

HAMLET

Harold Bloom

FONT: BLOOM, HAROLD. (1998) *Shakespeare: The Invention of the Human*. Traducció: Tomás Segovia. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2002.

HAMLET

Los orígenes de la obra más famosa de Shakespeare son tan nebulosos como confusa es la condición textual de *Hamlet*. Hay un *Hamlet* anterior que el drama de Shakespeare revisa y supera, pero no tenemos esta obra de prueba ni sabemos quién la compuso. La mayoría de los estudiosos cree que su autor es Thomas Kyd, que escribió *The Spanish Tragedy* [*La tragedia española*], arquetipo del drama de venganza. Creo sin embargo que Peter Alexander tenía razón en su suposición de que el propio Shakespeare escribió el *Ur-Hamlet*, no más tarde que en 1589, cuando se estaba iniciando como dramaturgo. Aunque la opinión erudita está mayoritariamente contra Alexander en este punto, esta especulación sugiere que *Hamlet*, que en su forma final dio un nuevo Shakespeare a su público, pudo haber estado gestándose en el espíritu de Shakespeare durante más de una década.

La obra es enorme: sin cortes, tiene cerca de cuatro mil versos, y rara vez se representa en su forma (más o menos) completa. El juicio otrora de moda de T. S. Eliot de que *Hamlet* es «ciertamente un fracaso artístico» (¿qué obra literaria es entonces un logro artístico?) parece responder a la desproporción entre el príncipe y la obra. Hamlet aparece como una conciencia demasiado inmensa para *Hamlet*; una tragedia de venganza no da bastante espacio para la representación occidental cimera de un intelectual. Pero *Hamlet* es apenas la tragedia de venganza que sólo finge ser. Es el teatro del mundo, como *La divina comedia* o *El paraíso perdido* o *Fausto* o *Ulises* o *En busca del tiempo perdido*. Las tragedias anteriores de Shakespeare sólo en parte la presagian, y sus obras posteriores, aunque le hacen eco, son muy diferentes de *Hamlet*, en espíritu y en tonalidad. Ningún otro personaje de sus obras, ni siquiera Falstaff o Cleopatra, se iguala a las infinitas reverberaciones de Hamlet.

El fenómeno de Hamlet, el príncipe fuera de la obra, no ha sido superado en la literatura imaginativa de Occidente. Don Quijote y Sancho Panza, Falstaff y tal vez Mr. Pickwick se acercan a la carrera de *Hamlet* en cuanto invenciones literarias que se han convertido en mitos independientes. La aproximación puede extenderse en este aspecto a unas pocas figuras de la literatura antigua: Elena de Troya, Odiseo (Ulises), Aquiles entre ellas. Hamlet sigue estando aparte; algo trascendente en él lo coloca más adecuadamente junto al rey David bíblico o incluso junto a figuras de la Escritura más exaltadas. El carisma, un aura de lo sobrenatural, rodea a Hamlet, a la vez dentro y fuera de la tragedia de Shakespeare. Raro en la literatura secular, lo carismático es particularmente (y extrañamente) muy infrecuente en Shakespeare. Enrique V está hecho al parecer para tener carisma, pero lo vulgariza, lo mismo que lo hizo el Julio César de Shakespeare antes de él. Lear lo ha perdido en gran parte antes de que nos encontremos con él, y Antonio se convierte rápidamente en un estudio de caso en su evanescencia. Cleopatra es tan histriónica y narcisista que no podemos persuadirnos de veras de su apoteosis carismática cuando muere, y Próspero está demasiado comprometido por su magia hermética para lograr un carisma inequívoco. Hamlet, primero y último, rivaliza con el rey David y con el Jesús de Marcos como carismático-entre-los-carismáticos. Podríamos añadir el José del Yahwista o Escritor J, ¿y quién más? Está el Hadju Murad de Tolstói, sustituto de la vejez soñadora de su creador, y está, escandalosamente, sir John Falstaff, que ofende sólo a los virtuosos, pero esos eruditos virtuosos emiten un coro tan perpetuo de desaprobación, que han hecho que el carisma del gran ingenio parezca más sombrío de lo que es en realidad.

La eminencia de Hamlet no ha sido disputada nunca, lo cual plantea una vez más la ardua pregunta: «¿Supo Shakespeare todo lo que había volcado en el príncipe?» Muchos estudiosos han afirmado que Falstaff se le escapó a Shakespeare, lo cual parece bastante claro incluso si no podemos saber si Shakespeare adivinó de antemano la desaforada e instantánea popularidad de Falstaff. *Enrique IV, Segunda parte*, es el drama de Falstaff tanto como la Primera parte, pero Shakespeare debe haber sabido que el Gordo Jack de *Las alegres comadres de Windsor* es un mero impostor, y no Falstaff el genio carismático. ¿Podemos imaginar a Hamlet, incluso un falso Hamlet, en otra obra de Shakespeare? ¿Dónde podríamos colocarlo; qué contexto podría sostenerlo? Los grandes villanos –Yago, Edmundo, Macbeth– quedarían destruidos por la brillante mofa de Hamlet. Nadie en las últimas tragedias y leyendas podría estar en el escenario junto con Hamlet: pueden soportar el escepticismo, pero no una alianza del escepticismo y lo

carismático. Hamlet estaría siempre en una obra equivocada, pero de hecho lo está ya. La agria corte de Elsinor es una ratonera demasiado pequeña para atrapar a Hamlet, aunque él regresa voluntariamente a ella, para morir y matar.

Pero el solo tamaño no es todo el problema; *El rey Lear* es el cosmos psíquico más vasto de Shakespeare, pero es deliberadamente arcaico, mientras que el papel de Hamlet es el menos arcaico en todo Shakespeare. No es sólo que Hamlet venga después de Maquiavelo y Montaigne; más bien Hamlet viene después de Shakespeare, y nadie hasta ahora ha logrado ser post-shakespeareano. No es que quiera yo dar a entender que Hamlet es Shakespeare, o incluso el lugarteniente de Shakespeare. Más de un crítico ha visto con justeza el paralelismo entre la relación de Falstaff con Hal y la de Shakespeare con el noble joven (probablemente el duque de Southampton) de los Sonetos. Los moralistas no quieren reconocer que Falstaff, más que Próspero, capta algo esencial del espíritu de Shakespeare, pero si yo tuviera que adivinar la autorrepresentación de Shakespeare, la encontraría en Falstaff. Hamlet, sin embargo, es el hijo ideal de Shakespeare, como Hal es el de Falstaff. Mi aserto aquí no es sólo mío; pertenece a James Joyce, que fue el primero que identificó a Hamlet el Danés con el único hijo de Shakespeare, Hamnet, que murió a la edad de once años, en 1596, cuatro o cinco años antes de la versión definitiva de *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*, en la que el padre de Hamnet Shakespeare hacía el papel del Espectro del padre de Hamlet.

Cuando asistimos a una representación de *Hamlet* o leemos la obra a solas, no tardamos mucho en descubrir que el príncipe trasciende a su obra. La trascendencia es una noción difícil para la mayoría de nosotros, en particular cuando se refiere a un contexto enteramente secular, como un drama de Shakespeare. Algo en Hamlet y a su alrededor nos impresiona como pidiendo (y dando) prueba de alguna esfera más allá del alcance de nuestros sentidos. Los deseos de Hamlet, sus ideales o aspiraciones, son absurdamente discordantes con la agria atmósfera de Elsinore. «Barajar» [«*shuffle*»], para Hamlet, es un verbo que habla de arrancar «este mortal lío» [«*this mortal coil*»], donde *coil* significa «ruido» o «tumulto». El «barajeo», para Claudio, se refiere a hacer mortalmente trampas: «Con un poco de barajeo», le dice a Laertes, puedes cambiar las espadas y destruir a Hamlet. «No hay ningún barajeo» allí, dice Claudio con añoranza de un cielo en el que ninguno de los dos cree o descrea. Claudio, el barajador, difícilmente puede ser el «poderoso contrario», como Hamlet lo llama; el desdichado usurpador es superado sin

esperanza por su sobrino. Si Shakespeare (como estoy convencido) estaba revisando su propio *UrHamlet*, de una década antes, más o menos, podría ser que haya dejado a su Claudio anterior virtualmente intacto, a la vez que su Hamlet sufría una metamorfosis irreconocible. En la villanía de Claudio no hay nada del genio de Yago, Edmundo y Macbeth.

El Diablo de Shakespeare, Yago, padre del Satán de Milton, es el autor de la farsa trágica *Los celos de Oteló, y su asesinato de su esposa Desdémona*. Esta obra, en nada parecida al *Oteló* de Shakespeare, está incrustada sólo en parte en la tragedia de Shakespeare, porque Yago no la termina. Frustrado por el rechazo de Emilia de su último acto, la asesina y después rechaza toda interpretación: «De ahora en adelante no diré nunca una sola palabra» [*From this time forth I never will speak word*]. Hamlet, dramaturgo más metafísico aún que Yago, escribe su propio acto V, y nunca estamos seguros del todo de si es Shakespeare o es Hamlet quien compone más de la obra de Shakespeare y Hamlet. Quienquiera que haya sido el Dios de Shakespeare, Hamlet aparece como un autor de farsas, y no de una comedia en el sentido cristiano. Dios, en la Biblia hebrea, particularmente en Job, compone de la mejor manera en forma de preguntas retóricas. Hamlet es muy dado a las preguntas retóricas, pero a diferencia de las de Dios, las de Hamlet no siempre buscan contestarse. El Dios hebreo, por lo menos en el texto yahwista, es ante todo un ironista. Hamlet, que es ciertamente un ironista, no implora a un Dios irónico, pero Shakespeare no le deja otro.

Harry Levin, cavilando sobre esto, describe con justicia *Hamlet* como una obra obsesionada con la palabra «cuestión» (usada diecisiete veces), y con el cuestionamiento de «la creencia en fantasmas y en el código de la venganza». El principal aspecto en que Shakespeare se aparta del Hamlet de la leyenda o de la historia es la alteración, bastante sutil, del fundamento de la acción del príncipe. En el cronista danés Saxo Grammaticus y en el cuento francés de Belleforest, el príncipe Amleth está desde el principio en peligro ante su criminal tío, y finge astutamente la idiotez y la locura para preservar su vida. Tal vez en el *Ur-Hamlet* Shakespeare había seguido este paradigma, pero poco queda de él en nuestro *Hamlet*. Claudio está demasiado contento de tener como heredero a su sobrino; podrido como está el Estado de Dinamarca, Claudio tiene todo lo que siempre quiso, a Gertrud y el trono. Si Hamlet hubiera permanecido pasivo después de la visita del Espectro, entonces Polonio, Ofelia, Laertes, Rosencratz, Guildenstern, Claudio, Gertrud y

el propio Hamlet no hubieran muerto de muerte violenta. Todo en la obra depende de la respuesta de Hamlet al Espectro, respuesta que es altamente dialéctica, como todo en Hamlet. La cuestión de *Hamlet* tendrá que ser siempre el propio Hamlet, porque Shakespeare lo creó para ser una conciencia tan ambivalente y dividida como puede soportarla un drama coherente.

El primer Hamlet de Shakespeare debe haber sido marloviano y sería (como sugerí antes) un extralimitado, un contraamaquiavelo autocomplacido, y un retórico cuyas metáforas persuadían a otros a actuar. El Hamlet maduro es mucho más complejo, escandalosamente complejo. Con una astucia fascinada (y fascinante), Shakespeare no siguió a su fuente llamando Horwendil al padre de Hamlet, sino que dio al padre y al hijo el mismo nombre, el nombre que llevaba el propio (y único) hijo de Shakespeare. Peter Alexander, con su acostumbrada agudeza, observa en su *Hamlet, padre e hijo* (1955) que el Espectro es un guerrero que casa bien con la saga islandesa, mientras que el príncipe es un intelectual universitario representativo de una nueva era. Dos Hamlets se confrontan, sin nada en común prácticamente salvo el nombre. El Espectro espera que Hamlet sea una versión de él mismo, del mismo modo que el joven Fortinbrás es una reimpresión del viejo Fortinbrás. Irónicamente, los dos Hamlets se encuentran como si el Edda se encontrara con Montaigne: la Edad Antigua se enfrenta al Alto Renacimiento, con consecuencias tan extrañas como podamos esperar.

El Espectro, como vemos, no es Horwendil, sino que tiene más características del Amleth de la saga danesa: rudo, marcial, pero tan astuto en la tentativa de manipulación de su erudito hijo como lo era para vencer en duelo a sus enemigos. El príncipe Hamlet, ingenio renacentista y escéptico, lector de Montaigne y aficionado londinense al teatro, rompe a la vez con el Hamlet de Belleforest y el Hamlet del drama original de Shakespeare: Shakespeare, haciendo el papel del Espectro en 1601, se dirige a lo que tal vez esperaba que hubiera sido su propio hijo Hamnet al borde de la madurez. El Espectro habla de su pasión marital por Gertrud, y nos damos cuenta con un estremecimiento de que esto remite, no al padre Horwendil, sino a Amleth, que en la vieja historia es destruido al final por su excesivo amor a su traidora segunda esposa. Al confundir así las generaciones, Shakespeare nos da un vislumbre de niveles de complejidad que acaso nos dejan más confusos con el *Hamlet* final, pero que también pueden guiarnos en parte hacia la salida del laberinto.

Con un ingenio más que joyciano, el Hamlet de 1588-89 se convierte en el padre del Hamlet de 1600-1601. Horwendil el Espectro, evidentemente, era bastante repetitivo, y sus gritos de «¡Hamlet! ¡Venganza!» [*«Hamlet! Revenge!»*] se convirtieron evidentemente en una broma de aficionados al teatro. Hamlet el Espectro no es ninguna broma; es Amleth el Heracles danés, un espíritu tan mañoso como dado a lo sanguinario. La ironía trascendente de Shakespeare es que este rey Hamlet haya criado al personaje más inteligente de toda la literatura. No se necesita un intelecto supremo ni una vasta conciencia para poner coto a Claudio, y el príncipe Hamlet es más consciente que nosotros de que se le ha asignado una tarea totalmente inapropiada para él. Si Hotspur o Douglas hubieran matado a Enrique IV, Hal hubiera estado sobrecalificado para el papel de vengador, pero lo hubiera llevado a cabo con la máxima celeridad. Enrique V, comparado con el Hamlet de 1601, es sólo un hipócrita y un Maquiavelo, aunque posee un soberbio ingenio, gracias a las enseñanzas de sir John Falstaff. Hamlet, que es en gran medida su propio Falstaff, no ha sido incrustado en una tragedia de venganza. En lugar de eso, más bien como Falstaff aunque en mayor medida, Hamlet invade el espacio mental que puede aspirar a ocupar cualquier obra de teatro. Dos tercios de los versos que no dice Hamlet están de hecho todos ellos escritos en torno a él, y podrían perfectamente haber sido escritos por él. «*Hamlet* sin el príncipe de Dinamarca» se ha convertido en un chiste tradicional para sugerir la vaciedad o la insignificancia. Falstaff, como observé antes, fue el primer gran experimento de Shakespeare en cuanto a cómo brota el sentido. Hamlet es el experimento perfecto, la demostración de que el sentido brota no por repetición ni por afortunado accidente o por error, sino por un nuevo acto de trascendencia de lo secular, una apoteosis que es también una aniquilación de todas las certidumbres del pasado cultural.

