

William Shakespeare

HAMLET

Traducción y edición de Ángel-Luis Pujante

Edición revisada y actualizada

Titulo original: *Hamlet*

© por la traducción y edición, Ángel-Luis Pujante, 1994, 2006

© Espasa Libros, S. L. U., 2011

Paseo de Recoletos, 4. 28001 Madrid (España)

Derechos exclusivos de edición

© 2024, Editorial Planeta Chilena S.A.

Avda. Andrés Bello 2115, 8° piso,

Providencia, Santiago de Chile

Diagramación: Ricardo Alarcón Klaussen

Primera edición en Chile: xxx de 2024

ISBN: 978-956-6198-96-3

Impreso en:

Este libro no podrá ser reproducido, ni total ni parcialmente, sin el previo permiso escrito del editor. Todos los derechos reservados.

*A Gonzalo Torrente Ballester, miembro distinguido
de la «wiser sort» que siempre ha sabido apreciar HAMLET.*



INTRODUCCIÓN

I

Desde la segunda mitad del siglo XIX todo nuevo crítico o editor de HAMLET se ha visto tentado a señalar que no se ha escrito tanto sobre ninguna otra creación literaria. Resistirse a esta tentación es cada vez más difícil: los ríos de tinta no dejan de crecer en número y caudal. Se ha dedicado a la obra una revista monográfica (*Hamlet Studies*) y en 1991 el ritmo de publicaciones sobre HAMLET alcanzó el de una por día¹. Se la ha analizado desde puntos de vista muy diversos (estético, ético, filosófico, teológico, psicoanalítico, histórico, político, feminista) y su gran complejidad garantiza que cada nueva época pueda verse reflejada en ella y quiera expresar ese reflejo.

Tal abundancia se debe en gran medida al problematismo de la obra y no sólo a su profundidad. De HAMLET se ha dicho que es «la ‘Mona Lisa’ de la literatura» y «la esfinge de la literatura moderna». Ambos juicios se explican por el carácter misterioso y enigmático del príncipe y de la obra, pero en realidad todo el drama está erizado de problemas que, empezando por el textual, se extienden a otros personajes y a diversas situaciones dramáticas: sus tres textos originales no muestran una interrelación del todo clara, y las ediciones inglesas modernas han creado aún más problemas al presentar un texto acumulativo

1. Según datos de *Shakespeare Quarterly*, 1991 Bibliography, 43, 5, 1992.

que resulta de combinar el de las dos originales de autoridad. Más que ante un texto, nos hallamos ante una especie de palimpsesto sobre el que han operado Shakespeare, sus contemporáneos y los editores modernos².

En cuanto a las dudas que suscitan los personajes y las situaciones dramáticas, las respuestas han sido dispares y contradictorias: Hamlet está loco y no lo está; quiere vengarse y se resiste a hacerlo; es noble y no lo es; ama a Ofelia y no la ama, etc. O, empleando la forma interrogativa propia de la obra: ¿Qué es realmente el espectro? ¿Fue la reina infiel al difunto rey Hamlet antes del crimen? ¿Cómo reacciona exactamente el rey Claudio durante la representación de los actores?, etc. A la vista de los cabos sueltos, lagunas e incógnitas que parece haber dejado HAMLET, se puede trazar un mapa crítico en el que entrarían los que han destacado su misterio, los que han resaltado su inteligibilidad, los que han subrayado ambos aspectos según las partes de la obra y los que no se han pronunciado claramente sobre ninguno de ellos.

Por otra parte, HAMLET es una obra eminentemente teatral. Desde sus primeros años se ha venido señalando su agudeza, diversidad e interés dramático y, salvo su referencia a la «locura fingida» de Hamlet, siguen vigentes las observaciones de Samuel Johnson, escritor, crítico y editor de Shakespeare en el siglo XVIII: «Si hubiera que definir cada obra de Shakespeare por

2. *Hamlet* se publicó por primera vez en 1603 en una «edición pirata» abreviada y plagada de errores y corrupciones. Las dos siguientes aparecieron en 1604-1605 y 1623. Ambas tienen autoridad textual, pero presentan notables diferencias. La traducción que aquí se ofrece se basa fundamentalmente en el texto de 1623. Véase al respecto la Nota preliminar, págs. 51-57 de esta edición.

la particular excelencia que la distingue de las demás, reserváramos para la tragedia de HAMLET el elogio de la variedad. Los incidentes son tan numerosos que relatar el argumento sería interminable. Las escenas son diversas y alternan el humor con la solemnidad... Continuamente aparecen nuevos personajes que exhiben distintas formas de vida y maneras propias de hablar. La locura fingida de Hamlet es muy divertida, el triste desvarío de Ofelia nos llena de ternura y cada personaje produce el efecto previsto...».

