

MARÍA LYDIA FLORES ACUÑA

# “Poison in jest”: los duelos verbales de Hamlet

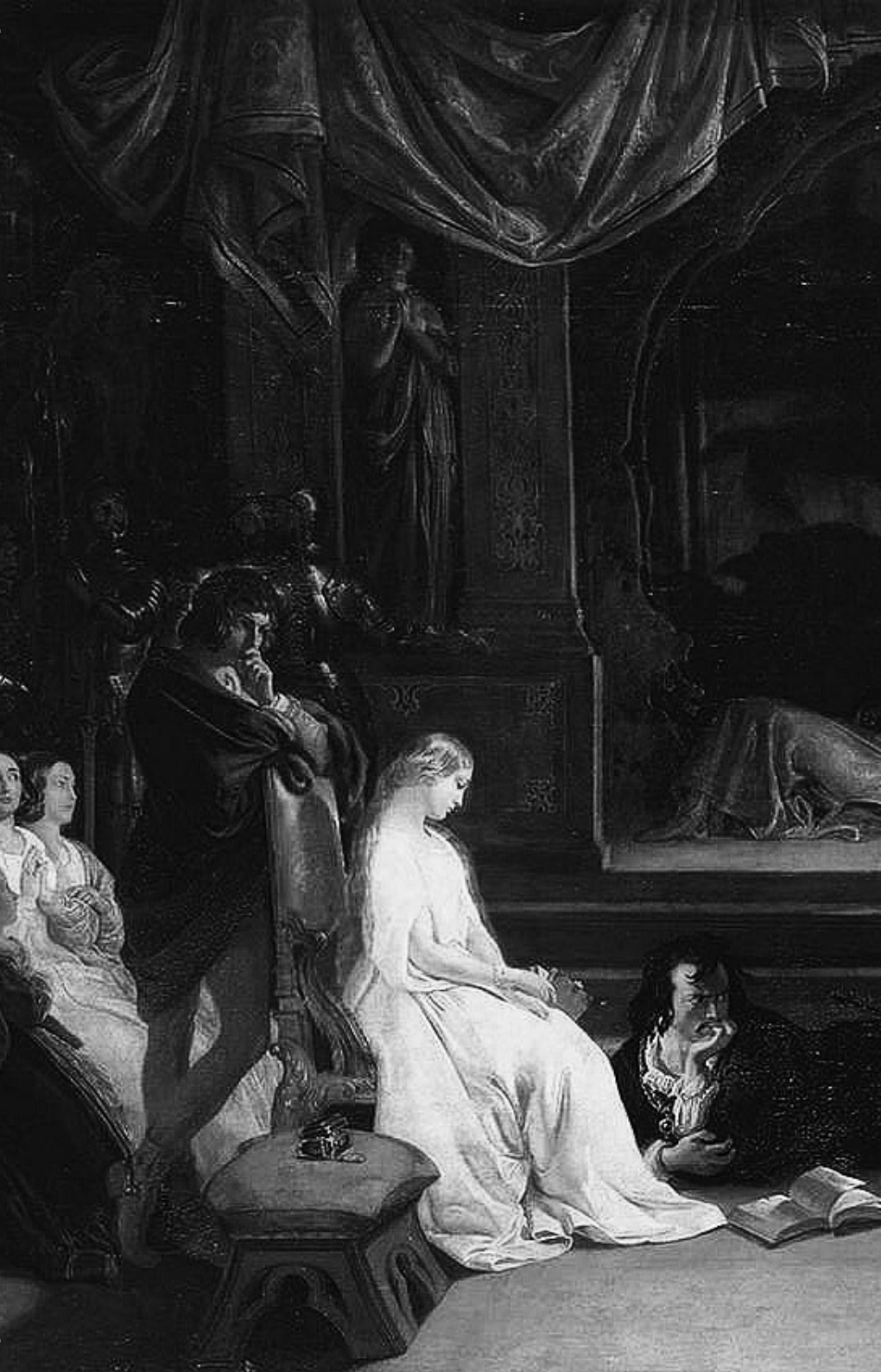


DELEFYL

@Schola

FFL

UNAM





**“Poison in jest”:**  
**los duelos verbales de Hamlet**

@Schola DELEFYL

MARÍA LYDIA FLORES ACUÑA

**“Poison in jest”:**  
**los duelos verbales de Hamlet**



@Schola

DELEFYL

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición:  
mayo de 2021

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,  
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-4592-6

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de “doble ciego” conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial  
por cualquier medio sin autorización escrita del titular  
de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

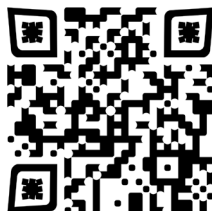
## CONTENIDO INTERACTIVO

- Prólogo
- Prefacio
- Introducción
- I. El humorismo de Hamlet y generalidades sobre “lo risible”
- II. Hamlet vs. Claudio. *Comic subversion* o chistes tendenciosos
- III. Hamlet vs. Polonio; Hamlet vs. Osric. Ridiculización
- IV. Hamlet vs. Rosencrantz y Guildenstern. Chistes tendenciosos
- V. Hamlet vs. Ofelia. Chistes obscenos
- VI. La escena del cementerio. Humor negro
- Conclusiones
- Bibliografía
- Índice

presentación audiovisual  
haz click en el enlace

<https://youtu.be/yxznIdu2Qb0>

o puedes acceder vía QR





“WHETHER 'TIS NOBLER IN THE MIND TO SUFFER THE  
SLINGS AND ARROWS OF OUTRAGEOUS FORTUNE OR  
TO TAKE ARMS AGAINST A SEA OF TROUBLES AND BY  
OPPOSING END THEM [...]”.

W. Shakespeare.\*

\**Hamlet*, III, I, 57-60. “[...] si es más noble para el alma soportar / las flechas y pedradas de la áspera Fortuna / o armarse contra un mar de adversidades / y darles fin en el encuentro [...]”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 125.)

## PRÓLOGO



A lo largo de este ensayo, Lydia Flores Acuña nos ofrece una lectura diferente de la obra dramática de Shakespeare, *Hamlet*. En éste hace resaltar el humorismo y el ingenio del protagonista, poniendo énfasis en una amplia gama de significados que ofrece la misma. Sobresale el hecho de que Hamlet, el personaje trágico, tiene una faceta cómica pocas veces advertida. De hecho, existe un consenso entre los estudiosos acerca de que nuestro protagonista posee ciertas características cómicas.

Desde 1895, dice Levin, hubo intentos de resaltar las características cómicas de la obra, tales como un ensayo de John Corbin titulado: *The Elizabethan Hamlet: A Study of the Sources, and of Shakespeare's Environment to Show that the Mad Scenes Had a Comic Aspect, Now Ignored*.<sup>1</sup> Hubo otros estudios que abrieron el camino para una serie de trabajos que han estudiado a Hamlet como aquel que ha adoptado la máscara de bufón, pero no es sino hasta mediados del siglo XX que es visto como un personaje con una faceta cómica, por ejemplo, en estudios tales como el de William Willeford, quien describe algunas escenas como aquéllas en las que éste se convierte en la “encarnación de una presencia bufonesca”.<sup>2</sup>

La estructura básica de la obra es la siguiente: el viejo rey Hamlet ha sido asesinado por su propio hermano, Claudio; el matrimonio de su viuda con éste se ha llevado a cabo, y el nuevo rey está ocupado estableciendo su reinado. En la persona del joven príncipe existe el vengador. La tragedia de venganza isabelina imitaba a Séneca, cuyo vengador completa su tarea con algún tipo de engaño. Una salida

<sup>1</sup> Cf. Harry Levin, *The Question of Hamlet*, p. 124.

<sup>2</sup> *The Fool and His Sceptre: A Study in Clowns and Jesters and their Audience*, p. 192.

teatralmente ingeniosa se encontró en el disfraz de la locura pretendida. La ironía dramática creada cuando los personajes de la obra no conocen la naturaleza fingida de la locura, mientras que en el público sí causa mucha risa.<sup>3</sup>

Sin embargo, en muchos estudios contemporáneos sobre la obra, el discurso carnavalesco, festivo del príncipe danés ha sido suprimido, o pasado por alto. En realidad, pocos han explorado en alguna medida, cómo una de las facetas de Hamlet como bufón o *clown* ha influenciado el significado de esta obra de teatro; de hecho, la fusión de éste con el bufón trastoca las jerarquías oficiales. Al representar este papel, Hamlet usa una serie de tácticas verbales para poner al descubierto la corrupción de la corte de Dinamarca. Dado que nuestro personaje no puede acusar al rey Claudio del asesinato de su padre, emplea juegos de palabras para revelar la corrupción que allí impera. Se trata de un drama más intenso que una acción física completa porque le falta una resolución. Los argumentos que asumen algunos críticos concluyen que el príncipe es un hombre de inacción y pasan por alto su función dramática. Pero, al frenar una acción física para iluminar su acción verbal, Hamlet aumenta la tensión dramática, y al demostrar que la retórica es un agente de acción, éste destaca su papel hablado. De modo que, mediante un proceso de dilación y demora, y de la representación teatral de *La ratonera* dentro de la obra, Hamlet demuestra que el habla es una forma de actuar esencial en su papel de vengador. Y aunque se trata de una tragedia de venganza por su impulso característico hacia un castigo merecido, y es un género tipificado por la acción física, la acción verbal, no obstante, forma parte esencial de este drama. Por este motivo, el estudio de Lydia Flores es una herramienta valiosa, sobre todo para los lectores de la obra, porque las frases ingeniosas de Hamlet, según ella señala, citando a Bergson, son como “lo cómico volatizado [...] porque perfilan al instante escenas risibles de un modo tan discreto y ligero,

<sup>3</sup> Cf. Jean MacIntyre, “Hamlet and the Comic Heroine”, in *Hamlet Studies*, 1982, vol. 4, no. 1-2, pp. 12-13.

que todo ha transcurrido, apenas lo hayamos comenzado a advertir”.<sup>4</sup>

Hamlet es hijo de un amado padre asesinado, y su respuesta al acto inicial del envenenamiento de su padre consiste en administrar un veneno emblemático suyo. Siendo así, es un vengador, pero él persigue a su víctima de manera perversa, no con la espada, sino con palabras. El veneno es el recurso de Claudio, y “el veneno en broma” es la reacción de Hamlet, sobre todo en relación con la adulación o lisonja, la hipocresía y el ardid o la sicofancia<sup>5</sup> en la corte. Es más, se divierte a costa de todos los que le rodean.

Hamlet adopta la locura como una protección al ser obligado, a partir de su encuentro con el Fantasma, a vengarse de la muerte de su padre. Dada su posición central y, al mismo tiempo, ajeno en la corte, concibe y emplea la función *antic*<sup>6</sup> de manera desafiante, y así, decide ponerse la máscara del *clown* cuando adopta el *antic disposition*. Así pues, el papel que Hamlet asume al relacionarse con sus oponentes tendrá mucho en común con el papel del *clown* ingenioso.<sup>7</sup> Este aspecto lo enfatiza Harold Jenkins al señalar que el término *antic* era empleado para referirse a un actor con una máscara grotesca.<sup>8</sup> Se trata, pues, de un subterfugio lingüístico que él utiliza para ilustrar la corrupción de la corte.

Aunque Hamlet asume la locura como una suerte de protección después de la exhortación del Fantasma para que venga su muerte, emplea ésta tácticamente como contraespionaje. Así pues, dado que el joven príncipe es espiado constantemente por Claudio y Polonio con el objeto de discernir la causa de su locura, éste se convierte así en una amenaza para el rey, lo que provocará que, a su vez, él sea

<sup>4</sup> Henri Bergson, *La risa*, p. 122.

<sup>5</sup> La RAE define “sicofanta” como impostor, calumniador. (Cf. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. 23a. ed. Ver. 23.3. Disponible en: <<https://dle.rae.es>>, s. v. ‘Sicofanta’.)

<sup>6</sup> El término *antic* significa un modo de pensar y actuar grotesco y fantástico; y como sustantivo, se refiere a un bufón o actor burlesco. N. de A. de este apartado.

<sup>7</sup> Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de G. R. Hibbard, p. 195.

<sup>8</sup> Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 226.

también amenazado. Si reconstruimos la función cómica de la locura del príncipe danés es posible discernir las primeras manifestaciones de su actitud desafiante, pues siempre encuentra oportunidades para el subterfugio lingüístico en forma de comentarios cínicos y subversivos, sinsentidos y juegos de palabras, lo cual resalta el uso corrupto del lenguaje en la corte. Rebecca West señala que Shakespeare plantea que la corte de Dinamarca es corrupta por completo.<sup>9</sup> Y aquí es donde Hamlet demuestra el potencial subversivo de la locura del vengador. Al actuar como un demente que también adopta el papel de bufón, está impugnando la corrupción en la corte mediante una perturbación jocosa de la relación entre el habla y la significación. Lleva a cabo lo anterior mediante juegos de palabras que cuestionan la estabilidad de la personificación a través de la lengua. Este cuestionamiento es un acto de desafío a la interpretación falsa, puesto que la forma en la que los miembros de la corte utilizan la lengua revela una segunda intención, que es ocultar cualquier asomo de corrupción.

En cuanto a la obra, la cual trata sobre el uso de la retórica como un modo de manifestación y del habla como una forma de acción, existe, a lo largo de la misma, un interés sostenido en el uso de la lengua. Para comprender la forma cómo él utiliza la lengua, y con qué propósito, es necesario considerar la locura como un acto representativo, como un elemento teatral. En primer lugar, cuando Hamlet actúa el papel de orate, hay dos cuestiones que se deben considerar: está el *antic disposition*, que debe entenderse técnicamente como una suerte de disfraz, y también está la locura misma. “Los motivos del disfraz y la locura en una tragedia de venganza como lo es esta obra están íntimamente relacionados”.<sup>10</sup> Según Robert Weiman en “Mimesis in Hamlet”,<sup>11</sup> existe una conexión entre la locura y el papel del

<sup>9</sup> *The Court and the Castle. Some Treatments of a Recurring Theme*, p. 28.

<sup>10</sup> Charles Hallet y Elaine S. Hallet, *The Revenger's Madness: A Study of Revenge Tragedy Motifs*, p. 190.

<sup>11</sup> En *Shakespeare and the Question of Theory*. Ed. Patricia Parker y Geoffrey Hartman.

bufón: “En el teatro isabelino, la locura constituye un objeto de representación, pero también forma un modo de representación, especialmente asociado con elementos tales como el *clowning*, *punning* y la impertinencia, la tradición del mundo al revés y el bufón loco y jocoso”.<sup>12</sup> Desde una perspectiva más amplia, los roles que Hamlet representa son varios: el humanista erudito, el cortesano renuente, el huérfano afligido, el amante. Pero si hacemos a un lado su pertenencia a la realeza, comparte con el bufón atributos tales como, por ejemplo, una asociación con el diablo, el ingenio improvisado, un lenguaje particular y también corporal, así como una actitud cínica en relación con las mujeres. En su actuación como demente, Hamlet combina el elemento del disfraz con el potencial cómico del bufón.

A través de su agudeza plasmada en sus frases cómicas, demuestra el potencial subversivo de la locura del vengador. Se presenta como un lunático, y a la vez, como bufón, y enfrenta la corrupción de la corte trastocando de manera cómica la relación entre el habla y la significación. Esta acción verbal la lleva a cabo mediante el juego de palabras que cuestionan la estabilidad de la representación por medio del lenguaje. Este cuestionamiento es un desafío en contra del uso de la lengua en la corte. Hamlet utiliza su locura pretendida como un medio de desafío, porque en la corte la lengua se usa, como ya lo hemos dicho, con una segunda intención, sobre todo, para ocultar. Existe una destreza retórica operando en la corte; es decir, mientras quienes usan un doble sentido para engañar o conciliar, Hamlet usa el doble sentido para inquietar y revelar. Su juego verbal, al cuestionar la estabilidad de la representación a través de su discurso, trastorna las estructuras de poder basadas en un empleo falso de la lengua.

Por otra parte, según Peter Davidson, el aspecto vivaz de la inteligencia del príncipe danés, su comicidad, se expresa a través de su ingenio, “[de su] *wit*, y esta palabra debe considerarse no sólo como un término que describe un tipo

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 278.

de comedia teatral, sino también un término que retiene una parte de su significado anglo-sajón original, que es 'inteligencia', y que proviene del verbo *wittan*, 'saber', 'sabiduría'.<sup>13</sup>

También Rebecca West establece una conexión cuando explica la función del ingenio del personaje shakespeariano. "A lo largo de la obra, Hamlet se expresa con una armonía que reconocemos como la voz de un esplendor físico y mental; su mente viaja como el rayo, golpeando bajo la superficie de manera impulsiva, no tanto en la locura, sino en busca de la sabiduría".<sup>14</sup> La asociación entre el ingenio y la sabiduría es evidente cuando a causa de su *antic disposition* Hamlet dice: "I essentially am not in madness / But mad in craft",<sup>15</sup> teniendo así un perfecto control sobre sus palabras, mismas que utiliza de manera intencional y desafiante.

A este personaje se le ha encomendado una venganza, de modo que esto lo convierte en héroe; aquel que decide adoptar el papel de orate, lo cual se articula en sus burlas, juegos de palabras e impertinencia hacia los miembros de la corte. Es un príncipe que simula ser un loco desquiciado. Este mundo al revés causado por el príncipe se hace evidente en sus diálogos con los miembros de la corte, quienes se sienten perplejos por su locura.

Su fluctuación entre los papeles de bufón y de héroe ocurre en dos planos diferentes de la obra. En vista de lo que el Fantasma revela, si lo que dice es cierto, el papel implícito de Hamlet se torna en héroe. Cuando él decide adoptar el *antic disposition* retiene la máscara del bufón. Este papel lo hace explícito con el objeto de cumplir con su función real e implícita como héroe. Debido a este tipo de mimesis mixtas, el personaje de Hamlet aumenta su multiplicidad. Como tal, a él se le encarga actuar como vengador, es decir, como un héroe; bajo este rol, decide actuar el papel de orate, que se articula a través de sus bromas y comentarios cínicos e irónicos a los miembros de la corte danesa.

<sup>13</sup> *Text and Performance*, p. 33.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 32.

<sup>15</sup> III, IV, 189-190. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins. "Toda mi locura es fingimiento", en la ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 158.

Por otra parte, la máscara del *clown* en Hamlet implica múltiples asociaciones. Las connotaciones de este papel lo tornan ambivalente. En el teatro isabelino, su locura se asocia con miembros inferiores de la sociedad. De hecho, éstos poseen poco o nulo poder. Mediante su talento verbal, manipulación y persuasión logran obtener un poder temporal relativo en sus encuentros con sus superiores. En la corte isabelina, el personaje cómico encargado de divertir a reyes y cortesanos tenía características asertivas y subversivas; por lo tanto, en esta corte danesa donde el poder del rey es ilegítimo, el papel del “gracioso de la corte” sería necesariamente subversivo. En esencia, disfrazado como aquel que no sabe nada, Hamlet efectúa un contraataque. La respuesta al acto inicial del envenenamiento físico es administrar un veneno emblemático propio.

El conflicto entre el papel básico del vengador como héroe y la máscara elegida de una figura cómica es central para la interpretación del personaje de Hamlet. Detrás de sus características cómicas hay varias tradiciones. Por ejemplo, en la tradición teatral del siglo XVII, el vengador se presenta como un personaje cómico. El resultado de la máscara adoptada por Hamlet es multifacético y teatral. Mientras que el público está consciente de que él no está realmente loco, este conocimiento no es compartido por los personajes a los que se enfrenta. Su juego crea una serie de efectos irónicos, pues Hamlet se presenta como un ente que define a los que lo rodean como objetos de su ironía. Así, nuestro protagonista identifica diversos aspectos de locura entre los miembros de la corte danesa, y de este modo subraya la “anormalidad” detrás de la aparente “normalidad” establecida por Claudio.

Al final de la obra, en la última escena todo asomo de comicidad o locura queda marginado, y una seriedad incluyente cobra dominancia. Un motivo pragmático de la desaparición de los elementos cómicos del mundo teatral es la necesidad de lograr un efecto trágico al final. Desde una perspectiva más amplia, no obstante, el nuevo orden representado principalmente por Fortinbras, quien toma las rien-



das del poder en Elsinore, crea una nueva “normalidad”. El nuevo orden es sobrio, pragmático y racional.

A pesar de que se entretrejen elementos cómicos en la textura de la tragedia, el *statu quo* político en la obra no es heterogéneo, sino que constituye una constelación sólida y solemne. Una sobriedad política se hace prevalente, y así, la obra de *Hamlet* incorpora los atributos más centrales de la tragedia.

Para terminar, invito a que los lectores abunden sobre este tema en el detallado análisis de Lydia Flores Acuña, el cual es oportuno y de particular relevancia.

Geraldine Gerling

## PREFACIO



¿Por qué leer *Hamlet*, la gran tragedia de Shakespeare sobre la cual se ha escrito tanto y ciertamente por grandes eruditos? ¿Qué habrán de encontrar, estimados lectores, en esta pequeña obra mía?

En primera instancia deseo plantear que este trabajo tiene como objetivo ser meramente una obra de **difusión cultural o incluso didáctica**; es un acercamiento a la gran tragedia shakespeariana, una selección **y compilación de fragmentos risibles** por los juegos de palabras y por la interacción ríspida de Hamlet con los que lo rodean. Este ensayo mío no pretende bajo ninguna circunstancia presentarse como una contribución erudita más a las muchas escritas a través de la historia de la literatura universal.

Ofrezco aquí una obra para aquellos lectores que —sin manejar por completo el idioma inglés—<sup>1</sup> quisieran tener una lectura menos demandante, incluso menos intelectual de la misma. El texto, redactado en español y con traducción de las citas de los exégetas y de los diálogos, nos habrá de adentrar en otra faceta del estilo del Bardo de Avon —particularmente el manejo de sus personajes cómicos y su ingenio—, en este caso el de su protagonista. Y mi hipótesis aquí es, precisamente, que con sus comentarios cáusticos, punzantes, el joven príncipe nos resulta cómico y da luz en el claroscuro de la tragedia (*comic relief*).<sup>2</sup>

Invito a jóvenes estudiantes, ya sean aquellos inmersos en la carrera de teatro y también a incipientes estudiantes

<sup>1</sup> Son dos los objetivos didácticos de esta obra: (1) para aprendientes del idioma inglés, las traducciones habrán de enriquecer su conocimiento de la lengua de Shakespeare; (2) agregar a la apreciación de la tragedia de *Hamlet*, dado el diferente acercamiento a la misma.

<sup>2</sup> Episodio humorístico para relajar la tensión dramática.

de letras modernas o alumnos de nivel medio superior, a encontrarse o reencontrarse con ese personaje, el príncipe danés del "Ser o no ser" y de muchos otros monólogos —soliloquios— de gran fuerza expresiva. Sin embargo, les propongo conocerlo desde una perspectiva distinta: los convoco a ver en él al agresor que con lengua viperina y malintencionada se burla, menosprecia, ridiculiza, critica. Hamlet, haciendo uso de su aparente locura,<sup>3</sup> ataca con las palabras —de allí el título de este trabajo—; el personaje administra **"veneno en broma" ("poison in jest")** a diestra y siniestra **en vez de vengar la muerte de su padre**. Sus duelos no son con arma blanca, sino que en forma general y metafóricamente los he catalogado como **"duelos verbales"**, aunque debemos reconocer que el príncipe danés **no tiene realmente contrincantes a la altura del ingenio agresivo** que él maneja. En el intercambio de palabras, los otros personajes están inermes a las estocadas del dolido joven, no responden; incluso, a menudo ni siquiera parecieran captar la fuerza del ataque, quizá por condescender con el príncipe heredero, a quien además consideran no está en control de sus facultades.

La vis cómica de Hamlet, las burlas ofensivas, agudas, pero disimuladas para herir a aquellos que lo han traicionado pueden ser *risibles* si reconocemos en el lenguaje —el inglés de Shakespeare— el instrumento que sirve de **válvula de escape** para la desilusión, desolación y desesperanza del príncipe danés. Es de llamar la atención que el personaje, aunque es creación de un dramaturgo de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, sigue siendo universal y relevante en cuanto a sus sentimientos, sus reacciones, pero también porque podemos reconocer que su forma de contraatacar es común entre los seres humanos.<sup>4</sup>

Los invito, pues, a recorrer los recovecos de esta tragedia, a conocer al personaje bien delineado y redondeado, no "plano", que William Shakespeare nos presenta para com-

<sup>3</sup>De la *antic disposition*, de su disfraz y máscara de bufón, como lo menciona la mtra. Geraldine Gerling en su interesante prólogo. (Cf., *supra*, p. 9, §3.)

<sup>4</sup>No en balde hablamos en nuestro tiempo de "violencia psicológica".

plementar al Hamlet reflexivo de los monólogos. Leerán sobre la interacción individualizada del príncipe con los otros personajes y —**a través de la brevedad de los fragmentos seleccionados, aunado a la traducción de los diálogos y de las notas explicativas sobre las sutilezas léxicas o incluso históricas**—<sup>5</sup> percibirán los dobles sentidos y habrán de poder gozar de las respuestas llenas de ironía (por lo sutil) y de sarcasmo (por el deseo cruel de herir). Permítanse, asimismo, adentrarse en el aspecto lingüístico de los juegos de palabras, lo cual puede resultar no sólo interesante, sino enriquecedor para el lector que sabe **gozar del lenguaje *per se***.

Este acercamiento al inolvidable protagonista de la obra radica en considerar con atención sus interacciones y lo que está soterrado; espero se regocijen conmigo en primera instancia con el cinismo virulento de las respuestas del personaje principal y en segunda con los dobles significados de las palabras, combinación que indudablemente apela al humor. Por otro lado, estoy segura de que el entretejido de la narrativa del español respecto a la trama, el conflicto y la actuación de los personajes habrá de complementarse con los fragmentos en inglés de la obra de Shakespeare junto con las notas y acotaciones a pie de página que refuerzan o aclaran las ideas presentadas en el cuerpo del texto, las cuales habrán de agregar al conocimiento de la obra y a reconocer la universalidad de la misma.

En cuanto a este ensayo, producto de una lectura exhaustiva y de análisis, comparto con mis lectores este trabajo de investigación en que logré comprobar que las burlas cínicas, irónicas y sarcásticas de Hamlet eran, en efecto, “veneno en broma” y, como lo podrán ustedes corroborar, logré sustentar mi hipótesis con las explicaciones de muchas grandes plumas. Desearía agregar aquí, además, que la

<sup>5</sup> Las traducciones en general son mías, incluso abarcan los comentarios en inglés de los exégetas y, cuando el caso lo amerita, complemento con vocablos más cercanos a nuestra cultura, los cuales añado entre corchetes. Asimismo, para fragmentos específicos de *Hamlet*, consulté y en su caso cito principalmente la traducción de Ángel-Luis Pujante.

expresión "**poison in jest**" es una frase que el personaje mismo usa para hablar de la obra que se presenta ante Claudio, aseverando que no hay nada ofensivo en ella —lo cual, por supuesto, no resulta ser cierto.

Espero, pues, que ustedes también, queridos lectores, puedan gozar al reconocer *lo risible* de los intercambios verbales de Hamlet en función del uso incisivo y mordaz del lenguaje que el dramaturgo pone en boca de su protagonista. Creo, además, que la brevedad de los mismos los hace de **fácil acceso** —a diferencia de los monólogos y el lenguaje metafórico y poético de Shakespeare.

Ahora bien, si me permiten ir más lejos —incluso **si se lo permiten ustedes mismos**, podrían reconocer sus propias formas de agredir—, reconsiderar que la sutileza, la sorna, las burlas y los chistes tendenciosos conllevan a sentimientos profundos y no son únicamente algo con lo cual guasearse o regocijarse. El percibir como lectora esa actitud muy humana de tener nuestros propios "duelos, escaramuzas o estocadas verbales" con personas cercanas a nosotros me atrajo, dado que a menudo se traducen en comentarios sutiles, disfrazados, chanzas crueles e insolentes que ofenden o maltratan a alguien, que pueden "cortar o morder un pedazo de carne" de la persona víctima del comentario sarcástico —del griego *sarkasmós* (arrancar la carne).

En otro orden de ideas, dado que este ensayo tiene como objetivo la difusión cultural a la par de un acercamiento didáctico, me he permitido puntualizar sobre varias definiciones con el objetivo de hacer notar la gran gama de significados y grados que una palabra puede tener. Espero con esto contagiar a mis lectores el gusto de percibir la mayor o menor fuerza que una palabra toma, según el sinónimo al que uno se remita. Asimismo, me he auxiliado de texto en negritas y cursivas para enfatizar lo que quiero hacer notar.

Mencionaré, además, que la puntuación de los textos de *Hamlet* son los que la Edición Arden maneja, e incluso otras ediciones consultadas. El uso de *dashes* pareciera ser absolutamente estilístico en Shakespeare, pero he de agregar que

el *dash* es y ha sido usado por muchos autores de habla inglesa.<sup>6</sup>

¡Bienvenidos, pues, a una lectura que podría decirse va más allá de la trama de la obra dramática, del argumento, incluso de los monólogos y la poesía del gran William Shakespeare! Tenemos aquí, coloquialmente dicho, **otra cara de la misma moneda**.

<sup>6</sup>Una última puntualización: me he permitido poner “[sic]”, no sólo en circunstancias en que normalmente se usa, sino también en los diálogos de la obra puesto que ciertas palabras han variado con el paso del tiempo, y en el inglés moderno —gramatical u ortográficamente— se considerarían errores. Esto lo hago nuevamente, para enfatizar la evolución de la lengua, lo cual podría ser de interés para estudiantes de la misma.

## INTRODUCCIÓN



“In its dramatic context, the language [...] speaks eloquently of the strange complexities of human life, of motives and responses, and the re-alignment of relationships under stress”.

Ingo-Stina Ewbank.<sup>1</sup>

**E**ste ensayo tiene como objetivo hacer resaltar la vis cómica de Hamlet, el protagonista de la tragedia shakespeariana del mismo nombre. Para este propósito definiremos lo cómico como “lo que nos hace reír”,<sup>2</sup> con la salvedad de que en el cuerpo de este ensayo se afinará el término. En ocasiones nuestro protagonista nos hace sonreír con sus chistes y sus juegos de palabras. **El placer que nos causan éstos radica en el “doble sentido, alguna alusión burlesca algún disparate, etc. que provoca risa”**.<sup>3</sup> Este gozo experimentado por el espectador<sup>4</sup> lo provocan la agudeza y el ingenio (*wit*)<sup>5</sup> de Hamlet en sus parlamentos con otros personajes.

Pienso que la fuerza y la energía o vis cómica de Hamlet tienen como origen los **sentimientos de hostilidad y**

<sup>1</sup>“Hamlet and the Power of Words”, en Kenneth Muir y Stanley Wells, eds., *Aspects of Hamlet*, p. 86. “En su contexto dramático, el lenguaje [...] habla elocuentemente de las extrañas complejidades de la vida humana y del realineamiento de las relaciones bajo estrés”. La trad. es mía.

<sup>2</sup>Henri Bergson. *La risa*, p. 18.