Unos doce años más tarde (de 1588-89 a 1600-1601), Shakespeare probablemente volvió a representar el papel del Espectro en *Hamlet*. Casi lo único que sabemos con seguridad del primer *Hamlet* es que ponía en escena al padre de Hamlet. Sospecho que Shakespeare cortó severamente ese papel en la revisión: según mi adivinación, el Espectro era más importante en la primera obra que en la segunda porque lo excluyó la creciente interiorización de Hamlet. No es que fuera nunca la obra del Espectro; Shakespeare era lo que ahora llamamos «un actor de carácter», y tal vez no fue nunca un actor tan entusiasta como para tomar un papel de protagonista. ¿Por qué hacía el papel del Espectro? Evidentemente, Shakespeare se especializaba en papeles de ancianos, incluyendo los de

reyes (aunque el único papel que le conocemos con seguridad, aparte del viejo Espectro de Hamlet, es el viejo Adán en *Como gustéis*). ¿Pudo haber algún interés personal en la adopción del papel del Espectro? El Stephen Dedalus de James Joyce así lo creía, en su brillante fantasía sobre *Hamlet* en la escena de la Biblioteca de *Ulises*, que, según insistía Richard Ellmann, siguió siendo siempre la interpretación seria de la obra por Joyce. Creo que tenemos que empezar antes. ¿Cómo hemos de entender que Shakespeare llamara a su propio hijo como el Amleth de Belleforest, o más bien el Hamlet el Hombre Verde [*Hamlet the Green Man*], como había llegado a ser en el folklore inglés?

Cuando Shakespeare era un niño, una joven llamada Kate Hamlet o Hamnet se ahogó en el río Avon, cerca de Stratford, supuestamente porque estaba decepcionada en amores. La relación que haya podido tener con Ofelia es especulativa, pero cualquier relación con Hamnet Shakespeare es sólo accidental; es difícil que haya sido nombrado así por ella. Ostensiblemente, se llamó así por el amigo de Shakespeare Hamnet o Hamlet Sadler, pero todos los Hamnet o Hamlet se llamaban así en última instancia por el legendario Amleth, como el libresco joven Shakespeare debía saber. Amleth era proverbial por su astucia, por su fama de idiota sobre la que se basó su triunfo aplastante. ¿Era el primer *Hamlet* realmente una tragedia? ¿Moría el príncipe, o eso sólo vino después, como precio de su apoteosis como conciencia intelectual? El Amleth de la tradición, sobre el que informa Belleforest, se casa con la hija del rey de Britania, y después de eso veng a su padre de su tío. Se convierte así en una especie de héroe británico, y podemos fantasear un Shakespeare que escribe un primer *Hamlet* con algunas esperanzas relativas a su pequeño hijo, que entonces tendría sólo tres o cuatro años. Cuando se escribe el *Hamlet* maduro, Hamnet Shakespeare hace cuatro años que murió, y el espectro del niño de once años no se encuentra ciertamente en la obra. Joyce/Stephen sin embargo no está de acuerdo: para él Hamlet el Danés y Hamnet Shakespeare son gemelos, y el Shakespeare espectral es por lo tanto el padre de su personaje más notorio.

Pero ¿es el Espectro el autor de la obra? Shakespeare, con gran cuidado, incluso con maña, nos da un padre y un hijo enteramente diferentes el uno del otro en el Hamlet padre y el príncipe. Del rey Hamlet sabemos que fue un guerrero formidable y un jefe de guerra, muy enamorado de su esposa (o lleno de lascivia por ella). De las cualidades que lo hacen tan notable, el padre guerrero no parece haber poseído ninguna en absoluto. ¿Cómo pudieron Hamlet y Gertrud engendrar un hijo que no puede contextualizarse, ni siquiera en la obra

de Shakespeare? El príncipe Hamlet no tiene en realidad más parecido con su padre que con su tío usurpador. Shakespeare da a Hamlet un padrastro pragmático en el bufón del rey, Yorick, porque Hamlet es a su vez un bromista incansable, a un paso del más peligroso de los bromistas, Yago.

No sabemos si el misterioso movimiento del acto IV al acto V de *Hamlet* constituía el adiós de Shakespeare a su propia juventud, pero era sin duda un adiós al Hamlet de su juventud. El nombre Amleth deriva del término de antiguo noruego que significa un idiota o un loco tramposo que finge la idiotez. No queda nada de la «disposición a la payasada» de Hamlet después de la escena del cementerio, y aun allí la locura ha evolucionado hasta una intensa ironía dirigida contra las toscas imágenes de la muerte. ¿Por qué compuso Shakespeare la escena del cementerio, puesto que la evocación de Yorick apenas hace avanzar la obra? La cuestión sólo tiene interés si la aplicamos a algunas otras escenas de esta obra asombrosa, que con cerca de cuatro mil versos es con mucho demasiado larga para representarse en el escenario. (Dudamos de que fuera representada alguna vez sin cortes en el Londres de Shakespeare aunque algunas representaciones de las que se tiene noticia en Oxford y Cambridge pudieron haber sido completas.)

Sigue en pie la posibilidad –aunque es una herejía para casi todos los shakespeareanos modernos– de que esta única vez Shakespeare haya escrito en parte por pura compulsión privada, sabiendo que tendría que rebanar su texto en cada representación. Esto podría explicar la diferencia entre los 3.800 versos del segundo en cuarto y la omisión en el primer en folio de 230 de estos versos. El hecho de que el primer en folio contenga 80 versos adicionales que no se encuentran en el segundo en cuarto podría indicar que Shakespeare siguió revisando *Hamlet* después de 1604-1605, cuando apareció el segundo en cuarto. Doy por supuesto que el en folio pudo ser la última versión para la escena de Shakespeare, aunque con 3.650 versos todavía debió parecer demasiado largo para la escena londinense. Nuestro *Hamlet* completo de 3.880 versos tiene la virtud de recordarnos que la obra no es sólo «la Mona Lisa de la literatura», sino también el elefante blanco de Shakespeare, y una anomalía en su canon.

Yo sugiero que Shakespeare *nunca* cesó de reescribirla, desde la versión primitiva, alrededor de 1587-1589, casi hasta su retiro en Stratford. Presumiblemente el segundo en cuarto se imprimió directamente de su manuscrito, mientras que el texto del primer en folio fue el sentido final de la obra que permaneció entre sus compañeros actores que

sobrevivían. Sin duda nos sugiere la obsesión esta obra, la más personal y persistente de las treinta y nueve obras de Shakespeare. Tal vez, maestro ironista como lo llamó Kierkegaard, Shakespeare gozó irónicamente de la peculiaridad de que sólo *La tragedia española* de Kyd, que algunos estudiosos piensan que influyó en *Hamlet*, fue un éxito de público tan grande como *Hamlet* y las obras de Falstaff. Salvo entre los eruditos, *La tragedia española* está ya muerta; nunca he visto una representación, aunque he presenciado representaciones de *Tito Andrónico*. *Hamlet* ha sobrevivido a todo, incluso a Peter Brook, y la inmortalidad de Falstaff trasciende incluso a la ópera de Verdi. ¿Podemos conjeturar algo de lo que *Hamlet* significó para Shakespeare?

2

Parece probable que nadie establecerá nunca los sentimientos religiosos de Shakespeare, ya sea al principio de su vida o al final. A diferencia de su padre, que murió siendo católico, Shakespeare mantuvo su habitual ambigüedad en ese peligroso terreno, y *Hamlet* no es una obra ni protestante ni católica. A mí me parece en realidad ni cristiana ni no cristiana, puesto que el escepticismo de Hamlet no sólo excede su posible origen en Montaigne sino que pasa a ser algo muy extraño y rico en el acto V, algo para lo que no tenemos nombre. El público no desea disputar ni con Fortinbrás, que dirige la música de los soldados y los ritos de guerra, ni con Horacio, que invoca vientos de ángeles. ¿De quién es soldado Hamlet, y por qué no son adecuados los ángeles ministros? La obra termina con un punto de epifanía altamente original y bastante secular, mientras un esplendor trascendental parece irrumpir en lo alto desde la eminencia hacia la que los soldados transportan el cuerpo de Hamlet. En el trasfondo está la pasmosa tentativa de suicidio de Horacio, que Hamlet evita sólo para que su seguidor pueda convertirse en su memorialista y curar el nombre herido del príncipe. Y sin embargo no es a Horacio, sino a Fortinbrás, a quien le concede la última palabra, que es «disparar» [*shoot*]. La descarga será parte de los ritos de guerra que celebran a Hamlet presumiblemente como otro Fortinbrás. Es difícil creer que Shakespeare no está terminando con una ironía enteramente adecuada a Hamlet, que no era sólo irónico en sí mismo sino también causa de la ironía de otros hombres. Ni Horacio ni Fortinbrás son ironistas, y Shakespeare nos abandona, con alguna nostalgia de su parte, cuando Hamlet ya no está ahí para decir el comentario final sobre lo que parece irónico y sin embargo trasciende tal vez la ironía tal como la conocemos.

He estado argumentando que lo que algunos críticos como Empson y Graham Bradshaw consideran como «problemas injertados» no iluminarán *Hamlet*, porque no estaba injertándose en un melodrama Kydiano sino que estaba revisando su propia obra anterior. Desde J. M. Robertson hasta ahora, ha habido muchas especulaciones sobre el *Ur-Hamlet* (fuera quien fuera el que lo escribió), pero no tantas sobre el Hamlet anterior. Incluso si la obra original era creación de Shakespeare, el príncipe en 1578 o 1588 no pudo ser más que una cruda caricatura comparado con el Hamlet de 1600-1601. El problema de Shakespeare no era tanto el de situar a su Hamlet en un contexto adecuado como el de mostrar un Hamlet más sutil dentro de uno más grosero. Parece sensato sospechar que el primer Hamlet de Shakespeare se parecía mucho más al Amleth de Belleforest: un tramposo afortunado sacado del heroísmo antiguo y que reflexiona no tanto sobre sí mismo como sobre los peligros que tiene que esquivar. El segundo Hamlet o Hamlet revisionario no es el huésped de un vehículo inadecuado, pero es por lo menos dos seres a la vez: un sobreviviente folklórico y un contemporáneo de Montaigne. Todo esto es para bien: el interminable encanto de Hamlet disuelve la distinción entre Saxo Grammaticus y los *Ensayos* de Montaigne. Si eso empezó como chiste privado (¿o chiste para entendidos?) no podemos esperar saberlo, pero funcionó, y sigue funcionando.

Hamlet, para 1601, no puede impresionarnos como un vengador creíble, porque su libertad intelectual, las capacidades de su espíritu, no parecen casar para nada con su misión impuesta por un Espectro. Tal vez éste es el punto sobre el que hay que preguntarse si la idea de la revisión por Shakespeare de su propio Hamlet no ayuda a aclarar un permanente enigma de la obra final. Como en Belleforest, el Hamlet de los cuatro primeros actos de Shakespeare es un joven de unos veinte años o menos, estudiante en la Universidad de Wittenberg, a la que desea regresar, y donde entre sus amigos se cuentan evidentemente el noble Horacio y los malhadados Rosencratz y Guildenstern. Laertes, de la misma generación, presumiblemente desea regresar a la Universidad de París. Pero el Hamlet del acto V (después de un intervalo de unas pocas semanas cuando mucho) tiene treinta años (según el sepulturero) y parece por lo menos tan viejo como Shakespeare, que por entonces tiene treinta y siete años. Volviendo sobre su viejo drama, el dramaturgo pudo empezar con un Hamlet todavía inmaduro (como el de Belleforest y el *Ur-Hamlet* shakespeariano), pero el proceso revisionario pudo conducir al Hamlet maduro del acto V. Apegado hasta cierto punto a la concepción de Hamlet en su propia obra anterior, Shakespeare dejó confiadamente que permaneciera la

contradicción. Cuando llamó Hamnet a su hijo, el propio Shakespeare no tenía más que veintiún años, y sólo unos veinticinco más o menos cuando escribió el *Ur-Hamlet*. Quería las dos cosas a la vez: atenerse a su visión de juventud de Hamlet, y mostrar a Hamlet más allá de la madurez al final.

En *El origen de la tragedia*, Nietzsche vio a Hamlet memorablemente bien, no como el hombre que piensa demasiado, sino más bien como el hombre que piensa demasiado bien:

Pues el rapto del estado dionisiaco con su aniquilamiento de los límites ordinarios de la existencia contiene, mientras dura, un elemento letárgico en el que todas las experiencias personales del pasado quedan sumergidas. Este abismo de olvido separa los mundos de la realidad cotidiana y de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como esta realidad cotidiana vuelve a entrar en la conciencia, es experimentada como tal, con náusea: un ánimo ascético, negador de la voluntad es el fruto de estos estados.

En este sentido el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han mirado una vez verdaderamente la esencia de las cosas, *han ganado el conocimiento*, y la náusea inhibe la acción; pues su acción no podría cambiar nada en la naturaleza eterna de las cosas; sientes que es ridículo o humillante que se les pida que enderecen un mundo que está desquiciado. El conocimiento mata la acción; la acción requiere los velos de la ilusión: ésa es la doctrina de Hamlet, no esa sabiduría barata de Jack el Soñador que reflexiona demasiado y, como quien dice, por exceso de posibilidades no se decide a la acción. No la reflexión, no: el verdadero conocimiento, una visión de la horrible verdad, pesa más que todo motivo para la acción, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco.

Qué peculiar (aunque qué iluminador) sería que probáramos los términos de Nietzsche en otro hombre aparentemente dionisiaco, el único rival shakespeareano de Hamlet en cuanto a vastedad de conciencia y agudeza de intelecto: sir John Falstaff. Claramente Falstaff *había* mirado una vez verdaderamente la esencia de las cosas, mucho antes de que lo conociéramos. El guerrero veterano traspasó con la mirada la guerra y se deshizo de su honor y su gloria como ilusiones perniciosas, y se entregó en cambio al orden del juego. A diferencia de Hamlet, Falstaff ganó el conocimiento sin pagar el precio en náusea, y el

conocimiento en Falstaff no inhibe la acción sino que desecha la acción como cosa que no tiene pertinencia ante el mundo intemporal del juego. Hotspur es exacto en este aspecto:

¿dónde está su hijo,
Ese príncipe de Gales ligero de pies y de cascos,
Y sus camaradas, que echan a un lado el mundo
Y dejan que pase?

A manera de su propio Falstaff, Hamlet rara vez deja de jugar, aunque Hamlet es muy salvaje y Falstaff, por jaranero que sea, es muy gentil. Los críticos marxistas confunden su materialismo con la materialidad de sir John, y ven así al gran ingenio como un oportunista. El interés de Falstaff, a diferencia del de Hamlet, está en el ingenio por sí mismo. Comparemos a los dos en su aspecto más grandioso, Hamlet en el cementerio y Falstaff en la taberna:

Hamlet. Esa calavera tuvo una lengua dentro, y en otro tiempo podía cantar. Cómo la tira al suelo el bribón, como si fuera la quijada de Caín, que hizo el primer asesinato. Ésa podría ser la mollera de un político, la que ahora manosea, uno que quisiera engañar a Dios, ¿no podría ser?

Horacio. Podría ser, milord.

Hamlet. O de un cortesano, que podría decir: «Buen día, amable señor. ¿Cómo te va, amable señor?» Ése podría ser mi señor Fulano de Tal, que alababa el caballo del señor Fulano de Cual cuando pensaba pedirlo prestado, ¿no podría ser?

Horacio. Sí, milord.

Hamlet. Claro que sí, y ahora es de mi señora doña Gusana, descarnado, con la cara golpeada por la pala de un sepulturero. Hay ahí una estupenda revolución si supiéramos cómo verla. ¿Costaron estos huesos su crianza sólo para jugar a los bolos con ellos? Me duele pensarlo.

Falstaff. Oh, tienes repeticiones condenables, y en verdad eres capaz de corromper a un santo: me has hecho mucho daño, Hal, Dios te lo perdone: antes de conocerte, Hal, no sabía nada, y ahora soy, si ha de hablar un hombre con la verdad, poco mejor que uno de los malvados. Tengo que dejar esta vida, y la dejaré: por el Señor, y conste que no soy un villano, nunca me condenaré por ningún hijo de rey de la cristiandad.

