet, al elegir la confrontación, busca un final que es voluntario sin llegar a ser autoinfligido; de este modo evita el estigma del suicidio y, según la más pura tradición heroica, se involucra el “vuelo de los ángeles” para conducirlo triunfalmente al descanso que tanto había anhelado.”¹¹⁰ De manera que Pensar en el Suicidio ya es una forma de asumirlo. Hamlet lo proclama, pero sus convicciones se lo impiden. Las cosas del mundo se presentan estériles, vanas, inútiles, insípidas: **reflejo de una desesperación de la existencia.** ¿Todo pierde sentido? Hamlet se enfrenta con la búsqueda de la Verdad, camino tortuoso del héroe que padece (sufre) el dictado que no permite el suicidio. Nuestra hipótesis se hace patente: el Suicidio de Hamlet. ¿Cómo comprenderlo? Los versos no pueden pasar inadvertidos y más aún si el personaje central dialoga consigo mismo; en su soledad. Estamos presenciando la confesión del propio Hamlet. Con ello, nosotros lectores-espectadores, somos testigos de una profunda reflexión que, entre otras, da origen al estudio presente: *¿el Suicidio de Hamlet?*¹¹¹

¹⁰⁹ BROWN, Ron M. *El Arte del Suicidio*. Madrid, España: Editorial Síntesis, 2002. p. 9.

¹¹⁰ BROWN, Ron M. Op. cit., p. 9

¹¹¹ El Suicidio es recurrente en la Obra de Shakespeare. Bien lo recuerda Walter Kaufmann cuando dedica un capítulo a la obra del dramaturgo inglés, que titula Shakespeare y los filósofos: “Si contamos once tragedias de Shakespeare, los protagonistas que mueren

El asunto se esclarece. No es casualidad que en la obra del dramaturgo inglés, se presente el Suicidio de forma explícita. Por amor tenemos Romeo y Julieta, por desamor el suicidio de Otelo, por misantropía el *presunto* suicidio de *Timón de Atenas*, por honor, el suicidio de Antonio y por la insoportable Razón tenemos la sospechada tendencia suicida de Hamlet. Luego, el mismo hecho de Pensarlo ya es controversial. Es claro que el joven príncipe decida tomar la opción de Descubrir la Verdad; asimismo es claro también su rechazo reiterativo de la vida en el transcurso de la obra. ¿Acaso Hamlet delira como Macbeth frente a las brujas o como el Rey Lear frente a la pregunta sobre el Amor de sus hijas? El Caos en la obra se erige frente a la Pregunta que logra apoderarse del personaje. ¿A quién interroga Hamlet? Shakespeare de nuevo juega con nosotros. El entablado de la imaginación permite ver sobre el escenario nuevamente la Aparición del Espectro. Horacio y Marcelo ven llegar el espectro a la hora indicada ni más allá del día, ni más acá de la noche. El espectro llega, y simultáneamente aparece también Hamlet. Horacio expresa: “Os hace señales para que vayáis con / como si quisiera hablar con vos / a solas”¹¹² Hamlet se va detrás del espectro con el ánimo de saber *qué* quiere de él: “El destino me llama / y hace que cada uno de las fibras de mi cuerpo / sea tan robusta como los nervios del león de Nemea. / Me llama (...) / ¡Ya voy! ¡Te sigo! ¡Ya voy!”¹¹³ Horacio y Marcelo se quedan atrás y no duda el hombre de ciencia, manifestar la situación que comienza a padecer Hamlet: “Su imaginación lo está

luchando son solamente *Ricardo III*, *Ricardo II*, *Macbeth* y *Coriolano*. Estos cuatro son excepciones; Romeo y Julieta, Otelo, Antonio y Cleopatra se suicidan. Timón no tiene ningún deseo de seguir viviendo. César muere diciendo: “Et, tu, Brute? –Entonces, César cae!” y en la misma tragedia. Casio ruega a un criado suyo que lo mate. Bruto cae bajo su propia espada [similar a Ayax]. Y en las dos grandes tragedias de Shakespeare, Ofelia y Goneril se suicidan. Hamlet y Lear odian la vida. En *Hamlet*, el protagonista expresa elocuentemente los terrores de la existencia y su profunda repugnancia por la vida, y Kent dice a Lear: “¡Rómpete corazón, te lo suplico”“ Ver: KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 1978. p. 437.

¹¹² SHAKESPEARE William. *Hamlet* [Edición Bilingüe, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer] Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2005, p.181 [40].

¹¹³ SHAKESPEARE William. Op. cit., p.185 [80].

enloqueciendo!”¹¹⁴ Entra en juego el poder de la Imaginación en tanto que rompe el esquema de lo racional. Desde el mismo momento en que se acepta la veracidad del Espectro, desde ese Instante ya estamos siendo poseídos por la fuerza de Poseidón, podríamos decir a ésta altura del análisis. La Imaginación de apodera de Hamlet para desbordar su Razón: *¿Está enloqueciendo?*

La Escena V del Acto I es decisiva en la obra. Cuando Hamlet interroga al espectro “¿Adónde quieres conducirme? Habla. No he de seguir más.”¹¹⁵ Estamos presenciando el vaticinio de Hamlet: su desbordado pensamiento racional; la Razón en crisis. Y si partimos de la existencia del Espectro, entonces no nos sorprende que éste acate el llamado de Hamlet. Pero ¿Por qué hablarle a Hamlet y no a Horacio o a Marcelo? ¿Buscaba el espectro desde un inicio llamar la atención de Hamlet? ¿O simplemente es una casualidad el encuentro? Lo cierto del asunto en semejante escena que hace volar nuestra imaginación es que el Espectro Habla. Y todavía más revelador: hablar justamente con Hamlet. Y todavía más sorprendente: Habla a solas con Hamlet, nadie más escucha al Espectro sólo el joven príncipe es capaz de escuchar lo que el espectro quiere Decir. El espectro es claro: “Soy el espectro de tu padre / (...) Mas no se ha de revelar el eterno arcano / a oídos de carne y sangre / ¡Escucha! ¡Oh, Hamlet, óyeme! / Si es que alguna vez amaste a tu padre...”¹¹⁶ El espectro no sólo habla, también pide ser escuchado: “...toma venganza de este horrendo asesinato.”¹¹⁷ A continuación relata lo que le pasó en vida, cómo fue asesinado. El implicado directo del crimen: su tío, hermano del fallecido rey Hamlet. De inmediato, después de dar los pormenores, el Espectro se despide de la forma

¹¹⁴ Quizás unos versos anteriores permite ver la forma en cómo Shakespeare deja ver el lugar del Mar. Horacio lo manifiesta ante la decisión de Hamlet de seguir hasta donde se encuentra el espectro: “Señor, ¿y si os tienta hasta las olas, / o hasta aquella cumbre de vértigo / que se adentra en el mar sobre su base / asumiendo allí alguna horrible forma / que os prive de la soberana razón / y os arrastre a la locura? Pensadlo.” (Ver. Op. cit., p.183 [70]). La advertencia de Horacio deja a la vista el Papel del Mar: expresión de Locura. El miedo a perder la Razón a causa del vuelo de la Imaginación. [Sobre la cita incorporada] Ver: Op. cit., p.185 [80].

¹¹⁵ Op. cit., p. 189 [1].

¹¹⁶ Op. cit., p. 191 [10 - 20].

¹¹⁷ Op. cit., p. 193 [20].

más bellamente trágica: “Adios, adiós, Hamlet. Recuérdame siempre [Adieu, adieu, Hamlet. Remember me].”¹¹⁸ Las palabras del espectro dejan tantos interrogantes como el mismo hecho que Hamlet sea el único capaz de entablar un diálogo con él. Enseguida aparecen Marcelo y Horacio y lo que viene es la petición de Hamlet respecto al juramento sobre su espada. El espectro grita bajo la tierra “Jurad” y Hamlet solamente es capaz de escucharlo. Asume Hamlet que Marcelo y Horacio también lo escuchan, pero al parecer no es así por la extrañeza que Horacio expresa: “¡Día y noche! ¡Qué extraño es todo esto!”¹¹⁹ ¿Día y Noche? La expresión remite de nuevo a la luz y la Oscuridad: entre la Razón y la Sin-Razón. Es extraño el límite, tan extraño como la aparición del Espectro: se encuentra en el límite, allí donde todo parece ser extraño. La razón se ensancha mientras imaginamos tal escena. El encuentro se ubica en «Tierra Firme»: ¿El refugio del Espectro? ¿La Caverna del mismo Hamlet? Considero que hemos traspasado nuestra Imaginación y creo que no es suficiente: ¿Podemos imaginar aquella Escena como reflejo de la misma mente de Hamlet? Ahora la Caverna simboliza el pensamiento de Hamlet: la mente del joven príncipe. **“El mundo está fuera de juicio...¡Suerte maldita! / Que haya tenido que nacer yo para enderezarlo.”**¹²⁰

3.2) *MOUSETRAP*: CAVERNA DE UNA RAZÓN EN CRISIS

Se anuncia la llega de la compañía de teatro. Va a ser, paradójicamente, Polonio quien lo anuncie. Paradójico porque precisamente él va a morir en manos de Hamlet. Polonio habla de los “mejores actores en el mundo”¹²¹. El joven príncipe se interesa por el anuncio. Lo que viene es el encuentro entre él y los Actores. Al final del Acto II, después de tal encuentro, Hamlet planea su obra. Tratar de representar

¹¹⁸ Op. cit., p. 201 [90].

¹¹⁹ Op. cit., p. 217 [163].

¹²⁰ Op. cit., p. 219 [190] [Resaltado es nuestro].

¹²¹ Op. cit., p. 303 [410].

el asesinato de su padre: “Quiero tener / pruebas contundentes. La representación será / la trampa donde caerá la conciencia del rey.”¹²² Ante los ojos del mundo Hamlet se debate en la locura. En particular, ante los ojos de Polonio, Hamlet padece de la locura del Amor por su hija Ofelia. Sin embargo, ¡cuán lejos está Polonio de lo que pasa con Hamlet! El príncipe se encuentra *turbado*. El Acto III es fulminante en la obra porque deja ver lo que pasa con Hamlet. ¿*Finge* locura en pro de su búsqueda de la verdad? ¿No será que su empeño ya de por sí lo está afectando hasta el grado sumo de la locura? O más bien ¿Se ha mantenido loco desde el inicio de la obra? El asunto es complejo porque no se puede asumir un estado netamente patológico de Hamlet, salvo, claro está, que efectivamente se siente *Turbado*. Pero hay que ir más allá de eso. Vemos así a Hamlet con el libro abierto, leyendo en voz alta y caminando mientras quedamos estupefactos con sus palabras:

“Ser o no ser...He ahí el dilema [To be, or not to be –that is the question] /
¿Qué es mejor para el alma, / sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos, / y
oponerse a él y que así cesen? Morir, dormir.../ Nada más; y decir así que
con un sueño / damos fin a las llagas del corazón / y a todos los males,
herencia de la carne, / y decir: ven, consumación, yo te deseo. Morir,
dormir, / dormir...¡Soñar acaso! ¡Qué difícil! Pues en el sueño / de la
muerte ¿qué sueños sobrevendrán / cuando despojados de ataduras
mortales / encontremos la paz? He ahí la razón / por la que tan longeva
llega a ser la desgracia.” ¹²³

La *desgracia* puede convertirse en *sabía* consejera. La relación entre Muerte y Sueño se vuelve centro de atención de Hamlet. Quizás porque Dormir no equivale a Sueño. O tal vez porque Soñar no equivale a Morir. Y todavía más: porque Morir no equivale a Descansar. Hamlet duda de la Paz celestial. Si la vida, *aquí ahora* resulta tan llena de infortunios que, para su caso, se manifiesta en la muerte reciente de su

¹²² Op. cit., p. 335 [630]

¹²³ Op. cit., p. 347 [60].

padre y la boda de su madre con su tío, además de la combustión por la cual atraviesa el reino de Dinamarca, entonces ¿Por qué esperar el llamado de la Muerte? ¿Qué elegir? Ser o no ser. Si la muerte llega ¿Se deja de Ser? o por el contrario ¿Se puede acceder al resplandor del Ser? El dilema lo atormenta, lo envuelve. Queda hundido en el Caos. Se enaltece su debate dentro de su Caverna: pensamiento racional por excelencia. **Hamlet padece la Crisis de la Razón porque él mismo es la representación de la Razón en Crisis.** Nuestro joven y meditabundo príncipe abre la posibilidad de hundirse en el punto final de su existencia: ¿el Suicidio? En efecto, la desgracia de éste mundo puede ser reflejo de la desgracia del *otro* mundo y viceversa. Soñar no significa comunicarse con el mundo suprasensible llamado Cielo, Seguridad y Paz perpetua al mejor estilo del Renacimiento con sus ideas judeocristianas impregnadas en el escenario entablado. Hamlet, nuestro personaje Duda de la misma Vida. Sí, duda antes que Descartes y asume una posición aún más difícil de entrañar: la decisión sobre su existencia. Duda del Sueño, duda de la Muerte, duda de la Vida, pero sobre todo Duda de la Paz extraterrenal. Ahora queda desnudo frente al mundo afrontando su más tenebrosa belleza: la crueldad, el infortunio.

Se habla -claro está- de la profundidad de ser humano: Ser o no Ser rebasa nuestro pensamiento. Hamlet se vuelve precursor de una posición que interroga nada menos y nada más que por el *sentido de la existencia humana*: **Si vamos a morir, ¿qué sentido tiene vivir?** Hamlet Duda y abre la Posibilidad del Suicidio. Y sin embargo, es consciente de su estado de máximo esplendor de Razón: “soy arrogante, vengativo, ambicioso; con más faltas / a mi alcance de las que puedan nombrar mis / palabras, o pueda dar forma mi imaginación, o / tenga yo tiempo para ejecutar. ¿Por qué han de / arrastrarse hombres como yo entre el cielo y la tierra? / Somos todos unos canallas.”¹²⁴ Queda definido su carácter, al menos enunciado, cuando habla con Ofelia. Hamlet a veces es consciente de su estado. Con *Estado* no estamos queriendo afirmar que está enfermo: Loco. Más bien, nos referimos a su posición frente al mundo y de saber que está envuelto en las redes de la Imaginación. Pero

¹²⁴ Op. cit., p. 357 [120].

más allá de la objeción sobre el *Estado* de Hamlet, se encuentra su lectura sobre la existencia humana: *Somos todos unos canallas*. ¿Hamlet se encuentra de esa forma deambulando entre el Cielo y la Tierra? ¿Está justo en el límite? ¿Qué significa esto? Hamlet, análogamente al espectro de su padre, se encuentra entre el Día y la Noche; lo cual es semejante a decir que Hamlet se encuentra entre la Oscuridad (Imaginación) y la Claridad (Razón). Todavía más relevante: Hamlet se debate entre el Medioevo y la Modernidad. Más incipiente nuestro análisis: Hamlet es escenario de disputa entre Apolo y Poseidón; entre la búsqueda de «Tierra Firme» y el llamado del «Mar»: Orden vs. Caos. Hamlet queda en el límite: ¿nuestro héroe trágico traspasará la frontera para traernos de vuelta su confrontación con la muerte?

El proyecto de Hamlet sale a relucir. *Descubrir la Verdad*: poner en evidencia el crimen perpetrado por su tío Claudio. En medio de tal objetivo, Hamlet adquiere una personalidad, además de vengativa, incipiente pero sobre todo angustiante frente a la existencia. Cuando recibe a los cómicos y éstos se disponen a representar la obra, Hamlet da las pautas. El joven príncipe es agudo en su propósito cuando habla sobre el *arte de actuar* ¿acaso una manera sutil de *fingir* [aparentar] en el teatro de la vida?: “[arte de actuar] poner un espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su / propia cara, al vicio su imagen propio y a cada / época y generación su cuerpo y molde.”¹²⁵ Hamlet ha de *fingir*¹²⁶ antes que empiece la representación del crimen¹²⁷: La Ratonera [*The Mousetrap*]¹²⁸. Nuestro héroe emprende su tarea. El pasa a convertirse en un actor que se camufla entre los espectadores: el director de la obra, el poeta, el creador. Hamlet tiene que fingir y no alterarse ante la obra. Pues, ¿No es la obra otra cosa que un espejo del mundo? El arte Representa. Hamlet Representa y con él quedamos estupefactos ante la *escena del crimen*. Finalmente Hamlet no logra desenmascarar a su tío en público aunque la culpa agobie a Claudio. El príncipe en silencio, se vuelve testigo de la confesión del Rey Claudio cuando cae de

¹²⁵ Op. cit., p. 371 [20].

¹²⁶ Op. cit., p. 381 [90].

¹²⁷ Op. cit., p. 409 [260].

¹²⁸ Op. cit., p. 405 [240].

rodillas¹²⁹: el asesino de su padre. La obra logra su efecto. ¿Por qué Hamlet no hace efectiva su venganza en ese preciso momento? Hamlet vacila, duda incluso de ello. Cavila en exceso lo que pasa por su mente. Sus cavilaciones son consecuentes con lo expresado en el soliloquio justo cuando se disuelve la obra, antes del arrepentimiento de Claudio. Hamlet expresa una vez más su pesadumbre frente al mundo: “*Llora el ciervo herido y se lamenta, / gózase la cierva ilesa, / los otros velan mientras duermen unos. / Así va el mundo.*”¹³⁰ ¿Fue todo el esfuerzo del *Mousetrap* algo en vano? No logró desenmascararlo en público pero logró el efecto en la soledad del rey Claudio: de rodillas confesando su crimen mientras Hamlet lo observa sin que aquel lo advierta. ¡Así va el mundo! En silencio gira, en silencio *desoculta*.

Quizás por eso la furia del Espectro y la deuda de Hamlet. No cobró venganza en el justo momento cuando Claudio confiesa. Podemos decir, de acuerdo con lo anterior, que la deuda con el espectro se expresa en temor por incumplimiento de la promesa: no ha logrado la venganza. La aparición del espectro a ésta altura de la obra cuando Hamlet dialoga con su madre, ratifica la locura de Hamlet ante los ojos de la Reina: “Ha perdido el juicio!”¹³¹ Valga resaltar que Gertrudis no ve al espectro. De nuevo solamente él es capaz de verlo y escucharlo. La Reina observa a Hamlet hablando al parecer con el espectro y no duda en sentenciar: “Vuestros ojos se extravían en el vacío / y platicáis con el aire incorpóreo: /”¹³² Aseveración que permite afirmar *cómo* nuestro héroe a atravesado el umbral, el límite de la Razón para hundirse en la Oscuridad de la Imaginación. Enseguida enfatiza la Reina: “Eso no es sino impresión en vuestra mente. / Es el delirio que crea imágenes sin cuerpo. / En eso es muy diestro.”¹³³ Hamlet ha sido poseído por Poseidón aunque Nietzsche considere que el *hombre dionisiaco* se parezca a Hamlet en el hecho de apasionarse por la verdad y su éxtasis: “ambos han visto una vez verdaderamente la

¹²⁹ Op. cit., p. 443 [70].

¹³⁰ Op. cit., p. 411 [270].

¹³¹ Op. cit., p. 465 [110].

¹³² Op. cit., p. 467 [115].

¹³³ Op. cit., p. 469 [130].

esencia de las cosas, ambos han conocido, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas sienten que es ridículo (...) ajustar el mundo que se ha salido de quicio.”¹³⁴ Nietzsche de esa manera abre la posibilidad de la pesadez de la existencia pese al éxtasis que brota cuando logra fundirse con la verdad. Hamlet *Sabe*, y eso es precisamente lo que desencadena su tragedia.

En el Acto IV se ha desbordado. Hamlet mata por equivocación a Polonio. El rey expresa lo que todo mundo cree sobre el príncipe: “Hamlet, enloquecido, ha matado a Polonio. Su cadáver, / lo sacó, arrastrándolo, del aposento de su madre.”¹³⁵ Apreciación creíble por los hechos mismos que Hamlet reconoce más adelante: “Todos los acontecimientos me acusan / y espolean mi torpe venganza.”¹³⁶ Lucidez en medio de su frenesí y el reconocimiento de ser humano, su pesadumbre. El *héroe de cavilaciones infinitas* cuestiona: “¿Qué es el hombre, / si el mejor uso y disfrute de su tiempo / es dormir y comer? No que una bestia. / Ciertamente que quien nos creó con tan gran juicio, / abarcando el pasado y el futuro, no nos otorgó / este don del cielo para que quedara enmohecido por no usarlo.”¹³⁷ Sus palabras sentencian una vez más el dilema *Ser o No Ser*. Hamlet sigue con el latido de la Duda. Ofelia se ha suicidado¹³⁸ y Hamlet ha asesinado a Polonio; su Tío aun sigue vivo, la Reina al igual que la mayoría asumen que el príncipe está Loco. ¿No podría estar peor la situación de Hamlet? La lucha por descubrir la Verdad, el juego de *Fingir* locura se le ha escapado de su Razón: Traspasó su propio límite. La Razón entra en Crisis, y con ella, Hamlet queda a la intemperie: debatido, afligido, agonizante y sobre todo angustiado. *¿Qué es el hombre?* La pregunta es clara pero su respuesta confusa. El juicio se escapa de los mortales porque se está bajo la Oscuridad: lo que asoma en

¹³⁴ NIETZSCHE Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid España: Alianza Editorial, 1979. p. 78.

¹³⁵ SHAKESPEARE William. *Hamlet* [Edición Bilingüe, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer] Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2005. p. 485 [30].

¹³⁶ Op. cit., p. 517 [35].

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Op. cit., p. 521 [64].

el fondo del abismo. ¿Y qué es eso que se encuentra en el *fondo*? La caverna, su mente, lo ha dejado envuelto con su propio lenguaje: el laberinto de la mente de Hamlet. Lo oculto quizás. Ahora nuestro héroe al parecer ha tomado una decisión: “¡De sangre serán, en adelante, / mis pensamientos! ¡O no serán nada!”¹³⁹

3.3) MUERTE EN EL ESCENARIO: ¿VESTIGIO DEL SUICIDIO?

Llegamos al Acto V. Hamlet está más viejo. Ya no es el joven príncipe atormentado. No obstante sigue siendo Hamlet: el que interroga. La muerte se erige en el escenario. La Escena I y II son la muestra de la relación directa con la Muerte. El cementerio. Entonces vemos al sepulturero hacer su trabajo con la frialdad mientras Horacio y Hamlet presencian el momento: “Caiga la peste sobre este chiflado. Un día me echó / (...) Este cráneo / era, señor mío, de Yorick, el bufón del rey”¹⁴⁰ La imagen es conmovedora pues Hamlet recuerda al bufón de buen agrado. Todo transcurre en la “casa” de los muertos: en «Tierra Firme». La pregunta por Ser o No Ser adquiere una dimensión concreta frente al cráneo de Yorick: el destino irremediable del Hombre. Hamlet queda sujeto de nuevo a la pregunta por la Muerte, pero sobre todo a la insignificancia de la Vida: ¿Qué sentido tiene vivir si vamos a morir? podemos complementar. El escenario se vuelve tortuoso porque se logra un encuentro inesperado. Hamlet, ahora más entrado en años se encuentra con la Reina y Laertes cuando éstos se disponen a ofrendar a Ofelia que yace en su tumba.¹⁴¹ Hamlet salta a la vista y de nuevo se retoma el proyecto vengador del personaje principal. Éste último Acto es el Acto de la Muerte una tras otra: la fragilidad de ser humano: “(...) y la vida del hombre dura el tiempo justo de decir “uno””¹⁴² Así aparece en un contar “uno”, en un *instante*, la reina envenenada¹⁴³

¹³⁹ Op. cit., p. 595 [180].

¹⁴⁰ Op. cit., p. 629 [170].

¹⁴¹ Op. cit., p. 641 [260].

¹⁴² Op. cit., p. 661 [70].

¹⁴³ Op. cit., p. 699 [300].

accidentalmente por Claudio. Bien lo dice el investigador y erudito de Shakespeare, Harold Bloom, en su libro *La Invención de lo Humano*, a propósito del Acto V de *Hamlet*: “Lo que parece más universal en Hamlet es la calidad y la gracia de un duelo. Éste se centró inicialmente en el padre muerto y la madre caída, pero para el acto V el centro del dolor está en todas partes, y su circunferencia en ninguna, o en el infinito.”¹⁴⁴

Hamlet termina matando al Rey¹⁴⁵ después de ver caer a la reina envenenada. Finalmente Laertes y Hamlet se matan entre sí. Pero, antes de morir, en plena agonía, Shakespeare le da grandeza de héroe a Hamlet cuando le encomienda a Horacio la tarea de divulgar la verdadera historia del Príncipe de Dinamarca: “Horacio, ya muero...pero tú vivirás / y deberás narrar mi verdadera historia / a cuantos no sepan de ella.”¹⁴⁶ Significa que Hamlet insiste en la Verdad. La tarea queda encomendada al Hombre de Ciencia: “va hacia la escena de la carnicería final con el ánimo de un suicida e impide el suicidio de Horacio con la conciencia egoísta de que la felicidad de Horacio se está posponiendo para la propia historia del príncipe pueda ser contada y recontada”¹⁴⁷ En efecto, el suicidio se enaltece en el entablado de la vida; el destino inevitable de la muerte donde no existe ninguna purga -ninguna filosofía- nos atrapa y envuelve en su tragedia, en la representación de nuestra propia tragedia. Con Hamlet muerto y una historia que se convierte en obra, gracias a la letra y puño de Shakespeare, vemos *cómo* se desenvuelve la Razón en Crisis. Hamlet, el héroe que regresa del Abismo, ahora se yergue un héroe trágico. Con él, el palpitante de una especie de Razón Suicida, se abre paso ante nosotros silenciosamente.

