

La muerte de Hamnet y la creación de Hamlet

Esteban Greenblatt
Número del 21 de octubre de 2004

1.

Shakespeare se dedicó, toda su vida, a sondear las pasiones de sus personajes y despertar las pasiones de su público. Se reconoce casi universalmente que su habilidad para hacerlo no tiene rival, pero las fuentes internas de esta habilidad siguen siendo en gran medida desconocidas. Los estudiosos han reconstruido incansablemente al menos algo de su amplia y ecléctica lectura, pero su propia vida apasionada (su acceso a través de la experiencia personal y la observación a las intensas emociones que representa) es casi completamente misteriosa. Ninguna de sus cartas, notas de trabajo, diarios o manuscritos (con la posible excepción de "Mano D" en *Sir Thomas More*) sobrevive. Sus sonetos han sido saqueados en busca de evidencia autobiográfica, pero, aunque escritos en primera persona, son desconcertantes, esquivos y probablemente deliberadamente opacos.

A lo largo de siglos de especulación febril, las reflexiones más convincentes sobre la presencia de la vida emocional de Shakespeare en sus obras (sobre todo, las brillantes páginas de James Joyce en *Ulises*, pero hay muchas otras) se han centrado en *Hamlet*. Esta atención biográfica a una obra derivada de materiales reciclados y escrita para la escena pública parecería intrínsecamente inverosímil, si no fuera por la abrumadora impresión, tanto en lectores como en espectadores, de que la obra debe haber surgido de una manera inusualmente directa de la vida interior del dramaturgo, de hecho, en algunos momentos el dramaturgo apenas tenía control de sus materiales. A continuación intentaré rastrear a *Hamlet* hasta una experiencia personal de duelo y esbozar una estrategia estética a largo plazo que parece haber surgido de esta experiencia.

En algún momento de la primavera o el verano de 1596, Shakespeare debió recibir la noticia de que su único hijo, Hamnet, de once años, estaba enfermo. Ya fuera en Londres o de gira con su compañía, en el mejor de los casos sólo habría podido recibir noticias de forma intermitente de su familia en Stratford, pero en algún momento del verano probablemente se enteró de que el estado de Hamnet había empeorado y que era necesario dejarlo todo. y apresúrate a casa. Cuando el padre llegó a Stratford, es posible que el niño (a quien, aparte de breves visitas, Shakespeare había abandonado

en su infancia), ya hubiera muerto. El 11 de agosto de 1596, Hamnet fue enterrado en la Iglesia de la Santísima Trinidad: el secretario anotó debidamente en el registro de entierro: "Hamnet filius William Shakspere".

A diferencia de Ben Jonson y otros que escribieron poemas de duelo sobre la pérdida de sus queridos hijos, Shakespeare no publicó elegías y no dejó registro directo de sus sentimientos paternales. A veces se dice que los padres en la época de Shakespeare no podían darse el lujo de invertir demasiado amor y esperanza en un solo niño. Uno de cada tres niños moría a la edad de diez años, y las tasas de mortalidad general eran, según nuestros estándares, extremadamente altas. La muerte era un espectáculo familiar; tuvo lugar en casa, no fuera de la vista. Cuando Shakespeare tenía catorce años, su hermana Anne, de siete años, murió, y debe haber habido muchas otras ocasiones en las que fue testigo de la muerte de niños.

En los cuatro años que siguieron a la muerte de Hamnet, el dramaturgo, como muchos han señalado, escribió algunas de sus comedias más alegres: *Las alegres comadres de Windsor*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *Como gustéis*. Este hecho es, para algunos, una prueba decisiva de que el dolor del padre debe haber sido, como mucho, breve. Pero las obras de esos años no fueron uniformemente alegres y en algunos momentos parecen reflejar una experiencia de profunda pérdida personal. En *El rey Juan*, escrito probablemente en 1596 justo después de que el niño fuera enterrado, Shakespeare describió a una madre tan frenética por la pérdida de su hijo que la impulsa a pensar en el suicidio. Al observarla, un clérigo observa que está loca, pero ella insiste en que está perfectamente cuerda: "No estoy loca; ¡Ojalá lo fuera! La razón, dice, y no la locura, ha puesto en su cabeza pensamientos suicidas, porque es ella la que mantiene tenazmente la imagen de su hijo. Cuando se le acusa de insistir perversamente en su duelo, ella responde con una sencillez elocuente que se libera de la maraña de la trama:

El dolor llena la habitación de mi hijo ausente,

Se acuesta en su cama, camina de un lado a otro conmigo,

Se pone bonito, repite sus palabras,

Me recuerda de todas sus partes graciosas,

Rellena sus prendas vacías con su forma.

(III.4.93–97)

Si no existe un vínculo seguro entre estas líneas y la muerte de Hamnet, no hay, al menos, ninguna razón para pensar que Shakespeare simplemente enterró a su hijo y salió ileso. Podría haber

reflexionado interna y obsesivamente, incluso mientras hacía reír al público sobre Falstaff enamorado o sobre los concursos de ingenio de Beatrice y Benedick.¹ Tampoco es inverosímil que hayan sido necesarios años para que el trauma de la muerte de su hijo estallara plenamente en la obra de Shakespeare o que fuera desencadenado por una conjunción accidental de nombres. Porque Hamnet y Hamlet son, de hecho, el mismo nombre, enteramente intercambiables en los registros de Stratford de finales del siglo XVI y principios del XVII. Evidentemente, Shakespeare nombró a su hijo en honor a su vecino recusante y amigo Hamnet Sadler, que todavía estaba vivo en marzo de 1616 cuando Shakespeare redactó su testamento y dejó 26 chelines y 8 peniques a "Hamlett Sadler... para comprarle un anillo".

