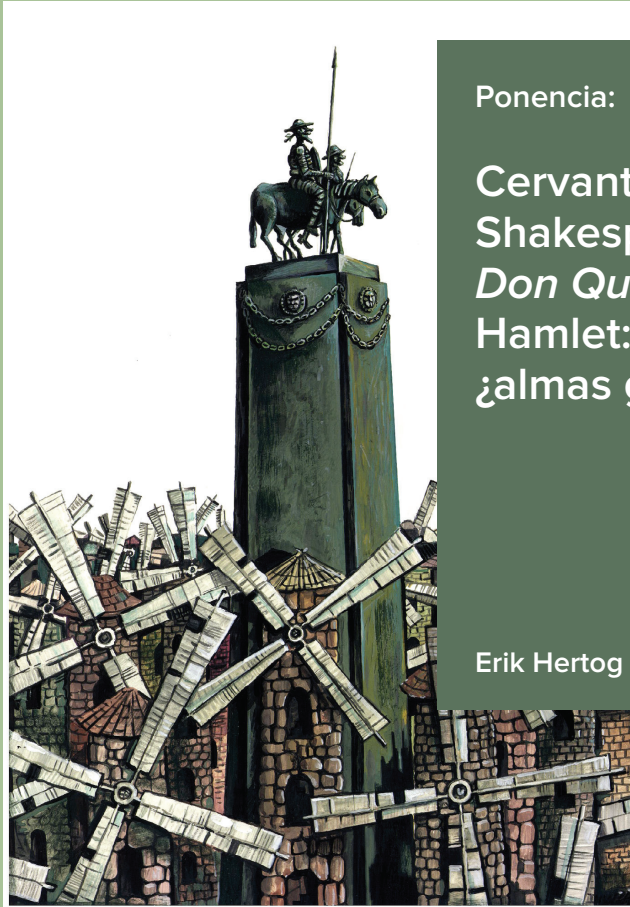


# Tras las huellas de Don Quijote

Actas de la Jornada dedicada

a *Don Quijote de la Mancha*



Ponencia:

Cervantes/  
Shakespeare,  
*Don Quijote*/  
Hamlet:  
¿almas gemelas?

Erik Hertog

*Amberes, Lessius Hogeschool, 9 de diciembre de 2005*

Edición y traducción a cargo de Lieve Behiels

## Cervantes/Shakespeare, Don Quijote/Hamlet: ¿almas gemelas?

---

*Erik Hertog*

Lessius Hogeschool de Amberes

En el relato “A Meeting in Valladolid” (‘Encuentro en Valladolid’) de Anthony Burgess, una delegación diplomática inglesa en misión de paz llega a Valladolid al principio del siglo XVII. La acompañan ‘The King’s Men’, una compañía de actores y farsantes – al estilo de Burbage y Shakespeare – para crear un ambiente distendido. Pero la primera velada teatral no resulta un gran éxito: los ingleses no entienden ni palabra de la obra titulada “*La Boba para Otros y Discreta para Sí*” o alguna jerigonza por el estilo” de un perfecto desconocido, un tal Lope de Vega Carpio. La contribución de los Hombres del Rey, una versión en extremo sangrienta de *Titus Andronicus*, que no deja nada a la imaginación, tiene en el estómago del público hispano el mismo efecto que el viaje por mar en los ingleses.

Al día siguiente, la delegación inglesa está invitada a asistir a una corrida de toros, precedida por una pantomima con

a long lean elderly man with pasteboard armour, a helmet broken but mended with string, a broken lance dirtily bandaged together again, riding a deplorable nag whose bones showed through its mangy skin. He was followed by a little fat man astride a donkey, ever and anon raising to his shaggily bearded lips a dripping wineskin<sup>1</sup>.

Para su mayor sorpresa, Shakespeare conoce por el intérprete, don Manuel, que se trata de personajes de un libro: “But they are too big for the book. They

---

<sup>1</sup> ‘Un hombre mayor, larguirucho y delgado, con armadura de cartón piedra, un yelmo roto remendado con una cinta, una lanza rota chapuceramente recompuesta con una venda, cabalgando un rocín que daba pena y cuya piel sarnosa transparentaba los huesos. Lo seguía un hombrecito gordinflón montado en un burro, levantando una y otra vez hacia los labios velludos una bota goteando’.

have escaped from it as from a prison”<sup>2</sup>. No entiende ese éxito popular ya que su “Hamlet and Falstaff were jailed in their respective plays”<sup>3</sup>.

Aquella noche, después de otro fiasco con *Love’s Labour’s Lost*, Shakespeare es presentado a uno de los espectadores, Miguel de Cervantes Saavedra, que resulta ser el padre espiritual de la extraña pareja en la arena. Invita a Shakespeare y al intérprete a su casa pero pronto la discusión degenera en amarga disputa acerca de la política, la religión y el arte. Para Cervantes, es “through the ridiculous that the great spiritual truth must be confronted”<sup>4</sup>. Para Shakespeare, la tragedia es “the highest reach of the skill of the dramaturge”<sup>5</sup>. Cervantes estima que el drama es “all too human. Comedy is divine”<sup>6</sup>. El intérprete está de acuerdo. Después de que Cervantes, furioso, los ha echado de su casa, el intérprete explica que el éxito del novelista español reside en la fuerza que tiene “to render both the flesh and the spirit at one and the same time”<sup>7</sup>, mientras que, en su opinión, la obra de Shakespeare parece carecer de tal integración (“wholeness”).

