



Polis

Revista Latinoamericana

19 | 2008

Violencia: razones y sinrazones

El Juego de Mundo en Hamlet

Le Jeux du Monde de Hamlet

The World's Play in Hamlet

Jorge Osorio



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/polis/3972>

ISSN: 0718-6568

Editor

Centro de Investigación Sociedad y Políticas Públicas (CISPO)

Edición impresa

Fecha de publicación: 23 julio 2008

ISSN: 0717-6554

Referencia electrónica

Jorge Osorio, « El Juego de Mundo en Hamlet », *Polis* [En línea], 19 | 2008, Publicado el 21 enero 2013, consultado el 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polis/3972>

Este documento fue generado automáticamente el 30 abril 2019.

© Polis

El Juego de Mundo en Hamlet

Le Jeux du Monde de Hamlet

The World's Play in Hamlet

Jorge Osorio

NOTA DEL EDITOR

Recibido 28.02.08 Aceptado 28.03.08

1. Locura de Hamlet, locura de Ofelia

- 1 Hamlet se ha identificado con el tema de la locura*. Efectivamente esta temática ha sido una de las vías críticas más habituales en el análisis de la obra. No es de extrañar. Desde el inicio mismo de la obra se puede apreciar el estado de shock, confusión y extravío en que se encuentra Dinamarca. Todo parece estar dominado por la “locura” y el extravío. La situación del reino es sofocante y tensa. El mundo es una prisión (2, 2, 245- 246) No hay lugar para el reposo y la razón. En 4, 3, 4-5, Claudio, refiriéndose a Hamlet, dice que “la multitud fanática le tiene en alta estima, y ésta suele juzgar con la vista, no con la razón...”. En 1, 4, 75-76, Horacio dice: “El sitio en sí mismo inspira horror (desesperación)...”.¹

Hay desquicio en Dinamarca, y Hamlet es convocado a buscar al culpable y la fuente de la locura y del extravío del reino.

- 2 El contexto de su desasosiego, y que configura el detonante de su “locura”, se inaugura cuando llega desde Wittenberg, para asistir al funeral de su padre. Lo invade un resentimiento radical, ocasionado, en primer lugar, por la frustración que le provoca la relación de su madre con Claudio. Tan fuerte es esta preocupación que incluso el tema de la sucesión del trono queda para él en un segundo plano. Sin embargo, también lo afecta el motivo político por el cual debe volver a Dinamarca. Hamlet no sólo sufrirá por la

traición como hijo al ver a su madre casada con su tío, sino que también debe asumir la realidad de ser representante del viejo rey, y por tanto actor -quíralo o no- del juego político que se ha generado luego de la muerte de su padre. Ambas situaciones constituyen el escenario emocional del protagonista, agravado luego por el imperativo de vengar el asesinato de su padre. A Hamlet no se le presenta un escenario adecuado para realizar el necesario duelo que merece todo deudo. A nuestro entender el duelo se hace patológico en él, y será otro factor de su “locura”. En mi opinión, la “pasión” de su madre y el duelo interrumpido, desordenan la “gramática de su sensibilidad (3, 4, 141 y ss; 3, 4, 158 y ss; 3, 4; 65 y ss).