Escribir una obra sobre Hamlet, alrededor de 1600, puede no haber sido idea del propio Shakespeare. Al menos una obra, ahora perdida, sobre el príncipe danés que venga el asesinato de su padre ya se había representado en los escenarios ingleses, con suficiente éxito como para que los escritores contemporáneos aludieran casualmente a ella, como si todo el mundo la hubiera visto o al menos supiera de ella. Alguien de Lord Chamberlain's Men, con un ojo puesto en los ingresos, puede simplemente haberle sugerido a Shakespeare que podría haber llegado el momento de una versión nueva y mejorada de la historia de Hamlet. De hecho, con sus grandes intereses en las ganancias de la compañía, Shakespeare estaba singularmente atento a cualquier cosa que atrajera a las multitudes de Londres, y ya tenía una larga experiencia en desempolvar viejas obras y hacerlas sorprendentemente nuevas. El probable autor de la primera obra, Thomas Kyd, no fue un obstáculo: había muerto allá por 1594, a la edad de treinta y seis años, posiblemente destrozado por las torturas que le infligieron cuando fue interrogado sobre los cargos de blasfemia y ateísmo presentados. contra su compañero de cuarto, Christopher Marlowe. En cualquier caso, ni Shakespeare ni sus contemporáneos tuvieron reparos en robarse unos a otros.

Sin duda, Shakespeare había visto la obra anterior de Hamlet, probablemente en múltiples ocasiones. Cuando se puso a trabajar en su nueva tragedia, probablemente la sabía de memoria, o tanto como quería recordar. Es imposible determinar, en este caso, si se sentó con libros abiertos ante él (como claramente hizo, por ejemplo, al escribir *Antonio y Cleopatra*) o confió en su memoria, pero ciertamente también había leído uno y probablemente más. más de una versión del viejo cuento danés de asesinato y venganza. Como mínimo, a juzgar por la obra que escribió, leyó atentamente la historia narrada en francés por François de Belleforest, cuya colección de cuentos trágicos fue un fenómeno editorial a finales del siglo XVI. Belleforest había tomado la historia de Hamlet de una crónica de Dinamarca compilada en latín a finales del siglo XII por un danés conocido como Saxo el Gramático. Y Saxo, a su vez, estaba reciclando leyendas escritas y orales que se remontaban a siglos antes que él. Entonces, como tantas

veces a lo largo de su carrera, Shakespeare estaba trabajando con materiales conocidos: una historia bien establecida, un elenco de personajes familiar, un conjunto de emociones predecibles.

Si Shakespeare hubiera muerto en 1600, habría sido difícil pensar que algo faltaba en su logro y aún más difícil pensar que algo aún no realizado se estaba gestando en su obra. Pero *Hamlet* deja claro que Shakespeare había ido desarrollando silenciosa y constantemente una habilidad técnica especial. Este desarrollo puede haber sido enteramente deliberado, consecuencia de un diseño profesional claro y continuo, o puede haber sido más azaroso y oportunista. El logro fue, en cualquier caso, gradual: no un descubrimiento repentino, de una vez por todas, ni una invención grandiosa, sino el refinamiento sutil de un conjunto particular de técnicas de representación. A principios de siglo, Shakespeare estaba a punto de lograr un avance que haría época. Había perfeccionado los medios para representar la interioridad.

La tarea de transmitir una vida interior es inmensamente desafiante en el drama, ya que lo que el público ve y oye es siempre, en algún sentido u otro, una expresión pública: las palabras que los personajes se dicen entre sí o, en ocasionales apartes y soliloquios, directamente, a los espectadores. Los dramaturgos pueden fingir, por supuesto, que el público está escuchando una especie de monólogo interno, pero es difícil evitar que esos monólogos suenen “escénicos”. *Ricardo III*, escrito en 1591 o 1592, es tremendamente enérgico y poderoso, con un personaje principal maravilloso e inolvidable, pero cuando ese personaje, solo por la noche, revela lo que sucede dentro de él, suena extrañamente rígido y artificial:

Ya es medianoche.

Gotas frías y espantosas se posan sobre mi carne temblorosa.

¿A qué temo? ¿Mí mismo? No hay nadie más cerca.

Richard ama a Richard; es decir, yo soy yo.

¿Hay un asesino aquí? No sí. Soy.

¡Entonces vuela! ¿Qué, de mí mismo? Gran razón. ¿Por qué?

¿Para que no me vengue? ¿Yo mismo sobre mí mismo?

Ay, me amo a mí mismo. ¿Por qué? por cualquier bien

¿Que yo mismo me he hecho a mí mismo?

Oh no, ay, prefiero odiarme a mí mismo.

Por actos de odio cometidos por mí mismo.

Soy un villano. Sin embargo, miento: no lo soy.