¹⁴⁴ BLOOM Harold. *La invención de lo humano*. Barcelona, España: Anagrama, 2002. p. 489.

¹⁴⁵ SHAKESPEARE William. *Hamlet* [Edición Bilingüe, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer] Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2005. p. 705 [330].

¹⁴⁶ Op. cit., p. 707 [330].

¹⁴⁷ BLOOM Harold. Op. cit., p. 506

4) HAMLET: EL HÉROE TRÁGICO DE CAVILACIONES INFINITAS

Dios ha muerto, viva el superhombre. Cuando se evocan las palabras de Nietzsche sobre la muerte de *Dios*, literalmente se está hablando de ello.¹⁴⁸ No se trata de una nostalgia ni tampoco de una reivindicación de un “algo” o “alguien” denominado “Dios”. Zaratustra habla de sí mismo: *El hombre es apenas un puente entre el mono y el superhombre*¹⁴⁹. Pareciere necesaria la muerte de “Dios” para darle vida a nuevos valores que sean capaces de *superar* los valores modernos, a saber, los fundamentos del hombre que vive en la superficie del *mar*: las bases del hombre moderno. Con la muerte de *dios* se está haciendo un llamado a la *superación* de ese tipo de hombre: del hombre *absurdamente* seguro de su destino. *Así habló Zaratustra* es el llamado para seguir la *senda* del Superhombre. De allí que la visión de superación y/o implícito optimismo de Nietzsche bajo su personaje *Zaratustra*,

¹⁴⁸ Sobre «Dios ha muerto», puede confrontarse más adelante con la lúcida disertación de Heidegger [Parte II del presente texto]. Se aclara que la posición nuestra está más cerca de lo religioso como expresión fundamental del Nihilismo y por tanto, como el reconocimiento de una posición metafísica concreta en la figura de Dios realizada por Nietzsche. Por ahora resulta diciente recordar las mismas palabras de Zaratustra al respecto: “«¡Será posible! ¡Este viejo santo en su bosque no ha oído todavía nada de que *Dios ha muerto!*!»” Ver: NIETZSCHE F. *Así habló Zaratustra*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2003, p. 36.

¹⁴⁹ Nietzsche lo advierte en el Prólogo de *Así Habló Zaratustra*: “El hombre es algo que debe ser superado.” Pero también, a veces refiriéndose explícitamente a la función del hombre en relación al animal: “El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, -una cuerda sobre un abismo.” (Op.cit. p. 38). Enseguida insiste en la idea bajo la representación de «Puente» cuya noción deja la idea sobre el hombre como medio y no como fin: “Un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar, un peligroso mirar atrás, un peligroso estremecerse y pararse. La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso” (Ibíd.). En la Segunda Parte de la obra, *De la Redención*, Nietzsche deja ver la relación entre la noción de «Puente» y el mismo Zaratustra: “Un vidente, un volente, un creador, un futuro también, y un puente hacia el futuro - y, ay, incluso, por así decirlo, un lisiado junto a ese puente: todo eso es Zaratustra.” (Op.cit. p. 209). Todos estos pasajes de la obra de Nietzsche nos aproxima a la idea de superación del hombre -para el caso- del hombre moderno que en la Segunda Parte del presente texto, trataremos con mayor detalle cuando Hamlet se coloque sus vestimentas para representarlo en el escenario del *Mousetrap Moderno* [Ver en la Parte II del presente texto]. [Sobre la cita incorporada] Ver: NIETZSCHE F. *Así habló Zaratustra*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2003, p. 36.

caiga en las redes de la Modernidad: la creencia en su inevitable progreso. Se puede incluso hacer el ejercicio mental de imaginarlo como un nuevo *héroe trágico*; el héroe que lucha contra el Orden, incrustado él mismo en el mundo moderno. Sea lo que resulte de nuestra imaginación, lo cierto es que se grita la muerte de dios. Pero, ¿acaso no nos hemos dado cuenta que somos *huérfanos*? El hombre inventa dioses de la misma manera en que inventa héroes. La filosofía creó a Sócrates, la Iglesia creó a Jesucristo, Nietzsche creó a Zaratustra y el hombre creó a Hamlet. Mitos van y devienen como héroes y dioses en los tiempos de los tiempos. Zaratustra incita a matar a dios, acto que puede leerse como la invitación a matar el mito llamado *Jesucristo*: héroe trágico, emblema de la existencia del dios occidental. Con ello, Nietzsche cree que así se puede superar al hombre. No obstante, como veremos en las páginas que vienen, el pensamiento moderno tiene *otra* representación que nos permite entender-nos como *hombre moderno* y cuya existencia hace de la Razón una tragedia quizás no anunciada por el propio William Shakespeare, pero interpretada por nosotros: *el suicidio de Hamlet*.

¿Acaso qué podemos interpretar de *Hamlet* como héroe trágico? ¿Qué significa eso con relación a la muerte de *Dios*? *Dios ha muerto, viva Hamlet*. La lectura de Shakespeare sobre el ser humano es el cimiento del hombre moderno cuya representación se encuentra en su obra *Hamlet*. El héroe trágico sigue vivo deambulando por el mundo moderno. Un *espectro* de gran gloria que se ha incrustado en el pensamiento de nuestros tiempos, sin saberlo, con una cautela y sutileza sublime, hasta el punto de pasar inadvertido. ¿Cómo saber que convive en (y con) nosotros? ¿Qué significa esto? *Hamlet*, una de las obras eternas del maestro William Shakespeare, es más que un mero personaje literario: es *un espectro que representa el pensamiento moderno*. **Hamlet está vivo porque vivo está el hombre moderno. La impresión de la lectura no es en vano: es el reflejo del hombre de nuestros tiempos; hombre de cavilaciones infinitas.** Hamlet es a nuestros tiempos, lo que Sócrates para los griegos antiguos, Jesucristo para el Medioevo y Zaratustra para tiempos venideros. La ficción a partir de hechos reales transformada en Mitos, con héroes en su base y dioses inventados (o asesinados).

Hamlet es el héroe trágico que refleja el poder de la Razón humana que aclama a un dios inexistente. Sin padre ni dios, Hamlet rompe el parámetro del nacimiento de cualquier mito. Frente a ello, cabe resaltar que no se ajusta ni más acá ni más allá de la lectura psicoanalítica que Otto Rank hace en su obra *El mito del nacimiento del héroe*, Hamlet, “vengador de su padre asesinado”¹⁵⁰ y donde el acto de éste obedece a la línea de análisis del personaje que se “decide” a sustituir a su tío Claudio, heredero del trono de su fallecido padre. Sin embargo, **Hamlet es un héroe sui generis porque realmente No Decide: es un ente que cavila sin acciones concretas: es una Oda a la Indecisión del héroe trágico.** Bien lo dice Bruce Meyer, poeta y literato canadiense, en su libro *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura* (2007) donde dedica un capítulo a Hamlet:

“Hamlet es un drama sobre la mente, una falsa creación, una gran ilusión que revela los procesos interiores del alma del protagonista. Por encima de cualquier otra consideración, Hamlet versa sobre la vulnerabilidad, tanto emocional como psicológica. Asimismo, trata bastante menos sobre la búsqueda de la verdad externa que sobre la revelación de las debilidades de uno mismo; y trata también menos sobre la verdad que sobre el proceso mismo que parece apuntar hacia la verdad.”¹⁵¹

Hamlet es nuestro héroe trágico. Aunque con una particularidad: un héroe que deambula en el drama de su propia mente. Hamlet no es propiamente un guerrero o semidios, como Aquiles o Ulises, ni un Prometeo, ni tampoco un Edipo o un Sísifo. **Hamlet es más bien un héroe trágico de otra índole, más cercano a Sócrates y Jesucristo. Su tragedia es la indecisión: la imposibilidad de ser.** Se diferencia de Sócrates y Jesucristo en sus acciones. El acto de «Hacer» de Hamlet se encuentra en sus acciones mentales: los laberintos del pensamiento humano. Sin

¹⁵⁰ RANK Otto. *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona, España: Editorial Paidós, 1991, p. 96.

¹⁵¹ MEYER Bruce. *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2008, p. 108.

embargo, cabe anotar que cuando existe alguna acción concreta, por ejemplo, el asesinato de Polonio, lo pensado y lo realizado no concuerda. Hamlet no planea el asesinato de Polonio: es más bien un error, digamos, de “cálculo”. Sus acciones están fuera de lugar, o mejor, están en su mero *Topos* intelectual: los laberintos de su mente. La obra de *Hamlet* es un proceso mismo que se va dando en la medida del desarrollo del drama. La muerte de Polonio no estaba consignada en el proyecto de venganza de su padre; fue un imprevisto. Aunque la *Verdad* sea el objetivo, el mundo de apariencias que circundan al héroe trágico, es el mismo proceso que atraviesa a Hamlet.

Pese a ello, el héroe emprende su misión trágica. Capaz de sobresalir de lo normal, de la superficie en la que habita la mayoría, el héroe trágico se encuentra en medio de un *Océano* inclemente de valores adversos. Hamlet, nuestro héroe trágico arrojado en el naciente mundo moderno, queda sujeto a dos fuerzas luchando a cielo abierto: los valores del Medioevo y el Renacimiento. Por un lado tiene que padecer el mundo del Renacimiento, los valores heredados de la Grecia Antigua con el hombre puesto en el centro del universo: una visión antropocéntrica que quiere instaurar sus valores en el mundo; y por otro lado, Hamlet tiene que lidiar con la Tradición, a saber, los valores judeocristianos del Medioevo: visión de un Dios que reprende y castiga a sus súbitos. *Culpa* estratégica que se incrusta en una mente cada vez más obediente: acciones expuestas a la vigilancia de ella misma con el Ojo vigilante del *Supremo*. **Hamlet, héroe trágico que vaticina el accionar del hombre moderno, queda a la *intemperie* de ésta lucha por el trono del mundo de los valores, por la supremacía del accionar humano: la lucha entre el Bien y el Mal.** ¿Puede haber algún lugar en el mundo que refugie a un héroe trágico sin dios ni padre? ¿Existe punto medio en la lucha entre el Bien y el Mal? Hamlet ha quedado a la *intemperie* del mundo, solamente con su soledad ¿será el suicidio la salida?:

“Oh, si esta carne mía sólida se disolviera, / fundiera su hielo y se tornara rocío. / Oh, si el Dios eterno no hubiera dictado / su ley contra el suicidio. ¡Dios! ¡Oh, Dios! / ¡Qué estériles, vanas, inútiles, insípidas / se presentan

ante mí las cosas de este mundo! / ¡Qué absurdo! ¡Oh, huerto sin cultivo /
que engendra semillas! Es fétido y repugnante / todo lo que habita.”¹⁵²

Hamlet ha perdido a su padre y ahora aclama a un dios que no da respuesta alguna: un héroe huérfano de figura masculina. Su madre se ha casado con su tío, rey que ha reemplazado a su padre asesinado. El rostro de Hamlet y su comportamiento son tan fúnebres como la vestimenta de negro que el personaje va a portar en la obra. Un héroe trágico vestido de negro, tan oscuro como los laberintos de su mente. Pero ¿Qué hacer? ¿Cómo llevar a cabo la petición del espectro? ¿Será verdad?, o más bien: ¿puede existir término medio en la lucha entre el Bien y el Mal? ¿*Por qué no el Suicidio?* Hamlet se debate entre preguntas cada vez más punzantes. Se encuentra lidiando con los valores del Renacimiento y el Medioevo: ¿Dónde está el hombre que lo pueda comprender?, o ¿Dónde está el Dios que lo saque de semejante encrucijada? Nuestro héroe no tiene *héroe* que lo saque de su propio laberinto. Lo trágico de Hamlet sale de su cabeza, como un volcán en erupción. La muerte es el resultado inevitable. Siguiendo el estudio de Bruce Meyer, Hamlet no reconoce que es *dueño de su propio destino*; de allí que en esa encrucijada sienta latente el suicidio como una posibilidad plausible. Al respecto Meyer dice lo siguiente:

“Y es el mismo Hamlet el que reconoce ser un héroe trágico que se halla desplazado en un mundo no trágico, un mundo cristiano de gracia y redención, donde el suicidio y la renuncia se convierten en opciones válidas únicamente cuando se desea ser castigado en la otra vida.”¹⁵³

¹⁵² SHAKESPEARE William. *Hamlet*. [Edición Bilingüe, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer] Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2005. p.129 [130 - 140].

¹⁵³ MEYER Bruce. Op. Cit., p. 113.

Hamlet, nuestro héroe trágico no acepta el Orden establecido por la Tradición ni tampoco los dictámenes del Renacimiento. El suicidio es deseable pese al mundo presuntamente idílico del cristianismo: es una salida castigada en el “más allá”. Tal situación hace que Hamlet no opte por el Suicidio en el Primer Acto de la obra. Más bien **Shakespeare hace que el héroe trágico tenga que sufrir la misma imposibilidad de Ser: perderse en el laberinto de sus cavilaciones infinitas.** Gran diferencia que contrasta fuertemente, por ejemplo, con Sófocles, uno de los poetas trágicos de la Grecia antigua. Si nos centramos en *Edipo Rey*, obra sublime que posteriormente el propio Aristóteles va a tomar como canon en su *Poética*¹⁵⁴, veremos que se narra las inclemencias de la Tradición (de su tiempo) frente a un hecho particular, a saber, la vida del personaje central: Edipo. Éste se convierte en el héroe trágico de la obra: su vida, sus acciones, la adversidad, la grandeza, su crisis, las circunstancias, todo ello queda plasmado con gran finura cuando una verdad se revela en un *Instante*; el instante de la Tragedia de un Hombre cualquiera que luego se transforma en Héroe trágico. ¿Acaso no es trágico saber que la esposa es a la vez su propia madre cuando ya ha dado muerte a su padre? ¿Quién podría soportar semejante verdad? Quizá la luz sería tan fuerte que ningún hombre sobre la tierra estaría apto para soportar el destello sobre su rostro estupefacto:

“Apolo fue, Apolo, queridos amigos, quien echó a perder esto, / quien llevó
a cabo aciagos males contra mí, obra suya, hela aquí, / sufrimientos míos.
/ Pero las luces de mis ojos no las hirió con su mano nadie / sino este

¹⁵⁴ Cabe destacar que Aristóteles estableció caracteres del personaje (héroe trágico) en su obra la *Poética*. Menciona cuatro características: [caracteres de los personajes] buenos, adecuación [de los caracteres], semejanza y coherencia. Ver: ARISTÓTELES. *Poética*. [Introducción, Traducción y Notas de Ángel Cappelletti]. Caracas, Venezuela: Editorial Monte Avila, 1991. p. 17 [1454a]. [Para un estudio detallado sobre cómo funciona en Hamlet, léase el estudio aquí citado de Bruce Meyer].

cuitado que soy yo. / ¿Pues qué falta hacía que viera / precisamente yo
que, de ver algo, no disponía de ningún espectáculo / dulce a la vista?”¹⁵⁵

Edipo Rey tiene que arrancarse sus ojos para evitar verlo; pese a ello, no podrá sacar de su mente semejante *Verdad*. Edipo Rey padece la inclemencia del Orden Natural, a saber, el castigo que el *Destino* prepara por sus actos de Rebeldía; por la osadía del héroe trágico. Por su parte, Hamlet se rehúsa a aceptar el Orden constituido como Natural en pleno Medioevo. La Monarquía exige que haya un Rey en caso de muerte de éste; lo natural es que se instaure un nuevo Rey que logre mantener a la Monarquía. Como se sabe, Hamlet no se arranca los ojos, prefiere el impulso hacia la Verdad -Un des-ocultamiento-: soportar hasta donde aguanten sus ojos. Pero Hamlet realmente no aguanta demasiado. Finge locura, y su forma de fingir se vuelve la expresión más hinchada de la Razón humana: el mundo es él mismo, su propia mente. Hamlet podría esperar que “lo natural” le diese el trono de rey años después. ***La tragedia de Hamlet se encuentra en su Indecisión y en su imposibilidad de ser.*** El mismo *proceso* de la obra es una oda al mundo de la Apariencia. Digamos que **si Apolo deja ciego a Edipo Rey, la Razón deja a Hamlet en el laberinto de su mente.** Queda naufragando en la superficie del mundo: de su mundo de cavilaciones infinitas. ¿Qué queda entonces en la *misión de Hamlet como héroe trágico*? De nuevo, en palabras de Meyer, se destaca lo siguiente:

“El propósito del héroe trágico, al parecer, es mostrarnos que tenemos que afrontar los avatares de la vida por nuestros propios medios, hallando el valor suficiente como para plantearnos cuestiones tales como el “ser o no

¹⁵⁵ SÓFOCLES. *Edipo Rey*. En: ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Obras Completas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004. p. 367 [1330]

ser” y, posteriormente, poder dar con una respuesta, en nombre de la vida, empleando en ello nuestras máximas capacidades.”¹⁵⁶

Hamlet resulta también ser una obra formadora. El suicidio es una posibilidad latente en la obra y quizás la máxima expresión de la tragedia humana. En ese sentido, no es descabellado que *Ser o no Ser*, o cualquier pregunta que plantee incógnitas sobre la existencia humana, deje también una lección vital: Hamlet como lección para nuestros tiempos. En esa perspectiva, tal vez las palabras de Meyer con respecto al papel del Héroe trágico, nos resultan un *tanto* optimista porque de inmediato señala al personaje dando respuesta *en nombre de la vida*. Hamlet pasa, de esa forma, a ser el héroe que deja un legado *Formador a la humanidad*. Esta visión que se puede resaltar de *optimista*, consagra a la obra misma. Del personaje se pasa a la obra *Hamlet*. El giro del estudio exige entonces indagar en la dimensión filosófica donde la Razón se expresa a través de la obra. De esa manera, **queda el legado que llega al escenario presente, lectores modernos, y que permite una Interpretación de nosotros mismos; un espejo de la vida misma. Y quizás de forma aún más reveladora: una posibilidad para observar con asombro la tragedia del hombre moderno.**

No en vano, el suicidio atraviesa la obra para connotar la muerte misma del pensamiento humano. Un aniquilamiento por parte de la Razón en su máximo esplendor; Hamlet, héroe trágico que padece el fulgor del pensamiento apolíneo, queda atrapado en los laberintos de su mente. Las cavilaciones infinitas se comprenden en ese sentido: la imposibilidad de ser. Del pensamiento a la acción existe el trecho de la Razón que no permite *Hacer*. El hombre moderno queda representado a través de la obra de Shakespeare: una especie de *Mousetrap* de nuestros tiempos. ¿Qué significa aquello? El hombre moderno, héroe trágico de la historia humana -en su versión moderna-, cavila, al igual que Hamlet personaje, acciones que nunca se llevan a cabo fielmente a su pensamiento. El intento de

¹⁵⁶ MEYER Bruce. Op. Cit., p. 147.

mostrar a través del *teatro* su pensamiento es la proyección misma de su *imposibilidad de Ser*: un fracaso rotundo. Pues bien, el hombre moderno promulga ideales y trata de plasmarlos en sistemas que, en últimas, también son un conjunto de fracasos (piénsese en sistemas políticos, económicos, morales, etc.); todos estos entendidos como imposibilidad de «Hacer» efectivo lo que ha razonado con tanto esmero.

La época moderna, en síntesis, tiene un héroe trágico: el suicidio del hombre moderno. Tal vez Nietzsche tenga razón y dios haya muerto. Tal vez por eso mismo, sea necesario re-interpretarnos a través de un espejo como Hamlet. La misión de un héroe trágico llamado Hamlet logró pasar el tiempo a través de Horacio, su confidente en la obra. Ha llegado a nosotros porque Shakespeare lo escribió y porque la tragedia de Hamlet abre la obra en boca de Horacio, *el hombre de ciencia*, quien escribió y permitió, de forma imaginaria, el legado del personaje. En efecto, Re-interpretar la obra es, de alguna forma, re-interpretarnos. **Los tiempos de muerte de la época moderna, son el reflejo de las cavilaciones infinitas del pensamiento humano: el esplendor del pensamiento apolíneo, como alguna vez denunció el joven Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, se expresa en el aniquilamiento de la pasión. La exclusividad de la Razón sobre la Imaginación y los Sentimientos Humanos, hacen sucumbir al hombre moderno.** Hamlet ha quedado solo con su soledad también infinita. El suicidio latente lo acompaña como *Veneno* en la espada, como *Cicuta* en Sócrates y como la *Cruz* de Cristo. Hamlet está vivo y deambula por las cavilaciones del hombre moderno: la *Razón*, espada de doble filo, lo sujeta e inclina al Suicidio por su imposibilidad de Ser.

Una re-interpretación ha de escribirse en las páginas que vienen, una lectura sobre el mundo y el suicidio del hombre moderno como posibilidad latente. **¿Acaso es una nueva obra la que se intenta representar a esta altura del estudio que, con las alas de la imaginación, ha alzado vuelo sobre nuestro pensamiento? ¿Podemos imaginar una nueva obra a partir de la obra de William Shakespeare? Si Hamlet es una propuesta de un nuevo héroe trágico ¿Por qué no podemos hacer de ella**

una propuesta de lectura sobre nosotros mismos? La obra de arte vive porque permite reinterpretar-nos. De manera que la propuesta que a continuación se va hacer, es tan solo eso: **una interpretación del mundo a partir de una re-interpretación de Hamlet como obra de arte.** La posibilidad de Pensar despegando con la pasión e imaginación que implica ver el mundo como una obra de teatro ante nuestros ojos. Veremos seguramente alzar el vuelo del pensamiento cuando pasemos de un escenario a otro, de un acto a otro, de una posibilidad a otra, de un final ¿a otro? Seremos testigos quizás de una complejidad de no sólo entender sino de comprender *La Ratonera [The Mousetrap] del proyecto de Modernidad.*

PARTE II

RAZÓN SUICIDA:

UNA INTERPRETACIÓN SOBRE EL «MOUSETRAP» MODERNO

“El arte y nada más que el arte -dice Nietzsche- Tenemos el arte para no morir de la verdad.” (Citado por: Albert Camus, El Mito de Sísifo).

La interpretación sobre la *obra de arte* se ha erigido ante nosotros. La muerte queda en el escenario. Con el filósofo alemán Martin Heidegger se ha entendido que la Muerte resulta *vital*: ¿se imposibilita el suicidio en su análisis? No queda claro. Sin embargo, la apreciación del gran pensador del siglo XX nos deja en una situación angustiante: se queda a la *Intemperie*. Entiéndase esto como un reto a encarar que busca salir del «Bosque» para Volver al «Mar»: ¿el Regreso al «Océano»? Pues bien, el Reto sugiere la posibilidad de encarar la pregunta fundamental sobre el *sentido de la existencia humana*. El reto se revela: ver *cómo* el *suicidio* adquiere un lugar prominente dentro del pensamiento moderno. Y más aún: ¿Por qué se genera el suicidio? ¿Qué sentido tiene el suicidio en nuestra *época moderna*? La mirada se fundamenta, por consiguiente, en la posibilidad de análisis que *Hamlet* como obra de arte permite interpretar: lo que aquí ha de llamarse *Mousetrap Moderno*. Significa que *una* interpretación de *la* obra genera *otra* obra. En esa perspectiva de análisis, el vuelo del pensamiento se logra efectuar con las alas de la imaginación cuando salta al escenario el *Hombre Moderno* en la “nueva” obra.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Nota importante: para una mayor comprensión del texto propuesto -de aquí en adelante- es necesario tener en cuenta sus divisiones. El primer apartado se centrará en el preámbulo de la nueva obra que transcurre “tras bambalinas”. El segundo, tercero y cuarto, son la obra propiamente dicha, que corresponden al primero, segundo y tercer momento respectivamente de la puesta en escena. Por último, el quinto apartado es la mirada *pos obra* donde seguramente habrá cabida para una apreciación global del texto. Asimismo, es importante resaltar que el lector se transforma en un *lector-espectador* de la puesta en escena donde el Hombre Moderno actúa. Paralelo al desenvolvimiento de la obra propuesta, seguramente el Caos tratará de apoderarse una y otra vez de nosotros, con el ánimo de *Resistir* los embates de la *Dictadura de la Razón*. Para ello no tenemos más que la Imaginación y la Pasión consumada en las páginas y tan sólo disfrutar de las posibilidades de interpretación venideras.