¿Cómo podemos comparar «antes de conocerte, Hal, yo no sabía nada, y ahora soy, si ha de hablar un hombre con la verdad, poco mejor que uno de los malvados» con «Hay ahí una estupenda revolución si supiéramos cómo verla»? Ingenio superior contra ingenio superior, ¡pero qué poco tienen en común! El genio cómico de Falstaff vuelve inmediatamente la broma contra sí mismo, pero también trasciende ese giro con una maravillosa estocada a la mojigatería puritana. El puro regocijo de Falstaff queda contrariado por el extraño humor macabro de Hamlet que lanza estocadas a la vez contra la mortalidad y contra nuestras pretensiones. En el ingenio de Falstaff escuchamos la conminación: «Tengo que dar placer», pero en el de Hamlet escuchamos: «Tengo que cambiar, y no hay más que una forma final de cambio» [*«It must change, and there is only one final form of change»*].

El *Ur-Hamlet* de Thomas Kyd, ese auténtico espectro de la erudición shakespeareana, no se ha encontrado nunca porque nunca ha existido. Thomas Nashe, anunciando con bombos y platillos un libro de su desdichado amigo Robert Greene, escribió un oscuro pasaje que ha sido malinterpretado por debilidad por la mayoría de los estudiosos, que no ven que Nashe estaba atacando lo que él (y Greene) debieron de considerar considerado como la Escuela de Marlowe, que comprendía a Marlowe, Shakespeare y Kyd:

Volveré a mi primer texto de Estudios de deleite, y hablaré un poco amistosamente con unos cuantos de nuestros traductores triviales. Es una práctica común en estos tiempos entre una clase de compañeros cambiantes, que pasan por todas las Artes y no medran en ninguna, dejar el negocio de *Noverint*, donde nacieron, y se ajetrean con las tareas del arte, que no podrían latinizar mucho sus descarados versos si lo necesitaran; sin embargo el *Séneca* inglés leído a la luz de las velas rinde muchas buenas frases, como *La sangre es un mendigo* y todo eso; y si le rogáis bien en una mañana helada, os proporcionará Hamlets enteros, diría yo puñados de discursos trágicos. Pero, ¡oh dolor!, *Tempus edax rerum*, ¿qué cosa durará para siempre? El Mar exhalado en gotas acabará por secarse, y *Séneca*, desangrado verso a verso y página a página, a la larga tendrá que morir para nuestros escenarios; lo cual hace a sus famélicos seguidores imitar al Chivo-de *Esopo*, que, enamorado de la nueva moda de los Zorros, abandonó toda esperanza de vida para saltar a una nueva ocupación; y esos hombres, renunciando a todas las posibilidades de crédito o estima, para entrometerse en traducciones italianas: y allí por poco que hayan

dado lentos pasos (como aquellos que no son ni hombres provenzales, ni capaces de distinguir entre artículos), que todos los caballeros indiferentes que han viajado por esa lengua discernan sus panfletos de dos centavos.

He aquí el sabio comentario de Peter Alexander en torno a esta deliberada oscuridad:

De este batiburrillo es difícil sacar alguna información precisa; parece claro sin embargo que entre las producciones de los dramaturgos no eruditos hay una obra llamada *Hamlet*, que a Nashe le parece deber mucho a Séneca en traducción, y además que ninguno de esos dramaturgos es Kyd, pues Nashe trae a colación el nombre sin tener en cuenta el hecho de que ni Esopo ni Spenser (a cuyo *Shepherd's Calendar* [Calendario del pastor], la égloga de mayo, se refiere) proporciona un paralelismo adecuado con la situación que se describe en ese momento. Concluir de esto, como hacen muchos, que Kyd fue el autor del primer *Hamlet* es una suposición que el texto no justifica y que las pruebas posteriores hacen cuestionable. Nashe se refiere a «una clase», o sea un grupo de escritores; que Kyd era uno de ellos y que *Hamlet* fue una de las producciones del grupo es todo lo que este pasaje deliberadamente engañoso puede darnos por sí mismo.

Sobre la base de esto quiero proponer una nueva configuración de nuestra visión de la carrera de Shakespeare. Leeds Barroll, en su libro *Politics, Plague, and Shakespeare's Theatre: The Stuart Years* [La política, la plaga y el teatro de Shakespeare: los años de los Estuardo] (1991), nos previene útilmente contra la tentación de fechar las obras de Shakespeare por supuestas alusiones tópicas, y sugiere en lugar de eso que el Shakespeare maduro componía sólo cuando había teatros disponibles, y alternaba por lo tanto entre quedarse en barbecho y entrar después en asombrosos brotes de rápida escritura, como la suprema hazaña de producir *El rey Lear*, *Macbeth* y *Antonio y Cleopatra* en sólo catorce meses consecutivos.

Barroll pone también en cuestión el mito erudito del «retiro» de Shakespeare a Stratford después de *La tempestad* en 1611, cuando el dramaturgo tenía sólo cuarenta y siete años. Shakespeare vivió cinco años más, y, ayudado por John Fletcher, escribió otras tres obras para 1613 (*Enrique VIII*, *Cardenio*, obra al parecer perdida, y *Dos nobles de la misma sangre*). A sus cincuenta años, Shakespeare evidentemente rechazaba nuevos trabajos

para el teatro, y sin duda podemos considerarlo retirado durante los dos años y medio finales de su vida. Qué fue lo que mató a Shakespeare a los cincuenta y dos años no lo sabemos, aunque una fuente contemporánea sugiere que la causa inmediata fue una borrachera en Stratford con dos viejos amigos, Ben Jonson y Michael Drayton, lo cual parece conforme al carácter del Shakespeare amablemente falstaffiano. La tradición habla también de una larga enfermedad previa, que tal vez fue venérea, lo cual una vez más es bastante verosímil. Tal vez la creciente enfermedad debilitó la voluntad profesional de componer. Cualquiera que haya sido la razón de esa cesación, queda en pie la afirmación de Barroll: *La tempestad* no fue un adiós al teatro, y Shakespeare nunca escribió mejor que en sus pasajes de *Dos nobles de la misma sangre*, que sólo por accidente resultó ser una obra final.

Siguiendo en cierto modo el espíritu de Barroll, propongo una revisión similar (aunque más radical) en nuestro sentido de los inicios de Shakespeare como dramaturgo. El *Ur-Hamlet* parecería haberse compuesto no más tarde comienzos de 1589, y tal vez en 1588. Precedió entonces toda la obra de aprendiz de Shakespeare, incluyendo las tres partes de *Enrique VI* (1589-1591), *Ricardo III* (1592-1593) y *Tito Andrónico* (1593-1594). Simplemente no sabemos cuándo escribió Kyd *La tragedia española*, pero pudo ser en cualquier momento entre 1588 y 1592. Nunca he entendido por qué y cómo los estudiosos de Shakespeare pueden considerar que *La tragedia española* fuera una influencia seria en *Hamlet*. Aunque popular como fue, *La tragedia española* es una obra espantosa, horriblemente mal escrita y estúpida; el lector común lo determinará por sí mismo empezando a leerla. No irá mucho más allá del comienzo, y encontrará difícil dar crédito a la idea de que impresionara a Shakespeare. La suposición más racional es que el primer *Hamlet* de Shakespeare influyó a *La tragedia española*, y que cualquier efecto del escuálido melodrama de Kyd sobre el *Hamlet* maduro fue meramente el hecho de que Shakespeare volviera tomar lo que inicialmente había sido suyo.

Probablemente nadie podrá probar nunca que Peter Alexander tenía razón en su alegato de que Shakespeare escribió el *Ur-Hamlet*, pero las pruebas circunstanciales refuerzan esta suposición. Cuando Shakespeare se unió a lo que se convertiría en Los hombres de lord Chambelán en 1594, las tres piezas añadidas entonces al repertorio del grupo fueron *La doma de la fiera*, *Tito Andrónico* y *Hamlet*, y la compañía nunca puso en escena *La tragedia española* ni ninguna otra obra de Kyd. No podemos saber qué formaba

parte, además del Espectro, del primer *Hamlet*, pero el Shakespeare anterior a *Tito Andrónico* no es exactamente el Shakespeare posfalstaffiano, y dudo de que el primer *Hamlet* nos intrigara mucho. Shakespeare debe haber estado disgustado cuando volvió sobre lo que pudo ser su primerísima obra; como he observado, las referencias contemporáneas indican que el grito del Espectro: «¡Hamlet! ¡Venganza!» se había convertido en asunto de mofa general. Más interesante es la cuestión de qué había atraído a Shakespeare en la historia de Hamlet.

El primer cronista de Hamlet fue Saxo Grammaticus, en su *Historia danesa* escrita en latín del siglo XII, accesible en una edición parisiense a partir de 1514. No es probable que Shakespeare leyera a Saxo, sino que seguramente empezó con las *Histoires tragiques* del cuentista francés Belleforest, de las que el quinto volumen (1570) contenía la saga de Hamlet, elaborada a partir de la historia de Saxo. El heroico Horwendil, habiendo matado al rey de Noruega en singular combate, gana a Gerutha, hija del rey de Dinamarca, que le da el hijo Amleth. El hermano celoso de Horwendil, Fengon, asesina a Horwendil y se casa incestuosamente con Gerutha. Amleth, para preservar su vida, finge estar loco, resiste a una mujer enviada para tentarlo, apuñala a un amigo de Fengon escondido en el dormitorio de Gerutha, conmina a su madre a arrepentirse, y es enviado por Fengon a Inglaterra para que sea ejecutado. Durante el viaje, Amleth altera la carta de Fengon y envía así a la muerte a los dos secuaces que lo escoltan. De regreso en su casa, Amleth mata a Fengon con la propia espada del usurpador y después es aclamado como rey por el populacho danés.

El Amleth de Belleforest, salvo por el diseño de su argumento, no se parece mucho al Hamlet de Shakespeare, y podemos suponer que Hamlet se parecía cada vez menos a su tosca fuente a medida que Shakespeare lo revisaba. Fuera lo que fuera lo primero que atrajo a Shakespeare en la figura de Amleth/Hamlet, empezó pronto, porque en 1585 el dramaturgo llamó a su hijo Hamnet, presumiblemente con alguna referencia al héroe danés. Puesto que creo firmemente que Peter Alexander tenía razón al asignar a Shakespeare el *Ur-Hamlet*, la cuestión de qué atrajo al padre de Hamnet en la intriga y el personaje antes del comienzo de su carrera de escritor toma una importancia considerable.

El Amleth de Belleforest, a pesar de sus limitaciones, lleva en sí una versión primitiva o nórdica de la bendición, el espíritu de «más vida», que se convierte pragmáticamente en

su libertad. Shakespeare percibió tal vez en Amleth una versión nórdica del rey David bíblico, un héroe carismático que debe empezar por soportar considerables penalidades en su camino hacia el trono y la Bendición. Pero el rey Saúl no es un Fenon, y el David bíblico está mucho más cerca del Hamlet shakespeareano que del legendario Amleth, cuyo ingenio y valentía son auténticos pero grotescos, con la mitología de los Eddas flotando en el trasfondo. Shakespeare, siempre sensible a las sugerencias de un estatuto social perdido, tal vez nombró Hamnet a su hijo como una especie de talismán de la restauración familiar, tomando a Amleth como modelo de persistencia en la búsqueda del honor familiar y de la reivindicación de la relación entre padres e hijos.

Podemos suponer con seguridad que el primer Hamlet de Shakespeare de 1588-1589 estaba muy cerca del Amleth de Belleforest, un vengador senequiano o romano en un contexto nórdico. La interioridad en las obras de Shakespeare no toma su fuerza característica antes del triunfo cómico de Falstaff, aunque hay huellas impresionantes de ella en Bottom, y una versión grotesca y ambivalente en Shylock. No necesitamos suponer que el Ur-Hamlet de Shakespeare era un intelectual trascendental. Después de Falstaff, Hal y Bruto, Shakespeare decidió hacer un retorno revisionista a sus propios orígenes como dramaturgo, tal vez en conmemoración de la muerte de su hijo Hamnet. Hay un temple profundamente elegiaco en el *Hamlet* maduro, que recibió tal vez sus revisiones finales después de la muerte del padre de Shakespeare, en septiembre de 1601. Un duelo por Hamnet y por John Shakespeare podría reverberar en el duelo de Horacio (y del público) por Hamlet. El misterio de Hamlet, y de *Hamlet*, gira en torno al duelo como un modo de revisionismo, y posiblemente en torno a la revisión misma como una especie de duelo por la personalidad anterior de Shakespeare. A los treinta y seis años, pudo darse cuenta de que caía sobre él una culminación espiritual, y todos sus dones parecían fundirse juntos mientras se entregaba a una labor de revisión más considerable que cualquiera que haya emprendido antes o después.

Marlowe había quedado exorcizado desde hacía mucho; con el *Hamlet* de 1600-1601, Shakespeare se convierte en su propio precursor y revisa no sólo el *Ur-Hamlet*, sino todo lo que venía después, hasta *Julio César*. El drama interior del drama *Hamlet* es revisionario: Shakespeare vuelve a lo que estaba más allá de sus fuerzas originales y se permite un protagonista que, para el acto V, tiene una relación con el Hamlet del acto I que es un paralelo exacto de la relación del dramaturgo con el *Ur-Hamlet*. Para Hamlet, la

revisión de la personalidad sustituye al proyecto de venganza. La única venganza válida en esta obra es lo que Nietzsche, teórico de la revisión, llamó la venganza de la voluntad contra el tiempo y contra el «Ya fue» del tiempo. «Así lo quise», puede darnos a entender Shakespeare, mientras Hamlet se convierte en un modelo implícito para el libro de Nietzsche *Hacia una genealogía de la moral*. La realización más shakespeariana de Nietzsche es puro Hamlet: sólo podemos encontrar palabras para lo que ya está muerto en nuestros corazones, de manera que necesariamente hay una especie de desprecio en todo acto del habla. El resto es silencio; el habla es agitación, traición, inquietud, tormento de la persona y de los demás. Shakespeare, con *Hamlet*, llega a un callejón sin salida que opera todavía en la alta comedia de *Noche de Reyes*, donde el heredero de Hamlet es Feste.

No hay un «verdadero» Hamlet como no hay un «verdadero» Shakespeare: el personaje, como el escritor, es un charco de reflejos, un vasto espejo en el que tenemos que vernos a nosotros mismos. Permitamos a este dramaturgo un conjunto de contrastes y nos mostrará a todos y a ninguno, todo a la vez. No tenemos más elección que permitirle todo a Shakespeare, y a su Hamlet, porque ninguno de los dos tiene rival.

Anne Barton insiste en que *Hamlet* debe por lo menos tanto a las obras anteriores de Shakespeare como al *Ur-Hamlet*. Incluso si Peter Alexander tenía razón (como yo insisto en que la tenía) y el *Ur-Hamlet* fue una de esas obras anteriores, *Hamlet* y Hamlet están más en deuda con las obras del ciclo de *Enrique IV* y con Falstaff que con un Hamlet embrionario. La interioridad como un modo de libertad es el mejor don del Hamlet maduro, a pesar de sus sufrimientos, y el ingenio se convierte en otro nombre de esa interioridad y esa libertad, primero en Falstaff y después en Hamlet. Hasta el primer Shakespeare, en las obras del ciclo de *Enrique IV*, muestra el impulso interior, aunque está demasiado verde para lograrlo. Marlowe no podía ayudar a Shakespeare a desarrollar un arte de la interioridad (aunque Barrabás es un monstruo maravilloso, el único papel teatral que añoro perpetuamente ensayar). Chaucer podía y lo hizo: el Perdonador de Chaucer es un abismo humano, tan interior como Yago o como Edmundo. La viuda de Bath proporcionó un paradigma para Falstaff, y el Perdonador pudo hacer lo mismo para Yago. Pero no hay ninguna figura chauceriana que pudiera ayudar a configurar a Hamlet, no como lo vemos hoy, aunque la ironía del Hamlet de 1600-1601 tiene elementos chaucerianos. Esos componentes irónicos contribuyen a conformar el extraño efecto que Graham Bradshaw compara con Pirandello: Hamlet puede parecer una persona real que

de alguna manera ha quedado atrapada dentro de una obra de teatro, de modo que tiene que actuar aunque no quiera. Bradshaw, porque él mismo está atrapado en la mala tradición de que Kyd escribió el *Ur-Hamlet*, relaciona esta extraña sensación con la reacción del público del Globe al mirar a Hamlet atrapado en el viejo mamotreto de Kyd. El efecto pirandelliano (para no mencionar el beckettiano, como en *Endgame*) queda muy realzado si el nuevo protagonista de Shakespeare está atrapado dentro de la obra anterior de Shakespeare, ahora despanzurrada para soportar la más fiera interioridad alcanzada nunca en una obra literaria.