Shakespeare trama una venganza. Aquella noche reelabora *Hamlet* y para el público español convierte su obra en *The Comedy of Hamlet Prince of Denmark*, una comedia de siete horas en la que al final el flaco Hamlet – “the thin man” –, vive y triunfa, acompañado por el gordo Falstaff – “the fat man”. En la corrida celebrada la víspera de la partida de la delegación inglesa, “a thin tall prince in black and a fat knight in buckram rode around the arena”<sup>8</sup>.

¿Un invento? Claro está. Cervantes y Shakespeare no se han encontrado nunca, pero la tentación de compararlos y de fantasear acerca de la relación entre estos dos escritores y sus obras maestras es inmensa y, en el fondo, irresistible.

Ambos autores se consideran los mayores escritores de la literatura clásica en su ámbito lingüístico respectivo. Además, ambos escribieron su obra maestra en el mismo año 1605. Existía una versión anterior de *Hamlet*, fechada en 1602 (el *First Quarto*, probablemente ya una versión elaborada de un *Ur-Hamlet*), pero la versión absolutamente superior considerada estándar hoy es el *Second Quarto* de 1604-

---

<sup>2</sup> ‘Pero resultan demasiado grandes para el libro. Se han escapado de él como de una cárcel’.

<sup>3</sup> ‘Hamlet y Falstaff se quedaban presos en sus dramas respectivos’.

<sup>4</sup> ‘Es a través del ridículo que conviene enfrentar la gran verdad espiritual’.

<sup>5</sup> ‘La meta más alta que puede alcanzar la destreza del dramaturgo’.

<sup>6</sup> ‘[...] demasiado humano. La comedia es divina’.

<sup>7</sup> ‘[...] de representar tanto la carne como el espíritu en el mismo momento’.

<sup>8</sup> ‘[...] un príncipe alto y delgado vestido de negro y un criado gordo vestido de bucarán dieron vueltas alrededor de la arena’.

1605, el año de publicación del *Quijote*. Y lo que acaba de hacer irresistible la comparación es la muerte de ambos autores el mismo día – 23 de abril de 1616 –. El que para ello haya que manipular algo los calendarios no debería asustar ya a nadie. Dios no juega a los dados: estos dos autores y sobre todo estas dos obras maestras están condenadas a ser comparadas.

A primera vista, naturalmente, ambas obras presentan muchas diferencias. *Hamlet* es una tragedia sombría, concentrada en el tiempo, situada en un entorno casi claustrofóbico, en habitaciones oscuras, apenas iluminadas por velas, con un número limitado de personajes que se destrozan unos a otros en una espiral de la destrucción intensa e íntima en un final casi apocalíptico. El *Quijote*, al contrario, es una novela amplia que comprende varios años, pasa a través de un ancho paisaje panorámico, con un calidoscopio de personajes y acontecimientos y que se dirige en tono más bien cómico hacia un final tranquilo de aceptación y resignación. Es difícil que dos obras presenten más diferencias. Sin embargo ...

Sin embargo existen parecidos absolutamente fundamentales que merecen nuestra atención. Por cierto, no estamos hablando de aspectos paralelos superficiales y algo aislados como por ejemplo el procedimiento de una historia integrada en otra historia, o “the play within the play”; o de escenas similares como la escena de los buenos consejos entre Polonius y su hijo Laertes, que encuentra un eco perfecto en la conversación entre Don Quijote y el ‘gobernador’ Sancho. Las similitudes fundamentales son más hondas y van más allá: estas dos obras tienen una estructura similar, profundamente caótica; crean un protagonista desarraigado y confundido; desarrollan una relación fascinante entre el protagonista y la mujer; se plantean el esbozo de unas evoluciones y unos fenómenos sociales inquietantes, y todas estas similitudes fundamentales se centralizan en la idea estructurante de la ‘locura’. A mi entender, es la locura de ambos protagonistas la que constituye el paralelo estructural más importante en estas dos obras maestras coetáneas. Es la elaboración concreta – locura pretendida o verdadera, crónica o periódica, curable o no, cómica o trágica – que las separa, pero el ‘sentido’ último de la locura es lo que las une y lo que sigue fascinándonos: ¿por qué, en casi el mismo momento de sus respectivas carreras, se sirven estos dos grandes autores de este ‘truco’, esta idea de la locura como elemento estructural de su obra maestra?

## 1. La locura del protagonista

En el psicoanálisis, la lengua, el ‘discurso’ constituye el medio para un (psico-)drama de emociones excesivas, conflictos soterrados y reprimidos, identidades dudosas, acciones extrañas. El inconsciente revuelve el orden

establecido de la imaginación – y esto se manifiesta del modo más obvio en los sueños y en los lapsus – y de tal modo amenaza y socava las formas convencionales de actuar y de relacionarse.

Tanto la locura de Hamlet como la de Don Quijote es ‘excesiva’: no solo rompe las expectativas de un comportamiento y de una conversación ‘normales’, sino que irrumpe como una tormenta turbulenta no sólo en el espíritu de los protagonistas, sino también en el de sus compañeros de infortunio, aunque ambos personajes tienen que lidiar con otra forma de trastorno. Por esto empezamos con un reconocimiento del fenómeno de la locura en ambos textos.