<sup>3</sup>María Moliner, *Diccionario de uso del español* [DVD]. 3 ed. Madrid, Gredos, 2008. Ver. 3.0, s. v. ‘Chiste’. Las negritas son mías.

<sup>4</sup>Se usará el término “espectador” en el entendido de que éste puede también ser el lector.

<sup>5</sup>“Wit as form of intellectual quickness, raillery and repartee”. (*Encyclopedia Britannica*, 1995, vol. II, p. 841.) “El ingenio como una forma de rapidez intelectual, chistes y respuestas agudas”. La trad. es mía.

**amargura del protagonista.** Al principio de la obra, la situación emocional del joven príncipe reviste las características de un ser agobiado por la muerte de su padre, desilusionado por el matrimonio incestuoso de su madre y molesto por el relajamiento de las costumbres de la corte danesa. **El argumento que sustentaré aquí es que los pensamientos negativos de Hamlet tienen su proyección hacia los otros personajes en agresiones verbales o comentarios burlescos que resultan risibles, como lo postulo en este acercamiento a mi *Hamlet*.** "Mi Hamlet es una verdad absoluta, no hay ni puede haber otro; únicamente en un estado de ánimo semejante es posible crear algo propio".<sup>6</sup>

Las fuentes bibliográficas a las que recurro como fundamento teórico son básicamente *La risa* de Henri Bergson y *El chiste y el inconsciente* de Sigmund Freud. Ambos estudios proveen la terminología en este trabajo y explican los mecanismos de la risa, ese "privilegio espiritual supremo del hombre, inaccesible a las demás criaturas".<sup>7</sup>

Ahondo también sobre la manera en que se relaciona el protagonista con cada uno de sus interlocutores y de la forma cómo los sentimientos del joven príncipe afectan su lenguaje. En este ensayo se ha designado a la interacción como "**duelos verbales**". El término sugiere que las **batallas de palabras** del protagonista con los otros personajes son precisamente eso, **escaramuzas** que Hamlet sostiene contra quienes le han dado la espalda. El sentir que él alberga hacia cada uno de ellos explicará el porqué de las burlas hirientes que les profiere. Las que nos conciernen son aquellas que provocan risa. Deseo, además, puntualizar que los otros personajes no responden con agresividad porque **no pueden competir con la agilidad intelectual del príncipe** ya que **Hamlet los apabulla o desconcierta con sus palabras hirientes o comentarios burlescos, supuestamente resultado de su "locura"**.

<sup>6</sup> Arkady Gornfeld *apud* Lev Semionóvich Vigotsky, "Prefacio", en *Psicología del arte*, p. 333.

<sup>7</sup> H. Bergson, *op. cit.*, p. 119.



Hay otro tipo de humor en la obra que no emana de la hostilidad. Éste se manifiesta en la escena del cementerio, en la cual la comicidad la provocan los *clowns*; y también en el diálogo con el Enterrador, el cual nos causa regocijo, cuando allí sí Hamlet se enfrenta a un digno contrincante en el juego de palabras y el sinsentido. Con el objetivo de pormenorizar esta interacción, me extenderé sobre las características del humor negro, pero a esto (y otros temas) habré de referirme y profundizar en los capítulos que siguen al interior de este ensayo.

Ahora bien, como espectadores de la obra, reconocemos al dramaturgo que, consciente de la **necesidad de liberar la tensión dramática, utiliza el recurso de la comicidad**. En ésta, como en otras de sus grandes tragedias, Shakespeare entreteje lo trágico y lo cómico; es aquí donde precisamente radica su estructura. Samuel Johnson comentó a este respecto: “In tragedy he [Shakespeare] is always struggling after some occasion to be comic”.<sup>8</sup> Agrega, además, que “Shakespeare’s language moves from the extremes of high rhetoric to mere quibbling, and he juxtaposes lofty tragedy and lowly comedy”.<sup>9</sup> Ciertamente, pues, se percibe al dramaturgo en acción, sazonzando “el prolongado lamento”<sup>10</sup> de la tragedia con elementos de la comedia. Esta yuxtaposición permite que nuestro interés en la obra no decaiga.

Para aclarar la razón por la que me centro en el intercambio de palabras entre Hamlet y los diversos personajes, a continuación cito a Bentley, quien en *La vida del drama* establece la diferencia entre los dos tipos de discursos que ocurren en *Hamlet*: monólogos y diálogos. Los primeros son “las relaciones de un hombre consigo mismo”; pero es en los segundos, “a través de sus relaciones con otros hombres

<sup>8</sup> Apud Dennis F. Bratchell, ed., *Shakespearean Tragedy*, p. 34. “En la tragedia, Shakespeare siempre está esforzándose por encontrar alguna ocasión para ser cómico”. La trad. es mía.

<sup>9</sup> *Idem*. “El lenguaje de Shakespeare se mueve de los extremos de retórica de alto nivel al mero juego de palabras, y yuxtapone tragedia noble o de altos vuelos y comedia de baja calidad o estofa”. La trad. es mía.

<sup>10</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*. Trad. de Alberto Vanasco, p. 279.

vivos o muertos",<sup>11</sup> que podemos captar y definir mejor al joven príncipe. Por medio del complejo personaje, el dramaturgo nos permite atisbar en "la condición humana representada en la situación de individuos particulares";<sup>12</sup> por lo tanto, es mediante los últimos que nuestro entendimiento del protagonista se enriquece.

El gozo que como lectora me causan las palabras enloquecedoras y de doble mensaje de Hamlet me hizo pensar que darles la forma de un ensayo sería una manera de "saldar mi deuda" con Shakespeare y su *Hamlet*. Considero que explicar la vena cómica del protagonista puede motivar el interés de mis lectores, a **descubrir un contraste con la tragedia misma**. Además, la brevedad de los chistes y lo incisivo de los juegos de palabras son más accesibles que los densos monólogos. El impacto de la obra dramática toma, pues, gradualmente mayor significado, dado que reconocemos la conflictiva forma de relacionarse del protagonista con los que lo rodean. Además, la habilidad del dramaturgo para delinear al joven personaje **desde el muy humano aspecto de la furia reprimida y sus exabruptos**<sup>13</sup> me hizo reconocer lo universal y pertinente de este texto clásico, y "el lenguaje que habla de las extrañas complejidades de la vida humana"<sup>14</sup> sigue fascinándome. Reitero mi deseo de que mediante la lectura de **los diálogos risibles** de esta gran tragedia y las **traducciones y notas a pie de página** abran una ventana más a la comprensión de este personaje de la literatura universal, el Hamlet de Shakespeare.

Reconozco, como lo he mencionado, que este gran protagonista exhibe cualidades retóricas e intelectuales muy superiores a aquéllas de quienes lo rodean y que los otros personajes no rivalizan con él en cuanto a su agilidad, in-

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>12</sup> Hendrik M. Ruitenbeck, *Psicoanálisis y literatura*. Trad. de Juan José Utrilla, p. 13.

<sup>13</sup> "Exabrupto: salida de tono, como dicho o ademán inconveniente, manifestado con viveza". (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. 23a. ed. Ver. 23.3. Disponible en: <<https://dle.rae.es>>, s. v. 'Exabrupto'.) Precisamente lo que Hamlet hace con sus palabras.

<sup>14</sup> Ingo-Stina Ewbank, "Hamlet and the Power of Words", en Kenneth Muir y Stanley Wells, eds., *Aspects of Hamlet*, p. 86.

genio e incluso crueldad verbal. El término “duelos” parecería entonces casi excesivo, puesto que no hay verdaderos antagonistas en cuanto a la agudeza y procacidad que el príncipe esgrime, con excepción del Enterrador. Sin embargo, **la palabra puede ser**, se ha dicho en muchas ocasiones, más **penetrante que una espada de dos filos. La espada que esgrime el personaje de esta gran tragedia es su lengua viperina, mal intencionada, que busca hacer daño a los que le han fallado.**

# I. EL HUMORISMO DE HAMLET Y GENERALIDADES SOBRE “LO RISIBLE”

@

“Ultimately the power of the words  
is Shakespeare’s [not Hamlet’s]”.

Ingo-Stina Ewbank.<sup>1</sup>

**H**amlet es un héroe trágico con facetas contrastantes, fluctuantes entre lo patético<sup>2</sup> y lo cómico.<sup>3</sup> Resulta patético en su falta de acción y jocoso en sus juegos de palabras, en sus comentarios irónicos y sarcásticos.<sup>4</sup> La diversidad de sentimientos y reacciones es lo que agrega verosimilitud al personaje.

<sup>1</sup>“Hamlet and the Power of Words”, en *Aspects of Hamlet*, p. 86. “En última instancia la fuerza de las palabras es de Shakespeare [no de Hamlet]”. La trad. es mía.

<sup>2</sup>Acerca de “patético” [*pathetic*]: “The quality in a work that evokes sympathy or sorrow or pity. The pathetic is often distinguished from the tragic; in the former the suffering is experienced by the passive and the innocent (especially women and children), while in the latter experienced by persons who act, struggle, and are at least in some small measure responsible for their sufferings”. (Sylvan Barnet, *et al.*, *A Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms*, p. 81.) “La cualidad en un trabajo que produce simpatía o tristeza o piedad. A menudo lo patético se distingue de lo trágico; en el primero el sufrimiento lo experimentan los seres pasivos y los inocentes (especialmente las mujeres y los niños), mientras que en el segundo lo experimentan personas que actúan, luchan y, cuando menos en cierta medida, son responsables de sus sufrimientos”. La trad. es mía.

<sup>3</sup>María Moliner define lo “cómico” como “lo que me hace reír, a menudo sin intención o sin estar hecho con intención de provocar risa, pero sin provocar desprecio como lo ridículo”. (*Diccionario de uso del español* [DVD]. 3 ed. Madrid, Gredos, 2008. Ver. 3.0, s. v. ‘Cómico’.) Tal es el caso de las burlas que Hamlet hace a Polonio; éstas no incitan nuestro desprecio hacia el consejero real.

<sup>4</sup>Términos centrales en mi acercamiento a la faceta aquí presentada del personaje shakespeariano. A continuación, me permito mostrar la gran gama de adjetivos aplicables para la palabra “sarcástico”: **mordaz**, satírico, zaheridor, cínico, agresivo, punzante, sarcástico. // **evasivo**, ambiguo, indirecto, irónico, sarcástico, reticente. // **agudo**, gracioso, jocoso, chistoso, ocurrente, sarcástico, humorístico. // **áspero** // **punzante**, sarcástico, irónico, cáustico. // **satírico**, irónico, ridículo,

En los monólogos,<sup>5</sup> Hamlet reflexiona, desde su sufrimiento, sobre la condición humana. No obstante, sus relaciones con los demás personajes nos muestran las varias facetas de este joven: llama la atención el estudiante de Wittenberg, amable y bromista. Percibimos al rebelde que disimula su resentimiento y enojo contra Claudio, el tío usurpador del lecho paterno. Observamos al amante desilusionado que abusa verbalmente de la joven que le representa lo voluble de la propia madre y de las mujeres en general.<sup>6</sup> Entendemos las motivaciones del joven que decide actuar como demente. Nos regocijamos con el amante de la verdad, quien se burla de la mentira, la falsedad, la hipocresía. Contemplamos al joven intelectual que hace bromas y "chiste[s] con un bien dispuesto estado de ánimo"<sup>7</sup> con los actores que visitan Elsinore. Son en estas circunstancias en que aparecen los rasgos cómicos del personaje.

El argumento central presentado en este ensayo es que en algunos de los diálogos **la frase ingeniosa es el núcleo de las bromas que el autor pone en boca del personaje**; por lo tanto, es necesario definir la palabra "ingenio". Para puntualizar la diferencia cito a Bergson, quien especifica: "Me inclino a creer que una palabra es **cómica** cuando nos hace reír de quien la pronuncia, e **ingeniosa cuando nos hace reír de terceros o de nosotros mismos**. Pero lo más frecuente es que no podemos afirmar si la palabra es cómica o ingeniosa. Es simplemente **risible**".<sup>8</sup>

Asimismo, he optado por el término *bergsoniano* "risible" dado que el autor de *La risa* se refiere a las frases ingeniosas como "lo cómico volatizado" y explica que esto es porque "esbozan de pasada unas escenas de comedia, pero tan discreta, tan ligera y rápidamente, que todo haya con-

exagerado, crítico, cómico, sarcástico, bufo, caricaturesco. (Woxikon - Sinónimos. Woxikon. 2020 <<https://sinonimos.woxikon.es/es/sarc%e3%a1stico>>)

<sup>5</sup> La profesora Quijano usa el término "monólogo", a diferencia de "soliloquio". Siguiendo su pauta, usaré ese término. Cf. *Hamlet y sus críticos*, p. 99.

<sup>6</sup> "Frailty, thy name is woman". (I, II, 146.) "Flaqueza: te llamas mujer". W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 70.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, *El chiste y el inconsciente*, p. 159.

<sup>8</sup> Henri Bergson, *La risa*, p. 119. Las negritas son mías.

cluido cuando lo empecemos a advertir”.<sup>9</sup> Por lo tanto, se puede interpretar que ésta es una razón para que el Hamlet del “Ser o no ser” o el que sostiene un cráneo en la mano —reconocido por el público en general— se le relacione únicamente con la melancolía. Su faceta irónica es un aspecto digno de ser analizado.

A este respecto, Patrick Swinden menciona lo siguiente: “Anyone who fails to muster an embarrassed giggle (at least) whilst watching some of Hamlet’s exchanges with Polonius or Lear with Gloucester on the hillside near Dover, is not responding to the full range of meanings either of those plays is offering”.<sup>10</sup> Agrega también que no siempre nos damos cuenta de qué tan cómicos son algunos héroes trágicos. Considera que a menudo se encuentran en: “the knife edge of laughter and horror”.<sup>11</sup> Además, tilda a Richard III y a Hamlet de ser “**the greatest comedians in the tragedies**”<sup>12</sup> y de que “both are keenly aware of the theatricality of their existence”.<sup>13</sup> En este contexto, se puede decir que la actuación extravagante o *antic disposition* de Hamlet es el papel histriónico<sup>14</sup> que él mismo decide tomar<sup>15</sup> y que es burlesco de principio a fin, pues sus sinsentidos y sus juegos de palabras nos provocan cuando menos una sonrisa.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>10</sup> *An Introduction to Shakespeare’s Comedies*, p. 2. “Aquella persona que no logra emitir una risita tímida [o ligera] (cuando menos) mientras que observa [escucha] algunos de los diálogos de Hamlet con Polonio y de Lear con Gloucester en la colina cerca de Dover, no está respondiendo a **toda la gama de significados** que cualquiera de estas obras ofrece”. La trad. y las negritas son mías.

<sup>11</sup> *Idem.* “[...] en la región limítrofe entre la risa y el horror”. La trad. es mía.

<sup>12</sup> *Idem.* “[...] los más grandes comediantes en las tragedias”. La trad. es mía.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14. “[...] ambos están verdaderamente conscientes de lo histriónico de su existencia”. La trad. es mía.

<sup>14</sup> **Histrión**: persona que se expresa con afectación o exageración propia de un actor teatral; hombre que representaba disfrazado en la comedia o tragedia antigua”. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. 23a. ed. Ver. 23.3. Disponible en: <<https://dle.rae.es>>, s. v. ‘Histrión’.)

<sup>15</sup> Esto se observa en escenas como “la del convento” (III, I, 90-151), así llamada pues en la línea 121 Hamlet le dice a Ofelia que se vaya a un convento (“para no criar pecadores”). Además, en la 141 se lo reitera y le agrega: “[...] cástate con un tonto, pues el listo sabe bien los cuernos que ponéis”. (Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante.) En la escena de la recámara, sin embargo, con Gertrudis (III, IV, 7-219), Hamlet pierde el control sobre sí mismo, y su actitud raya en el desquiciamiento.

Estos comentarios respaldan lo que se postula en este ensayo: **Hamlet, el personaje trágico, tiene una faceta cómica.**

Ya en el párrafo anterior se sugiere que “El éxito de un chiste depende de quién lo oye, no de quién lo hace”.<sup>16</sup> A este respecto podemos remitirnos a *El chiste y el inconsciente* de Freud, donde se describe la parte de lo que él llama “la tercera persona” o el oyente. Aquí el autor especifica que “la proyección simpática” (*Einfühlung*) es la que produce el efecto cómico en nosotros, y aclara que esto es una forma de empatía o proyección de nuestro propio psiquismo.<sup>17</sup> Así los diálogos donde **A** agrede o ridiculiza a **B** pero **C** está como oyente pueden adquirir comicidad. En aquellas interacciones verbales donde Hamlet se venga contra los que le han fallado, su agudeza nos hace gozar con lo sarcástico que es.

Sobre este mismo aspecto, G. Wilson Knight afirma que “many of his [Hamlet’s] humorous speeches which are often performed as pleasant **witticisms**,<sup>18</sup> or as **playful mock-madness**,<sup>19</sup> son articuladas con “**the scornful stare and grating voice of cynicism**”.<sup>20</sup> Mas —nos preguntamos—, ¿cuál es el mecanismo que hace que se exacerbe la agilidad verbal, la agudeza o *wit* de Hamlet? Reitero que son la desilusión, la frustración, la hostilidad reprimidas lo que se manifiesta en sus juegos de palabras o en sus comentarios cínicos,<sup>21</sup> irónicos o sarcásticos. Para puntualizar la

<sup>16</sup> Spencer *apud* S. Freud, *op. cit.* p. 220.

<sup>17</sup> S. Freud, *op. cit.*, pp. 175-177.

<sup>18</sup> *Witticism*: dicho agudo, chiste, gracia, rasgo de ingenio. Las negritas son mías.

<sup>19</sup> *The Wheel of Fire*, p. 32. Se refiere a locura juguetera (**mock**: engañar, mofarse de alguien o burlarse de). La trad. y negritas son mías.

<sup>20</sup> *Idem*. “[...] muchos de sus discursos humorísticos [de Hamlet] a menudo son ejecutados como comentarios ingeniosos y actitud retozona, fingiendo locura [...] articulados con la mirada despreciativa y la voz ofensiva del cinismo”. La trad. es mía. (**Cinismo / cínico**: insolente, desfachatado, desvergonzado, descocado, atrevido, descarado, procaz. [Woxikon - Sinónimos. Woxikon. 2020 <<https://sinonimos.woxikon.es/es/c%C3%ADnico>>] Las negritas son mías.

<sup>21</sup> Palabra clave en el desarrollo de este ensayo. Independiente de varias definiciones dadas, encontramos que “el cinismo en su **connotación moderna** ha sido definido como una actitud de desconfianza hacia valores éticos y sociales establecidos y a un rechazo de la necesidad de estar socialmente involucrado. Es pesimista en relación con la capacidad de los seres humanos para tomar decisiones éticas correctas. El antónimo de esta definición es la candidez”. La trad. es mía.

noción de *wit*<sup>22</sup> del propio dramaturgo, citaremos a Salinger: “For Shakespeare is fond of describing ‘wit’ in terms of quick ranging observation and the rapid yet harmonious interconnection of ideas. It is a kind of verbal dance, a voluntary animation of the ordinary course of the thought”.<sup>23</sup> Es este *verbal dance* que el personaje ejecuta para nosotros el que nos causa placer.

En la obra de Freud encontramos precisamente su hipótesis sobre la génesis de la comicidad y las técnicas del chiste. Dentro de las manifestaciones de lo cómico, él incluye la agresión, “a cuyo servicio se pone con gran frecuencia este medio [los chistes] de hacer que un individuo resulte cómico”<sup>24</sup> o parezca tonto. Freud explica que éstos son “**procedimientos de degradación**”. En el caso de los chistes “tendenciosos”<sup>25</sup> o cínicos a los que se refiere G. Wilson Knight en *The Wheel of Fire* (La rueda de fuego), encontramos que **cuando el ataque directo no se puede dar, el individuo “busca un rodeo”**.<sup>26</sup> **La broma se convierte entonces en un instrumento para arremeter contra instituciones o personas**.<sup>27</sup> Este proceso de la elaboración de las bromas está relacionado con la problemática y las reacciones del príncipe de Dinamarca, lo cual es especialmente notorio en su interacción con Claudio, el rey.

El placer que causan las burlas en el oyente o lector emana al descubrir que los típicos malentendidos de Hamlet y la brevedad de los comentarios agudos, punzantes, encubren —en la forma de una frase aparentemente falta de significado— pensamientos que serían peligrosos y cen-

(Wikipedia contributors. [2020], Cynicism (contemporary). In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 22:25, June 26, 2020 <[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cynicism\\_\(contemporary\)&oldid=960958420](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cynicism_(contemporary)&oldid=960958420)>)

<sup>22</sup> *Wit*: agudeza, ingenio, talento, imaginación.

<sup>23</sup> *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, p. 152. “A Shakespeare le gusta describir ‘ingenio’ en términos de una observación de rápido alcance [como la de una arma o proyectil] y como la rápida pero armoniosa interconexión de ideas. Es una clase de **danza verbal**, una animación voluntaria del curso normal del pensamiento”. La trad. y las negritas son mías.

<sup>24</sup> S. Freud, *op. cit.*, p. 180.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 126. Las negritas son mías.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 95. Las negritas son mías.



surables en la sociedad claudiana. Bentley resume para nosotros lo que Freud dice al respecto:

Gracias a su fino instinto para descubrir todo lo humanamente significativo, Freud no tardó en acertar con lo que parecía ser **el raro caso de los deslices verbales y errores del habla en general**. Nos hizo comprender que el error es algo característico de la lengua y que los hombres se equivocan usualmente con las palabras **antes de llevar sus errores a la acción**.<sup>28</sup>

Y la "acción" que Hamlet tiene que llevar a cabo es la venganza por la que clama el fantasma de su padre. Sin embargo, en vez de actuar inmediatamente como lo hace Laertes al regresar de Francia para matar al asesino de su padre, el joven príncipe agrede a diestra y siniestra por medio de sus juegos de palabras, sinsentidos y equívocos, mismos que resultan en verdaderos ataques verbales: "**Aún más que las balas, las palabras les permiten [a las personas] unir el máximo de hostilidad con la mayor cobardía**".<sup>29</sup> O, como Terence Hawkes lo expresa: "Hamlet's rapier is his wit".<sup>30</sup> Ambas citas ponen énfasis en el **veneno destilado por su lengua**, con la que el protagonista arremete contra los demás.

Hasta el momento del asesinato de Polonio, la "acción"<sup>31</sup> a través de la cual se nos revela el carácter del príncipe es su forma de hablar; jamás intenta blandir su acero y llevar a cabo la venganza solicitada. El personaje es, entonces, "pintado mediante [su] fraseología".<sup>32</sup> Como se ha mencionado, su actitud pasiva y reflexiva —la de sus monólogos— nos retrata sus pensamientos, sus angustias más

<sup>28</sup> *La vida del drama*. Trad. de Alberto Vanasco, p. 78. Las negritas son mías.

<sup>29</sup> *Idem*. Las negritas son mías.

<sup>30</sup> *That Shakespeare Rag*, p. 41. "La espada de Hamlet es su ingenio". La trad. es mía. **Esta frase sintetiza la metáfora: "los duelos verbales de Hamlet", título de este ensayo**. Las negritas son mías.

<sup>31</sup> "El carácter no puede ser observado si no se manifiesta a través de la *acción* [...] Los actos son los datos y el carácter, el principio deducido". Las cursivas son mías. (Santayana *apud* E. Bentley, *op. cit.*, p. 68.)

<sup>32</sup> E. Bentley, *op. cit.*, p. 88.

profundas. Su “**actividad**” es mera **esgrima verbal** y está en sus diálogos.<sup>33</sup>

El discurso lleno de odio es evidente en el comentario ambivalente, en la ironía que “se aproxima mucho al chiste y ha sido incluida entre los subgrupos de la comicidad”,<sup>34</sup> así como en el sarcasmo, que es todavía más hiriente que la ironía; pero sin duda **los mecanismos que provocan la risa ofrecen todo un abanico de posibilidades**. Esto ha sido sustentado por Bergson y Freud en las obras mencionadas. Un ejemplo en la tragedia es la risa nerviosa en forma de descarga psíquica: la jocosidad del propio Hamlet después de su entrevista con el Fantasma<sup>35</sup> es una muestra clara. También se encuentra la risa del oyente angustiado ante la consideración de la corrupción del cuerpo; esto, por ejemplo, en la escena del diálogo entre el rey y el príncipe: “Your worm is your only emperor for diet: we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is [*sic*] but variable service –two dishes, but one table. That’s the end”.<sup>36</sup> **Es el llamado humor negro, de lo escatológico, “el relativo a las pos-trimerías de ultratumba”**,<sup>37</sup> y en lo grotesco se puede dar a entender que “la risa aparece en ocasiones distintas de las placentes [agradables] y se une a intensos sentimientos dolorosos o a un estado cualquiera de tensión espiritual”,<sup>38</sup> como en la escena de los enterradores. Es a esta variante de lo risible a lo que comúnmente nos referimos como “**humor negro**”, término aplicado “**particularmente al humor o al estado de ánimo desgraciado, triste, melancólico o pesimista**”. Este tipo de humor produce la risa

<sup>33</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 88-89. Las negritas son mías.

<sup>34</sup> S. Freud, *op. cit.*, p. 150.

<sup>35</sup> I, v, 1-91.

<sup>36</sup> IV, III, 21-23. “El gusano es el gran emperador de la dieta. Nosotros engordamos engordando animales, y así estamos gordos para los gusanos. El rey gordo y el mendigo flaco son dos viandas posibles: dos platos, la misma mesa. Ahí se acaba”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 164.)

<sup>37</sup> José Alemany y Bolufer, *Nuevo Diccionario de la Lengua Española*, p. 452, s. v. ‘Humor negro’. Las negritas son mías.

<sup>38</sup> S. Freud, *op. cit.*, p. 201.

sardónica, maligna, amarga, irónica, sarcástica que no revela alegría o regocijo".<sup>39</sup>

Al separar las relaciones de Hamlet con cada uno de sus interlocutores, habré de ampliarme respecto a los diferentes matices de "lo risible" en la obra, así como a las **causas subyacentes en las chanzas corrosivas** que les profiere.

El resultado es que la personalidad del príncipe de Dinamarca se nos configura cuando prestamos atención a la totalidad de las facetas del protagonista. Esto resulta especialmente cierto si consideramos el teatro como una representación del mundo, en el cual "**las particularidades de lenguaje no hacen más que traducir las del carácter**".<sup>40</sup> En esa forma, el *distracted globe*<sup>41</sup> de Hamlet —su mente desquiciada— se materializa en escena a través de sus monólogos, pero también, específicamente, de sus *puns*, sus *quibbles*.<sup>42</sup> El concepto amplio del término "**juegos de palabras**" es el que se utiliza en este trabajo, pero recordemos lo siguiente: "**To make puns** [is to] use a word in such a way as to suggest two or more meanings of different associations, or the use of two different meanings so as to produce a humorous effect".<sup>43</sup> En tanto que: "**A quibble** [is] an evasion of the point at issue; an argument depending on some likeness or difference between words or their meanings [...]; to argue in a purely verbal way; to wriggle out of, to rifle or deal unfairly with by quibbling".<sup>44</sup>

<sup>39</sup>M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, 1981, vol. 2, p. 502. Las negritas son mías.

<sup>40</sup>H. Bergson, *op. cit.*, p. 45. Las negritas son mías.

<sup>41</sup>*Globe* hace alusión a su cabeza, su mundo, y *distracted* sugiere que está trastocado, perturbado. (I, V, 97.)

<sup>42</sup>*Pun* es traducido como "retruécano"; mientras que *quibble*, como "sutileza / ambigüedad" o "discusión por nimiedades". Ahondaré más adelante en estos dos términos.

<sup>43</sup>*The Oxford English Dictionary*, 1989, vol. II, 832. "Hacer un **retruécano** [es decir, un juego de palabras o inversión de una proposición o cláusula], es usar una palabra que sugiere dos o más significados con diferentes asociaciones, o hacer uso de dos o más palabras con el mismo o casi el mismo sonido, pero con **diferentes significados para producir un efecto humorístico**". La trad. y negritas son mías.

<sup>44</sup>*Ibid.*, vol. XIII, p. 13. "Un **sofisma** es una evasión del punto que se está discutiendo; [se presenta] un argumento que depende de una similitud o diferencia entre las palabras o sus significados [...]. [Se argumenta en una forma puramente verbal, evadiéndose]. Hacerle bromas [a alguien] o tratarlo injustamente por

Todos estos recursos confluyen en el peculiar sentido del humor *hamletiano*; son las ocurrencias insolentes y agudas del personaje en las que me enfoco para hablar de lo cómico en la obra. Lo que se plantea de diversas maneras en este ensayo es que **los diálogos van de la mano de los sentimientos expresados en los monólogos**. Son variaciones de un mismo tema: el de la frustración y la desilusión que sufre Hamlet, tanto de ánimo interno (ejemplificado en los monólogos), como externo con sus agresiones y aparentes sinsentidos (sus escaramuzas verbales, aun cuando el oponente no “desenfunde”, metafóricamente hablando). Bentley nos ayuda a entender esta relación en lo que a Hamlet se refiere.

¿Qué papel cumple [...] el sentido del humor? Su finalidad estriba en gratificar algunos **deseos abolidos**. Pero lo que ha sido reprimido, reprimido está. Se halla más allá de nuestro alcance, y nuestras ansiedades y sentimientos de culpa se deben a ello. Ahora bien, hay recursos que nos permiten **eludir la ansiedad y la culpa, y el más común, el menos artificial de todos, es el sentido del humor**.<sup>45</sup>

¿Y cuáles son los “deseos abolidos” del príncipe? Los de vengarse de los traidores, los corruptos y, por supuesto, del asesino de su padre.

Otro aspecto a considerar es “la doble existencia” de “una buena obra de teatro”. Esto se refiere al hecho de que puede ser actuada o leída a solas, como Bentley nos lo recuerda en *La vida del drama*.<sup>46</sup> No obstante, toda actuación implica ya una “lectura” de la misma en cuanto a que es la interpretación del director y del actor o viceversa. Lo que es más frecuente en la puesta en escena de una obra tan extensa como *Hamlet*<sup>47</sup> es que en general se reduce, es decir, se produce “una nueva versión” de la tragedia original de Shakespeare. Sin embargo, cuando se hace una lectura com-

medio de sutilezas (se usan subterfugios o ambigüedades)”. La trad. y negritas son mías.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 214. Las negritas son mías.

<sup>46</sup> *Idem*.

<sup>47</sup> Se dice que, representada en su totalidad, su duración es de aproximadamente cinco horas.

pleta y cuidadosa de la misma, se tiene un panorama global, o quizá simplemente se aprecia más la complejidad de la misma. Independientemente de la "diferencia existente entre el libro-en-sí y el libro-representado",<sup>48</sup> el efecto de un conocimiento no fragmentado de la obra resulta en mayores posibilidades de significados. **La tragedia con su "fórmula de sufrimiento y resistencia"<sup>49</sup> y la destrucción del protagonista como consecuencia de un posible efecto trágico o falta de moral, resulta enriquecida con el entretendido de elementos de la comedia.** Esto funciona para relajar la tensión dramática y para conseguir un delineamiento más completo del personaje; por lo tanto, "tragedy is essentially an imitation not of persons but of action and life, of happiness and misery".<sup>50</sup>

<sup>48</sup> E. Bentley, *op. cit.*, p. 145.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 268. Las negritas son mías.