(V.5.134-145)

Shakespeare dramatiza su fuente crónica, que afirma que Richard no pudo dormir en vísperas de su muerte porque sintió remordimientos de conciencia inusuales. Pero aunque tiene un vigor entrecortado, el soliloquio, como forma de esbozar el conflicto interno, es esquemático y mecánico, como si dentro del personaje en escena hubiera simplemente otro escenario diminuto en el que los títeres representaban un espectáculo de Punch-and-Judy.

En *Ricardo II*, escrito unos tres años después, hay un momento comparable que marca las florecientes habilidades de Shakespeare. Depuesto y encarcelado por su primo Bolingbroke, el rey arruinado, poco antes de su asesinato, mira dentro de sí mismo:

He estado estudiando cómo puedo comparar

Esta prisión donde vivo para el mundo;

Y porque el mundo es poblado,

Y aquí no hay una criatura sino yo,

No puedo hacerlo. Sin embargo, lo solucionaré.

Mi cerebro le demostraré la hembra a mi alma,

Mi alma el padre, y estos dos engendran

Una generación de pensamientos aún en gestación.

(V.5.1-7)

Gran parte de la diferencia entre los dos pasajes tiene que ver con personajes muy diferentes: uno es un tirano asesino lleno de energía maníaca, el otro un poeta mimado, narcisista y autodestructivo. Pero el paso de un personaje a otro es en sí mismo significativo: señala el creciente interés de Shakespeare por los procesos ocultos de la interioridad. Encerrado en una habitación sin ventanas, Ricardo II se ve a sí mismo pensando, luchando por forjar un vínculo metafórico entre su prisión y el mundo, llegando a un callejón sin salida y luego obligando a su imaginación a renovar el esfuerzo: "Sin embargo, lo lograré". El mundo, repleto de gente, no es, como él mismo reconoce, remotamente comparable a la soledad de su celda de prisión, pero Richard se esfuerza por generar, a partir de lo que imagina como el intercambio de su cerebro y su alma, una población imaginaria. Lo que crea es una especie de teatro interior, similar al que ya se encuentra en el soliloquio de Ricardo III, pero con una complejidad, sutileza y, sobre todo, timidez mucho mayores. Ahora el personaje mismo es

plenamente consciente de que ha construido dicho teatro y desentraña las sombrías implicaciones del mundo imaginario que ha luchado por crear:

Así juego yo en una sola persona muchas personas,

Y ninguno contento. A veces soy rey;

Entonces la traición me hace desear ser un mendigo,

Y así lo soy. Luego aplastante penuria

Me convence de que era mejor cuando era rey,

Entonces seré rey otra vez, y poco a poco

Piensa que Bolingbroke me ha desarmado,

Y directamente no soy nada. Pero sea lo que sea,

Ni yo, ni ningún hombre que no sea hombre,

Nada se complacerá hasta que se alivie.

Con ser nada.

(V.5.31–41)

Ricardo II, característicamente, ensaya el drama de su caída de la realeza como una caída a la nada y luego transforma su experiencia de identidad perdida (“sea lo que sea”) en un intrincado poema de desesperación.

Escrito en 1595, *Ricardo II* marcó un avance importante en la capacidad del dramaturgo para representar la interioridad, pero *Julio César*, escrito cuatro años después, muestra que, no contento con lo que dominaba, Shakespeare experimentó sutilmente con nuevas técnicas. Solo, paseando por su huerto en mitad de la noche, Bruto empieza a hablar:

Debe ser por su muerte. y por mi parte

No conozco ningún motivo personal para despreciarlo,

Pero para el general. Sería coronado.

Cómo podría eso cambiar su naturaleza, esa es la pregunta.

Es el día luminoso que hace nacer la víbora,

Y eso exige caminar con cautela. Coronelo: ¡eso!

Este soliloquio es mucho menos fluido, menos una meditación poética elegante y consciente de sí misma, que el soliloquio carcelario de Ricardo II. Pero tiene algo sorprendentemente nuevo: las marcas inconfundibles del pensamiento real. Richard habla de lograrlo, pero las palabras que pronuncia ya están muy pulidas. Las palabras de Bruto, por el contrario, parecen fluir inmediatamente del todavía incipiente vaivén de su mente vacilante, mientras lidia con una serie de preguntas trascendentales: ¿Cómo debería responder al deseo de la multitud de coronar al ambicioso César? ¿Cómo puede equilibrar su amistad personal con César con lo que él interpreta como el bien general? ¿Cómo podría César, que hasta ahora ha servido a ese bien general, cambiar de naturaleza y volverse peligroso si es coronado? “Debe ser por su muerte”: sin prelude, el público se lanza al centro de las cavilaciones obsesivas de Brutus. Es imposible saber si está sopesando una propuesta, probando una decisión, reiterando palabras que alguien más ha dicho. No necesita mencionar de quién es la muerte que contempla, ni tampoco necesita dejar claro (porque ya forma parte de su pensamiento) que será mediante asesinato.

Brutus habla solo y sus palabras tienen la peculiar taquigrafía del cerebro en acción. “Corónelo: ¡eso!”—la exclamación es apenas comprensible, excepto como un estallido de ira apasionada provocada por una imagen fantasmal que pasa en ese instante por la mente del hablante. Los espectadores se acercan inquietantemente y observan de primera mano cómo se forma una resolución fatal (la determinación de asesinar a César) que cambiará el mundo. Unos momentos más tarde, Brutus, intensamente consciente de sí mismo, describe para sí mismo el estado fundido de conciencia en el que se encuentra:

Entre la actuación de una cosa terrible

Y la primera moción, todo el ínterin es

Como un fantasma o un sueño espantoso.