La idea de *comedia*, de *play*, juego, es central para Falstaff, como la idea de *comedia*, de *play*, juego, lo es para Hamlet. No son la misma idea: Falstaff es infinitamente más juguetón que Hamlet, y el príncipe es mucho más teatral que el gordo caballero. El nuevo Hamlet es conscientemente teatral; el viejo presumiblemente estaba (como dice Bradshaw) sumergido en la teatralidad melodramática. Podemos decir que Hamlet el ironista intelectual es consciente de una manera o de otra de que tiene que vivir su cruda versión anterior. En realidad, podríamos decir que hay un doblaje particular: Hamlet discute no sólo con el Espectro sino con el espectro del primer Espectro también, y con el espectro del primer Hamlet. Esto es más Pirandello que Pirandello, y contribuye a explicar por qué Hamlet, que cuestiona todo lo demás, apenas se preocupa de cuestionar la venganza, aunque pragmáticamente tiene tan poco entusiasmo por ella.

Pero esto es típico de la conciencia de Hamlet, pues el príncipe tiene una mente tan poderosa que las actitudes, los valores y los juicios más contrarios pueden coexistir dentro de ella coherentemente, tan coherentemente de hecho, que Hamlet se ha convertido casi en todas las cosas para todos los hombres y para algunas mujeres. Hamlet encarna el valor de la personalidad, a la vez que esquivo el valor del amor. Si Hamlet es su propio Falstaff (según la estupenda formulación de Harold Goddard), es un Falstaff que no necesita a Hal, no más que Hamlet necesita a la pobre Ofelia, o incluso a Horacio, excepto como superviviente que contará la historia del príncipe. El elemento común en la maestría lúdica de Falstaff y la dramaturgia de Hamlet es el empleo de un gran ingenio como un contraamaquiavelismo, como defensa contra un mundo corrupto.

No sabemos cuán juguetón era el propio Shakespeare, pero sabemos que juega, y así una vez más podemos encontrarlo más fácilmente en algunas de las observaciones de Hamlet que en las de Falstaff. No podemos imaginar a Falstaff dando instrucciones a los actores,

o incluso asistiendo a una obra de teatro, pues la realidad es una comedia para sir John. Nos deleitamos con Falstaff actuando de rey Enrique IV, y luego de Hal, pero nos dejaría con la boca abierta ver a Falstaff actuando de Falstaff, puesto que está tan a tono consigo mismo. Una de nuestras numerosas perplejidades ante Hamlet es que nunca podemos estar seguros de cuándo está haciendo de Hamlet, con ánimo paródico o sin él. Mimesis, o la imitación de una persona por el actor, es una preocupación para Hamlet, pero no podría ser un problema para Falstaff. Hal, a pesar de su brutalidad con Falstaff, que es inconcebible en Hamlet (imaginemos a Hamlet rechazando a Horacio), comparte los intereses miméticos de Hamlet –él también pide un drama-dentro-del-drama–, aunque con una hipocresía que Hamlet hubiera escarnecido. Pero si hubiera llegado a ser rey, Hamlet no habría sido un Fortinbrás más ingenioso, o sea un Enrique V. A fuer de su propio Falstaff, Hamlet habría pasado probablemente a ese modo más alto del juego que es el arte. Volvemos a la paradoja de que Hamlet hubiera podido escribir *Hamlet*, mientras que Falstaff hubiera encontrado redundante la composición de una Falstaffiada. Falstaff es enteramente inmanente, tan rebosante de ser como Yago y Edmundo carecen de él. Como he observado, Falstaff es cómo empieza el sentido. Hamlet, tan negativo como ingenioso, bloquea o estorba el sentido, excepto en el más allá de la trascendencia.

Auden, ingenio cristiano que prefería con mucho Falstaff a Hamlet, encontraba en Falstaff «un símbolo cómico del orden sobrenatural de la Caridad», descubrimiento que me deja muy incómodo, puesto que Auden va tan lejos como para encontrar implicaciones de aspecto cristiano en el Falstaff rechazado por el mundo. Puede uno preferir Don Quijote a Hamlet, como también lo prefiere Auden, si quiere uno seguir la elección de Kierkegaard del apóstol por encima del genio. Parece raro, con todo, que Auden arrastre a Falstaff de genio a apóstol, porque no hay apóstoles en Shakespeare. Kierkegaard, danés tan ingenioso y tan melancólico como Hamlet, no es un personaje muy shakespeariano, porque Kierkegaard era en realidad un apóstol. Auden, lo cual es refrescante, no lo era, y en verdad era lo bastante falstaffiano de espíritu para que se le perdona su rapto de sir John para llevarlo al orden cristiano de la Caridad.

¿Hay otras figuras en Shakespeare tan autónomas como Falstaff y Hamlet? Una panoplia de las más grandes ciertamente incluiría a Bottom, a Shylock, a Rosalinda, a Yago, a Lear, a Macbeth, a Cleopatra y a Próspero. Y sin embargo todo estos, aunque sostienen la meditación, dependen más del mundo de sus obras teatrales que Falstaff o Hamlet.

Falstaff seguramente se le escapó a Shakespeare, pero yo me inclinaría a juzgar que Shakespeare no pudo escapar de Hamlet, que estaba construido desde adentro, mientras que Falstaff empezó como una construcción externa y después se fue hacia adentro, tal vez contra la voluntad inicial de Shakespeare. Hamlet, adivino, es la voluntad de Shakespeare, largamente ponderada y nada parecida al feliz accidente que se convirtió en Falstaff. Si alguien en Shakespeare ocupa todo el espacio, son estos dos, pero sólo Hamlet estaba destinado a ese papel. Usurar el escenario es el único papel que tiene; a diferencia de Falstaff, Hamlet no es un rebelde contra la idea del tiempo y la idea del orden. Falstaff es feliz en su conciencia, contento de sí mismo y de la realidad; Hamlet es desdichado en esas mismas relaciones. Entre ellos, ocupan el centro de la invención de lo humano por Shakespeare.

3

Es una peculiaridad del triunfalismo shakespeareano que la obra literaria más original de la literatura occidental, tal vez de la literatura mundial, se ha hecho ya tan familiar que nos parece haberla leído antes, incluso cuando nos encontramos con ella por primera vez. Hamlet, como personaje (o como papel teatral, si prefieren), sigue siendo a la vez tan familiar y tan original como en su obra. El doctor Johnson, a quien *Hamlet* no le parecía muy problemática, encomiaba la obra por su «variedad», lo cual es igualmente cierto para su protagonista. Como la obra, el príncipe queda aparte del resto de Shakespeare, en parte porque la costumbre no ha enraizado su infinita variedad. Es un héroe que pragmáticamente puede verse como un villano: frío, con impulsos asesinos, solipsista, nihilista, manipulador. Podemos reconocer a Yago bajo estos modificadores, pero no a Hamlet, pues las pruebas pragmáticas no se acomodan a él. La conciencia es su característica más acusada; es la figura más alerta y conocedora que se haya concebido nunca. Tenemos la ilusión de que no se pierde nada de este personaje ficticio. Hamlet es un Henry James que es también un espadachín, un filósofo destinado a convertirse en rey, un profeta de una sensibilidad todavía muy por delante de la nuestra, en una era por venir.

Aunque Shakespeare compuso dieciséis obras después de *Hamlet*, que sitúan esa obra justo después del punto medio de su carrera, hay una clara sensación de que ese drama fue inmediatamente su alfa y su omega. Todo Shakespeare está en él: historia, comedia,

sátira, tragedia, leyenda; empieza uno a parecerse a Polonio si quiere categorizar ese «poema ilimitado». Polonio sólo quería decir que semejante drama poético no tenía que adherirse al sentido neoclásico de Ben Jonson de las unidades de tiempo y espacio, y *Hamlet* irónicamente destruye toda idea coherente de tiempo más drásticamente aún que la destruirá *Otelo*. Pero «poema ilimitado», como Shakespeare debe haber sabido, es la mejor expresión con que contamos para el género del *Hamlet* completo, que es y no es a la vez la tragedia del príncipe. Goethe, cuyo *Fausto* debía un poco demasiado a *Hamlet*, es el mejor maestro sobre lo que ese «poema ilimitado» podría ser. El apocalipsis demoniaco que es la segunda parte de *Fausto* es escandalosamente ilimitado, y sin embargo pierde gran parte de su aura cuando se la yuxtapone demasiado directamente con *Hamlet*. El «poema ilimitado» de Shakespeare, sugeriría yo, es tan personal, caprichoso, arbitrario como la segunda parte de *Fausto*, y es extrañamente más amplio incluso que la muy extraña obra de Goethe. El *Ur-Hamlet* «perdido» era sin duda la tragedia de venganza de Shakespeare tanto como *Tito Andrónico* o *Julio César* (si queremos ver esa obra como *La venganza de Marco Antonio*), pero el *Hamlet* triunfal es el drama cosmológico del destino del hombre, y su impulso esencial está sólo enmascarado como venganza. Podemos olvidar la «indecisión» de Hamlet y su «deber» de matar al tío-rey usurpador. Hamlet mismo tarda bastante en olvidar todo eso, pero para el comienzo del acto V ya no necesita recordar: el Espectro se ha ido, la imagen mental del padre no tiene ningún poder, y acabamos por ver que la vacilación y la conciencia son sinónimos en este vasto drama. Podemos hablar de las vacilaciones de la conciencia misma, pues Hamlet inaugura el drama de la elevada identidad que incluso Pirandello y Beckett no hacen más que repetir, aun cuando en un todo más desesperado, y que Brecht trató en vano de subvertir. El impulso marxista de Brecht es también ahora sólo una repetición, como en *Angels in America* de Tony Kushner, que intenta demostrar que no hay individuos aislados como tales, pero sólo alcanza el auténtico *pathos* cuando el héroe-villano Roy Cohn salta al escenario, tan aislado como cualquier conciencia atormentada en la tradición de Hamlet.

Apenas podemos pensar en nosotros mismos como personas separadas sin pensar en torno a Hamlet, nos percatemos o no de que lo estamos recordando. El suyo no es primariamente un mundo de enajenación social, o de ausencia (o presencia) de Dios. Más bien su mundo es la persona interior creciente, que algunas veces intenta rechazar, pero que sin embargo celebra casi continuamente, aunque de manera implícita. Su diferencia

respecto de sus legatarios, nosotros mismos, es apenas histórica, porque también aquí está muy por delante de nosotros, siempre a punto de ser. La tentativa es la marca peculiar de su conciencia interminablemente retoñada; si no puede conocerse a sí mismo plenamente, es porque es una ola rompiente de sensibilidad, de pensamiento y sentimiento pulsando hacia adentro. Para Hamlet, como lo vio Oscar Wilde, la estética no es una mistificación, sino que más bien constituye el único elemento normativo o moral de la conciencia. Wilde dijo que a causa de Hamlet el mundo se ha hecho triste. La autoconciencia, en Hamlet, aumenta la melancolía a expensas de todos los demás afectos.

Nadie llamará nunca a Hamlet «el alegre danés», pero una conciencia tan continuamente viva en cada punto no puede categorizarse simplemente como «melancolía». Incluso en sus momentos más sombríos, la pena de Hamlet tiene algo de tentativa. «Duelo vacilante» es casi un oxímoron; no obstante, la quintaesencia de Hamlet no ha de estar nunca enteramente consagrada a ninguna postura o actitud, a ninguna misión, o de hecho a nada en absoluto. Su lenguaje revela enteramente esto; ningún otro personaje en toda la literatura cambia su *decorum* verbal tan rápidamente. No tiene centro: Otelio tiene su «ocupación» en la guerra honorable, Lear tiene la majestad de ser rey en cada pulgada de su ser, Macbeth una imaginación proléptica que salta por delante de su propia ambición: Hamlet es demasiado inteligente para identificarse con ningún papel, y la inteligencia en sí misma está descentrada cuando se alía con el desinterés último del príncipe. Categorizar a Hamlet es prácticamente imposible; Falstaff, que es pragmáticamente igual de inteligente, se identifica con la libertad del ingenio, con el juego. Un aspecto de Hamlet es libre, y se alimenta de amargo ingenio y de juego de intención amarga, pero otros aspectos están encadenados, y no podemos encontrar el equilibrio.

Si la obra fuera cristiana, o incluso anticristiana, entonces podríamos decir que Hamlet lleva la Bendición, como David y José y el astuto Jacob la llevaron en la Biblia. Hamlet, más que Falstaff y Cleopatra, es el gran carismático de Shakespeare, pero lleva la Bendición como si fuera una maldición. Claudio nos dice con pesar que Hamlet es amado por el populacho danés, y la mayoría de los públicos han compartido ese afecto. Se plantea necesariamente el problema de que la Bendición sea «más vida en un tiempo sin límites», y aunque Hamlet encarna ese vitalismo heroico, es también el representante de la muerte, país no descubierto limitado por el tiempo. Shakespeare creó a Hamlet como una dialéctica de cualidades antitéticas, irresolubles incluso con la muerte del héroe. No es

demasiado afirmar que Hamlet es la creatividad del propio Shakespeare, el arte del poetadramaturgo que es él mismo naturaleza. Hamlet es también la muerte de Shakespeare, su hijo muerto y su padre muerto. Esto puede parecer fantástico, pero temporalmente es fáctico. Si representamos a la vez el arte vivo de nuestro autor y su perspectiva de aniquilamiento, tenemos probabilidades de desempeñar el más equívoco y polivalente de los papeles, un papel de héroe-villano. 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 de Edmundo, el villano-como-dramaturgo, que escribe con las vidas de otros tanto como con palabras. Tal vez es mejor llamar a Hamlet un villano-héroe, porque su trascendencia triunfa finalmente, aun cuando pragmáticamente es el agente de ocho muertes, incluyendo la suya propia. Un escenario que queda vacío salvo por el descolorido Horacio, el atolondrado muchacho Fortinbrás y el currutaco Osric es la consecuencia final del pragmático Hamlet.

La astucia de Shakespeare al crear a Hamlet como una danza de contrarios difícilmente podría alabarse demasiado, aun cuando el resultado ha sido cuatro siglos de lecturas equivocadas, muchas de ellas altamente creadoras en sí mismas. Las pistas falsas abundan en las aguas entintadas de la interpretación de Hamlet: el hombre que piensa demasiado; que no pudo decidirse; que era demasiado bueno para su tarea, o para su mundo. Tenemos el Hamlet del alto romanticismo y el Hamlet del bajo modernismo, y ahora tenemos el Hamlet-según-Foucault, o Hamlet de la-subversión-y-la-contención, esa culminación del Hamlet francés de Mallarmé, Laforgue y T. S. Eliot. Ese Hamlet de mascarada era el prevaleciente en mi juventud, en la era crítica de Eliot. Llamémosle Hamlet neocristiano, subido en las almenas de Elsinore (o de Yale), haciendo frente al Espectro como un nostálgico recordatorio de una espiritualidad perdida. Manifiestamente, esto es absurdo, a menos que sigamos la línea eliotiana de que el Diablo es preferible al sinsentido secular. Auden era más sabio al ver a Hamlet (con cierto disgusto) como el genio de la trascendencia secular, lo cual está bastante cerca del enigmático intelectual de Shakespeare, él mismo más sutilmente corrompido que la corte y el Estado podridos que lo desalientan. Esa doble actitud, a la vez secular y trascendente, es propia de Shakespeare a lo largo de los Sonetos, y es extrañamente más personal en *Hamlet* que en la tríada espléndidamente amarga de *Troilo y Crésida*, *Bien está lo que bien acaba* y *Medida por medida*. Falstaff fue quizá más querido para Shakespeare (como debe serlo para

nosotros), pero Hamlet evidentemente era un asunto más personal para su creador. Podemos suponer que Hamlet es la conciencia del propio Shakespeare (con algunas reservas) sin temor de convertirnos en esas horribles entidades que son los bardólatras del alto romanticismo.