<sup>50</sup> Aristoteles *apud* Dennis F. Bratchell, ed, *Shakespearean Tragedy*, p. 21. "La tragedia es esencialmente una imitación no de las personas sino de la acción y la vida, de la alegría y de la miseria". La trad. es mía.

II. HAMLET VS. CLAUDIO.  
*COMIC SUBVERSION*<sup>1</sup>  
O CHISTES TENDENCIOSOS

@

“Shakespeare [...] is never with the humourless man, whether it is Claudius being taunted by Hamlet, or the ‘good’ Gloucester by the ‘bad’ Edmund”.

Stephen Potter.<sup>2</sup>

En su ensayo titulado: “Comic subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare”<sup>3</sup> (“Subversión cómica: un punto de vista *bajtiano* sobre lo cómico en Shakespeare”), Manfred Pfister nos ayuda a aclarar la interacción entre Claudio y Hamlet. Con base en el **concepto *bajtiano del espíritu igualitario del carnaval* o *carnavalesque levelling***,<sup>4</sup> hace un análisis de la **comicidad carnavalesca que celebra la inversión —*subversion*— y el desafío de las jerarquías establecidas**. Explica, además, cómo en las comedias y tragedias de Shakespeare se impugnan “the ‘official doctrines of power’ [...] the mimetic high-seriousness

<sup>1</sup>“Subversión cómica”. Subversión: **inversión, desestabilización o revolución de lo establecido**. WordReference.com | Online Language Dictionaries. WordReference.com 2020 <<http://www.wordreference.com/definicion/sub-versi%C3%B3n>>

<sup>2</sup>*The Sense of Humour*, p. 36. “Shakespeare nunca está del lado del hombre que no tiene sentido del humor, ya sea Claudio siendo insultado por Hamlet, o el ‘bueno’ de Gloucester por el ‘malo’ de Edmundo”. La trad. es mía.

<sup>3</sup>En *Deutsche Shakespeare. Gesellschaft West. Jahrbuch*. Ed. de Werner Habicht. Verlag, Bochum, 1987.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 38. *Level / levelling* sugiere **hacer igual, uniformar**, emparejar. Así pues, con el carnaval se revierten los papeles y se logra igualdad y uniformidad en la sociedad, aunque de forma temporal.

of the theatrical presentations of myth, romance and history".<sup>5</sup> Uno de estos ejemplos de "comic subversion of authority"<sup>6</sup> es la del príncipe de Dinamarca. Su rebelión contra la autoridad del rey es, en efecto, una **actitud subversiva** que, a mi entender, puede describirse como de "**rebeldía agazapada**". Su inconformidad y su desprecio hacia el padraastro usurpador se perciben en sus diálogos con Claudio. Pfister nos hace notar que el "discurso revolucionario" de Hamlet toma en un principio únicamente la forma de comentarios tendenciosos, es decir, de "**discurso cómico**", como se explica a continuación: "A structuralist approach often helps to discover unexpected structural homologies between phenomena which may appear to have nothing in common. One instance of this is the surprising structural similarity between comic discourse and revolutionary discourse".<sup>7</sup>

Indudablemente el descubrimiento gradual de Hamlet de la naturaleza asesina del rey, su tío, va exacerbando sus comentarios mordaces hasta la escena de la representación de "La ratonera". Esto es indicativo del desarrollo del personaje, como se ilustrará a continuación.

Al principio de la obra, Claudio ha desposado a la viuda del difunto rey, su hermano. La posible sucesión del príncipe al trono de Dinamarca no parece haber sido ni siquiera considerada. Todo indica que no se trata de un régimen de monarquía hereditaria.<sup>8</sup> Aun así el golpe es triple: el padre,

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 39. "[...] las doctrinas oficiales de poder [...] la mimesis extremadamente formal de las presentaciones teatrales de los mitos, el romance y la historia". La trad. es mía.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 27-43. "Subversión / inversión cómica de la autoridad". La trad. es mía.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 27. "El enfoque estructuralista a menudo ayuda a descubrir homologías estructurales no esperadas entre fenómenos que parecen no tener nada en común. Un ejemplo de esto es la sorprendente similitud estructural entre el discurso cómico y el revolucionario". La trad. es mía.

<sup>8</sup> *Cf.* I, II, 10-16. "Therefore, our sometimes sister, now our queen, [...] Taken to wife. Nor have we herein barr'd / Your better wisdoms, which have freely gone / With this affair along". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins.) "Por eso, a quien fuera mi cuñada, hoy mi reina [...] Y no he desestimado vuestro buen criterio, que siempre prodigaste en el curso de este asunto". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 65.) **La sugerencia aquí es que hay una aprobación del Consejo, ya sea tácita o como resultado de una consulta previa.**

la madre y la posibilidad de ascender al trono le han sido arrebatados.<sup>9</sup> Como podemos apreciar en los comentarios irónicos del príncipe con Horacio<sup>10</sup> y en su primer monólogo, el impacto mayor parece haber sido el matrimonio de su madre: “O most wicked speed! To post / With such dexterity to incestuous sheets!”<sup>11</sup> A la revelación del Fantasma acerca de la naturaleza de su muerte a manos de Claudio, se agrega la solicitud de vengar su muerte: “Let not the royal bed of Denmark be / Couch for luxury and damned incest. / [...] Remember me!”<sup>12</sup> El peso de tal conocimiento y la orden de ejecutar la venganza resultan apabullantes para el joven príncipe.

Hamlet presentía lo que le revela el Fantasma.<sup>13</sup> Su desesperanza y su actitud cínica<sup>14</sup> ante las condiciones del país resultan personificadas, pues, en el asesino de su padre: “’Tis an unweeded garden / That grows to seed; things rank and gross in nature / Possess it merely”.<sup>15</sup> Es a partir de

<sup>9</sup>No es sino hasta el III, II, 92-93 que se sugiere que Hamlet tiene interés en la sucesión del trono de Dinamarca. Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 293, n. 93 y 94. En el V, II, 63-70, Hamlet acepta que Claudio “Popped in between th’ election and my hopes [...]” / “[...] se mete entre la elección y mi esperanza [de ser rey]”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 200.)

<sup>10</sup>I, II, 180-183. “Thrift, thrift, Horatio. The funeral bak’d meats / Did coldly furnish forth the marriage tables. Would I had met my dearest foe in heaven / Or ever I had seen that day, Horatio”. / “Ahorro, Horacio, ahorro: los pasteles funerarios han sido el plato frío de la boda. Antes encontrar en el cielo a mi peor enemigo que haber visto ese día, Horacio”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 71.)

<sup>11</sup>I, II, 156-157. “¡Ah, malvada prontitud, saltar con tal viveza al lecho incestuoso!” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 70.)

<sup>12</sup>I, v, 82-83 y 91. “¡No consientas que el tálamo real de Dinamarca sea un lecho de lujuria y criminal incesto! [...] ¡Acuérdate de mí!” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 87.)

<sup>13</sup>Su primera reacción a ésta es: “O my prophetic soul! My uncle!” (I, v, 41.) / “¡Ah, mi alma profética! ¿Mi tío? (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 86.) **Esto indica que el príncipe presentía la deslealtad y degradación de su tío.**

<sup>14</sup>Más sobre **cinismo**: con el tiempo, el concepto de cinismo fue mutando y hoy se asocia a la tendencia de no creer en la bondad y la sinceridad del ser humano. La actitud cínica está vinculada al sarcasmo, la ironía y la burla. (*Definición.de [blog]. “Definición de Cinismo”*. Julián Pérez Porto y María Merino. 2009. <<https://definicion.de/cinismo/>>)

<sup>15</sup>I, II, 135-137. “Es un jardín sin cuidar, echado a perder: invadido hasta los bordes por hierbas infectas”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 69.)



ese momento que el príncipe intentará llevar a cabo lo que le ha sido solicitado, pero las razones para tardar en ejecutar su venganza son múltiples.<sup>16</sup> Una de ellas, "The time is out of joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right",<sup>17</sup> habla de lo agobiante que encuentra la tarea que le ha sido asignada.

La muerte del asesino del padre no se efectúa sino hasta la última escena, "the rest [of the play] is [**procrastination**]"<sup>18</sup> Para los propósitos de este ensayo, lo que resulta pertinente es que la evasión de tal mandato toma la forma de **comentarios atrevidos y subversivos**, así como de introspecciones en sus monólogos sobre la propia incapacidad de actuar. En este capítulo analizaremos sólo la forma en que el protagonista se enfrenta al antagonista.

Antes de tomar una acción específica para corroborar la culpabilidad de Claudio, es decir, promover la representación de "La ratonera", Hamlet se defiende de la autoridad real sólo con "**acciones verbales**"<sup>19</sup> —me permito jugar con un término realmente contradictorio e incoherente—. La falta de pruebas contundentes<sup>20</sup> para asesinar a su tío, su frustración y odio reprimido encuentran su válvula de escape en un muy especial sentido del humor. Freud lo explica de la siguiente manera: "El humor [en este caso, para el protagonista] es entonces un medio de conseguir placer a

<sup>16</sup> Ahondo más sobre esto en la n. 20.

<sup>17</sup> I, v, 196-197. "Los tiempos se han dislocado ¡Cruel conflicto, venir yo a este mundo para corregirlos!" (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 92.)

<sup>18</sup> Me permito bromear con la última oración de Hamlet antes de morir: "The rest is silence". (V, II, 363.) "El resto es silencio". [El silencio o reposo después de la muerte.] **Procrastinación**: dejar de hacer o aplazar las actividades y responsabilidades. La trad., negritas y definición son mías.

<sup>19</sup> Es decir, **no** actúa. Así pues, a menudo se hace referencia a Hamlet como el **gran procrastinador** porque pospone (atrasta, prorroga, retarda, difiere) la muerte de Claudio para vengar la muerte de su padre. El término "procrastinar" se usa hoy día especialmente en círculos de negocios. N. de A.

<sup>20</sup> Hamlet sólo tiene la acusación del Fantasma, y "duda sobre la verdadera naturaleza del Espectro" al pensar que "sólo Dios y el diablo pueden estar 'aquí y en todas partes'". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 91, n. 18.) **Es decir, podría ser un espíritu maligno**: Hamlet —*O all you host of heaven. [...] And shall I couple hell?* (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, en I, v, 92-93.) ¡Ah, legiones celestiales! [...] ¿Añado el infierno? (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 87.) Las negritas son mías.

pesar de los sentimientos dolorosos que a ello se oponen y aparecen en sustitución de los mismos [...] mientras que los extraños [los espectadores] ríen sintiendo placer cómico”.<sup>21</sup>

Respecto al término “humor”, Freud agrega que es “la menos complicada de todas las especies de lo cómico [puesto que] su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo”.<sup>22</sup> Hamlet mismo parece regocijarse con su interacción cínica y desfachatada con Claudio; nosotros, a la vez, reconocemos **“el desplazamiento humorístico” como un “proceso de defensa”**.<sup>23</sup>

La primera vez que aparece Hamlet en escena es en la corte. Claudio, el político hábil, ya ha pronunciado su discurso y ha hecho cómplice al Consejo de sus decisiones. Tras haber concedido a Laertes regresar a Francia, el nuevo rey se dirige al príncipe. Su atención es mostrar preocupación por su sobrino—como, según él, lo ha hecho por el bien público—: “But now, my cousin Hamlet, and my son—”.<sup>24</sup> El énfasis está no sólo en el parentesco, sino en el recién adquirido estatus como padre del príncipe. La contestación de Hamlet la primera vez que interactúa con Claudio es un *pun* (retruécano), típico ejemplo de su ingenio punzante y socarrón. Parientes sí, pero no cercanos en sentimientos ni conducta: “A little more than kin, and less than kind”,<sup>25</sup> contesta tajante el sobrino. Por supuesto, la habilidad diplomática de Claudio no le permite sentirse aludido y agrega: “How is it that the clouds still hang on you?”<sup>26</sup> Las “nubes de tristeza” y “el traje de ríguroso luto” que habrán de ser manifestaciones del gran dolor de Hamlet ya han empezado a incomodar a Claudio y a su corte. Sin embargo, el príncipe reclamará: “Not so, my

<sup>21</sup> *El chiste y el inconsciente*, pp. 208-209.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>24</sup> I, II, 64. “Y ahora, sobrino Hamlet e hijo mío...” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 66.)

<sup>25</sup> I, II, 65. “Más en familia y menos familiar”. (*Ibid.*, p. 67.) Hago notar aquí el juego de palabras con las palabras *kin* y *kind* (familiar / poco amable, *less than kind*). Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 183, n. 65.

<sup>26</sup> I, II, 66. “¿Cómo que estás siempre tan sombrío?” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 67. Por *clouds* / las nubes, está aludiendo a que éstas ensombrecen el día.

lord, I am too much in the sun";<sup>27</sup> el juego de palabras: *son / sun* con amargura indica que no se considera su hijo. Podría además sugerirnos que el sol le "da demasiado"; es decir, el rey le presta exagerada atención.

Tras haber sido increpado tanto por su madre como por el rey a comprender y aceptar el ciclo de la vida, este último le indica que no desean que regrese a Wittenberg, sino que se quede: "Here in the cheer and comfort of our eye, / Our chiefest courtier, cousin, and our son".<sup>28</sup> Claudio insiste en llamarlo "*son*". La reina también se lo solicita, pero Hamlet contestará secamente a ambas peticiones con un "I shall in all my best obey **you, madam**".<sup>29</sup> Al buen entendedor, pocas palabras; sin embargo, el tío no se permite reaccionar ante las **veladas agresiones** de su sobrino. Estos tres ejemplos de **contestaciones** ásperas son los primeros indicadores de la resistencia, de los sentimientos del príncipe de que "foul deeds will rise";<sup>30</sup> el joven rechaza al nuevo soberano aun antes de saber sobre el asesinato de su padre. El espectador tampoco está consciente de las circunstancias de la muerte del rey Hamlet hasta la aparición del Fantasma. Sin embargo, el rechazo del príncipe a las atenciones solícitas del hombre que se ha casado con su madre produce cierta tensión dramática. Asimismo, la brusquedad de las respuestas del príncipe Hamlet contrasta con la aparente algarabía por el matrimonio real.

En el Acto I, nos enteramos también de que Claudio y su corte tienen reputación de comportarse como cerdos cuando beben: "They clepe us drunkards, and with swinish

<sup>27</sup>I, II, 67. "No, mi señor, es que da mucho el sol". (*Idem.*) Nótese: "bajo la mirada y la atención del sol" [de Claudio]. La pronunciación similar de *son / sun* provoca la ambigüedad, y por ende el juego de palabras.

<sup>28</sup>I, II, 116-117. "[...] ante el gozo y alegría de mis ojos, cual cortesano principal, sobrino e hijo mío". (*Ibid.*, p. 69.) Hago notar aquí que Claudio usa el término *cousin / primo*, cuando en realidad Hamlet es su *nephew / sobrino*.

<sup>29</sup>I, II, 120. Las negritas son mías. "Haré cuanto pueda por obedeceros, señora". (*Ibid.*, p. 69.) Por el uso de *madam / señora*, se puede inferir que Hamlet hace especial énfasis en dirigirse a su madre, no respondiendo a la solicitud de Claudio.

<sup>30</sup>I, III, 197. "[...] la ruindad, por más que la entierren, se descubrirá". (*Ibid.*, p. 75.)

phrase / Soil our addition [...]”<sup>31</sup> Ésta es, por supuesto, una razón más para que Hamlet desprecie al rey. Después de la entrevista con el Fantasma, el sobrino ha dicho de su tío: “O, villain, villain, smiling damned villain!”<sup>32</sup> y opina que “There’s never a villain dwelling in all Denmark. But he’s an arrant knave”<sup>33</sup> A lo que Horacio graciosamente contesta: “There needs no ghost, my lord, come from the grave / To tell us this”.<sup>34</sup>

Sólo cuando los actores llegan a Elsinore, Hamlet toma una acción específica para tender una trampa al asesino del padre. Comparte con Rosencrantz sus pensamientos: “He that plays the King shall be welcome— his Majesty shall have tribute on me [...]”<sup>35</sup> ¿Juega el príncipe con la palabra “tribute”? ¿se refiere al dinero que habría de pagar al actor?,<sup>36</sup> ¿o irónicamente hace referencia a la sorpresa, al “pago” que con la obra de teatro “La ratonera” pretende dar a Claudio?

No es sino hasta el Acto III, II, 92-97 que Hamlet y Claudio se vuelven a encontrar. Al saludo del rey: “How fares our cousin Hamlet?”,<sup>37</sup> el joven contesta con **un aparente sinsentido, típico de su humor**: “Excellent, i’faith, of the chamaleon’s dish. I eat the air, promise-crammed. You cannot feed capons so”.<sup>38</sup> La expresión “alimentarse de aire” al ofrecimiento real de que Hamlet es “the most

<sup>31</sup> I, IV, 19-20. “Nos tildan de borrachos, y con comentarios groseros ensucian nuestra reputación”. La trad. es mía.

<sup>32</sup> I, v, 106. “Ah, infame, infame, maldito infame sonriente!” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 88.)

<sup>33</sup> I, v, 129-130. “No hay un solo canalla en Dinamarca que no sea un pillo redomado”. (*Ibid.*, p. 89.) Aquí Hamlet habla de Dinamarca, pero podemos percibir que se refiere especialmente a Claudio y también a la corrupción en la corte.

<sup>34</sup> I, v, 131-132. “Señor, para oír eso no hace falta que salga de la tumba espectro alguno”. (*Idem.*)

<sup>35</sup> II, II, 318-319. “El que haga de rey será bienvenido; a su majestad le pagaré tributo” [tributo / pago]. (*Ibid.*, p. 111.)

<sup>36</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de B. Lott, p. 76, n. 310.

<sup>37</sup> III, II, 92. “¿Cómo lo pasa mi sobrino Hamlet? (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 133.) Hago notar nuevamente que, independientemente de la traducción dada aquí, Claudio se dirige a Hamlet como *cousin* / primo en español, en vez de *nephew* / sobrino.

<sup>38</sup> III, II, 93-94. “Pues muy bien; con el yantar camaleónico: vivo del aire, relleno de promesas. Ni el capón se ceba así”. (*Idem.*) Irónicamente Hamlet contesta que se alimenta de aire, el cual está lleno de promesas, y agrega que ciertamente no se puede alimentar de esa manera a los pollos que se ceban para comer.

immediate to our throne”<sup>39</sup> resulta ser una promesa tan volátil, tan intangible como el aire mismo. Si analizamos, además, que los capones eran aves cebadas para ser comidas, entendemos que Hamlet se revela ante la situación ambivalente a que lo somete el rey. **La burla es aparentemente inofensiva, pero habla de los sentimientos subyacentes** y, como sugiere Jenkins, de que el príncipe sospecha de posibles confabulaciones del rey contra él.<sup>40</sup> Consideremos la broma del príncipe como un indicador de la evolución en su actitud. Continúa siendo **taimado en vez de directo**, pero se percibe su resentimiento por “engordar sólo de esperanzas”. Esta última frase sugiere que el resentimiento de Hamlet contra el tío usurpador pudiera emanar también de una ambición frustrada, dado que él es el heredero del trono del padre. Podemos suponer que el príncipe de Dinamarca ya ha tomado conciencia de lo que le ocasiona el haber sido desplazado, políticamente hablando. No obstante, Claudio no comprende, o no desea comprender, las alusiones de su sobrino respecto a que se mantiene de aire; además, el posible juego de palabras “*air / heir*”<sup>41</sup> agrega a la sutileza del reclamo.<sup>42</sup> Por su parte, el rey contesta simplemente: “I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine”.<sup>43</sup> Con un gracioso “No, **nor mine now**– [Ni mías, **ahora**]”,<sup>44</sup> el joven se repliega nuevamente en su aparente “distracted globe”,<sup>45</sup> en su sinsentido, que ha sido parte de su **actuación como loco o desquiciado**.

<sup>39</sup>I, II, 109. “[...] tú eres el más próximo a mi trono [mi sucesor]”. (*Ibid.*, p. 68.)

<sup>40</sup>W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 293, n. 93.

<sup>41</sup>*Air* / aire; *heir* / heredero. Estas palabras son homófonas, en inglés tienen la misma pronunciación, lo cual lleva a un juego de palabras, por lo ambiguo.

<sup>42</sup>W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 293, n. 93.

<sup>43</sup>III, II, 95-96. “[...] ni a mí tampoco”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 133.) Nótese que, a la contestación de Claudio de que las palabras no le pertenecen, Hamlet responde con desfachatez que no le pertenecen a él tampoco.

<sup>44</sup>III, II, 97. Las negritas y trad. son mías. Quiero hacer notar aquí que, las palabras cambiaron ya de boca, a la de Claudio, así que “ahora” las palabras ya no son de Hamlet. Clásico uso de argucias o sofisma: *quibble*, evadirse, hacerle bromas a alguien o tratarlo injustamente por medio de juegos de palabras.

<sup>45</sup>Hace alusión a que ha perdido la cabeza, comparando ésta a un globo terráqueo.

El príncipe y el rey no vuelven a intercambiar palabras sino hasta la representación misma. Los actores han escenificado una conversación entre el rey y la reina. La última ha hecho apasionadas promesas de lealtad a su consorte. En este momento Hamlet interroga a su madre respecto a la representación. Gertrude contesta: “O confound the rest. Such love must needs [*sic*] be treason in my breast. / In second husband let me be accurst; / None wed the second but who kill'd the first”.<sup>46</sup> Y el diálogo prosigue:

Hamlet: Madam, how like you this play?  
 Queen: The lady doth protest too much, methinks.  
 Hamlet: O, but she'll keep her word.  
 King: Have you heard the argument? Is there no offence in't?  
 Hamlet: No, no they do but jest —**POISON IN JEST**.<sup>47</sup>  
 No offence in'th' world.<sup>48</sup>

“¿... Nada ofensivo?”, “pura broma”, contesta Hamlet, pero agrega burlonamente que es sólo “**veneno en broma**”,<sup>49</sup>

<sup>46</sup>III, II, 173-175. “¡No sigas, no sigas! Traición a mi alma tal amor sería. Si tomo otro esposo, él sea mi infierno, pues quiere un segundo quien mató al primero”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 137.) Cabe hacer notar: nunca se sugiere en la obra que Gertrudis haya estado coludida con Claudio.

<sup>47</sup>Las mayúsculas y negritas arriba son mías. **Se dan diversas traducciones a la frase “poison in jest”; sin embargo, la que uso en este ensayo es válida si consideramos la palabra *poison* como veneno, es decir, como sustantivo, no como verbo.** Dado que éste es el título de esta obra, se considera importante **definir *jest* como** (1) “a laughable or intentionally ludicrous saying; a witticism; a joke; a sally”; (2) “a jocular or playful action; something done to make sport or cause laughter”. (*The Century Dictionary and Cyclopedia*, p. 3227.) “[**Broma / bromear**: una expresión] risible o intencionalmente absurda o ridícula; una ocurrencia o agudeza verbal; una salida [ocurrente]; una acción jocosa o en broma; algo hecho por diversión o para causar risa [un chiste, una ocurrencia chistosa]”. La trad. es mía.

<sup>48</sup>III, II, 224-230. Hamlet —Señora, qué os parece la obra. // Reina —Creo que la dama promete demasiado. // Hamlet —Mas cumplirá su palabra. // Rey —¿Conoces el argumento? ¿No hay nada que ofenda? // Hamlet —No, no. Todo es simulado, [***in jest***, en broma]. No hay nada que ofenda”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 139.)

<sup>49</sup>La obra “La ratonera” representa un asesinato como el del rey Hamlet, a quien Claudio asesinó echando veneno en el oído, según reporte del Fantasma. Sin embargo, el príncipe asegura que el asesinato que se pone en escena y el veneno mismo que se vierte en los oídos del actor son “de broma”.

insiste que no es "nada ofensivo". A la pregunta de Claudio sobre el nombre de la misma, el príncipe le responde: "The Mousetrap'—marry, how tropically!" [...] 'Tis a knavish piece of work, but what o' that? Your majesty, and we that have free souls, it touches us not. Let the galled jade wince, our withers are unwrung".<sup>50</sup> Es muy probable que la **virulencia del joven** no se le escape al rey, pero tal contestación confirma la **hipótesis sobre el lenguaje irónico de Hamlet**.<sup>51</sup>

Al respecto, Jorge Portilla dice lo siguiente: "La ironía es la actitud de una conciencia que advierte la distancia entre la posible plenitud de un valor y sus supuestas realizaciones por alguien que pretende llevarlas a cabo. Es, por decirlos así, la respuesta adecuada al *pretencioso*".<sup>52</sup>

Retomando, Hamlet se percata de que Claudio ha engañado a los que lo rodean "pretendiendo" actuar como gobernante eficiente y honesto. Empero, la alusión a la forma en que el rey "[...] takes his rouse, / Keeps wassail and the swaggering upspring reels; / [...] as he drains his draughts of Rhenish down [...]"<sup>53</sup> desmiente su aparente excelencia. Respecto a su "pretensión o simulación" de ser un hermano y padre cariñoso, Claudio demuestra que es tan deshonesto e intrigante en su papel de padre como

<sup>50</sup> III, II, 232-238. "La ratonera'. ¿Que por qué? Es metafórico. [...] Una canallada, pero ¿qué más da? A Vuestra Majestad y a los libres de culpa no nos toca. El jamelgo, que respingue, que nuestros lomos no pican". (W. Shakespeare. *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, pp. 139-140.)

<sup>51</sup> Sabemos que la ironía es una figura retórica. El término deriva de un vocablo latino [y] a su vez del griego; se entiende como una **burla disimulada**. Consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice, a través de una cierta **entonación** o del lenguaje corporal. Ésta es la **ironía verbal**. Para el caso que nos ocupa, ésta permite a un autor expresar una cosa diciendo lo contrario. Sirve para dotar los textos de una cierta suspicacia o **volverlos burlescos**. Existen muchos tipos de ironía: verbal, dramática, situacional, cósmica, histórica, socrática. [Fuente original en inglés]. Cf. *Literary Devices. Literary Devices, Terms, and Elements*. 2017. <<https://www.literarydevices.com/>>. La trad. es mía.

<sup>52</sup> *Fenomenología del relajó*, p. 65. Las cursivas son mías.

<sup>53</sup> I, IV, 8-10. "El rey trasnochó y alza el codo, está de borrachera, baila como un remolino, y cada vez que se atiza [traga] su vino del Rin, rebuznan las trompetas y timbales celebrando su brindis". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 81.) Nótese, además: Rhenish / vino del Rin.

Polonio.<sup>54</sup> Al mandar espiar a su *son / cousin*<sup>55</sup> a través de Rosencrantz y Guildenstern, Claudio sigue los mismos métodos desleales de Polonio con su hijo Laertes haciéndolo supervisar en Francia. En contraste, Hamlet le ha dicho a su madre sobre sí mismo: “I know not ‘seems’ [...]”.<sup>56</sup> El joven rechaza la simulación y la falsedad, percibe las contradicciones y las banalidades de la existencia, y las destruye; pero las enfrenta subrayándolas, insistiendo en ellas mediante el artificio de nombrarlas al revés.<sup>57</sup>

Por todo lo mencionado, se puede afirmar que **Hamlet tiene una conciencia o actitud irónica**,<sup>58</sup> y esto encuentra también sustento en Bergson: “Se acentúa la ironía dejándose arrebatar cada vez más alto por la idea del bien que debería existir, y de ahí que la ironía pueda *caldearse interiormente* hasta convertirse en una especie de *elocuencia reprimida*”.<sup>59</sup>

Aquí llama la atención el hecho de que las palabras de Bergson van de la mano de la tesis freudiana, según la cual: “El proceso químico de la formación del chiste no parece terminar con el acto de ocurrírsenos; queda aún algo, que tiende a cerrar, con la **comunicación de la ocurrencia**, el desconocido mecanismo de su producción”.<sup>60</sup> Ambas convergen sobre que **en el inconsciente se fraguan o se reprimen sentimientos que pueden tomar la forma de burlas, no sólo ocurrentes y graciosas, sino con sentimientos negativos subyacentes**.

De la cita de Bergson precedente, destaca la aseveración de que la ironía se deja arrebatar por “la idea del bien que

<sup>54</sup> Vid. I, I y II.

<sup>55</sup> *Son / hijo; cousin / primo*. Como ya se puntualizó, en realidad Hamlet es sobrino (*nephew*) de Claudio, pero la última sílaba de *cousin* recuerda el sonido de *son*; es pues, un juego de palabras.

<sup>56</sup> I, II, 76-78. “En mí no hay ‘parecer’ [...]”. La trad. es mía. Hamlet tergiversa el significado de la palabra, dando otro sentido a la solicitud de la madre, quien le ha pedido que salga de su penumbra. Ella le recuerda la ley común: lo que vive morirá. Además, le pregunta qué le “parece” o tiene de raro la muerte del padre.

<sup>57</sup> J. Portilla, *op. cit.*, p. 68.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>59</sup> Henri Bergson, *La risa*, p. 143. Las cursivas son mías.

<sup>60</sup> S. Freud, *op. cit.*, p. 126.



debería existir".<sup>61</sup> Bajo esta luz, el irónico **Hamlet resulta ser también moralista**. Tenemos un ejemplo de esta faceta del joven en situaciones como el discurso sobre "the dram of eale [evil]".<sup>62</sup> El príncipe danés se queja de "The dram of evil / Doth all the noble substance often dout / To his own scandal";<sup>63</sup> es decir, cualquier impureza corrompe la más noble sustancia. Con esto hace referencia a la reputación de beodos de sus compatriotas, lo que —en su opinión— menoscaba las hazañas de su nación.

Sabemos que **la actitud irónica "se puede revelar con una sonrisa"**,<sup>64</sup> y sin duda el oyente sonríe con Hamlet cuando descubre "la contradicción que hay [...] en el mismo objeto de la proposición" (*ídem*), es decir, en el rey Claudio mismo. No obstante, **el humor hamletiano** va tomando diferentes tonalidades. Como ya se mencionó, la pasividad de los primeros actos va dando paso a acciones más definidas como se muestra con la escenificación de "La ratonera": "The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king".<sup>65</sup> Para cuando Hamlet mata impulsivamente a Polonio en la escena de la recámara, ya en forma literal "ha desenvainado la espada" y empieza a hacer mayores florituras con ella. Además, da muestras de una actitud fría e insensible al retirar el cuerpo de Polonio: "This counsellor / Is now most still, most secret, and most grave, / Who was in life a foolish prating knave. Come, sir, to draw toward an end with you".<sup>66</sup> Notamos el **juego de palabras** con "quiet / still / grave", donde las posibles connotaciones de estas palabras resultan en una **broma de humor negro**, sobre

<sup>61</sup> H. Bergson, *op. cit.*, p. 143.

<sup>62</sup> I, IV, 23-38.