El genio y los instrumentos mortales.

Están entonces en consejo, y el estado del hombre,

Como un pequeño reino, sufre entonces

La naturaleza de una insurrección.

¿Fue en este momento, en 1599, cuando Shakespeare concibió por primera vez la posibilidad de escribir sobre un personaje suspendido, prácticamente durante toda la duración de una obra, en este extraño intervalo? El propio Bruto no es ese personaje: a mitad de *Julio César*,

ha cometido algo terrible: el asesinato de su mentor y amigo (posiblemente su propio padre), y el resto de la obra muestra las consecuencias fatales de su acto.

Si Shakespeare no lo comprendió de inmediato, ciertamente al año siguiente comprendió perfectamente que había un personaje, ya popular en los escenarios isabelinos, cuya vida podía representar como un largo fantasma o un sueño espantoso. Ese personaje, el príncipe de la insurrección interior, era Hamlet.

2.

Incluso en su relato medieval más antiguo conocido, la saga de Hamlet era la historia del largo intervalo entre el primer movimiento (el impulso o diseño inicial) y la ejecución de la cosa terrible. En el relato de Saxo el Gramático, el asesinato del padre de Amleth, Horwendil (el equivalente del antiguo rey Hamlet de Shakespeare) a manos de su envidioso hermano Feng (el equivalente de Claudio) no era un secreto. Pasando por alto el “fratricidio con una muestra de rectitud”, el asesino afirmó que Horwendil había estado abusando cruelmente de su amable esposa Gerutha. En realidad, el despiadado Feng simplemente se había apoderado tanto del reino de su hermano como de su esposa. Nadie estaba preparado para desafiar al usurpador. El único retador potencial era Amleth, el pequeño hijo de Horwendil, ya que según el código tradicional de esta sociedad precristiana un hijo estaba estrictamente obligado a vengar el asesinato de su padre.

Feng entendía este código tan bien como cualquiera, por lo que era razonable esperar que actuara rápidamente para eliminar la amenaza futura. Si al niño no se le ocurriera inmediatamente una estrategia inteligente, su vida sería sumamente breve. Para llegar a la edad adulta y sobrevivir el tiempo suficiente para poder vengarse, Amleth fingió locura y convenció a su tío de que nunca podría representar un peligro. Sucio y letárgico, se sentó junto al fuego, cortando sin rumbo pequeños palos y convirtiéndolos en ganchos con púas. Aunque el cauteloso Feng utilizó repetidamente intermediarios (los precursores de Ofelia, Rosencrantz y Guildenstern de Shakespeare) para tratar de discernir algunas chispas ocultas de inteligencia detrás de la aparente idiotez de su sobrino, Amleth evitó astutamente ser detectado. Esperó el momento oportuno, se escapó de las trampas e hizo planes secretos. Burlado como un tonto, tratado con desprecio y burla, finalmente logró quemar vivo a todo el séquito de Feng y atravesar a su tío con una espada. Convocó una asamblea de nobles, explicó por qué había hecho lo que había hecho y fue aclamado con entusiasmo como nuevo rey. “Se podría haber visto a muchos maravillados de cómo había ocultado un plan tan sutil durante tanto tiempo”.

Amleth pasa así años en un estado provisional que Brutus apenas puede soportar durante unos días. Shakespeare había desarrollado los medios para representar la experiencia psicológica de tal condición, algo que ni Saxo ni sus seguidores soñaron siquiera poder hacer. Vio que la historia de Hamlet, lista para ser revisada, le permitiría hacer una obra sobre cómo es vivir interiormente en el incómodo intervalo entre un designio asesino y su cumplimiento. El problema, sin embargo, es que el teatro no es particularmente tolerante con los largos períodos de gestación: representar al niño Hamlet fingiendo idiotez durante años para alcanzar la edad en la que podría actuar sería extremadamente difícil de hacer dramáticamente emocionante. La solución obvia, probablemente ya alcanzada en la jugada perdida, es comenzar la acción en el momento en que Hamlet haya alcanzado la mayoría de edad y esté listo para emprender su acto de venganza.

En Hamlet de Saxo el Gramático, como en el cuento popular de Belleforest, no apareció ningún fantasma. No hacía falta un fantasma, pues el asesinato era de conocimiento público, al igual que la obligación del hijo de vengarse. Pero cuando se dispuso a escribir su versión de la historia de Hamlet, ya sea siguiendo el ejemplo de Kyd o por su cuenta, Shakespeare convirtió el asesinato en secreto. Todo el mundo en Dinamarca cree que el viejo Hamlet fue mortalmente picado por una serpiente. El fantasma aparece para decir la terrible verdad: “La serpiente que picó la vida de tu padre/Ahora lleva su corona” (I.5.39-40).