Hamlet no hará nada prematuramente; algo en él está decidido a no ser sobredeterminado. Su libertad consiste en parte en no ser demasiado apresurado, no llegar demasiado temprano. En *ese* sentido, ¿refleja la irónica añoranza de Shakespeare por haber compuesto el *Ur-Hamlet* demasiado pronto, en realidad casi en sus propios orígenes como poeta-dramaturgo? Estemos o no dispuestos a creer que Hamlet escribió el gran discurso del Actor Rey (III.ii.186-215), ¿tiene acaso la misma relación a la vez con *The Murder of Gonzago* [*El asesinato de Gonzago*] y con el *Ur-Hamlet*? Sus negaciones lo deshacen todo. Podría ser pues un comentario sobre el irónico fracaso de su *Hamlet* primitivo. Leer (y presenciar) el *Hamlet* maduro como obra revisionaria es adoptar algo de la actitud del propio Hamlet como autorrevisionista. ¡Qué encantadoras le parecieron tal vez a Shakespeare las ironías de la historia literaria! Sospecho que el primer *Hamlet* de Shakespeare precedió y contribuyó a encender la chispa de *La tragedia española* de Kyd, de modo que Shakespeare fue a la vez el inventor y el gran revisionista de la tragedia de venganza. Es otra encantadora ironía que Ben Jonson, iniciándose como actor, se pusiera a interpretar a Hieronimo el vengador en *La tragedia española*, un drama para el que más tarde compuso revisiones. Shakespeare hacía el papel del Espectro del padre de Hamlet en el Globe (y tal vez también el Actor Rey). ¿Torcía acaso el gesto por haber interpretado el Espectro en el *Ur-Hamlet*, con su «¡Hamlet! ¡Venganza!» que daba risa?

El revisionismo en *Hamlet* puede verse de una manera muy diferente si Shakespeare está revisando no esa obra mítica, el *Hamlet* de Kyd, sino el *Hamlet* anterior del propio Shakespeare. La autorrevisión es el modo hamletiano; ¿le fue impuesto por la confrontación altamente consciente de Shakespeare con sus propios comienzos chapuceros como dramaturgo trágico? Aparte de los aspectos paródicos de *Tito Andrónico* –sus parodias de Kyd y Marlowe–, hay también un retroceso en la orgía de sangre que es esa obra, respecto de cualquier identificación de simpatía con cualquier personaje del escenario. El «efecto de enajenación» brechtiano lo aprendió sin duda ese gran plagiaro a partir de *Tito Andrónico*, cuyo protagonista nos distancia desde el

principio con su macabro sacrificio del hijo de Tamora seguido de la carnicería de su propio hijo. Todo espectador o lector preferirá probablemente a Aarón el Moro antes que a Tito, puesto que Aarón es salvajemente humorista y Tito salvajemente doloroso.

Sospecho que Shakespeare escribía en respuesta no sólo a Marlowe y Kyd, sino también a su propia simpatía por su primer Hamlet, que era presumiblemente un vengador mañoso. Parte del misterio del Hamlet definitivo es por qué el público y los lectores, de manera bastante parecida a la del pueblo de Dinamarca en la obra, habrían de amarlo. Hasta el acto V, Hamlet ama al padre muerto (o más bien a su imagen) pero no nos persuade de que ame (o haya amado nunca) a nadie más. El príncipe no tiene ningún remordimiento por haber matado a Polonio, o por haber acosado malévolamente a Ofelia hasta la locura y el suicidio, o por su despido gratuito de Rosencrantz y Guildenstern hacia sus muertes innmerecidas. No creemos a Hamlet cuando se jacta ante Laertes de que amaba a Ofelia, pues la naturaleza carismática parece excluir el remordimiento, excepto por lo que todavía no se ha hecho. La calavera del pobre Yorick no evoca la pena, sino el asco, y el adiós del hijo a su madre muerta es un descorazonado «Desdichada reina, adiós» [*«Wretched Queen, adieu»*]. Está el desmedido tributo al leal y amoroso Horacio, pero queda subvertido cuando Hamlet retiene de suicidarse a su doliente seguidor, no por afecto sino para asignarle la tarea de contar la historia del príncipe, no vaya a ser que Hamlet acarree para siempre un nombre vulnerado. Hay sin duda un considerable «agravio contra Hamlet», aducido últimamente por Alistair Fowler, pero incluso si Hamlet es un héroe-villano, sigue siendo el héroe occidental de la conciencia.

La interiorización de la persona es una de las más grandes invenciones de Shakespeare, en particular porque vino antes de que nadie más estuviera preparado para eso. Hay una creciente persona interior en el protestantismo, pero nada en Lutero nos prepara para el misterio de Hamlet; su verdadera interioridad permanecerá: «Pero tengo dentro eso que se puede exhibir» [*«But I have that within which passes show»*]. Aprendiendo quizá de su primer *Hamlet*, Shakespeare no dramatiza nunca directamente la quintaesencia de Hamlet. En lugar de eso, se nos dan siete extraordinarios soliloquios, de los que podrán decirme que son cualquier cosa menos que son trillados; están simplemente mal dirigidos, mal interpretados, mal leídos. El más grande de ellos, el monólogo de «Ser o no ser», incomodó de tal manera al director y actor en el más reciente *Hamlet* que he presenciado, la mascarada de Ralph Fiennes, que musitó la mayor parte del texto fuera de escena y salió

sólo a pronunciar el resto lo más rápidamente posible. Sin embargo, este soliloquio es el centro de Hamlet, a la vez todo y nada, una plenitud y una vacuidad que juegan la una contra la otra. Es el fundamento de casi todo lo que dirá en el acto V, y puede decirse que es su discurso fúnebre anticipado, la prolepsis de su trascendencia.

Es muy difícil generalizar sobre Hamlet, porque cada observación tendrá que admitir su opuesta. Él es el paradigma del dolor, pero expresa el duelo con una verbosidad extraordinaria, y su continuo ingenio da el efecto paradigmático de hacerlo parecer interminablemente vivaz, incluso cuando está en duelo. Esto es en parte resultado de una energía verbal que rivaliza con la de Falstaff. A veces me divierto adivinando el efecto que se produciría si Shakespeare hubiera confrontado a Falstaff con el príncipe Hamlet en lugar de con el príncipe Hal. Pero como cité antes, Harold Goddard dice encantadoramente que Hamlet es su propio Falstaff, y tratar de imaginar a Falstaff como Horacio es algo estupefaciente. Y sin embargo Falstaff me parece ahora el puente de Shakespeare desde un *Ur-Hamlet* hasta Hamlet. Fue porque había creado a Falstaff, de 1596 a 1598, por lo que Shakespeare fue capaz de revisar el Hamlet (ya fuera suyo o de otro) de alrededor de 1588 para convertirlo en el Hamlet de 1600-1601. Como observó Swinburne, Falstaff y Hamlet son las dos conciencias más amplias en Shakespeare, o en cualquier otro. Cada una de esas figuras une el máximo alcance de la conciencia con lo que W. B. Yeats alababa en William Blake como «discurso bello, riante». La diferencia es que Falstaff se ríe a menudo de todo corazón, lleno de fe a la vez en el lenguaje y en sí mismo. La risa de Hamlet puede enervarnos porque sale de una total falta de fe, a la vez en el lenguaje y en sí mismo. W. H. Auden, que al parecer sentía más bien antipatía por Hamlet, planteó quizá la mejor acusación contra el príncipe de Dinamarca:

Hamlet carece de fe en Dios y en sí mismo. Consecuentemente tiene que definir su existencia en términos de otros, por ejemplo, yo soy el hombre cuya madre se casó con su tío que asesinó a su padre. Quisiera convertirse en lo que es el héroe trágico griego, una criatura de situación. De ahí su incapacidad de actuar, porque sólo puede «actuar», es decir, jugar con las posibilidades.

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. Sin embargo me parece difícil concebir a Hamlet como una «criatura de situación», porque los otros apenas tienen importancia para este héroe de la interiorización. Por eso no hay ninguna escena ni pasaje

central en *Hamlet*. A fuer del más libre artista de sí mismo en todo Shakespeare, Hamlet no sabe nunca qué podría significar estar preso en alguna contingencia, incluso impuesta por el Espectro. Aunque protesta que no es libre, ¿cómo podemos creer eso (o cualquier otra cosa) de una conciencia que parece espiarse a sí misma, incluso cuando se toma el trabajo de hablar? Puesto que Hamlet nos frustra alterando las cosas casi con cada frase que pronuncia, ¿cómo podemos reconciliar sus metamorfosis con su ser de «criatura de situación»? Auden dice sutilmente que a Hamlet le *gustaría* convertirse en tal criatura, y así probablemente *no* se convierte en eso, a pesar de que su deseo lo reduce a ser un actor o un jugador. Pero ¿acaso está así reducido? Richard Lanham concluye que la autoconciencia de Hamlet no puede distinguirse de la teatralidad del príncipe; como el alegato de Auden, esto es difícil de refutar, y muy doloroso (para mí, en todo caso) de aceptar. Yago y Edmundo (en *El rey Lear*) son grandes jugadores asesinos; Hamlet es otra cosa, aunque pragmáticamente es bastante asesino. Un drama donde los únicos supervivientes son Horacio, Fortinbrás y Osric es más que suficientemente sangriento para cualquiera, y no puede ser particularmente jugueteón. El Hamlet del acto V ha dejado de jugar; ha envejecido diez años durante un breve regreso del mar, y si su autoconciencia sigue siendo teatral, se ejerce en otra clase de teatro, fantásticamente trascendental y sublime, un teatro en que el abismo entre *actuar, jugar [play]* a ser alguien y *ser* alguien ha quedado franqueado.

Esto nos devuelve adonde siempre nos lleva el Hamlet maduro, al proceso de autorrevisión, al cambio escuchándose primero a sí mismo y luego con voluntad de cambio. El término que usa Shakespeare para lo que en inglés moderno se llama *self* (uno mismo, la propia persona) es *selfsame*, algo así como el ser propio mismo, la identidad de uno mismo, y *Hamlet*, fuera como fuera su primera versión, es a fondo el drama donde el protagonista trágico revisa su sentido del *selfsame*. No la confección de uno mismo, sino la revisión de uno mismo; para Foucault el uno mismo se confecciona, pero para Shakespeare está dado, sujeto a subsecuentes mutabilidades. El gran *topos* o lugar común en Shakespeare es el cambio: sus villanos de primera fila, desde Ricardo III hasta Yago, Edmundo y Macbeth, sufren todos cambios asombrosos antes del final de su carrera. Nunca se encontrará el *Ur-Hamlet*, porque está incrustado en el palimpsesto del *Hamlet* final. La burla, de los demás y de sí mismo, es uno de los modos esenciales de Hamlet, y se burla de la venganza de tal manera que nos hace imposible distinguir la tragedia de venganza de la sátira. Hamlet llega a comprender que su dolor y su genio

cómico están reñidos, hasta que uno y otro quedan sojuzgados en el mar. No es ni chistoso ni melancólico en el acto V: la buena disposición o buena voluntad lo es todo. Shakespeare, desarmando a la crítica moral, absuelve así a Hamlet de la matanza final. Las muertes de Gertrud, Laertes, Claudio y el propio Hamlet son todas causadas por el «barajeo» de Claudio, a diferencia de las muertes de Polonio, Ofelia, Rosencrantz y Guildenstern. Esas muertes anteriores pueden atribuirse a la teatralidad asesina de Hamlet, a su peculiar mezcla de los papeles de comediante y de vengador. Pero incluso Claudio no es muerto como un acto de venganza: sólo como la entropía final del barajeo tramado.

No hay pues nada que alegar contra Hamlet en la escena de su muerte, y esta liberación revisionaria es experimentada por el público como una música trascendental, con Horacio invocando la canción angelical y Fortinbrás los ritos de la guerra. ¿Es enteramente fantasioso sugerir que Shakespeare, revisándose a sí mismo, conoce también un orden de liberación de su duelo por su propio hijo Hamnet? El difunto Kenneth Burke me enseñó a preguntar siempre: ¿Qué está tratando de hacer el escritor o la escritora por sí mismo o sí misma al escribir esta obra? Burke se refería ante todo a uno mismo como persona, no como escritor, pero toleraba amablemente mi revisión de su pregunta. Me enseñó también a aplicar a *Hamlet* el fuerte apotegma de Nietzsche: «Aquello para lo que podemos encontrar palabras es algo ya muerto en nuestros corazones; hay siempre una especie de desprecio en el acto de hablar.» Nada podría estar más cerca de Hamlet y más lejos de Falstaff. Aquello para lo que Falstaff encuentra palabras está todavía vivo en su corazón, y para él no hay ningún desprecio en el acto de hablar. Falstaff posee el ingenio para evitar perecer de la verdad; el ingenio de Hamlet, que él abandona en la transición hacia el acto V, desaparece del escenario, y así Hamlet se convierte en la sublime personalidad cuyo destino ha de ser perecer de la verdad. Al revisar a Hamlet, Shakespeare se liberaba de Hamlet, y estaba libre de volver a ser Falstaff.

Hay algo diferente en el *Hamlet* terminado (por llamarlo así), que lo sitúa fuera del resto de las tres docenas de obras teatrales de Shakespeare. Este sentido de diferencia tal vez fue percibido siempre, pero el registro que tenemos de él empieza en 1770, con la insistencia de Henry MacKenzie en «la extrema sensibilidad de espíritu» de Hamlet. Para MacKenzie, Hamlet era «la majestad de la melancolía». El doctor Johnson parece haberse sentido más conmovido con Ofelia que con Hamlet, y observó de manera bastante fría que el príncipe «es, a lo largo de toda la obra, más bien un instrumento que un agente». Es ésta

una observación no necesariamente contraria a lo que los románticos alemanes e ingleses hicieron de Hamlet, pero Johnson está a años luz de un Hamlet romantizado. En nuestra entrega demasiado entusiasta al Hamlet romántico, al héroe de la vacilación que domina a la crítica desde Goethe y Hazlitt a través de Emerson y Carlyle y hasta A. C. Bradley y Harold Goddard, hemos estado demasiado dispuestos a perder nuestra aprehensión de la permanente extrañeza de Hamlet, su carácter constantemente único a pesar de todos sus imitadores. Cualquiera que haya sido su relación precisa con Shakespeare, Hamlet es para otros personajes literarios y dramáticos lo que Shakespeare es para otros escritores: una clase de uno solo, situada aparte por su eminencia cognitiva y artística. El príncipe y el poeta-dramaturgo son los genios del cambio; Hamlet, como Shakespeare, es un agente más que un instrumento del cambio. Aquí al Doctor Johnson se le fue el santo al cielo.

En toda una vida de frecuentar los teatros puede uno encontrar alguna identidad entre Lears, Otelos y Macbeths. Pero todo actor de Hamlet es, casi hasta el absurdo, diferente de todos los demás. El más memorable Hamlet que he presenciado, el de John Gielgud, captaba la nobleza carismática del príncipe, pero quizá demasiado a costa de la inquieta intelectualidad de Hamlet. Siempre habrá tantos Hamlets como actores, directores, aficionados al teatro, lectores, críticos. Hazlitt expresó una verdad más-que-romántica cuando dijo: «Somos nosotros los que somos Hamlet.» «Nosotros» incluía ciertamente a Dostoievski, Nietzsche y Kierkegaard, y en épocas posteriores, a Joyce y Beckett. Claramente, Hamlet ha usurpado la conciencia literaria de Occidente, en sus umbrales más conscientes, puertas que ya no podemos trasponer hacia algún más allá trascendental. Y sin embargo la mayoría de nosotros no somos especuladores y creadores imaginativos, incluso si compartimos una cultura esencialmente literaria (moribunda ahora en nuestras universidades, y pronto tal vez en todas partes). Lo que parece más universal en Hamlet es la calidad y la gracia de su duelo. Éste se centró inicialmente en el padre muerto y la madre caída, pero para el acto V el centro del dolor está en todas partes, y su circunferencia en ninguna, o en el infinito.

