

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

HAMLET Y PINK: DOS VISIONES DEL HÉROE MODERNO

AUTOR:
RAÚL I. HERNÁNDEZ MEZERHANE

TUTOR:
JOSÉ MANUEL PELÁEZ

CARACAS, OCTUBRE DE 2003

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

HAMLET Y PINK: DOS VISIONES DEL HÉROE MODERNO

Trabajo para optar al título de Licenciado en Letras

AUTOR:
RAÚL I. HERNÁNDEZ MEZERHANE

TUTOR:
JOSÉ MANUEL PELÁEZ

CARACAS, OCTUBRE DE 2003

RECONOCIMIENTOS

Quiero agradecer a las siguientes personas por la ayuda que me brindaron durante la realización de esta investigación: Elsi Mezerhane, Raúl Hernández, Edna Mezerhane, José Manuel Peláez, Carolina Hernández, Alexandra Phelan, Yezenia González, Juan Cordido, Félix Cordido, Camilo Lander, Roberto Deniz, Texto Sentido (especialmente a Silvia y Rigoberto) y a todos los profesores de la Escuela de Letras que contribuyeron.

ÍNDICE GENERAL

Reconocimientos	ii
Índice general	iii
Resumen analítico	v
 <i>Introducción</i>	 1
 <i>Capítulo I</i>	 4
Aproximación teórica	4
Teoría psicoanalítica: demora de la venganza de Hamlet, complejo de Edipo y figuras materna y paterna	4
La alienación	19
El narcisismo	26
El héroe moderno	30
 <i>Capítulo II</i>	 34
Hamlet: el héroe moderno	34
<i>The wall</i> . Una aproximación desde la teoría sobre Hamlet.	55
Hamlet y Pink: coincidencias del héroe moderno	85
 <i>Conclusiones</i>	 90
 <i>Anexos</i>	 99
Anexo A	100

Anexo B	127
<i>Referencias bibliográficas</i>	136

RESUMEN ANALÍTICO

Autor: Raúl Ignacio Hernández Mezerhane.

Título: *Hamlet y Pink: dos visiones del héroe moderno.*

Tutor: José Manuel Peláez.

Curso Académico: 2002-2003.

Número de páginas: 138.

Se ha realizado el análisis de: *Hamlet*, de W. Shakespeare, y *The wall*, de A. Parker y R. Waters. El estudio se enfoca en cómo y de qué manera los protagonistas, de las obras mencionadas, se ven afectados por la alienación, el narcisismo, la figura de la madre y la figura del padre.

Se utilizaron dos métodos de análisis: el sociológico y el psicológico. El primero se sustenta en la postura de Arnold Hauser, contemplada en su libro *Origen de la literatura y del arte moderno*, sobre la alienación, el narcisismo y el héroe moderno. El segundo está enmarcado dentro de algunas teorías del psicoanálisis, especialmente aquellas hechas por J. Campbell, S. Freud, M. Franz, E. Sánchez-Pardo, entre otros.

Del análisis individual de los protagonistas, de las obras en cuestión, obtuvimos resultados similares: son personajes que sufren un profundo conflicto interno el cual los domina; sobrellevan las vicisitudes de la alienación; poseen una personalidad narcisista; y sus padres han tenido una influencia negativa sobre ellos.

Concluimos que, en épocas tan distintas como la isabelina y el siglo XX, la alienación, el narcisismo y la figura de los progenitores, además de estar presentes, pueden generar personajes similares. Tal es el caso de Hamlet y Pink (protagonista de

The wall), los cuales son entendidos como dos ejemplos del héroe moderno. De esta manera, concebimos a Hamlet como una de las figuras que inician la forma o modelo del héroe moderno, mientras que Pink representa el mismo tipo de héroe pero con los matices de nuestros días.

INTRODUCCIÓN

En el año 2000, aproximadamente, el grupo literario venezolano Texto Sentido, durante una emisión de radio, ofreció una comparación entre *Hamlet* y *The wall* (Parker, 1982). Esta aproximación de dos obras tan distintas en cuanto a género y tiempo, fue un hecho que despertó interés: ¿Qué parecido podríamos encontrar entre una pieza del teatro isabelino y una película musical contemporánea?

Sobre *Hamlet* y Shakespeare se ha dicho y escrito mucho. Desde las más diversas disciplinas se ha abordado la obra del dramaturgo inglés. Para nuestro interés, entre ese cúmulo gigantesco de opiniones, teorías, análisis, etc., nos limitaremos a dos perspectivas: la psicoanalítica y la sociológica.

Los estudios de psicoanalistas o personalidades vinculadas a la psicología sobre *Hamlet* son numerosos. El más destacado o conocido ha sido Sigmund Freud con la creación de su célebre complejo de Edipo. Teoría que se fundamenta en la literatura, específicamente en *Edipo rey*, de Sófocles, y *Hamlet*. Otros críticos han profundizado el estudio del tema edípico. Tal es el caso de Ernest Jones, Esther Sánchez-Pardo, Norman Holland, entre otros. Además, desde el psicoanálisis se evalúa la importancia que tienen la figura materna y la figura paterna en *Hamlet*.

Es importante mencionar que, aunque sea abundante la información acerca del psicoanálisis y *Hamlet*, es muy limitado el acceso a la bibliografía adecuada y pertinente para la investigación. Las últimas publicaciones y estudios que se han hecho, no han sido traducidos al español y sus versiones originales, casi todas en inglés, están agotadas o descontinuadas. Algunos ejemplos de ello son: *Hamlet and Narcissus*, de John Russel; *Suffocating mothers*, de Janet Adelman; *Hamlet's mother and other women*, de Carolyn Heilbrun; *Patriarchy and incest from Shakespeare to Joyce*, de Jane Ford. El

desconocimiento de estos textos significa una restricción que debe ser tomada en cuenta para nuestro estudio.

En cuanto a la perspectiva sociológica que será empleada, debemos considerar el libro *Origen de la literatura y del arte modernos*, de Arnold Hauser (1974). Allí se exponen dos conceptos fundamentales para entender a Hamlet: la alienación y el narcisismo. Elementos que caracterizan al héroe moderno. La postura de Hauser será, pues, el pilar teórico de nuestra investigación.

De esta manera, se considerarán los siguientes temas para ser analizados: la alienación, el narcisismo, el héroe moderno, el complejo de Edipo, la figura de la madre y la figura del padre. Estos elementos ya han sido explicados en *Hamlet* por algunos de los autores mencionados. Expondremos estas explicaciones y profundizaremos en el análisis.

Igualmente, en *The wall* (Parker, 1982) podemos observar los temas aludidos. Este film, de Alan Parker y Roger Waters, guarda una diferencia de casi 400 años con *Hamlet*. Sin embargo, existen coincidencias entre esta película y la pieza teatral de Shakespeare. Esto será demostrado en las próximas páginas.

La teoría usada para la explicación y análisis de *Hamlet* será aplicada a *The wall* (Parker, 1982). Para ser más precisos, se hará un estudio de los protagonistas, Hamlet y Pink, de ambas obras. A través de estos personajes observaremos cómo nace el héroe moderno y de qué manera continúa vigente en nuestro tiempo. Será mostrar una suerte de evolución desde el Hamlet del teatro inglés del siglo XVIII hasta el Pink del séptimo arte.

Pretendemos, pues, hacer una comparación entre *Hamlet* y *The wall* (Parker, 1982), mostrando los paralelismos o analogías de ambas obras. Los grandes puntos de

coincidencia serán: la figura materna, la figura paterna, el narcisismo, la alienación y el héroe moderno.

CAPÍTULO I

Teoría psicoanalítica: demora de la venganza de Hamlet, complejo de Edipo y figuras materna y paterna

Una de las grandes interrogantes que nos planteamos al abordar *Hamlet* es la demora del protagonista en realizar su venganza. Hamlet sabe que su padre fue asesinado por Claudio y debe responder al agravio. Pero este hecho se lleva a cabo al final de la obra. Muchas son las explicaciones que se han dado al respecto.

Según Sánchez-Pardo (1988) hay tres explicaciones que han sido populares desde que comenzó la crítica de *Hamlet*:

- Sus escrúpulos morales le hacen posponer la venganza. Hamlet odia moralmente la tarea que el *ghost* le encomienda.
 - Hamlet es, según la idea de Goethe, "a lovely, pure and most moral nature, without the strength of nerve which forms a hero..." Bradley define esta teoría como visión sentimental de *Hamlet*.
 - Schlegel y Coleridge piensan que Hamlet se demora por su excesiva reflexión. Es un personaje "thought- sick" (enfermo de tanto pensar).
- (p. 57)

Observamos que todas las opiniones descartan el factor externo como causante de la abulia de Hamlet. La parte interior del personaje es la que frena los deseos de venganza. Mateo (1988) dice: "La inhibición del príncipe de Dinamarca se convierte en la resultante de un conflicto interior donde se oponen fuerzas de una extraordinaria

violencia” (p. 96). Esta afirmación no debe ser perdida de vista. Lo que caracteriza al héroe moderno, diferenciándolo del antiguo o clásico, es su conflicto interior. Hauser (1974) da cuenta de esto: “El motor de la acción no es una potencia externa, sino un conflicto interior; el héroe está en lucha consigo mismo, y con ello el proceso total se interioriza, se convierte en drama anímico.” (p. 300) Luego continúa Hauser (1974): “Sin un conflicto interior, sin una problemática de la responsabilidad y de la insolubilidad final del problema de la culpa, no hay tragedia en el sentido moderno.” (p. 300)

La postura de Schlegel y Coleridge ha sido ampliamente discutida y refutada. Nietzsche (1999) fue uno de los autores que se opuso al planteamiento. Además, dio su opinión sobre la falta de acción de Hamlet:

...el hombre dionisiaco es semejante a Hamlet: ambos han penetrado en el fondo de las cosas con mirada decidida; “han visto” y se han sentido hastiados de la acción, porque su actividad no puede cambiar la eterna esencia de las cosas; les parece ridículo o vergonzoso meterse a enderezar un mundo que se desploma. El conocimiento mata la acción; es preciso para ésta el espejismo de la ilusión: esto es lo que nos enseña Hamlet; ciertamente no es ésta la sabiduría de Hans el Soñador, que, por exceso de reflexión y como por un exceso de posibilidad, no puede ya obrar; no es la reflexión, no: es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila toda impulsión, todo motivo de acción tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco. (p. 42)

No obstante, la explicación de Nietzsche ha sido cuestionada por algunos importantes especialistas de Shakespeare. Bloom (2003) dice: “...Nietzschean interpretation of Hamlet, which once pleased me, now also seems subtly wrong. It is dangerous to affirm that Hamlet himself is the truth.” (p. 145)

Bradley (1978; c.p. Sánchez-Pardo, 1988) también se opuso a la posición del exceso reflexivo de Hamlet: “Porque el motivo no era directa o especialmente un habitual exceso de reflexión. La causa directa era un estado de ánimo bastante anormal y provocado por circunstancias especiales —un estado de profunda melancolía.” (p. 58) Esta será otra perspectiva sobre la falta de acción. Hamlet sufre una fuerte presión por el asesinato del padre y la unión censurable de su madre al casarse con Claudio. Estos factores, al conjugarse, sumergen al protagonista en un estado de melancolía. La consecuencia, según Sánchez-Pardo (1988), es que: “Hamlet se torna excesivamente meditativo, autojustificativo y a la vez, lleno de reproches y se traduce en la inacción.” (p. 59)

Sánchez-Pardo (1988) también expone la opinión de otros autores sobre la inacción de Hamlet: Dover Wilson cree que Hamlet sufre una inestabilidad emocional que le impide actuar. Mientras que Madariaga considera: “En la última escena, Hamlet mata a Claudio porque Claudio lo ha atacado a él mortalmente... Por tanto, cuando Hamlet no mata a Claudio, es decir, a través de toda la obra, la razón es que aunque Claudio ha matado a su padre, no lo amenaza ni ataca a él.” (1955; c.p. Sánchez-Pardo, 1988; p. 84) Esta posición de Madariaga sugiere que Hamlet es un ser absolutamente egoísta.

Desde la óptica psicoanalista, hay propuestas que explican la vacilación del príncipe para vengar la muerte de su padre. La más popular y cuestionada es aquella que se relaciona con el conocido complejo de Edipo.

La teoría del complejo de Edipo fue desarrollada por Freud (1974) a partir de *Edipo rey*, de Sófocles:

La tragedia de Sófocles titulada *Edipo rey*, cuya comprensión psicológica nos ha sido facilitada por la interpretación onírica, no representa sino una

expresión especialmente clara y precisa de las tendencias que abriga el niño con respecto a sus padres en cuanto ve en su padre un molesto competidor que le roba el cariño y caricias de la madre. (p. 495)

Allen (1997) lo define en pocas palabras: “Freud termed this process Oedipus complex, the constellation of feelings, desires, and strivings revolving around the boy’s desires for his mother and his fearful/hateful orientation to his father.” (p. 31) Además, Freud utilizó la figura de Hamlet como otro ejemplo del hombre que sufre este complejo.

Es importante acotar que el niño, en su temprana edad, suele comportarse de la manera que hemos definido en el complejo de Edipo. El padre es visto como un obstáculo que impide la posesión y atención de la madre. Campbell (1998) explica esta situación en los niños de corta edad. Él considera que la madre es un refugio, una suerte de escudo, que da seguridad al niño ante un mundo desconocido. El mundo extraño aterroriza a los pequeños. Por esto: “Cualquier ausencia prolongada de la madre causa tensión en el niño, e impulsos agresivos correspondientes” (Campbell, 1998; p. 13) De esta manera, el padre es un elemento perturbador de esa unidad hijo-madre. Se interpone entre ambos y produce una animadversión por parte del niño; es el “triángulo tragicómico de la primera infancia: el hijo contra el padre por el amor de la madre” (Campbell, 1998; p. 13)

Sin embargo, Hamlet ya no es un niño. La tendencia edípica ha quedado latente en él. Según Freud (1974), al referirse a *Edipo rey*, sucede lo siguiente: “El rey Edipo, que ha matado a su padre y tomado a su madre en matrimonio, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles.” (p. 282) Esto puede ser aplicado a Hamlet, tal como afirma el mismo autor:

Sobre base idéntica a la de *Edipo rey*, se halla construida otra de las grandes creaciones trágicas: el Hamlet shakesperiano. Pero la distinta

forma de tratar una misma materia nos muestra la diferencia espiritual de ambos períodos de civilización... En *Edipo rey*, queda exteriorizada y realizada, como en el sueño, la infantil fantasía optativa, base de la tragedia. Por lo contrario, en *Hamlet* permanece dicha fantasía reprimida, y sólo por los efectos coactivos que de ella emanan nos enteramos de su existencia... (p. 283)

La diferencia o giro entre Hamlet y Edipo es Claudio. Éste ha sido el autor material de la muerte del rey Hamlet. Ahora Claudio representa la nueva imagen del padre. Así, pues, hay dos motivos por los cuales Hamlet no puede realizar su venganza y eliminar al tío: sería matarse a sí mismo y no existiría la figura paterna que impida los deseos incestuosos. El príncipe de Dinamarca maneja una intensa culpa, ya que “todavía no se considera limpio de sus propias fantasías incestuosas y parricidas.” (Claramunt, 1988; p. 137) Volviendo a Freud (1974), quien es el autor original de esta teoría sobre la demora de Hamlet, tenemos:

Vemos, desde luego, que la obra se halla basada en la vacilación de Hamlet en cumplir la venganza que le ha sido encomendada... ¿Qué es, por tanto, lo que le paraliza en la ejecución de la empresa que el espectro de su padre le ha encomendado? Precisamente el especial carácter de dicha misión. Hamlet puede llevarlo todo a cabo, salvo la venganza contra el hombre que ha usurpado, en el trono y en el lecho conyugal, el puesto de su padre, o sea contra aquel que le muestra la realización de sus deseos infantiles. El odio que había de impulsarle a la venganza queda sustituido en él por reproches contra sí mismo y escrúpulos de conciencia que le muestran incurso en los mismos delitos que está llamado a castigar en el rey Claudio. (p. 283)

Otros autores, a pesar de las diferencias, coinciden con el juicio de Freud. Ernest Jones escribió *Hamlet and Oedipus*, en 1949, un estudio psicoanalítico que busca

profundizar las explicaciones de freudianas. Según Sánchez-Pardo (1988) Jones pensaba:

Hamlet reprime su deseo infantil de desear la muerte de su padre, pues le ve como rival en el amor de su madre. Al realizarse su deseo —asesinato del padre por un rival celoso— sus recursos reprimidos cobran toda su virulencia. Así, el conflicto de su infancia se despierta en forma de depresión y angustia. El doble deseo inconsciente de Hamlet —poseer a su madre y matar a su padre— ha sido realizado por su tío. (p. 63)

También Mateo (1988) tiene una opinión parecida cuando apunta:

Hamlet no ha cometido el asesinato de su padre, pero, por otra parte, no consigue actuar contra quien sí lo ha cometido. Por lo tanto, sucede que no ha cesado, inconscientemente, de desear cometerlo. Hamlet retiene un deseo irrealizado de matar al padre. (p. 96)

Debemos agregar la opinión de Holland (1994):

El ejemplo clásico es, desde luego, la “tormenta cerebral” de Freud (como la ha llamado un ortodoxo shakespereano), en el sentido de que Hamlet vacila porque tiene sentimientos edípicos para con su padre. Freud afirmó que Hamlet no podía castigar a Claudio, que se habría “librado” de su padre y se había casado con su madre, porque esto es exactamente lo que Hamlet había deseado hacer y, en su inconsciente, aún lo deseaba. Castigar a Claudio hubiera sido castigarse a sí mismo. (p. 302)

Por otra parte, existen críticos que no comparten la explicación de *Hamlet* a través de la teoría edípica. Uno de los más destacados y calificados es Bloom (2001), quien opina:

¿Teme Hamlet, en uno u otro nivel, que matar a Claudio sea matar a su padre natural? Esto es parte de la sutil argumentación de Marc Shell en su *Children of the Earth* [Hijos de la Tierra] [1993]: “Lo que es realmente único en Hamlet no es su deseo inconsciente de ser parricida e incestuoso, sino más bien su rechazo consciente de convertirse efectivamente en parricida e incestuoso.” Gertud muere con Hamlet (y con Claudio y Laertes), pero es notable que Hamlet no matará a Claudio hasta que sabe que él mismo se está muriendo y que su madre ha muerto ya. (p. 428)

Esta posición descarta las fuerzas inconscientes que gobernarían los actos del príncipe. Hamlet no asesina a Claudio, justamente, porque no sufre del complejo de Edipo propuesto por los psicoanalistas. Bloom (2001) llega a considerar: “No daré la lata aquí con lugares comunes edípicos, ni siquiera para descartarlos...” (p. 439)

Existe otra tendencia que explica la demora de Hamlet como consecuencia de la locura. En este sentido, el príncipe es un individuo enfermo, desequilibrado, que ha perdido la cordura. Este estado anímico le impide realizar su venganza. Sánchez-Pardo (1988) piensa:

En la tragedia, Hamlet padece un conflicto interior cuya naturaleza se le escapa. Las razones del héroe para posponer su venganza son de naturaleza contradictoria, son falsos pretextos. Su comportamiento es típico de una conciencia torturada —profunda depresión, pesadillas, autoacusaciones tentativas para justificar su indecisión, esfuerzos para librarse de cumplir con sus deberes... Antes de saber que su padre ha sido asesinado, Hamlet sufre una profunda depresión motivada por las segundas nupcias de la reina, hasta el punto de que en su primer monólogo llega a pensar en el suicidio como recurso. La desproporcionada desesperación del héroe ante la boda se debe a un peculiar estado mental. (p. 62)

Bradley también creía que el motivo de la tardanza de la acción era causada por un estado anímico extraño, de melancolía. Sánchez-Pardo (1988), siguiendo el juicio de Bradley, agrega al respecto:

Como se ve, Bradley considera que la clave de la demora de Hamlet se debe a que se encuentra preso de un estado de profunda "melancholy". La razón que aduce para sustentar su teoría se basa en que no hay indicio alguno en la obra que nos lleve a pensar que Hamlet era especialmente reflexivo o irresoluto con anterioridad a la muerte de su padre. Para Bradley el carácter inestable del héroe, sus cambios de estado de ánimo desde la euforia a la depresión, son un claro ejemplo de lo que los isabelinos hubieran denominado temperamental, concepto actual de 'melancolía'. (p. 58)

Claramunt (1988) se plantea dos grandes interrogantes: si la locura de Hamlet es simulada y si el retraso de la venganza es por algún motivo anormal. Su respuesta no contradice la postura de Sánchez-Pardo y Bradley, pero las amplía:

¿Finge Hamlet?... Nadie es un "simple simulador" sin más ni más. Entre la exhibición y la ocultación para manejar a otros y obtener supuestas ventajas se halla el vasto campo de un arte complicado y reservado a individuos que quizás no estén enfermos pero tampoco sanos del todo. (Claramunt, 1988; p. 133)

Por esto, Claramunt (1988) piensa que Hamlet no está loco, pero tampoco se puede afirmar que es un individuo sano. Además, este autor considera que el príncipe tiene claros rasgos de obsesivo e histérico. Lo primero, por lo meticoloso, caviloso, lento y sopesado en pensar y actuar. Lo histérico, porque busca desestabilizar la calma ajena, es manipulador, se crece degradando a otros en público (recordar la obra de teatro en que ataca a Claudio), moviliza sentimientos de culpa en los demás, hay elementos de rechazo y asco por la sexualidad y tendencia hacia lo incestuoso.

Bloom (2003) tampoco cree en la locura de Hamlet: “Health and sickness are not contrasts in Hamlet: he is sick, alter all, only north-by-northwest, and I do not believe in his madness, the antic disposition of a great ironist.” (p. 145)

Sin embargo, Claramunt (1988) concluye lo siguiente: “¿Podemos colgar [sobre Hamlet] una etiqueta caracterológica, un diagnóstico de personalidad? Rotundamente, no.” (p. 133) Esta afirmación parte de las múltiples contradicciones que demuestra el príncipe. Su ambigüedad es tal que no puede ser, con seguridad, clasificado o etiquetado de una manera unívoca.

Esto nos recuerda el constante enmascaramiento, propio de la alienación, que Hamlet practica. En palabras de Sánchez-Pardo (1988): “Hamlet oculta su depresión bajo esta máscara que le permite disfrazar sus pensamientos y maquinaciones. Wilson considera que la demora de Hamlet se debe a su inestabilidad emocional...” (p. 79)

Figura de la madre

Como ya vimos en el complejo de Edipo, buena parte del conflicto interno de Hamlet está relacionado con la figura de su madre Gertrudis. Esto debe ser considerado como un elemento que se percibe a través de la historia de la literatura. Los conflictos entre madres e hijos; la figura materna como causante de la crisis del héroe; la mujer como elemento de discordia, tienen presencia desde la antigua Grecia hasta nuestros días.

Campbell (1998) divide la figura de la madre en: madre buena y madre mala. La dicotomía pretende diferenciar dos facetas de la imagen materna que se complementan,

pues al observarse como unidad dan un sentido de universalidad: “Así reúne el ‘bien’ y el ‘mal’ exhibiendo las dos formas de la madre recordada, no sólo la personal sino la universal.” (Campbell, 1998; p. 108)

La madre buena es aquella que nutre, cuida, protege y da vida. Con esta figura el niño se identifica y aferra. Es el, mencionado anteriormente, escudo o resguardo de los infantes. Campbell (1998) opina:

...la madre confortante, nutridora, la “buena” madre, joven y bella, que nos fue conocida y que probamos en el pasado más remoto. El tiempo la hizo desaparecer y sin embargo existe, como quien duerme en la eternidad, en el fondo de un mar intemporal. (p. 105)

A esta figura positiva se le contrapone la madre mala. Volviendo a Campbell (1998), éste da una detallada definición de la figura materna negativa:

La imagen recordada no es sólo benigna, sin embargo, también es la madre “mala”: 1) la madre ausente, inalcanzable, en contra de quien se dirigen las fantasías agresivas y de quien se teme una igual respuesta agresiva; 2) la madre que obstaculiza, que prohíbe, que castiga; 3) la madre que se apodera del niño que crece y trata de huir; y finalmente 4) la madre deseada pero prohibida (complejo de Edipo) cuya presencia es una incitación a los deseos peligrosos (complejo de castración); estas imágenes persisten en la tierra escondida del recuerdo de la infancia del adulto y a veces se convierten en la fuerza más poderosa. (p. 105)

La imagen de la madre mala desestabilizará el mundo del héroe, por lo menos en las obras que vamos a tratar. Al colocarnos en uno de los extremos y perder el aspecto bueno o positivo de la madre, el desequilibrio es inminente.