<sup>63</sup> I, IV, 35-38. "Una pequeña demostración de maldad hace que pierdan peso todas las buenas cualidades y se destruya la reputación de alguien". La trad. es mía.

<sup>64</sup> J. Portilla, *op. cit.*, p. 67.

<sup>65</sup> II, II, 600-601. "[la obra de] teatro es la red que atraparà la conciencia de este rey". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. Á. L. Pujante, p. 122.)

<sup>66</sup> III, IV, 215-218. "Este dignatario, que en vida fue un torpe y servil palabrero, ahora es un sepulcro callado y secreto. —Vamos, señor, acabemos el asunto [...]" (*Ibid.*, p. 159.) Nótese, insisto, el juego de palabras con *quiet, still, grave* / callado, quieto, grave / serio. Figura retórica ésta para referirse en realidad al hecho de que ya está muerto.

el cual puntualizaremos más adelante. Hamlet trata con poca ceremonia al consejero real: “I’ll lug the guts into the neighbour room”,<sup>67</sup> refiriéndose a una idea elevada como mediocre; esto es, en alusión al insigne consejero real como “guts”,<sup>68</sup> lo que resulta un ejemplo de **comicidad “por degradación”** en términos *bergsonianos*.<sup>69</sup>

Los comentarios de Hamlet nos preparan para la escena con el rey en el Acto IV, III, 16-39 y posteriormente para el Acto V. Así, al ser interrogado por Rosencrantz y Guildenstern sobre el paradero del cuerpo de Polonio, el príncipe contesta cínicamente que lo ha mezclado “with dust, where to tis kin”.<sup>70</sup> El tema del destino final de los hombres, “quintessence of dust”,<sup>71</sup> sale nuevamente a colación aquí, pero Hamlet va más allá. Con un **sentido mórbido de la muerte**, especifica que Polonio se encuentra “at supper”,<sup>72</sup> pero **no** donde él comería sino donde él es comido, “[...] Not where he eats, but where a is eaten [by] certain convocation of politic worms”<sup>73</sup> por gusanos que están “busy in statecraft”,<sup>74</sup> indudablemente un claro ejemplo de **chiste de humor negro**. Posteriormente en forma por demás incisiva, Hamlet lanza al rey una perorata en esta tónica: “A man may fish with the worm that hath eat of a King, and eat of

<sup>67</sup> III, IV, 214. “Voy a arrastrar sus restos al cuarto de al lado”. La trad. es mía.

<sup>68</sup> *Guts*, literalmente: vísceras, intestinos.

<sup>69</sup> Cf. H. Bergson, *op. cit.*, p. 140.

<sup>70</sup> IV, II, 5. “Mezclarlo con polvo, su pariente”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 161.) “Polvo eres y en polvo te convertirás”, *Génesis* 3:19. Una tradición y recordatorio del fin último del ser humano es el rito católico del Miércoles de Ceniza. En éste se aplica una cruz de ceniza en la frente de los creyentes.

<sup>71</sup> II, II, 308. “Quintaesencia del polvo”. La trad. es mía. “Quintaesencia: Lo más puro, fino y acendrado de una cosa”. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23a. ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>>, s. v. ‘Quintaesencia’.)

<sup>72</sup> IV, III, 17. “De cena / cenando”. *Supper* es la comida de la noche (cena), especialmente cuando se ha tomado *dinner* al medio día. N. de A.

<sup>73</sup> IV, III, 19-20. “No donde come, sino donde es comido: Tiene encima una asamblea de gusanos políticos”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 164.)

<sup>74</sup> IV, III, 19-20. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 340, n. 20. “[Los gusanos políticos están] ocupados en asuntos de estado”. La trad. es mía.

the fish that hath fed of that worm".<sup>75</sup> Y para ser más sarcástico: "[...] a king may go a [*sic*] progress through the guts of a beggar".<sup>76</sup> A este respecto, Manfred Pfister hace notar que esto es un "wittily and neatly turned catena";<sup>77</sup> es decir, el ciclo de la vida es ejemplificado como una **cadena alimenticia con mordacidad hamletiana**. La actitud del príncipe ya no es únicamente **subversiva, sino insolente, de desafío flagrante**. A la insistencia del Rey, "Where is Polonius",<sup>78</sup> sigue una nueva contestación que tiene un tono de **humor sardónico, burlón**: "In heaven. Send thither to see. If you messenger find [*sic*] him not there, seek him i'th' other place yourself. But if indeed you find him not within this month, you shall *nose* him as you go up the stairs into the lobby".<sup>80</sup> Y, cuando el rey ordena ir a buscarlo, Hamlet agrega todavía con desfachatez y sorna: "A will stay till you come".<sup>81</sup> En cuanto a las cursivas para la palabra "*nose*",<sup>82</sup> tienen el propósito de llamar la atención a **lo escatológico del comentario** de Hamlet. La palabra sugiere la podredumbre y el correspondiente olor nauseabundo de un cuerpo en descomposición.

Hamlet ha puesto a su antagonista en una situación difícil. En el intercambio verbal ha demostrado que no ha sido tan buena idea el haberle pedido que no regresara a Wittenberg, sino que se quedara en Dinamarca, "Here, in

<sup>75</sup> IV, III, 27-28. "Un hombre puede pescar con el gusano que ha comido de un rey, y comerse luego el pez que se comió aquel gusano". La trad. es mía.

<sup>76</sup> IV, III, 30-31. "[...] sólo mostraros que un rey puede viajar por las tripas de un mendigo". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 164.)

<sup>77</sup> M. Pfister, *op. cit.*, p. 37. "[...] cadena alimenticia, dicho con agudeza y precisión". La trad. es mía.

<sup>78</sup> IV, III, 32. "¿Dónde está Polonio?" La trad. es mía.

<sup>79</sup> Contracción muscular que imita la risa. En botánica la "sardonía" es una especie de ranúnculo cuyo jugo produce en los músculos de la cara precisamente dicha contracción. N. de A.

<sup>80</sup> IV, III, 33-37. "En el Cielo; enviad allá a verle; y si vuestro mensajero no lo encuentra, id vos mismo a buscarle al otro reino. Pero, a decir verdad, si no dais con él en lo que resta del mes, le **oleréis al subir los escalones de la galería**". La trad., cursivas y negritas son mías.

<sup>81</sup> IV, III, 39. "¡Ya esperará hasta que lleguéis!" [*A will stay* [...]] / [*He will stay* [...]]

<sup>82</sup> *Nose* / olfatear.

the cheer and comfort of our eye”<sup>83</sup> donde *eye*<sup>84</sup> sugiere de forma metonímica la presencia real.

Por diversas razones, ninguno de los dos contrincantes decide provocar la muerte del oponente. Hamlet, aplazando la toma de decisión, no ejecuta su venganza sobre el rey cuando éste se encuentra en oración después de sentirse descubierto a través de “La ratonera”.

Thus conscience does make cowards of us all  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought  
And enterprises of great pitch and moment  
With this regard their currents turn awry  
And lose the name of action.<sup>85</sup>

Claudio, por su lado, decide llevar a cabo una nueva estratagema para deshacerse del molesto pariente: enviarlo a Inglaterra a su muerte. No es sino hasta la escena final que el dramaturgo enfrenta, por unos instantes, al asesino y al vengador. El reconocimiento de que Claudio ha planeado su muerte y ha provocado la de su madre orilla a Hamlet a ejecutar su venganza. Nada hasta ese momento, ni siquiera la trampa planeada para enviarlo a su muerte en Inglaterra, hace que tome el papel de vengador tradicional. Evita a toda costa confrontar su destino; prácticamente hasta el último momento analiza, piensa, en vez de actuar. Reconoce, en un diálogo con Horacio, cómo Claudio lo ha destrozado:

He that hath kill'd my king, and whor'd my mother,  
Popp'd in between th' election and my hopes;  
Thrown out his angle for my proper life,

<sup>83</sup> I, II, 116. “[...] ante el gozo y alegría de mis ojos”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 69.)

<sup>84</sup> *Eye* / ojo. Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 186, n. 116.

<sup>85</sup> III, I, 83-88. “Así la conciencia [el saber y entender las cosas] nos convierte a todos en cobardes / Y de esa forma, el color original de una resolución / Se decolora con el más leve pensamiento / Y empresas de gran envergadura e importancia / por eso se desvían de su curso / Y pierden el nombre de acción (no se llevan a cabo”. La trad. es mía. Por su parte, Jenkins (p. 280, n. 83) se pregunta: ¿[Hamlet es] demasiado racional y analítico? ¿Por qué se pospone la toma de una decisión? **La idea detrás de estos versos, se ha sugerido, es uno de los temas de esta gran tragedia.**

And with such *coz'nage*<sup>86</sup> –is't not perfect conscience  
 To quit him with this arm? And is't not to be damn'd  
 To let this *canker* of our nature come  
 In further evil?<sup>87</sup>

A pesar de estas consideraciones, el protagonista de esta tragedia shakespeariana permite que el monarca trame una nueva vileza: Hamlet acepta el reto con Laertes sin haber hecho una toma de decisión respecto a su "uncle-father",<sup>88</sup> "King of shreds and patches",<sup>89</sup> "vice of kings"<sup>90</sup> que, en su opinión, es el rey de Dinamarca. Este duelo es una estrategia más de Claudio para "deshacerse" de su sobrino, pues espera muera en la confrontación con el hijo de Polonio. Así, el "canker of our nature",<sup>91</sup> al cual se le hace alusión en las líneas mencionadas arriba, la úlcera o tumor maligno "infecting and fatally eating away the whole body"<sup>92</sup> causa en esta última instancia la destrucción del protagonista. La muerte de Claudio a manos de su sobrino resulta, más que una acción punitiva, irreflexiva, como el asesinato de Polonio. El héroe acaba cumpliendo su destino, mismo que aceptó muy a su pesar, mas lo hace forzado por las circunstancias.

<sup>86</sup> Respecto a *coz'nage*, Jenkins (p. 398, n. 67) plantea que esta palabra, que significa *deception* / engaño: "the common word-play on cousinage, kinship", tiene un juego de palabras con la relación de primos / *cousins*, lo cual resulta irónico. Las cursivas son mías.

<sup>87</sup> V, II, 63-70. Las cursivas son mías. "Mata a mi padre, prostituye a mi madre, se mete entre la elección y mi esperanza y a mi propia vida le echa el anzuelo con toda esa maña. ¿No sería de conciencia pagarle con mi brazo? ¿Y no sería condenarse permitir que esta úlcera se extienda y siga corrompiendo?" (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, pp. 201-202.)

<sup>88</sup> II, II, 372. *Uncle-father* / tío-papá.

<sup>89</sup> III, IV, 103. "Un rey de parches y pingajos [harapos]". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 155.)

<sup>90</sup> III, IV, 98. "[...] un payaso de rey [...]" (*Idem.*)

<sup>91</sup> V, II, 69. Cáncer [o úlcera] de nuestra naturaleza. La trad. es mía.

<sup>92</sup> Wolfgang Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, p. 113. "[...] infectando y carcomiendo [corrompiendo] fatalmente todo el cuerpo". La trad. es mía.

### III. HAMLET VS. POLONIO; HAMLET VS. OSRIC. RIDICULIZACIÓN



“La burla [...] no puede darse aislada, siempre aparece sometida a intencionalidades que rebasan la suya específica al restar valor a personas o situaciones”.

Jorge Portilla.<sup>1</sup>

**E**n primera instancia, el dramaturgo sitúa en escena (I, II, 58-61) al consejero real, al padre de Ofelia y a Laertes; este último solicita del soberano permiso para viajar a Francia. Conocemos ya al padre amoroso que da las últimas advertencias: preceptos que ofrecen sabiduría proverbial y que caracterizan a un viejo preocupado por sus hijos. Empero, posteriormente Polonio conversará con Ofelia, mostrando una actitud desconfiada respecto al amor de Hamlet; él duda de su sinceridad y descarta las promesas del joven príncipe como “springes to catch woodcocks”;<sup>2</sup> presume, además, saber de “unholy suits”, y le prohíbe a ella aceptar sus proposiciones amorosas.

Para la primera escena del Acto II, vislumbramos ya al consejero real, cuya verbosidad y “procedimientos tortuosos”<sup>3</sup> lo convierten en el personaje que Hamlet ridiculizará. En las instrucciones para Reynaldo, por ejemplo, lo percibimos divagante:

<sup>1</sup> *Fenomenología del relajó*, p. 28.

<sup>2</sup> I, III, 91-135. Cepos para pájaros/causas impías.

<sup>3</sup> Margarita Quijano, *Hamlet y sus críticos*, p. 58.

I know the gentleman,  
 I saw him yesterday', or 'th' other day',  
 Or then, or then, with such or such, 'and as you say,  
 'There was a gaming', 'there o'took in's rouse',  
 There falling out at tennis', or perchance  
 I saw him enter such a house of sale'—  
 Videlicet a brothel, or so forth.<sup>4</sup>

Se planteó ya, al hablar de la relación de Hamlet con Claudio, que el príncipe es **taimado e irreverente con el rey**. En el caso del padre de Ofelia, el joven amante "ha sido frustrado [...] obstaculizado en las satisfacciones de cariño que esperaba",<sup>5</sup> lo cual explica sus **reacciones agresivas**. En esa forma "**la hostilidad violenta [...] queda sustituida por la invectiva verbal**".<sup>6</sup> Esto explica el porqué en sus diálogos con Polonio el príncipe confunde intencionalmente al consejero real con su actitud extravagante, su locura aparente, y lo ridiculiza. Los diálogos de Hamlet con este personaje son otro ejemplo de "**chistes al servicio de tendencias inconscientes o reforzadas por el inconsciente**".<sup>7</sup> Suponemos que el príncipe se da cuenta no sólo de la deslealtad del consejero hacia su persona, sino que también percibe que el distanciamiento de Ofelia es resultado de mera obediencia para con su padre. Entonces, como escribió Margarita Quijano: "Las [palabras] de Hamlet en presencia de sus enemigos [con Polonio en este caso] son siempre de doble sentido e hirientes".<sup>8</sup> **Para hilaridad del espectador, el amante desilusionado se venga mofándose de su ofensor.**

El hecho de que el consejero real pretenda con arrogancia saber la causa de la locura de Hamlet lo asemeja a los **personajes cómicos cuya fatuidad provoca su caída**;

<sup>4</sup>II, I, 55-61. "Conozco al caballero, le vi ayer, o el otro día, el otro o el otro, con éste y aquél, y, como decís, estaba jugando, o inundado de bebida, o discutiendo en el tenis; o te dice: 'Le vi entrar en tal casa de trato', es decir un burdel, y así". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 95.)

<sup>5</sup>Montagu, *apud* M. Quijano, *op. cit.*, p. 156.

<sup>6</sup>Sigmund Freud, *El chiste y el inconsciente*, p. 89.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 90.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 136.

tal es el caso del personaje de Malvolio en *Twelfth Night*,<sup>9</sup> una de las comedias de Shakespeare. Inclusive antes de encontrarse cara a cara con Hamlet, la imagen del consejero real se “degrada” ante nuestros ojos, y resulta ser un típico ejemplo de caricaturización, tal y como lo plantea Freud: “La investigación de la caricatura y el desenmascaramiento [...] podría proporcionarnos preciosos datos para el análisis de la comicidad de la imitación. Esta última se halla mezclada casi siempre con algo de caricatura —exageración de ciertos rasgos que normalmente pasan inadvertidos— y constituyere también una degradación”.<sup>10</sup>

En un diálogo con la reina misma, ella le ha pedido ir al punto, y nosotros nos hemos sonreído con la vanilocuencia de Polonio, pues, aunque él asevera que “brevity is the soul of wit”,<sup>11</sup> se expresa en estos términos:

Queen: More matter with less art.<sup>12</sup>

Polonius: Madam, I swear I use no art at all.

That he is mad ‘tis true; ‘tis true ‘tis pity;  
and pity ‘tis ‘tis true. A foolish figure—  
But farewell it, for I will use no art.

Mad let us grant him then. And now remains  
That we find out the cause of this effect,  
Or rather say the cause of this defect,  
For this effect defective comes by cause.  
Thus it remains; and the remainder thus:  
Perpend, [...] <sup>13</sup>

En otro momento, cuando Polonio se presenta ante Hamlet para sondearlo, no tenemos empacho en gozar de la

<sup>9</sup> Obra editada y traducida al español como *La duodécima noche* o *Noche de Reyes*.

<sup>10</sup> S. Freud, *op. cit.*, p. 188.

<sup>11</sup> II, II, 90. “La brevedad es el alma del ingenio”. La trad. es mía.

<sup>12</sup> II, II, 95. “Más sustancia y menos arte”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 101.)

<sup>13</sup> II, II, 96-105. [Refiriéndose a la locura del joven príncipe:] “Señora, os juro que hablo sin arte. Que está loco es cierto; es cierto que es lástima y es lástima que sea cierto [...] ¡Qué torpe figura! Ya basta, que no pienso hablar con arte. Admitamos que está loco; sólo resta averiguar la causa del efecto o, mejor dicho, la causa del defecto, pues el efecto defectivo tiene causa. Por tanto, sólo resta [...] Lo restante, por tanto [...] Ponderad. (*Ibid.*, p. 102.)



forma en que este último **lo confunde con sus juegos de palabras**.

Polonius: Do you know me, my lord?  
 Hamlet: Excellent well. You are a fishmonger.  
 Polonius: Not I, my lord.  
 Hamlet: Then I would you were so honest a man.  
 Polonius: Honest, my lord?  
 Hamlet: Ay sir. [*sic*] To be honest, as this world goes, is to be one man picked out of ten thousand.<sup>14</sup>

En su edición de *Hamlet* —“The Arden Shakespeare”—, Harold Jenkins aclara que el hecho de que Hamlet se refiera a Polonio diciéndole que es un “fishmonger”<sup>15</sup> implica no tanto una incongruencia, sino una **indecencia**. También nos explica que el término era sinónimo de “wencher [...], a **fleshmonger**, a trader in women’s virtue”.<sup>16</sup> Además, hace alusión al hecho de que se creía que las hijas de los “fishmongers” tenían “more than ordinary propensity to breed”.<sup>17</sup> Esto se relaciona también con el consejo ofensivo de que cuide a Ofelia, que **no la deje caminar en el sol** para que no “conciba”.<sup>18</sup>

A la siguiente pregunta de Polonio al príncipe respecto al tema de su locura, la **contestación** de Hamlet es todavía **más corrosiva**: “Slanders, sir. For the satirical rogue says

<sup>14</sup> II, II, 173-179. Polonio —¿Sabéis quién soy, señor? // Hamlet —Perfectísimamente: sois un pescadero. // Polonio —¿Yo? No, señor. // Hamlet —Pues ojalá fueseis tan honrado. // Polonio —¿Honrado, señor? // Hamlet —Claro; tal como va el mundo, ser honrado es ser uno entre diez mil. (*Ibid.*, p. 105.)

<sup>15</sup> *Fishmonger* / pescador.

<sup>16</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, pp. 464-465. “[Padrote] [...] un tratante de blancas, un comerciante de la virtud de las mujeres”. La trad. y negritas son mías. Juego de palabras donde **fishmonger** (pescador) lo convierte en **fleshmonger** (tratante de blancas). N. de A.: **Flesh** / “**la carne**”, lo que cubre el cuerpo humano, aquí usada en el sentido de que es lo que hace a los seres humanos “caer en tentaciones”.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 246, n. 176. “[Las hijas de los pescadores tenían] una propensión a engendrar poco común”. La trad. es mía. No se explica el porqué de esta generalización.

<sup>18</sup> Cf. II, II, 184-185. *To breed* / concebir, embarazarse. Y, ¿quién sino Hamlet puede ser “el sol”, en el doble significado de la presencia principesca y el astro rey?

here that **old men** have gray beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plumtree gum, and that they **have a plentiful lack of wit, together with most weak hams**".<sup>19</sup> En efecto, la falta de agudeza mental del "pobre" Polonio emana del hecho de no ver que **Hamlet lo caricaturiza**. A otra pregunta más: "Will you walk out of the air, my lord?" Hamlet le revira: "Into my grave?<sup>20</sup> En este caso la ridiculización del personaje de Polonio emana del hecho de que, en su vanidad, siempre busca "su" verdad para dar un veredicto<sup>21</sup> sobre la locura del príncipe: "How pregnant sometimes his replies are—a happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of".<sup>22</sup>

Hamlet y Polonio se vuelven a encontrar cuando el último le hace saber de la llegada de los actores a Elsinore.

Polonius: My lord, I have news to tell you

Hamlet: My lord, I have news to tell you.

When Roscius was an actor in Rome—

Polonius: The actors are come hither, my lord.

Hamlet: Buzz, buzz.

Polonius: Upon my honour—

Hamlet: Then came each actor on his ass—<sup>23</sup>

<sup>19</sup> II, II, 196-199. "Son calumnias, pues el satírico granuja dice aquí que los viejos tienen la barba cana, la cara llena de arrugas, los ojos segregando resina o savia de ciruelo, y que andan escasos de juicio y flojos de muslos. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 106.) Nótese como "Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupábamos de su aspecto moral". (Henri Bergson, *La risa*, p. 65.)

<sup>20</sup> II, II, 206-207. Polonio —¿Queréis pasar donde no haga aire? // Hamlet —¿A mi tumba? (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 106.)

<sup>21</sup> Como lo hace, sin titubeos, respecto a la locura del príncipe: "The origin and commencement of his grief / Sprung from neglected love". (III, I, 179-180.) "El origen y el comienzo de su pena es por haber sido despreciado en el amor". La trad. es mía.

<sup>22</sup> II, II, 208-211. "¿Qué atinadas suelen ser sus respuestas! La locura acierta a veces cuando el juicio y la cordura no dan fruto". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 107.)

<sup>23</sup> II, II, 385-391. Polonio —Señor, tengo noticias para vos. // Hamlet —Y yo, noticias para vos. Cuando Roscio era actor en Roma [...] // Polonio —Señor, han llegado los actores. // Hamlet —¿Ya, ya! // Polonio —Cada actor llegó en su burro. (*Ibid.*, p. 114.) Nótese el juego de palabras: *upon my honour* / **sobre** mi honor [traducción literal de *upon*]; **on his ass**. En este punto, cabe decir que, aunque esta palabra puede traducirse como en su **burro**, se percibe que más bien Hamlet

Descortés y socarrón, Hamlet en apariencia juguetea con un verso, pero la asociación de Hamlet de las palabras "*honour / ass*" **raya en lo ofensivo**.

Tras una retahíla sobre los diferentes géneros teatrales —misma que muestra a Polonio en su verborrea—, Hamlet desvía la conversación de nuevo comparando al padre de Ofelia con Jefté, juez de Israel, el cual tenía un tesoro, su hija.<sup>24</sup> La **alusión burlona** es al sacrificio de la hija del juez a manos del propio padre.<sup>25</sup> Así pues, el joven príncipe usa una balada de la época y con ironía se burla de él.<sup>26</sup> En cuanto a las relaciones entre Hamlet y Ofelia, no están bien precisadas a través de la obra; pero habré de extenderme respecto a mis conjeturas en el capítulo correspondiente. Es importante resaltar, sin embargo, la animadversión que Hamlet tiene contra el padre de Ofelia, al que se refiere como el "tedious old fool",<sup>27</sup> o también como "the great baby [...] not yet out of his swaddling-clouts".<sup>28</sup> Por ejemplo, el joven príncipe usa una balada de la época y, tomando una de las frases, **insinúa con ironía** que Polonio no ama a Ofelia.<sup>29</sup>

Posteriormente, Hamlet invalida las palabras de Polonio en relación al "Aeneas' Tale to Dido" que recita el actor: "Polonius —This is too long. // Hamlet —It shall to the barber's with your beard. —Prithee say on. He's [Polonius] for a jig or a tale of bawdry, or he sleeps".<sup>30</sup>

está siendo ofensivo con el significado de "on his **ass**" como / sobre sus **ancas / trasero / culo**).

<sup>24</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed de H. Jenkins, p. 260, n. 399.

<sup>25</sup> Jefté, juez de Israel, tuvo que asesinar a su propia hija por el voto que había hecho al Señor si obtenía la victoria sobre los amonitas. N. de A.

<sup>26</sup> II, II, 399-416.

<sup>27</sup> II, II, 219. [Refiriéndose a Polonio]: "¡Viejos tontos y cargantes! [fastidiosos]". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 107.)

<sup>28</sup> III, II, 378-379. "Esa gran criatura que veis ahí todavía va en pañales". (*Ibid.*, p. 113.)

<sup>29</sup> II, II, 399-416.

<sup>30</sup> II, II, 495-496. Polonio —Esto está demasiado largo. // Hamlet —Luego lo mandamos a recortar, con tu barba. Por favor, prosigan, actores. A él [Polonio] sólo le gustan los bailes o las obscenidades; si no, se queda dormido La trad. es mía. N. de A.: *A jig or a tale of bawdry / canciones picarescas o chascarrillos de lupanar / burdel*.

En el Acto III, Hamlet se enoja con Rosencrantz y Guildenstern porque intentan sonsacarle información. Sin embargo, es curioso ver como con el padre de Ofelia el príncipe adopta una actitud **festiva** para **divertirse a costa del consejero** real. Polonio ha ido a informar a Hamlet sobre el deseo de la reina de hablar con él. Nuevamente en vez de dar una contestación directa, el príncipe hace burla del viejo al embrollarlo en un diálogo respecto a las formas de las nubes: Hamlet —Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel? // Polonius —By th' mass and 'tis —like a camel indeed.<sup>31</sup> Pero el servilismo de Polonio, o el deseo de no contradecir al que él supone un demente, hace que le siga el juego:

Hamlet: Methinks it is like a weasel.  
 Polonius: It is backed like weasel.  
 Hamlet: Or like a whale.  
 Polonius: Very like whale.<sup>32</sup>

La **repetición mecánica** de lo que Hamlet dice tiene un **efecto cómico**. A este respecto, Freud sintetiza al autor de *La risa* en estos términos: “Opina Bergson que todo aquello que en una persona nos hace pensar en un **mecanismo inanimado produce un efecto cómico**, y encierra esta hipótesis en la fórmula *mécanisation de la vie*.”<sup>33</sup> Nosotros reímos, pero a Hamlet la frustración por la falta de lealtad y honestidad de los que lo rodean le hacen exclamar con desesperanza: “They fool me to the top of my bent”.<sup>34</sup> Su exabrupto nos remite a **la verdad que subyace, misma que explica la saña que muestra con los que han fallado**.

Así, cuando el príncipe mata a Polonio y decide deshacerse del cadáver, vemos ya que con sarcasmo le dice, en una especie de última **burla macabra**: “Come, sir, to draw

<sup>31</sup> III, II, 367-369. Hamlet —¿Veis esa nube que tanto se parece a un camello? // Polonio —Por Dios que es igual que un camello. La trad. es mía.

<sup>32</sup> III, III, 370-373. Hamlet —Yo creo que parece una comadreja. // Polonio —Tiene el lomo de una comadreja. // Hamlet —O como de una ballena. // Polonio —Exacto como de una ballena. La trad. es mía.

<sup>33</sup> S. Freud, *op. cit.*, pp. 188-189. Traducido del francés: “mecanización de la vida”.

<sup>34</sup> III, III, 375. “Me van a volver loco de verdad [...] me llevan al extremo de lo que puedo aguantar”. La trad. es mía.

toward an end with you".<sup>35</sup> Habremos de recordar que también, la poca consideración con que trata al occiso y cómo en las escenas en que es interrogado respecto al cuerpo,<sup>36</sup> **Hamlet hace gala del humor negro** que es el antecedente de la escena de los enterradores.

A propósito del tipo de humor que se desata en la relación entre Hamlet y Polonio, es importante agregar que —aunque con la variante de la irascibilidad y el encono que le provoca el padre de Ofelia— hay otro personaje que en la obra es también el hazmerreír del príncipe: Osric. Este cortesano, de quien Hamlet pregunta a Horacio: "Dost thou know this waterfly",<sup>37</sup> es igualmente tratado con desdén por el personaje principal pues considera que "'tis a vice to know him [...] 'Tis a chuff, but as I say, spacious in the possession of dirt".<sup>38</sup> Y tiene con él una conversación muy similar a la que tiene con Polonio referente a las formas de las nubes:

Hamlet: [...] Your bonnet to its right use: 'tis for the head.

Osric: I thank your lordship, it is very hot.

Hamlet: No, believe me, 'tis very cold, the wind is northerly.

Osric: It is indifferent cold, my lord, indeed.

Hamlet: But yet methinks it is very sultry and hot for my complexion.

Osric: Exceedingly, my lord, it is very sultry —as 'twere— I cannot tell how [...]<sup>39</sup>

<sup>35</sup> III, IV, 218. "Vamos, señor, terminemos contigo". Hamlet intenta deshacerse del cuerpo. La trad. es mía.

<sup>36</sup> Cf. Capítulo II, p. 39. Se han dado varios **ejemplos de humor negro a través de este trabajo**. Muestras del sentido mórbido de Hamlet sobre la muerte se dan cuando los amigos le preguntan por la ubicación del cuerpo de Polonio; incluso posteriormente en la interacción con Claudio, cuando se refiere al final de la vida de todo ser humano y la cadena alimenticia.

<sup>37</sup> V, II, 82-83. "¿Conoces a este zángano / moscón (danzarín)? Probablemente en alusión a la forma exagerada de moverse de Osric. La trad. es mía.

<sup>38</sup> V, II, 85-89. "[...] es muy desagradable conocerlo, pero es un patán adinerado que posee muchas tierras [...]" La trad. es mía.

<sup>39</sup> V, II, 93-99. Hamlet —[...] Dadle a vuestro gorro el uso debido: es para la cabeza. // Osric —Gracias, Alteza. Hace mucho calor. // Hamlet —No, creedme: hace mucho frío. El viento es del norte. // Osric —En efecto, señor; hace bastante frío. // Hamlet —Para mi complejión hace un calor sofocante. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 202.)

Lo acomodaticio de Osric, al igual que en el caso de Polonio, irrita en extremo a Hamlet y, con su amigo Horacio, hace **bromas sobre el servilismo del primero**: “A did a comply with his dug before a sucked it”,<sup>40</sup> o sobre la falta de habilidad comunicativa como enviado del rey: “His purse is empty already, all’s golden words are spent”,<sup>41</sup> también **se burla de la falta de peso de sus juicios**:<sup>42</sup> Osric —I know you are not ignorant— // Hamlet —I would you did, sir. Yet in faith if you did, it would not much approve me. Well, sir?<sup>43</sup>

Finalmente, cuando Osric se despide, el príncipe y su amigo se pitorrean, se burlan de él:

Horatio: This lapwig runs away with the shell on his head.<sup>44</sup>

Hamlet: [...] Thus has he —and many more of the same bevy that I know the drossy age dotes on— only got the tune of the time and, out of an [*sic*] habit of encounter, a kind of yeasty collection, which carries them through and through the most fanned and winnowed opinions; and do but blow them to their trial, the bubbles are out.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> V, II, 184. “Le hacía ceremonias a la teta antes de mamar”. (*Ibid.*, p. 204.)