- 3 La “locura” de Hamlet se configura en el espacio de su intimidad pero también en el espacio público. Por ello no es desacertado decir que la locura en Hamlet es una cuestión política (Salkeld, 1993). La “locura de Hamlet” no sucede sólo en su cabeza, sino que forma parte del más amplio conflicto que está en el centro de la obra: la crisis de soberanía, que se expresa en el vacío de poder generado por la muerte del viejo Hamlet. Dinamarca tiene dos cabezas, dos reyes: uno muerto y el otro falso. Uno advierte y presagia, el otro conspira e intriga. Pero ninguno reina, de ahí la incertidumbre y el temor, el vacío y el extravío que se han instalado en Dinamarca.
- 4 La locura en Hamlet (en la obra) es una locura de extravío y de temor por las consecuencias del regicidio: Claudio al matar a su hermano hiera el mito de la majestad y del orden real. En 3, 3, 15-17. Rosencrantz dice “Cuando la majestad muere no muere sola, sino que arrastra, como torbellino, cuanto le es próximo. Y en 3, 3, 22-23, el mismo Rosencrantz concluye: “No, nunca suspiró un rey, sin que gimiera con él el universo todo”.
- 5 La obra hace referencia a toda una variedad de locuras: pesadillas, imaginación, delirios, confusión. La corte se esfuerza por identificar y entender la locura, la de Hamlet y luego la de Ofelia. ¿Qué sucede que la locura llega a ser preocupación principal del reino? ¿Por qué la locura pasa a ser una cuestión de Estado?
- 6 A mi entender, el desorden original que se ha ocasionado por el regicidio genera en la obra una ola de sentimientos de culpa, control, intrigas, estrategias y sospechas. Y en el príncipe Hamlet convergen dos procesos: por una parte, él es víctima del escenario global de sospechas e intrigas -la tensión del reino ha afectado su sensibilidad, su carácter reposado e intelectual es impactado por el juego político, la relación de su madre con Claudio lo ha llevado a una situación depresiva e impotente; por otra parte, la aparición del fantasma le ha generado un imperativo de acción para el cual aún no está preparado.
- 7 En suma, Hamlet está fuera de su centro, su duelo inconcluso y las exigencias de vengar el asesinato de su padre lo han llevado a un estado melancólico. Hamlet no está bien.
- 8 Sin embargo, siendo él un intelectual de Wittenberg, un reposado lector, un conocedor de las nuevas ideas políticas de gobierno del Renacimiento y un entendido de las artes del teatro, transforma “su” locura en un repertorio de indagación y en una pieza de su plan de venganza. De ahí, entonces, que en Hamlet se dé tanto la locura, el extravío, la melancolía, la frustración y la ira a la manera de un “cuadro clínico”, como la locura en cuanto actuación, como recurso, como estrategia.
- 9 Esta doble dimensión de la locura (real y planeada) es quizás lo que mueve a sospechas a la corte. Ciertamente hay indicios de que Hamlet no está bien. Pero hay indicios de que podría estar “actuando”, buscando algo más allá de lo que se percibe en la corte. La “locura” de Hamlet entonces podría ser peligrosa, podría ser agresiva y política.