En *Don Quijote de la Mancha*, Alonso Quijano, soltero cincuentón, cazador y lector empedernido, resulta tan hechizado por su lectura preferida, la novela de caballerías, que su imaginación se desboca y ya no parece capaz de distinguir entre lo real y lo imaginario. Llega a interpretar el mundo circundante – transeúntes inocentes, mesoneros, rebaños de ovejas o molinos de viento – a la luz de su obsesión. Incluso si la realidad hace pedazos la ilusión de modo brutal y a menudo doloroso, encuentra en la misma ilusión la explicación última de los giros inesperados del destino: ¡no pueden ser sino obra de encantadores!

En *Hamlet*, el origen de la locura se sitúa en un nivel más profundo. La causa supuestamente directa y algo inocente del desvarío de Don Quijote se convierte en algo oscuro, hondo e inquietante en el caso de Hamlet. Hamlet es atormentado por la súbita muerte de su padre, el rey, al que profesaba una enorme admiración, pero más aún por el asco que le produce la sexualidad de la madre que casi inmediatamente después de fallecer su marido ha vuelto a casarse con el hermano de éste, Claudius. Desde el inicio de la obra, o sea incluso antes de la ‘aparición’ del espíritu de su padre, Hamlet va vestido de negro. La melancolía y la tristura lo revisten, le marcan el ánimo y le ensombrecen el corazón hasta tal punto que empieza a sufrir alucinaciones...

Después de la aparición del espíritu del padre que le cuenta lo que ha ocurrido en realidad – que fue asesinado por su hermano que tenía una relación adúltera con la madre – Hamlet decide vengarse. Para ganar el tiempo necesario a fin de realizar su plan, decide comportarse como un loco, “to put on the antic disposition”<sup>9</sup>. (I.5) Pero lo que parecía una jugada estratégica, una justificación de su comportamiento extraño y sus pensamientos morbosos, pronto se convierte en su yo más profundo. La locura lo corroe, ataca su pensar, sentir y actuar, le hace

---

<sup>9</sup> “[...] puesto que acaso juzgaré a propósito afectar un proceder del todo extravagante”. (Trad.: Leandro Fernández de Moratín).

dudar y perderse en una orgía de violencia primero verbal y luego física y se convierte así en el núcleo de la obra. La locura no se limita a infectar el espíritu de Hamlet, también contamina a las personas que más quiere, su madre, su amada Ofelia. Lo que empezó siendo pretexto termina en rabia, crueldad y cinismo patológico.

Don Quijote, al contrario, no es nada demoníaco en su desvarío. No le atormentan ni la duda ni la angustia existencial, sino que sigue la lógica imperturbable del mundo paralelo de sus alucinaciones. Dentro de su desbarajuste mental, don Quijote es tonto, pero sabio y generoso fuera de él. En su mente conviven dos mundos, mientras que dentro de Hamlet el mundo de la locura vacía y destroza el mundo de la razón. La locura de Hamlet resulta destructora, para él mismo tanto como para los demás, mientras que la de Don Quijote tiene, al contrario, incluso un efecto salutar y estimulante, seguramente en Sancho Panza que, conforme avanza la historia, empieza a hacer suya la sabiduría en la locura de su amo.

Don Quijote acaba su andanza estando en paz consigo mismo, curado de su desvarío, y muere como buen cristiano, reconciliado con la imposibilidad de sus ideales, resignado a aceptar que sus ilusiones son incompatibles con la realidad. Su final no es de los que sondan la desesperación humana más honda. Hamlet, al contrario, termina su existencia terrestre en una angustia existencial profunda que no encuentra curación en este mundo.

## 2. Locura y estructura textual

Lo ‘excesivo’ que caracteriza a Hamlet y Don Quijote como personajes, se refleja también en la estructura textual de ambas obras. Para Coleridge (en sus *Lectures and Notes on Shakespeare*, 1818) este desequilibrio en texto y personaje, este exceso de poder imaginativo (“overbalance of imaginative power”) constituye precisamente la riqueza fascinante de *Hamlet*. Para T.S. Eliot, en cambio, en su ensayo de 1919 sobre *Hamlet*, este aspecto excesivo es algo “inexpressibly horrible”. Es en este ensayo en el que Eliot formula por primera vez como crítica su famoso concepto del ‘correlato objetivo’ (“objective correlative”): la relación homogénea entre forma y contenido, la correspondencia estética entre emoción y texto. Para él, *Hamlet* es un fracaso artístico porque el personaje sigue siendo tan recalitrante e insondable, porque la obra rompe las fronteras del género de modo tan caótico, porque el contenido resulta tan difícil de cartografiar. *Hamlet* es una explosión descontrolada y desmadrada de emociones conflictivas carentes de un núcleo sólido, un punto de anclaje orientador, una explicación. La emotividad desbarajustada llega

a concentrar todo el interés y la obra degenera en bufonería, en jocosidad en vez de seriedad. Es probable que tal análisis nos informe, más que sobre *Hamlet*, acerca del mismo Eliot, sus concepciones estéticas y las de sus contemporáneos. Es que el ‘correlato objetivo’ puede interpretarse de otra manera, y justamente como la posibilidad que tienen ambos textos, tanto *Hamlet* como el *Quijote*, de informar la locura de sus protagonistas a través de su estructura textual trastornada, descentralizada y caótica.