La madre mala produce efectos negativos sobre el niño, cuyas consecuencias pueden apreciarse en el adulto. En *El hombre y sus símbolos*, Franz (1966) puntualiza las secuelas de la madre mala sobre el hombre:

En su manifestación individual, el carácter del ánimo de un hombre, por regla general, adopta la forma de la madre. Si comprende que su madre tuvo una influencia negativa sobre él, su ánimo se expresará con frecuencia en formas irritables, deprimidas, con incertidumbre, inseguridad y susceptibilidad. (Sin embargo, si es capaz de vencer los asaltos negativos, pueden servirle, incluso, para reforzar su masculinidad.) Dentro del alma de tal hombre la figura negativa del ánimo-madre repetirá interminablemente este tema: “No soy nada. Nada tiene sentido. Para otros es diferente, pero para mí... No disfruto de nada.” Estos “humores del ánimo” producen una especie de embotamiento, miedo a la enfermedad, a la impotencia, o a los accidentes. La totalidad de su vida toma un aspecto triste y opresivo. Tales estados de humor sombrío pueden, incluso, inducir a un hombre al suicidio y, en tal caso, el ánimo se convierte en un demonio de la muerte. (p. 178)

Los estados depresivos, la inseguridad, los momentos de crisis, a causa de esa “madre mala”, serán una constante tanto en Hamlet como en Pink. Acerca del primero, mucho se ha escrito. Hamlet dirige parte de su afecto a la “madre buena”, por ello el complejo de Edipo. Existe atracción y amor hacia Gertrudis. Pero la “madre mala” compite con la imagen positiva. Claramunt (1988) considera: “Su amargo y corrosivo resentimiento [el de Hamlet] parece vinculado en primer lugar a la frustración de la relación afectiva con la madre... Para el príncipe la madre es adúltera, incestuosa y sobre todo criminal...” (p. 135) De esta manera, existe una dicotomía de amor y odio.

Al parecer el odio termina por imponerse. La misoginia que caracteriza a Hamlet proviene del asco y repulsión que Gertrudis le provoca. Cuando la reina se casa con Claudio, Hamlet cambia la apreciación que tiene sobre la mujer. El modelo femenino, su

madre, se ha transformado en un ser impuro e incestuoso. Por esto Claramunt (1988) afirma: “Lo femenino es visto como símbolo, depositario y transmisor del Mal...” (p. 138) Pérez (1988) también tiene una opinión que coincide: “El cierre del esquema es la negación de un modo materno que, por cierto, alcanza a todas las mujeres y donde Ophelia se interpone como un *exemplum* más por detestar.” (p. 122) Además, para apreciar el consenso que hay entre los críticos, Sánchez-Pardo (1988), siguiendo la postura de Manuel Ángel Conejero, concluye: “...la relación Hamlet-Ophelia queda explicada como producto de la aversión que a Hamlet, tras el incesto de su madre, le produce la mujer...” (p. 87)

Figura del padre

Sería un error pensar que los problemas de Hamlet provienen sólo de su relación afectiva con Gertrudis. Su difunto padre también afecta al príncipe. Además, debemos reconocer el conflicto que se origina alrededor de su tío y la falta de cordialidad con Polonio.

La figura paterna es tan importante como la figura materna. El complejo de Edipo tenemos que entenderlo como un conflicto con ambas partes. Según Campbell (1998) el padre se transforma en un hombre desafortunado al tener que soportar el violento castigo que el hijo descarga sobre él:

...la primera impresión que se tiene de él [el padre] es de enemigo. A él se transfiere la carga de agresión que estaba originalmente ligada a la madre “mala” o ausente, mientras que el deseo ligado de la madre “buena”, presente, nutricia y protectora lo conserva (normalmente) ella misma. Esta fatal distribución infantil de los impulsos de muerte (*thánatos : destrudo*) y

de amor (*eros* : *libido*), es la base del ahora célebre complejo de Edipo...
(p. 14)

Ya expusimos que Hamlet no puede matar a Claudio porque éste fue quien cumplió sus fantasías edípicas de asesinar al padre. Pero la ausencia del rey Hamlet se vuelve otro problema para el príncipe. Claramunt (1988) da una excelente explicación al respecto:

El padre de Hamlet es el “padre bastante inexistente”. Hamlet padre es un guerrero que ha estado lejos del hogar en múltiples guerras. Dato frecuente en niños que no han introyectado una imagen masculina consistente y sólida. En estos casos, la imagen de la madre adquiere una relevancia excesiva, creándose un lazo conflictivo con el hijo, con las complicaciones de hiperdependencia que esto supone. (p. 134)

Pérez (1988) incluso llega a considerar que el tema central de la obra es la ausencia del padre.

La figura materna, en *Hamlet*, se reduce a Ofelia y Gertrudis. No sucede lo mismo con la imagen paterna. Ésta se divide en varios personajes. El *leitmotiv* de la obra será la relación que cada padre tiene con su hijo. Hamlet está emparentado con el rey, debe vengarse. Laertes también debe vengar la muerte de Polonio y, a su vez, ser el protector e instrumento de venganza de Claudio. Asimismo, Fortinbrás necesita desagraviarse por la muerte del viejo Fortinbrás. Por esto Mateo (1988) concluye que cada padre debe buscar su némesis en el hijo. Pérez (1988) piensa de forma análoga:

El territorio de los padres pertenece al *ghost*, a Polonius, a Fortinbrás y es el espacio desde donde se establece un código de vigilancia y castigo. Los tres hijos van a ser, en realidad, los artífices de *Hamlet*, una obra donde padres e hijos juegan una función determinante. (p. 110)

La división de la figura paterna también nos permite observar diferentes facetas de Hamlet, pues cada uno de los padres tiene una idea distinta sobre el príncipe. Esto nos produce cierta incertidumbre. No sabemos realmente quién es el príncipe. Mateo (1988) cree que Hamlet es visto por Claudio como un rebelde peligroso y conspirador al que hay que doblegar o eliminar; Polonio lo considera un amante desquiciado por el amor; mientras el fantasma del rey Hamlet cree que es un hijo obediente que vengará su muerte.

Es necesario detenernos en dos de los personajes masculinos más notables de *Hamlet*: el difunto rey Hamlet y Claudio. La función del primero será de mensajero. Campbell (1998) entiende al mensajero como un ser el cual llama al héroe a la aventura. El mensajero le revela al héroe su misión, la cual puede aceptar o desechar. Campbell (1998) considera: “El heraldo o mensajero de la aventura, por tanto, es a menudo oscuro, odioso, o terrorífico...” (p. 56) Definición apropiada para el fantasma del rey Hamlet. Éste funge de mensajero al participarle su asesinato a Hamlet. Bradley lo entiende como: “el representante de ese poder oculto final, el mensajero de la justicia divina...” (1978; c.p. Sánchez-Pardo, 1988; p. 62) Así, el príncipe acepta la aventura que consiste en vengar el crimen matando a Claudio; Hamlet acepta la llamada a la aventura.

Por su parte, Claudio desempeña el papel de la fuerza opositora y objeto de odio para Hamlet. Holland (1994) piensa: “Claudio es el padre criminal.” (p. 30) Campbell (1998) entiende que el Monstruo-Tirano destruye y acaba con todo el orden que lo rodea, es “...el mensajero mundial del desastre, aún en el caso de que en su mente alienten intenciones humanas.” (p. 22) Este elemento es fundamental. Claudio conserva esas “intenciones humanas”, es decir, desempeña el cargo de rey eficiente, cortés y compasivo. Además, observamos que es un buen marido de la reina viuda. Muchos críticos coinciden en esto. Wilson Knight (1968; c.p. Sánchez-Pardo, 1988) afirma:

Tal y como aparece en la obra, Claudius no es un criminal. Es —por extraño que parezca— un rey bueno y noble, atrapado en la cadena de la casualidad que le une a su delito. Quizá él hubiera podido romper esta cadena de no haber sido por Hamlet y todo se hubiera arreglado. (p. 69)

De esto se desprende que Claudio no tiene otro camino sino matar a Hamlet. El príncipe es implacable y obstinado. Aunque demora su venganza, nunca la abandona. Claudio sabe que alguno debe morir.

La alienación

El hombre medieval estaba inserto en una sociedad unívoca, donde no había grandes discrepancias; en la que el poder y la figura de Dios mantenían cierta coherencia. Con la llegada del Renacimiento y, luego, el comienzo del manierismo, observamos cambios significativos en la vida del hombre. El sentido de unidad en la Edad Media quedó atrás:

Para la Edad Media hay sólo diversos distanciamientos de lo divino, pero no hay conflicto posible con ello. Un punto de vista moral que quisiera justificar la oposición a la idea divina y dar valor a la voz del mundo frente a la voz del cielo sería completamente absurdo desde el punto de vista de la mentalidad medieval. (Hauser, 1998; p. 486)

Huizinga (1971) entendía la Edad Media como un tiempo de extremos, en el que no se vivían términos medios: “Mientras que nosotros imponemos con vacilación y con conciencia a medias de nuestra propia culpa penas muy mitigadas, la Edad Media sólo conoce los dos extremos: la plenitud del castigo cruel o la gracia.” (p. 39) Luego continúa opinando sobre la Edad Media:

El pueblo oscila, como un gigante con cabeza de niño, entre angustias infernales y el más infantil regocijo, entre la dureza más cruel y una emoción sollozante. Vive entre los extremos de la negación absoluta de toda alegría terrena y un afán insensato de riqueza y de goce, entre el odio sombrío y la más risueña bondad. (p. 42)

De este orden absoluto medieval se pasó a un ambiente de relativismo. El Renacimiento representó un período de avances en todas las áreas de la cultura. La ciencia y el arte, por ejemplo, se desarrollaron desmesuradamente. La religión también

sufrió grandes cambios. Sin embargo, aunque en un primer momento se creyó lo contrario, el Renacimiento se construye sobre ciertas contradicciones. Sabato (1951) da cuenta de esto:

Tal como Berdiaeff advirtió, el Renacimiento se produjo mediante tres paradojas:

1ª Fue un movimiento individualista que terminó en la masificación.

2ª Fue un movimiento naturalista que terminó en la máquina.

3ª Fue un movimiento humanista que terminó en la deshumanización.

Que no son sino aspectos de una sola y gigantesca paradoja: *la deshumanización de la humanidad*. (p. 105)

Toda la perturbación y movimiento que genera la crisis del Renacimiento rompen con el sentido de unidad social. El hombre comienza a enfrentarse a un modo de vida que le es extraño y ajeno. Hauser (1974) lo explica así: “...el hombre se siente repentinamente separado y alejado de todo aquello con lo que estaba familiarizado, amputado de cuanto hasta entonces había prestado sentido y fin a su vida...” (p. 217)

El avance de las ciencias, la creación de las instituciones que rigen la vida cotidiana, los cambios religiosos, las nuevas tendencias filosóficas, las nuevas formas artísticas, etc., involucran al hombre en un mundo que, además de serle ajeno, lo domina. Esto causa una inevitable sensación de confusión. Sabato (1951) ofrece esta opinión: “Desolado, el hombre se sintió por fin en un universo incomprensible, cuyos objetivos desconocía y cuyos Amos, invisibles y crueles, lo llenaban de pavor.” (p.106)

El concepto que define lo dicho hasta ahora es la alienación. Hauser (1974) la entiende como: “...la vivencia del desarraigo, perplejidad e insustancialidad del individuo, la conciencia de haber perdido la conexión con la sociedad y la vinculación con el propio trabajo, la desesperanza de poner en consonancia las propias pretensiones,

valoraciones y objetivos.” (p. 216) De esta manera, el hombre se ha convertido en un extraño dentro de su propio, natural y legítimo contexto.

Lo paradójico de este proceso, que en la actualidad continúa absolutamente vigente, es que las creaciones humanas sobrepasan a sus creadores: “El hombre crea objetos, formas, valores, de los que está dispuesto a ser siervo y esclavo, en lugar de ser su señor.” (Hauser, 1974; p. 218) Hauser (1974), en el *Origen de la literatura y el arte moderno*, encuentra tres elementos que encarnan lo anterior: el trabajo, el dinero y las instituciones.

Marx, según Hauser (1974), entendía la alienación como el proceso de ruptura en la relación trabajo-trabajador. El hombre dejó de tener un vínculo estrecho con su obra. Lo que produce ya no le pertenece sino que es propiedad del consumidor. Además, los mecanismos de producción tampoco le son propios, el patrón es el dueño. A los artistas les sucede lo mismo. Las obras de arte pasan a ser productos que son transados o comercializados en el mercado, perdiéndose la relación del artista con su creación y su público. Escritores, pintores, músicos, entre otros, ya no tienen control sobre sus piezas, éstas dejaron de pertenecerles. Así el trabajo se convierte en algo impersonal, donde el individuo se siente extraño a su labor. Esta falta de vinculación no es otra cosa que la alienación.

El dinero refuerza la idea anterior. El trabajo no tiene valor por sí mismo sino por la cantidad monetaria que genera. Hauser (1974) dice al respecto: “Nada pone más clara y significativamente ante los ojos la alienación que tiene lugar en la vida económica y social, que el papel que desempeña el dinero en el capitalismo... El dinero deshumaniza, neutraliza, cuantifica las diferencias cualitativas.” (p. 232) Sabato (1951) tiene una opinión que coincide con la de Hauser: “Esta paradoja [se refiere a las del Renacimiento, mencionadas hace algunos párrafos], cuyas últimas y más trágicas consecuencias

padecemos en la actualidad, fue el resultado de dos fuerzas dinámicas y amorales: *el dinero y la razón*.” (p. 106) La paradoja parte del carácter abstracto del dinero. El papel y la moneda representan una riqueza intangible, por sí mismas no tienen valor.

En tercer lugar están las instituciones. Éstas fueron creadas y son manejadas por los hombres. Pero una vez formadas, pierden su carácter humano y se convierten en entes indiferentes. Pensemos en la justicia, en el sentido de sistema judicial, y nos topamos con un aparato complejísimo que no puede ser comprendido y utilizado por el hombre común. Otro ejemplo es una entidad financiera. Allí las personas son identificadas por números de cuenta; sus características cualitativas importan poco, mientras que sus posesiones, en términos cuantitativos, cobran relevancia. Por ello el hombre es despersonalizado. Se le arrebatan sus características propias como individuo. Este estado de alienación causado por las instituciones, influye sobre el mundo artístico. Hauser (1974) lo indica como fenómeno del manierismo, sin embargo, es evidente su vigencia en nuestros tiempos:

Lo que se sacrifica, sobre todo, a una institución en cuanto forma de vida es la espontaneidad del espíritu, y ello no solo por parte de aquellos que administran la institución, sino también de la mayoría de las personas que entran en contacto con ella desde el exterior... Todo estilo artístico de tendencia manierista, así como la concepción del mundo que se halla en su base, muestran las huellas de esta destrucción de la espontaneidad y de esta mecanización de las reacciones, o bien muestran rasgos de lucha en contra de ello, al desarrollar formas exageradas del individualismo, de la sensibilidad y del capricho. (p. 242)

Además, la alienación se observa en un proceso de enmascaramiento del hombre. Volviendo a la postura de Hauser (1974), Shakespeare tiene la siguiente idea del hombre: “...el hombre es, por naturaleza y destino, un ser que se disfraza, que se oculta,

que desempeña siempre un papel, que se encubre tras una apariencia, que vive bajo una ilusión...” (p. 253) Esta ambigüedad puede generar una tendencia hacia el suicidio. El hombre se debate entre lo que es y lo que aparenta ser. Lo más grave es que llega a no diferenciar entre la ficción, la máscara, la apariencia, y su verdadero ser. Sabato (1979) da un acertado ejemplo sobre esto. Nos muestra el caso de Leonardo de Vinci. Éste fue un hombre que gustaba de las costumbres de su época; frecuentaba las reuniones en la corte y era dado a socializar con sus contemporáneos. Pero el otro Leonardo, aquel que despreciaba las reuniones mundanas y a los hombres de su tiempo: “...fue un gran desconocido... Quizá más de una vez debe haber sentido lo mismo que una noche experimentó Kierkegaard al volver de una fiesta en que había brillado por su ingenio: el impulso de suicidarse:” (p. 405) Más adelante agrega el autor argentino:

¿Cuál sería su rostro en la soledad? Podemos sospechar que tendría algo de horrendo y hasta trágico. Porque siempre llevamos una máscara, una máscara que es distinta para cada uno de los papeles que se nos tiene asignados en la vida... ¿Pero qué expresión ofrecemos cuando por fin en la soledad nos quitamos la última que llevábamos? ¿Cuando nadie, absolutamente nadie, nos escruta, nos exige, nos intima o nos ataca? (p. 405)

Sola (1988) coincide con el juego de máscaras que se aprecia en *Hamlet*:

Los caracteres se mueven entre lo que son y lo que aparentan ser dejando al espectador confuso respecto a su verdadera identidad y sus intenciones... Esta es la “noche oscura” del alma en la que se espera una fértil regeneración del ser; es la confrontación entre apariencia y realidad, entre el hombre antiguo y el hombre nuevo... (p. 158)

Asimismo, Dover Wilson opina:

... las técnicas que (Shakespeare) utilizó para crear esta ilusión suprema de un personaje espléndido y misterioso que está loco y, a la vez, es el más cuerdo, que es un indeciso y al mismo tiempo el más enérgico hombre de acción, un triste fracaso y el más adorable de todos los héroes. Tanto el personaje de Hamlet, como la aparición de sus intérpretes sucesivos en escena, es una cuestión de maquillaje. (1962; c.p. Sánchez-Pardo, 1988; p. 79)

El hombre de finales del Renacimiento tuvo que enfrentar estos grandes cambios, es decir, vieron el nacimiento de la modernidad. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, de Marshall Berman (2000), encontramos estas líneas que resumen lo dicho:

En la primera fase [de la modernidad], que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, las personas comienzan a experimentar la vida moderna; apenas si saben con qué han tropezado. Buscan desesperadamente, pero medio a ciegas, un vocabulario adecuado; tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas. (p. 2)

Esta época es, precisamente, a la cual perteneció Shakespeare. Así, pues, el concepto de alienación nos permitirá explicar algunas facetas o rasgos de Hamlet. Bloom (2003) considera: “Hamlet is the antithesis of Everyman: in the contrast between ordinary citizen and alienated artist-intellectual, he always provides the model for the latter...” (p. 138) Asimismo, el dinero, el poder de las instituciones, la deshumanización en el trabajo, es decir, las fuentes de la alienación planteadas en el manierismo, serán una constante hasta nuestros días. Evidencia de esto la encontraremos en *The wall* (Parker, 1982).

Pérez (1988) tiene una opinión, acerca de Hamlet, que coincide con el concepto de alienación:

Es Hamlet un rebelde que enjuicia la sociedad de su tiempo. Un espíritu crítico y atormentado que siente en sus propias carnes el vacío moral que le rodea. Cada momento histórico tiene su moral social, que casi siempre se nos queda pequeña y en cada momento surge un héroe que lucha contra esos falsos postulados que a nadie convencen. Es pues Hamlet encarnación de un tipo de rebelde, es pues símbolo de la lucha dialéctica del hombre por encontrar su verdadera identidad, que busca la verdad ante todo. (p. 123)

Sabato (1951) considera que este fenómeno, el de la alienación, concepto que compartiremos con Hauser a lo largo de este trabajo, suele repetirse:

Dice Martin Buber que la problemática del hombre se replantea cada vez que parece rescindirse el pacto primero entre el mundo y el ser humano en tiempos en que el ser humano parece encontrarse en el mundo como un extranjero solitario y desamparado. Son tiempos en que se ha borrado una imagen del Universo, desapareciendo con ella la sensación de seguridad que se tiene ante lo familiar: el hombre se siente a la intemperie, sin hogar. Entonces, se pregunta nuevamente sobre sí mismo. (p. 104)

Y será este “preguntarse sobre sí mismo” un hecho fundamental del manierismo con el surgimiento de las figuras narcisistas. Hecho que se mantiene en el siglo XX. Es el hombre que se encierra en su interioridad y se aparta del mundo que lo rodea. Pero eso será tema del próximo capítulo.

El narcisismo

Hauser (1974) considera que la alienación significó un profundo cambio desde la perspectiva sociológica, mientras en el ámbito psicológico nos encontramos con el narcisismo. Ambos términos mantienen una profunda relación, aunque son totalmente distintos. Lo relevante es destacar que no existe narcisismo sin alienación, pero sí alienación sin narcisismo. La alienación tiene causas histórico-sociales mas no causas psicológicas. Mientras que el narcisismo se produce, justamente, a partir de una situación social. En palabras del propio Hauser (1974): "...hay sin duda alienación sin narcisismos, pero no hay narcisismo –por lo menos como enfermedad- sin alienación.” (p. 263) Además, ambos fenómenos comparten ciertas características: la crisis espiritual, el desamparo y la soledad que experimenta el hombre.

El narcisista se define como un sujeto que concentra toda su atención en sí mismo. Esto significa que abandona su amor e interés por el mundo exterior, por los objetos y personas que lo rodean. Hauser (1974) lo determina de la siguiente manera:

Al retirar su libido y su interés de los objetos, el carácter narcisista pierde el contacto directo con la realidad y el sentido acerca de lo que es verdaderamente real; el narcisista se atrinchera y oculta tras los bastidores del propio yo y se hace incapaz al fin de salir de su escondrijo. El narcisista sustituye la realidad por una ficción en cuyo centro está él mismo y se mueve en este mundo ficticio sin preocuparse por la verdad... El narcisismo significa así, en último término, una crisis del sentido de la realidad, y la pérdida de objeto del amor arrastra consigo la pérdida de toda la realidad exterior. (p. 262)

Es previsible intuir que este tipo de caracteres entran en conflicto con el medio que los rodea. Especialmente se ven afectadas sus relaciones humanas. El amor a sí

mismo; el ser centro de la realidad, lo lleva a un desprecio por los otros, de aquellos quienes lo rodean. De esta forma, la hostilidad marca un rasgo importante en el individuo narcisista.

El conflicto generado por las tendencias narcisistas fue capturado en algunos de los personajes literarios más representativos del manierismo como: Don Quijote, Don Juan, Fausto y Hamlet. Hauser (1974) hace esta afirmación y enfatiza sobre la condición problematizada de estos:

Sólo desde el manierismo hay en la literatura caracteres <<modernos>>, <<problemáticos>>, porque la escisión entre el yo y el mundo, y entre las mismas inclinaciones del yo, tan características del hombre moderno, aparecen por primera vez con el tipo narcisista, el cual adquiere figura con la alienación de la época manierista. (p. 272)

Si entendemos el yo desde la postura de Freud las líneas anteriores cobran valor. Según Hall y Lindzey (1992) el yo:

...orienta los caminos para la acción, selecciona las características del ambiente a las que ha de responder y decide qué instintos y como serán satisfechos... el yo ha de procurar la integración de las demandas frecuentemente conflictivas del ello, el superyó y el mundo exterior... (p. 16)

El yo puede ser entendido como una válvula que contiene los deseos instintivos, primitivos e inconscientes del ello. El objetivo es lograr cierta consonancia con el mundo social, el cual está regido por convenciones y patrones morales que son encarados por el superyó. Al respecto, Navarro (1989) apunta: “El yo surge porque las necesidades del organismo requieren transacciones apropiadas con el mundo real objetivo.” (p. 107)

El yo del hombre moderno entra en un conflicto de profunda gravedad. Por esto existe esa escisión que nota Hauser. El problema surge cuando se hace cada vez más difícil satisfacer los deseos personales en un mundo que nos es adverso; un espacio prohibitivo que busca controlar, en todo momento, las individualidades. Es bueno recordar, por ejemplo, cómo logran las instituciones este propósito. Así observamos la importancia de la alienación, que termina generando, en los casos más extremos o especiales, el narcisismo. El yo no tiene cabida en el mundo exterior y se repliega en la interioridad. Por eso Don Quijote se debate entre la realidad y la fantasía; Hamlet sólo piensa en su venganza; mientras que Pink sufre una suerte de metamorfosis en su laberinto psicológico que lo convierten en un misántropo.

El hombre moderno, problematizado, tiene su origen en la figura de Hamlet:

Hamlet encarna en el drama, por primera vez y de la manera más pura, el tipo del hombre moderno con su contradicción interna, su alienación del mundo y su rencor con los demás hombres; este rencor, que le retrae en sí mismo, puede encontrar las más diversas explicaciones, pero su origen psicológico es siempre el narcisismo de aquel que ha perdido el mundo.
(Hauser, 1974; p. 284)

El héroe moderno, que tiene su paradigma en Hamlet, está incomunicado y desolado. Levin (S/F; c.p. Sánchez-Pardo, 1988) expone lo siguiente sobre Hamlet: “Es su aislamiento de los demás, su alejamiento de su ambiente, lo que le ha convertido a Hamlet en patrón espiritual de tantos héroes modernos desheredados.” (p. 80)

Hamlet es incapaz de amar a sus semejantes. Su odio por los demás, su misantropía, lo rigen. Acerca de esto, Bloom (2001) piensa lo siguiente: “Hamlet, al morir, no ama a nadie –ni padre ni madre, ni Ofelia ni Yorick-...” (p. 431)

Otro aspecto fundamental del narcisismo es el odio a sí mismo. El individuo narcisista no ama a nadie, pero tampoco a sí mismo. Hauser (1974) lo explica como una situación interna de amor-odio. Bloom (2003) entiende que Hamlet fue el primer personaje que encarna esta situación: “Unsponsored and free, Hamlet longs for a mighty opposite, and discovers he has to be his own. He inaugurates the situation in which each of us has to be our own worst enemy.” (p. 134) Además, Bloom (2001) agrega: “Claudio es meramente un accidente; el único enemigo convincente de Hamlet es él mismo.” (p. 440)

Es este tipo el que se irá repitiendo, con nuevos matices, hasta nuestros tiempos. El héroe negativo, según Hauser (1974), predomina en la literatura enalteciendo lo problemático e inmoral. Los personajes positivos, luminosos e ideales han sido desplazados, aunque no hayan desaparecido. Es el caso de *The wall* (Parker, 1982), que nos muestra, con su protagonista, una versión de Hamlet elaborada a partir de elementos contemporáneos; donde, tal vez, la alienación y el narcisismo son llevados a los extremos.