- 10 Polonio cree que está loco de amor por Ofelia. Gertrudis está convencida de que su locura es real (4, 5, 45). Claudio, sin embargo, duda: “Algo oculta su alma donde está tomando cuerpo su melancolía, y mucho temo que, al surgir, amanezca la amenaza” (3, 1, 169-172).
- 11 Lo cierto es que la locura es parte de la situación del reino pero también del intrincado juego de Hamlet. Como príncipe y como “loco” Hamlet usa la locura para resistir el poder de Claudio y como “método de la venganza”. La pregunta que debemos hacer es si el uso de este método en Hamlet, es para concretar la venganza, es para evadirla o es para prepararla y consumarla en el momento justo.
- 12 La locura (real o fingida, ¿real y fingida?) surge de las fuerzas contradictorias que se desarrollan en la obra: por una parte, como príncipe “loco”, Hamlet representa las incoherencias del pensamiento político renacentista como asimismo la posta del régimen de majestad de la Edad Media.
- 13 En este sentido, en Hamlet no sólo chocan pasiones sino “ideas de mundo” como dice Luckacs (1988, pp.267 y ss.). Pero la locura no opera en Hamlet sólo como abstracción, sino que vaga al borde de los abismos y adquiere carácter existencial. Foucault sostiene que, en toda la obra de Shakespeare, la locura está emparentada con la muerte, ocupando un lugar extremo; nada puede devolver la locura a la verdad o a la razón, solamente conduce al desgarramiento que precede a la muerte (1951, pp.62 y ss.).
- 14 Este tipo de locura hace de Hamlet un personaje filosófico. Hamlet es una representación visible de la nobleza de todo raciocinio moral, por sus escrúpulos, por su capacidad indagatoria y por su conciencia como príncipe cristiano de que la venganza puede llevar a la barbarie. Efectivamente, la “locura” de Hamlet lo lleva del desconcierto al “sí mismo”, y de la pregunta moral por la identidad al desafío de actuar. Sin duda, la locura de Hamlet es una locura lúcida (5, 2, 238-245).
- 15 Diremos que la locura de Ofelia también es una locura inquietante, que provoca la inquietud del Estado. En 4, 5, 15 la Reina dice sobre Ofelia: “Sería bueno que le hablaran; pues puede hacer que broten sospechas peligrosas en algunas mentes ruines”. ¿Por qué ha de temer el gobierno la locura de la pobre Ofelia?
- 16 Ofelia loca se convierte en una figura inoportuna y peligrosa: la solícita hija se ha convertido en una especie de reveladora de misterios. Y toda palabra sin control pareciera ser peligrosa en un reino que esconde una verdad u oculta una mentira. Dice Horacio: “Sus palabras son absurdas; pero aún sin forma, lo que dice hace reflexionar a quienes las escuchan; y hacen conjeturas, y acomodan sus palabras en lo que ellos creen que significan. Esto, a más de gestos y guiños con los que se expresa, haría pensar en la existencia de algo de naturaleza muy vaga pero muy dolorosa” (4, 5, 7-13).
- 17 Ofelia se ve obligada a soportar la carga de resolver la contradicción entre dos lealtades: la de Hamlet y la de su familia. Ofelia está “entre la espada y el golpe cuando luchan dos poderosos adversarios” parafraseando a Hamlet en 5, 2, 61-62.
- 18 En su locura se describe a Ofelia como dulce doncella (4, 5, 26) pero se le teme a su lengua misteriosa y a sus canciones. Con su locura, Ofelia -prototipo de mujer sumisa y amante casta- se transforma en una especie de heroína. Loca, Ofelia libera su silencio, enseña su cuerpo oculto; su habla es de un lirismo peligroso, figurativo, sexual, promiscuo (4, 5, 21 y ss.). Pero esta imagen de mujer libre no podía durar mucho en el siglo XVII y su destino es morir.

- 19 Las locuras de Hamlet y de Ofelia aparecen como efecto del fracaso del orden quebrado por el regicidio original. El fracaso del reino se traspasa a la obra.
- 20 Para Hamlet la “locura” es sufrimiento real, pero también recurso para la acción. Para Ofelia, su locura es su única salida, la evasión de una realidad insostenible y la consecuencia de una frustración radical crucial: el rechazo de Hamlet. En Ofelia, la locura expresa aniquilación y cierto nihilismo. En Hamlet, es extravío pero también salvación, estrategia, representación, acción. Ofelia, en cambio, no tiene salida: su discreción y su “disposición” se quiebran cuando la locura irrumpe en ella bajo el influjo destructivo de Hamlet. La locura de Hamlet no logra curar el extravío del alma femenina. A tiempo completo en su afán de vengar a su padre, Hamlet enloquece a Ofelia.