*Don Quijote de la Mancha*, según ha demostrado ampliamente la crítica cervantina, es la novela moderna, incluso posmoderna, por excelencia: sus perspectivas narrativas cambiantes, su intrincada red de historias engastadas en otras historias, con un autor enfrentado a su propio texto, la falsificación de éste y su doble, con sus vacíos y lagunas, saltos en tiempo y espacio, mezcla de géneros etc. crean un universo literario que evoca el de García Márquez, o mejor, el de Borges. Cide Hamete, el narrador arábigo del *Quijote*, recuerda al lector esos equívocos, esa apertura textual fantástica cuando, al dirigirse a él, le “pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir”. (II, 44, 878) El *Quijote*, ‘obra abierta’ en la que el desvarío del protagonista empuja todo y a todos de una aventura extravagante a la siguiente, sin principio ordenador coherente alguno, sin ninguna racionalidad rectilínea.

*Hamlet*, que hubiese podido ser una tragedia de la venganza unívoca, con la rapidez y la concisión de *Macbeth*, por ejemplo, se convierte en un torrente de palabras – “Words, words, words” – y en la obra más larga de Shakespeare. Como en el *Quijote* el modelo narrativo picaresco parece ofrecer a primera vista alguna forma de estructura (parodiada) pero fracasa en el intento, en *Hamlet* los triángulos solapados Hamlet-Claudius-Gertrude y Hamlet-Polonius-Ophelia y las acciones reflejas, como las muertes de los padres de Hamlet y Ophelia, parecen asegurar alguna forma de ordenamiento simétrico. Pero en ambos textos estos tímidos elementos de estructuración son enterrados bajo tal avalancha de digresiones, explicaciones, justificaciones, análisis, disculpas, circunloquios, fatalidades y remisiones que lo que queda no es más que un universo textual híbrido, descentralizado, descontrolado, desmadrado y desvariado.

### 3. Locura y mujer

*Hamlet* y *Don Quijote de la Mancha* tienen otro elemento en común, puesto que ambas novelas colocan la ‘causa’ de la locura en ‘la mujer’. Como ya hemos dicho, incluso antes de la aparición del espíritu de su padre, Hamlet ya vestía de negro, deambulaba sin rumbo, preso de sus morbosas elucubraciones. La causa: el

comportamiento lascivo, adúltero, putesco de su madre, Gertrude, y su matrimonio precipitado. Su comportamiento manifiesta una sexualidad que Hamlet no consigue entender y es ‘la mujer’, su madre, la que desata la crisis propiamente dicha. El espíritu de su padre no hace más que expresar sus pensamientos más íntimos: “O Hamlet what a falling off was there”<sup>10</sup>. (I.v. 47) Para él, la sexualidad de la madre ya no tiene nada humano y la ruptura del orden social y convencional perturba a Hamlet de tal modo que proyecta el asco y el horror que siente por su madre en todas las mujeres y sobre todo en la adorable e inocente Ophelia, a la que rechaza, llevándola a la desesperación y al suicidio.

Volvamos un momento a Eliot. He aquí el motivo por el cual T.S. Eliot estimaba que *Hamlet* era un “artistic failure”, ya que, a su modo de ver, el personaje de Gertrude no estaba elaborado con la complejidad suficiente para fundar la problemática personal y social, consecuencia de sus acciones. Sin este correlato, dice Eliot, la ‘emoción’ en literatura se hace demasiado gratuita y avasalladora, señal de que el autor ya no es dueño de su materia. Hay que controlar la emoción mediante la racionalidad, hay que combatir el caos mediante el orden. La elaboración insatisfactoria del papel de Gertrude no confunde y desequilibra, pues, sólo a Hamlet, sino a la obra como tal. No insistamos en el hecho de que Eliot esperaba que fuera la mujer la sempiterna encarnación del orden social a cualquier precio.

Tal vez Dulcinea sea un personaje incluso menos elaborado que Gertrude, aún más ‘ausente’ del relato, lo que no le impide ejercer una influencia igual de determinante en la locura del protagonista. Don Quijote no ‘animaliza’ a la mujer, como Hamlet, sino que la ‘espiritualiza’. Pero ambas figuras tienen el mismo efecto de alienación frente a la mujer auténtica, de carne y hueso. Don Quijote no puede y no quiere enfrentarse con la perfección ilusoria de Dulcinea. En el inicio de la segunda parte, cuando va a El Toboso con la intención de buscarla allí y ponerse a su servicio, primero retrasa la salida hasta el anochecer y luego decide enviar a Sancho para que la encuentre. Su disposición a condenar al fracaso su búsqueda nada más empezarla, demuestra que le importa más la ilusión que el posible desengaño.

Pero tal vez la vaguedad de Gertrude y Dulcinea sea también su fuerza como personajes. Evocan la Mona Lisa, que en el fondo tampoco impresiona tanto ni como mujer ni como pintura, pero cuya indeterminación e imprecisión enigmáticas hacen su fuerza irresistible. Es el mismo ‘fracaso’ el que intriga infinitamente al espectador o al lector. Shakespeare hace esto en más de una ocasión. En definitiva,

---

<sup>10</sup> ‘Oh! ¡Hamlet! ¡Cuán grande fue su caída!’. (Trad.: Leandro Fernández de Moratín).



es Lady Macbeth quien incita a Macbeth al magnicidio. Pero no sabemos a ciencia cierta por qué. Seguro que es cuestión de ambición, para ella y su marido. Pero su psique profunda apenas si se roza: “Unsex me here. [...] Come to my woman’s breasts, And take my milk for gall”<sup>11</sup> (I,v) o: “I have given suck, and know the babe that milks me: I would while it was smiling in my face, Have pluck’d my nipple from his boneless gums, And dash’d the brains out, had I so sworn As you have done to this”<sup>12</sup>. (I,vii) Pero después del primer acto, Lady Macbeth se esfuma para no volver hasta el final, en la escena del suicidio.