HAMLET sigue siendo una de las obras universales más traducidas, representadas y filmadas, y, aunque *El rey Lear* pueda disputarle su grandeza, no es probable que vaya a restarle popularidad. Habría que preguntarse si buena parte de su interés dramático no reside en todo lo que tiene de misterio, enigma o indefinición. Porque si la obra sólo fuese un estudio filosófico, un caso clínico o incluso un mero drama de tesis es seguro que no sería tan atrayente ni seguiría tan viva después de varios siglos. Olvidar la naturaleza dramática de HAMLET es uno de los riesgos de su lectura. Otro, proyectarse en ella, ocuparla con nuestras inquietudes, obsesiones o ideas preconcebidas y desahuciar buena parte de sus realidades. Evitar ambos riesgos intentará ser el fin de las páginas que siguen.

II

La leyenda de Hamlet se remonta a las sagas nórdicas medievales, en las que se le llama Amloði o Amleth y de las que pasa a las *Danorum Regum heroumque Historiæ* del danés Saxo

Grammaticus, escritas en el siglo XII y publicadas en 1514. Es curioso que, al parecer, en el nórdico antiguo Amloði significase «tonto», «corto de alcances», si bien el personaje se conduce más bien como un tonto listo o tonto sabio.

Cuenta Saxo que Horwendil, gobernador de Jutlandia, mató al rey de Noruega en combate singular y después se casó con Gerutha, hija del rey de Dinamarca, de cuyo matrimonio nació Amleth. Los éxitos de Horwendil provocan la envidia de su hermano Fengo, que lo mata y, «añadiendo el incesto a su crimen», se casa con su cuñada Gerutha. El joven Amleth decide vengar su muerte, pero, para no despertar sospechas, se cubre de suociedad y se finge tonto. Sin embargo, como su conducta da que pensar, se le tienta con una mujer hermosa, pensando que no será tan tonto si la goza. Amleth la goza, pero consigue que ella lo niegue. Cuando él dice la verdad, no se le cree y se le toma por loco. No obstante, un amigo de Fengo desconfía y prepara otra prueba: escondido bajo la cama de Gerutha, escuchará la conversación entre Amleth y su madre. Temiendo ser espionado, Amleth recurre a su fingida idiotez y se pone a cantar y aletear como un gallo. Saltando encima de la cama, nota un bulto debajo y, sin pensárselo dos veces, atraviesa al espía con su arma. Acto seguido, lo descuartiza, cuece los pedazos y se los echa a los cerdos. Amleth reprueba a su madre por su lujuria y le confiesa que su idiotez es puro fingimiento y que lo que pretende es vengar a su padre. Gerutha se arrepiente y se pone de su parte. Entre tanto, Fengo decide la muerte de Amleth y lo envía a Inglaterra con dos emisarios que llevan una carta para el rey inglés, en la que se ordena la ejecución. Durante la travesía Amleth encuentra la carta y la sustituye por otra en la que se exige la muerte de los

emisarios y se pide la mano de la hija del rey. Todo sucede según lo previsto. Amleth, que antes de salir para Inglaterra había pedido a su madre que celebrase sus exequias un año después, regresa a Jutlandia en la fecha acordada y aparece en medio de la celebración. Emborracha a los cortesanos, los envuelve en las colgaduras y prende fuego al salón. Finalmente, se dirige a la cámara de Fengo y lo mata.