2. La inescrutabilidad de Hamlet

- 21 Hamlet es, en el decir de H. Bloom, una obra equívoca (Bloom, 1997, p.61). El personaje tiene en sí algo parecido a una conciencia de autor equívoco. Hay en Hamlet una especie de “juego de mundo”. Se va haciendo como personaje en una especie de proceso de “alienación”, en su condición relacional con el mundo y con los otros personajes. Esto hace de la obra una arquitectura compleja e inescrutable. Hamlet (la Obra) es una especie de ícono de lo total, de lo universal, lo que la hace imposible de normalizar ciento por ciento, de controlar sus reglas, de dar una opinión definitiva y cerrada acerca de los temas que plantea. Es una obra plural. Ha terminado por trascender la contingencia de su propia acción. La podredumbre de Dinamarca se ha universalizado, no permite reducción. Nicanor Parra ha dicho que es una obra sobrenatural (2001), que va más allá de un contexto particular, que tiene enlace con lo trascendental desde el inicio.
- 22 Hay en Hamlet un símbolo universal y un argumento múltiple que se nutre sorprendentemente sólo de literatura, es decir del movimiento casi eterno de las palabras. Qué más inescrutable que las palabras.
- 23 Los escrutinios de Hamlet siempre dejan la posibilidad de nuevas lecturas y conclusiones. Podemos decir que Hamlet es un modo de rectificación de la palabra, de reponer las palabras en nuevos cauces, de propiciar asociaciones y *collages*. Su milagrosa infinitud de interpretaciones la hace ser una obra en construcción perpetua. El modo de Hamlet es interrogativo dice Calderwood. Por ello no es sólo una obra clave sino una obra en clave.
- 24 En Hamlet sucede que el personaje se transforma en ícono: por ejemplo cuando Hamlet se dirige a la calavera de Yorick, el espectador observa un ícono, una representación visible y memorable de la mortalidad humana (5, 1, 102 y ss.). Lo que dice Hamlet en este fragmento ha quedado registrado en la memoria universal de Occidente. Hamlet es un ícono de la conciencia moral de Occidente, de la forma cómo Occidente se interroga acerca de sus propios dilemas morales: la violencia, la locura, el desorden, el asesinato, etc. Hamlet es el “contrariado” universal, tal como aparece en sus soliloquios.
- 25 En sus dilemas, representa la inescrutabilidad y la perplejidad de lo humano. La insuficiencia de todas las psicologías, o la provisionalidad de todos los sistemas de entendimiento del ser humano.
- 26 Este carácter de la obra que comentamos convierte en absurdo la pretensión de llegar a normalizar el análisis de la misma. No hay significados exclusivos. Ni lecturas canónicas. Habrán miles de “imaginarios” contruidos desde Hamlet. En este sentido, se puede

analogar a un diamante polédrico, capaz de emitir infinitas luces según desde dónde miremos y cómo miremos.

- 27 Hamlet impresiona por la cantidad de preguntas que suscita, pero también por la cantidad de respuestas que permite. Y por ello, quizás sea la obra mas “sofocante” de la literatura universal (¿junto al Ulises de Joyce?).
- 28 Hamlet es una obra “extraña”, como las condiciones de la muerte de Ofelia. Hamlet puede ser desconstruido en la lectura misma, moviendo piezas como lo hace un arquitecto de mecano. Un ejemplo: algo ha pasado en Hamlet en el tránsito del Acto IV al Acto V. En el texto nada se dice, pero el lector-espectador puede mover o inventar sus piezas y hacerse su propia construcción explicativa (algo de eso haremos en la pregunta siguiente).
- 29 Obra abierta y dialéctica, silencios incluidos. Calderwood habla de la ley shakespeareana del medio incluido: una cosa puede ser A o no A (p.17). Una obra destinada a su desconstrucción. Sin embargo, este destino no disminuye su pudor. Las contradicciones de Hamlet o las incoherencias en su historia, no derriban su grandeza. Hamlet dice “seré breve” y no para de hablar: ¿ley del medio incluido, o falta de correlato objetivo como dice Eliot?. Hamlet no mata a Claudio por razones religiosas, pero asesina a Polonio de manera automática o descuidada.
- 30 Hamlet está, en su naturaleza teatral, participando en un juego de máscaras y con ello le coloca a la obra un velo. Leer Hamlet es un develar continuo. Lo que sucede en la obra es lo mismo que sucede en la cabeza de Hamlet: un devenir continuo de turbulencias que siempre están desequilibrando a Hamlet y al lector, desde la misma primera aparición del fantasma.
- 31 Por último, quizás la inescrutabilidad de la obra tenga que ver con su tema-clave: la muerte. Hamlet es la historia de quien pretende doblarle la mano a la muerte: tal intento le provoca exaltación -como en 3, 2, 393 y ss.-; elucubraciones -como en 4, 4, 32 y ss. o desencanto como en 2, 2, 302 y ss. Sin embargo no existe más salida que la muerte. Y tal conclusión universal quizás sea la mas inescrutable de todas las preguntas humanas.