<sup>41</sup> V, II, 129-130. “Su bolsa está vacía; ya ha agotado todas sus palabras doradas [sofisticadas]”. La trad. es mía.

<sup>42</sup> Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 402, n 134.

<sup>43</sup> V, II, 132-134. Osric —Entiendo que no sois ignorante [respecto a la destreza de Laertes con sus armas] // Hamlet —Aunque si así fuera, no sería de peso para mí. La trad. es mía. Nótese que la opinión de Osric no es relevante para Hamlet.

<sup>44</sup> V, II, 183. “Este chorlito se va con el cascarón en la cabeza”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 204.) N. de A.: *Lapwig* / chorlito (ave que posee una cabeza pequeña en relación con el resto del cuerpo). La expresión: “cabeza de chorlito” sugiere que no puede procesar razonamientos complicados y tiene poco sentido común. (*Las Provincias* [blog]. “¿De dónde viene la expresión ‘cabeza de chorlito’?” Federico Domenech S.A. Martes, 15 agosto 2017. <<https://cosaspracticadas.lasprovincias.es/viene-expresion-cabeza-20170731173329-nt.html>>)

<sup>45</sup> V, II, 182-191. “[...] Éste y otros muchos de su cuerda [grupo], que tanto cautivan a nuestro frívolo mundo, sólo han pescado la jerga de moda y las fórmulas externas: un surtido de pamemas [afectados] [lo cual] los saca adelante entre las mentes más cultas; pero prueba a soplarles y les revientan las pompas [de sus opiniones pueriles]”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 204.) En esta cita, la expresión *yeasty collection* sugiere que han crecido como si les hubieran puesto levadura.

Estas líneas de Hamlet son **satíricas**<sup>46</sup> **en cuanto se burlan de la sociedad** en la que se encuentran estereotipos semejantes a Osric. El mensajero real, "como Polonio, Laertes, Rosencrantz y Guildenstern, representa el servilismo y la degeneración de la corte".<sup>47</sup> Podríamos aquí resaltar el sentido del humor del comentario del príncipe de Dinamarca; sin embargo, las ocurrencias ingeniosas sobre las que deseo llamar la atención son generalmente más breves que lo expresado en este último fragmento o que la guasa que Hamlet hace en respuesta a la opinión que Osric emite de Laertes.<sup>48</sup> La razón estriba en que **"el chiste pierde también en la tercera persona el efecto hilarante en el momento en que necesita un gasto de trabajo intelectual"**.<sup>49</sup> Lo incluyo porque quizá alguno de mis lectores encuentre risible la **crítica social** implícita en ella y la ridiculización que se hace del cortesano. Aunque recordamos con Freud lo siguiente:

[...] **sólo es un chiste aquello que yo admito como tal.** Lo que para mí es un chiste puede, para otra persona, ser simplemente una cómica *historieta*. Mas si un chiste permite esta duda, ello no puede ser más que por el hecho de que posee una fachada —en este caso, cómica— en la que se detiene satisfecha la mirada de unos, mientras que otros intentan ver lo que hay detrás.<sup>50</sup>

Pero, sin duda, Polonio y Osric son dos muestras de personajes cómicos, bufonescos, insertados en una de las grandes tragedias de Shakespeare. El dramaturgo nos los delinea como tales, no sólo por sus acciones y sus diálogos, sino

<sup>46</sup>"[Que hace] crítica burlona o amarga (a menudo caricaturesca) de personas, de los defectos humanos en general, de una determinada situación política o social, o de fenómenos concretos considerados característicos, en los que se mide la imagen que del mundo o de los hombres tienen los idealistas". *Diccionario de Literatura I*. Ver. y ed. de José Sagredo, p. 261.

<sup>47</sup>M. Quijano, *op. cit.*, p. 46.

<sup>48</sup>*Cf.* V, II, 112-120.

<sup>49</sup>S. Freud, *op. cit.*, p. 132.

<sup>50</sup>*Idem.* Las negritas y cursivas son mías.

también porque los satiriza<sup>51</sup> y, con sarcasmo,<sup>52</sup> se ensaña con ellos. Es éste el tipo de comicidad que constatamos en algunos teóricos de lo cómico, quienes reconocen en la **risa un instrumento de castigo de la sociedad**.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> **Satirizar:** criticar, censurar o ridiculizar algo o alguien. La **sátira** es un género literario que expresa indignación hacia alguien o algo, **con propósito moralizador, lúdico o meramente burlesco**.

<sup>52</sup> El **sarcasmo**, recordemos, es una herramienta literaria y retórica que se usa para burlarse de alguien, generalmente con comentarios satíricos o irónicos con el propósito de divertirse a costas de esa persona o de un grupo de la sociedad. El sarcasmo es la ironía más cruel y violenta. [Fuente original en inglés] La trad. es mía. (Cf. *Literary Terms* [blog]. "Sarcasm". *Literary Terms* 2020. <<https://literaryterms.net/sarcasm>>

<sup>53</sup> Cf. Manfred Pfister, "Comic Subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare", en Werner Habicht, ed., *Deutsche Shakespeare. Gesellschaft West. Jahrbuch*, p. 27.



## IV. HAMLET VS. ROSENCRANTZ Y GUILDENSTERN. CHISTES TENDENCIOSOS



“[Alfred] Stern ha dado con una clave importante al afirmar que puede discernirse una degradación de valores como sentido último de lo risible”.

Jorge Portilla.<sup>1</sup>

**A**l explicar Freud **el mecanismo del gozo y la psicogénesis del chiste**, plantea que “en el chiste tendencioso surge el placer ante la satisfacción de una tendencia que [sin la burla] hubiera permanecido incumplida”.<sup>2</sup> Es decir, **al consumir el insulto, la idea latente, lo soterrado, toma una nueva forma expresiva: la chanza, la broma**. Nuestra hilaridad se incrementa más bajo circunstancias en las cuales reconocemos que “la tendencia antes reprimida ha conseguido imponerse y manifestarse por entero”.<sup>3</sup> Como ya se dijo, los juegos de palabras y los comentarios irónicos de Hamlet le ayudan en su lucha contra Claudio; asimismo, le sirven para ser **hiriente con Polonio** y “**bromear con Osric a sabiendas de que es enviado del rey**”.<sup>4</sup>

En estos casos, como en el de sus amigos desleales, Rosencrantz y Guildenstern, encontramos un denominador común: “[Hamlet toma] una metáfora, una frase, un razonamiento, se vuelve contra quien lo hizo o pudo hacerlo, y de

<sup>1</sup> *Fenomenología del relaxo*, p. 45.

<sup>2</sup> *El chiste y el inconsciente*, p. 103.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 121-122.

<sup>4</sup> Margarita Quijano, *Hamlet y sus críticos*, p. 122.

este modo le hace decir lo que no dijo y acaba por quedar envuelto entre las redes del lenguaje".<sup>5</sup>

En la relación del príncipe de Dinamarca con sus amigos, así como en sus diálogos con ellos, vislumbramos también **la personalidad aguda** de este complejo personaje. Cuando Hamlet se encuentra por primera vez con ellos, reconocemos en él al **hombre de ingenio que bromea alegremente, sin agredir, ni burlarse**.<sup>6</sup>

- Hamlet: My excellent good friends. How dost thou, Guildenstern? Ah, Rosencrantz. Good lads, how do you both?
- Rosencrantz: As the indifferent children of the earth.
- Guildenstern: Happy in that we are not over-happy: on Fortune's cap we are not the very button.
- Hamlet: Nor the soles of her shoe?
- Rosencrantz: Neither, my lord.
- Hamlet: Then you live about her waist, or in the middle of her favours?
- Guildenstern: Faith, her privates we.
- Hamlet: In the secret parts of Fortune? O most true, she is a strumpet. What news?<sup>7</sup>

La personificación de la Fortuna como una mujer y las bromas respecto a la obtención de sus favores ejemplifican el **diálogo de doble sentido, los albures**,<sup>8</sup> entre los jóvenes.

<sup>5</sup> Henri Bergson, *La risa*, p. 122. Coincidente con la definición de *quibble* ya establecida en este trabajo.

<sup>6</sup> **Es imprescindible reconocer que el sentido del humor puede ciertamente estar desligado de la agresión cuando se maneja de forma fraternal o cálida, dando muestra clara de inteligencia y agudeza mental.**

<sup>7</sup> II, II, 224-236. Hamlet —¡Mis magníficos amigos! ¿Qué tal, Guildenstern? ¡Ah, Rosencrantz! ¡Cómo estáis, muchachos? // Rosencrantz —Igual que el común de los mortales. // Guildenstern —Contentos de no pasar de contentos: del gorro de la Fortuna no somos la borla. // Hamlet —¿Ni las suelas de sus zapatos? // Rosencrantz —Tampoco, señor. // Hamlet —Entonces vivís por su cintura o en el centro de sus favores. // Guildenstern —En su intimidad. // Hamlet —¿Así que en sus partes? ¡Ah, claro! Es una golfa. ¿Qué hay de nuevo? (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 108.)

<sup>8</sup> "Es como una esgrima verbal en la que gana el más rápido [...] un lenguaje popular lleno de picardía [donde] no se puede insultar, ni decir palabras soeces. (*BBC News | Mundo* [blog]. "¿Qué es el albur en México y cómo puedes saber si te están 'albureando'?" BBC. 14 septiembre 2017. <<https://www.bbc.com/mundo/media-41174775>>)

La conversación, llena de ironía, va seguida de un breve análisis típico de la faceta melancólica de Hamlet: “Then is doomsday near [...]”.<sup>9</sup> Aunque contrastantes, ambos fragmentos de conversación muestran la camaradería y tipo de relación existente entre Rosencrantz, Guildenstern y Hamlet. No es sino hasta que el último los interroga con ansiedad respecto a la razón para su visita, que se da cuenta han sido enviados por el rey y la reina. El tono en que los interpela muestra lo que ellos le han significado hasta ese momento:

- Hamlet: [...] But let me conjure you,  
by the rights of our fellowship, by the consonancy of our youth, by the obligation of our ever-preserved love, and by what more dear a better proposer can charge you withal, be even and direct with me whether you were sent for or not.
- Rosencrantz: [aside to Guildenstern] What say you?
- Hamlet: Nay, then I have an eye of you. If you love me, hold not off.
- Guildenstern: My lord, we were sent for.<sup>10</sup>

Sorprende el reclamo de que “**si lo aman**”, le den una contestación honesta y directa. A Rosencrantz y a Guildenstern les ha dicho: “I will not sort you with the rest of my servants [...] in the beaten way of friendship, what make you at Elsinore?”<sup>11</sup> Mas ellos también le han fallado, y esto lo vuelve a sumir en la desesperanza.

Habrán de retomar la plática, pero ya alrededor de la visita inminente de los actores. Se percibe la brecha que lo que sus amigos le confiesan provoca en su interacción por

<sup>9</sup> II, II, 238-265. “Pues entonces se acerca el día del Juicio Final”. La trad. es mía.

<sup>10</sup> II, II, 283-292. Hamlet —[...] Mas permitid que os conjure, por los derechos de nuestro compañerismo, por la armonía de nuestros años mozos, por la obligación de una amistad tan duradera y por todo lo que otro podría proponer: sed abiertos y sinceros y decidme si os han hecho venir o no. // Rosencrantz [aparte a Guildenstern] ¿Qué dices tú? // Hamlet —Cuidado, que os vigilo. Si me apreciáis, no calléis. // Guildenstern —Señor, nos han hecho venir. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 110.)

<sup>11</sup> II, II, 267-270. “[...] No pienso mezclarlos con mis sirvientes, pues, para ser sincero, estoy pésimamente atendido. Pero, con la franqueza de nuestra amistad, ¿qué hacéis en Elsinore? (*Ibid.*, p. 109.)

las gasas que les hace: "I am mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw".<sup>12</sup> Para este momento, Hamlet ya se ha desilusionado profundamente de todos sus seres queridos, tiene sólo un amigo a su lado: el fiel Horacio. Cuando se vuelve a encontrar con Rosencrantz y Guildenstern éstos le informan —después de "La ratonera" y de la salida repentina del rey— que su madre solicita entrevistarse con él. Surge en este nuevo diálogo una **actitud cínica**,<sup>13</sup> **desvergonzada**:

Guildenstern: Good my lord, vouchsafe me a word with you.

Hamlet: Sir, a whole history.

Guildenstern: The King, sir—

Hamlet: Ay, sir, what of him?

Guildenstern: Is in his retirement marvelous distempered.

Hamlet: With drink, sir?

Guildenstern: No, my lord, with choler.

Hamlet: Your wisdom should show itself more richer [sic] to signify this to the doctor, for for [sic] me to put him to his purgation would perhaps plunge him into more choler.

Guildenstern: Good my lord, put your discourse into some frame, and start not so wildly from my affair.

Hamlet: I am tame, sir. Pronounce.<sup>14</sup>

Nos percatamos aquí de su **aparente disparate**, "**que es con frecuencia una sustitución de la burla o la crítica existente en los pensamientos**".<sup>15</sup> Sonreímos con la literalidad en Hamlet; reconocemos que **hace malabares**

<sup>12</sup> II, II, 374-375. "Yo sólo estoy loco con el nornoroeste; si el viento es del sur, distingo un pico de una picaza [dos herramientas]". (*Ibid.*, p. 113.)

<sup>13</sup> Actitud que **expresa desprecio hacia las convenciones sociales**, en este caso, hacia el rey, hacia la sociedad y posteriormente hacia la madre.

<sup>14</sup> III, II, 289-302. Guildenstern —Señor, concededme un momento. // Hamlet —Todo un siglo. // Guildenstern El rey... // Hamlet —Ah, sí, ¿qué le pasa? // Guildenstern —Está en sus aposentos y alterado. // Hamlet —¿Por el vino? // Guildenstern —No, Alteza, de cólera. // Hamlet —Tenías que haber sido más sensato y decirselo a su médico, pues, si de mí depende el que se purgue, quizá se agrave su cólera. // Guildenstern —Mi señor, poned en orden las palabras y no os apartéis tan bruscamente de mi asunto. // Hamlet —Estoy suave. Declama. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 143.)

<sup>15</sup> S. Freud, *op. cit.*, p. 93.

**con las palabras** —*choler*<sup>16</sup> en este caso—; al mismo tiempo hace **una crítica** a la forma de beber del rey. Observamos también la poca seriedad que le da a la indisposición del rey, pues juega con la rima *frame / tame*,<sup>17</sup> lo cual refuerza la **socarronería** del príncipe.

Guildestern no logra sacar de Hamlet una contestación sensata, al comentario que ha sido enviado a verlo porque “your behaviour hath struck her [Gertrude] into amazement and admiration”<sup>18</sup> responde insolente: “O wonderful son, that can so stonish [*sic*] a mother [...]”.<sup>19</sup> Hamlet añade: “We shall obey, were she ten times our mother. Have you any further trade with us?”<sup>20</sup> Kittredge nos hace notar el empleo que Hamlet hace de la palabra *trade*; sugiere que con su uso se pone punto final a cualquier pretensión de amistad. Agrega que el uso que hace el príncipe del plural mayestático (*us*), por única vez en la obra, marca la distancia social con los dos cortesanos.<sup>21</sup>

Tras una exhortación por parte de Rosencrantz para que confíe en ellos y una discusión sobre el hecho de que Hamlet es el heredero al trono de Dinamarca, el príncipe toma una flauta de los actores. Con una metáfora ingeniosa, el protagonista le pide a Guildestern que toque el instrumento musical, a lo cual el desleal amigo le dice que no

<sup>16</sup>“**Choler**: rage. This is Guildestern’s meaning, but this use of ‘choler’ reflects the belief that anger is caused by acid in the stomach. Hamlet pretends to understand ‘choler’ in this physical sense –bile. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 306, n. 295.) “His remark which follows ‘Your wisdom should show itself [...]’ are in an ironically pompous style of condescending advice”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de B. Lott, p. 122, n. 285.) “[Cólera / enojo] es el significado que Guildestern le da a la palabra, pero este uso de ‘cólera’ refleja la creencia que el enojo es causado por acidez en el estómago. Hamlet pretende entender ‘**choler**’ en el sentido físico de bilis (a decir de Jenkins en *idem*)”. Su siguiente comentario: “Hubiera sido más inteligente de tu parte [...]” está dado en forma irónica y pomposa, como un consejo condescendiente. (Las trads. son mías.)

<sup>17</sup>Juego de palabras. En el contexto de este diálogo: dar un sentido / estar en sosiego o tranquilo, respectivamente.

<sup>18</sup>III, II, 317-318. “Dice que vuestra conducta la ha sumido en el pasmo y desconcierto”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 144.)

<sup>19</sup>III, II, 319. “¿Qué maravilla de hijo, que tanto asombra a su madre!” (*Idem*.)

<sup>20</sup>III, II, 324-325. “Obedeceremos, así fuera [como si fuera] diez veces nuestra madre. ¿Tenéis algún otro asunto [*trade*] que tratar con nosotros? La trad. y las negritas son mías.

<sup>21</sup>Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 307, n. 325.

puede tocarla. El joven príncipe hace hincapié en lo fácil que es hacerlo: "It is easy as lying [...]".<sup>22</sup> Guildenstern reitera su falta de habilidad para sacar alguna melodía. **Por primera vez, la respuesta de Hamlet es realmente directa;** el que se le suponga presa fácil de las averiguaciones traicioneras de sus antiguos compañeros le provoca una gran ira: "Why, look you now, how unworthy a thing you make of me! [...] 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you fret me, you cannot play upon me".<sup>23</sup>

Después en la entrevista con la reina, Hamlet le informa de su partida para Inglaterra, organizada por Claudio para alejarlo del reino en compañía de sus dos compañeros de estudio. Agrega con menosprecio y desdén que confía en ellos tanto como se puede en dos serpientes venenosas:

Hamlet: There's letters seal'd, and my two schoolfellows,  
Whom I will trust as I will adders fang'd—  
They bear the mandate, they must sweep my way  
And marshal me to knavery. Let it work;  
For 'tis the sport to have the engineer [sic]  
Hoist with his own petard, and't shall go hard  
But I will delve one yard below their mines  
And blow them at the moon. O, 'tis most sweet  
When in one line two crafts directly meet.<sup>24</sup>

La osadía del personaje es una muestra de su proceso de madurez. Para efecto de este ensayo sobre "lo risible" en *Hamlet*, vuelvo a citar a Bergson: "Cuando nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea

<sup>22</sup> III, II, 348. "Tan fácil como mentir". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 145.)

<sup>23</sup> III, II, 354-363. "Vaya, mira en qué poco me tienes. [...] ¡Voto a...! ¡Crees que yo soy más fácil de tocar que esta flauta? Ponedme el nombre de cualquier instrumento; aunque me destempléis, no soltaré nota". (*Ibid.*, pp. 145-146.)

<sup>24</sup> III, IV, 204-212. "Hay cartas selladas y mis dos condiscípulos, en quienes confío tanto como en serpientes venenosas, están a cargo [de llevarlo a Inglaterra]. Ellos habrán de conducirme a esta trampa. Pero dejémoslos, la diversión estará en verlos explotar con su propio petardo, y será una buena explosión, pues habré de provocarla por debajo de la de ellos y los mandaré hasta la luna. ¡Ah, es muy agradable matar a dos pájaros con la misma piedra!" La trad. es mía.

expresada resultará cómica”.<sup>25</sup> Así, nos regocijamos con las ideas de la cita dada arriba de que “the enginer will hoist with his own petard and shall go hard”;<sup>26</sup> es decir, que Rosencrantz y Guildenstern morirán atrapados por sus propias artimañas, como sucede en la trama.

Decidido y confiado en sí mismo, Hamlet reacciona contra sus falsos amigos. Antes de embarcarse, muestra —con su típica desfachatez— qué opinión tiene de ellos y, por añadidura, del rey:

Rosencrantz: What have you done, my lord, with the dead body? [Polonius’s]

Hamlet: Compounded it with dust, where to ’tis [*sic*] kin.

Rosencrantz: Tell us where ’tis, that we may take it thence and bear it to the chapel.

Hamlet: Do not believe it.

Rosencrantz: Believe what?

Hamlet: That I can keep your counsel and not mine own. Besides, to be demanded of a *sponge*—what replication should be made by the son of a king?

Rosencrantz: Take you me for a sponge, my lord?

Hamlet: Ay, sir, *that soaks up the King’s countenance*, his rewards, his authorities. But such officers do the King best service in the end: he keeps them, *like an ape, in the corner of his jaw*—first mouthed to be last swallowed. When he needs what you have gleaned, it is but squeezing you and, *sponge*, you shall be dry again.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 30.

<sup>26</sup> III, IV, 208-209. “El constructor del artefacto volará con su propio explosivo y caerá en serio”. La trad. es mía.

<sup>27</sup> IV, II, 4-20. Rosencrantz —Señor, ¿qué habéis hecho del cadáver? // Hamlet —Lo mezclé con polvo, su pariente. // Rosencrantz —Decidnos dónde está, para sacarlo de allí y llevarlo a la capilla. // Hamlet —Ni lo creáis. // Rosencrantz —¿Crear qué? // Hamlet —Que puedo guardar vuestro secreto [hacer caso a vuestro consejo] y no el mío. Además, si me interroga una esponja, ¿qué respuesta puede dar el hijo de un rey? // Rosencrantz —¿Me tomáis por una esponja, señor? // Hamlet —Sí, que **chupa los favores del rey, sus recompensas, sus poderes**. Al final, quien mejor sirve al rey sois vosotros; como un **mono, él os guarda en un rincón de su mandíbula: primero os saborea y luego os traga. Cuando necesite lo que hayas indagado, te exprime y la esponja vuelve a quedar**

Hamlet se burla de Rosencrantz llamándolo "sponge [...] that soaks up the King's countenance"<sup>28</sup> y "ape in the corner of his [the King's] jaw".<sup>29</sup> Jenkins puntualiza que él le advierte sobre el juego peligroso que están jugando.<sup>30</sup> Pero Rosencrantz no entiende o, como Claudio, no desea comprender:

- Rosencrantz: I understand you not, my lord.  
 Hamlet: I am glad of it. A knavish speech sleeps in a foolish ear.  
 Rosencrantz: My lord, you must tell us where the body is and go with us to the king.  
 Hamlet: The body is with the King, but the King is not with the body. The King is a thing—  
 Guildenstern: A *thing*, my lord?  
 Hamlet: Of *nothing*. Bring me to him.<sup>31</sup>

Con respecto a estos versos, Manfred Pfister sostiene que la retórica de Hamlet "is often the rhetoric of carnivalesque levelling: He reduces the King to 'a thing' and then even to "nothing".<sup>32</sup> Al aparente sinsentido en el que subyace la **noción del destino final del hombre se le define como "humor negro"**, y el principio es el mismo: pobres y ricos, débiles y poderosos tienen el mismo destino.

**seca.** (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 162.) Las cursivas de arriba son mías.

<sup>28</sup> IV, III, 13-14.

<sup>29</sup> *Idem*. Para la trad. de ésta y la anterior, véanse las **negritas** de la n. 27, respectivamente.

<sup>30</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, pp. 338, n. 18-19.

<sup>31</sup> IV, II, 21-29. Rosencrantz —No os entiendo, señor. // Hamlet —Me alegro. Palabra punzante no entra en oído de necio. // Rosencrantz —Señor, tenéis que decirnos dónde está el cuerpo y venir con nosotros ante el rey. // Hamlet —El cuerpo está con el rey, pero el rey no está con el cuerpo. El rey es una cosa. // Guildenstern —Señor, ¿una cosa? // Hamlet —Una cosa de nada. Llévame a él. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 162.) Las cursivas de arriba son mías.

<sup>32</sup> "Comic Subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare", en Werner Habicht, ed. *Deutsche Shakespeare. Gesellschaft West. Jahrbuch*, p. 37. "[La de Hamlet] es a menudo la retórica del igualitarismo del carnaval. Reduce al rey a una cosa e incluso a nada". La trad. y los subrayados son míos.



Retomando la evolución de Hamlet, a su regreso de Inglaterra, en donde había ya “mandado a la luna”<sup>33</sup> a Rosencrantz y Guildenstern, en vez de las acometidas verbales que había esgrimido contra ellos, sabemos que ha tomado ya una acción definitiva: la de cambiarles las cartas selladas en las cuales Claudio ha ordenado la muerte de él y las ha sustituido por la orden de ejecutar a los dos cortesanos. Así pues, el príncipe logra de esta manera escapar de su ejecución y llegar a Elsinore a bordo de un barco pirata, listo para enfrentar lo que la suerte le depare.

En su libro, Margarita Quijano analiza precisamente el destino del personaje trágico de esta obra en los siguientes términos: “El problema de Hamlet no es simplemente obedecer un mandato, sino revalorizar las relaciones humanas y los valores morales para encontrar un punto de apoyo; es **vivir una pesadilla estrujante** buscando a tientas su camino en medio de las ruinas del pasado”.<sup>34</sup> En efecto, parte de ese doloroso pasado —quizá el meollo de la profunda tristeza del joven Hamlet— es el que a su madre se refiere. La relación con Gertrudis no forma parte importante de este trabajo pues, con excepción de un par de comentarios irónicos del príncipe, los diálogos entre madre e hijo no provocan risa. Empero, esbozaremos “la caída” de la madre para analizar la relación del príncipe con Ofelia. En cuanto a la presentación o el orden de los capítulos de este ensayo, se debe primordialmente a las reacciones detrás de las embestidas verbales de Hamlet. La interacción con Claudio, Polonio, Osric, Rosencrantz y Guildenstern está dentro de la esfera de las relaciones públicas del personaje principal y **tienen en común chanzas que conllevan desprecio y agresión**.<sup>35</sup> Sin embargo, su relación con las dos mujeres de su vida y **los chistes lujuriosos que Hamlet maneja con Ofelia tienen otra formación en el inconsciente**. Tal es el tema del siguiente capítulo.

<sup>33</sup> Cf. III, IV, 211.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 124. Las negritas son mías.

<sup>35</sup> Lo que Freud define como “chistes tendenciosos”, en *op. cit.*, *passim*.

## V. HAMLET VS. OFELIA. CHISTES OBSCENOS

@

“El dicho ‘verde’<sup>1</sup> puede describirse en la siguiente forma: el impulso libidinoso del primero (el que lo dice) desarrolla, al encontrar detenida su satisfacción por la resistencia de la mujer, una tendencia hostil hacia esta segunda persona [...]”.

Sigmund Freud.<sup>2</sup>

**H**e presentado una de las múltiples facetas del protagonista: el efecto producido por el “desequilibrio nervioso” causado por el asesinato de su padre y el matrimonio de su madre con el tío asesino. Pero en este ensayo **me he centrado en el joven ingenioso**, el que “**finje**” estar loco. Me he propuesto estudiar los **sentimientos reprimidos y cómo se manifiestan de forma oral en la ironía o incluso en el sarcasmo**,<sup>3</sup> especialmente en aquellas bromas o chistes “que hacen surgir algo oculto o escondido”<sup>4</sup> porque, como se ha planteado, son —metafóricamente hablando— el **mecanismo de defensa de su inconsciente**.

Sabemos que la crítica shakespeariana a menudo se ha interesado en diagnosticar los conflictos internos de los personajes del Bardo de Avon. Un ejemplo de esto es el ensayo

<sup>1</sup> En México los llamamos “chistes colorados”.

<sup>2</sup> *El chiste y el inconsciente*, p. 86.

<sup>3</sup> Recordemos que “la ironía más cruel y violenta se conoce como **sarcasmo**”. La trad. es mía. (*Literary Terms*. [en línea], Literary Terms. [Sin fecha de publicación] <<https://literaryterms.net/sarcasm/>>

<sup>4</sup> K. Fisher *apud* Sigmund Freud, *El chiste y el inconsciente*, p. 12.

de Ernest Jones<sup>5</sup> sobre el complejo edípico de Hamlet. No deseo involucrarme en los vericuetos de la psicología;<sup>6</sup> simplemente he respaldado la noción de que los **intercambios verbales** entre los personajes **tienen coloraciones humorísticas**, y se ha sustentado ya que lo que Hamlet expresa esconde profunda tristeza y furia, pero **aun así se puede considerar "risible" por la forma en que es articulado y a quien va dirigido**.

En este capítulo se analizarán los sentimientos de Hamlet hacia la mujer a quien le declara en una carta: "Doubt thou the stars are fire, / Doubt that the sun doth move, / Doubt truth to be a liar, / But never doubt I love. / [...] But that I love thee best, O most best, believe it. Adieu".<sup>7</sup> Laertes le dice a Ofelia, sin embargo, que el amor del príncipe es únicamente "A violet in the youth of primy nature [...] The perfume and suppliance of a minute, / No more".<sup>8</sup> Las razones que él le esgrime son, no sólo la juventud de Hamlet, sino también su posición y su linaje real. Lejos están el hermano y el padre de Ofelia, quien le ordena alejarse del príncipe, de suponer las verdaderas razones que destruyen la relación entre los jóvenes amantes.

Si nos detenemos a analizar "la naturaleza de las pasiones" en el caso de las relaciones entre Ofelia y el príncipe, podemos suponer que **la impudencia y la obscenidad descarada, "el sarcasmo dolorido con que [Hamlet] hace pedazos a las personas que había idealizado"**<sup>9</sup> nos remiten a la causa: lo que considera la debilidad moral de la propia madre: "Frailty, thy name is woman-".<sup>10</sup> Consecuen-

<sup>5</sup> *Hamlet y Edipo*. Trad. de Ramón Ballester, *passim*.

<sup>6</sup> Aunque "[Shakespeare] se percató de las enormes posibilidades que tienen las perturbaciones mentales". (Margarita Quijano, *Hamlet y sus críticos*, p. 116.)

<sup>7</sup> II, II, 115-118 y 120-121. "Duda que ardan los astros, / duda que se mueva el sol, / duda que haya verdad, / más no dudes de mi amor. [...] Pero que te amo **I love thee** más que a nadie, mucho más, créelo. Adiós". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 102.)

<sup>8</sup> I, III, 7 y 9. "[...] una violeta de su joven primavera: precoz, más transitoria; grata, más huidiza; perfume y pasatiempo de un minuto, nada más". (*Ibid.*, p. 76.)

<sup>9</sup> M. Quijano, *op. cit.*, p. 120. Las negritas son mías.

<sup>10</sup> I, II, 146. "Fragilidad, tu nombre es mujer". La trad. es mía. Para captar el desprecio por la mujer, podemos remitirnos a sinónimos de esta palabra, a saber:

temente, su renuncia al amor y su rechazo a Ofelia emanan de la certeza de haber sido traicionado por las dos mujeres de su vida: la madre ha demostrado ser “O most pernicious woman!”<sup>11</sup> y su falta de confianza en Ofelia se ve clara en el verso “I have heard of your paintings well enough. God hath given you one face and you make yourselves another”.<sup>12</sup> Hay indicios de profundo despecho y **recalcitrante cinismo**<sup>13</sup> del joven príncipe desde el primer encuentro con Horacio, refiriéndose a la muerte de su padre y la boda de su madre con el hermano del occiso.