Si intentamos comprender, controlar la fuerza de atracción ejercida por Mona Lisa en el espectador, podemos decir que no difiere tanto de la fascinación que *Hamlet* o el *Quijote* operan en los lectores, y en los tres una mujer funciona como ‘causa’ del extrañamiento y de la confusión, del exceso y de la carencia. Desde el inicio de la imaginación cultural humana, la mistificación de la mujer ha mostrado dos caras, una perfecta y celeste, otra obscena y demoníaca, Virgen Madre y/o puta. *Hamlet* y el *Quijote* ilustran cada cual por su lado un aspecto del enigma y así se convierten, con la Mona Lisa, en emblemas inmortales del arcano femenino insondable y de la confusión que provoca en las mentes de los hombres.

#### 4. ¿La locura explicada?

Volvamos ahora a los protagonistas, ya que los intentos de ‘explicación’ de su locura se orientan en primer lugar, como es obvio, hacia ellos mismos.

Resulta, claro está, relativamente fácil imaginar ‘etiquetas’ psicológicas ‘modernas’ para comprender el ‘comportamiento’ de Hamlet y Don Quijote. Hamlet es melancólico, incluso depresivo, probablemente maníaco depresivo, a menudo histérico; Don Quijote es psicótico, esquizofrénico, paranoico, sufre alucinaciones, etc. No debe extrañarnos, pues, el que la crítica psicoanalítica, literaria o no, de Freud y Lacan a Jones y Brooks, haya acostado en el sofá a estos dos protagonistas-pacientes interesantes. Algunos van incluso más allá y continúan el análisis en el nivel de la psique creadora de los autores de carne y hueso, Cervantes y Shakespeare, y lo que les llevó a escribir como escribieron. Y

---

<sup>11</sup> “[...] Privadme ahora de mi sexo [...] Venid a mis pechos de mujer, y cambiad mi leche por hiel”. (Trad.: José María Valverde).

<sup>12</sup> “Yo he dado de mamar, y sé qué tierno es querer al niño que se amamanta de mí; pero, mientras me sonreía a la cara, le habría sacado el pezón de sus encías sin dientes y le habría saltado los sesos, si lo hubiera jurado hacer, como tú has jurado hacer esto”. (Trad.: José María Valverde).

finalmente también se puede investigar el proceso emocional e identificador del lector frente al texto, conocido como el ‘síndrome de Werther’.

En su controvertido libro *A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Carroll Johnson afirma que la causa de la locura de Alonso Quijano es su pasión insatisfecha y no correspondida por una joven campesina de un pueblo cercano al suyo. Alonso lucha con frustraciones reprimidas y sufre del demonio del mediodía, agravado por las posibles fantasías eróticas sobre la sobrina que vive en su misma casa. Todo esto lo lleva a refugiarse en la vida soñada de Don Quijote, donde su adoración de la inaccesible Dulcinea lo protege seguramente contra el cuerpo y la sexualidad de las mujeres de verdad, un mundo de ilusión en el que se atormenta y se tortura mediante el ascetismo, la denegación y la agresión. Sólo cuando en el capítulo 73 de la segunda parte se da cuenta que nunca tendrá a Dulcinea, es cuando vuelve a su casa llena de mujeres para morir en ella.

La explicación psicoanalítica más influyente de Hamlet es la del discípulo, admirador y biógrafo de Freud, Ernst Jones. Jones ‘analiza’ a Hamlet como un Edipo que no consigue matar a su tío Claudius porque éste ha cumplido los deseos edipales no resueltos de su sobrino – el asesinato del padre y la unión con la madre –. La eliminación de Claudius despertaría en Hamlet estos deseos más profundos y le forzaría a ocupar ‘el lugar’ de Claudius (y de su padre muerto). Claudius hace, en el fondo, lo que Hamlet sigue deseando. La diferencia con Edipo es, por supuesto, que éste pone por obra sus deseos inconscientes, mientras que Hamlet los reprime en el inconsciente. Esto se manifiesta tanto en la imposibilidad de actuar, en la parálisis de dar forma efectiva a sus deseos, como en el odio de la madre, debido supuestamente al adulterio, pero que en el fondo sirve de escudo que le protege contra sus deseos más hondos. Si Hamlet no logra pasar al acto – la pregunta que ocupa a tantos críticos –, es porque está preso en un drama psíquico inconsciente inexplicable e insoluble.

Para Jones, este análisis significaba al mismo tiempo la solución del problema de Eliot que consideraba *Hamlet* un fracaso artístico. “The central mystery [of Hamlet] has well been called the Sphinx of modern literature”<sup>13</sup> dice Jones (1949: 25-26). Pero el ‘diagnóstico’ del ‘desorden’ del personaje – ahora que sabemos por qué Hamlet es como es y actúa como actúa – disuelve al mismo tiempo el ‘desorden’ del texto, ahora comprensible gracias a la explicación racional y ordenadora ofrecida por el psicoanálisis. El razonamiento recuerda el “Wo es war, soll Ich werden” (‘Donde era el ello, ha de ser yo’) de Freud y no es por nada por lo

---

<sup>13</sup> ‘El misterio central de Hamlet ha sido llamado acertadamente el Esfinge de la literatura moderna’.

que el capítulo en su conocido libro en el que Jones expone su lectura edipal de *Hamlet*, se titule 'The psychoanalytic solution'.