3. El atrevimiento como virtud operativa

- 32 En 3, 4, 53-65 Hamlet suplica a su madre que renuncie a sus vínculos con Claudio. El análisis freudiano es posible que haya obscurecido el sentido de este párrafo. Hamlet pareciera que no está lo suficientemente enojado con el asesino de su padre como para matarlo ya. Por ello, está inquieto y se enoja con su madre. Es como si Hamlet quisiera que su madre también participara de la venganza. Quizás su estrategia sea lograr la ruptura de Claudio con su madre para tener a Gertrudis como aliada en su lucha contra Claudio. Hamlet necesita un impulso más decisivo.
- 33 Traigo a colación este pasaje de la obra pues pienso que lo que Hamlet necesita a fin de fortalecer en él la idea y la acción de la venganza, es experimentar una cierto remezón, un golpe de timón, recibir un impacto mas convincente que lo lleve a cumplir su promesa.
- 34 Es preciso que Hamlet reciba un estímulo, un impulso que aún no encuentra sólo en sus reflexiones, ni tampoco en su madre.
- 35 Tiene pendiente cumplir con su promesa de venganza. Así lo esperan también los espectadores que han ido al teatro a ver acción, como en todo drama de venganza. Pero,

aún cuando ya tiene su diagnóstico, y plenamente identificado al culpable, todavía no da el golpe final.

- 36 En Fontinbrás, Hamlet va a encontrar otra aproximación al estímulo definitivo (4, 4, 53-57): el móvil de una guerra sólo por el honor moviliza su elección. Pero sus propias palabras lo vuelven a traicionar. El efecto Fontinbrás no es suficiente para generar el entusiasmo vengador.
- 37 Nuestra opinión es que en la escena del cementerio está la clave del cambio en Hamlet, el golpe de timón, el estímulo esperado, la apropiación definitiva de la “salida”, la síntesis entre la reflexión y la acción, la unión entre la ética del cálculo (renacentista) y la tradición medieval (providencialismo). Lo explico de la siguiente manera:
- 38 Será Laertes el que “empuje” a Hamlet a la acción. Laertes le ofrece el motivo más convincente.
- 39 Cuando Hamlet ve saltar a Laertes a la tumba de Ofelia, queda como electrizado. El Hamlet reflexivo, estratega e intelectual se transforma en un “imitador” de la aflicción teatral del rival. Decide convertirse en otro Laertes: “Por la sangre de Dios, decidme, ¿qué haráis?, ¿Queréis llorar?, ¿Queréis batiros?, ¿Ayunar?, ¿Destrozaros?, ¿Beber vinagre?, ¿Comeros un cocodrilo?, ¡Yo lo haré!, ¿A qué habéis venido?, ¿A lloriquear?, ¿O a haceros el valiente saltando a la tumba?, ¿Que te entierren vivo con ella!, ¡Y a mí también!, ¡ A los dos!” (5, 1, 283 y ss).
- 40 Para entrar en la dinámica activa de la venganza era necesario que Hamlet ingresara al círculo de la rivalidad y del deseo. Este “frenesí” conduce a la acción y a concretar la promesa.
- 41 El pasaje puede parecer cómico, pero el espectador queda alertado a que está próxima la acción...y la muerte. Para su madre, la actitud de Hamlet es otra manifestación de su locura (5, 1, 294).
- 42 Evidentemente Hamlet no es un cobarde (aunque se ha tratado él mismo de cobarde en el sexto soliloquio). Tampoco ha rechazado el espíritu de la venganza. Sólo lo ha puesto en suspenso. Pero, ahora el silencio de Hamlet se ha transformado en una acción “espectacular”, teatral, que anuncia definitivamente el malestar de Hamlet con su mundo.
- 43 La idea estratégica de Hamlet, que ha ido desarrollando como un gran táctico (al estilo que promueve la teoría renacentista de gobierno), deja de ser una excusa estratégica. (No matar a Claudio cuando éste rezaba pudo tener razones religiosas, pero también pudo representar una decisión calculada).
- 44 En la escena del cementerio hay una representación de un cierto sacramento del sacrificio y una aceptación definitiva de la idea de la represalia. Hamlet ha titubeado ante el asesinato durante toda la obra, pero el efecto Laertes ha vencido.
- 45 La definición de la acción está influida por la escena del cementerio. Hamlet da su propio salto y anuncia que viene la acción que el espectador espera.
- 46 Calderwood ve otra cosa más en la escena del cementerio que va en este mismo sentido: el fragmento de la calavera de Yorick es la causa dramática de la conversión narrativa que Hamlet hace respecto a la muerte, que siendo una realidad abstracta, aún se transforma en una acción con nombre propio en la próxima escena.
- 47 No me convencen los comentarios que plantean que Hamlet hace una crítica a la ética de la venganza. Hamlet reconoce el valor del “atrevimiento” como regla mayor, como estímulo y fuente más poderosa de la acción, más fuerte que los más perfectos planes y