1) PREAMBULO A UNA NUEVA OBRA: ENTRE LAS BAMBALINAS DEL HOMBRE MODERNO.

Decir «Hombre Moderno»¹⁵⁸ ya es por sí mismo problemático. De manera que, en esa perspectiva, se trata de *acentuar* el problema y no en una “solución”, sobre todo cuando se opta en el presente estudio por concebir su papel como una *obra* que *espera ser interpretada*; una puesta en escena de *otra* obra (trágica) en la cual el hombre moderno se convierte en protagonista. Así las cosas, el juego propuesto en las subsiguientes páginas es precisamente el enigma frente a la pregunta del texto: *Hamlet: ¿Suicidio del hombre moderno?* Una cuestión que advierte los niveles de análisis donde la Imaginación se apodera de nosotros. *Imaginamos a Hamlet aclamando el Suicidio, Imaginamos al Hombre Moderno viviendo el Suicidio*. Así que la pregunta planteada, advierte la duda implicada en ella: invita a pensar nuestros tiempos. ¿Acaso no somos parte de esa *figura* llamada *Hombre Moderno*? Ahora la *nueva obra* comienza a tomar forma pues nos identificamos con ese “personaje”

¹⁵⁸ Valga decirlo explícitamente: la pregunta *qué es el hombre moderno* queda a la intemperie. Sin embargo, se resalta la perspectiva de Nietzsche a la hora de aproximarnos a la noción de «Hombre Moderno». Si bien en nuestro estudio no se indaga sobre *qué es*, eso no significa que se evite su concepción. En efecto, siguiendo a Nietzsche, si se considera a Zaratustra el portavoz de la “nueva” noticia donde se promulga el Superhombre, pues hemos de anotar que éste último es lo contrario del hombre moderno. De allí que el propio Nietzsche en su obra *Ecce Homo*, en el apartado *Por qué escribo libros tan buenos*, se refiera a estos de la siguiente forma: “La palabra «superhombre», que designa un tipo de óptima constitución, en contraste con los hombres «modernos», con los hombres «buenos», con los cristianos y demás nihilistas, una palabra que, en boca de Zaratustra, el aniquilador de la moral, se convierte en una palabra muy digna de reflexión, ha sido entendida casi en todas partes, con total inocencia, en el sentido de aquellos valores cuya antítesis se ha manifestado en la figura de Zaratustra, es decir, ha sido entendida como tipo «idealista» de una especie superior de hombre, mitad «santo», mitad «genio».” La cita *in extenso* busca resaltar que el Hombre Moderno se encuentra en el mismo nivel de los *nihilistas*. Valga también hacer la acotación: Nietzsche vuelca su mirada ante las críticas generadas sobre su “supuesto” idealismo cuando se refiere a la *figura de Zaratustra*. La denuncia del filósofo alemán consiste en que sus críticos vieron en Zaratustra, un santo y genio, algo con lo cual Nietzsche no está de acuerdo. Bajo esa óptica de análisis, se hace la observación de la noción de hombre moderno: *noción* de un hombre envuelto en la Nada: en la superficie del Mar. Un simple viento sobre el océano. Ver: NIETZSCHE F. *Ecce Homo*. Citado por Andrés Sánchez Pascual en: NIETZSCHE F. *Así habló Zaratustra*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2003. p. 445 [Notas del Traductor].

trágico. En consecuencia, tal esbozo de apreciación, exige una actitud *distinta* por parte del -hasta el momento- lector de páginas presentes¹⁵⁹. La actitud *distinta* se refiere a la disposición por parte del lector de interpretar –simultáneamente- el papel de *Espectador*. En efecto, transformado ahora en Lector-Espectador, el papel emergente de quien aprecia la obra dentro de la obra, esto es, una interpretación sobre *Hamlet* como obra de Arte, “adaptada” a una obra imaginada por nosotros donde el *Hombre Moderno* entra en escena y se transforma en el *Héroe Trágico* de los tiempos recientes, es todo esto en su conjunto, una posibilidad de vuelo de nuestro pensamiento. De allí que se tenga la leve sensación de hundirse en el Caos, en la *oscuridad* misma, en la *incertidumbre* donde el lector-espectador queda a la intemperie y sin rumbo fijo: la sensación de alzar vuelo con las alas de la *imaginación* y el palpitante de la *pasión*.

¿Se trata de evadir la pregunta sobre *qué es el Hombre Moderno*? No se busca certeza. No es una cuestión de eludir la pregunta. Más bien, se busca apreciar al Hombre Moderno, héroe trágico, el mismo que es llamado a ejercer *su* papel en *nuestra obra*. Advuértase: la pregunta genera Caos y, por eso mismo, la incertidumbre resulta ser -se puede decir a manera de entendimiento- la *condición de posibilidad* de las múltiples perspectivas, es decir, de la diversidad de interpretaciones que el hombre moderno -como parte esencial de la obra de arte- puede generar; el lector-espectador, al final de la obra, ve cerrar el telón de la función, el libro y las persianas de sus ojos para, de esa manera, dar paso a la *serenidad: una mirada artística sobre nuestros tiempos*.¹⁶⁰ En ese orden de

¹⁵⁹ Amigo lector: Exige la interpretación (de la obra) venidera una actitud adicional frente a la obra. Se requiere también interpretar el papel de Espectador. Ahora condesado, navegante sin rumbo fijo, se transforma en un Lector-Espectador de la obra: se co-participa de semejante Teatro llamado *Vida Moderna*.

¹⁶⁰ Hamlet se transforma en el Hombre Moderno: Cambia de vestimenta y escenografía pero mantiene su papel. Rol en el entablado de la imaginación que ahora incita a ver al hombre moderno en su propio escenario y tragedia: nuestros tiempos. Así, el lector –ahora lector-espectador– es invitado a apreciar la interpretación sobre el *Mousetrap Moderno*. La sensación vertiginosa tiene su recompensa: la posibilidad de, al final de la obra, tener la posibilidad de una mirada artística, poética sobre la pregunta fundamental: *¿qué sentido tiene vivir si vamos a morir?* Si se logra ese objetivo, si logramos Regresar al Océano, al

exposición de las *ideas* por dibujar, se puede entender lo siguiente: si Zaratustra promulga el superhombre como posibilidad y superación -necesaria- del hombre, entonces se recalca que podemos profundizar en eso llamado «Hombre Moderno». Cuando en el Prólogo de *Así Habló Zaratustra* Nietzsche habla de su *desprecio* por el hombre, a la vez llama poderosamente la atención la noción de «Mar» como equivalente de «Superhombre». Nietzsche *desprecia* al hombre –y por extensión al Hombre Moderno-. Algo que genera una pregunta al respecto: ¿Por qué es tan abominable “eso” llamado «Hombre»? La pregunta queda a la deriva, a la intemperie de la imaginación y en espera de un estudio sobre aquello. Sin embargo, tan sólo se plantea con el ánimo de invitación y no de su respuesta, pues no es el objetivo del presente estudio. Más bien, de lo que se trata aquí es de una noción de «Hombre Moderno» con la cual podamos, *metafóricamente*, posibilitar distintos *Tropos* que permitan contemplar la grandeza del Caos bajo la representación del «Mar». En esa *dirección* de análisis, las palabras de Zaratustra en su Prólogo, no son sólo *lúcidamente mordaces* sino también *metafóricamente ilustrativas*: “En verdad, una sucia corriente es el hombre. Es necesario ser un mar para poder recibir una sucia corriente sin volverse impuro. Mirad, yo os enseño el superhombre: él es ese mar, en él puede sumergirse vuestro gran desprecio.”¹⁶¹

reconocimiento del Caos, a la belleza de la Incertidumbre, a la grandeza del Arte y la Filosofía, entonces podremos ver la posibilidad de comprender la pregunta e incluso sorprendernos con una respuesta: *Hamlet: ¿Suicidio del Hombre Moderno?*

¹⁶¹ Es reiterativo la noción de «Mar». Cuando Zaratustra vuelve a la montaña y a la soledad [Segunda Parte, El niño del espejo], la noción de «Mar» se transforma en la metáfora de la transformación –interior- que se relaciona con el Silencio “Demasiado tiempo he estado anhelando y mirando a lo lejos. Demasiado tiempo he pertenecido a la soledad: así he olvidado el callar.” (Ver: Op. Cit., p. 143). Enseguida Nietzsche ilustra ese proceso de transformación “Me he convertido todo yo en una boca, y en estruendo de arroyo que cae de elevados peñascos: quiero despeñar mis palabras a los valles.” (Ibíd.) Metáfora orográfica del proceso de Creación: Soledad, Silencio. Pero esto resulta insuficiente, se hace necesaria la expresión de la Creación: “¡Y lo haré aunque el río de mi amor se precipite en lo infranqueable! ¡Cómo no va a acabar encontrando tal río el camino hacia el mar!” (Ibíd.) La noción de «Mar» se hace visible. Se esclarece su propósito de divulgar al mundo el Superhombre. Zaratustra busca llegar al Mar: “Sin duda hay en mí un lago, un lago eremítico, que se basta a sí mismo; mas el río de mi amor lo arrastra hacia abajo consigo - ¡al mar!” (Ibíd.) Sin embargo, en tal proceso Zaratustra busca llegar a una Isla Afortunada

Hombre: sucio e impuro. ¿Características por extensión, del *hombre moderno*? No se busca catalogarlo -rótulo o mirada calificativa- sobre aquel. Se busca que el lector-espectador, después de apreciar la función del *Mousetrap Moderno*, pueda sacar sus propias -si las hay- conclusiones. No obstante, se trae a colación la posición de Nietzsche porque permite visualizar la profundidad del superhombre: «Mar». Para el caso de la perspectiva que estamos vislumbrando: «Caos». En ese sentido, nos separamos de la visión nietzscheana sobre el «Mar» con la salvedad del punto en común en ésta: la grandeza del Océano, la furia, la tempestad, la profundidad, su color, la navegación sin brújula, su complejidad infinita, en resumidas cuentas: El Caos. Todo ello, *escenario* de encuentro metafórico: *Tropos*, o sencillamente, las múltiples direcciones que se posibilitan en la obra con el papel transversal -y paralelo- del «Mar». El mismo que busca «Decir-nos» algo. ¿Qué será lo que busca Decir-nos el «Mar»? La puesta en escena de la obra que es objeto de estudio en las páginas por-venir, llevará el rugir de Poseidón y con él, las alas de la imaginación bajo la *embriaguez de Dioniso*. **Exige una actitud de asombro**. Volver al Océano, torbellino de preguntas bajo la interrogación fundamental sobre el *sentido de la existencia humana*. La nuestra, no otra. La misma *existencia* que permite vernos a través del espejo llamado *obra de arte*. ¿Una mirada poética sobre el mundo? La des-figuración del hombre moderno es también rasgo peculiar de sí mismo. Los tiempos cambian, se transmutan: llega la *crisis*. Se acentúa el sin-sentido de la existencia frente a la pregunta des-orientadora: ¿qué sentido tiene la Muerte? Interrogación agobiante, desesperante de nuestra época. Pero, ¿es aquello la expresión de la *crisis*? La complejidad se enaltece y se expresa bajo la pregunta

(Op. Cit. p. 135), tal vez de una forma extraña: “Igual que la vela, temblorosa por el ímpetu del espíritu, camina mi sabiduría sobre el mar - ¡mi sabiduría salvaje!” (p. 162). Se trata entonces del acto de «Caminar» pues “Silencioso es el fondo de mi mar: ¡quién adivinaría que esconde monstruos juguetones!” (p. 179) En otras palabras, busca tierra firme, regresar a la Seguridad del Pensamiento Moderno: ¿la certeza de su propio Mar? El Superhombre como «Mar» y Zaratustra como navegante de «Islas Afortunadas». Zaratustra sabe que el hombre es la enfermedad de la piel de la tierra: “La tierra, dijo él [Zaratustra], tiene una piel; y esa piel tiene enfermedades. Una de ellas se llama, por ejemplo: «hombre».”(p. 198). Zaratustra atravesó el mar para ver desnuda la Verdad. En últimas, **Así habló Zaratustra, una oda al Mar**. Sobre la Cita incorporada en el texto, Ver: “NIETZSCHE F. Así habló Zaratustra. Madrid, España: Alianza Editorial, 2003. p.37.

fundamental que desata la desorientación de la *Razón Moderna* en el transcurso del recorrido filosófico-literario aquí *expuesto*; frente ello –puede decirse- la *Hybris* de Poseidón sale a relucir cuando la pregunta fundamental se erige ante nosotros: **¿Qué sentido tiene vivir si vamos a morir?**

La pregunta se vuelve insistente. Se comienza a configurar el horizonte. Transversal al pensamiento, la pregunta requiere las alas de la *imaginación*: «¿Qué sentido tiene vivir si vamos a morir?» La pregunta que interroga nuestra existencia deja al borde del *abismo* a la propia *Razón Moderna*. Se hace latente y reiterativa. **La pregunta llama a la Muerte pero también al Suicidio: es completamente Desesperanzadora. La Desesperación es su expresión. No puede ignorarse con tan sólo cerrar los ojos: nadie escapa a su absoluto dominio. Es universal.** La pregunta nos deja -de forma gráfica- con el sudor en las manos cuando se empuña el revólver que apunta sobre la cabeza, *Instante* en el cual la adrenalina circula por el cuerpo mientras la *Razón Moderna* queda a la intemperie: «Suicidio» latente. ¿Hay que liberarse de la vida? La dictadura de la *Razón* ha reinado demasiado tiempo. Apolo se alzó con el triunfo. ¿Hay alternativa frente a ello? Veremos posibilidades no soluciones; se multiplicarán los interrogantes en la medida en que se logra vislumbrar la magnitud de la pregunta fundamental. ¿Es todo esto producto del «Absurdo» de la dictadura de la *Razón*? La muerte es inevitable y el suicidio ¿evitable? Frente a éste giro que se presenta en el análisis, se abre el espacio para intentar entender la aseveración del filósofo y literato francés, Albert Camus, cuando habla de *Lo Absurdo y el Suicidio* en su obra *El Mito de Sísifo* (1942): “No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no vale la pena de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía.”¹⁶²

Luego, tal aseveración deja al *Suicidio* en el centro de los problemas filosóficos. Camus invita a *pensar el suicidio*. La conciencia sobre éste permite asombrarse con la pregunta sobre el valor de la Vida:“(…) Opino, en consecuencia, que el sentido de

¹⁶² CAMUS Albert. *El Mito de Sísifo*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1981. p. 15.

la vida es la pregunta apremiante.”¹⁶³ Así expresado, nuestra pregunta adquiere su espléndida dimensión: «¿Qué sentido tiene vivir si vamos a morir?» La pregunta toma un aire de pesadumbre: *vamos a morir*. No hay escapatoria. Camus es consciente de tal condición vital del ser humano. Sísifo, personaje trágico referencial en su ensayo filosófico, es expresión de tal conocimiento. Asimismo, Sísifo es la representación del *Hombre Absurdo*: Héroe de esa batalla intelectual emprendida por Camus. El *suicidio* como *un problema filosófico verdaderamente serio*. La apreciación de Camus queda explícita pues dice “no me interesa el suicidio filosófico sino el suicidio a secas”¹⁶⁴ con lo cual queda en evidencia su objetivo: lograr *Vivir* gracias a la conciencia obtenida sobre el Suicidio. Un proceso que requiere “purgarlo de su contenido de emociones y conocer su lógica y su honestidad.”¹⁶⁵ Camus entonces llama la atención sobre la *desnudez* requerida a la hora de indagar en el *suicidio*, es decir, la *honestidad* implicada en abordar el problema filosófico y sus propios cimientos más allá de cualquier intención de tipo religiosa. Presentado de esa forma, el argumento de Camus sobre el suicidio adquiere consistencia:

¹⁶³ CAMUS Albert. Op. Cit., p. 16.

¹⁶⁴ Valga resaltar la distancia que, a juicio del propio Camus, existe entre su planteamiento y la *actitud existencial* (filosófica). Desde su perspectiva, el *Suicidio filosófico* se expresa en esa actitud. Camus va a sostener que “[Heidegger, Kierkegaard, Jasper, Husserl] proclaman a porfía que nada está claro, que todo es Caos, que el hombre conserva su clarividencia y el conocimiento preciso de los muros que lo rodean.” (Op. Cit. p. 43) algo que él no comparte con ellos pues para Camus el fundamento se encuentra en *lo absurdo* de la existencia humana; y con *lo absurdo* el filósofo-literato francés se está refiriendo al “estado metafísico del hombre consciente” que “no lleva a Dios” (Op. Cit. p. 59) y no se guía por cualquier esperanza de índole religiosa. [Sobre la cita incorporada en el texto] Ver: CAMUS Albert. Op. Cit., p. 70.

¹⁶⁵ *Purgarlo de su contenido de emociones*, no es otra cosa que someterlo a la Katarsis griega. De manera que sólo quede lo filosófico a disposición de análisis. En otras palabras: es una operación similar a depurarlo de lo psicológico que pueda verse en el Suicidio. En efecto, el resultado es su *propia lógica* la cual queda a merced de ser conocida. Camus también habla de *honestidad* para recalcar la posición intelectual que el *espíritu absurdo* adquiere frente al Suicidio: reconoce ese *borde vertiginoso*. Los límites impuestos: el Abismo. Hay que Saltar los obstáculos, como por ejemplo, es la aspiración de lo eterno. (Op. Cit., p. 60). En efecto, el Hombre Absurdo es aquel que da el Salto y ya no aspira a lo eterno: vive como vive Sísifo. Sin esperanza pero dueño de su propio destino. [Sobre la cita incorporada en el texto] Ver: CAMUS Albert. Op. Cit., p. 70.

“Ahora puedo abordar la noción de suicidio (...) [la Vida] se le vivirá tanto mejor si no tiene sentido. Vivir una experiencia, un destino, es aceptarlo plenamente. Ahora bien, no se vivirá ese destino, sabiendo que es absurdo, si no se hace todo para mantener ante uno mismo ese absurdo puesto de manifiesto por la conciencia. **Vivir es hacer que viva lo absurdo. Hacerlo vivir es, ante todo, contemplarlo** (...) la experiencia absurda aleja del suicidio”¹⁶⁶

Se infiere el problema del «Sentido» en relación al suicidio: *[La vida] se le vivirá tanto mejor si no tiene sentido*. ¿Significa que un sin-sentido de la vida es la salvación al suicidio? No. Desde la óptica de Camus, «Sentido» equivale a establecer una «Meta»: un punto fijo impuesto que, por lo general, proviene de lo religioso. En efecto, al entenderse el «Sentido» de esa manera, Camus está señalando que tener *sentido* -una Meta- es *no vivir* plenamente porque no se es dueño del propio destino; se “vive” simplemente a merced de Dios (o Dioses) pero no un *destino* propio. El caso de Sísifo es precisamente la representación del héroe que *vive* su propio destino: es consciente de su existencia cuando carga la pesada *roca*. Y ser dueño de su destino es tener conciencia de la Muerte, y por ende, del suicidio. Por consiguiente, Camus establece a Sísifo como la representación del *hombre absurdo*; el *héroe absurdo* capaz de tener conciencia sobre la pregunta que interroga *el sentido de la vida*. Sísifo, en ese orden de ideas, no se suicida porque adquiere conciencia de la importancia de vivir; de ser dueño de su propio destino. En otras palabras, el suicidio pierde valor, porque la Vida aumenta de valor. En consecuencia, *el suicidio para Camus, vitaliza*. Sin embargo, si eso es precisamente lo que logra un *hombre absurdo* -evitar el Suicidio-, entonces,

¹⁶⁶ CAMUS Albert. Op. Cit., pp. 74-75 [El resaltado no es del autor].

“(…) ¿Qué es, en efecto, el hombre absurdo? El que, sin negarlo, no hace nada por lo eterno. No es que le sea extraña la **nostalgia**, sino que prefiere a ella su valor y su razonamiento. El primero le enseña a vivir sin apelación y a contentarse con lo que tiene; el segundo le enseña sus límites. Seguro de su libertad a plazo, de su rebelión sin porvenir y de su conciencia perecedera, prosigue su aventura en el tiempo de su vida.”¹⁶⁷

Sísifo, representación del *hombre absurdo*, no opta por *lo eterno*. Prefiere ser dueño de su propio destino aunque padezca de «Nostalgia». El *Proletario de los Dioses*¹⁶⁸ lleva consigo la *rebeldía*; su propia búsqueda de *libertad a plazo*. Se trata de una *rebelión sin porvenir*: desesperanzadora, casi inútil. Resiste con su *autonomía*: tiene conciencia de la finitud de la existencia. Se enaltece ante los Dioses porque carga su *roca*: él mismo es la *roca* que carga una y otra vez hacia la montaña, donde la piedra vuelve a caer por su propio peso. Tener conciencia de ello, le permite a Sísifo evidenciar la grandeza del *esfuerzo por vivir*. La tragedia se hace evidente cuando se logra *saber*: cuando se tiene conciencia del *destino*. En efecto, para Camus adquirir conciencia del suicidio, equivale a la conciencia adquirida por Sísifo respecto a la *roca*¹⁶⁹. Él mismo es *más fuerte que su roca* cuando adquiere conciencia de su existencia¹⁷⁰. Lo cual deja entrever que el *hombre absurdo*, *aquel que piensa en la*

¹⁶⁷ Se resalta «Nostalgia» porque Camus la asocia con esa *sensación absurda* de Unidad, *apetito de absoluto*; rasgo fundamental del “movimiento esencial del drama humano” (Op. Cit., p. 30). La noción de «Nostalgia» de absoluto entonces es “nuestro deseo de comprender” el todo (Op. Cit., p. 54); esa «Nostalgia» es precisamente la que padece el *hombre absurdo*. Ver: CAMUS Albert. Op. Cit., p. 91. [El resaltado es nuestro].

¹⁶⁸ Sísifo, además de *Proletario de los dioses*, es “impotente y rebelde” porque “conoce toda la magnitud de su miserable condición: en ella piensa durante su descenso.” Camus deja ver que el héroe absurdo por excelencia, Sísifo, es digno representante del hombre absurdo porque -continúa diciendo- “La clarividencia que debía constituir su tormento consume al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no venza con el desprecio.” Ver: CAMUS Albert. Op. Cit., p. 160.

¹⁶⁹ En palabras del propio Camus: “Si este mito es trágico lo es porque su protagonista [Sísifo] tiene conciencia.” Ver: CAMUS Albert. Op. Cit., p. 159.

¹⁷⁰ Bellamente expresado, Sísifo es dueño de su Destino: “Un rostro que sufre tan cerca de las piedras es ya él mismo piedra. Veo a ese hombre volver a bajar con paso lento pero

Muerte y por ende en el suicidio, es el hombre que se vitaliza: logra conciencia del esfuerzo por vivir. La obra de Camus se encuentra en esa búsqueda. La *creación absurda* se logra gracias a esa conciencia adquirida que termina generando a la *obra de arte absurda*. Y sin embargo, *lo absurdo*, la posibilidad de ver el mundo desde una perspectiva donde se pueda lograr conciencia, donde se pueda llevar a cabo las riendas de nuestro propio Destino, donde la pregunta por el *sentido de la existencia* no se responda con la esperanza de una meta; es todo ello, la expresión de la misma «Nostalgia» de lo absoluto: del afán de unidad, del Todo. Conocer lo absoluto.

¿Puede entonces el Hombre Moderno adquirir conciencia de su existencia para transformarse en un Hombre Absurdo sin padecer la inclemencia de la «Nostalgia» de lo absoluto? Reconocer *lo absurdo* requiere eliminar la esperanza, pero sobre todo concienciarse de la existencia misma sin meta alguna. Pero, si reconocemos que el «Sentido» no equivale a «Meta» o «Dirección» que espera en el «Horizonte», sino que se refiere a un *rumbo sin brújula en medio del Mar*; y si reconocemos a su vez que la «Nostalgia» de lo absoluto se vuelve apremiante bajo la *Desesperación* derivada por la pérdida de valor de la existencia, entonces vemos que la pregunta «¿Qué sentido tiene vivir si vamos a morir?» se vuelve un problema mismo de *lo absurdo*. En palabras más concretas: Sísifo padece la «Nostalgia» de lo absoluto. Eso significa: o bien lo puede *Vitalizar* cuando interroga por la Muerte y el suicidio -tal y como Camus lo describe y posibilidad por la cual opta el autor de *La Peste*-; o bien, lo puede invitar a *liberarse de su propia Existencia* -posibilidad que tomaremos con más cuidado-.