No es probable que Shakespeare leyera a Saxo. Es más fácil que conociera la leyenda a través de la versión francesa que François de Belleforest preparó para sus *Histoires Tragiques*, publicadas por separado entre 1559 y 1582. En esencia, la historia es la misma en ambos, pero el relato de Belleforest dobla en extensión al anterior, especialmente en razón de sus comentarios morales. Sin embargo, hay dos diferencias importantes: Belleforest precisa que Geruth y Fengon, como él los llama, han cometido adulterio en vida del marido, y añade la melancolía de Amleth. Entre sus comentarios cabe destacar el contraste entre la barbarie de la sociedad precristiana que presenta y la civilización de la época en que vive. Por lo demás, hay un importante dato diferencial entre la leyenda nórdica en cualquiera de ambas versiones y el HAMLET de Shakespeare: en ellas el asesinato del padre no es secreto, puesto que Fengo mata a su hermano en un banquete y se justifica públicamente diciendo que lo ha hecho para proteger a su cuñada de la crueldad de su marido.

Conociese o no la leyenda nórdica, no parece haber duda de que Shakespeare compuso su HAMLET basándose en una tragedia perdida del mismo título a la que los especialistas llaman *Ur-Hamlet*. Comparando la leyenda original con el HAMLET de Shakespeare se puede suponer que muchos de los elementos comunes

a ambos debieron de estar presentes en ese primer *Hamlet*. Hay quien cree que lo escribió el propio Shakespeare y que, por tanto, se trataría de una primera versión de su tragedia. Sin embargo, se tiende a atribuirle a Thomas Kyd (1558- 1594), autor de *The Spanish Tragedy* (*La tragedia española*)³, obra escrita en 1589 o antes y uno de los mayores éxitos de taquilla del teatro isabelino.

De las dos referencias contemporáneas al *Ur-Hamlet*, ambas satíricas, la primera hace pensar que la pieza contenía largos recitados, y la segunda —en la que se cita el grito del espectro «¡Hamlet, venganza!»— permite suponer que es en esta obra donde el asesinato se convierte en secreto y se emplea al espíritu para revelarlo. Entre el *Ur-Hamlet* y *La tragedia española* habría bastantes elementos comunes: no sólo el fantasma que clamaba venganza y los largos parlamentos, sino, entre otros, la locura real o fingida del protagonista, la muerte de una inocente, la dilación en la venganza y el recurso al «teatro dentro del teatro». Otros aspectos de la tragedia perdida podrían encontrarse en *Der bestrafte Brudermord* (*El fratricidio castigado*), adaptación alemana de la historia de Hamlet que se ha conservado. Sin embargo, al faltarnos el *Hamlet* primitivo no es posible saber a ciencia cierta lo que Shakespeare le debía. Explicaciones como la de Empson⁴ u otros pueden ser agudas y atrayentes, pero no pasan de hipotéticas.

Por lo demás, al teorizar sobre la deuda de Shakespeare convendrá recordar lo que el dramaturgo hizo con *El rey Lear*:

3. De ella hay dos traducciones castellanas: la de Margo Glantz (Universidad Autónoma de México, 1976) y la de José Ramón Díaz Fernández (en *Tres tragedias de venganza: teatro renacentista inglés*, Madrid, Gredos, 2006).

4. Para esta y otras referencias véase la Bibliografía selecta, págs. 45-49.

basándose en una obra del mismo título que sí se conserva y, por tanto, permite el cotejo, Shakespeare infundió a la historia previa una visión tan personal que los elementos comunes resultan secundarios. Es más, cuando hay semejanza entre Shakespeare y su fuente, el efecto es distinto. Así, en el *Ur-Hamlet* había al parecer una escena en la que el protagonista se abstiene de matar al rey orante para no enviarle al cielo. En Shakespeare, Hamlet da la misma razón para no hacerlo, pero, como observa Muir, pocos críticos le creen.

III

La preexistencia de obras como el perdido *Ur-Hamlet* o *La tragedia española* tiene un interés especial. Pese a sus imperfecciones, una u otra inauguró un género dramático de gran fertilidad en el teatro isabelino: la tragedia de venganza. Desde luego, la dramatización de la venganza de sangre no fue ninguna novedad: empezando por la *Orestíada* de Esquilo, había sido tema de las tragedias de Séneca y volvería a aparecer en el teatro clásico español y francés. Con todo, fue en Inglaterra donde se cultivó con unas características propias y, por lo visto, con gran interés popular.