La obra de Shakespeare comienza justo antes de que el fantasma le revele el asesinato a Hamlet y termina justo después de que Hamlet se venga. De ahí que los cambios decisivos en la trama (de un asesinato público conocido por todos a un asesinato secreto revelado sólo a Hamlet por el fantasma del hombre asesinado) permitieran al dramaturgo centrar casi toda la tragedia en la conciencia del héroe suspendido entre sus “primer movimiento” y “la realización de algo terrible”. Pero algo en la trama tiene que dar cuenta de esta suspensión. Después de todo, Hamlet ya no es, en esta versión revisada, un niño que necesita jugar para ganar tiempo, y el asesino no tiene motivos para sospechar que Hamlet haya adquirido o pueda adquirir algún indicio de su crimen. Lejos de mantener distancia con su sobrino (o de imponerle pruebas sutiles), Claudio se niega a permitir que Hamlet regrese a la universidad, lo llama cordialmente “nuestro principal cortesano, primo e hijo” y declara que es el siguiente en la sucesión del sobrino trono. Una vez que el fantasma de su padre ha revelado la causa real de la muerte (“El asesinato es muy repugnante, en el mejor de los casos,/pero este es el más repugnante, extraño y antinatural”), Hamlet, que tiene pleno acceso al desprotegido Claudio, es en la posición perfecta para actuar de inmediato. Y esa respuesta instantánea es precisamente lo que el propio Hamlet anticipa:

Apresúrate, apresúrate a saberlo, que con alas tan veloces

Como meditación o el pensamiento de amor.

Puede barrer hacia mi venganza.

(I.5.29–31)

La obra debería terminar entonces al final del primer acto. Pero Hamlet enfáticamente no busca vengarse. Tan pronto como el fantasma desaparece, les dice a los centinelas y a su amigo Horatio que tiene la intención de "ponerse una disposición travesura", es decir, fingir estar loco. El comportamiento tenía mucho sentido en la versión antigua de la historia, donde era una artimaña para desviar sospechas y ganar tiempo. El emblema de aquella época, y la prueba de la brillante planificación a largo plazo del vengador, eran los ganchos de madera que el niño Amleth, aparentemente trastornado, cortaba sin cesar con su pequeño cuchillo. Estos fueron los medios que, en el clímax del cuento, Amleth utilizó para asegurar una red sobre los cortesanos dormidos, antes de prender fuego al salón. Lo que parecía una distracción sin sentido resultó ser brillantemente estratégico. Pero en Shakespeare la locura fingida de Hamlet ya no es coherentemente táctica. En efecto, Shakespeare destruyó la poderosa y coherente trama que sus fuentes le proporcionaron convenientemente. Y a partir de los escombros construyó lo que el público más moderno consideraría la mejor obra que jamás haya escrito.

Lejos de ofrecer una tapadera, la disposición travesura lleva al asesino a vigilar de cerca a Hamlet, a pedir consejo a su consejero Polonio, a discutir el problema con Gertrudis, a observar atentamente a Ofelia, a llamar a Rosencrantz y a Guildenstern para espiar a sus hijos. amigo. En lugar de llevar al tribunal a ignorarlo, la locura de Hamlet se convierte en objeto de interminables especulaciones de todos. Y, por extraño que parezca, la especulación arrastra consigo a Hamlet: "Últimamente, pero no sé por qué, he perdido toda mi alegría". "Pero no sé por qué": Hamlet, plenamente consciente de que está hablando con espías de la corte, no dice una sola palabra sobre el fantasma de su padre, pero tampoco está del todo claro que el fantasma sea realmente responsable de su profunda depresión. Ya en la primera escena en la que aparece, antes de encontrarse con el fantasma, se expresa a sí mismo, como el secreto más íntimo de su corazón, prácticamente la misma desilusión que revela a los aceitosos Rosencrantz y Guildenstern:

Oh Dios, oh Dios,

¡Qué cansado, rancio, plano y poco rentable!

¡Me parecen todos los usos de este mundo!

¡Ay, ay, ay, ay! 'Es un jardín sin malezas

Eso crece hasta convertirse en semilla; cosas clasificadas y asquerosas por naturaleza

Poseerlo simplemente.

(I.2.132-127)

La muerte de su padre y el apresurado nuevo matrimonio de su madre, acontecimientos públicos y no revelaciones secretas, le han llevado a pensar en el “auto-matanza”.

Al eliminar la lógica estratégica de la locura de Hamlet, Shakespeare la convirtió en el foco central de toda la tragedia. El momento clave de revelación psicológica de la obra –el momento que prácticamente todo el mundo recuerda– no es el plan de venganza del héroe, ni siquiera su repetido y apasionado reproche por su inacción, sino más bien su contemplación del suicidio: “Ser o no ser; Esa es la pregunta.” Este impulso suicida no tiene nada que ver con el fantasma (de hecho, Hamlet ha olvidado hasta ahora la aparición como para hablar de la muerte como “El país no descubierto de cuyo confín/Ningún viajero regresa”), sino más bien con una enfermedad del alma provocada por uno de los “mil choques naturales/de los que la carne es heredera”.

3.