Ahora la pregunta fundamental deja a la intemperie al propio Sísifo. Lo deja porque pareciere lanzarlo, junto a su *roca*, al abismo donde la furia del *Mar* espera incesantemente. El llamado de Poseidón quiere absorber a Sísifo como torbellino. La pregunta es apremiante: no hay tregua. Sísifo ha sido corroído por la «Nostalgia» de

igual hacia el tormento cuyo fin no conocerá jamás. Seguramente su desdicha, es la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es superior a su destino.” Ver: *Ibíd.*

lo absoluto. ¿Y Zaratustra? ¿Cuál ha sido su destino? Lo han visto bajar de la montaña *hecho* un niño mientras se escucha el rugir del *Océano*. Se teme que ambos hayan quedado a la *intemperie*, naufragando en medio de la tormenta. ¿Y Hamlet? ¿Ha muerte acaso? Nuestro *héroe trágico*, representación de ese hombre moderno que se encuentra tras bambalinas, tímido y temeroso por la cercanía de su re-presentación en el *teatro de la vida moderna*, nos está invitando a una nueva obra: *Mousetrap Moderno*. La pregunta «¿Qué sentido tiene vivir si vamos a morir?» se enaltece como preámbulo cuando reconocemos los embates sobre el *Superhombre* de Nietzsche y el *Hombre Absurdo* de Camus. Zaratustra y Sísifo ahora se han hundido en el Caos. La *Desesperación* del Hombre Moderno se apoderó de él. El telón se ha abierto para dar comienzo a la función: *una lectura sobre nuestros tiempos*. ¿Acaso una oda al Suicidio del Hombre Moderno?

2) [PRIMER MOMENTO] LA DESESPERACIÓN DE CIORAN: ¿AL BORDE DE UN DESGARRAMIENTO SUICIDA DEL HOMBRE MODERNO?

“El suicidio es una realización brusca, una liberación fulgurante: es el nirvana por la violencia.”¹⁷¹ Se evocan las palabras de Emil Cioran para indagar en su *desesperación*. Un poco de filósofo y literato más francés que rumano, escritor del siglo XX considerado el *padre del suicidio* es -y será- aquel con quien tendremos un breve encuentro en las siguientes páginas y que, de paso, nos permitirá bordear el mundo racional moderno para luego hundirnos en éste; *mundo* que entre otras, ata el pensamiento y sus acciones. Por consiguiente, la introducción a realizar por el momento le apuesta a una aproximación de su propio pensamiento, desatado y enredado a la vez, en el cual quedamos atrapados sin mayor prisa mientras nos hundimos en su *Desesperación*. ¿Por qué considerar a Cioran *padre del suicidio* cuando él mismo no se suicidó? ¿Es esto consecuente con su pensamiento? Las preguntas con las cuales se comienza advierte una discusión que trata de acercarse

¹⁷¹ CIORAN Emil. *Odisea del Rencor*. Medellín, Colombia: Ediciones Holderlin, 1992, p. 72.

a la idea misma de «Suicidio»: ¿Qué se entiende por *suicidio*? ¿Autodestrucción? ¿Muerte física de sí mismo? Cioran es enfático en el asunto: “(...) teóricamente estoy a favor del suicidio. Considero que es la solución. Pero mi teoría es que el suicidio ayuda a vivir (...) si no me he suicidado es porque yo he aprendido a sacarle provecho.”¹⁷² Palabras que nos deja en un torbellino de preguntas, *Incertidumbre*, Caos que sujeta el pensamiento para arrojarnos a la nada de la *Nada*; muerte exquisita, inseguridad frente al delirio moderno estándar, ampliamente cómodo, tibio y preferible que lanzarse al *abismo* del Pensar. Así que la cuestión aquí planteada nos deja en un *laberinto*. Exige una disposición al reconocimiento del *suicidio de la Razón*, parodia de la época moderna, bufonada de la *nimiedad* que atraviesa la *Celda* en la cual el *hombre moderno, nosotros mismos*, habitamos sin saberlo.

¿Saberlo? ¿Se puede «Saber» algo sobre el *sentido de la Vida* detrás de los barrotes de nuestra «Celda»? Cioran nos deja frente a la *Muerte* en vez de la *Vida*. ¿Qué sentido tiene la *Muerte*? En tanto que la pregunta escapa a nuestra razón, preámbulo de la *Decadencia*, al mejor estilo de Nietzsche y su *Voluntad de Poder*, el hombre moderno insípido y frágil criatura, superficial, frío, calculador, técnico de soluciones hace gala de nuestro tiempo: No Piensa, sólo actúa, *obedece*. Cioran, al igual que cualquiera de nosotros es hijo de la *decadencia*, esto es, la época del agotamiento de los valores modernos que el filósofo alemán una y otra vez menciona en su obra. Como hemos visto *tras bambalinas*, Zaratustra, por ejemplo, es el modelo de superhombre que transmuta los valores, aquel que *regresa de la montaña hecho un niño* y cuya finalidad es traer consigo la buena nueva: *Dios ha muerto, viva el Superhombre*¹⁷³. En esa perspectiva, Cioran, hijo del siglo XX, se

¹⁷² CIORAN Emil. Op. Cit., p. 14.

¹⁷³ La pregunta por *quién es Zaratustra* es difícil de responder. Se hace la salvedad oportuna que el filósofo alemán Martin Heidegger, en su texto titulado *¿Quién es el Zaratustra de Nietzsche?* Indaga en ello: “¿Quién es el Zaratustra de Nietzsche? Ahora podemos contestar con una fórmula: Zaratustra es el maestro del eterno retorno de lo Mismo y el maestro del ultrahombre [superhombre]. Pero ahora estamos viendo, quizá estamos viendo de un modo más claro más allá de la mera fórmula: Zaratustra no es un maestro que enseñe cosas, dos cosas distintas: Zaratustra enseña el ultrahombre [superhombre] porque es el maestro del eterno retorno de lo Mismo. Pero también al revés: Zaratustra enseña el eterno retorno de lo mismo porque es el maestro del ultrahombre [superhombre]. Ambas doctrinas

hunde en la desesperación de la pregunta por la existencia misma: *¿Qué sentido tiene vivir si vamos a morir?* La pregunta refleja el agotamiento pero también la imposibilidad de la *Razón moderna*: *Dios ha muerto, es cierto, pero el superhombre no vive*. Más bien el hombre moderno ha quedado huérfano de padre y condenado en su propia celda: La razón que lo doblega y esclaviza. ¿Se hincha acaso el pensamiento con semejante pregunta por la existencia? Se hincha la cabeza, *Caverna*, celda modernizada, paroxismo de la pregunta que implica romper las seguridades del hombre moderno *¿Qué sentido tiene vivir para morir si ya no hay un sueño celestial?* La pregunta escapa a cualquier delirio técnico-científico, en tanto que no se puede responder y, necesariamente, nos lanza al abismo de la *Incertidumbre*, oscuridad absoluta que nos deja a tientas: *al borde de un desgarramiento suicida*. *Dios ha muerto*, y con ella la religión queda sin fundamento cuando se le entiende en ese sentido¹⁷⁴. Sin embargo, ata a los obedientes-

pertenecen conjuntamente a un círculo.” El análisis identifica el papel de **Zaratustra: Maestro**. Heidegger especifica ese movimiento circular expresa *lo que es*: “constituye el ser del ente, es decir, lo permanente en el devenir.” Significa que Zaratustra como personaje central de la obra, es maestro del ultrahombre [superhombre] del cual él mismo *Es*. Heidegger, no obstante, el enigma se hace “visible en el aspecto de los dos animales” (Aguila y Serpiente) que corresponden respectivamente “al *más orgulloso de los animales* y *la más sagaz*. Por consiguiente, Zaratustra el “más Orgullosa” y el “más Sagaz”, resulta ser la respuesta a la pregunta sobre el maestro del eterno retorno de lo mismo y el ultrahombre [superhombre]. Semejante apreciación que hace Heidegger, deja de lado la posibilidad de concebir a Zaratustra como personaje que encarna a quien enseña: el Superhombre. En esa perspectiva, **Zaratustra no sólo es maestro de alguien distinto a él, sino y sobre todo, Zaratustra es maestro de Sí mismo**. Ver [Cfr.]: HEIDEGGER Martin. *Conferencias y Artículos*. “Capítulo IV ¿Quién es el Zaratustra de Nietzsche?” Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 1994. p. 107 [116].

¹⁷⁴ Heidegger en su texto *La Frase de Nietzsche «Dios ha muerto»* considera la filosofía de Nietzsche como *Metafísica*, más allá del contenido religioso que pueda significar «Dios ha muerto», cuya expresión aparece en *La Gaya Ciencia* bajo la figura de «El loco». Heidegger se vale de ésta frase para relacionarla a la luz de la obra póstuma de Nietzsche *La Voluntad de Poder* con el *Nihilismo*. Según Heidegger, Nietzsche proclama la muerte de Dios porque busca mostrar la muerte del mundo suprasensible platónico: *Cómo se ha asesinado a Dios*. Desde esa perspectiva de análisis Heidegger sostiene que “Si Dios, como fundamento suprasensible y meta de todo lo efectivamente real, ha muerto, si el mundo suprasensible de las ideas ha perdido toda su fuerza vinculante y sobre todo toda fuerza capaz de despertar y de construir, entonces ya no queda nada a lo que el hombre pueda atenerse y por lo que

creyentes de ideales celestiales. Cioran, al contrario de aquellos, reconoce una salida posible a la existencia humana: “El gran error de todas las religiones es haber prohibido el suicidio. Es encadenar a la gente estúpidamente. Hay que darle a la gente esa esperanza. Se puede salir de la vida, no es una cárcel. Porque sin la idea de suicidio nos asfixiamos.”¹⁷⁵ De manera que el hombre moderno tiene una salida, un nuevo horizonte, una “esperanza”: el *suicidio* como salida de su propia vida.

¿Qué significa entonces una *Cárcel*? La vida no es un Cárcel -nos dice Cioran-, no obstante, *el hombre moderno ha quedado enclaustrado en la razón*. Ella lo rige, lo doblega, lo mantiene dentro de sus barrotes como prisionero destinado a una especie de *Guillotina*. En ese sentido, podemos inferir que se puede *liberar* de la vida a través del suicidio, representación del respiro, la sensación de liberación fulgurante según Cioran. ¿Qué es entonces aquello que «Asfixia» en la vida? La

pueda guiarse (...) «¿No erramos a través de una nada infinita?» (...) Nada significa aquí ausencia de mundo suprasensible y vinculante. El nihilismo, «el más inquietante de todos los huéspedes», se encuentra ante la puerta.” Tal interpretación de Heidegger se basa en la posición metafísica de la filosofía de Nietzsche que sale a relucir en la expresión «Dios ha muerto» y en el concepto de Nihilismo. Esto pasa porque Nietzsche, a juicio de Heidegger, no se pregunta por el mismo Nihilismo: tan sólo se enuncia y se describe como movimiento histórico. Ley fundamental: mundo suprasensible, metafísico del cual no se desprende la filosofía nietzscheana. Sigue bajo el dictamen de la Metafísica en tanto su crisis. No obstante, podemos también confrontar la interpretación de tal apreciación desde la obra *El Anticristo* para reconocer en la frase «Dios ha muerto» su carácter esencialmente ateo donde Dios representa efectivamente el mundo suprasensible. Sin embargo, Heidegger insiste en quitarle la cuestión “moral-religiosa” algo que se evidencia en sus palabras al final de su análisis: “Este hombre [animal racional] así tras-tornado, no tiene por lo tanto nada que ver con ese tipo de maleantes públicos que no creen en Dios. En efecto, esos hombres no son no creyentes porque Dios en cuanto Dios haya perdido su credibilidad ante ellos, sino porque ellos mismos han abandonado la posibilidad de creer en la medida en que ya no pueden buscar a Dios.” Palabras que dejan ver la reacción Anti-atea de Heidegger. Los ateos, *los maleantes públicos*, se presentan ante la mirada de Heidegger como incapaces - no pueden- buscar a Dios. En otras palabras, Heidegger deja entrever muy levemente su posición de creyente en esta última parte. En ese sentido, se puede entender *porqué*, en efecto, su interpretación infravalora -¿repudia?- la carga atea de Nietzsche frente al mundo, perspectiva por lo demás explícita en *El Anticristo*. Sobre el texto *La frase de Nietzsche «Dios ha muerto»*, Ver: HEIDEGGER Martin. *Caminos de Bosque*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1996. pp. 190-240.

¹⁷⁵ CIORAN E. Op. Cit., p. 14.

época moderna es *asfixiante* por sí misma. La búsqueda desenfrenada de respuestas, de resultados e índices de productividad cada vez más elevados, la sensación de rapidez de la vida, sobreproducción, hiperconsumo, la esquizofrenia cotidiana, rutina aniquiladora, todo ello expresado en Decadencia, esto es, en disminución de la fuerza vital convertida en podredumbre; todo esto, es sin lugar a dudas *Asfixiante*. No en vano a sus 25 años, Cioran publica *En las Cimas de la Desesperación* (1936) tres años antes del inicio de la segunda guerra mundial. La mención de esta obra no es desafortunada porque es allí donde comienza a configurarse el *hastío* por Vivir, y el suicidio como su presunta salida. La *desesperación* de Cioran es expresión de un *Tedium* que se convierte en *Fatalismo*. A diferencia de Nietzsche, y los filósofos que retoman su pensamiento, Cioran opta por un *pesimismo recalcitrante* marcado por el *asco* mismo de vivir y que trata de *vivificarse* por medio de la idea del «Suicidio». En palabras suyas: “(...) Sin la idea del suicidio ya me habría suicidado. Con ello quiero decir que, para mí, el suicidio es una idea positiva, que ayuda a vivir.”¹⁷⁶ ¿Cómo comprender las palabras de Cioran sobre el suicidio? Una idea “positiva” que *vitaliza*, podemos resumir. Sin embargo, bajo una mirada perspicaz se puede observar que el problema no es Vivir en sí: *el problema es pensar en Vivir*. Más específicamente, el problema es el acto de «Pensar», en tanto que Cioran lo asocia a las cadenas que *atan* al hombre como aquello que lo *asfixia*.

En ese orden de ideas, la *desesperación* de Cioran está ligada al *tedium* que implica *Pensar*. Aquí, valga decirlo, Cioran señala el acto de «Pensar» con una carga “negativa” pues se entiende esto como el uso de conceptos, esquemas y estructuras que configuran el mundo de la Razón. Por consiguiente, la prisión del hombre moderno que lo somete, se traduce en el acto de «Pensar» en el sentido *negativo*. De allí que la pregunta por *el sentido de la existencia humana* se transforme en un gran problema que aprisiona, dobliga, somete. En esa medida, no es extraño que el libro traducido por el español y discípulo suyo Fernando Savater, llame a una serie de aforismos compilados bajo el título de la obra *Adios a la Filosofía*, precisamente

¹⁷⁶ Op. Cit., p. 15.

en un intento de Cioran por desembarazarse de ese Pensar que la misma filosofía invita a realizar (conceptos, estructuras, enfoques, etc.). Si algo hay que recordar respecto al pensamiento de Cioran es su afinidad con el cinismo de Diógenes, filosofía descalza, salida de los márgenes de la academia griega, y que deambula por los trazados espaciales de la *Polis*. Esa posición permite ver la perspectiva y quizás repudio de Cioran frente al mundo académico-filosófico en general. Cioran opta por un pensamiento hundido en la *podredumbre del hombre moderno* y su *Tentación de Existir* (1956). En efecto, ese repudio por la filosofía academicista, nos hace considerar la idea de una carga “negativa” sobre el acto de «Pensar». Su desenlace: *el suicidio como Liberación de esas ataduras del Pensamiento*. Sin embargo, valga destacarlo: el propio Cioran no puede escapar del acto de «Pensar» cuando se pregunta por el *suicidio*. Su prisión realmente no es el Acto de «Pensar», sino más bien el *Mundo de la Razón Moderna*. Eso significa que la *desesperación* de Cioran es la *asfixia* producida por la Razón. Ésta busca apoderarse afanadamente del pensamiento y trata de aniquilar el mundo de la *Imaginación* y el mundo de los *sensibilidades*, sentimientos: Pasiones. En otras palabras, *la época moderna es la expresión viva de una especie de «Dictadura de la Razón» sobre la Imaginación y las Emociones*. Cioran, no obstante, propone *Pensar el suicidio*:

“¿Qué significa pensar en el suicidio? ¿Por qué –me dicen- no se ha suicidado? Porque para mí el suicidio –pese a haber sentido muchas veces la tentación de matarme- no implica la idea de desaparecer, sino la de poder soportar la vida: El suicidio es una especie de salvación al pensar: “De mí depende el hecho de desprenderme de todo”, se tiene la sensación de ser único y, por consiguiente, uno se sabe libre, en el pleno sentido de la palabra.”¹⁷⁷

¹⁷⁷ Op. Cit., p. 16.

El hastío por la existencia, de acuerdo con su pensamiento, tiene una *Cura*: el suicidio. Su objetivo: la sensación de ser único, se *sabe* libre. ¿Cómo entonces *saberse libre*? ¿De qué se está *liberando*? Respuesta: del Pensar como equivalente a las ataduras de la Razón moderna. La *desesperación* de Cioran se hace notable. La vida se encamina a esa *sensación de ser único*. Pero, ¿Acaso esto no es una manera de escaparse del *tedium* que genera el Pensar? Nietzsche identifica esto como *Decadencia*¹⁷⁸. En una lectura brillante sobre la época moderna, el filósofo alemán, pese a su estado “optimista” por un superhombre, advierte la crisis del Pensar en tanto que el hombre moderno va disminuyendo su vitalidad para subyugarla a la banalidad de la Vida moderna. De manera que Cioran es hijo fiel de esa lectura que Nietzsche realizó en el siglo XIX. Pertenece el llamado padre del suicidio, a *la época de la Desesperación: nuestros tiempos*. En su libro *El Aciago Demiurgo* (1969) se evidencia, una vez más, su hastío por la existencia:

“«Estoy harto de ser yo», se repite cuando aspira uno a huir de sí mismo; y cuando se huye irrevocablemente, la ironía quiere que se cometa un acto en el que se encuentra uno de nuevo, en el que de repente se llega a ser totalmente uno mismo. En esa fatalidad a la que se quiso escapar se cae de nuevo en el instante en que se mata uno, pues el suicidio no es más que el triunfo, más que la fiesta de esa fatalidad.”¹⁷⁹

¹⁷⁸ En una obra póstuma titulada *La Voluntad de Poder*, Nietzsche va a centrarse en la Decadencia, concepto referenciado por los franceses en el siglo XIX. El filósofo alemán va a decir que “El concepto «décadence». –La descomposición, la defección, los residuos, no son algo condenable en sí mismo, son solamente una consecuencia necesaria de la vida, del crecimiento vital. La aparición de la decadencia es tan esencialmente necesaria como cualquier surgimiento y avance de la vida, y no se tiene en la mano el medio de hacerla desaparecer. Por el contrario, la razón exige que respetemos sus derechos.” *Apreciación in extenso* que deja entre ver la Necesidad de la Decadencia como posibilidad para *Transmutar los Valores*. Ver: NIETZSCHE, Friedrich. *La Voluntad de Poder*. Madrid, España: Editorial EDAF, 2000. p. 55.

¹⁷⁹ CIORAN E. *Adiós a la Filosofía*. Barcelona, España: Ediciones Altaya, 1995, p. 130.

¿La fiesta de esa fatalidad? Al parecer hemos sido invitados a participar de ella. La fatalidad, el cambio sutil sobre la noción de vida y muerte, está transformando la vida moderna, y con ello, la concepción de la *Muerte* misma. Sospechamos que **la Desesperación de Cioran es vivo ejemplo de una Fatalidad extendida a la Desesperación de nuestro tiempo.** El hombre científico no ha encontrado – paradójicamente- la “droga” indicada para salvarse de la pregunta por el Ser. La filosofía ha indagado en ello, pero pese a esto, está dejando de lado la razón patente en la *tragedia del hombre moderno*: la crisis sobre la existencia individual. El yo, mera representación y ropaje del ser, no resiste ni resistirá los embates del mundo moderno. La lógica técnico-científica donde la pregunta por el *sentido de la vida*, siempre acuciante como *cuchilla de afeitar* sobre la yugular -al mejor estilo del *Lobo Estepario* de Hermann Hesse- nos sujeta y deja frente a la Nada misma: el vacío de la existencia. **La pérdida de Vitalidad se ha convertido en la ganancia de la Fatalidad. En vez de un superhombre, el hombre moderno ha profundizado en su crisis. El triunfo del Suicidio, la fiesta de esa fatalidad, es su máxima expresión: la banalidad de la tragedia por excelencia.** De allí que, al igual que Cioran pero bajo otra perspectiva como ya vimos, Albert Camus en *El Mito de Sísifo* considere el suicidio *como el problema filosófico verdaderamente importante*. Tal aseveración no está alejada de nuestro estudio, pues el suicidio de la Razón es la *inclinación del Hombre Moderno hacia la fiesta de esa fatalidad* en la que se ha convertido la época de la máxima ganancia en el menor tiempo posible: incremento de la productividad pero a su vez, disminución de la *creatividad*. La dictadura de la Razón sobre los Sentimientos, la Imaginación; sobre nosotros mismos. En ese horizonte de ideas, el triunfo del suicidio se hace patente en el mundo. No se puede huir de las preguntas fundamentales que precisamente nos *hace* humanos: en cualquier momento de la existencia de cada quien, aparecen y desaparecen para luego aparecer y convertirnos en simples cadáveres a lo cual estamos irreversiblemente destinados. Es un juego sutil que actúa como torbellino sobre nuestra cabeza. El destello de la *nada* se enaltece en este juego. Cioran en su *Desesperación* –ahora también nuestra- indaga una vez más en su libro *Breviario de Podredumbre* (1949): “(...) el ser mismo no es más que una pretensión de la Nada

(...) Sólo se define por desesperación. Hace falta una fórmula; incluso hacen falta muchas, no fuera más que por dar justificación al espíritu y una fachada a la nada.”¹⁸⁰ Aquí el asco por el Ser no se hace esperar: lo disuelve en la Nada. La *Desesperación* de Cioran le da significado al Ser. En otras palabras, **la desesperación de nuestros tiempos es expresión del sin-sentido-del Ser**. Aquello nos arroja en un peligroso y aventurado análisis: **el sin-sentido-vida se fundamenta en el sin-sentido del ser**. La falta de sentido es, a su vez, concreta bajo la pregunta sobre la existencia humana: «¿qué sentido tiene vivir para morir?» La pregunta recurrente e insistente es también angustiante y Cioran no escapa a ella:

“(...) debemos aprender a pensar contra nuestras dudas y contra nuestras certezas, contra nuestros humores omniscientes, debemos, sobre todo, forjándonos otra muerte, una incompatible con nuestra carroña, consentir en lo indemostrable, en la idea de que algo existe....La nada era sin duda más cómoda. ¡Qué molesto es disolverse en el Ser!”¹⁸¹

Ahora Cioran reconoce la fatalidad derivada de *Pensar el Ser*. Su salida: forjar otra Muerte. No obstante, ¿No Pensarlo sería garantía de no-desesperación? Una vez más, sospechamos que no se puede escapar de las preguntas fundamentales sobre la existencia. En esa perspectiva, el intento de Cioran, pese a su molestia por disolverse en el Ser, es algo inevitable como la Muerte. No se puede escapar de esto: es inútil intentarlo. Por consiguiente, **La desesperación del hombre moderno queda aún más marcada y, en ese orden de ideas, el triunfo del suicidio adquiere su función más funestamente útil: queda a disposición funcional de la lógica de la productividad moderna**. En otras palabras, la Modernidad queda expresada en la posibilidad de una *Producción de Suicidios en Masa*, tecnificación derivada de la maquinización del hombre: entes obedientes y productivos más humanoides que humanos en sí mismos. Con ello, toma *sentido* todo aquello que

¹⁸⁰ CIORAN E. *Adiós a la Filosofía*. Barcelona, España: Ediciones Altaya, 1995, p. 105.