Shakespeare por supuesto tenía sus propias penas, bastante más en 1600-1601, cuando *Hamlet* quedó completo, que en 1587-1589, cuando fue quizá compuesto provisionalmente. Con todo, si su duelo más importante era por el niño Hamnet Shakespeare, fue transformado hasta ser irreconocible en las penas de Hamlet. Parte de la fascinación de Hamlet es su *desapego*; aunque es una conciencia absolutamente

revisionaria, parece, a todo lo largo del acto V, verse arrastrado en una marea de desinterés o de quietismo, como si estuviera dispuesto a aceptar todas las permutaciones de su propio ser pero se negara a querer los cambios. Shakespeare, como dramaturgo, tiene su propia clase de aparente desapego, pero, como la de Hamlet, es más bien una actitud abierta frente al cambio que un artilugio. Tenemos aquí otra vez el paralelismo entre un Hamlet universal pero disperso, y el dramaturgo que alcanza plenamente la universalidad volviendo a un trabajo anterior, tal vez a un esfuerzo anterior que lo había derrotado. *Hamlet*, que yo sepa, ha sido siempre la idea de una obra de teatro de Shakespeare, su obra de teatro, y no parece ningún accidente que la exitosa revisión de *Hamlet* abriera a Shakespeare la puerta hacia las grandes tragedias que siguieron: *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano*. Hay un triunfalismo salvaje en la naturaleza de Hamlet, por lo menos antes del acto V, y la trágica apoteosis del príncipe parece haber liberado cierto triunfalismo en Shakespeare el poetadramaturgo. Hamlet en cierto modo se ha salido con la suya en el alto estilo de su muerte, y Shakespeare claramente se ha salido con la suya en *Hamlet* (y en Hamlet), y se ha liberado a sí mismo para la tragedia.

El hijo único y el padre de Shakespeare estaban muertos los dos cuando se compuso el *Hamlet* maduro, pero la obra no me parece más obsesionada con la mortalidad que el resto de Shakespeare, antes y después. Ni parece Hamlet más preocupado con la muerte que muchos otros protagonistas shakespearianos; las suyas son, como observa finalmente Horacio, «matanzas casuales». Si *Hamlet* difiere del Shakespeare anterior (incluyendo un posible primer *Hamlet*), el cambio es inherente al cambio mismo, porque Hamlet encarna el cambio. La forma final del cambio es la muerte, que es tal vez la razón de que tendamos a pensar que *Hamlet* tiene una relación especial con la muerte. Tenemos que sentirnos desconcertados por un personaje dramático que cambia cada vez que habla y sin embargo mantiene una identidad lo bastante consistente para que no se le confunda con nadie más en Shakespeare.

Las tentativas de adivinar la forma del *Ur-Hamlet* casi siempre caen en la suposición de que Kyd fue su autor, de modo que la obra es vista como otra *Tragedia española*. Puesto que la obra era de Shakespeare, y la primera suya, nuestros mejores indicios están en el primer Shakespeare, excluyendo la comedia: la tetralogía de las tres partes de *Enrique IV* y *Ricardo III*, y también *Tito Andrónico*, que fue tal vez la rebelión paródica

de Shakespeare contra esa tetralogía ferozmente marloviana. Sólo dos personajes son memorables en esas cinco obras: Ricardo y Aarón el Moro en *Tito*, y ambos son versiones de Barrabás el Maquiavelo, héroe-villano de *El judío de Malta* de Marlowe. Mi suposición es que el joven Shakespeare, abrumado por las dos partes de *Tamerlán*, ambas puestas en escena para fines de 1587, empezó su *Hamlet* en 1588 como una imitación de *Tamerlán*, y después absorbió el gran choque de *El judío de Malta* en 1589 y continuó así hasta terminar el *Ur-Hamlet* bajo la sombra de Barrabás. Aarón el Moro (como he mostrado) es manifiestamente un disfraz consciente de Barrabás, y aunque muchos estudiosos estarán en desacuerdo conmigo sobre esto, todo *Tito Andrónico* parece una descarada parodia de Marlowe. El héroe Hamlet, incluso en 1600-1601, es en gran parte un héroe-villano, que anticipa a Yago, y en 1588-1589 es probable que imitara la astucia de Barrabás, aunque en una búsqueda legítima de autopreservación y venganza.

4

¿Era el primer *Hamlet* de Shakespeare una tragedia? ¿Sobrevivía Hamlet triunfalmente, como sobrevive en las viejas historias, o moría como muere en 1601? No podemos saberlo, pero sospecho que ese primer *Hamlet* podría haberse llamado *La venganza de Hamlet*, mejor que *La trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Salvo por el final de Hamlet, tal vez había bastante pocas diferencias en las tramas del primer y el último *Hamlet*; la gran diferencia estaría en el carácter del propio Hamlet. En 1588-1589, no podía ser mucho más que una caricatura marloviana, emparentada con Ricardo III y Aarón el Moro. En 1600-1601, Hamlet es el heredero de la interioridad shakespeareana, la culminación de la secuencia que empezó con Faulconbridge el Bastardo en *El rey Juan*, Ricardo II, Mercucio, Julieta, Bottom, Porcia y Shylock, y alcanzó una primera apoteosis con Falstaff. Enrique V, Bruto y Rosalinda prepararon entonces para la segunda apoteosis con Hamlet, que a su vez hizo posible a Feste, Malvolio, Yago, Lear, Edgar, Edmundo, Macbeth, Cleopatra, Imogen y Próspero. Nuestra sensación de que Hamlet es demasiado grande para su obra resulta tal vez del enorme cambio en el protagonista, y los cambios relativamente menores en la trama de los cuatro primeros actos. El acto V, sin embargo, tiene probablemente muy poca similitud con lo que era en 1589, lo cual una vez más puede contribuir a explicar por qué a veces parece una obra diferente de la de los cuatro primeros actos.

Harry Levin observó que «la línea entre las historias y las tragedias no necesita trazarse tan marcadamente como está en las clasificaciones del en folio». El *Hamlet* definitivo es indisputablemente una tragedia, cualquiera que sea la definición adoptada; la muerte de Hamlet tiene que describirse como trágica. Puesto que el Amleth del folklore y de la crónica era un tramposo, un loco que fingía la idiotez para sobrevivir y después para volver a ganar su reino, se necesitaba un giro considerable para convertirlo en un héroe trágico, y dudo que Shakespeare, a los veinticinco años apenas, fuese capaz de un bandazo tan decisivo lejos de Marlowe. Podemos imaginar una historia de venganza, con fuertes resonancias cómicas, en la que un Hamlet muy joven sobrepasa en ingenio a sus enemigos y al final incendia la corte de Elsinore, terminando así felizmente, a diferencia del usurpador Ricardo III y sus compañeros Maquiavelos, Barrabás el Judío y Aarón el Moro. Pero como Ricardo III y Aarón, este primer Hamlet debería tanto a Barrabás como a Tamerlán. La deuda con Barrabás sería un descarado autodeleite compartido con el público. Con Tamerlán, la deuda sería una retórica, una agresividad de lenguaje elevado, que era en sí mismo un modo de acción, una «persuasión poética» perfectamente capaz de convertir o superar a los enemigos.

Ricardo III y Aarón el Moro retienen algo de su siniestro atractivo para nosotros, aunque se quedan cortos ante Barrabás en entusiasmo y descaro sublime. Tal vez el primer Hamlet nos habría parecido bastante problemático, puesto que debe haber sido heroico (como en Belleforest) pero con algo de la fantasmagoría nórdica de los feroces protagonistas del Edda y la saga. La audacia atronadora de Tamerlán y la astucia de Barrabás podrían haberse fundido bastante eficazmente en esa fantasmagoría. Lo que faltaba probablemente era nada menos que casi todo lo que asociamos con Hamlet: la conciencia central que nos ha iluminado durante los últimos cuatro siglos. El Hamlet final es posfalstaffiano, y viene también después de Rosalinda y Bruto, todos ellos precursores de la fuerza intelectual del príncipe. Hamlet el hábil tramposo tenía tal vez algo de Puck; el Hamlet que combate contra los poderes sobrenaturales más que contra Claudio, y que sabe que la corrupción está dentro de él tanto como en el Estado de Dinamarca, ha progresado mucho más allá del ingenio y el autodeleite. Nada *suen*a más extraño que la idea de que *Hamlet*, en la forma que fuera, empezó siendo la primera obra de teatro de Shakespeare, porque la enigmática obra maestra de 1600-1601 parece más algo terminal que un punto de origen revisado.

Hamlet, como personaje, nos desconcierta porque es infinitamente sugestivo. ¿Hay algún límite para él? Su *interioridad* es su originalidad más radical; la persona interior siempre creciente, el sueño de una conciencia infinita, no ha sido nunca retratado con más fuerza. Las grandes figuras de Shakespeare, antes de su Hamlet revisado, son creaciones cómicas, y en otro lugar de este libro alego que Shylock y Enrique V se cuentan entre ellas. Hamlet es él mismo un gran comediante, y hay elementos de farsa trágica en la tragedia de *Hamlet*. Pero Hamlet, casi a lo largo de toda la obra, insiste en considerarse como un fracaso, de hecho como un protagonista trágico fracasado, que es tal vez como empezó para Shakespeare. La ilusión o fantasía casi universal de que Hamlet de alguna manera compite con Shakespeare en la escritura de la obra muy posiblemente refleja la lucha de Shakespeare con su personaje recalcitrante.

¿Qué sucede con nuestra visión de Shakespeare si lo concebimos como habiendo empezado su carrera de escritor con lo que él y los más entendidos consideraron un *Hamlet* fallido, y habiendo alcanzado después la apoteosis estética con otro *Hamlet*, más o menos unos doce años más tarde? En un sentido, muy poca cosa, pues seguiríamos teniendo un Shakespeare que tendría que desarrollarse más que simplemente desplegarse. Pero sí marcaría una diferencia si Shakespeare fundó su *Hamlet* maduro en lo que consideraba como una anterior derrota. Hay entonces otro espectro en la obra, el fantasma del primer Hamlet. Amamos demasiado la verdad parcial de un Shakespeare puramente comercial, que cogía el dinero y dejaba la fama; como su buen amigo Ben Jonson, Shakespeare entendía que el arte más alto era un trabajo duro, de modo que él y Jonson tenían que desafiar a los antiguos, a la vez que seguían en su carril. La gran comedia se le daba bastante fácilmente a Shakespeare, y Falstaff pudo caer sobre él como una revelación. Pero *Hamlet* y *El rey Lear* resultaron de un terco proceso revisionario, en el que una personalidad anterior murió y una nueva personalidad nació. De ese nuevo ser sólo tenemos las pruebas de las obras de Shakespeare posteriores a *Hamlet*, una serie de logros de los que ha quedado excluida la comedia pura. Si Hamlet muere como un sacrificio a los poderes trascendentes, los poderes pertenecían enteramente a Shakespeare, o más bien pasaron a ser suyos, a cambio del trágico desinterés de Hamlet.

5

«Dinamarca es una prisión», dice Hamlet, pero nadie en todo Shakespeare parece potencialmente tan libre como el príncipe heredero de Dinamarca. He observado ya que de todos los «libres artistas de sí mismos» de Shakespeare (Hegel), Hamlet es el más libre. La obra de teatro de Shakespeare es a la vez esclavitud y liberación para su protagonista trágico, que a veces siente que no puede hacer nada en Elsinore, y también teme hacer demasiado, no vaya a convertirse en un Nerón y hacer de Gertrud una Agripina, a la vez madre, amante y víctima. Hay una sorprendente variedad de libertades disponibles para Hamlet: podría casarse con Ofelia, ascender al trono después de Claudio si la espera fuese soportable, derribar a Claudio casi en cualquier momento, irse a Wittenberg sin permiso, organizar un golpe de mano (puesto que es el favorito del pueblo), o incluso dedicarse a pergeñar obras para el teatro. Como su padre, podría centrarse en ser un soldado, a la manera del joven Fortinbrás, o por el contrario podría dirigir su soberbia mente a una especulación más organizada, filosófica o hermética, de lo que ha sido su costumbre. Ofelia lo describe, en su lamento por la locura de él, como alguien que ha sido cortesano, soldado y erudito, modelo de las formas y las modas para toda Dinamarca. Si *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* es un «poema ilimitado», más allá de los géneros y las reglas, entonces su protagonista es un personaje ilimitado, más allá incluso de precursores tales como el bíblico David o el clásico Bruto. Pero ¿cuánta libertad se le puede conceder a Hamlet en una obra de teatro trágica? ¿Qué proyecto puede ser bastante vasto para él? Poner coto a Claudio no requiere la capacidad de un Hamlet, y la venganza palpablemente es en todo caso un motivo insuficiente para el héroe central de la conciencia occidental. ¿Qué tendría que hacer Shakespeare con una especie de ser humano, alguien tan auténticamente sin patrocínio como es Hamlet?

Nietzsche, en la estela de Hamlet, habló de la venganza de la voluntad sobre el tiempo y sobre el «Eso fue» del tiempo. Semejante venganza tiene que revisar la propia persona, debe otorgarle lo que Hart Crane llamó «una infancia mejorada». La infancia de Hamlet, como la de todo el mundo, podía mejorarse considerablemente. El príncipe evidentemente irá a su muerte después de haber besado a Yorick el bufón del rey, su padre sustituto, bastante más a menudo de lo que probablemente besó a Gertrud o a Ofelia, no digamos a su abrumador guerrero-padre. «Tomarlo de todo a todo» [*Take him for all in all*], juicio de Hamlet sobre su padre, implica algunas importantes reservas, aunque no

dudamos de que Hamlet nunca más encontrará a los iguales del rey Hamlet. ¿De quién era hijo Hamlet? ¿Desde cuándo habían empezado el «incesto» y el «adulterio» de Gertrud? Puesto que la obra se niega a decirlo (aunque en su versión anterior pudo ser menos ambigua), ni nosotros ni Hamlet lo sabemos. Claudio ha adoptado en efecto a su sobrino como su propio hijo, del mismo modo que el emperador romano Claudio adoptó a Nerón cuando se casó con la madre de Nerón, Agripina. ¿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.» Gertrud 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.

A. D. Nuttall, despachando amablemente a los que insisten en que Hamlet no es una persona sino una secuencia de imágenes, observó que «un dramaturgo que se enfrentaba a todo un auditorio que reprimía austeramente toda inferencia y pedía a aullidos patrones de imágenes bien podía desesperarse». Yendo un poco más allá que Nuttall, yo sugeriría que el arte de Shakespeare a partir del *Hamlet* de 1600-1601 hasta el final dependía de un modo de inferencia más radical que el que se hubiera usado nunca antes, y no sólo por los dramaturgos. La libertad de Hamlet puede definirse como *la libertad de inferir*, y aprendemos esta libertad intelectual atendiendo a Hamlet. La inferencia en la praxis de Hamlet es un modo sublime de suposición, metafórico porque salta adelante con cada cambio en las circunstancias, y la inferencia se convierte en el camino del público hacia la conciencia de Hamlet. Sondeamos sus circunstancias, confiamos en sus impulsos más que él mismo, y así adivinamos su grandeza, su diferencia respecto de nosotros tanto en grado como en especie. Hamlet es mucho más que Falstaff y el príncipe Hal fundidos en uno solo; añade a esa fusión una especie de negación inferencial que Yago y Edmundo convertirán en el camino hacia abajo y hacia fuera, pero que en Hamlet abandona la voluntad y de este modo es libre.