Inspirándose inicialmente en Séneca y su retórica, los dramaturgos isabelinos plantearon la venganza de sangre como un deber impuesto a un individuo agraviado que en un principio se halla comparativamente indefenso o impotente y cuyo agravio no puede ser conocido o reconocido por el sistema social y político en que vive. La influencia de Séneca fue sin duda el

gran impulso inicial de la tragedia de venganza isabelina, pero no llega a explicar su desarrollo, diversificación y, en especial, su constante interés para dramaturgos y público.

La venganza de sangre responde a un impulso elemental de justicia retributiva muy arraigado y permanente («una especie de justicia salvaje», la llamaba Bacon). No se trata sólo del único recurso de que disponía el agraviado humilde, porque tradicionalmente ha sido una cuestión de honor y, por ejemplo, entre los antiguos anglosajones era una prerrogativa del hombre libre. Vengar el asesinato de un padre, un hijo o un ser querido se sigue considerando un deber al que no siempre logran poner coto las doctrinas religiosas (la venganza es pecado) ni las leyes del Estado (la venganza es un crimen). Es esta ambigüedad, esta tensión entre unas convicciones íntimas y unas normas éticas y legales lo que permite dar al tema una altura trágica. Es, desde Esquilo, lo que hace que el protagonista tenga razón y, sin embargo, no la tenga, y lo que lleva, como en *HAMLET*, a preguntarse por el significado de la vida, la muerte y la naturaleza humana.

Al mismo tiempo, tal tensión genera un estado psíquico cuya singular exploración, según C. y E. Hallett, caracteriza a la tragedia isabelina de venganza. El agraviado que cede a la llamada del espectro y se dispone a vengarse abdica de su razón y se entrega a la «locura», entendida esta en un sentido amplio y no forzosamente clínico —y que no debe confundirse con la estratagema de la locura fingida, aunque haya momentos, como en *HAMLET*, en que podemos dudar si esta «locura» es fingida o real—. La nueva experiencia, que suele llevar aparejada la percepción del mal, impone un cambio radical en la psique del protagonista. La alteración, que puede manifestarse desde el

principio, como ocurre en HAMLET, se despliega a lo largo de un tiempo, durante el cual el vengador examina su entorno y su estado de ánimo y planea la forma de vengarse. Aunque pueda parecerlo, no se trata tanto de una situación estática como de un proceso que pone en movimiento los demás elementos esenciales de la tragedia de venganza: la dilación del vengador, el recurso al «teatro dentro del teatro», los homicidios múltiples y la muerte del protagonista.

Según la psicología isabelina, cuando las pasiones actuaban sobre la razón, esta era suplantada en «una especie de insurrección», como dice el propio Shakespeare en *Julio César*. En efecto, la conducta irracional se consideraba una rebelión de las emociones, y la «locura» de un vengador abocado a la histeria suponía la ruptura de los frenos que contienen al hombre racional y civilizado. En consecuencia, la venganza a la que impulsan el honor y el deber origina en el protagonista la pérdida de sus virtudes, hasta el punto de que en algunos de estos dramas le convierte en un artista de la crueldad, como ocurre en *The Revenger's Tragedy* (*La tragedia del vengador*) de Cyril Tourneur⁵. No debe, pues, extrañar que, tanto ética como dramáticamente, la muerte del vengador al final de la obra se juzgase necesaria.

En el estudio de los Hallett la locura y los demás elementos de la tragedia de venganza no son meras piezas mecánicas, sino verdaderos sistemas de un organismo que varía según la visión de cada dramaturgo. Esta orientación no resuelve todos los problemas del género, pero puede arrojar no poca luz sobre una obra como HAMLET.

5. Atribuida también a Thomas Middleton. Hay traducción española en C. Tourneur, *Tragedias*, trad. Bern Dietz, Madrid, 1987.