Hamlet marca una ruptura suficiente en la carrera de Shakespeare como para sugerir alguna causa más personal para su audaz transformación tanto de sus fuentes como de toda su manera de escribir. Un simple índice de esta transformación es la asombrosa avalancha de palabras nuevas, palabras que nunca antes había utilizado en unas veintiún obras de teatro y dos largos poemas. Hay, según han calculado los eruditos, más de seiscientas de estas palabras, muchas de ellas no sólo nuevas para Shakespeare sino también: *compulsivo*, *con colmillos*, *mancillar*, *intrusión*, *sobrecrecimiento*, *complacer*, *estallido*, *no desarrollado*, *no mejorado*, *nervioso*, *no contaminado*, *no escardado*, por nombrar sólo algunos, nuevos en el registro escrito del idioma inglés.² Algo debe haber estado en acción en Shakespeare, algo lo suficientemente poderoso como para provocar esta explosión lingüística. Como el público y los lectores han comprendido instintivamente desde hace mucho tiempo, el dolor apasionado, provocado por la muerte de un ser querido, se encuentra en el corazón de la tragedia de Shakespeare. Incluso si la decisión de rehacer la antigua tragedia de Hamlet hubiera llegado a Shakespeare por consideraciones estrictamente comerciales, la coincidencia de los nombres (la escritura una y otra vez del nombre de su hijo muerto mientras componía la obra) puede haber reabierto una herida profunda, una herida que nunca había cicatrizado adecuadamente.

Pero, por supuesto, en *Hamlet* no es la muerte de un hijo sino la de un padre lo que provoca la crisis espiritual del héroe. Si la tragedia surgió de la propia vida de Shakespeare (si se puede rastrear hasta la muerte de Hamnet y la repetida escritura del nombre), algo debe haber hecho que el dramaturgo vincule la pérdida de su hijo con la pérdida imaginada de su padre. Digo "imaginado" porque el padre de Shakespeare fue enterrado en el cementerio de la Santísima Trinidad el 8 de septiembre de 1601: la escritura puede haber estado en la pared, pero es casi seguro que todavía estaba vivo cuando se escribió la tragedia y es posible que todavía estuviera vivo cuando se escribió. realizado por primera vez. ¿Cómo pudo la muerte del padre estar tan estrechamente ligada en la imaginación de Shakespeare con la del hijo?

Sin duda, Shakespeare regresó a Stratford en 1596 para el funeral de su hijo. El ministro, como exigía el reglamento, habría recibido el cadáver a la entrada del cementerio y lo habría acompañado hasta la tumba. Shakespeare debió permanecer allí y escuchar las palabras del funeral protestante prescrito. Mientras la tierra era arrojada sobre el cuerpo, tal vez por el propio padre, tal vez por amigos, el ministro entonó las palabras: “Por cuanto ha complacido al Dios Todopoderoso por su gran misericordia tomar sobre sí el alma de nuestro querido hermano aquí difunto, por tanto, entregamos su cuerpo a la tierra, tierra a la tierra, cenizas a las cenizas, polvo al polvo; en la esperanza segura y certera de la Resurrección a la vida eterna”.

¿Shakespeare encontró adecuado este sencillo y elocuente servicio o estaba atormentado por la sensación de que faltaba algo? “¿Qué ceremonia más?” llora Laertes, junto a la tumba de su hermana Ofelia; “¿Qué ceremonia más?” Los ritos funerarios de Ofelia se han visto restringidos porque se sospecha que ha cometido un pecado de suicidio, y Laertes es a la vez superficial y temerario. Pero la pregunta que plantea repetidamente resuena en todo *Hamlet* y articula una preocupación que se extiende más allá de los límites de la obra. En la memoria viva, toda la relación entre los vivos y los muertos había cambiado. Quizás en el conservador Lancashire, donde Shakespeare pudo haber residido brevemente cuando era joven, si no más cerca de casa, podría haber visto los restos de la antigua práctica católica: velas encendidas día y noche, cruces por todas partes, campanas tañendo constantemente, parientes cercanos llorando. y santiguándose, los vecinos visitaban el cadáver y rezaban sobre él un *Pater noster* o un *De profundis*, se distribuían limosnas y alimentos en memoria de los muertos, los sacerdotes pagaban en secreto para decir misas para facilitar el peligroso paso del alma por el Purgatorio.³

Todo esto había sido atacado durante décadas; todo había sido reducido, forzado a la clandestinidad o eliminado por completo. Sobre todo, ahora era ilegal rezar por los muertos.

Es posible que se haya abusado de la creencia en el Purgatorio (muchos católicos piadosos así lo creían), pero se intentó abordar temores y anhelos que no desaparecieron simplemente cuando los funcionarios de la Iglesia y del Estado dijeron a la gente que los muertos estaban más allá de todo lo terrenal. contacto. La ceremonia no era la única cuestión, ni siquiera la principal: lo que importaba era si los muertos podían seguir hablando con los vivos, al menos durante un corto tiempo, si los vivos podían ayudar a los muertos, si se mantenía un vínculo recíproco. Cuando Shakespeare estaba en el cementerio viendo caer la tierra sobre el cuerpo de su hijo, ¿pensó que su relación con Hamnet había desaparecido sin dejar rastro?

Tal vez. Pero también es posible que encontrara el servicio, con su deliberado rechazo a dirigirse al niño muerto como un “tú”, su reducción del ritual, su estrechamiento de la ceremonia, su negación de cualquier posibilidad de comunicación, dolorosamente inadecuado.⁴ Y si él pudo hacer las paces con la comprensión protestante de estas cosas, otros cercanos a él seguramente no podrían hacerlo. Su esposa, Ana, debió estar junto a la tumba de Hamnet, al igual que los padres de Shakespeare, Juan y María. De hecho, los abuelos habían pasado mucho más tiempo con el niño que el padre, porque mientras Shakespeare estuvo en Londres, todos vivieron juntos en Stratford, en la misma casa con su nuera y los tres nietos. Habían ayudado a criar a Hamnet y debieron haber cuidado a Hamnet durante su última enfermedad.