Es evidente que nos enfrentamos aquí a un problema ontológico fundamental. Lo que ocurre en este tipo de lectura es la traducción de un personaje imaginario a un ser humano real de carne y hueso, al que se le asigna una explicación psicológica, clínica, basada en este pensar, sentir, actuar ficticios. Pero el texto *Hamlet* no es poblado por personas, no contiene cuerpos sino 'dramatis personae', máscaras, figuras imaginadas e imaginarias. Estas figuras no tienen ni corporeidad, ni rencor, ni angustia, ni edad, ni obsesión, ni ilusión salvo los que mencionan. Además, carecen de pasado, y sobre todo de pasado infantil, situado fuera del texto. Si Hamlet no habla de su juventud, entonces no tiene juventud en la obra, y menos infancia, cuando los sentimientos edipales no resueltos parecen ser la clave de una crisis existencial posterior, 'explicada' retrospectivamente por una hipótesis totalmente exterior al texto y devuelto a él. Hamlet en el pecho de su madre no figura en el texto de Shakespeare. Hay que considerar los personajes literarios más bien emanaciones que causas de su discurso, por consiguiente de nuestras interpretaciones. No son figuras 'trascendentes' con una vida fuera de la ficción y no hay, pues, realidad o verdad preexistente que pueda fundamentar la comprensión. Insistamos una vez más, los personajes tienen corporeidad, juventud, frustraciones o tensiones sin resolver, solo y únicamente hasta el punto en el que son relevantes para la interpretación de la realidad textual. Aquí es la interpretación la que 'hace' el objeto. Nunca podemos saber lo que *Hamlet* piensa o siente, a no ser lo que nosotros decidamos que piensa o siente.

El enfoque psicoanalítico se hace aún más problemático si pasamos de la psicogénesis de los personajes a la de sus autores. ¿Qué motivo tenía Cervantes para escribir el *Quijote*? ¿Qué móvil profundo, inconsciente, fundamentaba esta 'revelación'? ¿Qué aprendemos acerca de Shakespeare, el hombre de carne y hueso, a través del análisis de una de sus elucubraciones?

Este tipo de aproximaciones ya resulta problemático en el caso de autores modernos, cuando disponemos de cartas, diarios, fotografías, biografías, entrevistas, secretos de alcoba revelados por amantes y testimonios de amigos y enemigos. ¿Quién puede o se atreve a pretender que gracias a la abundancia de materiales acerca de James Joyce, sabe explicar la psicogénesis, el impulso psicológicamente motivado, para producir *Ulysses*? (Y de poco sirven las autobiografías para llevar a cabo tal hazaña).

Si este es el caso para los autores 'modernos', cuánto más problemático resulta el intento en el de autores más 'antiguos'. El autor como individuo histórico,

subjetivo y psicológico, no surgió antes del romanticismo. Antes, el escritor operaba como artesano en el seno de una comunidad y de una tradición en la cual se ha transformado poco a poco de comunicador totalmente anónimo, como en la Edad Media temprana, a persona famosa. Es poco lo que sabemos de Shakespeare: estaba activo en compañías teatrales londinenses, compraba y vendía propiedades en Stratford y al morir dejó a su mujer su segunda cama. ¿Tenemos fundamento para decir, como hace Greenblatt, que Shakespeare, al escribir *Hamlet*, estaba melancólico y sombrío debido a la muerte de su padre y de su hijo pequeño entre 1601 y 1605? Esto parece escapado de una biografía naturalista del siglo XIX y emana de una visión bastante reduccionista de la obra literaria. Además, no disponemos de ninguna fuente, por ‘fiable’ que fuera, para afirmar algo similar. Y en la hipótesis de que tuviéramos información suficiente sobre la persona y la vida de Cervantes y que basándonos en ese material le sometiéramos a una serie de sesiones psicoanalíticas, ¿es *Don Quijote de la Mancha* ‘significante’ o ‘significado’, objeto o factor de explicación? El círculo vicioso está a la vuelta de la esquina.

Queda, por último, otra relación psicológica al texto, la del lector. Es evidente que los textos, como otras obras de arte, ejercen una influencia en los lectores, yendo de la indiferencia al interés, la compasión, la aversión o incluso la identificación. En ‘Psychopathic characters on the stage’ (‘Personajes psicopáticos en el teatro’) Freud incorpora *Hamlet* en la lista de obras de teatro que apelan a lo neurótico en el espectador y despiertan en él la neurosis que se evoca indirectamente en el escenario. En *Hamlet* las angustias y los instintos – relacionados, por ejemplo con la rivalidad con el padre o la sexualidad de la madre, la responsabilidad en la ‘sustitución’ de la generación anterior, las acciones y decisiones, la propia sexualidad, etc. – se convierten, a través de la escenificación, en la emanación indirecta de los sentimientos propios y se reconocen como tales. Así surge no solo un intercambio emocional entre lo que ocurre en el escenario y en la sala, sino que se profundiza al mismo tiempo el límite de la conciencia propia.