El héroe moderno

Ya se ha explicado que una de las características fundamentales del héroe moderno es el conflicto interior. Las fuerzas externas no son el problema para el héroe, sino la pelea que libra consigo mismo.

Este conflicto interior está relacionado con la concepción del destino. En la antigüedad el hado del hombre era impuesto por potencias externas, por lo dioses. La condición moderna desecha esto y el destino es escogido por el propio héroe. Según Hauser (1974): “Este [el héroe] perece por razones de su naturaleza indomable, de sus pasiones desmedidas, de su ser excesivo; su fatalidad es su carácter.” (p. 300) El individuo predestinado, que no puede huir de su sino, es sustituido por aquel que inevitablemente será destruido por su conflicto interior. Ya no existen seres o dioses que escogieron, de forma anticipada, la suerte del héroe; ahora él mismo será quien tome la decisión, quien afirme y acepte su destino. Por eso algunos críticos, como Bloom (2001, 2003), piensan que Hamlet, como representante del héroe moderno, lucha consigo mismo, convirtiéndose en su peor enemigo.

Cuando el conflicto se encuentra dentro del propio héroe es entendible que el narcisismo esté presente. Además, éste se acentúa con el proceso de individualización. El héroe moderno no representa al colectivo, como sucedía en la antigua Grecia. Hauser (1974) ofrece la siguiente explicación:

Si la falta de Antígona, es decir, el enterramiento de su hermano contra la prohibición del rey, hubiera sido expuesta como el hecho aislado de un individuo, el drama –como dice Kierkegaard- cesaría de ser tragedia griega y se convertiría en una obra moderna. Lo que hace a Antígona

heroína de un drama griego es su falta de individualidad, es decir, la circunstancia de que su destino no es un destino individual. (p. 302)

La alienación y el narcisismo han logrado esa individualización y soledad del héroe moderno. Por ello Hauser (1974) afirma: "...el héroe de la tragedia moderna está solo en el momento de su muerte." (p. 298) Esto será evidente en la muerte de Hamlet y Pink. Ellos son representantes de lo individual. Volviendo a Hauser (1974), este rasgo de individualidad y aislamiento tiene por causa la alienación: "Nada condiciona y caracteriza más profundamente la peculiaridad de la tragedia moderna que el elemento de la alienación... los hombres se habían convertido en extraños en su tierra, en huéspedes apenas tolerados." (p. 310) De esta forma, la tragedia de Hamlet es la tragedia de la alienación.

Ante el relativismo de una época, en la cual los valores, la moral y las costumbres están trastornados, el bien y el mal se confunden. Los tiempos modernos poseen esta peculiaridad. Así, el hombre entra en conflicto al debatirse en esta ambigüedad. Esto es parte fundamental de la tragedia moderna: toda acción es apropiada e incorrecta al mismo tiempo. No hay posibilidad de decisiones unívocas. Hauser (1974) lo explica de esta manera:

Una situación se hace trágica no porque exija el sufrimiento, el sacrificio y la muerte, sino porque no consiente ninguna actitud equívoca, porque cualquiera de las posibles decisiones envuelven al sujeto de la acción en un complejo inextricable de justicia e injusticia, culpa e inocencia, voluntad y coacción, libertad y necesidad. (p. 309)

La opinión anterior de Hauser está vinculada a la postura de Pérez (1988) sobre Hamlet:

Hamlet lo es todo y no es nada. Es príncipe y demagogo, sagaz y extravagante, profundo y frívolo. No tiene fe en el cetro, se burla del trono, tiene por camarada a un estudiante, comprende al pueblo. He aquí la primera ruptura con el orden social existente. Es Hamlet un rebelde que enjuicia la sociedad de su tiempo. Un espíritu crítico y atormentado que siente en sus propias carnes el vacío moral que le rodea. Cada momento histórico tiene su moral social, que casi siempre se nos queda pequeña y en cada momento surge un héroe que lucha contra esos falsos postulados que a nadie convencen. Es pues Hamlet encarnación de un tipo de rebelde, es pues símbolo de la lucha dialéctica del hombre por encontrar su verdadera identidad, que busca la verdad ante todo. (p. 123)

En consecuencia, “el héroe trágico es culpable e inocente a la vez.” (Hauser, 1974; p. 315) Esto coincide con la concepción del héroe-villano de Bloom (2001):

Hamlet es un héroe trascendental, una nueva clase de hombre en la misma medida en que lo fue el rey David del Libro de Samuel, y Hamlet es también una nueva clase de villano, precursor directo de Yago y Edmundo, el villano-como-dramaturgo, que escribe con la vida de otros tanto como con palabras. Tal vez es mejor llamar a Hamlet un villano héroe, porque su transcendencia triunfa finalmente, aun cuando pragmáticamente es el agente de ocho muertes, incluyendo la suya propia. (p. 418)

Ante el ambiente de inmoralidad que se vive, el héroe moderno se erige como un adversario de la sociedad. Esto lo aísla aún más. El hombre moderno está alienado porque no se identifica con la sociedad que lo rodea; el héroe lucha contra ella, la juzga, le reclama.

Según Hauser (1974) el héroe shakesperiano, es decir, el de la tragedia moderna, está supeditado a tres motivos: “... la inevitabilidad del conflicto, su insolubilidad final

y... el triunfo moral del héroe con su muerte.” (p. 313) El héroe no puede huir de la incompatibilidad con su sociedad; del problema de sentirse solo, excluido, incomprendido, aislado. Ante esto, Hamlet no puede quedar inactivo, según Mateo (1988): “Hamlet legitima la duda, el hastío o la náusea ante un mundo nauseabundo, pero no está dotado para el silencio o la indiferencia.” (p. 92) Sin embargo, cuando el príncipe se enfrenta contra las fuerzas que se le oponen, comprende que no hay forma de solucionar el conflicto. Por ello el irremediable final. ¿Cómo lograr revivir al padre, matar sin problema al tío, romper con las nupcias incestuosas de su madre, dejar el resentimiento contra los demás? Hamlet, ni ningún otro, estarían en la capacidad de efectuar esta empresa. En el momento que el héroe moderno acepta su destino y entiende que su cometido tiene sentido, es decir, no es trivial, logra su propósito: “...cuando conoce que su pasión, su acción, su derrota y su triunfo es todo lo mismo, el héroe parece desprenderse del resto de los humanos; él mismo constituye la medida por la que puede y debe ser juzgado.” (Hauser, 1974; p. 313) De este modo, el héroe se afirma, tiene una razón de ser. Hauser (1974) considera que el héroe logra su cometido cuando se desenmascara, es la forma de elevarse sobre aquellos que lo rodean y triunfar:

El hombre no sabe él mismo lo que es auténtico y esencial en él y lo que es pura apariencia y engaño en sí. El núcleo de las tragedias de Shakespeare y de todo el drama moderno lo constituye el proceso por el que el hombre adquiere claridad acerca de sí mismo, y el valor ético del planteamiento dramático consiste en aquella radicalidad que elimina la mera apariencia y desenmascara al protagonista, sobre todo ante sí mismo, poniendo al descubierto su verdadero ser. Conocimiento de sí y realización de sí son la ganancia que arrojan los raros momentos culminantes de la fatal decisión trágica; mientras no se han alcanzado estos momentos, o mientras no se han aspirado a ellos, el hombre se encuentra preso de la duda y de la incertidumbre por lo que se refiere a su mundo y a su propio ser. (p. 253)

CAPÍTULO II

Hamlet: el héroe moderno

En un principio, sería sencillo comprender el odio de Hamlet hacia su tío Claudio. El asesinato del rey Hamlet es la explicación más adecuada. Sin embargo, debemos recordar que el conflicto nace antes que Hamlet tenga contacto con el fantasma de su padre. La causa es evidente: Hamlet está molesto y dolido por el matrimonio desvergonzado de su madre con su tío, además, éste se ha llevado a cabo sólo unos pocos meses después de la muerte del rey. El odio está sembrado en Hamlet desde el principio de la obra. Nunca encontramos a un Hamlet amable, libre de ira, sin rencores y deseos de venganza.

En la Escena II del Acto I, Hamlet se lamenta de la muerte de su padre. Todavía siente el dolor por la pérdida. Le es inconcebible que su madre y su tío se casen:

HAMLET-... Y, sin embargo, al cabo de un mes... ¡no quiero pensar en ello! ¡Fragilidad, tienes nombre de mujer!... ¡Un mes apenas, antes de estropearse los zapatos con que siguió el cuerpo de mi pobre padre, como Niobe arrasada en lágrimas; ella, sí, ella misma... -¡ oh, Dios, una bestia incapaz de raciocinio hubiera sentido un dolor más duradero!-, casada con mi tío, con el hermano de mi padre, aunque no más parecido a mi padre que yo a Hércules... ¡Al cabo de un mes!... ¡Aun antes que la sal de sus pérfidas lágrimas abandonaran el flujo de sus irritados ojos, desposada! ¡Oh, ligereza más que infame, corre con

tal premura al tálamo incestuoso! – Esto no es bueno, ni puede acabar bien. (p. 20)¹

Luego, durante la representación de *La ratonera*, dice:

Hamlet.- ¡Oh, cielos! ¡Sólo para vos soy el bufón! ¿Qué ha de hacer uno sino estar alegre? Y si no, mirad qué aire más risueño tiene mi madre, y mi padre hace dos horas que murió. (p. 75)

Con estas palabras el príncipe muestra su resentimiento por los cambios que ha sufrido su vida. Su madre no representa una mujer digna y respetable. Mientras que su tío es un hombre simple, usurpador e insignificante, en comparación con el rey Hamlet.

Pero el verdadero detonante del conflicto será el fantasma. Ya Hamlet venía arrastrando una carga muy pesada, sólo necesitaba un buen motivo para desarrollar su odio. Con la aparición del espectro del padre y el conocimiento de su asesinato, a manos de Claudio, Hamlet encuentra la excusa perfecta para actuar. Es pertinente volver al concepto del mensajero, de Campbell (1998), como el ser que llama al héroe a la aventura. En este caso, la aventura será la venganza del crimen. En la Escena V del Acto I, encontramos el llamado a la aventura:

Sombra.-... ¡Atiende! ¡Atiende! ¡Oh, atiende! Si tuviste alguna vez amor a tu querido padre...

Hamlet.- ¡Oh, Dios!

Sombra.- Véngale de su infame y monstruoso asesinato.

Hamlet.- ¡Asesinato!

¹ Todas las citas de *Hamlet* pertenecen a la edición de Espasa-Calpe (1959).

Sombra.- Asesinato infame, como es siempre el asesinato; pero éste es el más infame, horrendo y monstruoso.

Hamlet.- Que lo sepa enseguida, para que con alas tan veloces como la fantasía o los pensamientos amorosos vuele a la venganza. (p. 34)

Además, la apariencia pálida y espectral del fantasma coincide con los rasgos que Campbell (1998) le otorga al mensajero: "...oscuro, odioso o terrorífico..." (p. 56) Las palabras de Horacio, al toparse con el fantasma, corroboran lo anterior: "Exactamente. ¡Me estremece de asombro y de terror!" (p. 11)

Aparentemente las causas del conflicto de Hamlet son externas. Proviene del estado de inmoralidad que rodea al héroe. No obstante, Hamlet es el modelo del héroe moderno porque su conflicto no es externo, sino interno. El incesto, la intromisión de Claudio y el asesinato del rey, aunado a la moral, los valores y la conciencia del príncipe, extravían a Hamlet en una suerte de laberinto interior. El héroe está confundido y perturbado por el impacto y la crisis que han generado los últimos acontecimientos de su vida, y por la temeraria y dificultosa tarea que exige la venganza. El conflicto interno del héroe se manifiesta en la demora de su acción. Hamlet tarda demasiado en matar a Claudio.

Muchas han sido las explicaciones sobre el retraso de la venganza, como ya hemos explicado. Aunque ninguna puede ser refutada por completo; no hay una explicación contundente; todas tienen sus debilidades. La teoría del complejo de Edipo, tal vez, es una de las más populares. Sin embargo, existe evidencia que la contradice. Para que la postura de Freud (1974) sea posible, debemos partir del hecho que Hamlet odia a su padre. Cosa que no es necesariamente cierta. Con los siguientes ejemplos tenemos prueba de ello:

Hamlet.- [El rey Hamlet] Era un hombre, en todo y por todo, como no espero hallar otro semejante. (p. 22)

Hamlet.- Mirad aquí este cuadro y este otro, representación en lienzo de dos hermanos. Ved cuanta gracia reside en este rostro [el del padre de Hamlet]: los rizos de Hiparión, la frente del mismo Jove, los ojos como de Marte, para amenazar y mandar; un continente como el de Mercurio, el mensajero, cuando acaba de posarse en la cima de un monte que besa el cielo; un conjunto de perfecciones, ciertamente, donde no parece que todos los dioses quisieron poner su sello para ofrecer al mundo un prototipo de hombre. Éste era vuestro esposo. Mirad ahora al que sigue. Ahí está vuestro marido, cual espiga atizonada, que agosta a su gallardo hermano. ¿Tenéis ojos? ¿Pudisteis dejar de pacer en esta hermosa colina, para bajar a cebaros en tan cenagoso pantano? (p. 90)

El último parlamento pertenece a la escena en que Hamlet le reprocha a su madre haberse casado con Claudio. Advertimos que la imagen del “padre bueno” le corresponde al difunto rey. Mientras que el “padre malo” es representado por Claudio. De esta manera, es difícil aceptar que Hamlet haya querido matar a su padre para estar con su madre. Por lo menos se crean dudas acerca del complejo de Edipo, en *Hamlet*. Acerca de esto Bloom (2001) indica: “Esto es monstruosamente astuto: a Hamlet le gustaría tal vez ser Edipo u Orestes, pero (contra Freud) no es en absoluto similar al uno o al otro” (p. 421) El príncipe observa en su padre una figura positiva, que lo llena de orgullo, que significa un modelo digno a seguir. Claudio no representa nada de esto. Hamlet no retrasa su venganza porque siente que se estaría matando a sí mismo en el momento de aniquilar a su tío. Las razones son otras. En primer lugar, el príncipe debe asegurarse de que su tío es el verdadero asesino del rey. Hamlet no está seguro de la identidad del fantasma; no tiene la certeza de que sea su padre o el demonio. En la obra de teatro, *La ratonera*, que Hamlet efectúa en el palacio, se justifica esta razón:

Hamlet.- Esta noche se representará un drama ante el rey, y en él hay una escena de cierto parecido con las circunstancias que te conté de la muerte de mi padre. Te suplico que cuando llegue el caso observes a mi tío con toda la penetración de tu alma. Si su oculto crimen no aparece al descubierto en determinado pasaje de la obra, es que era un espíritu infernal lo que vimos, y todas mis cavilaciones más negras que la fragua de Vulcano. (p. 74)

En segundo lugar, está la crisis interna que sufre Hamlet. Ésta se manifiesta a través del enmascaramiento; de los distintos roles que desempeña el príncipe. Los constantes cambios anímicos y de personalidad son prueba de ello. Cabe recordar las palabras de Sánchez-Pardo (1988): “Hamlet oculta su depresión bajo esta máscara que le permite disfrazar sus pensamientos y maquinaciones. Wilson considera que la demora de Hamlet se debe a su inestabilidad emocional...” (p. 79) Así, Hamlet es el hombre alienado que nos presenta Hauser (1974). Las dos formas o estados más comunes que interpreta el príncipe son la cordura y la locura. El Hamlet calculador, inteligente, sagaz, malicioso y perspicaz, se contrapone con el demente, absurdo, desorientado y bufonesco, es decir, existe la ambivalencia cordura-locura. Hamlet sabe que debe disfrazarse, necesita ocultar sus verdaderas intenciones tras una fingida demencia. Esa será la única forma de poder organizar su venganza sin ser detenido. Pasar como inofensivo es la meta. Por ello, el príncipe advierte a Horacio y Marcelo sobre su futuro estado de perturbación:

Hamlet.- Pero venid, acercaos;
Ahora, como antes, jurad que nunca, y el cielo os asista,
Por muy extraña que os parezca mi conducta
(y quizá en lo sucesivo considere oportuno
vestirme de lunática actitud)
jurad, digo, aunque de esa guisa me veáis,
que nunca, con movimientos de brazos o de cabeza,
o con dudosas frases del estilo de

<<Ah sí, sí, ya sabemos...>> o <<Si nosotros habláramos>>
o <<Si quisiéramos>> o <<Sabemos de alguien que si quisiera...>>
y otras señas de apariencia ambigua... que nunca
afirmaréis saber de mí... (p. 217)²

Otro ejemplo es el momento en que Hamlet habla con Horacio, justo antes de la representación de *La ratonera*:

Hamlet.- Ya viene la función. Vuelvo a hacerme el loco. Vete a tomar asiento. (p. 74)

Además, el príncipe comienza a comportarse extravagantemente, su aspecto es el de un demente. Ofelia así lo percibe:

Ofelia.- Señor, estaba cosiendo en mi aposento cuando el príncipe Hamlet se presentó ante mí, con el jubón todo desceñido, descubierta la cabeza, sucia las medias, sin ligas y cayendo sobre el tobillo a modo de grilletas; pálido como su camisa, chocando una con otra sus rodillas y con tan doliente expresión en el semblante como si se hubiese escapado del infierno para contar horrores. (p. 43)

Hamlet llega al extremo de temer por su sano juicio:

Hamlet.- Pues voy al punto a ver a mi madre. (*Aparte.*) ¡Me van a volver loco de veras, y hasta el extremo de estallar! (*Alto.*) Iré luego. (p. 84)

Podemos considerar que el príncipe nunca estuvo realmente loco. Todo fue mera apariencia, a diferencia de lo que piensan algunos críticos. Pero debemos señalar que el

² Este ejemplo fue tomado de la editorial Cátedra (1999), publicación que está contemplada en las referencias bibliográficas. Las citas, de *Hamlet*, que se han venido haciendo son de Espasa-Calpe (1959), pero hemos considerado más adecuada, sólo en este caso, la traducción de Cátedra. Por ello este cambio.

solo hecho de aparentar la locura es un hecho de locura, o por lo menos no es normal. Así lo afirma Claramunt (1988).

Este debate entre ser y no ser; la ambigüedad del individuo; la representación de papeles distintos; de las diversas máscaras que Hamlet tiene que usar, pueden llevar al héroe al suicidio. Igual que Leonardo de Vinci, que Kierkegaard, que Pink, como veremos luego, Hamlet se siente atraído por la idea de quitarse la vida, la cual no estima demasiado. Estos son dos ejemplos que así lo demuestran:

Hamlet.- Pues ¿qué habrá que temer? Yo no aprecio mi vida en lo que vale un alfiler... (p. 31)

Hamlet.- ¡Oh, que esta sólida, demasiado sólida carne pudiera derretirse, deshacerse y disolverse en rocío! ¡O que no hubiese fijado el Eterno su ley contra el suicidio! ¡Oh, Dios! ¡Dios! ¡Qué fastidiosas, rancias, vanas e inútiles me parecen las prácticas todas de este mundo! ¡Vergüenza de ello!... (p.20)

Existe otra posible explicación sobre el retraso de la venganza: la razón. Hamlet es un personaje precavido, calculador y suspicaz. Su razón suele imponerse sobre su emoción. Muchos son los momentos en que lo vemos actuar bajo el dominio de la racionalidad: el enmascararse, disimular, actuar y fingir la locura, en función de la venganza, es un claro ejemplo; la necesidad de constatar que el fantasma de su padre es verdadero, muestra lo precavido del príncipe; todo lo que implica el montaje y puesta en escena de *La ratonera*, con el objetivo de descubrir a Claudio y su crimen, requieren un elaborado proceso de cálculo; el ardid para enviar a la muerte a Rosencrantz y Guildenstern demuestran el atinado raciocinio de Hamlet. Estos son sólo los ejemplos más evidentes. No obstante, hay momentos en que la emoción rige las acciones del príncipe. La muerte de Polonio es un caso. Hamlet, en un arrebato absolutamente visceral, mata al fisgón que se encontraba en la habitación de su madre. El príncipe

asesina a la persona equivocada, ya que su acción suponía acabar con la vida de Claudio. Ante el error, producto del impulso y descontrol emocional, Hamlet comete un acto de injusticia que termina por enloquecer a Ofelia y convertir a Laertes en un vengador. Pero el príncipe no se arrepiente del hecho, más bien muestra indiferencia, lo entiende como un accidente. Así, Hamlet es el héroe-villano. Esta personalidad ambivalente permite afirmar a Claramunt (1988) que Hamlet tiene claros rasgos de obsesivo e histérico. Además, advierte que la personalidad del príncipe es imposible de clasificar o etiquetar.

Pero, sin despreciar o restarle validez a lo dicho hasta ahora, existe otra vía que explica el retraso de la venganza de Hamlet y su personalidad. Ésta es la propuesta de Hauser (1974) con el concepto de narcisismo. Hamlet es un personaje de complejos conflictos internos; un individuo que sufre una profunda alienación; el hombre que siente un rencor desmesurado contra quienes lo rodean. Esto causa un retraimiento en sí mismo, una suerte de ensimismamiento. El príncipe está aislado en sí mismo. El narcisismo es el término que condensa estas características.

De forma progresiva, Hamlet va asumiendo el odio, el rencor y la venganza contra los demás. Este proceso comienza como una simple incomodidad por el matrimonio de Gertrudis, pero luego crece con el descubrimiento del asesinato del rey, la traición de Claudio, la hipocresía de Rosencrantz y Guildenstern, etc. Las consecuencias de este odio, cada vez más inflamado, será una estela de muertes y asesinatos que va dejando a su paso el príncipe. A veces, Hamlet es el mismo verdugo, mata con sus propias manos. En otras ocasiones, es autor intelectual, recordemos la trampa que tiende a Guildenstern y Rosencrantz. Lo revelador es apreciar la transformación de príncipe descontento a asesino exterminador.

La contradicción interna y la alienación de Hamlet ya han sido suficientemente explicadas. El enmascaramiento, el complejo edípico, la personalidad inestable y los estados depresivos son los componentes de ambos puntos. En cuanto al rencor contra los

demás, es decir, la misantropía, muchos son los hechos que la evidencian. El enemigo natural y principal de Hamlet será su tío. Las razones son obvias: el asesinato del rey Hamlet y el matrimonio con Gertrudis. La reina también sufre parte del odio de Hamlet, pues se le acusa de adúltera, insensible, incestuosa y cómplice de la muerte del padre. En este sentido, es la “madre mala”. En el momento en que Hamlet mata a Polonio le reclama a Gertrudis:

Hamlet.- ¡Criminal! ¡Casi tan horrible, buena madre, como matar a un rey
y casarse luego con su hermano! (p. 89)

Luego el príncipe dice:

Hamlet.-... Por la gracia de Dios, madre, no vertáis sobre vuestra alma
la unción halagadora de creer que no es vuestro delito, sino mi locura,
lo que os habla. Eso no haría más que cubrir y encallecer la úlcera, lo
infectaría todo solapadamente. Confesaos al cielo; arrepentíos de lo
pasado, evitad lo venidero, y no arrojéis estiércol a la cizaña para
aumentar su lozanía. (p. 93)

Incluso la despedida de Hamlet, en el momento de la muerte de su madre, es fría, sin ningún tipo de afecto. “Reina desventurada, ¡adiós!...” (p. 143) son las únicas palabras que el príncipe dedica a Gertrudis.

Polonio representa al entrometido, aquel que se desprecia por su pura condición social. Es un espía, un simple hablador y chismoso, que se muestra odioso ante los ojos del príncipe. Por ello Hamlet no experimenta remordimientos al matarlo:

Hamlet.- Sí; señora: ¡esas son mis palabras! (Levanta el tapiz y
descubre el cadáver de Polonio.) Y tú, miserable, temerario,
entremetido, bobo, ¡adiós! Te había tomado por alguien más elevado;

sufre tu suerte. Ya ves cómo tiene sus riesgos el ser demasiado
oficioso. (p. 89)

Sin embargo, Hamlet luego dice arrepentirse del acto. Pero no parecen ser palabras sinceras, ya que nunca siente reales remordimientos por la muerte de Polonio. Incluso se muestra irónico al decir que Polonio está en una cena, siendo éste el objeto de la comida que disfrutaban los gusanos.

En cuanto a Rosencrantz y Guildenstern, Hamlet no tiene compasión alguna. Claudio había planificado la muerte de Hamlet con estos dos sujetos. Al tener conocimiento del hecho, el príncipe los envía a una muerte segura. Así logra vengarse por la traición de sus amigos:

Horacio.- ¿De modo que Guildenstern y Rosencrantz corren a su
pérdida?

Hamlet.- ¡Qué quieres, amigo mío! Ellos mismos solicitaron este cargo
amorosamente. No pesan sobre mi conciencia; su perdición es efecto
natural de sus mismas oficiosidades. Fuerte peligro es para un débil el
introducirse entre las puntas de las espadas de dos fieros y potentes
adversarios. (p. 132)

La figura representante del amor y lo femenino, Ofelia, también es víctima del odio de Hamlet. Ella sufre las consecuencias del conflicto interno del príncipe. Él dice amarla, pero en ocasiones niega este sentimiento. Además, es el responsable del asesinato de su padre Polonio:

Hamlet.-... ¡Yo te amaba antes, Ofelia!

Ofelia.- En verdad, señor, así me lo hicisteis creer.

Hamlet.- Pues no debería haberme creído; porque la virtud no puede injertarse en nuestro viejo tronco sin que nos quede de él algún mal resabio. ¡Yo no te amaba!