- Hamlet: [...] But what is your affair in Elsinore?  
We'll teach you to drink deep ere you depart.
- Horatio: My lord, I came to see your father's funeral.
- Hamlet: I prithee do not mock me, fellow-student.  
I think it was to see my mother's wedding.
- Horatio: Indeed, my lord, it follow'd hard upon.
- Hamlet: Thrift, thrift, Horatio. The funeral bak'd meats  
Did coldly furnish forth the marriage tables.  
Would I had met my dearest foe in heaven.  
Or ever I had seen that day, Horatio.<sup>14</sup>

La “traición” de Ofelia queda expresada en sus propias palabras. Le informa a su padre que el joven se presentó

“inconsistencia, debilidad, liviandad, inestabilidad, fragmentación, entre otros”. (Fernando Corripio, *Diccionario de ideas afines*, p. 393, s. v. *Fragilidad*.)

<sup>11</sup> I, v, 105. “¡Ah, perversa mujer!” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 88.)

<sup>12</sup> III, I, 144-146. “Sé muy bien lo de vuestros afeites. Dios os da una cara y vosotras os hacéis otra”. (*Ibid.*, p. 128.)

<sup>13</sup> Más sobre **cinismo**: “[Éste] se caracteriza por un pesimismo profundo sobre la naturaleza humana. Es la creencia que las personas no actúan por motivos altruistas, sino por interés personal y que, por lo tanto, deben de tratarse con esta noción en mente”. [Original en inglés] La trad. es mía. (*enotes* [blog]. eNotes.com, inc. 2020. <<https://www.enotes.com/homework-help/what-difference-between-cynicism-sarcasm-how-could-344128>>

<sup>14</sup> I, II, 174-183. Hamlet —Dime, ¿qué estás haciendo en Elsinor? Te enseñaremos a beber a gusto antes de irte. // Horacio —Señor, he venido al funeral de vuestro padre. // Hamlet —Compañero, no te burles, te lo ruego: di más bien a la boda de mi madre. // Horacio —La verdad es que vinieron muy seguidos. // Hamlet —Ahorro, Horacio, ahorro: los pasteles funerarios han sido el plato frío de la boda. Antes encontrar en el cielo a mi peor enemigo que haber visto ese día, Horacio [...]. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 71.)

ante ella "As if he had been loosed out of hell"<sup>15</sup> y aclara que no ha cruzado palabra con él: "[...] **as you did command, / I did repel his letters and denied / His access to me**".<sup>16</sup>

La actitud desencajada de Hamlet al presentarse ante la joven como desquiciado puede ser parte de su **plan de actuar en forma extravagante**, "As I perchance hereafter shall think meet / To put an **antic** disposition on—".<sup>17</sup> O, como supone Polonio, es factible que el rechazo de Ofelia haya sido una gran aflicción para él, considerando que su mundo se ha venido abajo; pero lo más probable es que "the frailties he will later denounce in this mother he foresees in her".<sup>18</sup>

Hamlet y Ofelia no se vuelven a encontrar hasta que la última es "soltada" como señuelo con el propósito de que el rey y el consejero real puedan espiarlos durante la entrevista. El amante enamorado que ha escrito "To the celestial and my soul's idol, the most beautified Ophelia—"<sup>19</sup> cambia su actitud en este encuentro. Inicialmente, al verla venir, murmura para sí mismo: "Soft you now, / The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons / Be all my sins remember'd".<sup>20</sup> Se detecta un dejo de ternura; no obstante, el diálogo que sigue sugiere ya la **ruptura entre los dos enamorados y el desdén** que Ofelia le provoca:

Ophelia: Good my lord,  
How does your honour for this [*sic*] many a day?  
Hamlet: I humbly thank you, well.

<sup>15</sup> II, I, 83. "Como si hubiera escapado del infierno". La trad. es mía.

<sup>16</sup> II, II, 108-110. "[...] Sólo cumplí vuestras órdenes: le devolví sus cartas y rechacé su presencia". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 97.) Las negritas son mías.

<sup>17</sup> I, V, 179-180. "En lo sucesivo juzgaré oportuno actuar de una manera rara y extravagante". La trad. es mía. N. de A.: **Antic**, *grotesque* = *strange or odd; anticlike, disguised*. La palabra se refiere en especial a un actor que usa una cabeza falsa o una máscara grotesca.

<sup>18</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 150. "Las fragilidades humanas que más tarde denunciará en su madre las prevé ya en ella". La trad. es mía.

<sup>19</sup> II, II, 109-110. "Al ídolo de mi alma, la celestial y hermoseedada Ofelia [...]". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 102.)

<sup>20</sup> III, I, 88-90. "Pero alto: [hablando Hamlet consigo mismo] la bella Ofelia. Hermosa, en tus plegarias recuerda mis pecados". (*Ibid.*, p. 126.) N. de A.: **Nymph**: una mujer bonita o graciosa; **orisons**: oraciones. Este verso sugiere la idealización de la amada. Cf. M. Quijano, *op. cit.*, p. 133.

- Ophelia: My lord, I have remembrances of yours.  
That I have longed long to redeliver.  
I pray you now receive them.
- Hamlet: No, not I.  
I never gave you aught.
- Ophelia: My honour'd lord, you know right well you did,  
And with them words of so sweet breath compos'd  
As made the things more rich. [*sic*] Their per-  
fume lost,  
Take these again; for to the noble mind  
Rich gifts wax poor when givers prove unkind.  
There, my lord.<sup>21</sup>

No contento con desconocer las demostraciones físicas del cariño que le había hecho a Ofelia, Hamlet procede a tomar una **postura todavía más despreciativa y grosera**. Hace alusiones a la honestidad de la joven; **juega con el doble significado** de la palabra “honest” (sincera y casta). Aconseja que la “honestidad” de la joven “should admit no discourse to your beauty”.<sup>22</sup> Es decir, la belleza femenina puede ser la causa de que una mujer deje de ser casta. Hamlet también **usa las dos connotaciones** de la palabra “commerce”<sup>23</sup> que Ofelia utiliza con ingenuidad. **La agresión —el sarcasmo— estriba en la sugerencia sexual y libidinosa de la palabra.**

- Hamlet: Ha, ha! Are you honest?
- Ophelia: My lord?
- Hamlet: Are you fair?
- Ophelia: What means your lordship?
- Hamlet: That if you be [*sic*] honest and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty.

<sup>21</sup> III, I, 90-102. Ofelia —Mi señor, ¿cómo ha estado Vuestra Alteza todos estos días? // Hamlet —Con humildad os lo agradezco: bien, bien, bien. // Ofelia —Señor, aquí tengo recuerdos que me disteis y que hace tiempo pensaba devolveros. Os lo suplico, tomadlos. // Hamlet —No, no. Yo nunca os di nada // Ofelia —Mi señor, sabéis muy bien que sí, y con ellos palabras de aliento tan dulce que les daban más valor. Perdida su fragancia, tomad vuestros presentes: para el ánimo noble, cuando olvida el donante, se empobrecen sus dones. Tomad, señor. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 126.)

<sup>22</sup> III, I, 107-108. “[...] si eres honesta y bella, tu honestidad no debe permitir el trato con tu belleza”. (*Idem.*)

<sup>23</sup> Comercio, venta, trato.

- Ophelia: Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?
- Hamlet: Ay, truly, for the power of beauty will sooner transform honesty from what it is to a bawd than the force of honesty can translate beauty into his likeness. This was sometime a paradox, but now the time gives it proof. I did love you once.
- Ophelia: Indeed, my lord, you made me believe so.
- Hamlet: You should not have believed me; for virtue cannot so inoculate our old stock but we shall relish of it.  
I loved you not.<sup>24</sup>

Vemos aquí al joven que, **con despecho, hostiga verbalmente** a la mujer que probablemente ama todavía. Sin embargo, acto seguido, **procede a hablar acremente, con encono y cinismo** de la virtud, de la naturaleza pecaminosa de los hombres,<sup>25</sup> para terminar diciéndole que no la amaba. En esta escena Hamlet parece no estar en control de sí mismo.

El resto de la escena y las palabras que salen de la boca del personaje son el “desahogo de su decepción en su primera víctima, Ofelia”,<sup>26</sup> diciéndole que se vaya a un convento para que no engendre pecadores: “Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners”.<sup>27</sup> Tras haber

<sup>24</sup> III, 1, 103-119. Hamlet —¡Ajá! ¿Eres honesta? // Ofelia —¡Señor! // Hamlet —¿Eres bella? // Ofelia —¿Qué queréis decir? // Hamlet —Que si eres honesta y bella, tu honestidad no debe permitir el trato con tu belleza. // Ofelia —¿Puede haber mejor **comercio**, señor, que el de honestidad y belleza? // Hamlet —Pues sí, porque la belleza puede transformar la honestidad en alcahueta antes que la honestidad vuelva honesta a la belleza. Antiguamente esto era un absurdo, pero ahora los tiempos lo confirman. Antes te amaba. // Ofelia —Señor, me lo hicisteis creer. // Hamlet —No debías haberme creído, pues la virtud no se puede injertar en nuestro viejo tronco sin que quede algún resabio. Así que no te amaba”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, pp. 126-127.) Las negritas mías. Según Jenkins, en la última parte de este diálogo: “[...] I loved you not, i.e. the love I had for you was not love”, Hamlet se refería a: “No te amaba [...] el amor [el sentimiento] que tenía por ti no era amor”. Así pues, él agrade a Ofelia hasta el punto de negar el amor que en algún momento compartieron. (Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 282, notas 117 y 118.)

<sup>25</sup> Cf. *Idem*.

<sup>26</sup> M. Quijano, *op. cit.*, p. 99.

<sup>27</sup> III, 1, 121-122. “¡Vete a un convento! ¿Es que quieres criar pecadores?” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 127.) Por su parte, en su edición de *Hamlet*, Jenkins (p. 282, n. 121) nos aclara que en el convento Ofelia

espiado la interacción de la pareja, el rey reconoce que hay algo más que desencanto amoroso detrás de la “transformación” de Hamlet y decide enviarlo al extranjero: “King: —Love? His affections do not that way tend, [...] There’s something in his soul / O’er which his melancholy sits on brood, / And I do doubt the hatch and the disclose / Will be some danger [...]”.<sup>28</sup> Pero, antes de ser enviado a su muerte en Inglaterra, previo a la escenificación de “La ratonera”, los comentarios de Hamlet con Ofelia vuelven a tomar **tonalidades de chistes eróticos, lujuriosos**.

Hamlet: [lying down at Ophelia’s feet]  
 Lady, shall I lie in your lap?  
 Ophelia: No, my lord.  
 Hamlet: I mean my head upon your lap.  
 Ophelia: Ay, my lord.

Hamlet hace una solicitud libidinosa en primer término, aunque luego **finje haber cometido sólo una equivocación** en el uso de su propuesta. Y continúa:

Hamlet: Do you think I meant country matters?  
 Ophelia: I think nothing, my lord.  
 Hamlet: That’s a fair thought to lie between maids’ legs.  
 Ophelia: What is, my lord?  
 Hamlet: Nothing.<sup>29</sup>

Los juegos de palabras confunden a Ofelia, pero inocentemente la joven sigue la conversación sin percibir **las indecencias del príncipe**. Es posible que a muchos lectores del siglo XX también se nos escapen, mas Jenkins explica

puede conservar su castidad, pero además nos explica que la palabra “nunnery” se usaba para referirse a un prostíbulo o casa de mujeres “no castas”. Siendo así, la agresión de Hamlet toma especial significado con esta aclaración.

<sup>28</sup> III, I, 164-169. “¿Amor? No, por ahí no se encamina y, aunque fuera algo confuso, lo que ha dicho no es indicio de locura. Algo lleva en el alma que su melancolía está incubando y temo que al romperse el cascarón habrá peligro”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 129.)

<sup>29</sup> III, II, 115-119. Hamlet —¿Creéis que pensaba en el asunto? // Ofelia —No creo nada, señor. // Hamlet —No está mal lo de echarse entre las piernas de una dama. // Ofelia —¿Cómo, señor? // Hamlet —Nada. (*Ibid.*, p. 134.)



los dobles sentidos y las connotaciones sexuales que se están manejando, a saber: “**country matters**: physical love-making (with a popular pun on the first syllable, *cunt*)”;<sup>30</sup> y “**nothing**: The absence of anything (in jocular allusion to virginity) perhaps with specific reference to the male ‘thing’. Alternatively, the figure *O*, in allusion to the woman’s sexual organ”.<sup>31</sup>

Como lectora, el percibir la **habilidad del dramaturgo de intercalar los chistes obscenos para los *groundlings***,<sup>32</sup> así como para relajar la tensión dramática, me regocija. Empero, estas ocurrencias ingeniosas sustentan la argumentación de que “[that] something [that’s] in his soul”<sup>33</sup> —en su inconsciente, el de Hamlet en este caso— toma la forma de agresiones verbales. La actitud descarada y los comentarios cínicos del príncipe son también risibles:

Hamlet: [...] What should a man do but be merry?  
For look you how cheerfully my  
mother looks, and my father died within’s [*sic*]  
two hours.

Ophelia: Nay, ‘tis twice two months, my lord.

Hamlet: So long? Nay then, let the devil wear black, for  
I’ll have a suit of sables. O heavens, die [*sic*] two  
months ago and not forgotten yet! Then there’s  
hope a great man’s memory may outlive his life  
half a year. But by’r lady a must build churches  
then, or else shall a suffer not thinking on [...]”<sup>34</sup>

<sup>30</sup>“*Country matters*: alguna vulgaridad; hacer el amor (con un juego de palabras en la primera sílaba, *cunt*)”, a su vez, ofensivo; vulgar para vagina / coño. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 295, n. 115.) La trad. y negritas son mías.

<sup>31</sup>**Nothing**: nada / la ausencia de algo. Una alusión jocosa a la virginidad, quizá con referencia específica al órgano masculino. Alternativamente la figura *O* en alusión al órgano sexual de la mujer. (Cf. *Idem*, n. 119.) La trad. y negritas son mías.

<sup>32</sup>La gente del pueblo / los que se sentaban en los lugares más económicos. La trad. y negritas son mías.

<sup>33</sup>III, I, 165. “[Ése] algo [que] está en su inconsciente”. La trad. y negritas son mías.

<sup>34</sup>III, II, 123-132. Hamlet —Pero, ¿qué puede hacer uno sino estar alegre? Mirad lo contenta que está mi madre, y mi padre murió hace menos de dos horas. // Ophelia —No, hace dos veces dos meses. // Hamlet —¿Tanto? Entonces al diablo estas ropas, que mi luto será fastuoso. ¡Por Dios! ¡Muerto hace dos meses y aún no olvidado! Entonces hay esperanza de que el recuerdo de un gran hombre le sobreviva seis meses. ¡Por la Virgen! Tendrá que construir iglesias o soportar el olvido [...]”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Ángel Luis Pujante, pp. 134-135.)

Una vez comenzado el *dumb-show*,<sup>35</sup> Hamlet vuelve a manejar **otro comentario descarado**; esta vez con el **doble significado** de la palabra “show”. A este respecto, Jenkins afirma: “The obvious indecency, acknowledged by Ofelia’s rebuke, may be heightened by a pun on ‘shoe’, referring to the woman’s sexual part”.<sup>36</sup>

Ophelia: Will a tell us what this show meant?

Hamlet: Ay, or any show that you will show him. Be not you ashamed to show, he’ll not shame to tell you what it means.

Ophelia: You are naught, you are naught. I’ll mark the play.<sup>37</sup>

Hamlet es **ofensivo e incluso obsceno en sus comentarios**, Freud nos aclara el porqué de esta actitud y de la crueldad del príncipe (y de los **sentimientos subyacentes al chiste “verde” u obsceno en general**):

La agresión transforma también entonces su carácter en el mismo sentido que **todo sentimiento libidinoso al que se opone un obstáculo**; esto es, **se hace directa, hostil y cruel**, llamando en su auxilio, para combatir el obstáculo, a todos los componentes **sadistas del instinto sexual**. La resistencia de la mujer es, por tanto, la primera condición para **la génesis del dicho “verde”** aunque sea de tal naturaleza que signifique tan sólo un aplazamiento y no haga desesperar del éxito de posteriores tentativas.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Espectáculo no hablado, con mímica.

<sup>36</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 297, n. 140. “La indecencia obvia, detectable por la contestación de Ofelia, puede ser exacerbada por un juego de palabras sobre la palabra ‘shoe’, refiriéndose a los genitales de la mujer”. La trad. es mía.

<sup>37</sup> III, II, 139-142. Ofelia —¿Explicará lo que hemos visto? [sobre la obra] // Hamlet —Eso o lo que queráis enseñarle. Si no os da reparo que mire, a él tampoco le dará decirnos qué significa. // Ofelia —¿Qué malo, qué malo que sois! Voy a seguir la obra”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 136.) Hamlet resulta ofensivo para Ofelia al decirle “lo que queráis enseñarle”, una insinuación sexual. Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 297, n. 143. Nótese que, en inglés moderno, *naughty* tiene las acepciones de pícaro, perverso. N. de A.

<sup>38</sup> S. Freud, *op. cit.*, pp. 85-86. Las negritas mías.

La joven mujer de esta obra no responde con odio a las insolencias de Hamlet, a pesar de que éste generalice respecto al amor femenino. En cuanto al príncipe, el recuerdo de la deslealtad de Gertrudis subyace ciertamente en comentarios tales como: "Hamlet —Is this a prologue, or the posy of a ring? // Ophelia —'Tis brief, my lord. // Hamlet —As woman's love."<sup>39</sup>

El hijo dolido, el amante rechazado<sup>40</sup> **vierte su cólera, su virulencia sobre Ofelia** —**"poison in jest"**,<sup>41</sup> **veneno en broma**, sin duda—; esto a pesar de la candidez de las respuestas de la joven:

Hamlet: This one Lucianus, nephew to the King.

Ophelia: You are as good as a chorus, my lord.

Hamlet: I could interpret between and your love if I could see the puppets dallying.

Ophelia: You are keen, my lord, you are keen.

Hamlet: It would cost you groaning to take off my edge.<sup>42</sup>

**Dos son las agresiones verbales aquí**; la primera es en cuanto a que Hamlet podría interpretar el retozar entre Ofelia y su amante si los viera en escena como si fueran títeres.<sup>43</sup> El **comentario** resulta **burlón e insolente** y creemos puede mostrar lo despreciable que le resulta la relación de la pareja real. La segunda está más enfocada a la **virginidad de Ofelia**; el **juego de palabras** radica aquí en las palabras "keen / groaning / take off my edge", en donde lo que se sugiere, nos lo explica Jenkins: "The (keen)

<sup>39</sup>III, II, 147-149. Hamlet —¡Qué es esto, un prólogo o un lema de sortija? // Ofelia —Ha sido breve, señor. // Hamlet —Como amor de mujer. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Ángel Luis Pujante, p. 136.)

<sup>40</sup>Recordemos que tanto Polonio como Laertes le dicen a Ofelia que no acepte los galanteos de Hamlet, pues incluso resultan "peligrosos" para ella.

<sup>41</sup>"**Veneno... ¿en broma?**" Me pregunto: ¿puede dársele de verdad veneno "en broma" a alguien, si el veneno es, por definición, **dañino, mortal**?

<sup>42</sup>III, II, 239-244. Hamlet —Éste es un tal Luciano, sobrino del rey. // Ofelia —Hacéis muy bien de coro, Alteza. // Hamlet —Podría decir el diálogo entre vos y vuestro amado si viera a los títeres en danza. // Ofelia —Estáis muy mordaz, señor. // Hamlet —Quitarme el hambre os costará un buen suspiro. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 140.)

<sup>43</sup>Es decir, él haría las veces del coro, que en el teatro isabelino explicaba al público lo que se iba a representar.

edge is that of (1) a sharp instrument, (2) sexual desire. The groaning which would blunt it is that of the woman losing her maidenhead [virginity]”.<sup>44</sup>

Con respecto a este tipo de comentarios groseros, soeces, Bergson afirma que “no es que **la vulgaridad** constituya la esencia de lo cómico (**aunque a ello contribuya**)”.<sup>45</sup> Sin embargo, los juegos de palabras, los dobles sentidos, capturan y mantienen la atención del espectador. **Considero que, en general, los chistes ingeniosos [witty] de Hamlet que se citan en este ensayo dan prueba de la comicidad que es “crea[da] por el lenguaje mismo”**.<sup>46</sup> Por supuesto, según nuestro individual sentido del humor, podemos encontrar —si lo deseamos— los “resortes” de nuestra propia reacción.

Hamlet y Ofelia no vuelven a verse ni a hablar entre ellos después de “La ratonera”. La siguiente **acción —ya no meramente verbal—** del príncipe es el arrebato que resulta en el asesinato del padre de la mujer a la que amó en algún momento de su vida. Con este desafortunado acto el joven está ya “tainted with the evil he would destroy”.<sup>47</sup>

La ingenua, obediente y pasiva Ofelia vuelve a aparecer en escena en IV, v, 21-65. Se ha vuelto loca y reparte flores. Un caballero informa a la reina: “She speaks much of her father [...] Her speech is nothing”.<sup>48</sup> Pero Jenkins explica que “Ophelia’s lasting love for the lover who has forsaken

<sup>44</sup>W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 303, n. 244. “La orilla filosa es la de un instrumento filoso (el deseo sexual). El gruñido que lo afilaría sería el de una mujer perdiendo su virginidad”. La trad. es mía.

<sup>45</sup>*La risa*, p. 118. Las negritas son mías.

<sup>46</sup>“Ultimately the power of words is Shakespeare’s [not Hamlet’s]”. (Ingo-Stina Ewbank, “Hamlet and the Power of Words”, en Kenneth Muir y Stanley Wells, eds., *Aspects of Hamlet*, p. 86.) “En última instancia, el poder de las palabras es de Shakespeare, no de Hamlet”. La trad. es mía.

<sup>47</sup>W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 158. “[...] manchado / contaminado con el mal que él tendría que destruir”; esto, en alusión a las palabras del Fantasma: “Taint not thy mind, nor let thy soul contrive / Against thy mother aught”. (“No dejes que tu mente se contamine ni permitas que tu alma invente nada contra tu madre.”) Las trads. son mías.

<sup>48</sup>IV, v, 4-7. “Habla mucho de su padre [...]; habla sin concierto. Lo que dice es absurdo”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 167.)

her is an undercurrent thought".<sup>49</sup> En esta escena, la locura de la joven contrasta con la locura fingida del príncipe.

Hamlet, el personaje de estatura trágica, "[es] un joven, como otro cualquiera, con los defectos de la juventud, arrancado súbitamente de una vida tranquila y lanzado a una pavorosa tormenta", arguye Quijano.<sup>50</sup> Antes de sucumbir a esta vorágine, sin embargo, su trágico destino lo hace provocar la **destrucción** no sólo del **asesino del padre**, sino la de **siete personajes más, incluido él mismo**.

La vida tranquila a la que se refiere la cita anterior incluía probablemente unos padres amorosos. No hay a este respecto demasiadas indicaciones en el texto para discernir sobre la relación entre el fallecido rey Hamlet y Gertrudis, ni sobre éstos con su hijo. La memoria amorosa del padre y la decepción apabullante en la madre han dado tema para algunos críticos de Shakespeare. Ninguno de estos dos personajes es objeto de este ensayo, aun cuando reconocemos la importancia que tienen en la trama misma. A propósito del Fantasma,<sup>51</sup> Wilson Knight menciona que es símbolo de la Muerte como "[t]he primary fact of nature, branded in the mind of Hamlet [...] [and that] the first scenes strike the note of the play –death".<sup>52</sup> En esto y en el mandato de vengar la muerte del padre radica el impacto provocado en el joven príncipe.

En relación con Gertrudis, su importancia dentro de la obra estriba en su falta de lealtad a la memoria del rey Hamlet. Su rápida y fácil entrega a Claudio resulta abomi-

<sup>49</sup>W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, "Longer Notes", p. 542. "El amor duradero de Ofelia por el amante que la ha despreciado [abandonado / desamparado] es un pensamiento subyacente". La trad. es mía.

<sup>50</sup>*Op. cit.*, p. 157.

<sup>51</sup>I, v, 158, 159, 170 y 171. En este acto llama la atención que Hamlet se dirija al espíritu de su padre como "boy" [muchacho] (*Ibid.*, línea 158), "truepenny" [hombre honesto] (*Idem.*), "fellow in the cellerage" [tipo que está en el sótano] (*Ibid.*, línea 159), "old mole" [topo viejo] (*Ibid.*, línea 170), "worthy pioner [*sic*]" [respetable excavador o minero en este contexto] (*Ibid.*, línea 171), expresiones que dan ya indicios de su forma de jugar con el lenguaje, haciendo alusión al hecho de que su padre **está ya bajo tierra**.

<sup>52</sup>*The Wheel of Fire*, pp. 30-31. "El hecho elemental de la naturaleza, impreso en la mente de Hamlet [y el de] las primeras escenas dan el **tema principal de la obra: la muerte**". La trad. y negritas son mías.

nable y destructiva para el hijo. A los ojos del príncipe, su madre ha cometido algo aborrecible, imperdonable:

Such an act  
That blurs the grace and blush of modesty,  
Calls virtue hypocrite, takes off the rose  
From the fair forehead of an innocent love  
And sets a blister there, makes marriage vows  
As false as dicers' oaths<sup>53</sup>

El pensamiento de la relación incestuosa entre Gertrudis y Claudio le corroe: “[...] Nay, but to live / In rank sweat of an unseamed bed, / Stew’d in corruption, honeying and making love / Over the nasty sty!”<sup>54</sup>

Es precisamente el enfrentamiento con su madre en la llamada “escena de la recámara” el que da la pauta del impacto que el matrimonio entre la reina y su tío —“our o’er-hasty marriage”<sup>55</sup> ha producido en Hamlet. La falta de fuerza moral de su madre tiene gran peso en la destrucción de los valores e ilusiones del joven príncipe. La relación de Hamlet con Ofelia da cuenta de ello. No me extenderé sobre esta escena porque no es risible en absoluto. El único momento en que se da un **intercambio** en apariencia **disparatado, gracioso por el juego de palabras de parte de él**, es el siguiente:

Queen: Hamlet, thou hast thy father much offended.  
Hamlet: Mother, you have **my** father much offended.  
Queen: Come, come, you answer with an idle tongue.  
Hamlet: Go, go, you question with a wicked tongue.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> III, IV, 41-45. “Una acción tal que empaña el cándido rubor de la decencia, llama hipocresía a la virtud, quita la rosa de la frente al amor puro dejándole un estigma, vuelve los esponsales tan falsos como juramentos de tahúr”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 153.)

<sup>54</sup> III, IV, 91-93. “[...] ¡[pero vivir] en la náusea y el sudor de una cama pringosa [grasienta], cociéndose en el vicio y la inmundicia entre arrullos y ternezas!” (*Ibid.*, p. 155.)

<sup>55</sup> II, II, 57. “[...] nuestra boda apresurada”. (*Ibid.*, p. 100.)

<sup>56</sup> III, IV, 8-11. Reina —Hamlet, has ofendido mucho a tu padre. // Hamlet —Madre, tú has ofendido mucho a **mi** padre. // Reina —vamos, vamos, replicas con lengua muy suelta. // Hamlet —**Venga, venga, preguntas con lengua perversa**”. (*Ibid.*, p. 151.) Las negritas son mías.

Por lo demás, con su madre, como queda ejemplificado en la escena aquí citada, en general Hamlet es directo; la saña y la pasión con que se expresa hablan del dolor profundo que le ha roído las entrañas. Esto, a su vez, no le ha permitido amar a Ofelia<sup>57</sup> aunque, ya muerta la joven, "Hamlet the Dane"<sup>58</sup> se permite alardear: "I lov'd Ophelia. Forty thousand brothers / Could not with all their quantity of love / Make up my sum [...]"<sup>59</sup>

<sup>57</sup> El exabrupto amoroso de Hamlet explicando su gran amor por ella cuando la joven muere, incluso el que la Reina Gertrudis asevere, muerta Ofelia, que esperaba que fuera la esposa de su Hamlet toma tintes de "ironía dramática", que no es otra que aquella llamada también: "ironías de la vida". La paráfrasis es mía. (Cf. original en: V, I, 237. "I hop'd thou shouldst have been my Hamlet's wife".)

<sup>58</sup> V, I, 251. "Hamlet, el Danés". La trad. es mía. "It is I Hamlet the Dane", expresa él con orgullo real.

<sup>59</sup> V, I, 264-266. "Yo quería [amaba] a Ofelia. Ni todo el amor de veinte mil hermanos juntos sumaría la medida del mío. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 196.)

## VI. LA ESCENA DEL CEMENTERIO. HUMOR NEGRO

@

“El triunfo del humor [negro] en el terreno plástico, en su estado puro y manifiesto, parece tener que situarse en una época mucho más cercana a la nuestra y reconocer como su primer y genial artesano al mejicano[sic] José Guadalupe Posada [...] Méjico[sic], con sus espléndidos juguetes fúnebres, [se afirma], además como la tierra elegida del humor negro”.

André Breton.<sup>1</sup>

[...] la muerte, anticipada y aceptada proyectivamente como la última posibilidad, es el núcleo mismo en torno al cual se constituye la vida interior. Ésta es en cierta forma la conexión esencial que se da entre la filosofía y la muerte”.

Javier Hernández Pacheco.<sup>2</sup>

Como se adelantó en los Capítulos I y II,<sup>3</sup> las contestaciones de Hamlet tienen características de chistes mórbidos. También se ha argumentado que este tipo de bromas son una variante de “lo risible”. Utilizamos el término “humor negro” al referirnos a este particular tipo de juego de palabras o chistes. Recordemos que, además de las **definiciones**

<sup>1</sup> *Antología del humor negro*, p. 11.

<sup>2</sup> *Estudio sobre la vida y la trascendencia*, p. 370.

<sup>3</sup> **Se empieza a tocar en ellos la definición de “humor negro”; por ejemplo, en aquellos diálogos en que Hamlet se refiere al cadáver del consejero real o en su diálogo con el rey sobre el ciclo de la vida.**



**de humor negro que ya se han dado. Es éste el humor de lo escatológico, de lo grotesco, el de la degradación y del absurdo, además de ser "el relativo a las postrimerías de ultratumba".**<sup>4</sup> A continuación, nos referimos a los diálogos del Enterrador, en primer lugar, con otro personaje y, en segundo, con Hamlet.

La escena del cementerio está íntimamente ligada con variaciones del mismo tema: corrupción y muerte. La podredumbre de la corte claudiana se empalma de forma simbólica con la descomposición física que es la muerte; esto parece intrigar y obsesionar al príncipe. Concerniente a este malsano interés, encontramos que su actitud corresponde a una inclinación del hombre del Medioevo:

[...] grotesque death scenes became particularly popular in the Middle Ages, when a form appeared in literature known as the *danse macabre*, the figure of Death coming to take away a great variety of social types, from king to beggar. The popularity of the *danse macabre* was based on the fact that in a hopelessly unjust society death is the only important figure, and the only genuine democrat.<sup>5</sup>

Entonces, ¿quién mejor que los dos hombres del pueblo, típicos *clowns*<sup>6</sup> shakespeareanos para hablar como lo hacen

<sup>4</sup>José Alemany y Bolufer, *Nuevo Diccionario de la Lengua Española*, p. 452.