La introducción al estudio de Carroll Johnson sobre el *Quijote* muestra a las claras que el libro es una especie de equivalente académico de la rebelión y la crisis típicas del demonio del mediodía. Para él, don Quijote, con quien se identifica, es un ejemplo magnificado de un fenómeno conocido, la crisis de transición tal como la experimentan los hombres sobre todo durante la adolescencia y la crisis de los cuarenta (o cincuenta). Se trata del sentimiento y del impulso que en esta fase hay que atreverse a ceder a los anhelos más profundos, contra toda convención y moral burguesa. Y este deseo más profundo es sexual. Johnson tuvo que enfrentarse a una crisis existencial de este tipo, empezó una terapia y ‘aprendió’ cómo convivir con esta necesidad erótica intensa y hasta entonces reprimida. La literatura como terapia. *Don Quijote de la Mancha* como eco y proyección de los problemas

relacionales de uno, incluida la mención explícita, en el prefacio, de las esposas pasada y presente y del psicoanalista. Johnson insiste realmente en la identificación con el héroe literario, cuya locura intenta entender a partir de una sexualidad reprimida y cuya rebelión cultiva, en el caso de Johnson, contra los hispanistas anquilosados en su academicismo. Por si quedaran dudas: la cubierta del libro muestra dos rostros casi idénticos, profundamente arrugados y atormentados, de cincuentones con el pelo blanco y una barba cuyo corte identificamos con el estereotipo quijotesco. La cara en primera plana parece algo más delgada que la que mira al lector, por encima del hombro derecho. En la contracubierta vemos que muestra un estrecho parecido con la del autor, el propio Carroll Johnson.

## 5. ¿Más allá de la locura?

Según Foucault (1975: 33-41), en los siglos XVII y XVIII podemos notar un desarrollo importante en la historia de la locura. Hasta en la Edad Media tardía, la locura se consideraba algo totalmente ‘negativo’. Era la expresión de un mundo subversivo, desordenado, incluso diabólico y apocalíptico. El Bosco, sobre todo, pintaba cuadros aterradores del Juicio Final y del infierno, desafiando toda armonía racional y atribuyendo a la locura una fuerza casi cósmica y devoradora. Pero a partir de la temprana edad moderna, la locura ya no amenaza al ser humano desde fuera, sino que penetra dentro de él, formando parte de sus debilidades, sueños y angustias. La locura deja de ser meramente negativa, se hace compleja, se convierte incluso en un medio de sabiduría más profunda. Así como don Quijote es sabio en su desvarío, Hamlet se hace agudo en su mente turbada. Según Foucault, la locura no tiene que ver tanto con la verdad o con el mundo como con el hombre, y con la verdad que este hombre sabe descubrir acerca de él mismo. (Ídem: 36) Ahora vemos cómo la locura surge en la literatura, el desvarío de la identificación con los héroes (novelescos), el trastorno de la pasión desesperada, formas de locura que exploran tanto la relación imaginaria del hombre consigo mismo como la relación entre la imaginación y la realidad, el sueño y la acción.

Lo que llama la atención en Cervantes y Shakespeare, según Foucault, es que en la obra de estos dos autores que se sitúan en la transición de la Edad Media tardía a la temprana modernidad, la locura siempre ocupa un lugar ‘extremo’, al que sólo puede seguir el desgarramiento y la muerte. (Ídem: 40) Efectivamente, en Shakespeare la locura no lleva sino a la muerte. Hamlet y Ophelia, Macbeth y Lady Macbeth, Lear y Othello resultan empujados hacia la muerte por sus obsesiones y sus desvaríos. *Hamlet* sobre todo tiene un final casi apocalíptico en el que no sólo una serie de individuos sino una nación entera se ven infectadas por la locura de Hamlet y resultan destrozadas en una espiral de la violencia. Cervantes es más

comedido. La muerte de don Quijote, que al final ha reanudado con la razón y la verdad, tiene lugar en un entorno tranquilo, lo dice el texto. La locura del Caballero ha llegado a ser consciente de ella misma y se convierte ante su mirada en tontería. Pero esta súbita comprensión, ¿significa otra cosa que una nueva ilusión que penetra en su mente? Ambigüedad interminable que sólo puede desenredarse en la muerte. La locura que se deshace en humo sólo puede preludiar a la muerte; “y una de las señales por donde conjeturaron se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo”. (II, 74, 1101) Pero tampoco la muerte trae reposo, la locura terminará por triunfar, como una verdad ridículamente eterna, más allá del final de una vida, aunque esta vida se había liberado de la locura precisamente gracias a su término. (Foucault 1975: 41)

La locura de ambos protagonistas sigue siendo su herencia irrevocable, incluso más allá de su final textual. Pero lo mismo se puede decir de los textos mismos. En *Don Quijote de la Mancha*, a primera vista Cervantes quiere escribir una parodia de la novela de caballerías. Pero esto parece no ser más que un pretexto para unas preguntas mucho más fundamentales acerca de la relación entre la realidad y la imaginación, la verdad y la ilusión, el compromiso y el escapismo, el individuo y la sociedad. El héroe, Don Quijote, recuerda la sociedad caballeresca como una época en que los principios de valor, virtud, caballerosidad y justicia se practicaban y se podían invocar para actuar según ellos, de acuerdo con unas normas éticas muy claras. Pero olvida que esta imagen es en primer lugar una ficción creada por estas mismas novelas de caballerías, y además una imagen de un tiempo pasado. Don Quijote intenta leer al mundo ‘moderno’, forzándole a entrar en el corsé de un pasado que en el fondo nunca fue real. Saliendo en búsqueda de estos ideales heroicos, poco a poco se da cuenta de que no son más que ilusiones vanas. “Dios lo remedie, que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más”. (II, 29, 777) El que la realidad no comprenda los signos que busca, convierte el orden de este mundo en una quimera, una ilusión utópica, tal vez ingenua. De allí las historias engastadas, los personajes que resultan ilusorios, los narradores que resultan extraños e indignos de confianza. El universo de Don Quijote y de Cervantes es el del vacío, de la ausencia, y este enfrentamiento doloroso con la realidad se simboliza en la locura del protagonista. De tal modo, el texto, la novela *Don Quijote de la Mancha*, se convierte igualmente en una crítica muy potente de la ideología dominante en una sociedad en la que unos valores o bien no han existido nunca aunque se sigan reivindicando al modo ilusorio, o bien han desaparecido por completo. Cervantes, como crítico social, resulta más indulgente y suave que Shakespeare. El género de la parodia, el humor, las exageraciones, el absurdo y seguramente también la aceptación resignada al final, cuando Don Quijote recobra la cordura, sacan de la crítica el aguijón de la