Ofelia.- Tanto mayor ha sido mi decepción. (p. 68)

Hamlet llega a humillar hasta a los muertos. Yorick, bufón del rey Hamlet, fue, en cierta medida, el padre sustituto de Hamlet. Éste se encargó del príncipe en su niñez y juventud. Ante el encuentro con la calavera de Yorick, Hamlet muestra desprecio y asco:

Hamlet.- Deja que la vea. (*Coge la calavera.*) ¡Ay, pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio: era un hombre de una gracia infinita y de una fantasía portentosa. Mil veces me llevó a cuestras, y ahora, ¡qué horror siento al pensarlo!, a su vista se me revuelve el estómago. Aquí pendían aquellos labios que yo he besado no se cuántas veces. ¿Qué se hicieron tus chanzas, tus piruetas, tus canciones, tus rasgos de buen humor, que hacían prorrumpir en una carcajada a toda la mesa? ¿Nada, ni un solo chiste siquiera para burlarte de tu propia mueca? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete ahora al tocador de mi dama, y dile que, aunque se ponga el grueso de un dedo de afeite, ha de venir forzosamente a esta linda figura. Prueba a hacerla reír con eso. (*A Horacio.*) Dime una cosa, por favor, Horacio.

Horacio.- ¿Cuál es, señor?

Hamlet.- ¿Crees tú que Alejandro tendría este aspecto bajo tierra?

Horacio.- El mismo, justamente.

Hamlet.- ¿Y olería de este modo? ¡Puaf! (*Tira la calavera.*) (p. 126)

Además, en el Acto V, Hamlet parece olvidar al fantasma del padre. Ya no tiene presente esa imagen que le recuerda e incita a vengarse. Ese amor a la figura paterna desaparece:

Sentimos que si el Espectro hubiera de intentar una nueva aparición en el acto V, Hamlet lo arrojaría a un lado; su obsesión con el padre muerto ha acabado definitivamente, y aunque sigue considerando a su maligna madre como una puta, también su interés de ese lado se ha desgastado. (Bloom, 2001; p. 440)

De esta manera, observamos como los vínculos paternos y maternos son quebrados, bien sea por indiferencia o por desprecio.

Pareciera que el único a quien Hamlet estima y ama es a Horacio. Aunque ya muchos críticos han visto esta relación como ficticia. Hamlet no ama realmente a Horacio, sin embargo, lo necesita para que cuente su historia. Por eso el príncipe no permite que Horacio beba el veneno de la copa y se suicide:

Horacio.- No lo creáis. Más tengo de antiguo romano que de danés; aquí quedan todavía unas gotas de licor. *(Cogiendo la copa envenenada.)*

Hamlet.- ¡Si eres hombre, dame esa copa; suéltala, por Dios te lo pido! ¡Oh, buen Horacio! ¡Qué nombre más execrable me sobrevivirá, de quedar así las cosas ignoradas! Si alguna vez me albergaste en tu corazón, permanece ausente de la bienaventuranza y alienta por cierto tiempo en la fatigosa vida de este mundo de dolor para contar mi historia. (p. 144)

Tal vez, una de las características de Hamlet que lo relaciona más con el narcisismo es el odio a sí mismo. El príncipe llega al extremo de volverse su peor

enemigo. Así lo afirma Bloom (2001, 2003). En varias oportunidades Hamlet se reprocha su inacción; le molesta la abulia que lo domina. El conflicto interno no le permite actuar, él mismo se convierte en su propio y peor enemigo. Veamos los siguientes ejemplos:

Hamlet.-...Y sin embargo, yo, torpe y vacilante pícaro, me quedo hecho un Juan de los Sueños, indiferente a mi propia causa, y no sé qué decir; no, ni aun en favor de un rey sobre cuyos bienes y vida preciadísimos cayó una destrucción criminal. ¿Seré un cobarde? ¿No habrá quien me tache de villano, rompa por medio mi cabeza, me arranque las barbas y me arroje el mentís por la garganta hasta los mismos pulmones?... He aquí lo más duro: que yo, hijo de un querido padre asesinado, incitado por el cielo y por la tierra a su venganza, deba, como una ramera, desahogar con palabras mi corazón y desatarme en maldiciones como una mujerzuela, como una fregona. ¡Oh, vergüenza! ¡Puaf! (p. 63)

Hamlet.-... ¿Cómo me acusan todos los sucesos y cómo agujonean mi torpe venganza?... Ahora, sea olvido bestial o algún tímido escrúpulo de reflexionar en las consecuencias con excesiva minucia –reflexión ésta que de cuatro partes tiene una sola de prudencia y siempre tres de cobardía-, no comprendo por qué vivo aún para decir: <<Eso está por hacer>>, puesto que tengo motivo y voluntad y fuerza y medios para llevarlo a cabo... ¿Qué papel estoy, pues, haciendo, yo que tengo un padre asesinado y una madre mancillada, fuertes acicates para mi razón y mi sangre, y dejo que todo duerma en paz? (p. 102)

Hamlet es, y en cierta forma tiene conciencia de esto, el obstáculo más difícil para lograr la venganza. Su conflicto interno produce esta traba. Hasta este extremo llega el narcisismo de Hamlet: todo debe estar centrado en él, girando alrededor suyo. El príncipe está dominado por un egocentrismo desaforado, así lo observa Madariaga:

En la última escena, Hamlet mata a Claudio porque Claudio lo ha atacado a él mortalmente... Por tanto, cuando Hamlet no mata a Claudio, es decir, a través de toda la obra, la razón es que aunque Claudio ha matado a su padre, no lo amenaza ni lo ataca a él. (1955; c.p. Sánchez-Pardo 1988; p. 85)

Así, entendemos el aislamiento de Hamlet. Es el héroe alienado y narcisista. Un personaje que no ama, que no se ajusta a su sociedad, que lo único que le importa son sus propios problemas. Poco interés demuestra el príncipe por sus semejantes, quienes suelen pagar con la muerte el logro de sus objetivos. Hamlet, al aferrarse a su venganza, acaba con todo el reino y su vida. Aunque cabe destacar que, en *Hamlet*, ningún personaje es completamente inocente y puro. Todos son responsables de la tragedia, a excepción, quizás, de Ofelia y Horacio.

La incomunicación, el aislamiento, la alienación, harán de Hamlet el modelo del héroe moderno, así lo afirma Levin (S/F; c.p. Sánchez-Pardo, 1988). El príncipe no tiene cabida en la sociedad donde se encuentra inserto. Hay un constante conflicto con las reglas, la moral y las costumbres que lo rodean. Hamlet siente una profunda animadversión por lo inmoral del matrimonio de su madre; por el breve luto que se le dio al padre; ante el acto criminal del tío; además de la desilusión que causa la traición de Rosencrantz y Guildenstern. Por eso dice:

Hamlet.- ¡Qué fastidiosas, rancias, vanas e inútiles me parecen las prácticas todas de este mundo! ¡Vergüenza de ello! ¡Ah! ¡Vergüenza! Es un jardín de malas hierbas sin escardar, que crece para semilla; productos de naturaleza grosera y amarga lo ocupan únicamente... (p. 20)

Al príncipe sólo le queda convertirse en un rebelde, en el juez de su tiempo. De esta manera, se acentúa su narcisismo. Está solo en su lucha contra el mundo. Solamente Horacio lo acompaña en su travesía y su papel no va más allá del compañero confidente. Hamlet tiene que refugiarse en sí mismo para cumplir la tarea titánica que se ha propuesto, que no es sólo matar a su tío, sino enfrentarse contra todo un orden establecido. En este sentido, los deseos personales de Hamlet, las necesidades del yo, chocan con el mundo exterior. El príncipe no puede recuperar al padre muerto; asesinar a Claudio con facilidad; ni romper con la relación transgresora de su madre y tío. En definitiva, aunque sea una afirmación un tanto arriesgada, Hamlet lo que quiere es justicia; no la divina sino la terrenal. Desea el castigo de aquellos que han violado las reglas o normas de su moral. La tragedia surge cuando el príncipe está tan ensimismado que no reconoce lo justo de lo injusto, porque vive un momento en que el bien y el mal no están definidos. Este relativismo es una característica del manierismo. Por eso no hay personajes absolutamente viles o buenos en la obra; por eso Hamlet es un héroe-villano. La consecuencia será un drama que no tiene solución. Sólo con su muerte, Hamlet evidencia esto, nos plantea el gran conflicto, sin respuesta posible, del hombre moderno.

Hamlet y la figura materna

Gertrudis representa para Hamlet, siguiendo la teoría de Campbell (1998) y Franz (1966), la madre mala. Ella, en un tiempo pasado, no era odiosa para el príncipe, pero el matrimonio con Claudio acabó con esa condición. De la madre nutridora, positiva, buena, pasó a ser un objeto desagradable, inmoral, decadente y abominable. Hamlet dirige buena parte de su ira contra la reina. El odio por ella es tan grande que, si no fuese por la intervención y consejo del fantasma, Hamlet la hubiese castigado físicamente, es decir, su venganza sería contra Claudio y Gertrudis sin diferenciarlos:

Sombra.-... Pero de cualquier modo que realices la empresa [la venganza], no contamines tu espíritu ni dejes que tu alma intente daño alguno contra tu madre.
(p. 35)

Hamlet está tan ofuscado con el rencor hacia Gertrudis que, al final de la Escena II del III Acto, recuerda que debe mantener el control y no asesinar a la reina:

Hamlet.-...Veré a mi madre. ¡Oh, corazón mío, no pierdas tu naturaleza! ¡Que el alma de Nerón no halle cabida en este firme pecho! ¡Sea yo cruel, mas no inhumano! ¡No usaré del puñal, aunque puñales serán para ella mis palabras! ¡Que mi lengua, como mi alma, sean en esto hipócritas, y por mucho que la amenace y la zahiera con mis execraciones, no consientas, alma mía, en sellarlas con la acción!
(p. 85)

Utilizando las categorías sobre la madre que propone Campbell (1998), Gertrudis será: la madre ausente a la que se dirigen las fantasías agresivas y se espera, igualmente, una respuesta violenta; la madre que obstaculiza, prohíbe y castiga; la madre deseada pero prohibida, es decir, aquella relacionada con el complejo de Edipo. Gertrudis está ausente porque toda su atención está dirigida a Claudio. El nuevo esposo acapara a la reina. La madre del príncipe es aquella que obstaculiza y prohíbe, ya que no permite que Hamlet se vengue con facilidad; busca que su hijo deje el luto y ame a su tío como un padre; le reprocha a Hamlet su actitud oscura, depresiva, vengativa y violenta. Además, aceptando en parte la teoría psicoanalítica del complejo de Edipo, Gertrudis es un objeto de deseo para Hamlet. En recientes adaptaciones para el cine, como la de Zeffirelli (1990) o la de Branagh (1996), existe una relación incestuosa entre madre e hijo. Incesto que llega a la unión física y sexual. Sin embargo, debemos advertir que en texto original nada de esto sucede. Tal vez, presentar el comportamiento incestuoso como una unión física y sexual madre-hijo, sea una influencia de las teorías freudianas y no una representación fiel de *Hamlet*. Freud (1974) utilizó como ejemplo o pretexto la relación

incestuosa de Hamlet-Gertrudis para construir la teoría del complejo de Edipo. Afirmar esto, desde el psicoanálisis, puede ser correcto, pero, desde el punto de vista literario, no parece tener sustento. Razón que, probablemente, ha llevado a críticos, como Bloom (2001), a rechazar la teoría del complejo de Edipo para explicar *Hamlet*.

Volviendo a las fantasías agresivas, un apropiado ejemplo sobre la violencia de Hamlet contra su madre lo observamos durante la escena de la muerte de Polonio:

Hamlet.-... (*Deja caer el tapiz. A la Reina.*) ¡Cesad de retorceros las manos! ¡Calma, calma! ¡Sentaos, y dejad que yo os retuerza el corazón! (p. 90)

Luego el príncipe continúa:

Hamlet.- ¡Y todo no más que para vivir entre el hediondo sudor de un lecho infecto, encenagado en la corrupción, prodigando halagos y amorosos mimos en una inmunda sentina!

Reina.- ¡Oh! ¡Basta, basta! Esas palabras penetran como puñales en mis oídos. ¡No más, querido Hamlet! (p. 91)

Igualmente, cabe citar algún ejemplo que demuestra a Gertrudis como obstáculo, como madre prohibitiva:

Reina.- Querido Hamlet, desecha ese color nocturno, y miren tus ojos como a un amigo al rey de Dinamarca. No estén continuamente con los párpados, buscando en el polvo a tu noble padre. (p. 18)

Otro ejemplo al respecto:

Hamlet.- ¡Hola, madre! ¿Qué hay?

Reina.- Hamlet, tienes muy ofendido a tu padre.

Hamlet.- Madre, tenéis muy ofendido a mi padre.

Reina.- Vaya, vaya, estás respondiendo con lengua insensata.

Hamlet.- Toma, toma, estáis preguntando con lengua procaz.

Reina.- ¡Cómo! ¿Qué es eso, Hamlet?

Hamlet.- Pues ¿qué pasa?

Reina.- ¿Has olvidado quién soy?

Hamlet.- ¡No, por la cruz bendita!... Sois la reina, la esposa del hermano de vuestro anterior marido, y -¡ojalá no fuera así!- sois mi madre. (p. 88)

De esta manera, ante la madre mala, es comprensible que Hamlet padezca esos estados irritables, depresivos, inciertos, inseguros y susceptibles, de los cuales habla Franz (1966). El príncipe recibe una influencia negativa por parte de la reina, en consecuencia responde o se manifiesta como se dijo anteriormente. Este estado puede desembocar en el suicidio. Ya se dio un ejemplo al respecto. Lo importante es comprender que muchas de las actitudes y acciones que asume Hamlet pueden generarse por la influencia que tiene la reina.

Asimismo, podemos apreciar cierta misoginia presente. El asco y odio hacia la madre, de alguna manera, se proyecta hasta Ofelia. Las únicas dos figuras femeninas de la obra son detestables para Hamlet. Quizás, en el caso de Ofelia, exista cierta ambigüedad. Creemos que Hamlet nunca la amó, pero no podemos tener seguridad de

esto. Luego de que el príncipe expresara su amor por la joven y, después, negara este sentimiento, termina por decir durante el entierro de Ofelia:

Hamlet.- Yo amaba a Ofelia: cuarenta mil hermanos que tuviera no podrían, con todo su amor junto, superar el mío... (p. 129)

¿Otra ironía de Hamlet o amor verdadero? Sería imposible dar una respuesta totalmente correcta. Lo que se puede afirmar es que Hamlet atacó a las dos mujeres que pasaron por su vida. Ofelia fue denigrada por el príncipe y, por último, terminó suicidándose por un acto de Hamlet. El asesinato de Polonio causa la locura de Ofelia. Locura que ya venía cultivándose por la crueldad de Hamlet.

Hamlet y la figura paterna

Hay dos padres en *Hamlet*: el amado y el odiado. El primero está representado por el rey Hamlet, por la Sombra o Espectro. El otro, por Claudio. Así, están presentes el padre bueno y el padre malo.

El rey Hamlet tiene varios papeles en la obra. En primer lugar, está el de mensajero. Es, como explica Campbell (1998), el heraldo o mensajero que revela la verdad a Hamlet: el padre fue asesinado por el tío. Además, incita al príncipe a vengarse. De esta manera, el príncipe acepta la aventura que el mensajero le propone. En segundo lugar, está la figura del padre amado, del padre bueno. Ya se dieron algunos ejemplos sobre esto. Sin embargo, también hay algo de negativo sobre el rey Hamlet. Claramunt (1988) lo explica como: “El padre de Hamlet es el ‘padre bastante inexistente’. Hamlet padre es un guerrero que ha estado lejos del hogar en múltiples guerras.” (p. 134) A esto hay que agregarle la desaparición física del rey. Estuvo ausente en la niñez de Hamlet y ahora lo abandona con la muerte. No obstante, el juicio de Claramunt es una

especulación, pues no existe evidencia, en la obra, que respalde esta afirmación. Lo relevante es que Hamlet tuvo una figura paterna con poca presencia. Por ello Yorick asumió parte de la responsabilidad en la crianza del príncipe.

Claudio, en contraste con el rey Hamlet, es la figura del hombre traidor, despiadado, odioso y malvado. Es el monstruo-tirano del que habla Campbell (1998). Un hombre que ha matado a su hermano sólo por obtener el poder y llega al extremo de casarse con la esposa del difunto rey. Es comprensible que sea objeto del más encarnizado odio por parte de Hamlet. Sin embargo, algunas veces, observamos cierto arrepentimiento o intenciones humanas. Knight (1968; c.p. Sánchez-Pardo, 1988) llega a absolverlo de culpa y considera a Claudio como rey bondadoso y noble. En *Hamlet*, esto puede apreciarse:

Rey (Aparte).- ¡Oh, demasiado cierto! ¡Qué duro latigazo dan a mi conciencia estas palabras! No es más repugnante el rostro de una meretriz, bajo el tiente seductor de los afeites, que mi acción bajo pulcras frases. ¡Oh, carga abrumadora! (p. 66)

Rey.-... ¡Oh, atroz es mi delito! ¡Su corrompido hedor llega hasta el cielo! ¡Sobre él pesa la más antigua de las maldiciones: la del fratricidio! No puedo orar, aunque la inclinación sea en mí tan fuerte como la voluntad. La fuerza de mi propósito cede a la mayor fuerza del crimen... Pero, ¡ay!, ¿qué forma de oración podrá valerme en este trance? <<¡Perdóname el horrendo asesinato que cometí!>> No, no puede ser, puesto que sigo aún en posesión de todo aquello por lo cual cometí el crimen: la corona, objeto de mi ambición, y mi esposa, la reina... Probemos lo que puede el arrepentimiento. ¿Qué no podrá? Y sin embargo, ¿qué podrá cuando uno no puede arrepentirse? ¡Oh, miserable condición la mía!... (p. 87)

Sin embargo, esta postura de arrepentimiento, remordimientos y bondad son difíciles de defender. Claudio puede mostrar estos sentimientos, pero en realidad es un asesino. No sólo por matar al rey Hamlet, sino por confabularse con Rosencrantz y Guildenstern para matar a Hamlet; luego con Laertes para lograr el mismo propósito. El Claudio humano, cortés, compasivo, arrepentido, no es más que una máscara. Este personaje en ningún momento deja de ser vil. Aunque quisiera lavar su crimen, no le importa cometer más delitos:

Rey.-... Siendo el confiado [Hamlet], generoso en extremo y ajeno a todo ardid, no examinará las hojas, y así, con facilidad o con astucia, puedes elegir un arma sin botón, que te baste con un hábil golpe para tomar venganza por tu parte.

Laertes.- Así lo haré, y a ese fin envenenaré mi espada... (p. 116)

Con Claudio queda establecido el padre malo. Con el rey Hamlet se complementa la figura paterna, ya que aporta el lado positivo. Hamlet debe debatirse ante ambos. El primero es objeto de odio, debe ser aniquilado. El otro es el motor de la acción, despierta en Hamlet la venganza.

ANEXO B

Guión para radio sobre *Hamlet* y *The wall*, de Texto Sentido

(PEDRO)

Hoy haremos una comparación entre dos personajes unidos por una misma tragedia: hablaremos de Hamlet y de Pink. Hamlet es el famoso protagonista de la obra homónima de Shakespeare del año 1603. Pink aparece casi cuatrocientos años más tarde en la película *La Pared*. Esta producción de 1982, dirigida por Alan Parker, fue tomada de la producción musical *The Wall* del grupo Pink Floyd. En esta media hora escucharemos algunas canciones de este disco que reflejan al ritmo del rock, y con una sorprendente exactitud, los sentimientos que atormentaron al Hamlet de Shakespeare.

TRACK # 6, CD THE WALL - DISC 2, diluir a los 2:05

(PEDRO)

En ambas obras somos testigos del decaimiento espiritual de estos protagonistas que, en resumidas cuentas, nos representan a todos nosotros. Entramos en contacto directo con la quintaesencia de la condición humana. Al acompañar a estos personajes en su jornada reveladora, no estamos simplemente rozando la experiencia humana, ni haciendo un resumen de la misma, ni excavando grandes fosas para encontrarla. Más bien, sentimos que estamos penetrándola con un alfiler preciso, profundo y directo. Al final, terminamos perturbados y punzados. Pink y Hamlet han visitado los abismos de la realidad humana y han hablado por nosotros.

Hamlet es el príncipe, el futuro heredero. Se desenvuelve en un mundo cómodo pero viciado por el poder. El profundo malestar que siente por la muerte de su padre y por el matrimonio inmediato de la madre con su tío, se ve agravado por el encuentro con el fantasma de su padre. Esta noche Hamlet comienza a conocer la realidad.

Pink también está en la cima del mundo: es un cantante de rock, poderoso, famoso y admirado. Pero su vida ha sido una constante decadencia, y la noche en la que comienza la historia, Pink se encuentra con esa realidad mientras la analiza en retrospectiva.

(SILVIA)

Es evidente que la muerte del padre trastorna a Hamlet. Al encontrarse con el fantasma, Hamlet expresa sus sentimientos de soledad y aislamiento. Su sabio y "excelente" padre pudiera responder las preguntas que ahora lo atormentan. Hamlet comienza a asomarse a la sensación de abandono moral, y se convierte en el único que percibe la realidad podrida de la sociedad en la que vive.

Pink no conoce a su padre. Éste murió en una batalla durante la segunda guerra mundial cuando el protagonista aún estaba en la cuna. A pesar de nunca haber desarrollado una relación con él, su ausencia crea un vacío existencial en Pink desde el principio de su vida. La muerte del padre le parece injusta y una rabia interna comienza a moldearse en ladrillos que edifican su aislamiento. En su mente, Pink cuestiona a su padre, espera y necesita sus respuestas.

(RIGOBERTO)

Hamlet dice al fantasma: "¡No me abandonéis..., no me dejéis conmigo mismo! ... ¡Que me acuerde de ti!... El mundo ha perdido la cabeza."

(SILVIA)

En la siguiente canción, Pink pregunta al padre que nunca conoció: "Papá, ¿qué me dejaste? En realidad, fue un ladrillo en la pared..."

TRACK # 3, CD THE WALL – DISC 1 diluir a los 1:32

(SILVIA)

La pared de Pink y la locura de Hamlet son los instrumentos que ellos mismos construyen para aislarse del mundo, para poder soportar la vida. Sin embargo, lo que inicialmente surge como una solución, los fuerza a encontrarse de frente con su espíritu. Al final, la pared y la locura son tan reales como el resto de sus sentimientos y se convierten en la propia trampa que los termina de destruir.

(RIGOBERTO)

Hamlet dice: El enemigo del pobre Hamlet es la misma locura... Para mí, os he de decir que Dinamarca es una verdadera prisión... Si no fuera por los malos sueños que tengo, pudiera estar encerrado en una cáscara de nuez y creería ser el rey del universo.

(SILVIA)

Escuchemos a Pink mientras golpea las paredes de su cárcel y pregunta ¿hay alguien allá afuera?

TRACK # 2, CD THE WALL - DÍSC 2

(PEDRO)

En Hamlet los sentimientos de sobreprotección materna y degradación de la mujer están combinados en un solo personaje que es la madre. Ella no quiere que él se aleje de su protección, controla a sus amistades y trata de encubrir los bochornos que la demencia de su hijo provoca en la corte. Igualmente, la madre de Pink es el ladrillo más pesado y encajado en su pared. La sobreprotección y el falso mundo que le proporciona a su pequeño hijo son los cimientos del muro.

(SILVIA)

La madre de Pink dice:

Mami te mantendrá aquí bajo su ala
No te dejará volar, pero quizás te permita cantar
Mami no dejará entrar a ningún perverso
Mamá esperará despierta hasta que regreses
Mamá siempre sabrá dónde estuviste
Mami revisará a todas tus novias
Por supuesto que mamá te ayudará a construir la pared

TRACK # 6, CD THE WALL - DISC 1 (diluir a los 3:10)

(PEDRO)

Los amigos falsos, la familia y la sociedad en general intentan descifrar la condición de estos supuestos locos. Tratan de proporcionarle soluciones, siempre con fines egoístas o de interés personal, pero sin comprender la realidad de su situación. Irónicamente, nunca logran darse cuenta de que ellos mismos son parte de la causa. Con esto se hace evidente la gran separación de los mundos internos y externos que se

presenta en las obras, y se acentúa la falsedad e hipocresía de la sociedad que avanza mientras el espíritu de los protagonistas se detiene en una atolladero de cuestionamientos. Escuchemos a los personajes que merodean entorno a Hamlet:

(RIGOBERTO) Mi buen señor, decidme, ¿cuál es la causa de vuestro desasosiego?

(SILVIA) Por mi parte, también yo creo conocer las causas del extraño proceder de Hamlet.

(RIGOBERTO) Me figuro que la causa y motivo de su locura es una consecuencia del mal de un amor no correspondido.

(PEDRO)

A pesar de que pudieran vivir una vida agradable y sin mayores contratiempos, Pink y Hamlet ya no le encuentran sentido a los placeres de la vida. Han visto hacia adentro y no hay vuelta atrás, el mundo exterior no tiene importancia, o peor aún, "da asco". La interpretación de lo que sucede afuera se ve moldeada por la ironía y el sarcasmo.

(RIGOBERTO)

¡Oh. Dios, qué vanos y fastidiosos me parecen los placeres de este mundo! ¡Qué asco! ... Se me ha ido la alegría de vivir, y me he apartado de mis costumbres habituales.