¹⁸¹ CIORAN E. *La Tentación de Existir*. Madrid, España: Taurus Ediciones, 1986, p. 203.

apunta a socavar las energías humanas. El incremento de la productividad bajo la lógica robótica del mercado laboral, la rutina de la megametrópolis, la desaparición del sujeto e individuo disuelto entre el hormigón y asfaltos de las ciudades, la descomposición familiar, la exigencia de estandarización “comportamentales”, el seguimiento normativo y control sobre la intimidad de cada uno de nosotros, la arrolladora tecnología y cibernético ardor por el esnobismo, modernizadores actos y sensación de “adelanto”, todo esto y más, expresado en palabras como «Desarrollo» o «Civilización», es a su vez la gestora dinámica de *Producción Masiva de Suicidas*. Más concretamente: **Si la época moderna ha predicado la libertad individual a su vez ha practicado la esclavitud colectiva.**

¿Qué sucede en el mundo *Desesperado* por encontrar sentido a su existencia? Considero que Cioran es fiel representante de la *Decadencia* en tanto que hace una lectura aguda desde allí mismo, sobre la *Desesperación que implica Pensar*. La gran crisis del mundo por las preguntas fundamentales sobre el *sentido de la existencia humana*. La desenfrenada búsqueda de la Verdad en el Objeto, ha olvidado que Sujeto-Objeto se disuelve en el mundo. El hombre moderno queda, de esa forma, encaminado al Suicidio como una especie de «Katarsis» a su *Desesperación*. ¿Crisis existencial? Purga del espíritu, desintoxicación mental, *extática* aventura, heces racionales, verbal silencio in-imaginado, emoción por excelencia, lodazal en mi caverna a punto de estallar, así aparece frente a nosotros la *Dictadura de la Razón*. De allí que la locura, los homicidios, El suicidio, las enfermedades mentales sea todo ello derivado del proceso mismo de la Modernidad: *el suicidio de la Razón*. Significa, en efecto, que no hay cabeza alguna sobre el planeta que no escape a las preguntas fundamentales ni busque hacer *Katarsis* sobre la *desesperación* asfixiante de la vida moderna: un inevitable *desgarramiento suicida*. No en vano los países llamados “Desarrollados” son precisamente las naciones con las más elevadas tasas de suicidios en el mundo (Finlandia, Japón, Austria, Eua, etc.) “dignos” ejemplos de la relación entre *Desarrollo y Suicidio* que se ha tratado de tapar bajo la idea de «Progreso» moderno. Seguramente, mientras se está leyendo este texto, un niño en Japón se suicida por *desesperación*, pues la exigencia cada vez más creciente de la

Vida moderna, un re-calentamiento de la existencia en función de la productividad, termina siendo la salida a la *asfixia* mencionada por Cioran. La *Producción Masiva de Suicidas* se vuelve pieza angular de la gran máquina llamado sistema económico, que en su afán de Incrementar su productividad en una carrera por el “Desarrollo”, termina anulando y estandarizando generaciones actuales y venideras en nombre de los ideales ya fracasos de la Modernidad. En síntesis, como bien lo pensó Cioran, *el suicido triunfa en medio de la decadencia*, la misma época que Nietzsche anunció hace más de 100 años y que aquí vemos como un incremento de la fatalidad expresada al borde de un desgarramiento suicida (masivo); la pérdida gradual de la capacidad de Pensar y su inevitable *crisis*.

Ahora vislumbramos el *Mousetrap Moderno*. La función se ha transformado caóticamente en el entablado de la imaginación y con ella se ha transformado en “espejo” frente a nosotros, los mismos que padecemos sus embates. La intemperie frente a la pregunta fundamental ha desatado la *desesperación*. Dios ha muerto, Zaratustra ya no predica, Sísifo se ha suicidado y Cioran, encarnación del hombre moderno, ha padecido las inclemencias de la desesperación. Bienvenidos a esa fiesta, lectores-espectadores -hombres modernos- suicidas potenciales, desesperados y obedientes humanoides en los cuales, fatalmente, nos hemos convertido. Bienvenidos a la *Razón Suicida*, esplendor trágico por excelencia de la vida moderna.

3) [SEGUNDO MOMENTO] LA RAZÓN SUICIDA ANIDA EN EL PROYECTO DE MODERNIDAD: ¿DESESPERACIÓN HAMLETIANA?

El Destino, Caos, incertidumbre aparentemente aniquilada, desapareció para aparecer de nuevo en éste escenario. El hombre moderno se asume el ser mejor acabado y aquilatado dentro del mundo de las especies. Especial atención adquiere la Ciencia y Tecnología, resultado del *Logos* Moderno, instrumental del quehacer de nuestros tiempos por medio de los cuales se concreta el *control y dominio* del propio Mundo -o por lo menos así se cree-. La dictadura de la Razón ha gobernado

nuestros más recónditos espacios interiores y exteriores, línea imaginaria impuesta por ella misma para tener gobernabilidad sobre ambas franjas, estos es, sobre nosotros mismos. Los cimientos de la Modernidad están plagados de semejante dualidad, cuya arrogancia del hombre moderno en su versión *científica* divide lo existente entre Sujeto-Objeto, Hombre-Mundo, con el fin de *descubrir-la-Verdad* y doblegar lo *des-conocido*. Significa el intento de someter la fuerza del Caos en beneficio de la Certeza. En otras palabras: el reinado de Apolo no solamente sobre Dionisos sino sobre Poseidón. O más específicamente: es tratar de «Caminar»¹⁸² sobre una isla inundada por el *Océano*. La Ciencia camina no sólo a tientas, en medio de la oscuridad del conocimiento como se ha creído, sino que cojea en medio del lodo ocasionado por la inundación perpetrada por el Dios del Mar. Frente a esa Dictadura de la Razón¹⁸³, la Imaginación al Igual que la Pasión han resistido sus embates y quizás la expresión de semejante lucha es el presente escenario. El poder de la palabra que navega en el papel nos invita a ello. **El pensamiento erigido por la pasión y la imaginación cuya manifestación es la interpretación**

¹⁸² ¿El acto de «Caminar», el «Camino», son solamente recursos descriptivos de *cómo* el pensamiento procede en la búsqueda de la «Verdad»? Temo que es algo más que un mero recurso descriptivo: es la imagen predilecta del pensamiento moderno a la hora de explicar el Ente. Significa que No sólo «Caminar» ya supone al igual que la noción de «Camino», tierra firme, seguridad, certeza, partir de algo verdadero; también supone salir de la Oscuridad hasta encontrar la luz resplandeciente de la «Verdad». No hay duda: La filosofía está plagada de Caminantes. Platón Camina, Descartes Camina, Kant Camina e incluso Heidegger Camina. La Dictadura de la Razón, se puede decir, ha hecho «Caminar» incluso a los grandes pensadores. ¿Podemos escapar de semejante paisaje y dejar de lado el «Camino»? ¡El mar exige navegantes!

¹⁸³ Si Kant comienza su obra *Crítica de la Razón Pura* con la *Estética Trascendental*, estudio que muestra el papel del *Tiempo y Espacio*, Intuiciones Puras, condiciones de posibilidad del Conocimiento –a priori-, llama la atención que la Imaginación quede relegada a un papel de intermediario entre el Entendimiento y la Sensibilidad. El culto a la Razón por parte de Kant queda explícito en esa búsqueda de la Verdad: *¿Por qué y Cómo conocemos lo que Conocemos?* Luego, la pregunta deja un interrogante: ¿Por qué comenzar el estudio con una *Estética Trascendental*? ¿Acaso solamente es el Tiempo y Espacio las dos únicas intuiciones puras que posee el Hombre? Considero que es importante centrarse en el papel de la Imaginación en el edificio teórico de Kant. Cabe la posibilidad de poder sorprenderse ante el culto de la Razón en el Estudio del filósofo alemán sin deparar en la importancia de la Imaginación en ese proceso. Cfr.: KANT Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Madrid, España: Alfaguara, 1998. pp. 66 – 91.

propuesta en este estudio, *Hamlet como representación de la Razón Suicida*, es una posibilidad para tratar de comprender nuestro mundo. Así que nada está dicho ni terminado en la ruta de navegación en las páginas porvenir.

¿Cómo se expresa la *Razón Suicida* en los tiempos modernos? Si se creía que todo estaba mal pues ahora nada podría estar peor después: *Producción en Masa de Suicidas*. Los cimientos de la Modernidad están plagados de la *Razón Suicida*. ¿Qué significa esto? El Progreso, *camino* del hombre moderno, presunto sentido de su existencia, lleva consigo su propio *veneno*. En la misma medida en que se le rinde culto a la Ciencia a través de la razón, fe moderna por excelencia, en esa misma medida se está gestando la *Razón Suicida*. La Ciencia al Igual que la Tecnología como producto de semejante fe moderna y expresión de dominación y control del mundo, lleva a su vez consigo su pócima de «veneno». Tal elemento no es otra cosa que la *Razón Suicida*. Si se creía efervescentemente en la cara “bondadosa” del proyecto de modernidad y con fe (ciega) el hombre moderno asumió aquello como lo único posible, pues hay que advertir con mayor vehemencia que esto es una mera ilusión: un autoengaño. No se vive en un cielo todo terrenal, sino lo contrario: un infierno nada celestial. El proyecto de modernidad -por así decirlo- ha escondido bajo la “alfombra” de su «Casa» [Oikos] sus más nefastas manifestaciones: la expresión de la maldad¹⁸⁴. En nombre de la Igualdad, Fraternidad y Libertad se ha expresado su opuesto: Desigualdad, Enemistad y Esclavitud. La Guerra en nombre de la Paz, la muerte en nombre de la Vida, la Destrucción en nombre del Progreso, el suicidio en nombre de la humanidad. ¿Cómo entender tal dualidad? La Dualidad es sólo una ilusión (y medio), tal vez

¹⁸⁴ De acuerdo con el filósofo alemán Rüdiger Safranski, quien considera El Mal como aquello que se establece desde la época de los griegos bajo sus Dioses y se encarna especialmente bajo el Pecado *Original* del Cristianismo; podemos establecer que tanto Maldad y Bondad se encuentran en una lucha constante a través del tiempo. El problema se reduce, a juicio de Safranski a una cuestión de Libertad: el Mal es su propio Drama. En efecto, desde esa perspectiva, la lectura trata de salirse de la óptica Moral (en términos religiosos) y se transforma en una cuestión de la búsqueda de Libertad. En últimas, Safranski se centra en el Mal, por oposición al proyecto moderno que parte del Bien, para tratar de indagar en la “otra cara” de la Modernidad. Ver: SAFRANSKI Rüdiger, *El Mal o el Drama de la Libertad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997, pp. 17-30.

necesario, para tratar de comprender el papel de la *Razón Suicida* en este escenario llamado Modernidad: obra trágica por sí misma. Eso quiere decir que la complejidad del asunto conlleva a deshacerse de la noción de «dualidad» después de haberla utilizado. Actúa como un concepto *bomba* a la hora de indagar sobre el proyecto de Modernidad: padece su propio suicidio conceptual. Así que en un principio se asume la «dualidad» del mundo pero posteriormente se autodestruye cuando se encuentra con el poder del «Caos» que inunda el proyecto aquí mencionado en el mundo mismo. En palabras más concretas: el mundo no es un ente Simple que se puede explicar a través de la «dualidad» pues su «complejidad» amerita entenderlo desde la «multiplicidad». En efecto, si comprendemos que el *mundo* incluye al hombre - todo lo existente- entonces también cabe la posibilidad de reconocer la *multiplicidad del Hombre* mismo: el caos inherente en sí.

¿Qué significa la «dualidad» en el proyecto de Modernidad? Como se dijo, para comprender el papel de la *Razón Suicida* hay que remitirse a los cimientos de la Modernidad. En esa perspectiva de análisis, la dualidad Mente-Cuerpo promulgada por René Descartes¹⁸⁵ es fiel inicio de ver el mundo desde la distancia, desde una

¹⁸⁵ Sujeto-Objeto queda expresado asimismo en Mente-Cuerpo. El nivel de análisis de Descartes también divide el Entendimiento-(Imaginación-Sentidos-Memoria). La bipartición del Mundo Moderno: ¿su propio problema insoluble? Tal bipartición sugiere dejar en manos del mundo suprasensible la tarea de buscar la Verdad: luego, el mundo sensible se vuelve anexo, simplemente accesorio, a merced de aquel. En la obra titulada -originalmente- *Regulae ad Directionem Ingenii* (1628), Descartes busca orientar la mente por medio de Reglas. Especial interés tienen Dos Reglas que permiten entender la posición de Descartes sobre el Entendimiento. En la Regla VIII hace explícita su posición: “Realmente observamos en nosotros mismos que en nosotros sólo el entendimiento es capaz de ciencia; pero hay otras tres facultades que pueden ayudarlo a ella o pueden estorbárselo; son éstas la Imaginación, los sentidos y la memoria.” (DESCARTES, p. 185) Tal clasificación de Facultades deja a la vista la primacía del Entendimiento, pues a través de ésta facultad se logra Ciencia. Y Ciencia para Descartes es sinónimo de Verdad: sólo se requiere El Método. Más adelante, en la Regla XII, el filósofo francés deja aún más explícita la supremacía del Entendimiento cuando hace la división entre Sujeto-Objeto: “Ciertamente sólo el entendimiento es capaz de percibir la verdad; no obstante, debe ser ayudado por la imaginación, los sentidos y la memoria, para no descuidar al azar nada (...)” (Op. cit, p. 199) El papel de las otras facultades son simplemente accesorias. **La imaginación queda, de esa forma, anexa al Entendimiento Humano** y con ello la Razón adquiere la supremacía

posición en la cual el pensamiento se separa de sus propias conexiones, esto es, de (la Pasión y la Imaginación) como algo de no-pensamiento. La supremacía del *Logos* moderno recae, por consiguiente, en su poder de doblegar no sólo el *mundo* como Ente (exterior) sino como negación de lo que podría llamarse Ente (Interior). De lado queda la prédica del templo de Delfos *Conócete a ti mismo* [γνῶθι σεαυτόν] cuyo principio rector hace parte de Sócrates, culto al Dios Apolo, que la filosofía griega bajo el pensamiento de Platón hizo de ella bandera de su visión de mundo. Cabe aclararlo: Descartes no desconoce esto mientras medita frente al «fuego»¹⁸⁶ y cree hallar el «camino»¹⁸⁷ hacia la Verdad, su *Método*. El filósofo francés más bien no reconoce el poder del Caos sobre la Certeza. O lo que resulta similar: El poder de la *oscuridad* sobre la iluminación. En ese horizonte de ideas, el afán de lanzarse a la conquista del mundo, ignoró –más bien infravaloró- el papel protagónico del Caos, esto es, el papel que en algún momento en la Grecia antigua fue representado – como bien se señaló- por el dios del mar: Poseidón. De manera que tratar de aniquilar el Caos en función de la certeza sobre el mundo (exterior) ha sido desde el inicio de la Modernidad, un problema creciente si a ello se le suma el desconocimiento –también- creciente del mundo (interior). **El hombre moderno se proyectó en el mundo y dejó de lado el conocimiento de sí mismo.** La *negación*

“legalmente” necesaria por medio de la filosofía cartesiana. Ver: DESCARTES René. *Reglas para la Dirección de la Mente*. Barcelona, España: Ediciones Orbis, 1983.

¹⁸⁶ El Fuego, Iluminación, Luz: Verdad. Descartes en sus Meditaciones Metafísicas opta por estar frente al Fuego, por encontrar la Verdad. La *Duda*, por consiguiente, es la prueba frente de Fuego de cualquier Conocimiento que pueda considerarse digno de la Verdad. Así reza en la Meditación Primera. Ver: DESCARTES, René. *Meditaciones Metafísicas*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2005.

¹⁸⁷ La seguridad del «Camino», el acto de «Caminar»: Verdad. La Primera Parte de la obra *El Método*, además de la forma literaria para ilustrar el Yo Individual de Descartes y cuyo relato es ir por el *Camino Recto*, es asimismo la búsqueda de Certeza: seguridad, anulación de la Incertidumbre. La Oscuridad está hecha para ser irradiada por Luz, podemos decir enfáticamente. Deriva de tal idea, el hecho de distinguir lo verdadero de lo falso, pero ¿Cómo proceder en tal Caminar? Descartes responde con *El Método*: Duda. El acto de «Dudar» conlleva a tal Seguridad: tierra firme, el «Camino» (correcto): la seguridad de la Ciencia: sus bases, sus propias verdades. Descartes quiere ver claro para «Caminar» con *seguridad en la Vida* y no tropezar con la Incertidumbre, con el Caos, con la Oscuridad. Cfr.: DESCARTES, René. *El Discurso del Método*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2000 [Primera Parte].

del Caos en este proceso, esto es, la dictadura de la Razón en su máximo esplendor, redujo todo-lo-existente a una cuestión de Mente-Cuerpo; simpleza monstruosa que busca eliminar el poder de la Imaginación y la Pasión en el hombre mismo. La noción de «Hombre» pasa entonces a convertirlo en simple autómatas, ente mecánico, certero, equilibrado y al servicio del proyecto de Modernidad: el dominio y control sobre el mundo incluso sobre sí mismo¹⁸⁸. La dualidad Mente-Cuerpo queda expresada de esa forma en Sujeto-Objeto, fundamento de la Ciencia. De allí que las transformaciones de la filosofía natural hasta convertirse en Física, Copérnico-Galileo-Kepler-Newton (por nombrar algunos de sus exponentes) se haya transformado en pieza fundamental dentro del proyecto de Modernidad: la búsqueda de la Verdad de *todo lo existente*¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Diciente en el pensamiento de Leibniz cuando considera a Dios el sumo conocimiento. Esta vez con el distinto de Ciencia. El hombre pasa a convertirse en un autómatas natural. La visión mecanicista del mundo (y por tanto del hombre) se convierte en el fundamento del discurso metafísico de Leibniz: "(...) el poder y la ciencia son perfecciones y, en tanto que pertenecen a Dios, no tienen límite alguno" (LEIBNIZ, pp. 63-64) De aquí se infiere las posibilidades del hombre con el mundo (Sujeto-Objeto). El hombre puede Dominar *todo lo existente* si se lo propone. La fe implícita en la Razón salta a la vista. Leibniz lo hace explícita cuando considera que **"Cada cuerpo orgánico de un viviente es una especie de Máquina divina o de autómatas Natural, que sobrepasa infinitamente a todos los Autómatas artificiales.** Porque una máquina hecha por el arte del hombre no es Máquina en cada una de sus partes (...) las **Máquinas de la Naturaleza**, es decir, los **cuerpos vivos**, son, sin embargo, Máquinas en sus menores partes hasta el infinito. Esto es lo que constituye la diferencia entre la Naturaleza y el Arte, es decir, entre el Arte Divino y el Nuestro." Por consiguiente, queda la posibilidad de imitar la obra del sumo artífice Dios, fundamento metafísico que rige *todo lo existente*. Op. cit., pp. 50-51. [Subrayado nuestro]. Ver: LEIBNIZ William G. *Monadología y discurso de metafísica*. Madrid, España: SARPE, 1984.

¹⁸⁹ Más allá de un análisis de tipo *epistemológico*, en el proyecto de modernidad se considera «Verdad» todo aquello proveniente del *conocimiento científico*; es una búsqueda por "la verdad de la naturaleza, y del conocimiento de lo real", dice Alexandre Koyré en su libro *Estudios Galileanos* (KOYRÉ, p. 274). La visión de mundo de un *universo infinito* se materializa con el pensamiento de Descartes. Desde esa perspectiva el mundo y el Universo en general quedan a merced de la Ciencia: **La Razón se comienza a instaurar con su mandato totalitario.** Sobre Galileo y Galilei y Descartes, Ver: KOYRÉ, Alexandre. *Estudios Galileanos*. México DF: Siglo veintiuno editores, 1981. pp. 265- 275.

En efecto, más allá de tratar de hacer un análisis epistemológico o una filosofía de la Ciencia, lo que se pretende con ello es indagar en la pregunta planteada: ¿Qué significa la «dualidad» en el proyecto de Modernidad? Bajo ese interrogante se entiende que la «Dualidad» pasa a estructurar el pensamiento del Hombre Moderno: reducir el mundo en función de su *dominio y control*. Derivado de esto, se entiende que la «dualidad» también se expresa entre la eterna lucha del *Bien y el Mal*. Claro está que no se trata de indagar en una posición Moral. Lo que se quiere es entender el papel de la Bondad y Maldad en relación con los cimientos de la Modernidad. Por consiguiente, se puede inferir que, todo aquello que se encuentra bajo el proyecto de Modernidad, es digno de *bondad* y lo contrario a ello, es sinónimo de *maldad*. La «dualidad» sugiere entonces que el Progreso lleva en sí la bondad porque busca la realización de elevados ideales, *verbigracia*, como los promulgados a finales del siglo XVIII bajo el nombre de *Revolución Francesa* y otros varios aquí mencionados. La fe moderna, la Razón¹⁹⁰, pasa a convertirse en la

¹⁹⁰ No resulta extraño que Kant escriba *Crítica de la Razón Pura* para hacer, más allá de una presunta síntesis entre el pensamiento de Descartes por un lado y el pensamiento de Hume por otro, una apreciación basada en presuntas “corrientes filosóficas”; realmente Kant busca una reafirmación de la Razón: *la metafísica como ciencia*. En ese sentido, su brillante obra filosófica es también una oda al poder de la Razón: el culto a la Dictadura de la Razón. Valga resaltar el papel “Desconocido” que juega la Imaginación “una función anímica ciega” (KANT. Op. Cit., p. 112 [A 78]) en el proceso del Conocimiento, en el cómo se logra la síntesis hasta su transformación en Concepto: *la síntesis de reproducción en la imaginación* es su función (KANT. Op. Cit., p. 132 [A 101- A 102]). Kant establece la diferencia entre Imaginación reproductiva (empírica) e Imaginación productiva (trascendental); la primera se encuentra en el nivel de análisis donde la Intuición (Sensibilidad) se expresa en Imágenes; la segunda se refiere al nivel de análisis del conocimiento puro (Entendimiento) que se expresa en *Esquema* (KANT. Op. Cit., p. 184 [A 140]). En palabras de Kant: “En relación con los fenómenos y con la mera forma de éstos, el esquematismo del entendimiento constituye un arte oculto en lo profundo del alma humana. El verdadero funcionamiento de este arte difícilmente dejará la naturaleza que lo conozcamos y difícilmente lo pondremos al descubierto.” (KANT. Op. Cit., p. 185 [B 181]) El reconocimiento del “arte oculto” implicado en el papel de la Imaginación es para Kant algo que puede ponerse al *Descubierto*. La exacerbada fe en la Razón por parte del filósofo alemán, deja a la Imaginación bajo el *enigma*. Sin embargo, es enfático en decir que es posible conocerlo: “Lo único que podemos decir es lo siguiente: la *imagen* es un producto de la capacidad empírica de la imaginación productiva; el *esquema* de los conceptos sensibles (...) la facultad imaginativa *a priori*.” (Op. Cit., p. 185 [A 142]) De manera que se pasa de una *Imaginación empírica* a una *Imaginación*

manifestación por excelencia: la búsqueda de la verdad que termina destronando al Dios judeocristiano, le da cabida a la Ciencia para que tome su lugar. El Progreso es el camino trazado: el proyecto de la Modernidad. Los embates de la dictadura de la Razón sobre la Imaginación y la Pasión -mundo de los sentimientos- su gran estrategia. No obstante, es también esto mismo su gran *debilidad*. ¿Puede acaso entenderse la *Razón Moderna* como expresión de bondad por sí misma? La *maldad*, categoría que no se reduce a una cuestión moral, sino que hace parte de una cuestión *política*, una lucha de fondo entre lo racional e irracional por hacerse al poder, es a todas luces necesaria e inherente al proyecto de Modernidad. Se infiere entonces que la expresión de maldad se concreta en lo que aquí se denomina *Razón Pesimista*. Significa que la Razón Moderna como fe necesaria para creer en la Ciencia, tiene *dos caras de la misma moneda*: la Razón *optimista* y la Razón *pesimista*. De la primera, si fuera el mero hecho de clasificar, filósofos como Descartes, Kant son fieles exponentes de ese culto al proyecto de Modernidad. Por oposición a esto, filósofos como Nietzsche y Marx son algunos de los exponentes de la segunda que se deslindan (aunque no del todo) del mencionado proyecto. Sin embargo, como veremos enseguida, éste intento clasificatorio no es suficiente e incluso resulta confuso para tratar de interpretar nuestro tiempo. Se hace necesario, en esa perspectiva, ahondar en la maldad o si se quiere, en la *cara oculta* de la Razón Moderna.

Viendo frustrado el intento clasificatorio aquí expuesto, se comprenderá de inmediato la necesidad de salir del estrecho margen de la «dualidad». En efecto, se hace indispensable optar por la «multiplicidad». ¿A qué nos referimos con esto? No

Trascendental y sin embargo, sigue siendo un “arte oculto” su misma función en el proceso del conocimiento. Su papel se vuelve anexo en el proceso. Más adelante va a volver sobre el asunto para decir lo siguiente: “(...) una imaginación pura como facultad del alma humana, como facultad que sirve de base a todo conocimiento *a priori*. Por ella combinamos lo diverso de la intuición, por una parte, y por otra, lo enlazamos con la condición de unidad necesaria de la apercepción pura” (KANT. Op cit., p. 147 [A 124]). **En otras palabras, la Imaginación cumple la función de Medio, como una especie de «Puente» que une la Sensibilidad y Entendimiento.** Ver: KANT Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Madrid, España: Alfaguara, 1998.

es otra cosa que un *mundo de posibilidades* donde se pasa de una visión simple a una visión compleja. Exige romper con la «dualidad» y por consiguiente, quebrantar el lenguaje del proyecto de Modernidad. Más específicamente: nos lanza a romper con sus cimientos. Asimismo, ese proceso exige una posición distinta sobre el mundo. La «multiplicidad» ahora hace parte de la reaparición del «Caos»: lo *posibilita*. Se hace insuficiente entender el mundo bajo la óptica del Progreso como único y verdadero camino a seguir y el culto descomunal a la Ciencia a través de la Razón Moderna. Expuesto de esa forma, el Progreso deja de ser un “camino seguro” lleno de certeza. La ruta del proyecto de Modernidad, en ese sentido, la vemos padecer en su hundimiento. El *Progreso* deja de ser *un* sólo «camino» hecho por la certidumbre, orden y Apolo para transformarse en una «multiplicidad» de posibilidades bajo el Caos, Desorden y Poseidón –en compañía de Dioniso- donde se concibe incluso el *regreso* a nosotros mismos.