Y sobre las creencias de sus padres con respecto a la otra vida (específicamente, sobre las creencias de su padre) hay algunas pruebas. Esta evidencia, que apunta a conexiones católicas y creencias católicas medio ocultas, sugiere que John Shakespeare habría querido que se hiciera algo por el alma de Hamnet, algo que tal vez pidió urgentemente a su hijo que hiciera o que se comprometió a hacer por su cuenta. Los argumentos, las súplicas o las lágrimas que pudieran haber acompañado a tales apelaciones se pierden irrevocablemente. Pero es posible conjeturar lo que el padre de Shakespeare (y, presumiblemente, su madre, ligada por nacimiento a una familia incondicionalmente católica de Warwickshire) habría considerado necesario, apropiado, caritativo, amoroso y, en una sola palabra, cristiano.

Los católicos recusantes, a quienes se les impedía la confesión y la comunión regulares, a menudo temían intensamente una muerte que impediría la oportunidad ritual de ajustar las cuentas del pecador con Dios y mostrar una contrición purificadora apropiada. (Ésta es precisamente la muerte que ha sufrido el padre de Hamlet, asesinado mientras dormía: “Sin ajuste de cuentas, sino enviado a mi cuenta/ Con todas mis imperfecciones sobre mi cabeza./ ¡Oh, horrible! ¡Oh, horrible! ¡Horrisimo! ”) Cualquier mancha que quedara después de la muerte tendría que ser quemada en la agonía del purgatorio, a menos que los vivos tomaran medidas para aliviar el sufrimiento y reducir la

pena de prisión en el más allá. En 1596, en el funeral de Hamnet, es casi seguro que la cuestión habría salido a la luz. El alma del niño necesitaba la ayuda de quienes lo amaban y cuidaban de él. Es posible que John Shakespeare haya instado a su próspero hijo William a pagar misas por el niño muerto, del mismo modo que sin duda quería que se dijeran misas por su propia alma. Porque su padre estaba envejeciendo y pronto necesitaría “trabajos satisfactorios” que pudieran acortar la duración de su agonía en el más allá.

Si se abordaba este delicado tema, ¿el dramaturgo negó enojado con la cabeza o pagó silenciosamente misas clandestinas por el alma de Hamnet? ¿Le dijo a su padre que no podía darle a su hijo (o, de cara al futuro, que no le daría a su padre) lo que anhelaba? ¿Dijo que ya no creía en toda la historia de la terrible prisión, situada entre el cielo y el infierno, donde los pecados cometidos en vida eran quemados y purgados?

Independientemente de lo que decidió en ese momento, Shakespeare todavía debía estar cavilando a finales de 1600 y principios de 1601, cuando se sentó a escribir una tragedia cuyo héroe condenado llevaba el nombre de su hijo muerto. Es posible que sus pensamientos se hayan intensificado con la noticia de que su anciano padre estaba gravemente enfermo en Stratford, ya que la idea de la muerte de su padre está profundamente entretrejida en la obra. Y la muerte de su hijo y la muerte inminente de su padre —una crisis de duelo y de memoria— podrían haber causado una perturbación psíquica que ayuda a explicar el poder explosivo y la interioridad de *Hamlet*.

Todos los funerales invitan a quienes están junto a la tumba a pensar en qué creen, si es que creen en algo. Pero el funeral del propio hijo hace más que esto: obliga a los padres a hacer preguntas sobre Dios y el universo. Shakespeare debió asistir a los servicios regulares en su parroquia protestante; de lo contrario, su nombre habría aparecido en las listas de recusantes. ¿Pero creyó en lo que escuchó y recitó? Sus obras sugieren que tenía algún tipo de fe, pero que no era una fe firmemente ligada ni a la Iglesia Católica ni a la Iglesia de Inglaterra. A finales de la década de 1590, en la medida en que su fe podía situarse en cualquier institución, esa institución era el teatro, y no sólo en el sentido de que todas sus energías y expectativas más profundas estaban concentradas allí.

Shakespeare comprendió que los rituales de muerte cruciales en su cultura habían sido destruidos. Es posible que haya sentido esto con un dolor enorme junto a la tumba de su hijo. Pero también creía que el teatro (y su arte teatral en particular) podía aprovechar la gran reserva de sentimientos apasionados que, para él y para miles de sus contemporáneos, ya no tenían una salida satisfactoria. De hecho, la reforma religiosa le estaba ofreciendo un regalo extraordinario (los fragmentos rotos de lo que había sido un edificio rico y complejo) y él sabía cómo aceptar y utilizar este regalo. No era indiferente al éxito

que podía alcanzar, pero no se trataba únicamente de una cuestión de beneficios. Shakespeare recurrió a la confusión, la compasión y el temor a la muerte en un mundo de rituales dañados (el mundo en el que la mayoría de nosotros seguimos viviendo) porque él mismo experimentó esas mismas emociones en 1596, en el funeral de su hijo, y más tarde, en previsión de la muerte de su padre. Él respondió no con oraciones sino con la expresión más profunda de su ser: *Hamlet* .