Me siento tan postrado y decaído que las bellezas de la tierra se me antojan un ando calvario. Todo me cansa y hastía. Ni el hombre ni la mujer son ya seres que me gusten..., por más que vosotros, con vuestra sonrisa irónica, tratéis de desmentirme.

(SILVIA)

Pink también se retuerce en estos pensamientos:

¿Qué debemos hacer para llenar los espacios vacíos?

¿Debemos comprar una guitarra nueva?

¿Manejar un carro más potente?

¿Debemos trabajar toda la noche?

...¿Comenzar a beber? ¿Ir al psiquiatra?

Ya nada es divertido...

Me siento frío como una hojilla, tenso como un torniquete, seco como un tambor
funerario

¿Nadie más se siente como yo me siento?

(PEDRO)

La decisión.

Ante la realidad, sus vidas se bifurcan: ¿seguir viviendo en desgracia y falsedad, pudriéndose entre las paredes atormentado por sus propios fantasmas?, ¿seguir estando "cómodamente entumecido", "en perfecto aislamiento" y resguardándose en la inacción? O quizás... ir al juicio, terminar de recorrer las catacumbas de la mente y la realidad. Violar las leyes, exponerse, ser vulnerable... y colapsar... y morir.

(RIGOBERTO)

(EN REVERBERACIÓN -solo esta frase) ¿Ser o no ser?

TRACK # 11, CD THE WALL -- DISC 2 (OJO, empezar en 0:01)

(RIGOBERTO)

La pared está completa, no hay salida. Hamlet y Pink se han marcado un destino con sus propias acciones. El fin y el juicio están cerca. Todos están presentes para el duelo: la madre sensible; el juez, el rey y su sociedad; los sentimientos sucios; los amigos falsos; los fastidiosos y extravagantes viejos; la exquisita esposa y la sufrida Ofelia. Todos observando el fin, quizás sin saber que ellos mismos han sido contagiados. Pink y Hamlet se han convertido en los reveladores del mal que opera en las profundidades y que ha destruido todo por dentro y por fuera.

TRACK # 12 y # 13, CD THE WALL DISC - 1 (seguidos)

(PEDRO)

La sociedad descansa tras la anulación de estos dos delatores de la realidad, pero en seguida llegan sustitutos a reconstruir sobre las ruinas: Fortinbrás toma el poder, y en la película, los niños recogen los restos de la pared, quizás para repetir el ciclo que parece no tener fin. Y es que Pink camina los mismos pasos de la tragedia que vivió Hamlet hace cientos de años.

Pero, ¿acaso alguien se da cuenta?

Como dice Hamlet, "Ya vienen los invitados para la función. Preciso será que yo me haga el tonto."

Y por su lado, en versión rock, Pink también dice en algún momento que el show debe continuar.

TRACK # 7, CD THE WALL - DISC 2

(RIGOBERTO)

Bien amigos, esto ha sido todo por hoy. Les acompañaron Pedro Castillo, Rigoberto Rodríguez y Silvia Consolini, quien tuvo el placer de producir este programa para ustedes.

Hasta la próxima.

The wall. Una aproximación desde la teoría sobre Hamlet

Roger Waters, miembro fundador de la banda Pink Floyd, en 1977, comenzó a desarrollar *The wall*. Este proyecto estaba compuesto por tres fases o partes: la música, las presentaciones en vivo y un largometraje. El disco fue editado en 1979. Las presentaciones, en distintas partes del mundo, a cargo del grupo Pink Floyd, se hicieron entre 1980 y 1982. Mientras que la película fue estrenada en 1982.

Según Schaffner (1991) *The wall* refleja lo siguiente:

War's further significance in *The Wall*, of course, is the popstar protagonist's loss, in his infancy, of his father to World War II –a tragedy that had scarred not only life of Roger Waters but lives of much of his generation of young Britons... This fundamental trauma is then compounded by smothering mother love; a dehumanizing educational system; marriage to a faithless shrew; and, finally, the pressures of "success" in the rock biz... (p. 225)

El film, dirigido por Alan Parker (1982), trata sobre un famoso músico atormentado por su pasado. Siendo un niño, Pink, protagonista de la historia, pierde a su padre en la Segunda Guerra Mundial; es criado por una madre sobreprotectora; y debe soportar los rigores del estricto sistema educativo inglés. Estos hechos persiguen al músico durante toda su vida, llevándolo al aislamiento y la demencia. Además, el alcohol, las drogas, la fama, la violencia y el dinero agudizan su crisis. Pink, absolutamente abrumado y deprimido, luego de acabar con su matrimonio y construir una pared psicológica que lo incomunica del mundo, termina convirtiéndose en una suerte de nazi o extremista. Envuelto en un espiral de locura, el protagonista termina siendo juzgado y condenado por sus crímenes.

Si volvemos al concepto de alienación propuesto por Hauser (1974), encontraremos que Pink, protagonista de *The wall* (Parker, 1982), representa, en buena medida, al hombre alienado contemporáneo. Es un personaje aislado; que sufre una constante incomunicación; es víctima del dominio de las instituciones; tiene problemas con el dinero, las drogas y el alcohol; padece de desesperanza, depresión y locura.

Una de las instituciones que controla al hombre desde su infancia es la educativa. Los maestros, en *The wall* (Parker, 1982), vigilan, castigan y dominan a los niños. Los estudiantes se enfrentan contra un enemigo con múltiples caras, inaprensible. Son los profesores, las reglas, la disciplina, el sistema educativo, que se han vuelto contra el individuo. En vez de educar, de proporcionar un beneficio, destruyen y maltratan a los niños. Es la creación humana vuelta contra el hombre. Ya la individualidad, lo diferente, no está permitido. En este caso, los maestros tienen como misión masificar, acabar con todo aquello que no este autorizado o consentido en el sistema. Por ello, observamos al Maestro fustigando al joven Pink. Pink tiene algunos poemas escritos, los cuales son objeto de burla y ridiculización, en frente a todos sus compañeros de clase, por parte del Maestro. Éste tilda los poemas de basura y tontería. Además, castiga al muchacho golpeándolo con una varilla. De esta manera, se muestra la tendencia por acabar con cualquier tipo de individualización. Un poeta es una disonancia, para el Maestro, dentro de su espacio institucional educativo. Esto es más evidente si atendemos la letra de la canción “*The happiest days of our lives*” (“Los días más felices de nuestras vidas”)³:

³ Todas las canciones del film *The wall* se encuentran en el Anexo A.

*When we grew up and went to school
There were certain teachers who would
Hurt the children anyway they could
By pouring their derision
Upon anything we did
And exposing every weakness
However carefully hidden by the kids*

Cuando crecimos y fuimos a la escuela
Había algunos profesores que habrían hecho cuanto fuese
Posible para herir a los niños
Derramando su irrisorio sobre cualquier cosa que hacíamos
Y sacando a relucir todas las debilidades
Por más cuidadosamente que los chicos las ocultasen

La masa contra el individuo la vemos triunfando cuando los niños, todos con máscaras idénticas, marchan como autómatas hacia una máquina que los hace carne molida. Esta grotesca imagen muestra la denuncia del hombre alienado contra un mundo del cual está desvinculado. Todas las diferencias deben ser anuladas por el sistema. Además, el Maestro dirige esta marcha funesta. Por esto la importancia de los versos: “*All in all it’s just a brick in the wall / All in all you’re just a brick in the wall.*” (“Después de todo, no es más que otro ladrillo en el muro / Después de todo, no sois más que otro ladrillo en el muro”). El muro representa la masa, el colectivo homogéneo, compuesto de ladrillos idénticos, es decir, hombres que carecen de cualquier tipo de individualidad. Así cobran mayor importancia las palabras de Hauser (1974): “Lo que se sacrifica, sobre todo, a una institución en cuanto forma de vida es la espontaneidad del espíritu...” (p. 242)

En “*Another brick in the wall (part 2)*” (“Otro ladrillo en el muro, parte 2”), observamos la rebelión contra la institución. Los niños de la escuela, en un ataque de violencia y locura, destrozan todo lo que consiguen a su alrededor; toman al profesor y lo ajustician. Es importante citar los versos de la canción, los cuales condensan lo dicho:

*We don't need no education
We don't need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave them kids alone
Hey teachers leave us kids alone*

No necesitamos educación alguna
No necesitamos ningún control del pensamiento
Ningún oscuro sarcasmo en el aula
Maestros, dejad en paz a los chicos
¡He, maestros! dejadnos en paz a los chicos

El dinero también es un elemento presente en la vida de Pink. Tal como propone Hauser (1974), el dinero deshumaniza y neutraliza, hace que se pierda lo cualitativo y resalte lo cuantitativo. Pink está cansado del mundo capitalista, del consumo, donde los objetos, el dinero, la riqueza, tienen demasiada importancia. La vida se ha convertido en obtener cosas que supuestamente le proporcionarían más felicidad. En las canciones “*Empty spaces*” (“Espacios vacíos”) y “*What shall we do now?*” (“¿Qué haremos ahora?”), se alude la necesidad de objetos, dinero o cualquier otra cosa que el mundo moderno señale como necesarias para la felicidad del hombre:

*What shall we use to fill the empty space?
Where waves of hunger roars
Shall we set out across this sea of faces
in search of more and more applause?
Shall we buy a new guitar?*

Shall we drive a more powerful car?
Shall we work straight through the night?
Shall we get into fights?
Leave the lights on?
Drop bombs?
Do tours of the East?
Contact diseases?
Bury bones?
Break up homes?
Send flowers by phone?
Take to drink?
Go to shrinks?
Give up meat?
Rarely sleep?
Keep people as pets?
Train dogs?
Race rats?
Fill the attic with cash?
Bury treasure?
Store up leisure?
But never relax at all
With are backs to the wall

¿Qué deberíamos usar para llenar el espacio vacío?
Donde rugen olas de hambre
¿Deberíamos ponernos en camino a través de este mar de/
rostros
en búsqueda de más y más aplausos?
¿Deberíamos comprar una nueva guitarra?
¿Deberíamos manejar un carro más poderoso?
¿Deberíamos trabajar durante toda la noche?
¿Deberíamos meternos en peleas?

¿Dejar la luz encendida?
¿Arrojar bombas?
¿Hacer giras al Oriente?
¿Contraer enfermedades?
¿Enterrar huesos?
¿Destruir hogares?
¿Mandar flores por teléfono?
¿Tomar tragos?
¿Ir al psiquiatra?
¿Dejar la carne?
¿Casi nunca dormir?
¿Tener gente como mascotas?
¿Entrenar perros?
¿Hacer carreras de ratas?
¿Llenar el ático con dinero?
¿Enterrar tesoros?
¿Almacenar ocio?
Pero nunca relajarnos
Con nuestras espaldas en la pared

Durante estas secuencias vemos gigantescas masas de carros, televisores, equipos electrónicos, bóvedas, etc., que conforman un enorme muro o pared. Ésta va creciendo y asilando todo lo que consigue a su paso. Culmina destrozando un iglesia o templo, convirtiéndolo en una suerte de centro tecnológico representante y regidor del mundo moderno. Esto es propio de la alienación. El muro de objetos, que representan la riqueza, el dinero, el capitalismo, funciona como una contención que logra asilar a los hombres. Por ello, vemos esa ola de rostros que fluyen dentro de los dominios del muro.

Otro ejemplo, que se relaciona con la vida moderna, lo encontramos en “*The thin ice*” (“El hielo delgado”). Pink está flotando en una piscina mientras sufre un ataque de locura:

*If you should go skating
On the thin ice of modern life
Dragging behind you the silent reproach
Of a million tear stained eyes
Don't be surprised, when a crack in the ice
Appears under your feet
You slip out of your depth and out of your mind
Whit your fear flowing out behind you
As you claw the thin ice*

Si fueras a patinar
Sobre el delgado hielo de la vida moderna
Arrastrando tras de ti el silencioso reproche
De un millón de ojos bañados en lágrimas
No te sorprendas, cuando una grieta en el hielo
Aparezca bajo tus pies
Emerge de tus profundidades y de tu mente
Como tu miedo emanando de ti
Mientras escarbas en el hielo delgado

La vida moderna se nos presenta como un verdadero peligro para el hombre. Pink sufre las consecuencias de ésta. Comienza, pues, a observarse el aislamiento de este personaje.

El trabajo es otro elemento que contribuye con la alienación. El hombre se siente desvinculado de su trabajo. Ya no existe conexión con lo que se produce. Los artistas pierden la relación y control con su obra. Esto le sucede a Pink. Aunque no se aprecia en la película, sí encontramos una canción, en el *long play* original *The wall* (Waters, 1979), que comprueba lo anterior:

*"The show must go on"
Oh Ma, Oh Pa*

*Does the show have to go on?
Oh Pa, take home
Oh Ma, let me go
Do I have to stand up
Wild eyed in the spotlight?
What a nightmare
Why don't I turn and run?
There must be some mistake
I didn't mean to let them
Take away my soul
Am I too old? Is it too late?
Oh Ma, Oh Pa
Where was the feeling gone?
Oh Ma, Oh Pa
Will I remember the song?
The show must go on*

“El show debe continuar”
Oh Ma, Oh Pa
¿Ha de continuar el espectáculo?
Oh Pa, llévame a casa
Oh Ma, déjame ir
¿Tengo que estar de pie
Con ojos desorbitados a la luz del foco?
¡Qué pesadilla!
¿Por qué no doy la vuelta y hecho a correr?
Debe haber algún error
Yo no tenía ninguna intención de dejarles robar el alma
¿Soy demasiado viejo? ¿Es demasiado tarde?
Oh Ma, Oh Pa
¿Dónde se ha ido el sentimiento?
Oh Ma, Oh Pa
¿Recordaré las canciones?
El espectáculo debe continuar

Pink es un hombre que sufre las vicisitudes de una figura pública y famosa. El éxito no ha implicado, para él, obtener un verdadero bienestar. Ser una estrella de la música, un ídolo de masas, le ha traído beneficios económicos, pero, al mismo tiempo, lo ha llevado a las drogas, el alcohol, el desprecio por los otros, la incomunicación, la depresión, en otras palabras, a sufrir la alienación.

Uno de los momentos de mayor relevancia, en *The wall* (Parker, 1982), es la transformación que experimenta Pink. De ser un músico exitoso, pasa a convertirse en un fascista, extremista o nazi. Schaffner (1991) opina al respecto:

At this point, having scared even his groupie away, the hallucinating star [Pink] is revived by a doctor's injection and... reclaims the stage for a goose-stepping reprise of "In the flesh"... -its words transmuted into a racist and homophobic diatribe... "The idea", said Waters, "is we've been changed from the lovable old Pink Floyd that we all know and love [into] our evil alter egos." (p. 226)

En una secuencia, al comienzo del film, observamos a Pink vestido de negro, con una insignia compuesta por un fondo rojo y blanco, y dos martillos. Este es el símbolo del poder y la fuerza; representan un pensamiento de intolerancia y fanatismo. Este cambio, de un simple músico a un líder delirante, es parte de la alienación. El enmascaramiento, los disfraces, son los cambios que Pink está sufriendo.

Todo este proceso de transformación comienza cuando la depresión de Pink ha llegado al extremo. Luego de destrozar su apartamento y entrar en un estado de locura, Pink se afeita todo el cuerpo. Después, tras una sobredosis de droga, Pink se convierte en una especie de monstruo infecto y desagradable, del cual emerge hecho un extremista

o nazi. Termina en un espectáculo multitudinario, muy parecido a un mitin o reunión política, donde pronuncia un discurso de intolerancia:

“In the flesh”

So ya, thought ya

Might like to go to the show

To feel the warm thrill of confusion

That space cadet glow

I’ve got some bad news for you sunshine

Pink isn’t well, he stayed back at the hotel

And they sent us along as a surrogate band

And we’re going to find out where you fans really stand

Are there any queers in the theatre tonight?

Get ’em up against the wall!

There’s one in the spotlight

He don’t look right to me

Get him up against the wall!

That one looks jewish

And that one’s a coon

Who let all this riff raff into the room

There’s one smoking a joint and another with spots

If I had my way

I’d have all of you shot!

“En la carne”

Así que pensé que

Te apetecería ir al espectáculo

Para sentir el cálido estremecimiento de confusión

Ese brillo de cadete espacial

Tengo malas noticias para ti, querida

Pink no está bien, se quedó en el hotel

Y nos enviaron aquí como una banda suplente

Y nosotros vamos a averiguar de qué lado vosotros, fans

Estáis realmente

¿Hay algún maricón en la sala esta noche?
Ponedlos de pie contra el muro
Hay uno ahí, a la luz del foco
El no se ve bien para mí
Pónganlo contra el muro
Aquel parece judío
Y aquel es un negro
¿Quién ha dejado entrar a toda esta canallada?
Hay uno fumando un porro
Y otro con manchas
Si pudiese hacer lo que quisiera
Os mandaría fusilar a todos

El hecho que Pink esté mal y no haya ido al concierto; que el nuevo Pink sea un sustituto, evidencia el enmascaramiento. Además, en *“In the flesh (part 1)”*, Pink, ya siendo un extremista, dice: *“If you’d like to find out what’s behind this cold eyes? / You’ll just have to claw your way through this disguise”* (“¿Te gustaría descubrir lo que hay detrás de estos fríos ojos? / No tienes más que escarbar a través del disfraz”).

La metamorfosis hace que Pink ya no sepa realmente quién es. Tal como lo expresan Hauser (1974), Sabato (1979) y Sola (1988), el hombre perdió su verdadera identidad. Ahora sólo le queda disfrazarse. Pink, como héroe moderno y hombre de la alienación, termina por perderse en el juego de máscaras. Sin embargo, en sus momentos finales, reacciona. Entiende su frustración, su aislamiento, debe acabar con esa condición. Encerrado en un baño, en un estado de tristeza y dolor, dice:

“Stop”
Stop
I wanna go home
Take off this uniform
And leave the show

*And I'm waiting in this cell
Because I have to know
Have I been guilty all this time*

“Para”
Para
Quiero irme a casa
Quitarme este uniforme
Y dejar el espectáculo
Y estoy esperando en esta celda
Porque tengo que saber
Si he sido culpable todo este tiempo

El suicidio, por la ambigüedad de lo que se es, está presente en la vida de Pink. La sobredosis por drogas es un buen ejemplo. Además, luego de destrozar su apartamento y casi asesinar a su acompañante, Pink se tambalea al borde de una ventana mientras grita: “*Next time, fuckers!*” (“¡La próxima vez, cabrones!”). Queda la duda si en esa “próxima vez” realmente se quitará la vida.

Todos los elementos de la alienación mencionados, producen ese estado de desamparo, soledad, incomunicación y aislamiento, del que Hauser (1974) hace referencia. Pink, en repetidas ocasiones, cae en profundos períodos de desolación y ensimismamiento. En “*One of my turns*” (“Uno de mis ataques”), “*Don’t leave me now*” (“No me dejes ahora”), “*Goodbye cruel world*” (“Adiós mundo cruel”), “*Is there anybody out there*” (“¿Hay alguien ahí afuera?”) y “*Nobody home*” (“Nadie en casa”), observamos a Pink abatido, abstraído, sufriendo las consecuencias de la alienación.

En “*One of my turns*” (“Uno de mis ataques”), Pink ni siquiera escucha a la muchacha que le habla. Está completamente enajenado mientras ve la televisión. La letra de esta canción muestra, aún más, lo que se viene afirmando:

*“One of my turns”
Day after day love turns grey
Like the skin of a dying man
Night after night, we pretend it’s all right
But you have grown older and
You have grown colder and
Nothing is very much fun anymore*

*And I feel one of my turns coming on
I feel cold as a razor blade
Tight as a tourniquet
Big as a funeral drum*

*“Uno de mis ataques”
Día tras día, el amor se vuelve gris
Como la piel de un moribundo
Noche tras noche, fingimos que todo está bien
Pero me he hecho más viejo y
Tú te has hecho más fría y
Ya nada es muy divertido*

*Y yo siento que uno de mis ataques se aproxima
Me siento frío como una cuchilla de afeitar
Rígido como un torniquete
Grande como un tambor funerario*

Asimismo, en *“Goodbye cruel world”* (“Adiós mundo cruel”) y *“Is there anybody out there”* (“¿Hay alguien ahí afuera?”), se expone el estado depresivo y desamparado. Pink, en su ensimismamiento, parece observar la pared, gran metáfora de la película, mientras escuchamos:

*“Goodbye cruel world”
Goodbye cruel world*

*I'm leaving you today
Goodbye, goodbye, goodbye
Goodbye all the people
There's nothing you can say
To make me change my mind
Goodbye*

“Adiós mundo cruel”
Adiós mundo cruel
Hoy te abandono
Adiós, adiós, adiós
Adiós a todo el mundo
No hay nada más que podáis decir
Para hacerme cambiar de opinión
Adiós

Luego, Pink se encuentra desnudo ante la enorme pared. En este caso, el muro significa el aislamiento, es la barrera que separa al protagonista de cuanto lo rodea. Sin embargo, hay que advertir que la pared tiene otros valores o significados, vinculados con la madre, el padre, la esposa y el narcisismo. Continuando con la idea, Pink golpea el muro y se pregunta: “*Is there anybody out there?*” (“¿Hay alguien ahí afuera?”). Es una demostración de la desesperación del hombre amputado de su sociedad, de aquel que padece el aislamiento y la incomunicación, de quien intenta conseguir su identidad.

La consecuencia psicológica de la alienación será el narcisismo. Pink es un personaje centrado en sí mismo; el mundo gira a su alrededor; el hecho de ser una figura pública acentúa esto; además, muestra un odio, desprecio e indiferencia por sus semejantes. Por lo tanto, es un hombre con indudables tendencias narcisistas. El yo de Pink no consigue cabida en una sociedad prohibitiva. Desde niño aguantó la censura de su profesor, por ejemplo. Sus inclinaciones poéticas, el ser diferente, fueron coartados por el sistema educativo, por la institución. En el momento en que Pink no consigue

camino para expresar o complacer su yo, comienza la retirada hacia la interioridad. Un yo disonante con la masa, con el común de la gente, no posee espacios en el mundo moderno; si logra alguno, será luego de una ardua lucha.

Hauser (1974) considera que el rencor contra los demás lleva al hombre a retraerse en sí mismo. Este rencor es innegable en Pink. Él desprecia e ignora a su esposa; casi asesina a una mujer que intentó seducirlo; odia a los negros, homosexuales, judíos, etc.; incita a sus seguidores a saquear, violar y destruir todo lo que encuentren a su paso.

Luego de repudiar e ignorar, en repetidas oportunidades, a su esposa, Pink es abandonado por ésta. Ahí comienza un proceso de incomunicación. Pink intenta llamar a su esposa, hablar con ella, encontrarla, pero todo es en vano. Él, víctima de su propio desprecio, ahora está solo. Así, se ha convertido en su propio enemigo. Hay algunos ejemplos que demuestran esto. *“Don’t leave me now”* (“No me dejes ahora”) presenta al protagonista en su apartamento totalmente destrozado; en un estado de ensimismamiento y locura. Mientras, su esposa tiene relaciones con un amante. Luego, observamos a Pink siendo perseguido por su esposa que se ha transformado en un monstruo:

“Don’t leave me now”

Oh babe!

Don’t leave me now

Don’t say it’s the end of the road

Remember the flowers I sent

I need you babe

To put through the shredder

In front of my friends

Oh babe!

Don’t leave me now

*How could you go?
When you know how I need you
To beat to a pulp on Saturday night
Oh babe*

*Don't leave me know
How can you treat me this way?
Running away
I need you babe
Why are you running away?
Oh babe!*

“No me dejes ahora”
¡Oh pequeña!
No me dejes ahora
No me digas que es el fin del trayecto
Recuerda las flores que te envié
Te necesito, pequeña
Para hacerte picadillo
Delante de mis amigos
¡Oh pequeña!

No me dejes ahora
¿Cómo puedes irte?
Cuando sabes cuanto te necesito
Para darte una buena paliza el sábado en la noche
¡Oh pequeña!

No me dejes ahora
¿Cómo puedes tratarme de esta manera?
Huyendo de mí
Te necesito, pequeña
¿Por qué huyes?

¡Oh pequeña!