IV

Shakespeare entendió la complejidad de la venganza de sangre y supo aprovechar sus virtualidades dramáticas. La amplitud intelectual, penetración psicológica, variedad y elocuencia de su HAMLET la distingue de las otras versiones de la leyenda y le otorgan un lugar especial entre las tragedias de venganza. Por lo pronto, Shakespeare profundiza en el tema mismo y se centra extraordinariamente en la figura del vengador. Las intervenciones del príncipe representan casi la mitad de un largo texto y su «caso» es centro constante de atención para los demás personajes. Sin embargo, Hamlet no es el único hijo agraviado y llamado a la venganza: están Fortinbrás, Laertes e incluso Pirro. Cada uno es distinto, pero, a su vez, Hamlet difiere de los otros. Fortinbrás, «rebosante de ímpetu y ardor», emprende un ruidoso desquite con «una partida de aventureros sin tierras» aprovechándose del estado de salud de su tío el rey de Noruega. Reprendido por este, no se refrena ni licencia a sus soldados, sino que dirige su agresividad contra Polonia. Incitado por la memoria de su padre —cuyo nombre lleva—, Fortinbrás es presentado como un guerrero vehemente y alocado que, no obstante, sabrá ser tan hábil y calculador como para rendir homenaje a Hamlet y a la vez reivindicar «derechos históricos» que le convertirán en rey de Dinamarca⁶.

6. En el tiempo de la acción dramática, Noruega y Dinamarca están regidas por los respectivos hermanos de los reyes anteriores, Fortinbrás y Hamlet. Manteniendo viva la memoria de los padres y el conflicto que los enfrentó, Shakespeare da a cada hijo el nombre de su respectivo padre.

La actitud de Laertes es más explícita. Si a Hamlet le preocupa la «conciencia» y teme condenarse, Laertes se arriesga a todo con tal de vengar a su padre:

¡Al más profundo abismo
la gracia y la conciencia! No temo condenarme.
A tal punto he llegado que no me importa nada
esta vida, la otra, cualquier cosa.

Y cuando el rey le pregunte interesadamente qué estaría dispuesto a hacer con Hamlet, Laertes le responderá sin pensárselo: «A degollarlo en la iglesia». Primero al frente de una revuelta popular contra el rey Claudio y después aliándose con este en su intriga criminal contra Hamlet, Laertes es el típico vengador sin escrúpulos y de retórica fatua. Hamlet, que, teniendo motivo, no hace alarde público de sus emociones, perderá los nervios ante la grandilocuencia que Laertes despliega en el entierro de su hermana.

Artificiosa e hinchada es también la presentación del vengador Pirro en el célebre parlamento de los actores:

De pies a cabeza
vestido de gules, hebras pavorosas
de sangre de padres, madres, hijas, hijos,
cocida y reseca por calles que abrasan
y dan una luz violenta y maldita
a su odiosa muerte. Quemado de furia
y fuego, cubierto de sangre cuajada,
carbunclos sus ojos, Pirro infernal busca
al anciano Príamo.

Mucho más que Laertes, Pirro es el vengador consagrado a la violencia ciega y sanguinaria, un monstruo que «en cruel pasatiempo» se venga en el anciano Príamo cortándolo «en tristes pedazos» delante de su esposa. El recitado dramatiza su venganza y la pone ante los ojos de Hamlet, que, en vez de correr a matar a su tío, organiza una función para poner a prueba al espectro y observar la reacción del rey. Pero después, cuando ya está seguro del crimen y tiene la oportunidad de matar al rey mientras reza, Hamlet se resiste: como Pirro, alza su espada contra un hombre indefenso, pero no puede abatirlo. Es capaz de matar, pero lo hace —como con Polonio y finalmente con el propio rey— en un raptó de agitación, y no con premeditación y a sangre fría.

Fortinbrás, Laertes y Pirro podrán ser distintos entre sí, pero se asemejan en su insensibilidad moral. Su diferencia con Hamlet acentúa el tema central y refleja por contraste unas tensiones internas que en ellos serían incomprensibles. Porque la aversión de Hamlet a su venganza se explica no sólo por su carácter, sino por la naturaleza misma de su tarea. Frente a los otros vengadores y más que en ninguna otra tragedia de este género, Hamlet evidencia el dilema fundamental de la venganza, insoluble para quien, sin ser un ángel, sea algo más que una bestia.