Con *Hamlet*, Shakespeare hizo un descubrimiento mediante el cual relanzó toda su carrera. El avance crucial no implicó desarrollar nuevos temas ni aprender a construir una trama más concreta; tenía que ver más bien con una intensa representación de la interioridad provocada por una nueva técnica de escisión radical. Había repensado cómo armar una tragedia; específicamente, había repensado la cantidad de explicación causal que una trama trágica necesitaba para funcionar eficazmente y la cantidad de fundamento psicológico explícito que un personaje necesitaba para ser fuertemente convincente. Shakespeare descubrió que podía profundizar enormemente el efecto de sus obras (que podía provocar en el público y en él mismo una intensidad de respuesta particularmente apasionada) si eliminaba un elemento explicativo clave, ocultando así la justificación, la motivación o el principio ético que explicaba el efecto de sus obras. para que se desarrolle la acción. El principio no era crear un enigma que resolver, sino crear una opacidad estratégica. Shakespeare descubrió que esta opacidad liberaba una enorme energía que había sido al menos parcialmente bloqueada o contenida por explicaciones familiares y tranquilizadoras.

La obra de Shakespeare había sido durante mucho tiempo irónicamente escéptica ante las explicaciones y excusas oficiales: las explicaciones, ya sean psicológicas o teológicas, de por qué las personas se comportan como lo hacen. Sus obras habían sugerido que las decisiones que la gente toma en el amor son casi enteramente inexplicables e irracionales: esa es la convicción que genera la comedia en *Sueño de una noche de verano* y la tragedia en *Romeo y Julieta* . Pero al menos el amor era el motivo claramente identificable. Con *Hamlet* , Shakespeare descubrió que si se negaba a proporcionarse a sí mismo o a su audiencia una justificación familiar y reconfortante que pareciera darle sentido a todo, podría llegar a algo inmensamente más profundo. La clave no es simplemente la creación de opacidad, porque por sí sola sólo crearía una obra desconcertante o incoherente. Más bien, Shakespeare llegó a confiar cada vez más en la lógica interna, la coherencia poética que su genio y su inmensamente duro trabajo le habían permitido conferir durante mucho tiempo a sus obras. Arrancando la estructura de los significados superficiales, creó una estructura interna a través del eco resonante de términos clave, el desarrollo sutil de imágenes, la brillante orquestación de escenas, el desarrollo complejo de ideas, el entrelazamiento de tramas paralelas, el descubrimiento de obsesiones psicológicas. .

Este avance conceptual en *Hamlet* fue técnico, es decir, afectó las decisiones prácticas que tomó Shakespeare cuando compuso obras, comenzando con el enigma de la melancolía suicida y la supuesta locura del príncipe. Pero no se trataba sólo de una nueva estrategia estética. La eliminación del motivo debe haber surgido de algo más que la experimentación técnica; Tras la muerte de Hamnet, expresó la percepción más profunda de la existencia de Shakespeare, su comprensión de lo que se podía decir y lo que no se debía decir, su preferencia por las cosas desordenadas, dañadas y sin resolver, antes que por las cosas ordenadas, bien hechas y arregladas. La opacidad estaba moldeada por su experiencia del mundo y de su propia vida interior: su escepticismo, su dolor, su sensación de rituales rotos, su rechazo a los consuelos fáciles.

Esteban Greenblatt

Stephen Greenblatt es profesor de Humanidades de la Universidad Cogan en Harvard. Sus libros incluyen *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* y *Tyrant: Shakespeare on Politics* . (diciembre de 2022)

1. En “Muerte en la familia: la pérdida de un hijo y el surgimiento de la comedia de Shakespeare”, *Shakespeare Quarterly* , vol. 51 (2000), págs. 127-153, Richard P. Wheeler sostiene que la muerte de Hamnet dejó huellas significativas en las grandes comedias, particularmente en *Noche de Reyes* . ↵
2. Véase GR Hibbard, *The Oxford Shakespeare: Hamlet* (Oxford University Press, 1987). ↵
3. Para la afirmación de que William Shakespeare era el “Shakeshafte” mencionado en el testamento de un rico magnate católico de Lancashire, véase Richard Wilson, *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion, and Resistance* (Manchester: Manchester University Press, 2004). Para una opinión marcadamente disidente, véase Robert Bearman, “William Shakespeare William Shakeshafte? Revisado”, *Shakespeare Quarterly* , vol. 53 (2002), págs. 83–94. Los argumentos de Bearman son a su vez rebatidos por EAJ Honigmann, “The Shakespeare/Shakeshafte Question, Continued”, *Shakespeare Quarterly* , vol. 54 (2003), págs. 83–86. Es probable que la discusión continúe. ↵
4. En *El despojo de los altares: religión tradicional en Inglaterra, c. 1400-c. 1580* (Yale University Press, 1992), Eamon Duffy ofrece un relato rico y elocuente de las consecuencias para la comunidad y el individuo del ataque de la Reforma a las prácticas rituales católicas. Duffy tiende a suponer que esas prácticas fueron casi universalmente eficaces, una suposición que ciertamente puede cuestionarse. Es menos fácil cuestionar la fuerza acumulativa de los cambios que un académico reciente ha caracterizado como

una revolución cultural: véase James Simpson, *The Oxford English
Literary History: 1350-1547: Reform and Cultural Revolution*
(Oxford University Press, 2002). [↔](#)

© 1963-2023 NYREV, Inc. Todos los derechos reservados.