estrategias abstractas. El deseo y el atrevimiento terminan por imponerse a la cavilación (5, 2, 8-9). Al fin, el “diseño de Dios” tiene un poder rector superior a los torpes planes.

- 48 Este es el triunfo del providencialismo en la acción humana sobre el maquiavelismo renacentista que ha desplegado la idea de una “virtud operativa”, sin referencia a los fines universales de la Creación. En Hamlet fracasa el proyecto de secularización de la prudencia en cuanto virtud pública superior.
- 49 Hamlet advierte que no es posible doblarle la mano a la muerte y reconoce que su propio fin y todo fin son manifestaciones de la Providencia (5, 5, 225).
- 50 Asumiendo el “atrevimiento”, en su acción teatral contra Laertes y en el reconocimiento del diseño providencial, Hamlet termina por constituirse en un sujeto “unitario”. En la acción (en la venganza) y en la muerte convergen sus dilemas. Hamlet ha denunciado la podredumbre de Elsinore pero ha sido incapaz de cambiar la situación por sí mismo. Ha necesitado de una fuerza teatral para suscitar el cambio. Y en tal acción Hamlet arma el carácter trágico de su personaje: esa es su verdad, la muerte y su Providencia. Acepta Hamlet el papel que le corresponde en el drama providencial: su acción tiene que ver con el interés universal de Dios. El diseño de la muerte, que él elige, lo lleva a Dios y a su orden.

BIBLIOGRAFÍA

- Salkeldm, D. (1993), *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester University Press, Manchester.
- Luckacs, G. (1988), *Sociología de la Literatura*, Península, Barcelona.
- Foucault, M (1951), *Historia de la Locura en la Epoca Clásica*, FCE, México.
- Auden, W.H. (1999), *El Mundo de Shakespeare*, AH, Buenos Aires.
- Claramunt, F (1987), *Hamlet y la Psicopatología*, Madrid .
- Bloom, H. (1997), *El Canon Occidental*, Anagrama, Barcelona.
- Parra, N. (2001), *Entrevista*, El Mercurio 21 de octubre, E4, Santiago de Chile.
- Pérez, Cándido (1996): *Hamletología*, en Shakespeare, W : *Hamlet*, Cátedra, Madrid.
- Eliot, T.S. (1932), *Selected Essays*, Faber and Gaber, Londres.
- Araya, S, y otros (s/f), *Ser y No Ser: Negación y Metadrama en Hamlet*, de James Calderwood, Tesis de Prueba, Universidad Católica de Valparaíso.
- Girard, René (1995), *Shakespeare: los Fuegos de la Envidia*, Anagrama, Barcelona.