Pero la posición aquí entrañada exige de fondo entender el papel de la *Razón Moderna*. Para ello se hace necesario reconocer que ésta se expresa de varias formas y que esto implica reconocer su «multiplicidad». Visto de esa manera, entramos a indagar el problema de fondo, a saber: ¿Cómo se expresa la *Razón Suicida* en los tiempos modernos? Para abordar el interrogante, se ha dicho que ir a los cimientos del proyecto de Modernidad resulta fundamental para su entendimiento. Ahora se considera que, en especial, resulta importante relacionar el *problema* con la *Razón Moderna*. No obstante, se sabe que ésta se relaciona a su vez con la idea de *progreso*. De tal manera, si se considera ya no *el progreso como único y verdadero camino* sino tan sólo como una posibilidad dentro de las *múltiples posibilidades*, podemos entender de igual manera que la *Razón Moderna* padece su propia *descomposición*. Su intento de eliminar y reducir el hombre al mero instrumento mental, es decir, al *Logos Moderno* donde la Pasión y la Imaginación tratan de anularse en función de una sola posibilidad (la Razón Moderna), y donde la Dictadura de la Razón se erige con mayor fuerza, es un intento de anular la multiplicidad de las dimensiones de la noción de «Hombre». Su resultado: el proyecto de modernidad ha concebido la negación del Caos. En esa perspectiva, se

entiende que se está negando asimismo el mundo de la Imaginación y el mundo de la Pasión. Por tanto, la Razón Moderna está asumiendo que se encuentra ajena a uno y otro mundo. La pregunta que de inmediato salta a la vista es: ¿Por qué no concebir la posibilidad de una Razón que implique el Caos, es decir, el papel de la Imaginación y la Pasión en relación a ella?

Se hace evidente, tres siglos después del siglo de las luces, el fracaso del proyecto de modernidad. El siglo XX con la primera y segunda guerra mundial es un ejemplo contundente. Pareciera entonces poder deducirse que la Razón moderna se ha expresado en muerte. Efectivamente así ha pasado. Pero más allá de esto, es importante reconocer dos posibilidades de la misma *Razón Moderna* y su transformación; *transformación* misma que han posibilitado la destrucción y autodestrucción del ser humano. La primera posibilidad se expresa en una *Razón Homicida* sobre el Mundo; y la segunda, en una *Razón Suicida* sobre el hombre mismo. Sugiere el análisis expuesto una posición interpretativa sobre la Razón que rompa con el dualismo optimista-pesimista. Por consiguiente, el propósito queda explícito: tanto la *Razón Homicida* como la *Razón Suicida* son posibilidades de interpretación del mundo que permiten entender el fracaso del proyecto de Modernidad: Su *crisis*. ¿Dónde queda el hombre moderno? La noción de lo “humano” queda reducida a la productividad y al *sin-sentido de la existencia humana*. La ampliación de la base material, el dominio y control sobre todo-lo-existente se convirtió, de manera análoga, en la navaja de afeitar de *Harry Haller* en la obra *el Lobo Estepario*. En efecto, la pregunta emergente a esta altura del texto es la siguiente: ¿Qué significa *Razón Homicida* y *Razón Suicida*? Las dos nociones evocadas en la pregunta invitan a romper con el mismo *Logos moderno*. La definición conceptual con su aire de certeza sería una contradicción de fondo y, por ende, una posibilidad que no se va a tomar para disgusto de la fe implícita –y ciega también- derivada del pensamiento racional. Alternativo a esto, apelaremos una vez más al poder de la Imaginación.

De nuevo el Caos se apodera del escenario. Vuelve el poder de Poseidón, regresa el océano a inundar el pensamiento. En medio de semejante puesta en

escena, reaparece Hamlet vestido de Hombre Moderno. Traje gris y reluciente que acapara las miradas del público. Más acuciante resulta aquello cuando nosotros lectores-espectadores, interpretamos la obra: **Hamlet representación de la Razón Suicida**. De inmediato sobre el entablado de la imaginación, salta a la escena nuestro héroe para recordar el destino siniestro humano: *la Muerte*. Sin embargo, valga la aclaración: no se trata de cualquier muerte ni de cualquier forma de morir. Para sorpresa nuestra, se trata de la posibilidad del *suicidio de la Razón Moderna*. Significa que el hombre moderno en su manifestación *Hamletiana* representa lo que aquí hemos aproximado a llamar *Razón Suicida*. Se ha pasado a un nuevo Acto en la Obra. Ahora su rol recae sobre el escenario del proyecto de Modernidad. La Razón Suicida entra a la escena para actuar sobre el escenario de la vida y la muerte del hombre moderno. ¿Cómo interpretar su papel en el teatro de la Vida moderna? Tan sólo vamos a aproximarnos a su indefinición: **La Razón Suicida es la desesperación del Hombre Moderno por la pregunta fundamental ¿Qué sentido tiene la existencia humano si vamos a morir?** La pregunta que interroga doblega el escenario y lo deja a merced del Caos. No hay escapatoria. Queda una salida: liberarse de la Vida. Una salida derivada de la desesperación ocasionada por la Razón Moderna. En efecto, el hombre moderno no soporta *pensar* porque precisamente ha olvidado *regresar*, digámoslo con palabras de Martín Heidegger, a la *morada del Ser*. En esa perspectiva, el desenlace trágico del hombre moderno es inevitable: el apoderamiento de la *Razón Suicida* doblegando su existencia. La desesperación es el síntoma, el suicidio su presunta cura: ¿Acaso una especie de «Katarsis» de la Sociedad Moderna? La muerte se aproxima, y la desesperación del hombre moderno -y por ende de Hamlet- se apodera del escenario; “algo huele mal” en *la Ratonera Moderna*, podemos puntualizar en ésta nueva obra trágica.

4) [TERCER MOMENTO] UNA LECTURA SOBRE EL «MOUSETRAP» MODERNO: *PRODUCCIÓN EN MASA DE SUICIDAS*.

Se ha sucumbido al poder del Caos. El poder de la imaginación se ha desbordado y nos logró arrojar en el «teatro de la Vida moderna». Los tiempos recientes es una obra trágica en la cual actuamos teatralmente y sin libreto. El hombre moderno, sujeto que padece la *Razón Suicida*, «veneno» en la punta de la espada que presagia la *muerte* está destinado a la tragedia por excelencia en el *Mousetrap Moderno: la Producción en Masa de Suicidas*. ¿La suerte está echada? Con la obra de Shakespeare, Hamlet padece el desespero por *descubrir la verdad*. Se pudo interpretar el esfuerzo del personaje por hacer público aquello. Se recuerda, en ese horizonte de ideas, que *Hamlet* [obra] lleva consigo la representación de otra obra en ella misma: el teatro dentro del teatro. O lo que es lo mismo: *una* representación dentro de *la* representación. Su nombre: *Mousetrap*, la obra de teatro que Shakespeare señala, y cuyo contenido tiene el objetivo de representar la muerte del padre de Hamlet, el rey aparentemente asesinado. Hamlet [personaje] lo asevera: “La Ratonera. ¿Por qué?, me diréis. Es una metáfora.”¹⁹¹ Respuesta convincente que permite una lectura sobre el proyecto de Modernidad. Significa que tenemos una posibilidad de interpretación que potencia la Imaginación: ¿Por qué no la posibilidad de un *Mousetrap Moderno* como metáfora de nuestros tiempos? Ahora la obra dentro de la obra, invita a una interpretación dentro de la interpretación de Hamlet. En otras palabras: la interpretación de la obra –En la Primera Parte del estudio-, nos ha llevado a una interpretación dentro de ella misma. Con la diferencia que la adaptación hasta ahora expuesta, la re-interpretación concretada en los *Dos momentos* aquí descritos –e inmediatamente anteriores-, han permitido esgrimir un *tercer momento* [presente] que a continuación se concentra en el escenario de muerte del cual hacemos parte: la *obra trágica* «Teatro de la Vida Moderna». En ella, el hombre moderno se convierte en su protagonista. El *Mousetrap Moderno* no

¹⁹¹ SHAKESPEARE William. *Hamlet* [Edición Bilingüe, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer] Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2005, p. 405 [240].

es otra cosa que ese intento de representar la *tragedia* de nuestros tiempos y por consiguiente, de nosotros mismos como actores que padecen la *Razón Suicida*.

Una nueva obra se erige frente al lector-espectador. El escenario adquiere la pesadumbre del siglo XX y el horror del XXI. ¿Qué podría pasar en éste Acto? El hombre moderno se encuentra en la *decadencia* anunciada por el filósofo alemán Federich Nietzsche y cuyo marco es el *nihilismo*, esto es, la Nada. El sin-sentido-de-la-vida es su expresión de trágico fulgor. Quizás se pueda decir a ésta altura de la obra, *Hamlet ha muerto, “viva” el hombre moderno* pero lo cierto es que a éste último no se le vaticina precisamente la Vida sino todo lo contrario, su inclinación hacia la Muerte, y más específicamente, hacia su propio suicidio. Anidando en él la Razón Suicida, el hombre moderno invierte el sumo valor de la existencia: su propia vida. Por consiguiente, la crisis del hombre moderno, su Desesperación frente a la pregunta fundamental que lo doblega, se manifiesta en el Suicidio como un acto por liberarse de la vida: la *cura* nefastamente traducida en una especie de «Catarsis». En efecto, como bien se dijo en el *Primer Momento* de la re-interpretación de la obra aquí escrita, la *desesperación de Cioran* nos coloca *al borde de un desgarramiento suicida* donde el llamado padre del suicidio no es más que una manifestación del propio *hombre moderno* en el escenario de los tiempos recientes. La desesperación de Cioran es la lectura que él mismo hace de la decadencia, de la cual él es un digno representante. Y cuando se dice «digno» no se exagera ni tampoco se habla de forma peyorativa; es simplemente la palabra que alude a la capacidad de Cioran de mantenerse en Vida e intentar comprender, desde el vuelo que ofrece su literatura, la crisis del hombre moderno. Su legado, por tanto, es «digno» de apreciar porque se encuentra allí un *espejo* donde nos podemos ver sin ruborizarnos.

El suicidio es un hecho. Más específicamente: *la desesperación de Cioran es la manifestación de la desesperación del Hombre Moderno*. No obstante, la diferencia entre uno y otro es que el primero se aferra a la vida en tanto que Pensar en el suicidio le da *vitalidad*; mientras que el segundo No. En efecto, tal desgracia del Hombre Moderno lo deja a la intemperie de la *Moira Moderna*; destinado a rendirle

culto a la Ciencia cuyo «camino» se traduce en Progreso y su fe se manifiesta en la Razón (Moderna) que, como ya se sabe, lleva consigo su propio «veneno»: la *Razón Homicida* pero sobre todo –y para efecto de comprensión- la *Razón Suicida*. Su desenlace no podría ser ni más ni menos terrorífico que lo acontecido en el siglo pasado. Simplemente distinto, la *Razón Suicida* logra su cometido cuando el suicidio *de facto*, esto es, el suicidio acontecido donde se decide quitarse la vida, pasa a convertirse en la *cura* del hombre moderno. Significa que hemos pasado **de la desesperación de Cioran a la desesperación del Hombre Moderno y con éste a la posibilidad de la Producción Masiva de Suicidas: el máximo alcance de la Razón Suicida bajo la Dictadura de la Razón.** Una oda a la muerte anidada –e inherente- al proyecto de Modernidad. ¿Cómo entender semejante puesta en escena del último acto de la obra que nos tocó vivir, es decir, en el «teatro de la Vida moderna»? La pregunta exige una lectura sobre el suicidio como problema fundamental de una época donde el *sin-sentido-de-la-vida* adquiere dimensiones cada vez más alarmantes.

Bajo ese enfoque, se hace necesario recurrir a los aportes de la sociología para entrar en un diálogo abierto con ésta. Se infiere, desde luego, que tal diálogo se abre a partir de nuestro propósito de buscar comprender el *Mousetrap Moderno*, metáfora de tiempos recientes que se enaltece ante nuestros ojos. ¿Cómo comprender la obra teatral imaginada? La Razón Suicida tiene su propia manifestación concreta desde el siglo XIX. El sociólogo francés Emile Durkheim en su obra *El Suicidio. Un estudio de Sociología* (1897) indaga desde su campo de conocimiento, en el problema que nos convoca sobre el escenario entablado. ¿Cómo entender semejante manifestación del hombre moderno? ¿Se encuentra enfermo? ¿Ha sucumbido frente a su papel extenuante del aumento de la Productividad? La Revolución Industrial de Mitad del siglo XIX es el contexto necesario –pero no suficiente- que constituye el suicidio –en sus términos concretos - (y) de manera notoria en el «teatro de la Vida moderna». La revolución industrial, aplicación del conocimiento científico, mejoramiento de la técnica en beneficio del aumento de la productividad, no sólo creó una *producción en serie* de objetos (mercancías) que

amplió la base material de la Vida moderna, sino que (y sobre todo) posibilitó el aumento de la *fatalidad* del hombre moderno en tanto que la pregunta por la existencia humana se ligó a la “utilidad” de la misma Vida: ¿*“Para qué” Vivir si vamos a morir?* La maquinización de los medios de producción se expresó en la maquinización del hombre moderno: reducido a un objeto más de producción que sólo encuentra utilidad a su vida dentro del engranaje pomposo de la naciente Industria. La *Razón Moderna* entra en contradicción desde su mismo seno porque ya no se dirige hacia los ideales del siglo de las luces, sino que es testigo de la *Esclavitud, Desigualdad y Enemistad* que emanan del escenario de Revolución Industrial. Ahora el Hombre Moderno queda reducido a la medición de sus resultados: “dime cuanto produces y te diré qué quieres en la vida”, pareciere ser su lema. La embriaguez del Progreso, camino idílico en un principio, pasa a convertirse en un camino tortuoso y altamente peligroso que, posteriormente, desemboca en el escenario terrorífico del siglo XX. ¿Acaso el peor de los escenarios posibles de imaginar? Considero que desde el siglo XIX se está tejiendo silenciosamente algo aún peor: *producción masiva de suicidas*.

¿Cómo explicar este movimiento *silencioso* que arrastra al hombre moderno a la *desesperación*? **La Razón Suicida es para el proyecto de Modernidad, lo que es el suicidio para Hamlet: símbolo de su propio veneno inherente que desencadena en la muerte.** Así que comenzamos a entender el movimiento de la obra trágica, *Mousetrap Moderno*, cuando sutilmente la *Razón Suicida* se incrusta en el hombre moderno y se logra manifestar en el suicidio *de facto*. De allí el interés nuestro -como bien se dijo-, de dialogar con el estudio de Émile Durkheim, cuya preocupación es *entender* el Suicidio como fenómeno social, y cuyo estudio además -valga decirlo explícitamente- se centra en Europa y se concentra en la segunda mitad del siglo XIX: a todas luces el intento de entender la *descomposición social* de tal siglo. Así que no en vano el estudio de Durkheim es un importante legado “radiográfico” del «teatro de la Vida moderna» en pleno esplendor del movimiento industrial y embriaguez del hombre moderno, el cual queda -para sorpresa nuestra- a merced del Progreso y reducido a un objeto más de esa

inmensa, ambiciosa y sofocante maquinización del proyecto Moderno. Un *Proyecto* en el que se promulga el Progreso, camino al aumento de la productividad y, por consiguiente, a la disminución de la Vitalidad; todo ello –no menos sabido en nuestro estudio- que se expresa –para infortunio del hombre moderno- en el aumento irreversible de la *f* y por tanto, en el triunfo de la *Razón Suicida*. En efecto, lo anterior exige indagar en el estudio de Durkheim, pieza angular para comprender el movimiento del Suicidio *de facto*, un movimiento terroríficamente silencioso desde la Revolución Industrial.

¿Debe entenderse el estudio del sociólogo francés como un texto inaugural del suicidio *de facto*? Más allá de catalogarlo y/o encasillarlo en los anaqueles del conocimiento, desviamos la atención sobre la siguiente pregunta: ¿Qué importancia tiene su estudio en relación a la *Razón Suicida*? Tal cuestión exige que tengamos en cuenta la posición optimista de Émile Durkheim con respecto a la Ciencia y el suicidio: “(...) el suicidio progresa con la ciencia. No es ella la que determina ese progreso. Ella es inocente y nada hay más injusto que acusarla (...)”¹⁹² Aseveración que emana de su estudio sobre el *Suicidio Egoísta*¹⁹³ y deja entrever el culto del sociólogo al papel de la Ciencia -y todavía más contundente- al papel de la inteligencia (*Razón Moderna*) con respecto al Suicidio. Enseguida viene a decir que:

“Lejos de ser la fuente del mal, la ciencia es el remedio, y el único de que disponemos (...) Una vez que el instinto social se embota, la inteligencia es el único guía que nos queda y con ayuda del cual tendremos que

¹⁹² DURKHEIM Emil. *El Suicidio. Estudio de Sociología*. Buenos Aires: Schapire Editor, 1971. p. 128.

¹⁹³ Entiéndase que Durkheim en su estudio (Libro II) hace una “tipología” del Suicidio que clasifica así: 1) el Suicidio Egoísta; 2) el Suicidio Altruista; 3) el Suicidio Anómico; y 4) la combinación de los tres. La clasificación la realiza con base en su tesis: el Suicidio [que sería más bien Suicidios] son de causas Sociales (Ver: Op. Cit. p. 236). De allí que su estudio se divida de la siguiente forma: Los factores extrasociales (libro I), Causa Sociales y Tipos Sociales (libro II), El suicidio como fenómeno social en general (libro III); tres partes que buscan *comprender el fenómeno* en relación a lo extrínseco a la sociedad (en su conjunto) para luego, finalmente, tener una posible salida de esto.

rehacernos una conciencia. Por peligrosa que sea la empresa no se admiten vacilaciones, puesto que no tenemos opción. ¡Que aquellos que asisten, no por cierto sin inquietud y sin tristeza, a la ruina de las viejas creencias, que sienten todas las dificultades de esos períodos críticos, no inculpen a la ciencia de un mal que no ha provocado, sino que, por el contrario, trata de curar! ¡Que se guarden de tratarla como a enemiga! Ella no posee la influencia disolvente que se le atribuye, antes bien, es la única arma que nos permite luchar contra la disolución, cuyo resultado es ella misma.”¹⁹⁴

Durkheim toma posición por la *Razón Moderna. La ciencia es el remedio*. ¿Estamos enfermos? El sociólogo francés afirma tal cosa de la Ciencia en medio de su tipología: el *suicidio Egoísta*. ¿La cura puede resultar peor que la enfermedad? ¿Qué padece el hombre moderno? *La Ciencia es el remedio* y con ello, el culto de Durkheim a la inteligencia queda explícito¹⁹⁵. El suicidio Egoísta es un malestar en Europa de la segunda mitad del siglo XIX. El sociólogo es contundente en decirlo: “si convenimos en llamar egoísmo a ese estado en que el yo individual se afirma con exceso frente al yo social y a expensas de este último, podremos dar el nombre de egoísta al tipo particular de suicidio que resulta de una individualización desmesurada.”¹⁹⁶ El tipo de suicidio Egoísta, por tanto, es resultado de ese exceso de *individualización*. El asunto toma especial interés cuando se confronta con el carácter psicológico pues si se trata de *Individuo*, puede entonces concluirse que el

¹⁹⁴ DURKHEIM Émile. *El Suicidio. Estudio de Sociología*. Buenos Aires: Schapire Editor, 1971. p. 129.

¹⁹⁵ Sin embargo, más adelante va a colocar en *tela de juicio* el papel de la Ciencia, en medio de la discusión sobre si el hombre requiere un fin superior a él que lo trascienda, y si a la vez, esto es *suficiente* o no. En medio de la discusión emprendida por Durkheim va a decirnos lo siguiente: “¿Para qué la misma ciencia? Si no tiene otra utilidad que la de aumentar nuestras probabilidades de supervivencia, no vale el trabajo que cuesta”, aseveración que deja claro el tipo de culto rendido por Durkheim a la Ciencia: aquella que aumente *nuestras probabilidades de supervivencia*. Si no tiene esta función, es inútil su costo. Ver: DURKHEIM Émile. Op. Cit., p. 168.

¹⁹⁶ DURKHEIM Émile. Op. Cit., p. 165.

problema radica en la *Psiquis* humana. Durkheim va a sostener -en oposición a esto- que no necesariamente el hombre¹⁹⁷ requiere un objeto que le exceda y le sobreviva (razón de ser) para poder vivir: “El individuo, en sí mismo, no es un fin suficiente para su actividad.”¹⁹⁸ Lo cual significa que el hombre en sociedad, en términos de sus relaciones sociales, hace que su existencia adquiera *sentido* más allá de su *Individualización desmesurada* pese a la ilusión que causa la religión o cualquier sistema de creencias que traspase la vida física: “(...) cuanto más desligados nos sentimos de esta última [sociedad], más también nos desligamos de esta vida de la que es, a la vez, el principio y el fin.”¹⁹⁹ ¿Esta vida? La pregunta nos asalta. Durkheim está desenvainando sus argumentos en contra de la religión o cualquier sistema de creencias como argumento único y explicativo del *suicidio egoísta*. Para Durkheim, el hecho que se pierda un *fin* más allá de *Esta vida no es necesariamente* explicación de éste tipo de suicidio. El Sociólogo opta por una explicación de tipo social capaz de superar lo psicológico y lo religioso. En efecto, Durkheim señala que el suicidio egoísta se genera por la pérdida de credibilidad en los valores sobrepuestos socialmente al individuo. No es otra cosa que la expresión de la descomposición²⁰⁰ social de su época: el también *desmesurado* aumento de la

¹⁹⁷ Entiéndase la discusión al referirse a «hombre» cuando *el hombre físico se sobreañade al hombre social*: “(...) ese hombre social es la totalidad del hombre civilizado; es el precio de la existencia. De ello resulta que nos faltan las razones de vivir, pues la única vida a la que podíamos tener apego ya no responde a nada en realidad, y la única que todavía está fundada en lo real no responde más a nuestras necesidades.” En resumidas cuentas: el hombre civilizado -versión más “moderna” del hombre moderno- es “víctima” de su propio invento. Vive consumido en un mundo material que se contradice ampliamente con el mundo inmaterial creado por él mismo: las creencias religiosas, en ese orden de ideas, no se corresponden con esa Realidad (material). El Desencanto del mundo es su resultado. El hombre moderno pareciera ahogarse en él: la Razón Homicida y Suicida se apoderan de sus Acciones. Ver: DURKHEIM Émile. Op. Cit., p. 168.

¹⁹⁸ DURKHEIM Émile. Op. Cit., p. 165.

¹⁹⁹ DURKHEIM Émile. Op. Cit., p. 167.

²⁰⁰ Me refiero a «Descomposición» no en términos morales (emanados de una posición religioso o referente de juicio alguno por parte de quien escribe) sino en términos *ilustrativos*, pues he de utilizar la palabra para efectos de aproximarnos al pensamiento de Durkheim (tan necesario aquí de *entender*); Pero, si por algún motivo la *palabra* genera confusión, debo entonces excusarme y escudarme en el Caos; tratar de *comprender* la dimensión de la *Razón Suicida* en tiempos recientes no es una tarea fácil de realizar. Por lo demás, el lector

productividad en plena Revolución Industrial del siglo XIX. La *enfermedad* se apodera de la sociedad:

“La sociedad, en cambio, puede, sin sofisma, generalizar el sentimiento que tiene de sí misma, de su estado de salud y de enfermedad, pues los individuos participan demasiado estrechamente en su vida para que pueda estar enferma sin que ellos sean alcanzados. Su sufrimiento se convierte forzosamente en el sufrimiento de los individuos. Por ser el todo, el mal que experimenta se comunica a las partes que la componen. Pero, en tal caso, no puede desintegrarse sin tener conciencia de que las condiciones regulares de la vida en general se ven perturbadas en la misma medida.”²⁰¹

De esa forma, Durkheim resalta su visión *holística* y también *organicista* de la Sociedad. Argumento Sociológico que contrarresta el argumento del suicidio como *fenómeno* psicológico. Significa que el Individuo está envuelto en la sociedad. Ésta se sobrepone a aquel. La sociedad sufre. Se desintegra: se encuentra enferma. Su “patología” se pone de manifiesto: “Así se forman corrientes de depresión y desencanto que no emanan de ningún individuo en particular, sino que expresan ese estado de desintegración en que se encuentra la sociedad.”²⁰² ¿*Depresión y Desencanto*? El fenómeno del suicidio, desde la óptica expuesta, está estrechamente ligado a la enfermedad de la sociedad. El suicidio egoísta sólo es

puede tener como referente la *Decadencia* sugerida por Nietzsche como parte del *Nihilismo* de la Modernidad: La *Desesperación* asoma en medio del Caos.