Otro ejemplo pertinente al caso es “*Nobody home*” (“Nadie en casa”). Pink intenta llamar a su esposa pero le es imposible. Lo vemos absolutamente desesperado, destrozando el teléfono con el cual pretende comunicarse. Además, nos muestra el odio por todo lo que lo rodea. Pink sabe que su rencor, el vacío que siente, su asilamiento, la incomunicación, no serán solucionados:

“Nobody home”

*I’ve got a little black book with my poems in
I’ve got a bag with a toothbrush and comb in
When I’m a good dog they sometimes throw me a bone in
I got elastic bands keeping my shoes on
Got does swollen hand blues
Got thirteen channels of shit on the TV to choose from
I’ve got electric light
And I’ve got second sight
I’ve amazing powers of observation
And that is how I know
When I try to get through
On the telephone to you
There’ll be nobody home*

*I’ve got the obligatory Hendrix perm
And the inevitable pinhole burns
All down the front of my favourite satin shirt
I’ve got nicotine stains on my fingers
I’ve got a silver spoon on a chain
I’ve got a grand piano to prop up my mortal remains
I’ve got wild staring eyes
And I’ve got a strong urge to fly
But I got nowhere to fly to
Oh babe! When I pick up the phone*

There's still nobody home
I've got a pair of Gohills boots
And I got fading roots

“Nadie en casa”

Tengo un pequeño libro negro con mis poemas escritos
Tengo una bolsa con un cepillo de dientes y un peine dentro
Cuando soy un buen perro, algunas veces, me echan un hueso dentro
Tengo gomas elásticas sujetándome los zapatos
Tengo tristeza por esas manos hinchadas
Tengo trece canales de mierda para escoger en el televisor
Tengo luz eléctrica
Y tengo una segunda visión
Tengo sorprendentes poderes de observación
Y así es como sé
Cuando trato de contactar
Contigo por teléfono
Que no habrá nadie en casa

Tengo la permanente obligatoria de Hendrix
Y las inevitables quemaduras de cigarro
Delante mi camisa de satén favorita
Tengo manchas de nicotina en mis dedos
Tengo una cuchara de plata en una cadena
Tengo un soberbio piano para colocar mis restos mortales
Tengo salvajes ojos penetrantes
Tengo un fuerte deseo de volar
Pero no tengo a dónde volar
¡Oh pequeña! Cuando cojo el teléfono
Sigue sin haber nadie en casa
Tengo un par de botas Gohills
Y mis raíces están marchitándose

El conflicto interno de Pink, propio del héroe moderno, problematiza al personaje. Pink lucha entre ser un músico famoso o un nazi; entre amar a su esposa o rechazarla; entre los estados de intensa depresión, tristeza y abulia, y los momentos de arrebatos, furia y violencia. Además, pelea con los recuerdos del padre muerto en la guerra; con la influencia que tuvo de su madre; con las instituciones; con el alcohol y las drogas. Por eso termina retrayéndose en sí mismo. No tiene otro camino, pues la alienación lo ha aislado y amputado de su mundo, trayendo como consecuencia un profundo narcisismo.

Pink y la figura materna

La madre de Pink está escindida en la madre buena y la madre mala. La primera es aquella que cuida, reconforta y nutre al niño. La segunda, según la clasificación de Campbell (1998), será la madre que prohíbe y obstaculiza; la madre que no permite que el niño crezca y huya.

En “*Mother*” (“Madre”), podemos localizar todo el problema que Pink enfrenta con la figura materna. Igualmente, se evidencia parte de su narcisismo: al estar tan centrado en sí mismo abandona a su esposa. La letra de esta canción, aunado a las imágenes, demuestra lo dicho:

“Mother”

Mother do you think they'll drop the bomb?

Mother do you think they'll like the song?

Mother do you think they'll try to break my balls?

Mother should I build the wall?

Mother should I run for president?

Mother should I trust the government?

Mother will they put me in the firing line?

Oh!, Mother am I really dying?

*Hush now baby, baby don't you cry
Mama's gonna make all of your nightmares come true
Mama's gonna put all of her fears into you
Mama's gonna keep you right here under her wing
She won't let you fly but she might let you sing
Mama will keep baby cosy and warm
Oh babe!, Oh babe!, Oh babe!
Of course Mama's gonna help build the wall*

*Mother do you think she's good enough? For me
Mother do you think she's dangerous? Tell me
Mother will she tear your little boy apart?
Oh! Mother will she break my heart?*

*Hush now baby, baby don't you cry
Mama's gonna check out all your girlfriends for you
Mama won't let anyone dirty get through
Mama's gonna wait up until you get in
Mama will always find out where you've been
Mama's gonna keep baby healthy and clean
Oh babe!, Oh babe!, Oh babe!
You'll always be a baby to me*

Mother did it need to be so high?

“Madre”

*Madre, ¿crees que tirarán la bomba?
Madre, ¿crees que les gustará mi canción?
Madre, ¿crees que van a tratar de romperme las bolas?
Madre, ¿debería construir el muro?
Madre, ¿debería lanzarme como presidente?
Madre, ¿debería confiar en el gobierno?*

Madre, ¿me pondrán en la línea de fuego?

Madre, ¿realmente estoy muriendo?

Calla, niño, no llores

Mamá va a hacer que todas tus pesadillas se vuelvan realidad

Mamá meterá todos sus miedos en ti

Mamá va a tenerte aquí bajo su ala

No te dejará volar, pero puede que te deje cantar

Mamá mantendrá a su niño calentito y protegido

¡Oh mi niño! ¡Oh mi niño! ¡Oh mi niño!

Por supuesto mamá ayudará a construir el muro

Madre, ¿crees que ella es suficientemente buena para mí?

Madre, ¿crees que ella es peligrosa? Dime

Madre, ¿ella va a despedazar a tu niño?

¡Oh! Madre, ¿ella me va a romper el corazón?

Calla, niño, no llores

Mamá examinará a todas tus novias por ti

Mamá no dejará que alguien sucio pase

Mamá esperará hasta que vengas

Mamá siempre descubrirá dónde has estado

Mamá te mantendrá limpio y saludable

¡Oh mi niño! ¡Oh mi niño! ¡Oh mi niño!

Siempre serás un niño para mí

Madre, ¿tenía que ser tan alto?

Pink, en la medida que necesita respuestas para las interrogantes de su vida, recurre a la figura materna. En ocasiones buscando respuesta, en otras simplemente refugiándose. El mundo le es adverso y necesita saber qué debe hacer: ¿Construir un muro que lo proteja? ¿Va a morir? ¿Irá a la guerra? ¿Debe confiar en las instituciones? La madre protectora debe responder todas estas interrogantes. Asimismo, resguardarlo.

La secuencia de “*Mother*” (“Madre”) comienza con Pink intentando llamar por teléfono a su esposa. Pero no lo logra. Ella se encuentra con su amante. De esta manera, observamos la incomunicación. Pink está en crisis, intenta hacerse las preguntas ya mencionadas. Apreciamos un paralelismo entre Pink adulto y Pink niño. El primero se coloca en posición fetal, como si fuese un chico; mientras el otro, aparece acurrucado a su madre. Después, vemos al niño siendo castigado por un maestro. Ante el miedo se expone la interrogante: “*Mother do you think they’ll try to break my balls?*” (“Madre, ¿crees que van a tratar de romperme las bolas?”).

La gran pregunta es si debe o no construirse la pared. Esto significa protegerse de los otros, aislarse del mundo para no ser dañado. Advertimos que la esposa de Pink intenta seducirlo, pero él es absolutamente indiferente. El maltrato, la desazón, hacen que ella lo abandone. Otra pregunta: “*Mother will they put me in the firing line?*” (“Madre, ¿me pondrán en la línea de fuego?”). Pink niño siente temor por ir a la guerra. Su padre murió en combate. Después, observamos al niño enfermo. Un doctor y su madre lo examinan y cuidan. El miedo de la infancia se exterioriza: “*Oh!, Mother am I really dying?*” (“Madre, ¿realmente estoy muriendo?”)

El porqué de estas primeras interrogantes es claro. Según Franz (1966): “Si comprende que la madre tuvo una influencia negativa sobre él, su ánimo se expresará con frecuencia en formas irritables, deprimidas, con incertidumbre, inseguridad y susceptibilidad...” (p. 178) Esto es corroborado en el momento que la madre responde: “*Mama’s gonna make all of your nightmares come true / Mama’s gonna put all of her fears into you*” (“Mamá va a hacer que todas tus pesadillas se vuelvan realidad / Mamá meterá todos sus miedos en ti”). Las pesadillas, los miedos, serán las consecuencias de esa influencia negativa que produce la madre sobre el niño. Esto a causa de la sobreprotección materna: “*Mama’s gonna keep you right here under her wing / She won’t let you fly but she might let you sing*” (“Mamá va a tenerte aquí bajo su ala / No te

dejará volar, pero puede que te deje cantar”). La madre de Pink no desea que su hijo crezca. Pretende mantenerlo a su lado, protegiéndolo siempre. Por eso no lo dejará volar aunque, tal vez, lo deje cantar. Esta metáfora señala lo posesivo de la madre; no desea darle libertad a Pink, pues esto implica que se irá de su lado. Es “...la madre que se apodera del niño que crece y trata de huir.” (Campbell, 1998; 106) Podemos apreciar como Pink busca protección cuando duerme con su madre. Sin embargo, en un momento ve un esqueleto acostado junto a ella. Esta es la ambivalencia: la madre positiva y la madre negativa.

Además, es la madre “que obstaculiza, que prohíbe, que castiga.” (Campbell, 1998; 106) Con estos versos se explica: “*Mama’s gonna check out all your girlfriends for you / Mama won’t let anyone dirty get through / Mama will always find out were you’ve been*” (“Mamá examinará a todas tus novias por ti / Mamá no dejará que alguien sucio pase / Mamá siempre descubrirá dónde has estado”). La madre tomará las decisiones de qué es apropiado o no para su hijo. Actúa como un censor.

La influencia negativa es tan significativa que la madre de Pink ayudará construir la pared. El peor enemigo de Pink es él mismo, es la pared que ha construido para apartarse y aislarse de sus semejantes: “*Mother should I build the wall?*” (“Madre, ¿debería construir el muro?”). La respuesta: “*Of course Mama’s gonna help build the wall*” (“Por supuesto mamá ayudará a construir el muro”). Debe quedar claro que no es la madre quien construye la pared, sino la imagen negativa de ella que ha fijado y asumido Pink. En otras palabras, la madre tiene parte de la responsabilidad de que su hijo hay creado esa pared o escudo psicológico para aislarse y protegerse del mundo.

Casi finalizando el film, en “*The trial*” (“El juicio”), quedan despejadas las dudas sobre la madre de Pink. Éste está siendo juzgado por los actos que ha cometido, la madre entra en la escena para rescatarlo. Lo toma entre sus brazos y dice:

*Come to mother baby
Let me hold you in my arms
M'lud I never wanted him to
Get in any trouble
Why'd he ever have to leave me?
Worm your honour let me take him home*

*Ven con tu mami amorcito
Déjame cogerte entre mis brazos
Yo nunca quise que se metiera
En ningún problema
¿Por qué tuvo que abandonarme?
Ahora, su señoría, déjeme llevármelo a casa*

Luego de pronunciar esto, la madre se trasforma en un muro que rodea a Pink.

Además, en *The wall* (Parker, 1982), se percibe un tratamiento negativo de la mujer. Hasta se puede detectar cierta dirección misógina. La esposa de Pink suele mostrarse como un ser demoníaco, cruel, posesivo e infiel. La vemos con un amante; en una oportunidad su sombra se transfigura en un monstruo que ataca a Pink; durante “*The trial*” (“El juicio”), aparece como una serpiente-escorpión que hiere y fustiga al protagonista, además, le reclama:

*You little shit, you're in it now
I hope the throw away the key
You should have talked to me more often
Than you did, but no, you had to
Go your own way. Have you broken any
Homes up lately?
Just five minutes Worm your honour
Him and me alone*

Tú, mierdecilla, estás cogido ahora
Espero que tiren la llave a la basura
Deberías haberme hablado con más frecuencia
De lo que lo hiciste, pero no, tuviste
Que hacer lo que te dio la gana. ¿Has roto
algún hogar últimamente?
Permítanos, su Señoría Gusano, cinco minutos
Él y yo a solas

No obstante, esta supuesta crueldad es toda una ironía, ya que Pink es el verdadero culpable de lo que le ocurre. Él fue quien abandonó, maltrató e ignoró a su esposa. Ella sólo reaccionó con justicia o venganza. En “*Mother*” (“Madre”), notamos como la esposa se acerca a Pink, mientras éste toca el piano, pero no encuentra respuesta alguna de su marido. Él está totalmente abstraído. Asimismo, apreciamos que la esposa, en varias ocasiones, llora ante el desprecio de Pink.

Otro ejemplo de la mujer como figura cruel y despreciable, es la esposa del maestro de escuela. En “*The happiest days of our lives*” (“Los días más feliz de nuestras vidas”), el Maestro, durante la cena, es sometido por su esposa. Él está absolutamente subordinado a su mujer:

*But in the town it was well known
When they got home at night [los maestros], their fat and
Psychopathic wives would thrash them
Within inches of their lives*

Pero, en la ciudad, todo el mundo sabía
Que cuando llegaban a casa por la noche [los maestros]
Sus gordas y psicópatas esposas los zurraban
Casi hasta matarlos

Durante *“The trial”* (“El juicio”) el maestro de escuela hace de títere. El titiritero es su esposa, quien lo controla. Ella lo golpea, mientras que él, a su vez, golpea a Pink.

Podemos concluir que ninguna de las figuras femeninas que se nos presentan, tienen un valor positivo. La madre es posesiva y castigadora. La esposa es infiel. La muchacha, que casi mata Pink, es una prostituta. Mientras que la esposa del maestro de escuela, representa a una psicópata.

Pink y la figura paterna

El padre de Pink era un soldado que combatió y murió durante la Segunda Guerra Mundial. En las primeras secuencias de la película, aparece como soldado. *“When the tigers broke free (part 1)”* (“Cuando los tigres rompieron el frente, parte 1”) es la canción que narra la muerte de este hombre:

“When the tigers broke free (part 1)”

It was just before dawn

One miserable morning

In black `44

When the forward commander

Was told to sit tight

When he asked that

His man be withdrawn

And the generals gave thanks

As the other ranks

Held back the enemy tanks

For a while

And the Anzio bridgehead

Was held for the price

Of a few hundred ordinary lives

“Cuando los tigres rompieron el frente, parte 1”
Ocurrió justo antes del amanecer
De una mañana miserable,
un negro día del año 44
Cuando al comandante de primera línea
le ordenaron aguantar firme
Cuando pidió que sus hombre fueran retirados
Y los generales daban las gracias
Mientras el resto de las tropas
Contenían a los tanques enemigos
durante algún tiempo
Y entonces la cabeza del puente de Anzio
se sostuvo por el precio
De unos cientos de vidas corrientes

Sin dudas, la muerte del padre fue dolorosa para Pink. No sólo por el hecho de perderlo, sino por la forma en que sucedió. Vemos que hay cierta crítica hacia el ejército; hacia los generales, los poderosos, quienes sacrificaron algunas vidas para lograr sus objetivos. Una de estas vidas fue el padre de Pink. En “*When the tigers broke free (part 2)*” (“Cuando los tigres rompieron el frente, parte 2”), vemos al joven Pink disfrazado con el uniforme militar de su difunto progenitor. Se observa en un espejo; su imagen se refleja, al igual que la de su padre. En esta canción, la crítica, el dolor y la rabia, contra los responsables de la muerte del padre, resaltan:

“When the tigers broke free (part 2)”
And kind old King George
Sent Mother a note
When he heard that Father was gone
It was, I recall
In the form of a scroll
Gold leaf and all

*And I found it one day
In a drawer of old photographs
Hidden away
And my eyes still grow damp
To remember
His Majesty signed
Whit his own rubber stamp
It was dark all around
There was frost in the ground
When the tigers broke free
And no one survived
From the Royal Fusiliers Company C
They were all left behind
Most of them dead
The rest of them dying
And that's how the high command
Took my daddy from me*

“Cuando los tigres rompieron el frente, parte 2”
Y el bondadoso viejo rey Jorge
Le envió una nota a mamá
Cuando oyó que papá se había ido
Recuerdo que tenía la forma de un pergamino
Con hojas de oro y todo
Y lo encontré un día
En un cajón con viejas fotografías
Ocultas
Y mis ojos todavía se llenan de lágrimas
Al recordar que su Majestad
Lo firmó de su propio puño y letra
Todo alrededor era oscuridad
Había escarcha en la tierra
Cuando los tigres rompieron el frente
Y nadie sobrevivió

De la Real Compañía de Fusileros C
Todos quedaron atrás
La mayoría muertos
Y el resto agonizando
Y así es como el alto mando
Me quitó a mi papá

Ya desde niño, Pink comienza su rencor contra quienes lo rodean. En este caso la rabia hacia el ejército. Esta es una institución, para Pink, que atenta contra la vida, ya que le robó a su padre. Esto está vinculado al proceso de alienación; es la institución contra el hombre, aún peor, la institución contra el niño o joven. Según Hauser (1974): "...El Estado... la administración de justicia, el ejército se han convertido en autómatas implacables que funcionan con objetividad inhumana." (p. 218) La alienación, que parte de la muerte del padre, convertirá a Pink en un monstruo, en un resentido, con un rencor que regirá su vida.

Ante la desaparición prematura del padre, debemos considerar la figura paterna como inexistente. Esta ausencia ha creado un profundo conflicto en el protagonista. Tal vez, por ello, es que se refugie en su madre, al no tener a nadie más. Sin embargo, el recuerdo, la melancolía por el padre, serán una constante. Las imágenes de guerra, de soldados heridos, mutilados y muertos, estarán presentes a lo largo de todo el film. El padre de Pink no es el mensajero, del que habla Campbell (1998), que lleva al héroe a la aventura, pero sí es el recuerdo que dinamiza y potencia la locura, revancha y odio de Pink. Quizás no sea la forma más apropiada de determinarlo, pero podemos entender al padre como un mensajero tácito y pasivo.

Todo indica que la figura del padre, en *The wall* (Parker, 1982), es bastante negativa. Ya hemos comentado el caso del profesor. Además, en "*Another brick in the wall (part 1)*" ("Otro ladrillo en el muro, parte 1"), Pink, siendo un chiquillo, juega en un parque. Observa a los demás niños con sus papás. Al verse solo, intenta acercarse a

un hombre, quien cuida a su hijo, para que lo acompañe. Pero Pink es rechazado. Sólo le queda lamentarse.

En un primer momento, podemos creer que sólo el padre de Pink tiene valores positivos como imagen masculina. Sin embargo, el resentimiento es tan amplio que el propio progenitor será aborrecido. Así se aprecia en *“Another brick in the wall (part 1)”* (*“Otro ladrillo en el muro, parte 1”*):

“Another brick in the wall (part 1)”
Daddy’s flown across the ocean
Leaving just a memory
A snapshot in the family album
Daddy what else did you leave for me?
Daddy what d`ya leave behind for me?
All in all it was just a brick in the wall
All in all it was just bricks in the wall

“Otro ladrillo en el muro, parte 1”
Papá ha volado a través del océano
Dejando sólo un recuerdo
Una foto en el álbum familiar
Papá, ¿qué más dejaste para mí?
Papá, ¿qué dejaste atrás para mí?
Después de todo, no fue más que un ladrillo en la pared
Después de todo, no eran más que ladrillos en la pared

ANEXO A

Canciones de *The wall*

Las canciones están colocadas en el orden presentado en la película. Cada canción representa una parte o capítulo en que está dividido el film.

1- When the tigers broke free (part 1)	1- Cuando los tigres rompieron el frente (parte 1)
2- In the flesh (part 1)	2- En la carne (parte 1)
3- The thin ice	3- El hielo delgado
4- Another brick in the wall (part 1)	4- Otro ladrillo en el muro (parte 1)
5- When the tigers broke free (part 2)	5- Cuando los tigres rompieron el frente (parte 2)
6- Goodbye blue sky	6- Adiós cielo azul
7- The happiest days of our lives	7- Los días más felices de nuestras vidas
8- Another brick in the wall (part 2)	8- Otro ladrillo en el muro (parte 2)
9- Mother	9- Madre
10- Empty spaces / What shall we do now?	10- Espacios vacíos / ¿Qué haremos ahora?
11- Young lust	11- Lujuria juvenil
12- One of my turns	12- Uno de mis ataques
13- Don't leave me now	13- No me dejes ahora
14- Another brick in the wall (part 3)	14- Otro ladrillo en el muro (parte 3)
15- Goodbye cruel world	15- Adiós mundo cruel
16- Is there anybody out there?	16- ¿Hay alguien ahí afuera?
17- Nobody home	17- Nadie en casa
18- Vera	18- Vera
19- Bring the boys back home	19- Traigan a los muchachos de vuelta a casa
20- Comfortably numb	20- Plácidamente insensible

21- In the flesh (part 2)	21- En la carne (parte 2)
22- Run like hell	22- Corre como el demonio
23- Waiting for the worms	23- Esperando a los gusanos
24- Stop	24- Para
25- The trial	25- El juicio
26- Outside the wall	26- Fuera del muro

<i>1- When the tigers broke free (part 1)</i>	<i>1- Cuando los tigres rompieron el frente (parte 1)</i>
It was just before dawn One miserable morning In black `44 When the forward commander Was told to sit tight When he asked that His man be withdrawn And the generals gave thanks As the other ranks Held back the enemy tanks For a while And the Anzio bridgehead Was held for the price Of a few hundred ordinary lives	Ocurrió justo antes del amanecer De una mañana miserable, un negro día del año 44 Cuando al comandante de primera línea le ordenaron aguantar firme Cuando pidió que sus hombre fueran retirados Y los generales daban las gracias Mientras el resto de las tropas Contenían a los tanques enemigos durante algún tiempo Y entonces la cabeza del puente de Anzio se sostuvo por el precio De unos cientos de vidas corrientes

<i>2- In the flesh (part1)</i>	<i>2- En la carne (parte 1)</i>
So ya, thought ya Might like to go to show To feel the warm thrill of confusion That space cadet glow Tell me, is something eluding you sunshine? Is this not what you expected to see? If you'd like to find out what's behind these cold eyes? You'll just have to claw your way through this disguise	Así que, pensé que quizás Te apetecería ir al espectáculo Para sentir el cálido estremecimiento de confusión Ese brillo de cadete espacial Dime ¿hay algo que te elude, vieja compañera? ¿No es esto lo que esperabas ver? ¿Te gustaría descubrir lo que hay detrás de estos fríos ojos? No tienes más que escarbar a través del disfraz

<i>3- The thin ice</i>	<i>3- El hielo delgado</i>
Mamma loves her baby And daddy loves you too And the sea may look warm to you babe And the sky may look blue Ooooh babe Ooooh baby blue Ooooh babe If you should go skating	Mamá quiere a su niño Y papá también te quiere Y el mar puede parecer cálido Y el cielo puede parecer azul Ooooh pequeña Ooooh pequeña triste Ooooh pequeña Si fueras a patinar

On the thin ice of modern life Dragging behind you the silent reproach Of a million tear stained eyes Don't be surprised, when a crack in the ice Appears under your feet You slip out of your depth and out of your mind With your fear flowing out behind you As you claw the thin ice	Sobre el delgado hielo de la vida moderna Arrastrando tras de ti el silencioso reproche De un millón de ojos bañados en lágrimas No te sorprendas, cuando un grieta en el hielo Aparezca bajo tus pies Emerge de tus profundidades y de tu mente Con tu miedo emanando de ti Mientras escarbas en el hielo delgado
--	--

<i>4- Another brick in the wall (part 1)</i> Daddy's flown across the ocean Leaving just a memory A snapshot in the family album Daddy what else did you leave for me? Daddy what d'ya leave behind for me? All in all it was just a brick in the wall All in all it was just bricks in the wall	<i>4- Otro ladrillo en el muro (parte 1)</i> Papá ha volado a través del océano Dejando sólo un recuerdo Una foto en el álbum familiar Papá, ¿qué más dejaste para mí? Papá, ¿qué dejaste atrás para mí? Después de todo, no fue más que un ladrillo en la pared Después de todo, no eran más que ladrillos en la pared
---	--

<i>5- When the tigers broke free (part 2)</i>	<i>5- Cuando los tigres rompieron el frente (parte 2)</i>
And kind old King George Sent Mother a note When he heard that Father was gone It was, I recall In the form of a scroll Gold leaf and all And I found it one day In a drawer of old photographs Hidden away And my eyes still grow damp To remember His Majesty signed Whit his own rubber stamp It was dark all around There was frost in the ground When the tigers broke free And no one survived From the Royal Fusiliers Company C They were all left behind Most of them dead The rest of them dying And that's how the high command Took my daddy from me	Y el bondadoso viejo rey Jorge Le envió una nota a mamá Cuando oyó que papá se había ido Recuerdo que tenía la forma de un pergamino Con hojas de oro y todo Y lo encontré un día En un cajón con viejas fotografías Ocultas Y mis ojos todavía se llenan de lágrimas Al recordar Que su Majestad Lo firmó de su propio puño y letra Todo alrededor era oscuridad Había escarcha en la tierra Cuando los tigres rompieron el frente Y nadie sobrevivió De la Real Compañía de Fusileros C Todos quedaron atrás La mayoría muertos Y el resto agonizando Y así es como el alto mando Me quitó a mi papá

6- <i>Goodbye blue sky</i>	6- <i>Adiós cielo azul</i>
Ooooooooooooooooooh Did you see the frightened ones? Did you hear the falling bombs? Did you ever wonder? Why we had to run for shelter When the promise of a brave new world Unfurled beneath a clear blue sky? Ooooooooooooooooooh Did you see the frightened ones? Did you hear the falling bombs? The flames are all long gone But the pain lingers on Goodbye blue sky Goodbye blue sky Goodbye	Ooooooooooooooooooh ¿Viste a la gente atemorizada? ¿Oíste caer las bombas? Alguna vez te preguntaste ¿Por qué tuvimos que correr en busca de refugio Cuando la promesa de un mundo nuevo y honrado Se desplegaba bajo un cielo azul claro? Ooooooooooooooooooh ¿Viste a la gente atemorizada? ¿Oíste caer las bombas? Hace mucho tiempo que las llamas se extinguieron Pero el dolor perdura Adiós cielo azul Adiós cielo azul Adiós

7- <i>The happiest days of our lives</i>	7- <i>Los días más felices de nuestras vidas</i>
When we grew up and went to school There were certain teachers who would Hurt the children anyway they could	Cuando crecimos y fuimos a la escuela Había algunos profesores que habrían hecho cuanto fuese