Hamlet no parece ahora más ficticio que Montaigne; cuatro siglos han establecido esas dos personalidades como auténticas, de modo muy parecido a como Falstaff aparece como una realidad histórica del mismo modo que Rabelais. La cultura occidental, si ha de sobrevivir al actual odio de sí misma, tiene que hacerse justamente más hamletiana. No

tenemos ninguna imagen igualmente poderosa e influyente de la cognición humana llevada hasta sus límites; el Sócrates de Platón es el que más se acerca. Ambos piensan demasiado bien para sobrevivir. Sócrates, por lo menos en Montaigne, se convierte casi en una alternativa pragmática de Jesús. La relación de Hamlet con Jesús es enigmática; Shakespeare, como siempre, esquivo a la vez la fe y la duda. Puesto que el Jesús del Evangelio de Marcos, como el Yahweh del Escritor J, es un personaje literario adorado ahora como Dios (hablo sólo pragmáticamente), tenemos el acertijo de que Hamlet puede comentarse de algunas de las maneras que podemos utilizar para hablar de Yahweh, o de Sócrates, o de Jesús. Los profesores universitarios de lo que antes llamábamos «literatura» no consideran ya «reales» a los personajes dramáticos y literarios; esto no tiene ninguna importancia, pues los lectores y asistentes al teatro comunes y corrientes (y los creyentes comunes y corrientes) siguen con razón buscando la personalidad. Es ocioso advertirles contra los errores de identificarse con Hamlet, o con Jesús, o con Yahweh. El logro más asombroso de Shakespeare, por involuntario que sea, es haber hecho asequible con Hamlet una instancia universal de nuestra voluntadde-identidad. Hamlet, para algunos de nosotros, ofrece la esperanza de una trascendencia puramente secular, pero para otros sugiere la sobrevivencia espiritual de maneras más tradicionales. Tal vez Hamlet ha sustituido al Sócrates de Platón y de Montaigne como el Cristo intelectual. Auden estaba en desacuerdo, y prefería a Falstaff para ese papel, pero yo no puedo ver al desafiante sir John, enamorado de la libertad, como una expiación para nadie.

El mayor enigma de Hamlet es el aura de trascendencia que despide, incluso en sus momentos más violentos, caprichosos y dementes. Algunos críticos se han rebelado contra Hamlet, insistiendo en que es, en el mejor de los casos, un héroe-villano, pero eso es tirar arena contra el viento, y el viento la devuelve. No podemos desmistificar a Hamlet; el sinuoso encantamiento ha durado demasiado. Tiene entre los personajes ficticios el lugar que Shakespeare ocupa entre los escritores: el centro de los centros. Ningún actor que yo haya visto –ni siquiera John Gielgud– ha usurpado el papel con exclusión de todos los demás. ¿Es esa centralidad sólo un poso de historia cultural, o está implícita en el texto de Shakespeare? Hamlet y la autoconciencia occidental han sido lo mismo durante más o menos los últimos dos siglos de sensibilidad romántica. Hay muchos indicios de que la autoconciencia global se identifica más y más con Hamlet, incluyendo a Asia y a África. El fenómeno tal vez ya no es cultural, en el sentido en que la música de rock y los pantalones

vaqueros constituyen una cultura internacional. Hamlet, el príncipe más que el drama, se ha convertido en mito, en chisme que ha madurado como leyenda.

Lo mismo que de Falstaff, podemos decir más claramente lo que Hamlet no es que lo que sí es. Termina como un quietista más que como un hombre de fe activa, pero su pasividad misma es una máscara de algo inexpresable, aunque puede sugerirse. No es su anterior nihilismo, que está en el primer plano de la obra, y sin embargo no es del todo una resolución, ni siquiera en la actuación. El escenario, al final, está sembrado de claves tanto como de cadáveres. ¿Por qué se preocupa Hamlet de su reputación póstuma? Nunca es más apasionado que cuando ordena a Horacio que siga viviendo, no por el placer y a pesar del dolor de la existencia, sólo para asegurar que su príncipe no cargue con un nombre vulnerado. Sólo al final le importa el público a Hamlet; nos necesita para dar honor y significado a su muerte. Su historia debe ser contada, y no sólo a Fortinbrás, y debe ser relatada por Horacio, que es el único que la conoce de verdad. ¿Entiende entonces Horacio lo que no entendemos nosotros? Hamlet, al morir, no ama a nadie –ni padre ni madre, ni Ofelia ni Yorick–, pero sabe que Horacio lo ama a él. La historia sólo puede ser contada por alguien que acepta a Hamlet enteramente, más allá del juicio. Y a pesar de las protestas morales de algunos críticos, Hamlet se ha salido con la suya. Somos nosotros los que somos Horacio, y el mundo en su mayoría ha estado de acuerdo en amar a Hamlet, a pesar de sus crímenes y errores, a pesar incluso de su tratamiento brutal de Ofelia, pragmáticamente asesino. *Perdonamos a Hamlet exactamente como nos perdonamos a nosotros mismos*, aunque sabemos que no somos Hamlet, puesto que nuestra conciencia no puede extenderse tan lejos como la suya. Sin embargo veneramos (de una manera secular) esa conciencia casi infinita; lo que hemos llamado romanticismo fue engendrado por Hamlet, aunque se necesitaron dos siglos antes de que la autoconciencia del príncipe se hiciera universalmente prevalente, y casi un tercer siglo antes de que Nietzsche insistiera en que Hamlet poseía «el verdadero conocimiento, una visión de la horrible verdad», que es el abismo entre la realidad mundana y el rapto dionisiaco de una conciencia que avanza sin fin. Nietzsche estaba fundamentalmente en lo cierto; Horacio es un estoico, Hamlet no. El público, como su sustituto Horacio, es más o menos cristiano, y tal vez mucho más estoico que lo contrario. Hamlet, hacia el final, usa algún vocabulario cristiano, pero huye del consuelo cristiano hacia una conciencia dionisiaca, y sus citas del Nuevo Testamento se vuelven lecturas fuertemente equivocadas de la comprensión tanto protestante como católica del texto. Si tan sólo tuviera tiempo, dice Hamlet, podría

decirnos... ¿qué? Interviene la muerte, pero recibimos el indicio en sus siguientes palabras: «*Let it be*», a la vez «Dejémoslo» y «Dejemos que exista».

«*Let be*», dejemos que sea, se ha convertido en el refrán de Hamlet, y tiene una fuerza quietista misteriosa en su sugestividad. No explayará su corazón en palabras, pues sólo sus pensamientos, no los fines de éstos, son suyos. Y sin embargo hay algo muy alejado de la muerte en su corazón, algo dispuesto o emprendedor, fuerte más allá de las debilidades de la carne. Cuando Jesús habló bondadosamente al dormilón Simón Pedro, no dijo que la disposición lo fuese todo, pues Jesús estaba sólo por Yahweh y sólo Yahweh lo era todo. Para Hamlet no hay nada sino la disposición, que se traduce en una aceptación de dejar que todo sea, no por confianza en Yahweh sino gracias a la confianza en una conciencia final. Esa conciencia pone aparte a la vez la confianza farisaica de Jesús en la resurrección del cuerpo, y también el principio de realidad escéptico de la aniquilación. «Dejar que sea.» Es un poner aparte, ni una negación ni una afirmación. Lo que Hamlet pudo decirnos es su conciencia lograda de lo que él mismo representa, la captación de un dramaturgo de lo que significa encarnar la tragedia que no puede uno componer.

6

Falstaff, en vida de Shakespeare, parece haber sido más popular incluso que Hamlet; los siglos posteriores han preferido al príncipe no sólo por encima del caballero gordo sino de cualquier otro ser de ficción. El universalismo de Hamlet parece ser nuestra mejor clave del enigma de su personalidad; cuanto menos le preocupan los demás, incluido el público, más nos preocupa él a nosotros. Parecería la más singular historia de amor del mundo; Jesús corresponde a nuestro amor y sin embargo Hamlet no puede. Sus sentimientos bloqueados, diagnosticados por el doctor Freud como edípicos, en realidad reflejan un quietismo trascendental para el que, afortunadamente, carecemos de etiqueta. Hamlet está más allá de nosotros, más allá de cualquier otro personaje de Shakespeare o de la literatura. A no ser desde luego que coincidamos en encontrar que el Yahweh del Escritor J y que el Jesús del Evangelio de Marcos son personajes literarios. Cuando llegamos a Lear entendemos que la trascendencia de Hamlet tiene que ver con el misterio de la realeza tan caro para el mecenas de Shakespeare, Jacobo I. Pero se nos dificulta ver a Hamlet como un posible rey, y pocos espectadores y lectores se inclinan a estar de

acuerdo con el juicio de Fortinbrás de que el príncipe se hubiera unido a Hamlet padre y a Fortinbrás como otro regio machacador de cabezas. Claramente la sublimidad de Hamlet es una cuestión de personalidad, cuatro siglos lo han entendido así. August Wilhelm von Schlegel observó con exactitud en 1809 que «Hamlet no cree demasiado ni en él ni en nada más» –incluidos Dios y el lenguaje, añadiría yo–. Desde luego está Horacio, a quien Hamlet sobrevalora visiblemente, pero Horacio parece estar ahí para representar el amor del público por Hamlet. Horacio es nuestro puente al más allá, a esa curiosa pero inconfundible trascendencia negativa que concluye la tragedia.

El escepticismo lingüístico de Hamlet coexiste con una envergadura o con un control del lenguaje mayor aún que en Falstaff, porque su abanico es el más amplio que hayamos visto nunca en ninguna obra individual. Es siempre impresionante que nos recuerden que Shakespeare usó más de 21.000 vocablos distintos, mientras que Racine usó menos de 2.000. Sin duda algún estudioso alemán ha contado cuántas de las 21.000 palabras tiene Hamlet en su vocabulario, pero no puede decirse que necesitemos conocer la suma. La obra es la más larga de Shakespeare porque gran parte de ella la dice Hamlet, y yo frecuentemente desearía que fuera todavía más larga, para que Hamlet hubiera podido hablar todavía de más temas de los que ya cubre. Falstaff, rey del ingenio, sin embargo no llega del todo a ser una conciencia autorial por derecho propio. Hamlet rompe esa barrera, y no sólo cuando revisa *El asesinato de Gonzago* transformándola en *The Mousetrap* [La ratonera], sino casi invariablemente cuando comenta sobre todas las cosas entre el cielo y la tierra. G. Wilson Knight caracterizó de manera admirable a Hamlet como el embajador de la muerte ante nosotros; ningún otro personaje literario habla con la autoridad del país ignoto, exceptuando al Jesús de Marcos. Harry Levin fue precursor en el análisis de *lo copioso* [copiousness] del lenguaje de Hamlet, que utiliza todos los singulares recursos de la sintaxis y la dicción inglesas. Otros críticos han hecho hincapié en los cambios de humor del decoro lingüístico de Shakespeare, con sus sorprendentes saltos de arriba abajo, su mutabilidad del conocimiento y del afecto. Por mi parte siempre me impresionan las variadas y perpetuas maneras en las que Hamlet está constantemente *espiondo* sus propias palabras. Esto no es sólo un asunto de retórica o de conciencia de la palabra; es la esencia de las más grandes originalidades de Shakespeare en la representación del carácter, el pensamiento y la personalidad. *Ethos, logos, pathos* –la triple base de la retórica, la psicología y la cosmología–, todo nos desconcierta en Hamlet, porque cambia cada vez que espía sus propias palabras.

Es un valioso lugar común que la tragedia de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* sea de forma abrumadora una obra de teatro. Hamlet mismo es aún más conscientemente teatral que lo que Falstaff tiende a ser. Falstaff está más conscientemente atento a su público, tanto en el escenario como fuera de él, y aún así, aunque se divierte en exceso, actúa menos para él que Hamlet. Esta diferencia puede provenir de la mayor tendencia al juego de Falstaff; como Don Quijote y Sancho Panza, Falstaff es *homo ludens*, mientras que la ansiedad domina en el reino de Hamlet. Pero la diferencia parece todavía mayor; el contra-Maquiavelo Hamlet podría llamarse un personaje antimarloviano mientras que Falstaff simplemente hace que el modo de Marlowe resulte fuera de lugar. Mi héroe-villano marloviano favorito, Barrabás, judío de Malta, es un autogozador estupendo, pero siendo una caricatura, como casi todos los protagonistas marlovianos, a menudo habla como si sus palabras se quedaran atrapadas en el globo de la caricatura que está encima de él. Hamlet es algo radicalmente nuevo, incluso para y en Shakespeare: su teatralidad es peligrosamente nihilista por ser tan paradójicamente natural en él. Más todavía que su parodia Hamm en el *Endgame* de Beckett, Hamlet es una ratonera andante, personificando las ansiosas expectativas que encarnan el malestar de Elsinore. Yago puede no ser nada si no es crítico; Hamlet es la crítica misma, el intérprete teatral de su propia historia. Con una mayor astucia que cualquier otro dramaturgo de antes o después de él, Shakespeare no nos deja estar seguros en cuanto a qué versos exactamente ha insertado Hamlet mismo para ajustar *El asesinato de Gonzago* en *La ratonera*. Hamlet habla de escribir entre doce y dieciséis líneas, pero llegamos a sospechar que hay bastantes más, y que incluyen el extraordinario discurso en el que el rey actor nos dice que *ethos* no es el demonio, que carácter no es destino sino accidente, y que eros es el accidente puro. Sabemos que Shakespeare representó al espectro del padre de Hamlet; hubiera sido oportuno si el mismo actor interpretara el papel del actor rey, otra representación del padre muerto. Hubiera sido un giro maravilloso para el mismo Shakespeare recitar versos que podría esperarse que hubiera escrito su Hamlet:

El propósito no es sino el esclavo de la memoria,
De violento nacimiento pero poca validez,
Que ahora, inmadura la fruta, se pega al árbol,
Pero cae sin sacudirla cuando están maduras.
Muy necesario es que olvidemos
Pagarnos a nosotros mismos lo que nos es debido.
Lo que a nosotros mismos en la pasión proponemos,
Acabada la pasión, el propósito lo pierde.

La violencia tanto del dolor como de la alegría
Sus propias ejecuciones consigo mismos destruyen.
Donde la alegría más festeja, más se lamenta el dolor;
El dolor se alegra, la alegría pena, por un leve accidente.
Este mundo no es para siempre, y no es extraño
Que también nuestros amores con nuestras fortunas cambien,
Pues es una cuestión que todavía tenemos que probar
Si el amor guía a la fortuna, o la fortuna al amor.
Caído el gran hombre, mira huir a sus favoritos;
El pobre ascendido hace amigos de enemigos;
Y hasta ahora el amor cuida de la fortuna:
Pues al que no lo necesita nunca le faltará un amigo,
Y quien necesitado pone a prueba a un amigo hueco
Directamente lo repara para enemigo suyo.
Pero conviene terminar por donde empecé,
Nuestras voluntades y nuestros sinos corren tan contrarios,
Que nuestros planes pronto son derribados:
Nuestros pensamientos son nuestros, sus finales nada tienen de nuestros.

Me cuesta trabajo entender cómo podría público alguno explicarse estos veintiséis densos versos de metafísica psicologizada sólo con el oído. Son tan densos y pesados como cualquier pasaje de Shakespeare; el argumento de *La ratonera* no los necesita y supongo que Hamlet los compuso como su firma en clave, como lo que aquel otro melancólico danés, Kierkegaard, llamó «El punto de vista de mi obra como autor». Se centran en sus versos finales:

Nuestras voluntades y nuestros sinos corren tan contrarios,
Que nuestros planes pronto son derribados:
Nuestros pensamientos son nuestros, sus finales nada tienen de nuestros.