<sup>5</sup>Northrop Frye, *Northrop Frye on Shakespeare*, p. 95. "Grotescas escenas de la Muerte llegaron a ser especialmente populares en la Edad Media cuando apareció en literatura una forma conocida como la 'danza macabra', la figura de la muerte viniendo a llevarse a gente de diversos niveles sociales. La popularidad de la 'danza macabra' estaba basada en el hecho de que en una sociedad injusta [y sin esperanzas de cambio] la muerte es la única figura importante y la única democrata genuina". La trad. es mía.

<sup>6</sup>"Gravediggers, called 'clowns' in the earlier editions of the play. In this usage, 'clown' meant 'simple country fellow'; but, because such people were represented in plays as a comic relief to more tragic events, the word 'clown' became associated with comic performances. It is in the tradition of the time that the clown should be superficially simple but cleverly adept in twisting words to his own advantage". (Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, p. 188.) "Los enterradores eran llamados "bufones" en las primeras ediciones de la obra. En este caso, *clown* significaba "un aldeano sencillo", pero porque estos personajes se usaban para relajar la tensión de los eventos más trágicos, la palabra empezó a "re-asociarse" con representaciones cómicas. En la tradición de la época, el *clown* debía ser aparentemente simple pero listo para tergiversar las palabras para su propia ventaja o conveniencia". La trad. es mía.

sobre la muerte de Ofelia? En el primer intercambio verbal entre ellos hacen hincapié en que la posición social de la fallecida le permita recibir cristiana sepultura, aun cuando se hubiera suicidado: “Is she to be buried in Christian burial, when she wilfully seeks her own salvation?”<sup>7</sup> Lo que contesta el Enterrador provoca ya nuestra primera risa: “How can that be, unless she drowned herself in her own defence?”<sup>8</sup> Las argumentaciones sofistas —que hacen ver algo falso como verdadero— que da el *clown* incrementan la comicidad de la escena: “Gravedigger —It must be *se offendendo*, it cannot be else. For here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act, and an act hath three branches —it is to act, to do, to perform; *argal*, she drowned herself wittingly”.<sup>9</sup>

Puede apreciarse aquí la forma peculiar de hablar del *clown*. Sus expresiones en latín están mal usadas (*se offendendo* por *se defendendo*; *argal* por *ergo*).<sup>10</sup> Aun cuando no todos reconozcamos tales equivocaciones, la **ampulosidad de su lenguaje en un personaje del pueblo** aumenta la comicidad en cuanto a que su forma de hablar es mera pretensión, vacía de significado.

En los primeros intercambios entre estos dos personajes reconocemos la escena como un *comic relief* (episodio humorístico intercalado para aligerar la tensión de la tragedia): “These comic figures [the clowns] took the parts in plays which brought in humour, usually as a relief from tragic

<sup>7</sup>V, I, 1-2. “Se va a dar cristiana sepultura a la que conscientemente buscó su salvación?” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 185.)

<sup>8</sup>V, I, 6-7. “¿Cómo es posible si no se ahogó en defensa propia? (*Idem*.)

<sup>9</sup>V, I, 9-13. “Debe haber sido *se offendendo*; no puede ser de otro modo. Porque aquí está la cuestión: si yo me ahogo intencionadamente, esto denota un acto, y todo acto consta de tres partes que son: hacer, obrar y ejecutar: érgolis, ella se ahogó intencionadamente”. (*Ibid.*, p. 186.) Sobre lo dicho por el Enterrador, Bernard Lott agrega: “This and what follows makes fun of an old scholastic discipline which made fine distinctions between various philosophical terms. Here the ‘three branches’ mentioned by the gravedigger are not distinct but much about the same thing”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de B. Lott, p. 188, n. 10.) “Esto y lo que sigue se burla de una disciplina escolástica antigua, la cual hacía distinciones finas entre varios términos filosóficos. Aquí las ‘tres ramas’ mencionadas por el enterrador no son distintas, sino realmente sobre la misma cosa”. La trad. es mía.

<sup>10</sup>W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 377, n. 9 y 12.

action. They were the spiritual descendants of the 'vices' in the older religious plays, who used to bring relief into the Bible stories".<sup>11</sup> Además, desde el punto de vista del público, **la sátira social** es el equivalente de lo que ahora conocemos como "**chistes políticos**": "[...] the more pity that great folk should have countenance in this world to drown or hang themselves more than their even-Christen".<sup>12</sup>

Las adivinanzas que el *clown* propone a su compañero<sup>13</sup> son también recursos humorísticos que involucran al espectador o al lector. Ellas son claro ejemplo de los juegos de palabras que maneja el Enterrador y hasta podrían estar incluidas en la *Antología del humor negro* de André Breton, de cuya compilación se obtiene una importante noción de las características de este género.

Cuando Hamlet y Horacio lo encuentran cantando y aventando los restos humanos sin consideración, comienza la *grotesque death scene*.<sup>14</sup> Howard Felperin hace el siguiente comentario respecto a esta escena:

From the *danse macabre* of the graveyard scene where clowns, lawyers and gentlewomen mingle indecorously in Hamlet's imagination, he mitigates the severity of his earlier vision and his earlier role. Against these latest paradigms, the incongruities of that *self-righteous posture*, now re-enacted by Laertes, become such stuff as parodies are made on.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de B. Lott, p. 106, n. 35. Más adelante, Lott complementa: "Estas figuras cómicas tomaban las partes en las obras dramáticas poniendo un toque humorístico, generalmente como un descanso de la acción trágica. Eran los descendientes espirituales de los 'vicios' en las obras religiosas de antaño, y eran una especie de interludio para las historias de la Biblia". (*Ibid.*, p. 188, n. 10.) La trad. es mía.

<sup>12</sup> V, I, 26-29. "Es una pena que los grandes [los poderosos] tengan más derecho a ahogarse o colgarse que sus hermanos cristianos". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 186.)

<sup>13</sup> Cf. V, I, 41-59.

<sup>14</sup> La grotesca escena de la muerte.

<sup>15</sup> *Shakespearean Representation. Mimesis and Modernity in Elizabethan Tragedy*. p. 64. Las últimas cursivas son mías. "De la 'danza macabra' de la escena del cementerio, donde los sepultureros, abogados y damas de posición se relacionan con poco decoro en la imaginación de Hamlet, él cambia su visión y su papel anterior, su postura de excesiva rigidez consigo mismo por una actitud de mayor aceptación de las cosas. En relación con estos últimos paradigmas, las incongruen-

El cambio dado en el protagonista es el de una “self-righteous posture”,<sup>16</sup> a una actitud de mayor adaptabilidad a las circunstancias. Percibimos ya la aceptación del destino final de los hombres y del suyo propio: “The readiness is all. Since no man, of aught he leaves, knows aught, what is't to leave betimes? Let be”.<sup>17</sup> Esta nueva forma del principio de enfrentarse a lo que habrá de venir se advierte, sobre todo, en las *graveyard meditations*, las cuales, “though often beautiful[,] are remorselessly realistic”.<sup>18</sup> En efecto, es el enfrentamiento de las “**postrimerías de ultratumba**” con la realidad del destino final de los hombres lo que hace de esta escena una “**exhibición de comicidad lúgubre**”,<sup>19</sup> como aquella que poseyó a Swift”.<sup>20</sup> Del diálogo entre Hamlet y Horacio, extraigo tan sólo la participación del príncipe para ejemplificar esto:

Hamlet: That skull had a tongue in it and could sing once. [...] <sup>21</sup>

Hamlet: [...] This might be my Lord Such-a-one, that praised my Lord Such-a-one's horse when a meant to beg it, might it not? <sup>22</sup>

Hamlet: [...] and now my **Lady Worm's** chopless, and knocked about the mazard with a sexton's spade.

cias de la postura farisaica [hipócrita] que ahora toma Laertes llega a ser la 'tela' de lo que las parodias se hacen". La trad. es mía.

<sup>16</sup> Actitud farisaica, santurróna.

<sup>17</sup> V, II, 218-220. “Todo es estar preparado. Como nadie sabe nada de lo que deja, ¿qué importa dejarlo antes? [Que sea lo que tenga que ser.]”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 205.)

<sup>18</sup> G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, p. 36. “Las reflexiones en el cementerio, aunque a menudo sean bellas, son en extremo realistas”. La trad. es mía.

<sup>19</sup> En nuestro lenguaje cotidiano: “humor negro”. Las negritas y el subrayado son míos.

<sup>20</sup> Al respecto, André Breton da cuatro ejemplos de ello: “Instrucciones a los criados”, “Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al público”, “Meditaciones sobre una escoba”, además de “Pensamientos sobre diversos temas morales y entretenidos”. (*Antología del humor negro*, pp. 15-30.)

<sup>21</sup> V, I, 74. “Esa calavera tenía lengua y podía cantar”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 188.)

<sup>22</sup> V, I, 82-85. “[Éste] sería el señor don Tal, que elogiaba al caballo del señor don Cual cuando pensaba pedirselo, ¿verdad?” (*Ibid.*, p. 189.)

Here's **fine revolution** and we had the trick to see't. Did these bones cost no more the breeding but to play at loggish with'em? Mine ache to think on't.<sup>23</sup>

El rostro cotidiano, prosaico e incluso desagradable de la muerte, radica en la noción de "fine revolution",<sup>24</sup> es decir, **el cambio o mudanza que la muerte implica para los humanos, sin consideración a su posición social o las actividades realizadas durante su vida**. Por lo tanto, **el tratamiento es humorístico**, entre otras cosas, por el manejo hecho con los patronímicos. El posesivo en "Lady Worm's"<sup>25</sup> sugiere, por ejemplo, que será carne **de** gusanos; esta idea se logra de forma breve y ocurrente. La "danse macabre" empieza de la siguiente manera:

There's another. Why, may not that be the skull of a lawyer? [...] Hum, this fellow might be in's time a great buyer of land, with his statutes, his recognizances, his *finés*, his double vouchers, his recoveries. Is this the *fine* of his *finés* and the recovery of his recoveries, to have his *fine* pate full of the *fine dirt*?<sup>26</sup>

**Hamlet habla con sorna** de los restos del terrateniente con un *pun* [retruécano]; se divierte manejando los dife-

<sup>23</sup>V, I, 87-91. "[...] y ahora la Señora **de don Gusano**, sin mandíbulas y con la crisma sacudida por el sepulturero. "**Bonita transmutación** si supiéramos verla. ¿Tan fácil ha sido crear estos huesos que ahora sólo sirven para jugar a los bolos? Los míos me duelen de pensarlo". (*Idem.*) Las cursivas y negritas son mías. Adicionalmente: "¿Bonita transmutación? / *fine revolution*. Juego de palabras: convertirse en **polvo fino**, en cenizas. N. de A.

<sup>24</sup>Otro significado que la palabra "mudanza / **transmutación** / *revolution* tiene, es la siguiente: "[that] of the wheel of Fortune or the whirlingig of time". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 381, n. 89.) "La de la rueda de la Fortuna o el tiovivo del tiempo". La trad. es mía. Cualquiera de estas dos imágenes sugiere lo inconstante y mudable de la condición humana.

<sup>25</sup>"La Señora **de Gusano**". Nótese el posesivo, claro ejemplo de un sentido del **humor negro, muy sutil e irónico** cuando se enterraban los cuerpos en vez de incinerarse. N. de A.

<sup>26</sup>V, I, 96-106. "Otra más. ¿No podría ser la de un abogado? ¡Dónde están ahora sus argucias, sus distingos, sus pleitos, sus títulos, sus mañas? [...] ¿Transmitió sus transmisiones y demandó sus demandas para acabar con esta tierra en la cabeza?" (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 189.) Las cursivas son mías.

rentes significados de la palabra “fine”.<sup>27</sup> Para terminar con la aseveración sobre el hecho de que todos los “conveyances of his lands will scarcely lie in this box, and must th’ inheritor himself have no more [...]”<sup>28</sup> o, como Jenkins lo aclara: “All the land the purchaser finally has (his grave) is no bigger than the indentures which convey it”.<sup>29</sup>

En este punto comienza la interacción entre el Enterrador y el príncipe, con una conversación verdaderamente divertida, dado que **Hamlet encuentra al primer contrincante que maneja el mismo tipo de armas que él: el juego de palabras. Ambos ejecutan malabares con el lenguaje:**

- Hamlet: [...] Whose grave’s this, sirrah?  
 Grave: Mine, sir. [Sings] *O a pit of clay for to be made*—  
 Hamlet: I think it be thine indeed, for thou *liest* in’t.  
 Grave: You *lie* out on’t, sir, and therefore ’tis not yours  
 For my part, I do not *lie* in’t, yet it is mine.  
 Hamlet: Thou dost *lie* in’t, to be in’t and say ‘tis thine. ‘Tis  
 for the dead, not for the *quick*: therefore, thou *liest*.  
 Grave: ’Tis a *quick lie*, sir, ’twill away again from me to  
 you.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Recordemos aquí: “A **quibble [or pun]** is to Shakespeare what luminous vapours are to the traveler; he follows it at all adventures, it is sure to lead him out of his way, and sure to engulf him in the mire [...] A quibble, poor and barren as it is, gave him such delight that he was content to purchase it by the sacrifice of reason, propriety and truth [...]”. (Samuel Johnson *apud* D. F. Bratchell, ed. *Shakespearean Tragedy*, p. 37). “Un **sofisma** (razón o argumento aparente con el que se quiere defender o persuadir lo que es falso) o un **retruécano** [juego de vocablos] son para Shakespeare lo que los vapores luminosos son para los viajeros; lo sigue a todo costo, a menudo lo saca de su camino y se acaba encenegando [...] Un retruécano pobre y estéril como lo es, le daba tal alegría que estaba dispuesto a seguirlo, sacrificando la razón, la propiedad y la verdad [...]” La trad. es mía.

<sup>28</sup> V, I, 108-110. “Todas sus escrituras apenas caben en este hueco [caja / ataúd]. ¿No tiene derecho a más el hacendado?” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 190.)

<sup>29</sup> Y aclara más adelante: “Toda la tierra que el comprador finalmente posee [su tumba] no es más grande que las escrituras que le dan posesión de ella [de la tumba misma]”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 383, n. 108.) La trad. es mía.

<sup>30</sup> V, I, 115-125. Hamlet —Tú, ¿de quién es esta fosa? // Enterrador —Mía, señor. [Canta] [...] y un hoyo para huésped tal será lo necesario. // Hamlet —Será tuya porque **te has metido dentro**. // Enterrador —Y como vos **estáis fuera**, no es vuestra. Yo en esto **no me he metido**, pero es mía. // Hamlet —Te has **metido y has mentido** diciendo que es tuya. Es para un muerto, no para un vivo; así que has **mentido**. // Enterrador —Señor, es una **mentira viva** y ahora vuelve con

El Enterrador toma la palabra "quick" que Hamlet usa en el sentido de "los vivos" y le da una **contestación aguda** aplicándosela al sustantivo inanimado "lie", y **juega una vez más con el lenguaje: lie como "estar" o "reposar" y lie como "mentir"**.

Hamlet: What man dost thou dig it for?  
 Grave: For no man, sir.  
 Hamlet: What woman then?  
 Grave: For none neither. [*sic*]  
 Hamlet: Who is to be buried in't?  
 Grave: One that was a woman, sir, but rest her soul, she's dead.<sup>31</sup>

Hamlet mismo dice del ingenio del Enterrador: "How absolute the knave is. We must speak by the card or equivocation will undo us".<sup>32</sup> Mas, ¿quién sino el príncipe mismo embrollaba a Claudio en forma similar? Asimismo, en la contestación que sigue notamos el tono de desprecio hacia Claudio, quien se declara su padre amoroso:

Hamlet: [...] But come, for England.  
 Farewell, dear mother.  
 King: **Thy loving father**, Hamlet.  
 Hamlet: My mother. Father and mother is man and wife, man and wife is one flesh; so **my mother**. Come, for England.<sup>33</sup>

vos. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 190.) Nótese el juego de palabras, el doble significado de la palabra *lie*: (a) estar tendido o metido; (b) mentira. Cf. las negritas de esta trad. mía con las cursivas del diálogo original del cuerpo del texto.

<sup>31</sup>V, I, 126-132. Hamlet —Para qué hombre la cavas? // Enterrador —Para ningún hombre, señor. // Hamlet —Para qué mujer? // Enterrador —Para ninguna, tampoco. // Hamlet —Pues, ¿a quién van a enterrar? // Enterrador —A una que fue mujer, pero, que en paz descanse, está muerta". (*Ibid.*, pp. 190-191.) Jenkins puntualiza que éste es un comentario respecto a un juicio legal en 1606. Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 384, n. 134.

<sup>32</sup>V, I, 133-134. "¿Qué rotundo es el granuja! Como no hilemos delgado nos matarán los equívocos". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 191.)

<sup>33</sup>IV, III, 51-56. Las negritas mías. Hamlet —[...] Bueno, vamos. ¡A Inglaterra! Adiós, querida madre. // Rey —Tu tierno padre, Hamlet. // Hamlet —Madre. Padre y madre son marido y mujer, marido y mujer son una misma carne, así que madre mía. Vamos. ¡A Inglaterra! [despidiéndose, pero obviamente no del rey] (*Ibid.*, p.165.)

En la escena del cementerio, tenemos también ejemplos de **chistes políticos, temas de actualidad para el público isabelino**. La obra de teatro da fe de situaciones donde las clases sociales borran las fronteras que las mantienen separadas: “By the Lord, Horatio, this [*sic*] three years I have took [*sic*] note of it, the age is grown so picked that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier he galls his kibe—”.<sup>34</sup>

Las implicaciones políticas de estos chistes son esclarecidas por Manfred Pfister:

Both the early Levellers of Shakespeare’s times and the later Levellers and Diggers of the Great Revolution saw themselves, and were seen, as part of a tradition stretching back to the Peasants’ Revolt [1381], the Lollards and the Kentish Rebellion of Jack Cade. Moreover, the plays of Shakespeare and his contemporaries also link up with this tradition of plebeian subversion in many ways [...].<sup>35</sup>

Recordemos también que en el reinado de Isabel I (1558-1603), se consolida la transición del medioevo a la época moderna para una Inglaterra que conoce uno de los monumentos más vigorosos de su historia, el Renacimiento. Desde

<sup>34</sup>V, I, 134-138. “De veras, Horacio; lo he notado en los últimos tres años nos hemos vuelto tan finos que hasta el más palurdo le pisa el talón al cortesano y le roza el sabañón [hinchazón o ulceración de la piel; en este caso, del pie]”. (*Ibid.*, p. 191.) Por su parte, al texto: “[...] this [*sic*] three years” / The possibility [...] of a topical allusion naturally arises [...]”, Jenkins puntualiza que éste es un comentario respecto a un juicio legal en 1606. (Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 384, n. 135.)

<sup>35</sup>“Tanto los primeros *levellers* (‘emparejadores’, personas deseosas de promover la igualdad) en la época de Shakespeare y los posteriores *levellers* y *diggers* de la Gran Revolución se veían a sí mismos, y eran considerados, como parte de una tradición que se remontaba a la Revolución de los Campesinos (1381), “los Lollardos” y la Rebelión de Jack Cade en Kent. Lo que es más, las obras de Shakespeare y sus contemporáneos también hacen alusión a esta tradición de **revoluciones plebeyas** en muchas formas. (“Comic Subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare”, en Werner Habicht, ed. *Deutsche Shakespeare. Gesellschaft West. Jahrbuch*, p. 35.) El subrayado y las negritas en la trad. son mías. N. de A.: El término *diggers* (mineros, excavadores) refiere, quizás, a un grupo determinado de la población que participó en estos eventos. En cuanto al término “los Lollardos”, éstos fueron miembros o simpatizantes itinerantes de un movimiento de contestación religiosa y social que apareció en Inglaterra en el siglo XIV, mismo que cuestionaba la relación de “Señores” y “Plebeyos” entre semejantes, descendientes de una misma raíz común, Adán y Eva.



el punto de vista político, sin embargo, el poderoso gobierno central y los cambios inherentes a los tiempos provocan problemas sociales. Aunque el dramaturgo no "hace historia" en el sentido más estricto de la palabra, en su obra encontramos a menudo alusiones a temas de interés para sus contemporáneos.

Regresando al "Absolute Knave" y a las "Fine Revolutions",<sup>36</sup> en respuesta a la pregunta de Hamlet sobre cuánto tiempo ha sido enterrador, el *clown*, sin estar consciente de con quién habla, le responde que desde que el príncipe nació: "he that is mad and sent into England",<sup>37</sup> y el diálogo entre ambos continúa:

- Hamlet: Ay, marry. Why was he sent into England?  
 Grave: Why, because a [he] was mad. A shall recover his wits there. Or if a do not, 'tis no great matter there.  
 Hamlet: Why?  
 Grave: 'Twill not be seen in him there. There the men are as mad as he.<sup>38</sup>

Al "mad" Hamlet —al príncipe melancólico quien según el Enterrador se volvió loco: "losing his wits"<sup>39</sup>— **lo intriga básicamente la corrupción del cuerpo**, así que pregunta:

- Hamlet: How long will a man lie i'th'earth ere he rot? [*sic*]  
 Grave: Faith, if a be not rotten before a die —as we have many pocky corpses nowadays that will scarce hold the laying in— a will last you some eight year or nine year. [*sic*] A tanner will last you nine year.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 34. Hamlet llama al Enterrador un "absolute knave", un bribón / pícaro tremendamente preciso y definitivo (absoluto en sus afirmaciones). Las "Fine Revolutions" son las revoluciones plebeyas mencionadas, sin olvidar que la palabra "fine" también se ha usado para referirse a la sentencia "polvo eres y en polvo te convertirás" que, como se ha mencionado, hace alusión a la muerte y el destino final de los seres humanos.

<sup>37</sup> V, I, 143-144. "[...] él que está loco y ha sido enviado a Inglaterra". La trad. es mía.

<sup>38</sup> V, I, 145-150. Hamlet —Sí, claro. ¿Y por qué le mandaron a Inglaterra? // Enterrador —Pues porque estaba loco. Allí recobrará el juicio y, si no, poco importa. // Hamlet —¿Por qué? // Enterrador —No se lo notarán: allí todos están igual de locos. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 191.)

<sup>39</sup> V, I, 154. "[Se volvió loco] perdiendo el juicio". (*Ibid.*, p. 192.)

Hamlet: Why he more than another?  
 Grave: Why, sir, his hide is so tanned with his trade that a will keep out water a great while, and your water is a sore decayer of your whoreson dead body. Here's a skull now hath lien [*sic*] you i'th'earth three and twenty years.<sup>40</sup>

La **calavera** del “whoreson mad fellow”<sup>41</sup> resulta ser la **de Yorick, el bufón real**, quien había sido parte de la infancia de Hamlet. La imagen del príncipe sosteniendo la calavera tiene, como sabemos, vida propia fuera de la obra misma; además:

The skull is the final symbol in the play of Hamlet's apprehensions. In it is summed up all his thoughts on corruption and death, both at the level of his mother's and his stepfather's sinful life, and the death and corruption this must inevitably lead to. The fact that Yorick was the court jester adds a fleeting element of comedy to his sad reflections.<sup>42</sup>

Con el **humor sardónico**<sup>43</sup> tan peculiar que le caracteriza, el príncipe “habla” con Yorick: “[...] Now get you to my lady's chamber and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that [...]”.<sup>44</sup>

<sup>40</sup>V, I, 158-168. Hamlet —¿Cuánto tarda en pudrirse un muerto enterrado? // Enterrador —Bueno, si no se ha podrido antes de morir (pues hoy en día nos traen muchos venéreos que apenas se pueden enterrar), os puede durar unos ocho o nueve años. Un curtidor os dura nueve años. // Hamlet —¿Y él por qué más que otros? // Enterrador —Pues, señor porque tiene la piel tan curtida que el agua no la atraviesa en mucho tiempo, y el agua descompone bien a todo puto cadáver. Aquí hay una calavera; lleva enterrada veintitrés años”. (*Idem.*) Este dato resulta de interés puesto que nos ubica respecto a la posible edad del príncipe de Dinamarca.

<sup>41</sup>V, I, 170. “De un puto chiflado”. (*Idem.*)

<sup>42</sup>W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de B. Lott, p. 198, n. 169. “La calavera es el símbolo final en la obra de los miedos de Hamlet. En él se reúnen todos sus pensamientos sobre la corrupción y la muerte, tanto al nivel de la vida pecaminosa de la madre y el tío, así como a la muerte y la corrupción que esto conlleva inevitablemente. El hecho de que sea **Yorick, el bufón real**, agrega un fugaz elemento de comedia a las tristes reflexiones de Hamlet”. La trad. y negritas son mías.

<sup>43</sup>**Risa sardónica**: la que se finge y no causa alegría.

<sup>44</sup>V, I, 186-189. “Vete a la estancia de tu señora y dile que, por más que se embadurne [maquille], acabará con esta cara. Hazla reír con esto”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 193.)

En los diálogos del joven con el Enterrador reconocemos el humor negro, lúgubre y mórbido, que también es indicativo de su estado de ánimo.

A continuación, Hamlet dialoga con su amigo Horacio sobre el posible fin de las cenizas de Alejandro Magno: "Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust, the dust is earth, of earth we make loam, and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?"<sup>45</sup> También, con respecto al del César imperial: "Imperious Caesar, dead and turn'd to clay, / Might stop a hole to keep the wind away, / O that earth which kept the world in awe / Should patch a wall t'expel the winter's flaw [...]".<sup>46</sup> La ironía se exagera por la alusión a personajes de la estatura histórica de Alejandro Magno y César. Pero en contraste con las reflexiones *hamletianas* concernientes al hombre como "a piece of work [...], the beauty of the world [...], the paragon of animals [...], the quintessence of dust"<sup>47</sup> se agregan los "base uses"<sup>48</sup> a los que podemos descender.

**Shakespeare se mofa**,<sup>49</sup> junto con el hombre del medioevo, del destino final del ser humano. Es la noción de lo "inferior" de lo material y corporal, así como el sentido degradante de la muerte. Esta última, *the Great Leveller* —la Gran Demócrata— toma forma en esta escena en la presencia del Enterrador: "The first is a true Digger and Leveller indeed, anticipating the political-metaphorical meanings of

<sup>45</sup>V, I, 201-205. "Alejandro murió, Alejandro fue enterrado, Alejandro se convirtió en polvo. El polvo es tierra, con tierra se hace el barro, y con el barro en que se convirtió, ¿por qué no se puede tapar un barril de cerveza?" (*Idem.*)

<sup>46</sup>V, I, 206-210. "Muerto y hecho barro, el imperial César rellena un boquete y el aire intercepta. ¡Ah, que aquella tierra que el mundo arredró tape una pared y corte un ventarrón!" (*Ibid.*, p. 194.) La rima agrega al tono burlesco de estos versos, tanto en inglés como en español.

<sup>47</sup>II, II, 303, 307 y 308. "[...] una obra maestra [...], la gala del mundo [...], el arquetipo de creaturas [...], quintaesencia del polvo". La trad. es mía. "Quintaesencia: lo más puro, fino y acendrado de una cosa". (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23a. ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>>, s. v. 'Quintaesencia'.)

<sup>48</sup>V, I, 200. Usos viles / bajos [despreciables, indignos, abominables, etcétera]. La trad. y el subrayado en ésta son míos.

<sup>49</sup>**A través de su protagonista, cuando Hamlet hace gala de su humor negro.** Se hizo hincapié de esto en los diálogos con Claudio, así como respecto a la ubicación del cadáver de Polonio en el Capítulo II de este ensayo.

these words during the Revolution”.<sup>50</sup> No sólo es el enterrador el “Leveller” que avienta los huesos sin consideración de rango o clase, sino que es el único representante de las clases bajas en esta obra. Resulta, pues, de interés que sea el *clown* el que demuestre que no hay diferencia alguna entre el hijo del rey y el más pobre de los hombres. Ambos nacieron para morir. Así pues, la muerte los iguala tanto en el cementerio como en el patíbulo.<sup>51</sup>

Como se observa, **los diálogos ocurrentes<sup>52</sup> de esta primera parte de la escena tienen también connotaciones sociales.**

Es irónico que las reflexiones de Hamlet sobre la muerte tengan como clímax el momento del entierro de su amada Ofelia, la “gentlewoman”,<sup>53</sup> llamada así por el Enterrador en alusión a su nivel social. A la demostración de gran dolor de Laertes, el príncipe declara haberla amado “más que cuarenta mil hermanos juntos”, como ya se mencionó en el capítulo referente a la relación de esta pareja de amantes. Esto provoca que los jóvenes peleen en la tumba: “El dolor los enfurece y se culpan mutuamente. Necesitan descargar la rabia y la impotencia producida por un mundo que se desploma”.<sup>54</sup>

A través de la obra, Hamlet explora sus sentimientos respecto a las incógnitas suscitadas en torno a la muerte, por ejemplo en el famoso monólogo “To be or not to be [...]”.<sup>55</sup> Empero, después de la escena del cementerio, el personaje shakespeariano está ya preparado para lo que sea: “If it be

<sup>50</sup>M. Pfister, *op. cit.*, p. 38. “El primero es en verdad un excavador (*Digger*) y “emparejador” (*Leveller*), lo cual anticipa los significados político-metafóricos de estas palabras durante la Revolución. La trad. es mía.

<sup>51</sup>“Death will, [...] level all these distinctions [...]”. *Idem*.

<sup>52</sup>Se usa dentro de lo posible, el término freudiano, “chiste tendencioso”. Hay, sin embargo, muchos aparentes sinónimos de la palabra y se han usado en este ensayo para evitar la repetición monótona de términos. Ej. burlas, bromas, chanzas, guasa, picardía, ocurrencia, salida, comentario divertido, etcétera. (Cf. Sinónimo.es - Diccionario de sinónimos en Español. [s. f.] <<https://www.sinonimo.es/chiste.html>>)

<sup>53</sup>V, I, 24. “señora [de clase alta]”. La trad. es mía.

<sup>54</sup>Margarita Quijano, *Hamlet y sus críticos*, p. 45.

<sup>55</sup>III, I, 56-88. “Ser o no ser [...]”. La trad. es mía. **En este monólogo, Hamlet, hace alusión al suicidio.**

now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be now, yet it will come [...].<sup>56</sup>

El dramaturgo nos pone a través de toda la obra en el "criss-cross of tears and laughter"<sup>57</sup> en **formas muy sutiles a veces porque son más ingeniosas que cómicas**.<sup>58</sup> No obstante, a partir de este momento, ya no hay más "cruza-miento" de momentos trágicos con cómicos. El efecto obtenido por el artista con ambos registros resulta especialmente interesante. Esta alternancia es necesaria para una obra tan larga;<sup>59</sup> además, de esta manera, **la gama de colores del personaje central se manifiesta con mayor nitidez**.

<sup>56</sup>V, II, 216-218. "Todo va a salir como esté destinado. Si algo se supone que va a pasar ahora, pasará. Si se supone que pasara más tarde, no va a pasar ahora. Pero si no es ahora, de todos modos, pasará [...]" La trad. es mía.