By pouring their derision Upon anything we did And exposing every weakness However carefully hidden by the kids But in the town it was well known When they got home at night, their fat and Psychopathic wives would thrash them Within inches of their lives	Posible para herir a los niños Derramando su irrisión sobre cualquier cosa que hacíamos Y sacando a relucir todas las debilidades Por más cuidadosamente que los chicos las ocultasen Pero todo el mundo sabia en la ciudad Que cuando llegaban a casa por la noche Sus gordas y psicópatas esposas les zurraban Casi hasta matarlos
--	---

8- Another brick in the wall (part 2) We don't need no education We don't need no thought control No dark sarcasm in the classroom Teachers leave them kids alone Hey teachers leave us kids alone All in all it's just a brick in the wall All in all you're just a brick in the wall	8- Otro ladrillo en el muro (parte 2) No necesitamos educación alguna No necesitamos ningún control del pensamiento Ningún oscuro sarcasmo en el aula Maestros, dejad en paz a los chicos ¡He, maestros! dejadnos en paz a los chicos Después de todo, no es más que otro ladrillo en el muro Después de todo, no sois más que otro ladrillo en el muro
---	--

9- Mother	9- Madre
Mother do you think they'll drop the bomb? Mother do you think they'll like the song? Mother do you think they'll try to break my balls? Mother should I build the wall? Mother should I run for president? Mother should I trust the government? Mother will they put me in the firing line? Oh! Mother am I really dying?	Madre, ¿crees que tirarán la bomba? Madre, ¿crees que les gustará mi canción? Madre, ¿crees que van a tratar de romperme las bolas? Madre, ¿debería construir el muro? Madre, ¿debería lanzarme como presidente? Madre, ¿debería confiar en el gobierno? Madre, ¿me pondrán en la línea de fuego? Madre, ¿realmente estoy muriendo?
Hush now baby, baby don't you cry Mama's gonna make all of your nightmares come true Mama's gonna put all of her fears into you Mama's gonna keep you right here under her wing She won't let you fly but she might let you sing Mama will keep baby cosy and warm Oh babe!, Oh babe!, Oh babe! Of course Mama's gonna help build the wall	Calla, niño, no llores Mamá va a hacer que todas tus pesadillas se vuelvan realidad Mamá meterá todos sus miedos en ti Mamá va a tenerte aquí bajo su ala No te dejará volar, pero puede que te deje cantar Mamá mantendrá a su niño calentito y protegido ¡Oh mi niño! ¡Oh mi niño! ¡Oh mi niño! Por supuesto mamá ayudará a construir el muro

Mother do you think she's good enough? For me Mother do you think she's dangerous? Tell me Mother will she tear your little boy apart? Oh! Mother will she break my heart? Hush now baby, bay don't you cry Mama's gonna check out all your girlfriends for you Mama won't let anyone dirty get through Mama's gonna wait up until you get in Mama will always find out were you've been Mama's gonna keep baby healthy and clean Oh babe!, Oh babe!, Oh babe! You'll always be a baby to me Mother did it need to be so high?	Madre, ¿crees que ella es suficientemente buena para mí? Madre, ¿crees que ella es peligrosa? Dime Madre, ¿ella va a despedazar a tu niño? ¡Oh! Madre, ¿ella me va a romper el corazón? Calla, niño, no llores Mamá examinará a todas tus novias por ti Mamá no dejará que alguien sucio pase Mamá esperará hasta que vengas Mamá siempre descubrirá dónde has estado Mamá te mantendrá limpio y saludable ¡Oh mi niño! ¡Oh mi niño! ¡Oh mi niño! Siempre serás un niño para mí Madre, ¿tenía que ser tan alto?
--	---

10- Empty spaces / What shall we do now?	10- Espacios vacíos / ¿Qué haremos ahora?
What shall we use to fill the empty space?	¿Qué deberíamos usar para llenar el espacio vacío?
Where waves of hunger roars	Donde rugen olas de hambre
Shall we set out across this sea of faces	¿Deberíamos ponernos en camino a través de este mar de rostros
In search of more and more applause?	en búsqueda de más y más aplausos?
Shall we buy a new guitar?	¿Deberíamos comprar una nueva guitarra?
Shall we drive a more powerful car?	¿Deberíamos manejar un carro más poderoso?
Shall we work straight through the night?	¿Deberíamos trabajar durante toda la noche?
Shall we get into fights?	¿Deberíamos meternos en peleas?
Leave the lights on?	¿Dejar la luz encendida?
Drop bombs?	¿Arrojar bombas?
Do tours of the East?	¿Hacer giras al Oriente?
Contact diseases?	¿Contrair enfermedades?
Bury bones?	¿Enterrar huesos?
Break up homes?	¿Destruir hogares?
Send flowers by phone?	¿Mandar flores por teléfono?
Take to drink?	¿Tomar tragos?
Go to shrinks?	¿Ir al psiquiatra?
Give up meat?	¿Dejar la carne?
Rarely sleep?	¿Casi nunca dormir?
Keep people as pets?	¿Tener gente como mascotas?
Train dogs?	¿Entrenar perros?
Race rats?	
Fill the attic with cash?	
Bury treasure?	
Store up leisure?	

But never relax at all With are backs to the wall	¿Hacer carreras de ratas? ¿Llenar el ático con dinero? ¿Enterrar tesoros? ¿Almacenar ocio? Pero nunca relajarnos Con nuestras espaldas en la pared
--	---

<i>11- Young lust</i>	<i>11- Lujuria juvenil</i>
I am just a new boy A stranger in this town Where are all the good times? Who's gonna show this stranger around? Ooooooooooh I need a dirty woman Ooooooooooh I need a dirty girl Will some cold woman in this desert land make me feel like a real man? Take this rock and roll refugee Ooooooooooh babe set me free Ooooooooooh I need a dirty woman Ooooooooooh I need a dirty girl	No soy más que un nuevo muchacho Un extraño en esta ciudad ¿Dónde están los buenos tiempos? ¿Quién va a mostrarle todo al extraño? Ooooooooooh necesito una mala mujer Ooooooooooh necesito una mala muchacha ¿Podrá alguna fría mujer en esta tierra desierta Hacerme sentir un hombre de verdad? Toma este refugio de rock and roll Ooooooooooh pequeña, déjame libre Ooooooooooh necesito una mala mujer Ooooooooooh necesito una mala muchacha

<i>12- One of my turns</i>	<i>12- Uno de mis ataques</i>
Day after day love turns grey Like the skin of a dying man Night after night, we pretend it's all right But you have grown older and You have grown colder and Nothing is very much fun anymore	Día tras día, el amor se vuelve gris Como la piel de un moribundo Noche tras noche, fingimos que todo está bien Pero me he hecho más viejo y Tú te has hecho más fría y Ya nada es muy divertido
And I feel one of my turns coming on I feel cold as a razor blade Tight as a tourniquet Big as a funeral drum	Y yo siento que uno de mis ataques se aproxima Me siento frío como una cuchilla de afeitar Rígido como un torniquete Grande como un tambor funerario
Run to the bedroom, in the suitcase on the left You'll find my favourite axe Don't look so frightened This is just a passing phase Just one of my bad days Would you like to watch T. V.? Or go between the sheets? Or contemplate the silent freeway? Would you like something to eat? Would you like to learn to fly?	Corre al dormitorio, en el maletín de la izquierda Encontrarás mi hacha favorita No pongas esa cara tan asustada Esto no es más que una fase pasajera Simplemente uno de mis días malos ¿Te gustaría ver la televisión? ¿O meterte entre las sábanas? ¿O contemplar la silenciosa autopista? ¿Te apetece algo de comer? ¿Quieres aprender a volar?

Would you like to see me try?	¿Quieres verme probar?
Would you like me to call the cops?	¿Quieres que llame a los polis?
Do you think it's time I stopped?	¿Crees que ya es hora de que pare?
Why are you running away?	¿Por qué huyes?

<i>13- Don't leave me now</i>	<i>13- No me dejes ahora</i>
Oh babe!	¡Oh pequeña!
Don't leave me now	No me dejes ahora
Don't say it's the end of the road	No me digas que es el fin del trayecto
Remember the flowers I sent	Recuerda las flores que te envié
I need you babe	Te necesito, pequeña
To put through the shredder	Para hacerte picadillo
In front of my friends	Delante de mis amigos
Oh babe!	¡Oh pequeña!
Don't leave me now	No me dejes ahora
How could you go?	¿Cómo puedes irte?
When you know how I need you	Cuando sabes cuanto te necesito
To beat to a pulp on Saturday night	Para darte una buena paliza el sábado en la noche
Oh babe	¡Oh pequeña!
Don't leave me know	No me dejes ahora
How can you treat me this way?	¿Cómo puedes tratarme de esta manera?
Running away	Huyendo de mí
I need you babe	Te necesito, pequeña

Why are you running away? Oh babe!	¿Por qué huyes? ¡Oh pequeña!
---------------------------------------	---------------------------------

<i>14- Another brick in the wall (part 3)</i>	<i>14- Otro ladrillo en el muro (parte 2)</i>
I don't need no arms around me I don't need no drugs to calm me I have seen the writing on the wall Don't think I need anything at all No, don't think I'll need anything at all All in all it was all just bricks in the wall All in all you were all just bricks in the wall	No necesito brazos que me rodeen No necesito drogas para calmarme He visto lo que hay escrito en el muro No pienses que necesito nada No, no creas que voy a necesitar nada en absoluto Después de todo, no era más que ladrillos en el muro Después de todo, ustedes no eran más que ladrillos en el muro

<i>15- Goodbye cruel world</i>	<i>15- Adiós mundo cruel</i>
Goodbye cruel world I'm leaving you today Goodbye, goodbye, goodbye Goodbye all the people There's nothing you can say To make me change my mind Goodbye	Adiós mundo cruel Hoy te abandono Adiós, adiós, adiós Adiós a todo el mundo No hay nada más que podáis decir Para hacerme cambiar de opinión Adiós

16- <i>Is there anybody out there?</i>	16- <i>¿Hay alguien ahí afuera?</i>
Is there anybody out there?	¿Hay alguien ahí fuera?

17- <i>Nobody home</i>	17- <i>Nadie en casa</i>
I've got a little black book with my poems in I've got a bag with a toothbrush and comb in When I'm a good dog they sometimes throw me a bone in I got elastic bands keeping my shoes on Got does swollen hand blues Got thirteen channels of shit on the TV to choose from I've got electric light And I've got second sight I've amazing powers of observation And that is how I know When I try to get through On the telephone to you There'll be nobody home	Tengo un pequeño libro negro con mis poemas escritos Tengo una bolsa con un cepillo de dientes y un peine dentro Cuando soy un buen perro, algunas veces, me echan un hueso dentro Tengo gomas elásticas sujetándome los zapatos Tengo tristeza por esas manos hinchadas Tengo trece canales de mierda para escoger en el televisor Tengo luz eléctrica Y tengo una segunda visión Tengo sorprendentes poderes de observación Y así es como sé Cuando trato de contactar Contigo por teléfono

I've got the obligatory Hendrix perm And the inevitable pinhole burns All down the front of my favourite satin shirt I've got nicotine stains on my fingers I've got a silver spoon on a chain I've got a grand piano to prop up my mortal remains I've got wild staring eyes And I've got a strong urge to fly But I got nowhere to fly to Oh babe! When I pick up the phone There's still nobody home I've got a pair of Gohills boots And I got fading roots	Que no habrá nadie en casa Tengo la permanente obligatoria de Hendrix Y las inevitables quemaduras de cigarro Delante mi camisa de satén favorita Tengo manchas de nicotina en mis dedos Tengo una cuchara de plata en una cadena Tengo un soberbio piano para colocar mis restos mortales Tengo salvajes ojos penetrantes Tengo un fuerte deseo de volar Pero no tengo a dónde volar ¡Oh pequeña! Cuando cojo el teléfono Sigue sin haber nadie en casa Tengo un par de botas Gohills Y mis raíces están marchitándose
--	---

18- Vera Does anybody here remember Vera Lynn? Remember how she said that we would meet again some sunny day? Vera! Vera! What has become of you?	18- Vera ¿Se acuerda alguien de Vera Lynn? ¿Recordáis que dijo que nos volveríamos a encontrar algún día soleado? ¡Vera! ¡Vera! ¿Qué ha sido de ti?
---	---

Does anybody else in here feel the way I do?	¿Alguien más aquí siente lo mismo que yo?
---	--

19- Bring the boys back home	19- Traigan a los muchachos de vuelta a casa
Bring the boys back home	Traigan a los muchachos de vuelta a casa
Bring the boys back home	Traigan a los muchachos de vuelta a casa
Don't leave the children on their own	No dejes a los niños solos
Bring the boys back home	Traigan a los muchachos de vuelta a casa

20- Comfortably numb	20- Plácidamente insensible
Hello,	Hola,
Is there anybody in there?	¿Hay alguien ahí?
Just nod if you can hear me	Asiente con la cabeza si puedes oírme
Is there anyone at home?	¿Hay alguien en casa?
Come on now	Vamos,
I hear you're feeling down	He oído que te sientes mal
I can ease your pain	Yo puedo aliviar tu dolor
And get you on your feet again	Y ponerte de pie otra vez
Relax	Relájate
I'll need some information first	Necesitaré primero alguna información

Just the basic facts Can you show me where it hurts? There is no pain, you are receding A distant ship smoke in the horizon You are only coming through in waves Your lips move but I can't hear what you're saying When I was a child I had a fever My hands felt just like two balloons Now I've got that feeling once again I can't explain, you would not understand This is not how I am I have become comfortably numb O. K. Just a little pin prick There'll be no more aaaaaaah! But you may feel a little sick Can you stand up? I do believe it's working, good That'll keep you going through the show Come on, it's time to go There is no pain, you are receding A distant ship smoke in the horizon You are only coming through in waves	Sólo los hechos básicos ¿Puedes mostrarme dónde te duele? No hay dolor, está disminuyendo Un barco distante humea en el horizonte Estás atrasándolo a oleadas Tus labios se mueven pero no puedo oír lo que dices Cuando yo era un niño tuve una fiebre Mis manos se sintieron igual que dos globos Ahora vuelvo a tener esa sensación No lo puedo explicar, no lo entenderías No es así como soy Me he quedado plácidamente insensible O.K. Sólo un pequeño pinchazo Ya no habrá, más ¡aaaaaaaah! Pero puedes sentirte algo mareado ¿Puedes ponerte de pie? Creo que está funcionando, muy bien Eso te mantendrá de pie durante el espectáculo Vamos, es hora de marcharse No hay dolor, está disminuyendo Un barco distante humea en el horizonte Estás atravesándolo a oleadas
--	--

Your lips move but I can't hear what you're saying When I was a child I caught a fleeting glimpse Out of the corner of my eye I turned to look but it was gone I cannot put my finger on it now The child is grown The dream is gone And I have become Comfortably num	Tus labios se mueven pero no puedo oír lo que dices Cuando yo era un niño Capté un rápido vislumbre Desde el rabillo de mi ojo Me volví a mirar, pero se había ido No puedo poner mi dedo en ello ahora El niño ha crecido El sueño se ha esfumado Y yo me he quedado Plácidamente insensible
---	--

<i>21- In the flesh (part 2)</i>	<i>21- En la carne (parte 2)</i>
So ya, thought ya Might like to go to the show To feel the warm thrill of confusion That space cadet glow I've got some bad news for you sunshine Pink isn't well, he stayed back at the hotel And they sent us along as a surrogate band And we're going to find out where you fans really stand Are there any queers in the theatre tonight?	Así que pensé que Te apetecería ir al espectáculo Para sentir el cálido estremecimiento de confusión Ese brillo de cadete espacial Tengo malas noticias para ti, querida Pink no está bien, se quedó en el hotel Y nos enviaron aquí como una banda suplente Y nosotros vamos a averiguar de qué lado vosotros, fans

Get'em up against the wall! There's one in the spotlight He don't look right to me Get him up against the wall! That one looks jewish And that one's a coon Who let all this riff raff into the room There's one smoking a joint and another with spots If I had my way I'd have all of you shot!	Estáis realmente ¿Hay algún maricón en la sala esta noche? Ponedlos de pie contra el muro Hay uno ahí, a la luz del foco El no se ve bien para mí Pónganlo contra el muro Aquel parece judío Y aquel es un negro ¿Quién ha dejado entrar a toda esta canallada? Hay uno fumando un porro Y otro con manchas Si pudiese hacer lo que quisiera Os mandaría fusilar a todos
--	--

22- Run like hell	22- Corre como el demonio
Run, run, run... You better run like hell You better make your face up in Your favourite disguise With your button down lips and your Roller blind eyes With your empty smile And your hungry heart Feel the bile rising from your guilty past	Corre, corre, corre... Será mejor que corras como el demonio Será mejor que te maquilles la cara Con tu máscara favorita Con tus labios abotonados Y tus ojos como persianas Con tu sonrisa vacía Y tu hambriento corazón Siente la bilis ascender desde tu culpable

With your nerves in tatters When the cockleshell shatters And the hammers batter Down the door You better run like hell You better run all day And run all night And keep your dirty feelings Deep inside. And if you Take your girlfriend Out tonight, You better park the car Well out of sight ‘Cos if they catch you in the back seat Trying to pluck her locks They're gonna send you back to mother In a cardboard box You better run	pasado Con tus nervios hechos polvo Cuando la concha del berberecho se rompe en pedazos Y los martillos echan la puerta abajo Mejor será que corras como el demonio Mejor será que corras todo el día Que corras toda la noche Y guardes tus sucios sentimientos Bien dentro de ti. Y si Sales con tu novia esta noche Será mejor que aparques el coche Bien fuera de la vista de nadie Porque si te atrapan en el asiento de atrás Tratando de tirarle del pelo Van a enviarte a tu madre En una caja de cartón Mejor será que corras
---	--

23- <i>Waiting for the worms</i> Ooooh You cannot reach me now Ooooh No matter how you try Goodbye cruel world it's over Walk on by Sitting in a bunker here behind my wall	23- <i>Esperando a los gusanos</i> Ooooh no puedes alcanzarme ahora Ooooh por más que lo intentes Adiós mundo cruel, se acabó Sigue caminando Sentado en un bunker, aquí, detrás de mi
--	---

Waiting for the worms to come	muro
In perfect isolation here behind my wall	Esperando que vengan los gusanos
Waiting for the worms to come	En perfecto aislamiento, aquí, detrás de mi
Waiting to cut out the dead wood	muro
Waiting to clean up the city	Esperando que vengan los gusanos
Waiting to follow the worms	Esperando para cortar la madera
Waiting to put on a black shirt	Esperando para seguir a los gusanos
Waiting to weed out the weaklings	Esperando para ponerme una camisa negra
Waiting to smash in their windows	Esperando para hacer una limpieza de
And kick in their doors	alfeñiques
Waiting for the final solution	Esperando para hacer pedazos sus
To strengthen the strain	ventanas
Waiting to follow the worms	Y abrir sus puertas a patadas
Waiting to turn on the showers	Esperando la solución final
And tire the ovens	Para fortalecer la tensión
Waiting for the queers and the coons	Esperando para seguir a los gusanos
and the reds and the jews	Esperando para abrir las duchas
Waiting to follow the worms	Y encender los hornos
Would you like to see Britannia	Esperando a los maricones y a los negros
Rule again my friend?	y a los rojos y a los judíos
All you have to do is follow the worms	Esperando para seguir a los gusanos
Would you like to send our colour cousins	¿Te gustaría ver a Bretaña
Home again my friend?	gobernar otra vez, amigo mío?
All you need to do is follow the worms	Todo lo que tienes que hacer es seguir a
	los gusanos
	¿Te gustaría enviar a nuestros primos de
	color
	a su casa de nuevo, amigo mío?

	Todo lo que tienes que hacer es seguir a los gusanos
--	--

<i>24- Stop</i>	<i>24- Para</i>
Stop I wanna go home Take off this uniform And leave the show And I'm waiting in this cell Because I have to know Have I been guilty all this time	Para Quiero irme a casa Quitarme este uniforme Y dejar el espectáculo Y estoy esperando en esta celda Porque tengo que saber Si he sido culpable todo este tiempo

<i>25- The trial</i>	<i>25- El juicio</i>
Good morning Worm your honour The crown will plainly show The prisoner who now stands before you Was caught red handed showing feelings Showing feelings of an almost human nature Shame on him	Buenos días, su señoría Gusano La corona mostrará claramente que El prisionero que comparece ahora ante usted Fue atrapado en flagrante mostrando sentimientos Mostrando sentimientos de naturaleza casi

This will not do	humana
	Es vergonzoso
	Eso no está nada bien
Call the school master!	¡Llamen al maestro de escuela!
I always said he'd come to no good	Yo siempre dije que no llegaría a nada
In the end your honour	bueno
If they'd let me have my way I could	Después de todo, su señoría
Have flayed him into shape	Si me hubiesen dejado hacer a mí
But my hands were tied	Yo habría podido meterle en cintura
The bleeding hearts and artists	Pero mis manos estaban atadas
Let him get away with murder	Los corazones sangrantes y los artistas
Let me hammer him today	Déjenle escapar como asesino
	Déjenme marinearle hoy
Crazy toys in the attic I am crazy	Locos juguetes en el ático, estoy loco
They must have taken my marbles away	Deben haberseme llevado los sesos
Call the defendant's wife!	¡Llamen a la esposa del defensor!
You little shit, you're in it now	Tú, mierdecilla, estás cogido ahora
I hope they throw away the key	Espero que tiren la llave a la basura
You should have talked to me more often	Deberías haberme hablado con más
Than you did, but no, you had to	frecuencia
Go your own way. Have you broken any	De lo que lo hiciste, pero no, tuviste
Homes up lately?	Que hacer lo que te dio la gana. ¿Has roto
"Just five minutes Worm your honour	algún hogar últimamente?

Him and me alone"	Permítanos, su Señoría Gusano, cinco minutos Él y yo a solas
Babe Come to mother baby, let me hold you In my arms M'lud I never wanted him to get in any trouble Why'd he ever had to leave me? Worm your honour let me take him home	Pequeñín Ven con tu mami amorcito Déjame cogerte entre mis brazos Yo nunca quise que se metiera En ningún problema ¿Por qué tuvo que abandonarme? Ahora, su señoría, déjeme llevármelo a casa
Crazy over the rainbow he is crazy Bars in the windows There must have been a door in the wall When I came in Crazy over the rainbow he is crazy	Loco por el arco iris, está loco Barras en las ventanas Tuvo que haber una puerta en el muro Cuando entré Loco por el arco iris, está loco
The evidence before the court is Incontravertable, there's no need for The jury to retire In all my years of judging I had never heard before of Someone more deserving The full penalty of law The way you made them suffer Your exquisite wife and mother	La evidencia ante la corte es Incontrovertible, no es preciso que El jurado se retire En todos mis años de juzgar Jamás había oído de Alguien que merezca más El castigo pleno de la ley El modo en que hiciste sufrir A tus exquisitas esposa y madre

Fills me with the urge to defecate Since my friend you have revealed your deepest fear I sentence you to be exposed before Your peers Tear down the wall!	Me llenan de una urgencia de defecar Pero, amigo mío, has revelado tu Más profundo miedo Yo te sentencio a ser expuesto ante Tus semejantes ¡Echen el muro abajo!
---	---

<i>26- Outside the wall</i>	<i>26- Fuera del muro</i>
All alone, or in twos The ones who really love you Walk up and down outside the wall Some hand in hand Some gathering together in bands The bleeding hearts and artists Make their stand And when they're given you their all Some stagger and fall, after all it's no easy Banging your heart against some mad bugger's wall	Completamente solos, o de dos en dos Los que realmente te aman Caminan arriba y abajo, fuera del muro Algunos de la mano Otros juntándose en bandas Los corazones sangrantes y los artistas Se hacen fuertes Y cuando te han dado todo lo suyo Algunos se tambalean y caen, después de todo no es fácil Golpearse el corazón contra el muro de algún sujeto loco

Hamlet y Pink: coincidencia del héroe moderno

¿Cuál es el elemento esencial que puede relacionar a dos caracteres como Pink y Hamlet? Ambos tienen la necesidad de estar en paz consigo mismos. El narcisismo, la alienación, el conflicto del hombre moderno se concentra en la lucha interna. Pelea en la cual no hay un enemigo externo; el héroe es su propio y peor enemigo. Hamlet y Pink al desenmascararse, al dejar de actuar, acaban con la ambigüedad que los caracteriza. Ese debate entre ser y no ser queda, de alguna manera, resuelto o, por lo menos, olvidado. Además, el príncipe y Pink comparten el hecho de estar rodeados por una sociedad que los aliena y, por lo tanto, los conduce al narcisismo. Ambos personajes sufren un profundo ensimismamiento, un encierro dentro de sí mismos. Hamlet se recluye en su locura y deseos de venganza; Pink crea una pared psicológica que lo aísla del mundo externo. Este narcisismo produce un encarnizado odio contra los demás y contra sí mismo. Tal es el caso de Pink, quien vierte su ira contra los judíos, negros, homosexuales, esposa, etc. Por su parte, Hamlet asesina, fustiga y atormenta a quienes lo rodean.