Nuestros «planes» son nuestros propósitos pretendidos, producto de nuestras voluntades, pero nuestros destinos son antitéticos a nuestros caracteres y lo que pensamos hacer no tiene relación con los fines de nuestros pensamientos, donde «finales» significa al mismo tiempo conclusiones y cosechas. Deseo y destino son contrarios y así todo pensamiento debe destruirse a sí mismo. El nihilismo de Hamlet es en efecto trascendente, sin comparación con el que puede existir en los personajes de Dostoievski, o en las advertencias de Nietzsche de que aquello para lo que se pueden encontrar palabras tiene que estar ya muerto en nuestros corazones, y de que sólo vale la pena decir lo que no puede decirse. Tal vez por eso Shakespeare irritaba tanto a Wittgenstein. De manera bastante extraña Wittgenstein comparaba a Shakespeare con los sueños: todos equivocados, absurdos, mezclados, las cosas no son así excepto por la ley que pertenece

sólo a Shakespeare o sólo a los sueños. «No le es fiel a la vida», insiste Wittgenstein sobre Shakespeare, aunque evade la verdad de que Shakespeare nos había hecho ver y pensar lo que no hubiéramos podido ver ni pensar sin él. Por supuesto que Hamlet no le es fiel a la vida, pero más que ningún otro ser ficticio Hamlet nos hace pensar aquello que no hubiéramos podido pensar sin él. Wittgenstein podría negar esto pero ese era su motivo para desconfiar tanto de Shakespeare: Hamlet, más que ningún otro filósofo, de hecho nos hace ver el mundo de diversas maneras, de maneras más profundas de lo que nos gustaría verlo. Wittgenstein quiere creer que Shakespeare, como creador de lenguaje construyó un heterocosmos, un sueño. Pero la verdad es que el cosmos de Shakespeare se convirtió en el de Wittgenstein y en el nuestro y no podemos decir de la Elsinore de Hamlet o del Eastcheap de Falstaff que las cosas no son así. *Son* así, pero necesitamos a Hamlet o a Falstaff para iluminar el «así», para hacer algo más que darle cuerpo a los símiles. La cuestión es más bien la siguiente: ¿es la vida fiel a Hamlet o a Falstaff? En el peor de los casos, a veces, y en el mejor de los casos, otras veces, la vida puede o debe serlo, así que la verdadera cuestión es si Wittgenstein es fiel a Hamlet o Bloom a Falstaff.

Concedo que no se necesita ser un formalista o ser un historicista para afirmar que ser fiel a Hamlet o a Falstaff es una búsqueda absurda. Si se lee o se presencia una representación de Shakespeare para mejorar al vecino o al vecindario, entonces sin duda estoy siendo absurdo, una especie de Don Quijote de la crítica literaria. El llorado Anthony Burgess, en su *Nothing Like the Sun [Nada como el sol]*, estupenda novela sobre Shakespeare, hace que el bardo haga una fina observación, algo nietzscheana: «La tragedia es un macho cabrío y la comedia un Priapo pueblerino y *morir* es la palabra que los enlaza a ambos.» Hamlet y Falstaff lo habrían dicho mejor, pero el juego sexual sobre *morir* es lo que redime la prosa, y se nos recuerda debidamente que Shakespeare no escritura ningún género y utiliza al pobre de Polonio para ridiculizar a aquellos que lo hacen. La tragedia, aventuró una vez Aldous Huxley, debe omitir toda la verdad, sin embargo Shakespeare casi refuta a Huxley. John Webster escribió tragedia de venganza; Shakespeare escribió *Hamlet*. No hay personalidades en Webster, aunque casi todos se las arreglan para morir con algo parecido a la elocuencia shakespeareana. La vida debe ser fiel a Shakespeare si la personalidad es tener valor, si es *ser* valor. Valor y *pathos* no comulgan fácilmente entre sí, sin embargo ¿quién como Shakespeare los ha reconciliado tan constantemente? ¿Qué es después de todo la personalidad? Un diccionario diría que es la cualidad que lo convierte a uno en persona, no en una cosa o en un animal, o bien un conjunto de

características que lo hacen a uno de alguna manera distinto. Eso no ayuda mucho, especialmente respecto a Hamlet o a Falstaff, simples papeles para actores, como nos dicen los formalistas, y tal vez los actores se enamoran de sus papeles, pero ¿y nosotros, si nunca nos hemos subido a un escenario? ¿Qué queremos decir con «la personalidad de Jesús», si estamos pensando en el Evangelio de San Marcos o en el Jesús americano? O ¿que querríamos decir con «la personalidad de Dios», si pensamos en el Yahweh del Escritor J o en el Dios americano tan visiblemente encariñado con los republicanos y neo conservadores? Propongo que sabemos mejor qué es lo que queremos decir cuando hablamos de la personalidad de Hamlet en comparación con la personalidad de nuestro mejor amigo, o con la personalidad de alguna celebridad favorita. Shakespeare nos convence de que sabemos algo de Hamlet que es la mejor y más íntima parte de él, algo increado que se remonta más allá de los primeros recuerdos de nosotros mismos. Hay un aliento o chispa en Hamlet que es su principio de individuación, una identidad reconocible cuya prueba es su singularidad en el lenguaje, y sin embargo no tanto lenguaje como dicción, una elección cognitiva entre palabras, una elección cuyo empuje es siempre hacia la libertad: respecto de Elsinore, del Espectro, del mundo. Como Falstaff, Hamlet implícitamente define la personalidad como una manera de libertad, más como una matriz de libertad que como un producto de la libertad. Falstaff, empero, como he sugerido, está en gran parte libre del super ego censor, mientras que Hamlet en los cuatro primeros actos sufre terriblemente por su causa. En la bella metamorfosis de la purga que es el acto V, Hamlet casi queda liberado de lo que está sobre o por encima del ego, aunque al precio de bien morir antes de su muerte.

En *El gran Gatsby*, el narrador conradiano de Fitzgerald, Nick Carraway, observa que la personalidad consiste en una serie de gestos afortunados. A Walter Pater le hubiera gustado esa descripción pero sus límites son estrictos. Tal vez Jay Gatsby ejemplifica la definición de Carraway, ¿pero quién podría aventurar que la personalidad de Hamlet comprende una serie de gestos afortunados? William Hazlitt, como ya he dicho, da su propio voto a favor de la interioridad: «Somos nosotros los que somos Hamlet.» El escenario de Hamlet, insinúa Hazlitt, es el teatro de la mente, y los gestos de Hamlet entonces son de la parte más central de sí mismo, casi casi de la de todos. Fue enfrentando esta representación desconcertante, al mismo tiempo universal y solitaria, como T. S. Eliot expresó su sorprendente juicio de que la obra era un fracaso estético. Yo supongo que Eliot, con sus propias heridas, reaccionó a la enfermedad del espíritu de Hamlet,

ciertamente el más enigmático malestar en toda la literatura occidental. La propia metafísica poética de Hamlet, como hemos visto, es que el carácter y el destino son antitéticos, y, sin embargo, en la conclusión de la obra es probable que creamos que el carácter del príncipe era su destino. ¿Tenemos un drama de la libertad de la personalidad o del destino del carácter? El rey actor dice que todo es accidente, Hamlet en el acto V insinúa que no hay accidentes. ¿A quién debemos creer? El Hamlet del acto V aparece como si se hubiera curado y afirma que la disponibilidad o buena voluntad lo es todo. Yo interpreto que, como significado, la personalidad lo es todo, una vez que la personalidad se ha purgado a sí misma en un segundo nacimiento. Y sin embargo Hamlet tiene muy pocos deseos de sobrevivir.

Lo sublime canónico depende de una extrañeza que nos asimila aunque nosotros en gran parte no la asimilemos. ¿Cuál es la postura ante la vida, la actitud del Hamlet que regresa del mar al principio del acto V? El propio Hamlet vira vertiginosamente entre ser todo y nada, en una alternancia que atormenta nuestras vidas tanto como nuestra literatura. Como Shakespeare, Hamlet no toma postura, razón por la que las comparaciones de ambos con Montaigne han sido tan engañosas. Sabemos lo que queremos decir cuando hablamos del escepticismo de Montaigne, pero más bien queremos decir demasiado y a la vez demasiado poco cuando la insistencia la ponemos en el escepticismo de Hamlet o en el de Shakespeare. No hay ningún término (o términos) absolutamente exacto para las actitudes de Hamlet ante la vida y la muerte en el acto V. Uno puede utilizarlos todos – estoicismo, escepticismo, quietismo, nihilismo–, pero en realidad no funcionan. Me inclino a preferir «desapego», pero entonces me doy cuenta de que puedo definir la palabra sólo en referencia a Hamlet. El quietismo, medio siglo después de *Hamlet*, significó una cierta moda española de misticismo religioso, pero Hamlet no es místico, ni estoico y apenas cristiano. Va hacia la escena de la carnicería final con el ánimo de un suicida e impide el suicidio de Horacio con la conciencia egoísta de que la felicidad de Horacio se está posponiendo para que la propia historia del príncipe pueda ser contada y recontada. Y aun así le importa su reputación al morir; su «nombre mancillado» es su ansiedad final, si Horacio no vive para limpiarlo. Como ha matado a Polonio, empujado a Ofelia a la locura y al suicidio, y de manera bastante gratuita enviado a los desdichados Rosencrantz y Guildenstern a su ejecución, su angustia parecería justificada, sólo que de hecho no tiene ninguna conciencia de culpabilidad. Su temor de un «nombre mancillado» es un enigma más, y apenas se refiere a las muertes de Claudio y de Laertes, no digamos ya de su madre,

para la que su saludo de despedida es esa frase escandalosamente glacial: «¡Desdichada reina, adiós!» Su preocupación es propiamente teatral; es por nosotros, por el público:

Vosotros los que palidecéis y tembláis ante este azar,
Que sois mudos o espectadores de este acto..

Esto me parece una preocupación de dramaturgo, propia del autor revisionista de *La ratonera*. El Stephen de Joyce, en la escena de la Biblioteca de *Ulises*, distingue apenas entre Shakespeare y Hamlet, y como he observado, Richard Ellmann nos aseguró que la fantasía de Stephen siguió siendo siempre para Joyce la lectura seria de la obra. El propio Hamlet parece bastante libre de la impresión que recibe el público de que una conciencia tan vasta expire en un enredo tan enmarañado y absurdo de espada envenenada y copa envenenada. Ofende a nuestra sensibilidad que el héroe occidental de la conciencia intelectual muera en ese contexto groseramente inadecuado, pero no ofende a Hamlet, que ha vivido ya demasiadas cosas. Guardamos duelo a una gran personalidad, tal vez la más grande; Hamlet ha dejado de guardar duelo en el intervalo entre los actos IV y V. Los misterios más profundos de su personalidad están envueltos en la naturaleza de su duelo universal, y en su autocuración. No daré la lata aquí con lugares comunes edípicos, ni siquiera para descartarlos, habiendo consagrado un capítulo precisamente a ese descarte en un libro sobre el canon occidental, donde daba una lectura shakespeareana de Freud. La desesperación espiritual de Hamlet va más allá del asesinato de un padre, la rapidez con que de nuevo se casa una madre y todos los miasmas de la corrupción de Elsinore, en el momento en que su apoteosis en el acto V rebasa todo pasaje del complejo de Edipo. La pregunta decisiva resulta ser: ¿cómo deberíamos caracterizar la melancolía de Hamlet en los cuatro primeros actos, y cómo explicamos su escapatoria de ella hacia un lugar elevado en el acto V, un lugar por lo menos enteramente suyo, y en cierto sentido como un modo radicalmente nuevo de trascendencia secular?

Samuel Johnson pensaba que la particular excelencia de *Hamlet* como obra de teatro era su «variedad», lo cual a mí me parece más acertado del príncipe que del drama. Lo que más distingue a la personalidad de Hamlet es su naturaleza metamórfica: sus cambios son constantes, y prosiguen incluso después del gran cambio de fondo que precede al acto V. Tenemos el perpetuo rompecabezas de que la personalidad más intensamente teatral de Shakespeare centra una obra notable por sus angustiosas expectativas, por sus incesantes demoras que son más que parodias de una venganza interminablemente pospuesta.

Hamlet es un gran actor, como Falstaff y Cleopatra, pero su director, el dramaturgo, parece castigar al protagonista por salirse del corral, por ser el Duende escapado con la guirnalda de Apolo, tal vez por haber alimentado más dudas aún que su creador. Y si Hamlet está imaginativamente enfermo entonces también lo están todos los demás en la obra, con la posible excepción del sustituto del público, Horacio. La primera vez que nos encontramos con él, Hamlet es un estudiante universitario al que se le ha permitido volver a sus estudios. No parece tener más de veinte años de edad, pero en el acto V se nos revela que tiene por lo menos treinta, después de un intermedio de unas cuantas semanas cuando mucho. Y sin embargo nada de esto importa: sigue siendo siempre a la vez la más joven y la más vieja personalidad en el drama; en el sentido más profundo, es mayor que Falstaff. La conciencia misma lo ha hecho envejecer, la conciencia catastrófica de la enfermedad espiritual de este mundo, que ha interiorizado y que no desea que se le pida remediar, aunque sólo sea porque la verdadera causa de su naturaleza cambiante es su impulso hacia la libertad. Los críticos han estado de acuerdo, desde hace ya siglos, en que el atractivo único de Hamlet es que ningún otro protagonista de una alta tragedia sigue pareciendo paradójicamente tan libre. En el acto V, apenas sigue estando en la obra; como el «verdadero yo» de Whitman o el «yo, yo mismo» [*me myself*], el Hamlet final está a la vez dentro y fuera del juego mientras lo contempla y se maravilla de él. Pero si su cambio de fondo lo ha curado de la enfermedad de Elsinore, ¿qué es lo que lo empuja de regreso a la corte y a la final catástrofe? Sentimos que si el Espectro hubiera de intentar una tercera aparición en el acto V, Hamlet lo arrojaría a un lado; su obsesión por 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. Purgado, se permite prepararse para la versión italianizante y refinada de Claudio de *La ratonera*, sobre el principio establecido de «dejar que sea». Tal vez el mejor comentario es la variación de Wallace Stevens: «Así sea sea el final de la apariencia.» Y sin embargo, una vez más, tenemos que regresar a la enfermedad de Elsinore y a la medicina del viaje por mar.

Todo estudiante de la imagería de la obra *Hamlet* ha cavilado sobre el absceso sobre el que Robert Browning habría de jugar brillantemente con las palabras con su «el absceso lo arranco para librarte de -Vanidad». Hamlet mismo, precursor de tantos *personae* de Browning, tal vez está haciendo juegos de palabras sobre el absceso como impostura [*imposthume*, absceso; *imposture*, impostura]:

Éste es el absceso de mucha riqueza y paz,
Que revienta hacia dentro, y no muestra fuera ninguna causa
Por la que muere el hombre.

La enfermedad de Elsinore es de todas partes y todos los tiempos. Algo está podrido en todos los Estados, y si la sensibilidad de uno es como la de Hamlet, entonces finalmente no lo tolerará uno. La tragedia de Hamlet es por fin la tragedia de la personalidad: el carismático se ve obligado a una autoridad de médico a pesar de sí mismo; Claudio es meramente un accidente; el único enemigo convincente de Hamlet es él mismo. Cuando Shakespeare rompió con la caricaturización marloviana, y así se convirtió en Shakespeare, preparó el abismo de Hamlet para sí mismo. Nada menos que todo en sí mismo, Hamlet sabe también que él mismo no es nada en sí mismo. Puede retirarse a esa nada en el mar, y lo hace, y regresa desinteresado, nihilista, o quietista, como queramos. Pero muere con una gran preocupación por su nombre mancillado, como si volver a entrar en el *maelstrom* de Elsinore deshiciera en parte su gran cambio. Pero sólo en parte: la música trascendental de la cognición se levanta de nuevo en una melodía celebratoria al final de la tragedia de Hamlet, alcanzando el triunfo secular de «El resto es silencio» [«*The rest is silence*»]. Lo que no queda en reposo, o lo que permanece antes del silencio, es el valor idiosincrático de la personalidad de Hamlet, que podría llamarse de otra manera «lo sublime canónico».