amargura y la desesperación. Aunque no lo diga, la vida para Don Quijote (¿y para Cervantes?) resulta más fuerte que la muerte.

Hamlet explora por supuesto unas dicotomías igualmente inquietantes, como el cuerpo y el espíritu, el entendimiento y la imaginación, el habla y el gesto, el sueño y la acción, la libertad y la determinación, el ser y la apariencia: “to be or not to be”, “esse aut non esse”. Pero mientras el *Quijote* coloca esta problemática fundamental frente al horizonte de una evolución social, *Hamlet* sitúa estas tensiones ante el telón de fondo de un ‘drama familiar’. *Hamlet* es esencialmente una obra sobre el amor conflictivo, de padre e hijo, hijo y madre, esposos, amantes y amigos. Estos amores son amenazados y engañados por la muerte, la ausencia, el egoísmo, la locura de los deseos absolutos. ¿Adónde tiene que ir Hamlet con la sexualidad de su madre, después del engaño de su padre y de la muerte de éste? ¿Con la responsabilidad que la desaparición de la generación anterior coloca en las espaldas de la generación joven? ¿Qué pasa con las consecuencias de los actos irreflexivos? Hamlet pierde a su padre debido a las maquinaciones asesinas de su tío, pero es responsable de la muerte de Polonius, padre de su amada Ophelia.

Este carácter introspectivo de *Hamlet* transforma la experiencia de leer lo que en el fondo son las mismas exploraciones – del ver y del saber, de la apariencia y del ser, del sueño y de la acción – en algo muy diferente de la experiencia de lectura del *Quijote*. Shakespeare es más amargo, tal vez para algunos más inquietante porque coloca la problemática en el corazón y la mente de un personaje y nos enfrenta con sus consecuencias en su entorno inmediato. *Hamlet* no contiene ni digresiones ni aventuras cómicas y bizarras para sacar el aguijón de la picadura del texto.

Y así se impone la conclusión inevitable, después de estos movimientos giratorios alrededor del fenómeno de la locura: que estos dos grandes autores coetáneos han escrito una obra maestra tan similar y tan diferente. Volvamos a la ficción de Burgess. Tal vez Shakespeare haya conocido y leído la traducción del *Quijote* por Shelton (1611). ¿Qué es lo que le habría pasado por la cabeza al leer? No especulemos sobre ello. “The rest is silence”. “Yo no puedo más”.

## Bibliografía

Auerbach, Erich. 1968. *Mimesis*. Princeton: Princeton University Press.

Brooks, Peter. 1988. ‘The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism’ en Françoise Meltzer (ed.). *The Trials of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press. 145-60.

- Burgess, Anthony. 1989. 'A Meeting in Valladolid' en *The Devil's Mode. Stories*. New York: Random House. 3-21.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2005. *De Vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*. Amsterdam: Athenaeum. (Trad.: Barber van de Pol).
- Coleridge, S. T. 1931 [1818]. *Lectures and Notes on Shakespeare and other Dramatists*. London-Oxford: Oxford University Press.
- Madariaga, Salvador de. 1948. *On Hamlet*. London: Hollis and Carter.
- Eliot, Thomas Stearns. 1950 [1919]. 'Hamlet and His Problems' en *Selected Essays*. New York: Harcourt.
- El Saffar, Ruth & Diana de Armas Wilson (eds.). 1993. *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Ithaca: Cornell University Press.
- Foucault, Michel. 1975. *Geschiedenis van de waanzin in de zeventiende en achttiende eeuw*. Meppel: Boom.
- Freud, Sigmund. 1942. 'Psychopathic characters on the stage' en *Psychoanalytic Quarterly*. 11. 459-464.
- Greenblatt, Stephen. 2003. *Hamlet in Purgatory*. Princeton: Princeton University Press.
- Greenblatt, Stephen. 2005. *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. London: Pimlico.
- Jenkins, Harold (ed.). 1982. *Hamlet. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. London: Methuen.
- Jones, Ernest. 1949. *Hamlet and Oedipus*. Garden City: Doubleday.
- Johnson, Carroll B. 1983. *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quichote*. Berkeley: University of California Press.
- Levin, Harry. 1959. *The Question of Hamlet*. Oxford: Oxford University Press.
- Muir, Kenneth. 1976. *Macbeth. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. London: Methuen.
- Toergenjew, Iwan. 1947. *Hamlet en Don Quichot*. Amsterdam: Meulenhoff.