V

Decía Granville-Barker que HAMLET es una «tragedia de inacción». Si es así, Shakespeare habría logrado lo que parece un contrasentido: dramatizar la pasividad. Como tragedia de

venganza, HAMLET sería una solución personalísima al constante problema de ocupar el intervalo que media entre el asesinato y el desquite. Seguramente todo esto no es más que un efecto óptico. Vista en su conjunto, la trama responde a un esquema de causa-efecto: desde el principio Hamlet tiene asignada una tarea y todo lleva a una meta, aunque sea despacio y a tropezones. Si el protagonista no se mueve, otros le obligan a hacerlo. En HAMLET la acción lleva a la inacción y viceversa, y esta interrelación es sin duda lo que genera gran parte de su interés dramático.

La sensación de inactividad se explica en cierta medida por el lugar o, mejor dicho, por la concentración en un solo lugar, el castillo-palacio de Elsenor. Es verdad que hay movimiento de personajes: Laertes y después Reinaldo van a París, Fortinbrás viene de Noruega y se dirige a Polonia, acuden embajadores ingleses y el propio Hamlet es enviado a Inglaterra. Pero si sabemos de estos viajes es por la narración, porque de Dinamarca no salimos nunca. Pronto veremos que la unidad de lugar no es el principal objetivo del autor. La corte remota y provinciana en la que se centra Shakespeare contribuye a ofrecer una imagen de inactividad, pero también de algo más profundo. Para Hamlet, Dinamarca es una cárcel y, aunque este sentimiento se deba a un estado psíquico muy personal, no hay duda de que Shakespeare se ha esforzado en transmitirnos una impresión muy semejante.

Tras la muerte del rey Hamlet, la corte danesa parece haber optado por el silencio acomodaticio. No es sólo que la reina se haya apresurado a casarse a las pocas semanas de quedar viuda, sino que lo ha hecho con su cuñado. Ya en su primer monólogo (I.ii), Hamlet llama «incestuoso» a este matrimonio y después también lo hará el espectro. Sin embargo, la corte

parece aceptarlo o, por lo menos, no se opone a él expresamente. Shakespeare recoge aquí lo que por lo visto fue un tema candente durante el siglo xvi, especialmente desde el matrimonio de Enrique VIII con Catalina de Aragón, viuda del hermano del rey. Tanto la Iglesia protestante como la católica condenaban este tipo de enlace, al parecer apoyándose en la Biblia —Levítico, 20, 21: «Y el que tomare la mujer de su hermano, comete inmundicia»—, aunque por razones políticas hubiera excepciones. Pues bien, el parentesco fue precisamente el motivo que alegó después Enrique VIII para solicitar la anulación del matrimonio. Respecto a Claudio y Gertrudis, observa Watts que el silencio de la corte estaría comentado indirectamente por Shakespeare en la escena de cementerio (V.i): a propósito del entierro en sagrado de Ofelia, el diálogo del sepulturero y su amigo deja claro que hay una ley para el rico y otra para el pobre. Dicho con otras palabras, el poder del rey prevalecía sobre la ley eclesiástica y la corte lo daba por supuesto. El público del teatro lo sabía, pero Hamlet y el espectro darán testimonio del «incesto».

Algunos han querido ver en Claudio a un rey ponderado, hábil y eficaz que cuenta con la simpatía de los cortesanos y frente al cual su sobrino Hamlet constituye un elemento perturbador y conflictivo. Pero ni se trata de eso, ni Shakespeare ha dejado el caso tan abierto. La información del espectro de que Claudio ha ceñido la corona tras seducir a su cuñada y matar a su hermano puede ser cuestionable, y, desde luego, Hamlet querrá verificarla. Pero antes de que esto suceda y de que la conciencia del rey caiga en la trampa de Hamlet, Shakespeare pone en boca de Claudio un breve aparte que confirma al lector o espectador la verdad del asesinato:

¡Qué duro latigazo a mi conciencia!
La cara de una golfa, repintada de color,
no es más fea con el afeite que se aplica
que mis actos con mis falsas palabras.
¡Ah, qué pesada carga!

Y después de que la función teatral le haya llevado a revelar su crimen, el rey expresará su arrepentimiento y en vano intentará rezar. El pareado con que termina la escena —«Vuelan mis palabras, queda el pensamiento. / Palabras vacías no suben al cielo»— muestra sus verdaderos sentimientos y lo irreversible de su caso.