NOTAS

*. En las citas de este artículo usamos la Edición bilingüe de Hamlet realizada por el Instituto Shakespeare, a cargo de Manuel Angel Conejero, Cátedra, Madrid, 1996).

1. En artículo anterior, (Osorio, Jorge (2007): *Notas para una crítica nómada del Rey Lear: moral y razón sensible en la literatura*, Revista Polis N° 17, Universidad Bolivariana, Santiago) nos hemos propuesto una **lectura sensible** de la deriva shakespereana, en la perspectiva de abrir un horizonte de comprensión nómada de los textos literarios. En este artículo continuamos con este proyecto poniendo la atención en relevantes temáticas psico-políticas: la locura, la inescrutabilidad y el atrevimiento como virtud renacentista.

RESÚMENES

A partir de una lectura de Hamlet el autor plantea la relación entre el regicidio y el desorden natural, tal como lo entendieron la filosofía política medieval y su transito a la filosofía del Renacimiento. Se indaga en el vínculo de la locura, el extravío dramático y la deriva política, y sus implicancias en la visión moral del mundo presente en la obra. Esta lectura teatral de la política sitúa el problema de la dialéctica ocultación/de-velación de los textos, como un asunto central de la modernidad. Estrategia y táctica están en la base de la actuación de matriz hamletiana como primicia del paradigma renacentista de gobierno y de la teoría moderna del Príncipe, aunque paradójamente el drama de Hamlet lo viva providencialmente, como expresión del deseo universal de Dios.

A partir d'une lecture de Hamlet l'auteur traite de la relation entre le régicide et le désordre naturel, de manière identique à celle avec laquelle elle fut comprise par la philosophie médiévale et son passage par la philosophie de la Renaissance. Le lien avec la folie est ici étudié, de même que la débauche dramatique et la dérive politique, et ses conséquences sur la vision morale du monde présent dans l'œuvre. Cette lecture théâtrale de la politique situe le problème de la dissimulation dialectique de la révélation des textes, comme un sujet central de la modernité. Stratégie et tactique se trouvent à la base de l'intervention de la matrice hamletienne comme prémisses du paradigme du gouvernement issu de la Renaissance et de la théorie moderne du Prince, bien que paradoxalement le drame de Hamlet soit vécu de manière providentielle, comme l'expression du désir universel de Dieu.

From a reading of Hamlet the author traces the link between regicide and natural disorder, as it was understood in medieval political philosophy and its transition to the philosophy of the Renaissance. An investigation is carried through on the link between insanity, dramatic deviation and political drift, and its implications on the moral vision of the world presented on the play. This theatrical reading of politics places the problem of the dialectic occultation /revelation of the texts as a central issue of modernity. Strategy and tactics are in the base of the hamletian matrix as novelty of the Renaissance paradigm of government and of the modern theory of the Prince, although -as a paradox- Hamlet's drama lives it providentially, as an expression of the universal desire of God.

ÍNDICE

Palabras claves: teoría política, análisis literario, teatro político, filosofía del gobierno

Mots-clés: théorie politique, analyse littéraire, théâtre politique, philosophie du gouvernement

Keywords: political theory, literary analysis, political theater, government's philosophy

AUTOR

JORGE OSORIO

Licenciado en Historia. Magíster en Humanidades. Director Ejecutivo de la Fundación Ciudadana para las Américas, Santiago de Chile. Email: josorio@fdla.cl