²⁰¹ Continúa su análisis diciendo que “Por ser el fin del cual depende la mejor parte de nosotros mismos, no puede sentir que le escapamos sin dar cuenta al mismo tiempo de que nuestra actividad queda sin objetivo. Puesto que somos su obra, no puede tener conciencia de su fracaso sin sentir que, en adelante, esa obra ya no sirve para nada.” El resultado de ello: “dar origen a resoluciones desesperadas”. El Suicidio es una resolución: “La vida no vale la pena de ser vivida”, añade Durkheim en su análisis, y por consiguiente, en ese estado de Desespero, “todo se convierte en pretexto para desembarazarse de ella”. Se hace patente el Suicidio. Ver: DURKHEIM Émile. Op. Cit., p. 168.

²⁰² DURKHEIM Émile. Op. Cit., p. 169.

uno de los tipos existentes. También el *suicidio altruista*, aunque menos frecuente, se presenta en la época moderna. El suicidio altruista es por *honor o lealtad* a algo o alguien. Se establece, de esa manera, la diferencia entre el *suicidio egoísta* y *altruista*. Más específicamente: “(...) el egoísta está triste porque no ve nada de real en el mundo más que el individuo, la tristeza del altruista intemperante proviene, en cambio, de que el individuo le parece destituido de toda realidad.”²⁰³ Aquí la lectura de Durkheim también recae en la *tristeza* de la sociedad pues, recordemos, el individuo está ligado a ella. Y si el suicidio egoísta y el suicidio altruista tienen en común el hecho de ser analizados de acuerdo al *cómo los individuos están ligados a la sociedad*, otro tipo de suicidio, el *Suicidio Anómico*, se refiere al *cómo la sociedad reglamenta a los individuos*. Éste último tipo de suicidio proviene del hecho de considerar que “su actividad [la actividad de los hombres] está desorganizada y [por tanto] sufren por ello.”²⁰⁴ En efecto, el miedo implícito a la *Desorganización* que expresa el hombre moderno, desemboca en el suicidio anómico. Cualquier crisis – por ejemplo económica- genera *desorganización*. Durkheim lo advierte en su estudio. No obstante, llama la atención éste tipo de suicidio porque de hecho resalta, de una manera “tímida”, el miedo del Hombre Moderno ante el Caos. La *desorganización* le produce Temor: por eso prefiere habitar bajo la dictadura de la Razón. Significa que la lectura realizada por el sociólogo francés, nos aproxima a una lectura de la *enfermedad* de la sociedad: los diferentes tipos de suicidios (y sus mezclas) como fenómeno social es, en esa dirección de análisis, una *enfermedad* no sólo de la sociedad del siglo XIX, sino una manifestación del *fracaso*²⁰⁵ del proyecto de Modernidad que se extiende hasta nuestros tiempos. La *desesperación*, el no

²⁰³ Una forma de Suicidio Altruista es el Suicidio que se hace por *Honor o Lealtad* a algo o alguien. Es común encontrar este tipo de Suicidios en Sociedades con arraigada tradición de Guerreros. Durkheim señala que éste tipo de Suicidio es menos frecuente en las sociedades contemporáneas porque “la personalidad individual se libera cada vez más de la personalidad colectiva”. Ver: DURKHEIM Émile. Op. Cit., p. 179.

²⁰⁴ DURKHEIM Émile. Op. Cit., p. 206.

²⁰⁵ Pero, más allá del calificativo “fracaso”, es importante recordar nuestro horizonte e ir más despacio en el análisis planteado: ¿Qué quiere decirnos todo esto con respecto a la *Razón Suicida*? ¿Qué significa el Suicidio como *fenómeno* social en relación al *Mousetrap Moderno*? ¿Acaso se puede hablar de *Producción Masiva de Suicidas*? Las preguntas nos dejan a la intemperie en medio de la navegación que hemos emprendido.

saber actuar frente a una crisis son hechos ligados a la preponderancia del suicidio. El *aburrimiento*²⁰⁶, la melancolía, la tristeza se vuelven enfermedades de la sociedad (Moderna) y con ella, enfermedades inherentemente “progresivas” al Individuo. El Hombre Moderno se encuentra *enfermo*: ¿es la ciencia el *remedio*?

Hasta aquí hemos entendido el Suicidio desde un enfoque social. Con el estudio de Durkheim el siglo XIX queda al desnudo: su propia desintegración. Descomposición para el caso: enfermedad. El sociólogo apela a la Ciencia. Consecuente con su proyecto de hacer de la sociología una Ciencia (social), el brillante trabajo de Durkheim es una radiografía de la sociedad enferma, y con ella, del Hombre Moderno que padece la *enfermedad*. Así que se puede intuir la utilidad de su estudio: La sociología contribuye al *remedio*. Durkheim cae en las redes de la dictadura de la Razón. No obstante, el sociólogo francés posibilita la mirada del apoderamiento de la *Razón Suicida* y con ella, el aumento directamente proporcional entre la Productividad y la Fatalidad del Hombre moderno. El acto teatral se vuelve fúnebre, cada vez que desfila por su escenario la *Razón Suicida*. Podemos decir, siguiendo a Durkheim, que las enfermedades de la Sociedad están impregnadas de «veneno». Una sociedad envenenada: la cicuta del hombre moderno. ¿No hay escapatoria? Durkheim mantiene su optimismo basado en la sociología. La ciencia es el remedio. ¿Y por qué no verla precisamente como la enfermedad? La pregunta, aunque ingeniosa, no logra superar el problema de fondo que aparece y desaparece en nuestra interpretación: «¿Qué sentido tiene la vida si vamos a morir?» Sospecho que la Ciencia no es un “remedio” para semejante pregunta. El hombre moderno se hunde en su crisis y con él nosotros mismos.

¿Debemos volvernos “recetarios” de nuestro *remedio*? ¿Científicos, curadores de enfermedades? Durkheim profesa la sociología como *cura* en tanto que se constituye en un estudio de la *radiografía de la sociedad*. Permite ver las enfermedades. Detectarlas. Dar un tratamiento. ¿Se hace necesario convertirnos en

²⁰⁶ Resulta llamativo ésta serie palabras a lo largo de la obra de Durkheim porque tratan de expresar la Enfermedad, no en términos del individuo sino de la Sociedad. Ver: DURKHEIM Émile. Op. Cit., pp. 227- 231.

científicos? ¿Es la Razón Moderna la superación de la enfermedad? ¿De qué estamos enfermos? *¿Es el suicidio una enfermedad?* Por lo pronto no hay respuesta. La sociología nace esperanzadora, podemos decir. Y si Durkheim es muestra de ello, otro gran lector de la sociedad, Max Weber, va a tener serias dudas sobre el papel de la Ciencia: *¿Qué sentido tiene la Ciencia?* Veremos, en consecuencia, que la mirada del sociólogo alemán no se aleja de la esperanzadora visión desgarrada de la Razón Moderna. En un libro que reúne dos conferencias suyas, *El Político y el Científico* (1918), Max Weber va a plantear la pregunta sobre el *sentido de la Ciencia*. Centraremos la atención en la segunda, pues permite indagar, desde la misma sociología, en el papel de la Ciencia, y sobre todo, en la *vocación* del científico. A propósito, Weber deja ver su *Desencanto del Mundo*²⁰⁷ allí. Preguntamos: ¿Qué papel tiene la Razón Moderna? Y la respuesta de Weber deja al descubierto *cierta* desesperanza:

“La intelectualización y racionalización crecientes *no* significan, pues, un creciente conocimiento general de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se *quiera* se *puede* llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser *dominado mediante el cálculo y previsión*. Esto quiere decir que se ha excluido lo más mágico del mundo (...) Tal es, esencialmente, el significado de la intelectualización.”²⁰⁸

²⁰⁷ Tal apreciación se basa en gran medida en un artículo destacable titulado *Desencanto del mundo, irracionalidad ética, y creatividad humana en el pensamiento de Max Weber* (1998), del politólogo Aníbal Romero. Para colegir el estudio, Ver en línea: <http://anibalromero.net/>

²⁰⁸ WEBER Max. *El Político y el Científico*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1997. p. 200.

La preocupación de Weber es incipiente: *¿Qué sentido tiene la Ciencia?* El interrogante deja entre ver la idea de «progreso»²⁰⁹, en tanto creciente *intelectualización y racionalización* en el proyecto de Modernidad. En otras palabras, el mundo pierde su *magia*, y con ello, el sentido por la muerte se asume en su dinámica de técnica creciente. El hombre moderno, en su espécimen de *científico*, es un ejemplo claro de cómo éste corre detrás de lo infinito, del *sin-fin* llamado *Progreso*. Lo problemático es el agotamiento que puede derivarse de tal agitación: una carrera cada vez más acelerada en detrimento de una pérdida de la *magia* del mundo. A juicio del sociólogo alemán cuando habla de la *vocación científica*, dimensiona la responsabilidad del científico implicada en tal carrera: “(...) la ciencia proporciona conocimientos sobre la técnica que, mediante la previsión, sirve para dominar la vida, tanto las cosas externas como la propia conducta de los hombre”²¹⁰, lo cual, en su defecto, no elimina la pregunta fundamental por él mismo enunciada y que, por el contrario, se vuelve acuciante en su texto: *cuál es el sentido que tiene hoy la ciencia como vocación*. El interrogante tiene una respuesta que deja ver la preocupación y también posible *solución*²¹¹ de Weber: “La respuesta más simple es

²⁰⁹ Weber toma de referencia la Literatura. Lo hace porque busca “ejemplificar” a través de la obra de Tolstoi, la pregunta que interroga sobre el *sentido de la Ciencia* con respecto al proceso de *Desmagificación* del mundo más allá de lo puramente *práctico y técnico*. La inquietud de Weber lo lleva a considerar la perspectiva de Tolstoi desde una profunda reflexión sobre la Sociedad: “Su meditación [la de Tolstoi] se va centrando cada vez más en una sola cuestión, la de si la muerte constituye o no un fenómeno con sentido.” *Meditación* que a juicio de Weber desemboca en lo siguiente: *para el hombre culto la muerte no tiene sentido*. Y esto sucede porque “la Vida individual civilizada, instalada en el progreso, en lo infinito, es incapaz, según su propio sentido, de término alguno”, algo que sin lugar a dudas es inquietante pues implica una fe exacerbada en el Progreso en detrimento de la pérdida de la Magia del mundo. Ver: WEBER Max. Op. Cit., p. 200.

²¹⁰ WEBER Max. Op. Cit., p. 221.

²¹¹ Esa posible solución queda más explícita cuando Weber habla de “(...) volver a tomar conciencia clara (...) de nuestra conducta en función del pathos grandioso de la ética cristiana”, -algo ya de por sí problemático- que sin embargo, tiene una solución: volver a la Magia del mundo, volver a los Dioses y afrontar el Destino que se adviene. De allí que vea como problemática la *rutina religiosa* en el hombre moderno. *Rutina* promovida desde el “racionalismo de una vida ética y metódicamente ordenada” que destronó el politeísmo y abrió paso a la historia del cristianismo. Eso significa que la posible solución se da a partir de un reconocimiento de aquel problema, para luego llegar a una solución de tipo religiosa

la que Tolstoi ha dado con las siguientes palabras: La ciencia carece de sentido puesto que no tiene respuesta para las únicas cuestiones que nos importa, las de qué debemos hacer y cómo debemos vivir.”²¹² En efecto, el problema se torna complejo. La Ciencia no “debe” desligarse de la misma Vida. El sentido de la misma Ciencia implica cuestionar su propia dinámica. Si el *fin* no se logra vislumbrar en el horizonte, si en ese «Camino» llamado “Progreso” no aparece ante los ojos del hombre moderno una *llegada*, un estado de la prometida felicidad del proyecto de Modernidad, una finalidad o punto idílico, entonces el sin-sentido de la Ciencia se convierte a su vez en el sin-sentido del científico y por ende, del mismo Hombre Moderno.

Una vez más, se queda a merced de la dictadura de la Razón. Lo que Weber bien señala como *intelectualización* y *racionalización* son sus manifestaciones. En síntesis: la Ciencia busca destronar la *magia del mundo*. Por consiguiente, de nuevo la dictadura se ensancha contra la Imaginación. Weber es agudo al señalar el peligro de la pérdida de la magia del mundo para la existencia humana. Y aunque él opte por el camino de la religión como salida al despliegue de la *intelectualización* y *racionalización* del mundo, no deja de llamar la atención su perspectiva cuando deja entrever los efectos del Progreso: “(...) un hombre civilizado, inmerso en un mundo que constantemente se enriquece con nuevos saberes, ideas y problemas, puede sentirse «cansado de vivir», pero no «saciado».”²¹³ Apreciación inquietante sobre

donde el hombre moderno (y para el caso del científico) pueda optar por un deber ser en términos del conjunto de la sociedad donde se retorne a la *Magia del Mundo*. Ver: WEBER Max. Op. Cit., pp. 217-218.

²¹² WEBER Max. Op. Cit., p. 207.

²¹³ En esa perspectiva de análisis, la Muerte carece de *sentido*, en tanto que «Sentido» se refiera a una finalidad (un llegar a) que bien se sabe, en el pensamiento de Weber, se traduce en el papel (proceso) de la ética en el Capitalismo: un estudio de la *sociología de la religión*. En particular, Weber concentra su atención en el papel del científico, rol de responsabilidad en el mundo: “Se trata ya de otra cosa, de determinar qué es la vocación científica dentro de la vida toda de la humanidad y cuál es su valor.” No obstante, la mirada de Weber sobre el *sentido de la ciencia*, resulta importante porque nos permite indagar en el camino del hombre civilizado que se encuentra «cansado de vivir». Complemento explícito con estar *no* «saciado». El Progreso sin un aparente *Fin*. En efecto, lo mencionado por Weber se aproxima al análisis que se viene recalando, pues es un síntoma del hombre

todo si se relaciona al sin-sentido de la Ciencia. ¿Basta con cuestionar su sin-sentido? ¿Qué significa sentirse «cansado de vivir»? ¿Acaso un hombre moderno no «saciado»? ¿A qué se refiere Weber con estos dos estados de un hombre civilizado? El sociólogo alemán no profundiza en esto. Sin embargo, no es justificación para menospreciar su contenido. El hombre moderno también padece el sin-sentido junto a la Ciencia. Aquí entonces se hace una bifurcación frente al estudio de Weber: se abre una nueva posibilidad de comprensión de nuestro tiempo. En consecuencia, *verbigracia* a lo mencionado por el autor de la *Ética protestante y el Espíritu del Capitalismo*, se infiere que la nueva posibilidad que se abre ante nosotros a ésta altura del estudio presente, requiere *tomar en serio* la aseveración *sentirse* «cansado de vivir». ¿Acaso inofensiva y secundaria afirmación de Weber? Tomarse *en serio* la afirmación significa «Dimensionar» lo que *significa* para el Hombre Moderno. ¿Y qué es lo que *significa*?

De nuevo toma fuerza el Caos sobre el entablado de la Imaginación. La escena se *dimensiona*, ésta vez bajo la fuerza de la Pasión, mundo paralelo y envolvente que se expresa en sentimientos, sensaciones, emociones: ¿*sentirse* «cansado de vivir» es parte de ello? ¿Acaso es una expresión de hastío de la Vida? La aseveración de Weber se encuentra ligada al *Desencanto del Mundo*: la pérdida de la Magia. La rapidez implicada en la carrera “Progreso” tiene un efecto: *sentirse* «cansado de vivir». La Ciencia no tiene cómo responder con un “tratamiento” efectivo que permita contrarrestar aquello. ¿Se requiere deshacerse de la *intelectualización* y *racionalización*²¹⁴? La contradicción es inminente. Si ambos son parte de la carrera

moderno, análogo –valga decirlo– a la *Desesperación* de la época moderna. Ver: WEBER Max. Op. Cit., p. 201.

²¹⁴ La lucha de Weber al respecto es heroica. Se inclina por batallar en contra de la *racionalización* y la *intelectualización* porque precisamente esto se traduce en una *Desmagificación*, es decir, en una pérdida de magia del mundo. Sin embargo, reconoce el papel que tienen en la época moderna en tanto que configuran el “camino”, el “progreso”, la “senda”, “ruta” y en general el “Destino” de nuestros tiempos. Con sus propias palabras, Weber sostiene que “El destino de nuestro tiempo, racionalizado e intelectualizado y, sobre todo, desmitificador del mundo, es el de que precisamente los valores últimos y más sublimes han desaparecido de la vida pública y se han retirado, o bien al reino ultraterreno de la vida mística, o bien a la fraternidad de las relaciones inmediatas de los individuos entre

“Progreso” de (y hacia) la Ciencia, no pueden eliminarse en beneficio de la *Magia del Mundo*. Pero, ¿Se trata de una lucha a muerte con la Ciencia? ¿Dónde queda el hombre en semejante *Guerra*? La imaginación invade el escenario con mayor fuerza y aparece sobre las tablas del *Mousetrap* el hombre moderno «cansado de vivir». Ora lo vemos de rodillas, ora siente ahogarse con la respiración entrecortada. La carrera sin-sentido “Progreso” de la Ciencia produce *cansancio*. ¿Y el fin? He ahí la causa: un progreso equivalente a la *infinitud* donde el hombre moderno va un paso más atrás de ésta; el camino interminable e inalcanzable de la Ciencia. El horizonte se deshace: se queda «cansado de vivir». ¿Es la muerte una posible salida? Weber antepone la religión para seguir “corriendo”, y así vislumbrar un *fin*, un horizonte a donde llegar y en esa medida, una *vocación científica* que encuentre “armonía” con la *magia del mundo* y por ende, una forma de esquivar la pregunta sobre la Muerte y la Ciencia. Sin embargo, la apelación a Weber salta al escenario de inmediato: ¿Es posible que *sentirse* «cansado de vivir» no sea sólo algo derivado de la fatigada carrera por la Ciencia, sino la manifestación misma de la *desesperación* de la Vida cuando se interroga por la Muerte? Si esto es posible ¿Queda el hombre moderno a merced del Caos producido por la pregunta que interroga su propia *sentido* de existencia? ¿Su *sentido* equivale a un *fin* en términos de Weber? ¿Le falta acaso una meta, una *magia del mundo* que lo envuelva y re-vitalice?

Las preguntas se tornan apremiantes y con ella quedamos envueltos en la *magia del Caos*. No hay que esquivar la pregunta sobre la muerte y “saltarla” con el afán de dar respuesta, para el caso de Weber, a la pregunta sobre el *sentido de la ciencia*. Sin embargo, cabe resaltado, nosotros también hemos “saltado” a otra posibilidad de interpretación: ¿Qué sentido tiene sentirse «cansado de vivir» y no «saciado» en el *Mousetrap Moderno*? La pregunta apunta de nuevo al papel teatral del hombre moderno. Efectivamente son síntomas agudos que hacen parte de la Dictadura de la Razón y más concretamente, que deja en evidencia la *desesperación* ocasionada por la *Razón Suicida*. Así que ahora comenzamos a «dimensionar» la magnitud de

sí.” Observación de Weber que llama la atención en ese proceso Desmitificador del mundo, que en última instancia está ligado al proceso de la Ciencia misma. Ver: WEBER Max. Op. Cit., p. 229.

sentirse «cansado de vivir» y no «saciado». **El hombre moderno padece el infortunio del cansancio por su propio *sin-sentido* de la vida; no tanto por una falta de Fin, sino más bien por su *sin-sentido de vivir para morir*.** En esa perspectiva, la búsqueda de sentido en la Vida por parte del hombre moderno, es síntoma de su *desencanto por el mundo*. **Significa que la Vida pierde su propia magia bajo la dictadura de la Razón. Eso se traduce en el aumento de productividad y en el aumento de la *fatalidad*.** La contradicción entre lo ideal y lo fáctico, deja al hombre moderno en una especie de «frustración»: quedarse en ese estado equivale a *sentirse* «cansado de vivir». Asimismo, quedar no «saciado» es reflejo de su *vacío* por las preguntas fundamentales: algo inevitable en nuestra existencia. El hombre moderno no «saciado», «insatisfecho», está buscando llenarse de *saberes, ideas y problemas* con los cuales cree poder controlar y dominar el mundo, y sin embargo, no es otra cosa que un afán vacío sobre la *falta de sentido de la muerte* que logra fatigadamente «dimensionar» y que, para perjuicio propio, se expresa –digamos- en la fiesta de la «Fatalidad». Por consiguiente, el hombre moderno *insatisfecho y cansado de Vivir*, queda bajo la *desesperación*. La dictadura de la Razón se logra «dimensionar» en este escenario, cuando el desenlace trágico por excelencia se vislumbra en el hombre moderno: la *Razón Suicida* y su concreción manifiesta; *Producción Masiva de Suicidas*.

Pero, ¿Qué significa semejante puesta en escena en el *Mousetrap* Moderno? Lectores-Espectadores, ante nosotros la *Producción Masiva de Suicidas*. De frente, bajo el efecto de la *Razón Suicida*, padece el Hombre Moderno la tragedia inimaginada hasta el momento. El siglo XX: explosión. El siglo XXI: implosión. El Mousetrap moderno, metáfora exquisita, estética trágica de una *sociedad Enferma*.²¹⁵ Junto a la Desesperación, el Cansancio, la Insatisfacción, la Frustración,

²¹⁵ El cineasta francés, Guy Debord, escribe tres ensayos que luego se van a compilar en un breve libro llamado *El planeta enfermo* (1971), donde se expone el contexto específico en el que vive Debord, una *sociedad del espectáculo* envuelta en la sobreproducción y convulsión política: *la edad de oro* del capitalismo, como lo denomina el célebre historiador Eric Hobsbawm en su libro *Historia del Siglo XX*, es el contexto del cineasta. La segunda mitad del siglo XX, embriagada con su Productividad tecnificada y en serie. Ciencia y Tecnología. Debord advierte la contaminación sobre el planeta. La postura inquieta bastante cuando deja

la Depresión, la Melancolía, la Tristeza, el Aburrimiento la expresión de la crisis del hombre moderno: *El aumento de la fatalidad en plena Decadencia del Mousetrap Moderno*. En esa perspectiva, se podría creer que son simples estados psicológicos y/o patológicos -tal y como seguramente respondería la Psicología en sus distintas versiones-, o que son parte de un fenómeno social ocasionado por la falta de cohesión entre los individuos -como seguramente respondería la sociología y sus diversos enfoques- sin embargo, lo problemático del asunto es que todo ello hace parte de la *Razón Suicida* y tiene una dimensión filosófica tan universal como el Amor: «¿qué sentido tiene vivir para morir?» La pregunta fundamental se yergue en el escenario del *Mousetrap Moderno* bajo un aire de pesadumbre y se apodera de nosotros. El hombre moderno, nuestro héroe imaginado que padece la Razón Suicida -poseído por ella-, es doliente y fiel representante de la posibilidad de la *Producción Masiva de Suicidas*. El proyecto de Modernidad lleva inherente su propia *cicuta*, su misma *Cruz*, su *veneno* en el filo de la espada, o si quiere una metáfora aún más angustiante: palpita en su pensamiento la *navaja de afeitar* del *Lobo Estepario*.