Hamlet, en el V Acto, ha cambiado en relación con el Hamlet anterior. Ya no es demente, caprichoso e inestable. No necesita seguir enmascarado porque comprende que pronto debe resolver el conflicto. Presiente que morirá y, además, realizará su venganza. Por su parte, Pink entiende que ha llegado al fondo, a lo más profundo de su crisis. Tiene sólo un camino para recuperarse: debe dejar de actuar y revelar su verdadero yo. Ya no hay cabida para el músico famoso o el nazi. Esta es la importancia de “*The trial*” (“El juicio”), Pink es juzgado por sus crímenes y sentenciado a ser expuesto ante sus semejantes. El juez expone:

The evidence before the court is

*Incontravertible, there's no need for
The jury to retail
In all my years of judging
I have never heard before of
Someone more deserving
The full penalty of the law
The way you made them suffer
Your exquisite wife and mother
Fills me with the urge to defecate
Since my friend you have revealed your
Deepest fear
I sentence you to be expose before
Your peers
Tear down the wall!*

La evidencia ante la corte es
Incontrovertible, no es preciso que
El jurado se retire
En todos mis años de juzgar
Jamás había oído de
Alguien que merezca más
El castigo pleno de la ley
El modo en que hiciste sufrir
A tus exquisitas esposa y madre
Me llenan de una urgencia de defecar
Pero, amigo mío, has revelado tu
Más profundo miedo
Yo te sentencio a ser expuesto ante
Tus semejantes
¡Echen el muro abajo!

Hamlet y Pink son castigados. Ellos pagan sus atrevimientos, desmesuras y crímenes. No obstante, quienes los castigan no tiene derecho moral para hacerlo. Pink y Hamlet son los verdaderos jueces de una sociedad acabada, decadente y corrompida.

Son los rebeldes que ponen en tela de juicio a sus semejantes. Siguiendo a Pérez (1988), son esos héroes atormentados por el vacío moral que los rodea. Por ello, necesitan buscar su verdad, conseguir su identidad. El triunfo del héroe moderno es conseguirse a sí mismo. Acabar con las máscaras es ganar, aunque esto implique la muerte. Este es el gran vínculo entre Hamlet y Pink. Hamlet es aquel, coincidiendo con Levin (S/F; c.p. Sánchez-Pardo, 1988), “patrón espiritual de tantos héroes modernos desheredados.” Pink es uno de los desheredados que sigue el modelo, se construye a imagen del príncipe de Dinamarca pero con los elementos del mundo contemporáneo.

La figura materna es otro elemento representativo para estos dos héroes. Gertrudis es la madre detestable e incestuosa; también, la madre, alguna vez, amada. La madre de Pink, en su niñez, fue querida por su hijo. Desempeñaba una función de refugio para el pequeño sin padre. Pero luego se convirtió en una obsesión, en la madre prohibitiva y sobreprotectora. Ambas, representan a la madre mala.

Asimismo, la figura femenina suele ser abominable. Ofelia es rechazada y torturada por Hamlet. La esposa de Pink sufre la indiferencia y maltrato de su marido. Ambas son, en principio, inocentes. Ofelia opta por la locura y el suicidio. La esposa de Pink, no tan condescendiente, se venga a través del abandono y la infidelidad. La regla general, en *Hamlet* y *The wall* (Parker, 1982), será una notable misoginia.

Los padres son quienes comparten más características. Ambos son guerreros y mueren repentinamente. Uno en combate y el otro envenenado. Las consecuencias son las mismas: un vacío enorme en el héroe ante la pérdida del padre querido. El rey Hamlet hace de mensajero y motiva la acción de la venganza. El recuerdo del padre de Pink, comienza a generar el rencor y odio de su hijo. Estas fuerzas lo llevarán a su travesía: drogas, alcohol, desenfreno, violencia, depresión, locura y fascismo.

Por último, debemos mencionar el pesimismo que se maneja en las obras tratadas. Los protagonistas nunca logran superar las pruebas que se les imponen. Sólo al final parecen triunfar, pero tienen necesariamente que morir. Hamlet es asesinado y Pink acabado por un tribunal. Es notable el pesimismo que se plantea, pues no hay salidas o soluciones para el problema que debe resolver el héroe moderno. Sin embargo, en *Hamlet* y *The wall* (Parker, 1982), parece existir una esperanza, aunque no para el héroe. Fortinbrás, luego de las muertes de Gertrudis, Claudio, Laertes y Hamlet, toma el poder de Dinamarca. Es una suerte de restaurador o preservador del orden del reino. Por su parte, en *The wall* (Parker, 1982), observamos unos niños que juegan entre los destrozos que ha dejado un disturbio o revuelta. Un pequeño toma una bomba molotov y, con visible expresión de rechazo, vacía el contenido. Esto indica la vuelta al orden, el querer buscar un equilibrio y librarse de toda la violencia que ha sido expuesta. Las últimas palabras de Fortinbrás, así como la secuencia final de *The wall* (Parker, 1982), son reveladoras:

Fortinbrás.- ¡Que cuatro capitanes levanten sobre el túmulo a Hamlet, como guerrero, pues si hubiese reinado no cabe duda que hubiera sido un gran rey! ¡Que por su muerte hablen alto la música marcial y las honras guerreras! ¡Llevaos los cadáveres que el espectáculo es más propio de un campo de batalla! ¡Id y mandad a los soldados que hagan fuego! (*Marcha fúnebre. Salen, llevándose los cadáveres. Después se oye una descarga de artillería.*) (p. 146)

“Outside the wall”
All alone, or in twos
The ones who really love you
Walk up and down outside the wall
Some hand in hand
Some gathering together in bands
The bleeding hearts and artists
Make their stand

*And when they're given you their all
Some stagger and fall, after all it's no easy
Banging your heart against some mad bugger's wall*

“Fuera del muro”
Completamente solos, o de dos en dos
Los que realmente te aman
Caminan arriba y abajo, fuera del muro
Algunos de la mano
Otros juntándose en bandas
Los corazones sangrantes y los artistas
Se hacen fuertes
Y cuando te han dado todo lo suyo
Algunos se tambalean y caen, después de todo no es fácil
Golpearse el corazón contra el muro de algún sujeto loco

Las palabras de Fortinbrás indican el fin y el triunfo de Hamlet. El príncipe es elevado, por el nuevo rey, a la figura de héroe. Ya no hay espacio para ese Hamlet atormentado, loco, cruel y asesino. Tal como le fue encomendado a Horacio, la historia de Hamlet, su verdad, perdura luego de su muerte.

“*Outside the wall*” (“Fuera del muro”) también plantea el fin de Pink, específicamente la culminación de su aislamiento, de su incomunicación. La pared ha sido eliminada, el propio título de la canción lo indica, desapareciendo, así, el mayor obstáculo del héroe. Aunque él haya muerto, se esboza la posibilidad de aquellos que están fuera del muro; esos que no han sucumbido ante la gran prueba del mundo moderno.

CONCLUSIONES

Las evidencias que se han ofrecido nos permiten afirmar que existen ciertos paralelismos o analogías entre *Hamlet* y *The wall* (Parker, 1982), especialmente cuando consideramos sus protagonistas. Tanto Hamlet como Pink son personajes que sufren las consecuencias de la alineación y el narcisismo; asimismo, la figura materna y la figura paterna son determinantes para ellos. Además, no debemos olvidar que Hamlet es el representante del héroe moderno, mientras que Pink sigue el modelo que el príncipe de Dinamarca impuso.

La alienación es un fenómeno social que se ha manifestado en distintas épocas. Para nuestro interés, podemos decir que durante el período del teatro isabelino, en el cual se enmarca *Hamlet*, estuvo presente la alienación. Al igual que en el siglo XX, específicamente las últimas décadas, en cuyo contexto se produjo *The wall* (Parker, 1982). En otras palabras, creemos que en dos períodos, como el isabelino y las últimas décadas del siglo XX, en los que la alienación está presente, se pueden generar personajes similares a causa de este fenómeno social. Hamlet y Pink compartirán algunas características por el hecho de estar insertos en un ámbito donde la alienación define a una sociedad. Uno de los elementos que nos permite afirmar lo anterior es el enmascaramiento que sobrellevan Pink y Hamlet. Tal como lo sugiere Hauser (1974), el hombre toma distintos roles, usa variadas identidades, se coloca máscaras para resistir en una sociedad alienada. Hamlet tiene dos facetas: la cordura y la demencia. La primera corresponde al príncipe calculador, sagaz e inteligente; aquel que planea su venganza con detalle y precisión; que reflexiona sobre cada acción que debe ser tomada. Por ello, por ejemplo, antes de arrojarse a realizar su venganza Hamlet reflexiona, ya que no tiene la seguridad que su tío sea el verdadero asesino de antiguo rey: “¡Quiero tener pruebas más seguras!” (p. 64) En cuanto a la locura, se puede sugerir que ésta es fingida.

Atributo que soporta el concepto de enmascaramiento. El príncipe de Dinamarca necesita mostrar que está desquiciado para lograr sus propósitos. Así, actúa como un chiflado al conversar con Polonio; aparece ante Ofelia desaliñado y con sus ropas raídas; acusa y castiga a su madre en un momento de frenesí e ira. No importa si la locura de Hamlet es fingida o verdadera. En todo caso, aparentar la locura es indicio de estar verdaderamente loco. Lo relevante es comprender que el juego de máscaras hace perder al héroe su identidad; el debatirse entre ser o no ser, precisamente la pregunta que se hace el príncipe, hace que el hombre no pueda saber, realmente, quién es. De esta manera, comienza el aislamiento, pues la alienación produce una profunda crisis en el individuo.

En el caso de *The wall* (Parker, 1982), también encontramos elementos de la alienación. En primer lugar está la institución contra el hombre. El rígido sistema educativo inglés, de mediados del siglo XX, reprime, coarta y castiga a los jóvenes. Pink, siendo un niño, sufrió la cólera y disciplina de su maestro. Recordemos la secuencia en que Pink es azotado por escribir algunos poemas, los cuales son calificados como basura por su profesor. Así, desde joven, a Pink se le prohíbe ser quién quiere ser. Esto comienza a mermar su identidad. Otro elemento que contribuye y se vincula a esto, y, además, es parte de la alienación, será la masificación. Las individualidades no están permitidas en un mundo homogéneo, donde cualquier diferencia representa una disonancia para el orden. Ejemplo de ello lo apreciamos al observar a los niños de una escuela, todos con máscaras idénticas, marchando como autómatas hacia una máquina que los triturará. De esta manera, son representativos los versos de *The wall* (Parker, 1982): “*All in all it’s just a brick in the wall / All in all you’re just a brick in the wall*” (“Después de todo, no es más que otro ladrillo en la pared / Después de todo, no sois más que otro ladrillo en la pared”). Cada persona forma parte de ese muro indiferenciado que puede ser entendido, en su totalidad, como la sociedad. El dinero es otro rasgo fundamental en la alienación. El mundo moderno, en el cual está inmerso Pink, señala como beneficiosos y necesario la mayor cantidad de riqueza y objetos que se puedan

tener. La felicidad del hombre será mayor mientras más fortuna u cosas se posean. De este modo, Pink siente asco y repulsión por el ambiente ostentoso que lo rodea. Esto lo explicamos con la secuencia de “*Empty spaces*” (“Espacios vacíos”) y “*What shall we do now?*” (“¿Qué haremos ahora?”). Por último, tal vez el elemento más importante de la alienación, está el enmascaramiento. Pink es un cantante famoso que se convierte en una suerte de nazi o extremista. Ya en el análisis hemos dado suficientes ejemplos que sustentan esto. Así, Pink se debate entre su estado normal y la locura; entre ser un cantante o ser un líder nazi. Los elementos de la alienación que presentamos llevan al héroe al aislamiento y la pérdida de su identidad.

Hamlet es el loco asesino y el príncipe noble y cortés. Pink es el nazi y el cantante o músico famoso. Este es el primer paralelismo entre las obras que estamos tratando. Ambos personajes se relacionan por la necesidad de usar una máscara, de ocultar su identidad o de tener varias identidades para responder a una sociedad que les es adversa. Esto será propio de los tiempos en que la alienación dirige el destino de los hombres.

En casi toda época, en la cual esté presente la alienación, hay posibilidades que surjan tendencias narcisistas. El narcisismo es la consecuencia psicológica, por así decirlo, de la alienación. El hombre ante un contexto hostil, responde refugiándose en sí mismo. Esto trae como resultado el odio por los demás y, casi inevitablemente, el odio por sí mismo.

Hamlet es un personaje que no ama a sus semejantes. Se puede considerar como un misántropo y misógino. El príncipe odia a su tío por ser un asesino; a Polonio lo considera un ser inferior y le da muerte por accidente sin que ello le importe demasiado; desprecia a su madre por el matrimonio con Claudio; aborrece a sus amigos, Rosencrantz y Guildenstern, pues se comportan de manera hipócrita; al padre parece amarlo, pero luego del Acto V no vuelve a interesarle el rey difunto; llega al extremo de

aborrecer a los muertos, recordemos a Yorick, los cuales lo han ayudado durante su vida. Además, el príncipe siente cierta repulsión por sí mismo. Muchas son las veces que se reprocha su abulia al no llevar a término su venganza. Llega a decirnos que su vida vale poco. Por lo dicho hasta el momento, podemos indicar que la opinión de Bloom (2001, 2003) es importante: Hamlet es su propio y peor enemigo.

Para Pink la situación es similar. El ensimismamiento, la depresión, el aspecto retraído y abandonado, son características que lo acompañan durante casi todo el film. Se nos muestra como un hombre sumergido en un torbellino interior de locura y dolor. Este aislamiento, esta forma de refugiarse dentro de sí mismo, es la pared; elemento que funciona como la gran metáfora de la película. En “*Waiting for the worms*” (“Esperando por los gusanos”) notamos los siguientes versos: “*Sitting in a bunker here behind my wall / Waiting for the worms to come / In perfect isolation here behind my wall*” (“Sentado en un bunker, aquí, detrás de mi muro / Esperando que vengan los gusanos / En perfecto aislamiento, aquí, detrás de mi muro”). La pared es una barrera psicológica que aísla e incomunica a Pink de sus semejantes. Así, se muestra su narcisismo. Además, él no ama a nadie, recordemos como tiene abandonada a su esposa o el odio que profesa contra los negros, homosexuales y judíos.

De esta forma, el narcisismo es un elemento de coincidencia entre *The wall* (Parker, 1982) y *Hamlet*. Los protagonistas de ambas obras manifiestan, como es de esperarse en un momento en que la alienación impera, personalidades narcisistas.

La alienación y el narcisismo traen como consecuencia el aislamiento, la incomunicación y la deshumanización del hombre. Estas características son compartidas por Hamlet y Pink. En este sentido, la única diferencia será temporal, de la época en que cada personaje se desarrolla. Sin embargo, en esencia son, prácticamente, idénticos.

Debemos agregar a los paralelismos que se aprecian entre *The wall* (Parker, 1982) y *Hamlet* las figuras de los padres. Partiendo desde algunas posturas u conceptos que aporta el psicoanálisis, encontramos al “padre malo” y la “madre mala”. Estos dos tipos están presentes en ambas obras y tienen una influencia profundamente negativa sobre Pink y Hamlet. De alguna manera, son el motor de la crisis de los protagonistas; los padres son responsables, en buena medida, de llevar a Pink y a Hamlet hacia el abismo de locura, aislamiento e incomunicación que viven.

Gertrudis es la madre mala, pues su hijo la aborrece y recrimina. El inminente matrimonio de la reina con Claudio, crea el sentimiento de animadversión que domina a Hamlet. Esta figura materna negativa, produce en el héroe sentimientos de inseguridad, irritabilidad, depresión y susceptibilidad, tal como lo afirma Franz (1966). Esta conducta es propia del príncipe. Éste es un personaje atormentado, que muestra dolor y tristeza en numerosos momentos; es un ser depresivo e inseguro. Por ello, veremos una respuesta agresiva de Hamlet contra su madre.

Para Pink la situación es parecida. Aunque Gertrudis y la madre de Pink son muy distintas. La reina es aquella que está ausente, que obstaculiza y prohíbe y, tal vez, aquella deseada por el hijo. En cambio, la madre de Pink es una figura sobreprotectora, la cual no permite que el niño crezca y se independice o huya. Recordemos algunos de los versos de “*Mother*” (“Madre”): “*Mama’s gonna keep you right here under her wing / She won’t let you fly but she might let you sing*” (“Mamá va a tenerte aquí bajo su ala / No te dejará volar pero puede que te deje cantar”). Lo relevante es que ambas madres, a pesar de las diferencias, ejercen una influencia negativa sobre sus hijos. La madre de Pink fue un escudo o refugio del personaje en su niñez. Luego, ya siendo un adulto, la madre se convierte en una obsesión que persigue a Pink durante toda su vida. En la película apreciamos que el protagonista, deprimido y ensimismado, suele recordar con dolor a su madre.

Esta coincidencia entre Pink y Hamlet desarrolla, en ambos, una conducta misógina. Hamlet odia a Ofelia y a Gertrudis, únicos personajes femeninos de la pieza teatral. Mientras que Pink, detesta a su esposa, madre y cualquier mujer que se cruce en su camino, basta con recordar a la joven que casi asesina en “*One of my turns*” (“Uno de mis ataques”). De este modo, queda demostrada la analogía, en cuanto a la figura materna y la misoginia, que existe entre *The wall* (Parker, 1982) y *Hamlet*.

Además, tenemos la teoría del complejo de Edipo. Ésta será el punto de desencuentro. Es muy difícil demostrar que Hamlet sufra de una atracción incestuosa por la madre y odie a su padre. En ningún momento se plantea esto en la pieza teatral. No existe algún hecho que nos permita afirmar conductas edípicas en Hamlet. Tampoco podríamos observarlo en Pink. Freud utilizó la literatura para sustentar su teoría; puso la literatura en función de la psicología. Nuestra misión es utilizar el psicoanálisis en función de la literatura y el arte, es decir, debemos realizar exactamente la operación contraria que llevó acabo Freud. Por ello, la teoría edípica se debilita al ser aplicada a *Hamlet*; afirmarla sería sólo una especulación sin evidencias sólidas que la corroborasen.

En cuanto a la figura paterna, las similitudes son aún mayores. El difunto rey Hamlet fue un padre ausente al estar con vida y, obviamente, luego de su muerte. Hamlet tuvo una carencia de padre durante su niñez, así lo dice cuando se topa con la calavera de Yorick: bufón del rey que tuvo parte de la responsabilidad de criar al príncipe. Sin embargo, Hamlet dice haber amado a su padre. Con el asesinato del rey, la figura paterna se vuelve inexistente. El príncipe sucumbe ante este hecho, las muestras de dolor que expresa así lo evidencian. La otra forma paterna de la obra es Claudio. Éste sí es, plenamente, un ser aborrecido y odiado por Hamlet. No tendrá ningún tipo de influencia positiva sobre el príncipe.

El padre de Pink fue un soldado que estuvo ausente al ir a la guerra, donde perdió la vida. Por ello, podemos afirmar que es un padre ausente. Al igual que el rey Hamlet, era un guerrero, que no tenía mucho tiempo para su hijo. Con la desaparición física del padre, Pink queda solo y desasistido, hecho que lo lleva a refugiarse en la madre. Los responsables de la desaparición del padre serán los generales, el ejército, el Estado, en otras palabras, las instituciones. Para Pink, éstas tienen la culpa.

Así, advertimos los paralelismos: padres ausentes que han desaparecido por la culpa de otros. En *Hamlet*, el padre fue asesinado por su hermano; mientras que en *The wall* (Parker, 1982), el padre es muerto por el ejército enemigo. Lo notable será la influencia negativa y el dolor que producen los padres sobre los protagonistas de ambas obras.

Por último, apreciamos que Hamlet es el modelo del héroe moderno, ya que con él comienza este tipo en la literatura. Son personajes dominados por su conflicto interno, que no consiguen lograr una buena relación con su entorno y terminan por convertirse en rebeldes y jueces de su sociedad. Buena parte del sufrimiento de Hamlet proviene del descontento y asco que le produce la inmoralidad de su tiempo. El príncipe se rebela contra el matrimonio de su madre, pues la unión con Claudio se produce casi inmediatamente después de la muerte del rey. Igualmente, el príncipe se disgusta por lo entrometido de Polonio; por la hipocresía de Rosencrantz y Guildenstern; sin olvidar el odio que siente por el criminal de su tío. A Hamlet no le interesan las costumbres o reglas de su época y está dispuesto a morir, tal como lo hace, sin dejar a un lado su verdad. Dinamarca está podrida y Hamlet lo sabe, durante la escena de su muerte esto queda evidenciado y los responsables de la podredumbre resultan eliminados. Pero Hamlet también paga el precio porque es, en parte, culpable de lo que ha sucedido. Asimismo, tiene que morir porque se ha enfrentado contra el poder, lo ha cuestionado y atacado.

Ante las instituciones, el sistema educativo, la guerra, el Estado, las estructuras del poder, se rebela Pink. Pero su insubordinación termina desviada por la locura y las drogas. El producto es una transformación hacia el nazismo, hacia la homofobia y el racismo. Pink paga su atrevimiento y su culpa, es juzgado y sentenciado.

Por lo tanto, el héroe moderno es un elemento común en *Hamlet* y *The wall* (Parker, 1982). Los protagonistas son rebeldes que pagan con la vida su atrevimiento, pero, al mismo tiempo, tienen parte de la responsabilidad por la decadencia de su tiempo.

Concluiremos, entonces, que existen claras analogías entre *Hamlet* y *The wall* (Parker, 1982). La alienación y el narcisismo son dos puntos que se repiten. Además, tenemos que agregar la figura materna y la figura paterna. Con estos elementos se evidencia que dos obras tan distintas mantengan un vínculo: son la historia del héroe moderno, problematizado en su interior, que tiene como única salida a sus dificultades la muerte.

Cuando percibimos que Pink y Hamlet son personajes deshumanizados, aislados e incomunicados, entendemos que en épocas tan distintas, como la isabelina y las últimas décadas del siglo XX, el fenómeno de la alienación y el narcisismo puede producir tipos similares. La alienación y el narcisismo es capaz de crear monstruos, que se debaten entre la culpa y la inocencia, que acaban con sus vidas y las vidas de aquellos que los rodean. Los hechos sociales, por tanto, cobran importancia en su relación con el arte. Asimismo, la influencia de la madre y del padre son factores que pueden traer las mismas consecuencias, sin importar la época en que se viva. Los padres de Hamlet y Pink han tenido una influencia negativa sobre ellos y esto marcó sus vidas. Por ello, la importancia de las explicaciones que nos ofrece el psicoanálisis.

Los elementos o puntos comunes que hemos analizado en esta investigación sugieren que existe cierto patrón o modelo de personaje que es inaugurado por Hamlet. Pink es uno de los seguidores. Podemos intuir que existen otros ejemplos, en el arte, que den fe de ello. Sin embargo, eso sería materia para otra investigación.

ANEXOS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen B. (1997). *Personality theories: development, growth, and diversity*. Second Edition. USA: Allyn and Bacon.
- Berman M. (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. 12ª edición. México: Siglo veintiuno editores.
- Bloom H. (2001). *Shakespeare: la invención de lo humano*. Bogotá: Norma.
- Bloom H. (2003). *Hamlet poem unlimited*. New York: Riverhead Books.
- Branagh K. (Director). (1996). *Hamlet* [Film]. USA: Sony Pictures Entertainment.
- Campbell J. (1998). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Claramunt F. (1988). Hamlet y la psicopatología. En Sánchez-Pardo (Coord.) *Guía de Hamlet*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- Franz M. (1966). El proceso de individualización. En Jung, Franz, Henderson, Jacobi y Jaffé, *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.
- Freud S. (1974). *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Hall C. y Lindzey G. (1992). *La teoría psicoanalítica de la personalidad*. México: Paidós.

- Hauser A. (1974). *Origen de la literatura y del arte modernos*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Hauser A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte. Desde la Prehistoria hasta el Barroco*. Madrid: Debate.
- Holland N. (1994). La tragedia shakesperiana y las tres vías de la crítica psicoanalítica. En Ruitenbeek H. (Comp.), *Psicoanálisis y literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Huizinga J. (1971). *El otoño del la Edad Media*. 8ª edición. Madrid: Revista de Occidente.
- Mateo L. (1988). Mitos y símbolos en Hamlet. En Sánchez-Pardo (Coord.), *Guía de Hamlet*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- Navarro A. (1989). *La Psicología y sus múltiples objetos de estudio*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Nietzsche F. (1999). *El origen de la tragedia*. México: Editorial Porrúa.
- Parker A. (director). (1999). *Pink Floyd: The Wall* [Film]. USA: Metro-Goldwyn Mayer.
- Pérez C. (1988) Psicocrítica de Hamlet. En Sánchez-Pardo (Coord.), *Guía de Hamlet*. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- Sabato E. (1951). Hombres y engranajes. En Sabato, *Obra Completa. Ensayos*. Buenos Aires: Seix Barral.

- Sabato E. (1979). Apologías y rechazos. En Sabato, ***Obra Completa. Ensayos***. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sánchez-Pardo E. (1988). Hamlet y la crítica. En Sánchez-Pardo (Coord.) ***Guía de Hamlet***. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- Schaffner N. (1991). ***Saucerful of Secrets. The Pink Floyd odyssey***. New York: Delta Books.
- Shakespeare W. (1959). ***Hamlet***. 12ª edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- Shakespeare W. (1999). ***Hamlet***. 8ª edición. Madrid: Cátedra.
- Sola R. (1988). El personaje secundario en Hamlet. En Sánchez-Pardo (Coord.), ***Guía de Hamlet***. Madrid: Espiral/Fundamentos.
- Waters R. y Pink Floyd. (1979). ***The wall*** [CD]. USA: Columbia.
- Zeffirelli F. (Director). (1990). ***Hamlet*** [Film]. USA: Warner Brothers.