No se trata, por tanto, de que el rey sea tan competente o Hamlet tan conflictivo: es que Claudio tiene que ocultar un grave crimen que ha cambiado la vida de la corte. Shakespeare proyecta esta situación personal y la generaliza en el fingimiento que tanto domina en Elsenor. La fuerte conciencia teatral que muestra la obra empieza manifestándose en el contraste entre apariencia y realidad que ya apunta en la segunda escena y que, directa o indirectamente, continúa hasta el final. Obsérvese que en la escena siguiente las advertencias que Laertes y Polonio hacen a Ofelia demuestran una clara aceptación del disimulo y la hipocresía como normas de conducta, precisamente cuando se refieren a la conducta sexual.

Es irónico que Hamlet, que rechaza el fingimiento, tenga que recurrir no ya al disimulo, sino al histrionismo. En la mencionada segunda escena afirma que en él no hay «parecer»: lo que siente va por dentro y no precisa de gestos luctuosos que podrían simularse y que, tal como lo expresa, serían más propios de un actor. Sin embargo, la revelación del espectro le

llevará a aparentar un «talante estrafalario». La locura fingida no es invención de Shakespeare, sino un recurso que ya estaba en la leyenda, pero el histrionismo de Hamlet se introduce precisamente en un mundo de simulación y es la norma que regula su relación con los simuladores.

Otro rasgo que distingue al mundo de HAMLET (y que es complementario del fingimiento) es la práctica del espionaje. El príncipe será el personaje más observado: todos intentan abrir su mente y penetrar en su secreto. El rey será su «legítimo espía», Ofelia y la reina se prestarán a ser agentes de la vigilancia, y Rosencrantz y Guildenstern utilizarán su amistad para observarle y sonsacarle. Sin embargo, es Polonio quien mejor encarna esta tendencia (y quien la paga con su vida en uno de los muchos reveses irónicos de la obra). Su hijo Laertes se expresará como una especie de censor de Ofelia antes de salir para Francia. Pero también es irónico que poco después su padre ordene que le espíen en París y averigüen de manera tortuosa su género de vida.

Al igual que con el fingimiento, será el propio Hamlet quien más dependa de la observación: durante la función teatral está pendiente de las reacciones del rey y encarga a Horacio que también le vigile. En este lugar de corrupción y desconfianza todos acaban espíandose. La leyenda nórdica presenta la vigilancia como parte de la historia. En el mundo de HAMLET es lo que, junto con la simulación, crea el ambiente corrupto, claustrofóbico y hostil que lo caracteriza. Como Shakespeare demuestra, «algo podrido hay en Dinamarca» es algo más que una frase.

VI

El tono problemático de HAMLET y su ambiente carcelario coexisten con una trama cuya claridad viene marcada por el propio género. El protagonista tiene que matar al rey y, directa o indirectamente, todo lleva a este objetivo. La acción se desarrolla en tres fases: la primera concluye con la revelación del espectro al final del primer acto; la segunda abarca desde II.i hasta IV.iii, en que Hamlet es enviado a Inglaterra; la última, desde IV.iv, en que Fortinbrás se dirige a Polonia con su ejército⁷, hasta el final de la tragedia. A estas tres etapas corresponden tres escenas de corte con el rey presidiendo la ceremonia: al comienzo (I.ii), en la representación (III.ii) y en la última escena. El punto central estaría, por tanto, en III.ii, en que la reacción del rey revela su crimen, o bien en III.iv, en que el príncipe mata a Polonio. Hay quien ve en HAMLET una estructura bipartita: la segunda parte comenzaría precisamente tras la muerte de Polonio y desarrollaría sus consecuencias. En cualquier caso, Hamlet pasará a ser el blanco de la respuesta que provoca este homicidio y que decidirá su fin como agente de su venganza y víctima de otra.

La obra se inicia con una nota de misterio, y la doble aparición del espectro en la primera escena confirma y refuerza esta sensación. Su fugaz presencia parece bastar para asignarle una identidad: se asemeja extraordinariamente al difunto rey Hamlet y se comporta con la majestad que este mostró en

7. Tanto la brevedad como el contenido de esta escena en el texto de 1623, base de la presente traducción, llevan a considerarla como prólogo de la última fase. En el texto de 1604-1605, IV.iv sería la última escena de la fase anterior. Véase «El problema textual», págs. 51-55, y la traducción del texto suprimido en el Apéndice, págs. 227-230.