Frente a esto en el escenario entablado de la Imaginación ¿Qué entender por *Producción Masiva de Suicidas*? El aumento de la productividad del mundo expresa el aumento de la fatalidad del hombre moderno. No resulta extraño que los países más *Desarrollados* sean precisamente los países con más altas tasas de *suicidios*. La especulación salta a la vista: vemos al *Desarrollo* y el *Suicidio* ir de la mano en el *Camino del Progreso*; «camino» que apunta a la *Ciencia*; expresión de la dictadura de la Razón. La rigidez de la *Tierra Firme*, la pretendida anulación del Caos ahora siente el poder del movimiento: sobre las islas de la Razón, la Imaginación se lanza con su fuerza demoledora. El *Mar* pareciera inundar el escenario cuando el hombre

la disyuntiva (bajo su lectura, *Política*) “«Revolución o muerte»: esa consigna ya no es la expresión lírica de la conciencia rebelde, sino *La última palabra del pensamiento científico* de nuestro siglo.” Frente a ello la Resistencia. El suicidio aparece en su lectura: la Revolución política es la esperanza (p. 89). No obstante, Debord se suicida en 1994. El planeta está enfermo y cada vez se *Resiste* menos: ¿Hay que liberarse de la Vida? El suicidio coincide con la urbanización (p. 78). Ver: DEBORD Guy. *El Planeta Enfermo*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, 2006. pp. 78 y 89.

moderno se encuentra *Desesperado*. Y aunque no se busca una ley que explique aquello porque carece de interés en la presente interpretación, sí es importante resaltar el poder de la palabra, el abismo presente cuando salta de nuevo al escenario la pregunta fundamental: «¿qué sentido tiene vivir para morir?». Sospecho que la *pregunta* universal doblega al hombre moderno. Nuestro siglo se inunda de la desesperación derivada de aquella pregunta que interroga la existencia. Sospecho además que con ello quedamos a la Intemperie. ¿Hay que saltar al *abismo*? ¿Cuál abismo aparece ante nosotros? La desesperación del Hombre Moderno -poseído por la Razón Suicida- queda envuelta por Thánatos. La muerte se apodera del escenario entablado. El hombre moderno no **soporta Pensar, y sin embargo, no tiene más salida que afrontar la pregunta fundamental. Pensar la Pregunta, Imaginarla, Sentirla sobre nosotros: padecerla. ¿Es ese el Abismo?** Hamlet no escapa de sus razones y padece la Muerte; el hombre moderno no escapa de la dictadura de la Razón, pero puede resistir por medio del reconocimiento del Caos para no padecer bajo la posesión de la Razón Suicida. La Producción Masiva de Suicidas: resultado del padecimiento del hombre moderno envuelto en la *desesperación* causada por la pregunta fundamental de nuestros tiempos. Pero ¿Qué significa esto? ¿Una *metáfora* sobre la *crisis* del mundo Moderno? El escenario fúnebre del siglo XXI habla por sí mismo: una obra teatral en la cual actuamos, donde somos poseídos por la Razón Suicida.

Las posibilidades de la *Producción Masiva de Suicidas* se hace manifiesta: liberarse de la Vida, no soportarla. Ahogarse en la rapidez del mundo moderno: *ser productivo* en el menor tiempo posible. Una mercancía más dentro del sistema de producción: se industrializa el mundo, se industrializa el suicidio. ¿Se banaliza la Vida? Las generaciones venideras lo comprenden porque lo padecen. ¿Hay escapatoria? La función llega a su fin. **Hamlet ha muerto y con él el hombre moderno**. Se cierra el telón del espectáculo del mundo: la tragedia de nuestros tiempos. ¿La función ha terminado? Nosotros, lectores-espectadores, ahora salimos del Teatro Imaginado.

Reconocimos la furia de Poseidón inundando la *Tierra Firme*, Seguridad moderna²¹⁶. Quedamos a la Intemperie. Se cierra el telón y la salida es apremiante. El Caos espera. *¿Es hora de regresar al Océano?* La vuelta al Mar: Empezar el navío de la Imaginación, alzar vuelo y embarcarse sobre el Mar. Poseidón también es creador de *Tierra Firme*: *¿Acaso nuevas islas? ¿Un nuevo mundo? ¡Que no se padezca de Optimismo!* Tan sólo somos posibilidades. La obra de arte se erige y se hace Poesía. *¿Salvación frente a la dictadura de la Razón aquí representada a través del Mousetrap Moderno?* Poesía, Arte para *no morir de la Verdad*. *¿No hay escapatoria sobre la pregunta fundamental? Poesía y Arte frente a la pregunta que interroga por el sentido de vivir si morir.* ¡Viva la actitud filosófica! Hamlet no ha muerto, vive entre nosotros como espectro. Vía al regreso del Caos: La morada espera. *¿Por qué Desesperar? Serenidad: ha llegado la poesía sobre la existencia.*

5) POESÍA EN EL «TEATRO DE LA VIDA MODERNA»

El telón pasa ante los ojos del lector-espectador. *¿Ha terminado la función?* La Razón Suicida llegó a su último acto. El hombre moderno ha muerto. Suicidio en el escenario con los ecos de Hamlet. Vivimos la obra, nuestro tiempo: «Teatro de la Vida Moderna». *¿Qué nos queda lectores-espectadores? ¿Nuestra propia existencia?* La función del Mousetrap Moderno se ha erguido frente a nosotros: un espejo ante el horror especulativo del siglo XXI. *¿Qué queda?* La pregunta fundamental es inaplazable: *¿qué sentido tiene nuestra existencia si vamos a morir?* No hay escapatoria a la pregunta. No obstante, hay posibilidades frente a la propia existencia. Se puede escapar de la Dictadura de la Razón. Hemos resistido

²¹⁶ Si estuviéramos en la isla de la Ciencia, diríamos que el mundo moderno cojea demasiado, aunque aparente correr. El hombre se pierde en un mar de explicaciones, apolínea aventura que el hombre moderno ha asumido como *La Verdad*. *¿Qué es el hombre moderno?* Podemos preguntar. Al parecer “cojea demasiado” en su sueño de locomotora su búsqueda de «Tierra Firme». *¿Estamos destinados a la Autodestrucción, al Suicidio?* El hombre se vuelve trágico cuando la pregunta se erige en medio de la catástrofe y se apodera de aquel, sin piedad, sin temor, hasta debatirlo y llevarlo al abismo. Hemos sido testigos de semejante puesta en escena: *Mousetrap Moderno*.

demasiado, es la hora de huir y afrontarla desde la Imaginación y el poder de la Pasión: Somos Caos. *El Regreso a nuestro Habitat es el Océano no la rigidez de la Tierra Firme*. Escuchemos el llamado del Arte desde ultramar: Música lejana, Danza cercana, Pintura de Ocaso, Poesía de Alba, Teatro de Ensueño. El Arte se enaltece: posibilidad de posibilidades. ¿Y la Filosofía? Arte de Pensar lo Imaginado por la Pasión: Caos Humano. Lectores-Espectadores, el Arte es otra posibilidad de *mundo*. Frente a la Razón Suicida se responde con Arte. Una mirada artística sobre nuestros tiempos. Las alas de la imaginación permiten ver el fuego del *Océano*. El pensamiento adquiere un lugar digno: ahora pertenece a la furia de las olas, a la tempestad. Se siente, se imagina, se piensa.

No en vano bien sabido por los grandes filósofos, que existen múltiples posibilidades que permitan romper los barrotes de la Razón. Quizás rememorar una salida resulte explicativo. Uno de los grandes filósofos del siglo XX, Ludwig Wittgenstein arroja la «escalera» después de haber subido a través de ella.²¹⁷ Allí se encuentra la Ética, la Religión, todo ello sinónimo de la cumbre del *hombre místico*. Desde la misma actitud filosófica se ha logrado ver otras posibilidades. Sócrates en la Ética, Nietzsche en la Música, Heidegger en la Poesía²¹⁸ son otros ejemplos que ilustran el refugio de los filósofos frente a los embates de la Dictadura de la Razón. En otras palabras, se puede escapar del suicidio mientras se reconozca la importancia de la actitud filosófica frente al mundo, y por consiguiente, frente a nosotros mismos. Las preguntas fundamentales nunca desaparecen del escenario humano. A veces se

²¹⁷ La metáfora de la *Escalera* que se encuentra en su libro *Tractatus Philosophicus*, sugiere que se puede llegar a la cima y ver el Mundo (de los Hechos) desde la Serenidad. ¡Hay que arrojar la Escalera! Podemos puntualizar.

²¹⁸ En *Arte y Poesía* Heidegger resalta la Poesía de Hölderlin para indagar desde allí en su esencia. El filósofo alemán reconoce el papel elevado de la Poesía en tanto que es vital en el lenguaje y en *ser uno mismo*. Un diálogo abierto, ensueño, creación peligrosa e inocente a la vez: "es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía (...) El fundamento de la existencia humana es el diálogo como el propio acontecer del lenguaje. Pero el lenguaje primitivo es la poesía como instauración del ser. Sin embargo, el lenguaje es "el más peligroso de los bienes". Entonces la poesía es la obra más peligrosa y a la vez "la más inocente de las ocupaciones" Ver: HEIDEGGER Martin. *Arte y Poesía* [Prólogo y Traducción: Samuel Ramos]. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1992 [Reimpresión].

hace tregua con ellas, a veces se le huye, otras veces se le posterga, pero jamás se pueden ignorar. **Así como el Amor es universal y traspasa tiempos y espacios, asimismo las preguntas fundamentales sobre la existencia resultan universales.**

De allí que una *actitud filosófica* jamás desaparezca del hombre en cuanto a humano. Lectores-Espectadores, cada uno de nosotros está a merced de esto y, por ende, sujeto al Caos que produce el Arte de Pensar lo imaginado por la Pasión. Significa que, en algún momento de la vida, la pregunta sobre *el sentido de la existencia* aparece y luego desaparece para aparecer de nuevo. En ese Caos estamos envueltos, en ese vaivén de olas que golpean una y otra vez, sobre todo bajo la *gran ola* que ha golpeado repetidas veces el escenario aquí imaginado, la pregunta fundamental: *¿qué sentido tiene vivir si vamos a morir?* Y sin embargo, reaparece la filosofía, Gadamer reconoce su grandeza: “El lenguaje de la filosofía es un lenguaje que se asume (*aufhebt*) a sí mismo: que no dice nada y, a la vez, va hacia el todo.”²¹⁹ Tal vez por eso mismo reconocemos que no se ha dicho nada pero quizás por eso también se apunta hacia un todo misterioso, envolvente, un temblor que ha inundado el pensamiento. Lo sabemos. La filosofía no es la *cura*, el *remedio*: no es la solución. No obstante, una actitud filosófica frente al mundo permite reconocer la complejidad humana: sus fundamentos. El arte hace lo suyo: sus posibilidades. Pensar e Imaginar un solo cuerpo viviente: Pasión. Reconocer la *Razón Suicida* en el pensamiento moderno es reconocer la Dictadura de la Razón, pero también es el ejercicio de reconocer la Resistencia frente a ésta. ¿El Arte hace lo suyo? Lectores-Espectadores hemos llegado al final en este escenario desolado y angustiante. Palpita la Navaja de Afeitar de Hesse. Palpita el suicidio. La poesía se despliega y abre la posibilidad: un espejo frente a nosotros. De fondo el rugir del Mar. Queda el eco de Hamlet: un espectro que deambula nuestro pensamiento. **La Poesía vive pese a todo y nada: quedamos a la Intemperie de nuevo.**

²¹⁹ GADAMER, Hans-Georg. *Estética y Hermenéutica*. Madrid, España: Editorial Tecnos, 2006. p. 180.

APÉNDICE A MANERA DE INVITACIÓN Y RESISTENCIA. A PROPÓSITO DEL INSTANTE: ODA A HAMLET*

Versos para Julieta. / *Instantes, / nada más que un Instante:/ Amor, Muerte.*

De Instantes como el presente, de una presencia con ausencias, de un mundo cayendo a pedazos. Así nos convoca éste Instante que quiero compartir con todos ustedes, en medio de soledades, dolor y muerte, en medio de un mundo que estalla en minúsculas partes. ¿Acaso no es un nuestro mundo el que gira mientras respiramos en un instante, justamente la expresión de la muerte? Si algo me queda claro en medio de semejante pesadumbre es su expresión: **si creíamos que el mundo estaba mal porque chorrea sangre por doquier, lamento decir que puede estar peor.** Pero, ¿Por qué pasa lo que sucede a nuestro alrededor bajo la sombra de la muerte? ¿Cómo llegamos a Pensar lo que pensamos? ¿Acaso simples marionetas bajo la Dictadura de siglos llamada “Razón”? Mi propósito sale a relucir en éste escenario de Piedra que hoy quiero compartir sin más preámbulo: la resistencia de la Imaginación y los Sentimientos frente a nuestro mundo. Por eso la Palabra alza vuelo con la voz mientras imaginamos salir de la celda que aprisiona el pensamiento. La Dictadura de la Razón ha encadenado al hombre para convertirlo en un instrumento para la muerte. La vida ha quedado a una minúscula palabra sin-sentido que representa fielmente la Nimiedad de la existencia. Quizás por eso es importante reconocer el valor de la vida a través del pensamiento de Martín Hiedegger en su apartado sobre la Muerte en *Ser y Tiempo*: de cara a la muerte para asombrarnos con la vida en mayúscula. Allí el filósofo alemán deja la posibilidad del Estar-Ahí como la expresión optimista de la existencia frente a la

* Ponencia leída el martes 15 de noviembre (2011), Bucaramanga (Colombia) en el marco de la sustentación del trabajo de grado de maestría en filosofía. Una Oda: invitación a la sublevación ante la Dictadura de la Razón. *Dedicado a la pequeña Julieta y a la memoria de mi Padre.*

Muerte. Y quizás con el ánimo de no olvidar que la vida no se puede reducir a simples destellos si no al esplendor del Instante: Tiempo, Vida.

Así que en el laberinto del pensamiento, hemos quedado atrapados sin darnos cuenta. Prisioneros bajo la dictadura de la Razón, considero que la resistencia de la palabra es nuestra salida. ¿Cómo lograr convertirnos en convictos que huyen de la celda del mundo moderno? Vuelve la pregunta a re-debatir el confort de la existencia **¿Por qué pensamos lo que pensamos y no otra cosa?** La pregunta se vuelve tediosa porque nos deja de cara al proyecto de la Razón Moderna: ideales que se deshacen en la nada. En nombre de la libertad la esclavitud, en nombre de la Fraternidad la enemistad y en nombre de la Igualdad su contrario. Así que no es fácil tomar una actitud beligerante en semejante escenario sobre todo cuando el mundo puede estar en peores condiciones. En ese sentido, advierto que Hamlet vive entre nosotros, vive justamente en el equilibrio del pensamiento, en la Razón que encadena el comportamiento y subyuga nuestra forma de ver el Mundo. El hombre moderno, esto es, cualquiera de nosotros aquí presentes, somos tan sólo prisioneros de la celda del pensamiento racional: preámbulo de la muerte. Por más de dos milenios se ha erigido tal dictadura que ahora descansa en el sueño del Progreso. Así que se podrá avizorar la interpretación que hoy quiero hacer sobre Hamlet, obra maestra del dramaturgo inglés William Shakespeare y que, entre otras, me permite abrir una puerta imaginada en la celda que nos aprisiona.

¿Por qué pensamos lo que pensamos y no otra cosa? La pregunta aguarda tomar su marcha en medio de la tempestad. ¿En qué momento nos hemos convertido en instrumentos de la Dictadura de la Razón? Para tales interrogantes nos queda la *Resistencia*. Y desde la misma *resistencia* de la Palabra aquí pronunciada, me propongo hacer una breve exposición del olvido (quizás) del origen (tal vez) de nuestra forma de ver el mundo. Suena ambicioso, osado y atrevido para el oído del filósofo que acostumbró a afinarse bajo la orquesta de la racionalidad. *Me pregunto entonces si es posible llegar a pensar de otra forma.* Aseveración que nos convoca a ir a los cimientos del mundo moderno. Una exigencia que vale la pena tomar a ésta altura del vuelo de la imaginación para pasar al Mar, al Océano. Eso significa que no

siempre hemos estado aprisionados en *tierra firme*, en el reino del pensamiento apolíneo, es decir, en el reino donde se erige la Dictadura de la Razón. ¿Acaso se trata de una metáfora del Mar (Poseidón) vs. La Tierra (gobernada por Apolo)? Considero que la cuestión nos arroja a imaginarnos libres en medio de la tempestad del Mar. Por eso se requiere regresar al océano. Convertirnos en náufragos de nuestra propia existencia. Eso quiere decir que el Caos convive en tal escenario. Un escenario donde el Destino va de la mano con la Incertidumbre. El mundo se nos presenta con la profundidad del Universo por encima nuestro, y la profundidad del Océano que sucumbe nuestra barca, el presente, el Instante.

De manera que voy a decirlo abiertamente. **Se puede pensar de otra forma. ¿Cuál es esa forma de pensar que no pensamos?** El Mar, el Océano, es más que un recurso metafórico: es un ser viviente porque de allí surge el pensamiento que convive bajo el Caos. Shakespeare incursionó en la profundidad del Mar y la magnitud del Universo. En la mitad, nada menos y nada más que la complejidad Humana, aquello sin rumbo, desorbitado, náufrago. Y en efecto esto representa el Caos de lo que a veces se suele llamar *Alma Humana*. El maestro inglés, lo digo con asombro, logró inmiscuirse en semejante profundidad para señalarlos la magnitud y complejidad de eso que llamamos *Ser Humano*. Y sin embargo, esto no responde a la pregunta que se ha planteado aunque, valga decirlo, ya logra señalar el rumbo que ha tomado **el proyecto de Ser Humano bajo la Dictadura de la Razón: se ha pasado del Océano a Tierra Firme**. Se ha pasado del poder de la Incertidumbre al idilio de la Certidumbre. El aniquilamiento del Caos en nombre del Orden. Así que esto nos sugiere que *el referente del pensamiento moderno es principalmente la Tierra Firme*: la seguridad. No en vano Descartes propone un Método para ello, Kant una reforma a la Razón Pura. No obstante, todo esto expresión de lo mismo: el pensamiento anclado en el dibujo, en el referente de la Tierra Firme. Pero, ¿Qué tiene que ver esto con el Mar? El Mar no sólo representó el Caos sino que también fue digno de Respeto y también reflejo del Pensar Humano. De allí que se alce el valor de la Imaginación que aguarda en el Universo y los Sentimientos (Pasiones) que se revuelven en la profundidad del Océano. Quizás por eso resulte importante

los referentes de la literatura, en especial Homero y los Trágicos Griegos para tratar de comprender tal transformación en lo que hoy en día conocemos como Filosofía, la llamada con o sin justicia, madre de todas las ciencias. En esa perspectiva, sostengo que Poseidón, como parte del Olimpo, es un dios que se aniquila en nombre de Apolo. Se aniquila al igual que al propio Dioniso, según manifiesta el joven Nietzsche en su libro *El Origen de la Tragedia*. Desde tal enfoque, significa que la preponderancia de Apolo, no sólo es el culto a un dios en el templo de Delfos, sino el cambio de posición donde se erige la perspectiva de mundo, es decir, desde **la posición donde pensamos lo que pensamos: La seguridad de ver el mundo como Verdad**. En efecto, la tarea de la Filosofía, a partir de Platón fue consolidando tal posición, desde la cual se erigió con mayor fuerza la Razón. La polis se establece en un lugar fijo, en Tierra firme, tan anclada como lo ha quedado nuestra forma de ver el mundo. ¿En qué momento se ha abandonado el Mar? ¿Cómo se pasó del Océano a Tierra Firme? La literatura da algunas señales al respecto tal y como lo mencioné con Homero y los Trágicos Griegos. Sin embargo, la apreciación sugiere que fue algo gradual, entre el siglo IX y IV antes de Cristo. Es decir, consolidado posteriormente con Aristóteles ¿Qué se quiere decir con tal dato histórico? ¿Acaso los filósofos son responsables de Pensar el mundo como se piensa? Efectivamente no se trata de esto, aunque se reconozca que influyen bastante los cimientos filosóficos. Sin ellos no podría edificarse, digámoslo de manera análoga, la propia Polis del pensamiento racional. Así que queda explícita esa fuerza racional que emerge de la dictadura de la Razón hoy constituida sobre nosotros en detrimento de la fuerza de la Pasión y de la Imaginación.

De manera que se hace más claro el rumbo que deseo tomar en la presente exposición: un escenario de disputa, del cual sale a relucir la profundidad e importancia de Hamlet (obra de arte) de William Shakespeare. Importancia nada menos y nada más que posibilita otra mirada sobre el mundo: nuestro mundo. Una lectura sobre el mundo moderno. Una interpretación que me permitió concebir una pregunta central, a saber, *Hamlet: ¿Suicidio del Hombre Moderno?* Pregunta que de inmediato nos interroga. De allí que se vislumbre el papel del Suicidio. Cuando dije

en un principio que el mundo puede estar peor, no exagero. Y no lo hago porque efectivamente, bajo la dictadura de la Razón, el mundo (nosotros) en éste instante, podemos sucumbir ante un presagio aún más desgarrador que los chorros de sangre del siglo XX. Hablo de la materialización del Suicidio, o para decirlo con más claridad, hablo de la culminación de la Razón Moderna en su versión desesperada: la *Razón Suicida*. **De allí que la interpretación de Hamlet me haya sugerido una apertura sobre el mundo: el *mousetrap* moderno. Nuestra propia y repugnante Ratonera.** Una nueva obra que se alza ante los ojos desesperados del hombre moderno. Sin más preámbulo, insisto en la pregunta ¿Cómo pasamos a pensar lo que pensamos y no otra cosa? ¿Qué sentido tiene nuestra existencia si vamos a morir? Una y otra pregunta requiere un análisis detallado que tal vez nos sugiere alzarnos con las alas de la imaginación. Así que bienvenida la interpretación sobre **“Hamlet: ¿Suicidio del hombre moderno? Una lectura sobre el *Mousetrap* de nuestro tiempo”**.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Poética*. [Introducción, Traducción y Notas de Ángel Cappelletti]. Caracas, Venezuela: Editorial Monte Avila, 1991.

BLOOM Harold. *La invención de lo humano*. Barcelona, España: Anagrama, 2002.

BROWN, Ron M. *El Arte del Suicidio*. Madrid, España: Editorial Síntesis, 2002

CAMUS Albert. *El Mito de Sísifo*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1981

CIORAN Emil. *Odisea del Rencor*. Medellín, Colombia: Ediciones Holderlin, 1992.

----- . *Adiós a la Filosofía*. Barcelona, España: Ediciones Altaya, 1995.

----- . *La Tentación de Existir*. Madrid, España: Taurus Ediciones, 1986.

DEBORD Guy. *El Planeta Enfermo*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, 2006.

DESCARTES René. *Reglas para la Dirección de la Mente*. Barcelona, España: Ediciones Orbis, 1983.

----- . *Meditaciones Metafísicas*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2005.

-----, *El Discurso del Método*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2000 [Primera Parte].

DILTHEY Wilhelm. *Literatura y Fantasía*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1997.

DURKHEIM Émile. *El Suicidio. Estudio de Sociología*. Buenos Aires: Schapire Editor, 1971.

FRÄNKEL, Hermann. *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo V*. Madrid, España: Visor, 1993.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. 7. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, 2008. p. 244

----- *Obras Completas*. Vol. 14. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, 1992. pp. 243 – 244.

GADAMER H-G. *Verdad y Método*. Salamanca, España: Sígueme, 1993.

-----, *Estética y Hermenéutica*. Madrid, España: Editorial Tecnos, 2006.

GARCÍA, Carlos. *Mitos, Viaje y Héroes*. Madrid, España: Taurus Ediciones, 1983.

GRAVE Crescenciano. *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*. México DF.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

HEIDEGGER Martin. *Arte y Poesía* [Prólogo y Traducción: Samuel Ramos]. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1992 [Reimpresión].

------. *Conferencias y Artículos*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 1994.

------. *Caminos de Bosque*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1996.

HOMERO. *Iliada*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2007.

------. *Odisea*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2006.

JAEGER Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Bogotá DC: Fondo de Cultura Económica, 1992.

KAUFMANN Walter. *Tragedia y Filosofía*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 1978.

KANT Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Madrid, España: Alfaguara, 1998.

KOYRÉ, Alexandre. *Estudios Galileanos*. México DF: Siglo veintiuno editores, 1981.

LEIBNIZ William G. *Monadología y discurso de metafísica*. Madrid, España: SARPE, 1984.

LESKY Albin. *Historia de la literatura griega*. Madrid, España: Editorial Gredos, 1976.

LUKÁCS Georg. *El Alma y las Formas. Teoría de la Novela*. México DF: Grijalbo, 1985.

MEYER Bruce. *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2008.

NIETZSCHE F. *Así habló Zaratustra*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2003.

------. *La Voluntad de Poder*. Madrid, España: Editorial EDAF, 2000.

------. *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid España: Alianza Editorial, 1979

PLATÓN. *Fedón*. Madrid, España: Editorial Tecnos, 2002.

------. *Diálogos. Criton*. Madrid, España: Editorial Gredos, 1981.

RANK Otto. *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona, España: Editorial Paidós, 1991.

SÓFOCLES. *Edipo Rey*. En: ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Obras Completas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

SHAKESPEARE William. *Hamlet* [Edición Bilingüe, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer] Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2005.

------. *Tito Andrónico / Antonio y Cleopatra / Coriolano / Cimbélino*. Barcelona, España: Editorial Planeta, 1983.

------. *El Rey Lear*. Sexta Edición. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2000.

------. *Macbeth* [edición bilingüe del instituto Shakespeare]. Madrid, España: Ediciones Cátedra 2001.

------. *Otelo*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2000.

------. *La Vida de Timón de Atenas*. Bogotá, Colombia: Editorial Norma, 2000.

SAFRANSKI Rudiger, *El Mal o el Drama de la Libertad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997.

WEBER Max. *El Político y el Científico*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1997.

VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Vol. I. Madrid: Taurus ediciones, 1987. pp. 79 – 100.

----- *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Vol. II. Barcelona, España: Ediciones Paidós, 2002.

----- *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, España: Editorial Ariel, 1993.