<sup>57</sup>"[...] entrelazado / entretejido de lágrimas y risas". (G. Wilson Knight, *El Rey Lear y la comedia de lo grotesco*, p. 130.)

<sup>58</sup>En el Capítulo I se mencionó la distinción entre lo ingenioso y lo cómico según Bergson: "Me inclino a creer que una palabra es cómica cuando nos hace reír de quien la pronuncia, e ingeniosa cuando nos hace reír de terceros o de nosotros mismos. Pero lo más frecuente es que no podamos afirmar si la palabra es cómica o ingeniosa. Es simplemente risible". (Henri Bergson, *La risa*, p. 119.) Las negritas son mías.

<sup>59</sup>Se menciona que, puesta en escena, sin cortes, podría durar unas cinco horas. Muy probablemente en la época de William Shakespeare era el equivalente a una tarde de diversión fuera de casa.

## CONCLUSIONES



There should be a place here for the humour of that highest kind which depends for its pathetic or savage force on its context in tragedy. We think of Hamlet, of the Fool in *Lear*, of Shaw's Saint Joan, or of the splendidly reasonable speeches of Mr. Eliot's knights after the murder of Becket.

Stephen Potter.<sup>1</sup>

Una vez desarrollada mi investigación y habiéndola volcado en este ensayo, ***“Poison in Jest”: los duelos verbales de Hamlet***, me propongo reiterar en este último apartado, las conclusiones en que éste se sustenta. Con relación al término “duelos verbales”, es pertinente reiterar que éstos son sólo **escaramuzas**, enfrentamientos en los que **el lenguaje se usa en una estrategia defensiva y ofensiva**.<sup>2</sup> El “esgrima verbal” del príncipe no es un enfrentamiento a muerte, sino combates ligeros, meras “avanzadas” que le

<sup>1</sup> *The Sense of Humour*, p. 265. “Debería de haber un lugar para el humor de mayor calidad, el que depende para su fuerza patética o salvaje, de su contexto dentro de la tragedia. Pensemos en Hamlet, el bufón de Lear, en la Juana de Arco de Shaw, en los espléndidos discursos, ‘razonados’, de los caballeros de T. S. Eliot después del asesinato de Becket”. La trad. es mía. **Si de mí dependiera, hubiera titulado este apartado —en vez de “Conclusiones”— como “Tragic Humor”.** Pienso que lo que me hizo, literalmente, acuñar el término fue el pensar que había otro tipo de humor —como dice el epígrafe de arriba—, precisamente el “humor trágico” del que Hamlet y su tragedia hace gala.

<sup>2</sup> Lo que Terence Hawkes tuvo a bien llamar “Hamlet’s rapier is his wit” (en *That Shakespeare Rag*, p. 41). Cita que me he permitido repetir debido a que él ha puesto en unas cuantas palabras el tema principal de este ensayo, enfatizando además la agudeza verbal, *wit*, del joven Hamlet, aspecto central en mi acercamiento a este personaje: “La espada de Hamlet es su ingenio”.

permiten poner a sus contrincantes —continuando con la **metáfora del duelo**— en su lugar y posponer la venganza por la muerte del padre, el rey Hamlet.<sup>3</sup> Finalmente, son sus acciones —ya sea planeadas, como su pretendida locura, o impulsivas, como el asesinato de Polonio— las que le permiten vencer a sus enemigos.

En cuanto al término el "**poison in jest**", el veneno en broma —la virulencia de los comentarios irónicos del príncipe derramados en los oídos de sus interlocutores— no es lo suficientemente maligno para causar por sí solo la muerte de nadie. En el caso de Ofelia, lo que le "envenena el alma" es el tratamiento sádico del joven y el asesinato de su padre a manos del amado. Claudio puntualiza que es "the poison of deep grief"<sup>4</sup> lo que provoca la muerte de la joven.

Respecto a Gertrudis, resulta "ironía dramática"<sup>5</sup> que tome por equivocación la bebida preparada para matar a Hamlet y también el que Claudio mismo muera con el "poison temper'd by himself".<sup>6</sup> En el caso del príncipe y de Laertes, es el veneno en la punta de la espada —así preparada por el hijo de Polonio a instancias de Claudio— el que les causa la muerte a ambos. La venganza que demanda el padre asesinado "With juice of cursed hebenon [poured] in the porches of [his] ears"<sup>7</sup> es ejecutada. Así pues, "Hamlet the Dane"<sup>8</sup> cumple, aunque paga con su propia vida, mas gana la batalla final al sobreponerse a sí mismo.

<sup>3</sup> El que el príncipe demore en demasía la venganza solicitada por el Fantasma ha sido objeto de análisis por parte de los estudiosos de esta obra.

<sup>4</sup> IV, v, 75. "El veneno del dolor profundo" que le ha ocasionado la muerte de su padre la ha vuelto loca. La trad. es mía. Podría también agregarse que el conocimiento de que Hamlet es el asesino hace la circunstancia doblemente dolorosa.

<sup>5</sup> Definida como "figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice", podemos plantear aquí que, si **algo resulta irónico, es que sucede lo contrario de lo esperado o planeado**.

<sup>6</sup> V, II, 333. "Es veneno que él mismo preparó" [para brindar con Hamlet por su triunfo]. La trad. es mía.

<sup>7</sup> I, v, 62-63. "[...] con un frasco de esencia ponzoñosa y vertió en los portales de mi oído el tósigo [**veneno**] ulcerante". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 86.) **Porches** / entradas. N. de A.

<sup>8</sup> V, I, 251. "Hamlet el Danés". La trad. es mía. "This is I, Hamlet the Dane"; se declara Hamlet, enfatizando que él es el verdadero y futuro Rey de Dinamarca.

Considero también irónico<sup>9</sup> que la conversación entre Rosencrantz y Claudio (“the cess of majesty”)<sup>10</sup> respecto a que la muerte de la majestad real arrastra como un vórtice todo cuanto hay cerca de ella, se comprueba en el caso del difunto rey Hamlet. Tan es así que el fallecimiento del monarca asesinado se compara al efecto de aquella rueda que al correr montaña abajo, se destruye y arrasa con todo lo que está en el camino. De esta manera, la ruina de una “dinastía”, la danesa, abre paso a otra, la noruega, representada por el príncipe Fortinbras. Se reinstaura así el orden político, pero como en una “mala jugada” del destino: los territorios conquistados por el rey Hamlet<sup>11</sup> —y hasta Dinamarca misma— regresan a manos del hijo del rey de Noruega. ¡Qué más “boist’rous ruin”<sup>12</sup> que este trágico final como consecuencia del deceso de la majestad real!

En este ensayo me aboco a compilar los diálogos del personaje shakespeariano, aquéllos en los que el joven príncipe tiene la necesidad de **enmascarar sus verdaderos sentimientos**.<sup>13</sup> Se analiza “lo cómico subversivo” o comentarios tendenciosos que Hamlet hace a Claudio; la ridiculización que hace de Polonio y de Osric; las burlas amargas y ásperas con los que se pitorrea de Rosencrantz y Guildenstern; las ocurrencias desfachatadas y libidinosas con los que agrede con sarcasmo a Ofelia, así como los diálogos saturados de humor negro que tiene con el Enterrador. **La expresión freudiana “chiste”<sup>14</sup> hace hincapié en lo ingenioso<sup>15</sup> (witty)**

<sup>9</sup>También se aplica el término cuando una expresión o situación parece **incongruente**. Entonces se refiere a ella como “ironía dramática”.

<sup>10</sup>III, III, 15-23. “La muerte de un rey trae muchas consecuencias”. La trad. es mía. **Cess**: dejar de existir.

<sup>11</sup>Cf. I, I, 83-98.

<sup>12</sup>III, III, 22. “Ruina estrepitosa” [turbulenta]. La trad. es mía.

<sup>13</sup>Cf. el “Prólogo” (p. 9) de la mtra. **Geraldine Gerling**. Su planteamiento de que Hamlet es bufonesco es ciertamente moderno e interesante.

<sup>14</sup>Aquí sustituida por varios **sinónimos para evitar la repetición de esta expresión**. Algunos de ellos han sido los siguientes: burla, broma, chanza, guasa, picardía, pitorreo, zaherimiento, comentarios ingeniosos, etcétera.

<sup>15</sup>Recordemos que las palabras del príncipe son **ingeniosas** en cuanto a que “**nos hacen reír de terceros**”. (Henri Bergson, *La risa*, p. 124.) Sinónimos para “ingenioso”: agudo, sagaz, ocurrente, gracioso, irónico. (Fernando Corripio, *Diccionario de ideas afines*, p. 470.)



y, por ende, risible de las intervenciones del protagonista. Podemos, además, considerar el cinismo de Hamlet gracioso por el manejo que hace de su oralidad para impugnar a sus enemigos. Y recordemos que el término *bergsoniano*<sup>16</sup> "risible" para aquello que puede provocar risa se usa para insistir sobre lo burlesco de los juegos del lenguaje del personaje shakespeariano.

Como se menciona en la Introducción, mi tratamiento del *Hamlet* de Shakespeare está enfocado sólo a un aspecto de la obra. Reconozco que los monólogos y la poesía del Bardo de Avon son parte de la función estética de la misma. Sin embargo, insistiría en que los duelos o escaramuzas verbales que he seleccionado y resaltado aquí forman parte de la estructura dramática, y ciertamente **son otro recurso más que utiliza el autor**. Si bien *Hamlet* es una tragedia, no sería tan compleja ni tan completa si careciera de los juegos verbales, de la ironía, de las burlas camufladas del personaje —de su vis cómica.<sup>17</sup>

Las intervenciones de Hamlet se expresan en dos formas: en los monólogos,<sup>18</sup> extraordinaria aproximación a los estados de ánimo o de conciencia del joven príncipe, y en los diálogos, en los cuales **los sentimientos reprimidos** se manifiestan en ataques verbales. Ambos discursos y el lenguaje figurativo (*imagery*) se entrelazan en la trama.<sup>19</sup> De esta manera, la obra literaria se ve enriquecida no sólo con la poesía, sino con estos dos registros. **Los chistes a los que me he referido se entrelazan y forman parte de la estructura general de la tragedia del príncipe Hamlet. Ellos tienen la función de delinear más ampliamente al protagonista** en su forma de actuar con cada uno de los otros personajes. **En la peculiar agresión**

<sup>16</sup> Henri Bergson hace un estudio de la risa desde el punto de vista de la filosofía para encontrar su esencia, aunque incluye también las reacciones físicas provocadas por ésta.

<sup>17</sup> Para Freud, el chiste es "por así decirlo, la aportación que lo inconsciente procura a la comicidad". (*El chiste y el inconsciente*, p. 188.)

<sup>18</sup> Extraordinarias muestras de la poesía y habilidad literaria del Bardo de Avon.

<sup>19</sup> Cf., por ejemplo, Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. New York, Bentley House, 1981; y Wolfgang Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*. Londres, Methuen, 1977.

—acometida o embestida— que esgrime contra cada uno de sus “contrincantes”,<sup>20</sup> en el análisis del lenguaje más coloquial de las interacciones personales, “vemos” a un Hamlet diferente al de los monólogos, atisbamos en sus sentimientos ocultos, sus estados de ánimo extremistas y aspectos importantes de su personalidad. Reconocemos en él al personaje “redondo”, no plano, que William Shakespeare legó a la literatura universal.

A continuación, incluyo un catálogo de las bromas y chistes en *Hamlet*, a fin de que observemos en qué momento ocurren en la trama y percibamos cómo la intercalación de fragmentos del tipo “**poison in jest**”<sup>21</sup> tienen un efecto muy específico en la estructura de la obra, **dado que atenúan la tensión dramática**. La alternancia de los ataques o agresiones verbales que deseo destacar en la obra son los siguientes:

- I, II, 65-120. Presenciamos las primeras escaramuzas verbales de Hamlet con Claudio, esto en el ambiente cortesano que está a favor del nuevo rey y del recién formado matrimonio entre éste y Gertrudis.
- II, II, 171-219. Se presenta un Hamlet agresivo con Polonio. El joven abusivo contrasta, acto seguido (II, II, 220-541), con el amigable, culto y enterado que logra salir de su melancolía para interactuar amablemente con Rosencrantz, Guildenstern, y con los actores.
- En estos dos actos precedentes se tiene la ocasión de “oír” los negros pensamientos de Hamlet en dos de sus cuatro soliloquios: “O that this too too [*sic*] sullied flesh would melt, / Thaw and resolve itself into a dew [...]”,<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Recordemos aquí que ninguno de los otros personajes tiene la capacidad de reaccionar con ingenio *hamletiano*, con excepción del Enterrador. Los demás están indefensos ante la causticidad y procacidad del dolido príncipe danés.

<sup>21</sup> Más sobre “veneno en broma”: “In jest or in sport; for mere diversion; not in earnest, playfully [...]”. (*The Century Dictionary and Cyclopeda*, p. 3227.) “En broma o para divertirse; no con seriedad [sino] jocoso [...]” La trad. es mía.

<sup>22</sup> I, II, 129-158. “¡Ojalá que esta carne tan firme, tan sólida, se fundiera y derritiera hecha rocío [...]!” (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 69.)

y "[...] Now I am alone, / O what a rogue and peasant slave am I!"<sup>23</sup>

- III, I, 90-151. Después del famoso "To be or not to be [...]",<sup>24</sup> Hamlet tiene su primer encuentro con Ofelia; sin embargo, al verse traicionado por el alejamiento de la joven, **la desdeña sarcástico**. No hay nada de qué reírse en estas dos instancias. En el mismo acto, escena II, líneas 92-96, Hamlet se encara nuevamente con Claudio. Ya ha tomado su papel de loco y con agudeza verbal se mofa de los siguientes personajes:
  - Del Rey: "[...] I eat the air, promise-crammed".<sup>25</sup>
  - De Polonio: "It was a brute part of him [Brutus] to kill so capital a calf there [...]". [Polonio, cuando actuó en *Julio César*].<sup>26</sup>
  - De Ofelia con chistes obscenos, aparentemente sin otra intención que la de divertirse, le dice: "[I am] your only jig-maker".<sup>27</sup>
  - De Rosencrantz y Guildenstern cuando pretende estar desquiciado: "My wit's diseased".<sup>28</sup>

Como vemos, estas escenas están saturadas de **diálogos cáusticos y corrosivos** que anticipan la dramática "escena de la recámara". Después del desgarrador enfrentamiento con su madre,<sup>29</sup> cuando Rosencrantz pregunta

<sup>23</sup> Cf. II, II, 543-601. Nótese (en el monólogo) el torbellino de sentimientos de Hamlet: "Ahora ya estoy solo. ¡Ah, qué innoble soy, qué misero canalla! (*Ibid.*, p. 120.)

<sup>24</sup> "Ser o no ser [...]". Resulta interesante que en este monólogo, Hamlet, no está hablando del ser ontológico, sino que está, reitero, considerando suicidarse, como se mencionó con anterioridad. Las reflexiones que hace al respecto es lo que lo hace reconsiderar.

<sup>25</sup> III, II, 93-94. "[...] vivo del aire, relleno de promesas". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 133.) Lo anterior, en relación con la posibilidad de ser coronado rey.

<sup>26</sup> III, II, 104-105. "Bruto capital tenía que ser para matar a ese cabestro [buey manso]" (*Idem.*) Haciéndole un comentario burlón a Polonio, quien tiene siempre una imagen agrandada de sus propios conocimientos. Así Hamlet lo ridiculiza, pero él ni siquiera capta las agresiones verbales del príncipe.

<sup>27</sup> III, II, 123. [Only jig maker] / one and only composer of comical afterpieces [...]; hence champion maker of merriment". (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. de H. Jenkins, p. 295, n. 123.) "Tu bufón, para hacerte reír. Por lo tanto, soy campeón en provocar diversión". La trad. es mía.

<sup>28</sup> III, II, 313. "Estoy enfermo de la cabeza". La trad. es mía.

<sup>29</sup> Cf. III, IV, 7-219.

sobre el cuerpo de Polonio, Hamlet responde con **bromas cínicas**,<sup>30</sup> típicos ejemplos de humor **negro**.<sup>31</sup> Considero que en lo que al personaje se refiere, sirven para aliviar **la presión provocada por el asesinato**.

Es de notar que en el acto III, después del monólogo de la escena I, sólo hay dos pequeños monólogos en las escenas II y III. La tensión dramática se exagera hacia el final de este acto central.

En el acto IV, escena II, Hamlet dialoga con sus *schoolfellows*.<sup>32</sup> La **ironía** que maneja el príncipe **nos causa placer** porque los traidores “reciben su merecido”.

En IV, II, 4-29 con Rosencrantz y en la escena III, 16-37 del mismo acto, con Claudio, Hamlet hace más de las **bromas macabras** que son el antecedente de la escena del cementerio. Estos son **chistes por degradación**, en los cuales el **procedimiento es disminuir, rebajar o envilecer a “personas u objetos respetables e investidos de autoridad”**,<sup>33</sup> como a continuación se demuestra: “[...] Your fat king your lean beggar is but a variable service —two dishes, but to one table. That’s the end”.<sup>34</sup>

Alternando con la escena comentada en el párrafo anterior, encontramos el cuarto soliloquio en IV, IV, 32-66: “How all occasions do inform against me, / And spur my dull revenge [...]”;<sup>35</sup> esto ya como antecedente a las escenas que van estructurando el desenlace trágico del joven príncipe de Dinamarca.

<sup>30</sup> **Cinismo**: desvergüenza en el mentir o en la defensa y práctica de acciones o doctrinas vituperables. / Doctrina de los cínicos, que expresa desprecio hacia las convenciones sociales y las normas y valores morales. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. 23a. ed. Ver. 23.3. Disponible en: <<https://dle.rae.es>>, s. v. ‘*Cinismo*’.)

<sup>31</sup> Cf. IV, II, 4-29.

<sup>32</sup> *Schoolfellows*: compañeros de escuela, condiscípulos. N. de A.

<sup>33</sup> S. Freud, *op. cit.*, p. 180.

<sup>34</sup> IV, III, 23-25. “El rey gordo y el mendigo flaco son dos viandas posibles: dos platos, pero en la misma mesa. Ahí se acaba”. (W. Shakespeare, *Hamlet*. Ed. y trad. de Á. L. Pujante, p. 164.) La anterior, en alusión sobre el fin de todas y cada una de las personas vivientes: la muerte.

<sup>35</sup> IV, IV, 32-33. “Todo lo que veo me muestra qué tan mal estoy y me apura e incita para que lleve a cabo mi venganza”. La trad. es mía.

En V, II, 1-210 se dan dos escenas con interacciones cómicas: la del cementerio, por el humor negro del que se hace gala, y la intervención de **Osríc** en V, II, 81-190, **personaje caricaturizado al igual que Polonio**. No es sino hasta después en V, II, 222-313, que se da el fatídico enfrentamiento —ése sí con armas blancas— entre Laertes y Hamlet.

Por lo planteado arriba, salta a la vista que las escenas de comedia, “esbozadas como de pasada [...] tan discreta, tan ligera, tan rápidamente que todo haya concluido cuando lo empecemos a advertir”,<sup>36</sup> están repartidas en la obra de tal forma que atenúan los momentos más densos. Las escenas con diálogos están intercaladas como sigue: una en I, II, 164-184; dos en II, II, 96-104 y 171-219; siete en III, II, 93-105, 110-133, 289-302, 341-363, 367-378; y en III, IV, 7-15, 206-217; tres en IV, II, 4-29, 16-37 y IV, IV, 50-56. Finalmente, dos en V, I, 1-209, donde la escena de los enterradores sí se percibe como un verdadero *comic relief*,<sup>37</sup> y otra más con Osríc en V, II, 82-130. La **habilidad del dramaturgo** para sostener el interés de los espectadores en la obra reside, en buena medida, en esta **alternancia con los momentos de tensión dramática**. Esto lo podemos corroborar, por ejemplo, cuando al presenciar la representación completa de *Hamlet* en la película (del mismo nombre) dirigida por Kenneth Branagh en 1996,<sup>38</sup> oímos las risas de los espectadores, lo cual confirma lo que he postulado en este ensayo.

El entretreído de la tragedia con las partes risibles —los *witticisms*, los *jokes*<sup>39</sup> de Hamlet— **conforman un claroscuro**. El príncipe melancólico contrasta con este joven que por momentos se percibe culto, inteligente, amistoso.

Así pues, debido a la necesidad de respaldar lo dicho a lo largo de este trabajo acerca de las intervenciones sarcásticas,<sup>40</sup>

<sup>36</sup>H. Bergson, *op. cit.*, p. 122.

<sup>37</sup>Fragmento cómico para aligerar la tensión de la tragedia.

<sup>38</sup>EE. UU. / Reino Unido. Castle Rock Entertainment.

<sup>39</sup>Dichos agudos, chistes o burlas

<sup>40</sup>**Sarcasmo**: burla sangrienta o insultante, ironía particularmente mordaz. *Diccionario de Literatura I*, p. 261. Es en realidad una forma de ironía verbal, pero el sarcasmo es **intencionalmente insultante**.

irónicas<sup>41</sup> o cónicas<sup>42</sup> de Hamlet que pueden ser consideradas risibles, hice aquí una selección de aquellos pasajes sobre la risa y en especial sobre los chistes y el inconsciente. Pude de esa manera respaldar la noción central de este ensayo sobre **la forma en que factores aparentemente soterrados en el inconsciente tienen diversas vías de escape**, y con gran interés pude verificarla con otros estudiosos del *Hamlet* de Shakespeare. He puesto aquí de manifiesto la correlación entre los comentarios irónicos y sarcásticos con el pensamiento del príncipe danés; pero aún **otro objetivo de este trabajo es que mis lectores reconozcan cómo los vericuetos de la mente son interesantes, sobre todo, si consideramos que pueden pasar inadvertidos aun para nosotros mismos.**

En última instancia, mi deseo es ante todo compartir el resultado final y enriquecer la lectura de la obra con las traducciones y las **opiniones de muchos** estudiosos, **exégetas cuya contribución a nuestro entendimiento de la literatura no caduca, no puede caducar con el paso de los años**, sino que siguen agregando a nuestro conocimiento y apreciación de este clásico de la literatura inglesa. Así pues, la obra misma —vista bajo una óptica menos erudita que muchas otras— nos provee **una “re-presentación” del carácter y de la personalidad humana**. Su efectividad dramática y la riqueza de lenguaje, su lectura, siguen causándonos placer, ofreciendo una **considerable posibilidad de significados** y “el juego ilimitado de los espejos”.

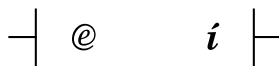
<sup>41</sup> **Irónico(a)**: socarrón, mordaz, sutil, cáustico, punzante, guasón, burlón, bromista, crítico, corrosivo, incisivo, desaprobador, ofensivo, insultante, desvergonzado, venenoso, virulento, agrio, ácido, áspero, amargo, hiriente, astuto [entre otras acepciones, probablemente no reiteradas en este ensayo]. Fernando Corripio, *Diccionario de ideas afines*, p. 488.

<sup>42</sup> **Cinismo**: “[...] en su **connotación moderna** ha sido definido como una actitud de desconfianza hacia valores éticos y sociales establecidos y a un rechazo de la necesidad de estar socialmente involucrado. Siendo así, Hamlet es pesimista en relación con la capacidad de los seres humanos para tomar decisiones éticas correctas. El antónimo de esta definición es la candidez”. (Wikipedia contributors. [2020], Cynicism (contemporary). In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. <[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cynicism\\_\(contemporary\)&oldid=960958420](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cynicism_(contemporary)&oldid=960958420)>)

## BIBLIOGRAFÍA



- ALEMANY Y BOLUFER, José, *Nuevo Diccionario Ilustrado de la Lengua Española*. Barcelona, Sopena, 1937.
- BARNET, Sylvan, *et al.*, *A Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms*. Boston, Little Brown and Company, 1971.
- BBC News | Mundo [blog]. BBC. 2017. <<https://www.bbc.com/mundo/media-41174775>>
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*. Trad. de Alberto Vanasco. Barcelona, Paidós / Ibérica, 1982.
- BERGSON, Henri, *La risa*. Buenos Aires, Losada, 1939. 156 pp.
- BRATCHELL, Dennis F., ed., *Shakespearean Tragedy*. Londres, Routledge, 1990.
- BRETON, André, *Antología del humor negro*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 1939.
- CLEMEN, Wolfgang, *The Development of Shakespeare's Imagery*. Londres, Methuen, 1977.
- DAVIDSON, Peter, *Text and Performance*. London, Mac Millan, 1983.
- Definición.de [blog]. 2009. <<https://definicion.de/cinismo/>>
- Diccionario de la Literatura I*. Ver. y ed. de José Sagredo. México, EDIPLESA, 1991.
- Encyclopedia Britannica*, vol. 11. Chicago, William Benton Publisher, 1965.
- eNotes [blog]. eNotes.com, inc. 2020. <<https://www.enotes.com>>
- EWBANK, Ingo-Stina. "Hamlet and the Power of Words", en Kenneth Muir y Stanley Wells, eds., *Aspects of Hamlet*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.



- FELPERIN, Howard, *Shakespearean Representation, (Mimesis and Modernity in Elizabethan Tragedy)*. New Jersey, Princeton University Press, 1977.
- FREUD, Sigmund, *El chiste y el inconsciente*. Madrid, Alianza, 1981.
- FRYE, Northrop. *Northrop Frye on Shakespeare*. Ed. de R. Sandler. New Haven. Yale University Press, 1986.
- HALLET, Charles y Elaine S. Hallet, *The Revenger's Madness: A Study of Revenge Tragedy Motifs*. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1980.
- HAWKES, Terence, *That Shakespeare Rag*. Londres, Methuen, 1986.
- HERNÁNDEZ PACHECO, Javier, *Estudio sobre vida y trascendencia*. Barcelona, Herder, 1993.
- JONES, Ernest, *Hamlet y Edipo*. Trad. de Ramón Ballester. Barcelona, Mandrágora, 1975. 123 pp.
- KNIGHT, G. Wilson, *The Wheel of Fire*. Londres, Methuen, 1986.
- KOTT, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*. Trad. de Jadwija Maurizio. Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Las Provincias* [blog]. 2017. <<https://cosaspracticass.lasprovincias.es/viene-expresion-cabeza-20170731173329-nt.html>>
- LEVIN, Harry, *The Question of Hamlet*. Oxford, Oxford University Press, 1959. 178 pp.
- Literary Devices, Terms, and Elements. 2017. <<https://www.literarydevices.com/>>
- MACINTYRE, Jean, "Hamlet and the Comic Heroine", in *Hamlet Studies*, [New Delhi], [Vikas Pub. House], summer-winter. 1982, vol. 4, no. 1-2, pp. 6-18.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español* [DVD]. 3 ed. Madrid, Gredos, 2008. Ver. 3.0.
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. Madrid, Gredos, 1994.
- PFISTER, Manfred, "Comic Subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare", en Werner Habicht, ed. *Deutsche Shakespeare. Gesellschaft West. Jahrbuch*. Verlag, Bochum, 1987.



- PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relajó*. México, ERA, 1966.
- POTTER, Stephen, *The Sense of Humour*. Middlesex, Penguin Books, 1964.
- QUIJANO, Margarita, *Hamlet y sus críticos*. México, UNAM, 1962.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. 22a. ed. Madrid, Espasa, 2001.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. 23a. ed. Ver. 23.3. Disponible en: <<https://dle.rae.es>>
- RUITENBECK, Hendrik M., *Psicoanálisis y literatura*. Trad. de Juan José Utrilla. México, FCE, 1973. (Colección Popular, 120)
- SALINGAR, Leo, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. Ed. de Bernard Lott. Singapore, Longman, 1968.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. Ed. de G. R. Hibbard. Oxford, Oxford University Press, 1987, IX, 406 pp., ill. (The Oxford Shakespeare)
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. Ed. de Harold Jenkins. London / New York, Routledge, 1991. (The Arden Edition of the Works of William Shakespeare)
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*. Ed. y trad. de Ángel-Luis Pujante. Madrid. Espasa-Calpe, 2006.
- Sinónimo.es - Diccionario de sinónimos en Español. [s. f.] <<https://www.sinónimo.es/chiste.html>>
- SWINDEN, Patrick, *An Introduction to Shakespeare's Comedies*. Londres. The Macmillan Press, 1979.
- The Century Dictionary and Cyclopedía*, William Dwight Witney, superv. New York, The Century Company, 1906.
- The Oxford English Dictionary*, Simpson y E.S.C. Weiner, supervs., 2a ed. Oxford, Oxford Press, 1989.
- VIGOTSKY, Lev Semionóvich, *Psicología del arte*. México, Fontamara, 2012.

WEIMAN, Robert, "Mimesis in Hamlet", in *Shakespeare and the Question of Theory*. Ed. de Patricia Parker y Geoffrey Hartman. London, Routledge, 1991.

WEST, Rebecca, *The Court and the Castle. Some Treatments of a Recurring Theme*. Toronto, Mac Millan, 1957.

Wikipedia, The Free Encyclopedia. 2020. <<https://en.wikipedia.org>>

WILFORD, William, *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. London, Edward Arnold, 1969, XXII, 266 pp., il.

WordReference.com | Online Language Dictionaries. 2020 <<http://www.wordreference.com>>

Woxikon - Sinónimos. Woxikon. 2020. <<https://sinonimos.woxikon.es>>

ÍNDICE

@

Prólogo  
9

Prefacio  
17

Introducción  
23

I. El humorismo de Hamlet y generalidades  
sobre “lo risible”  
29

II. Hamlet *vs.* Claudio. *Comic subversion*  
o chistes tendenciosos  
39

III. Hamlet *vs.* Polonio; Hamlet *vs.* Osric.  
Ridiculización  
55

IV. Hamlet *vs.* Rosencrantz y Guildenstern.  
Chistes tendenciosos  
67

— @ — í —

V. Hamlet *vs.* Ofelia.  
Chistes obscenos  
77

VI. La escena del cementerio.  
Humor negro  
91

Conclusiones  
105

Bibliografía  
115



*“Poison in jest”: los duelos verbales de Hamlet* fue realizado por la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM, se terminó de producir en mayo de 2021 en la Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida, exclusivo de la colección @Schola así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Century Schoolbook en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Óscar Ramírez Martínez.







IMAGEN EN GUARDAS Y CUBIERTA:

Daniel Maclise (1806–1870). *El juego de la escena* (exhibida en 1842). Perteneciente a la serie “The Works of Shakespeare” (Imperial Edition, NY 1875-1876). La pintura al óleo de ilustra el Acto III, escena 2 de la obra *The tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmake* (ca. 1600) de William Shakespeare (1564-1616).





El humor es un elemento que, en una primera mirada, parece ser incompatible con la tragedia. No obstante, el indiscutible genio de Shakespeare logra magistralmente la mixtura perfecta en el personaje principal de una de sus más célebres obras: *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (*La tragedia de Hamlet*, ca. 1600). El príncipe Hamlet, en su discurso y en su actuar, resulta ser un experto para el retruécano, el sarcasmo y la ironía, según nos lo hace notar la autora, en el presente estudio que nos ofrece una lectura diferente —profundamente antropológica— de la obra dramática del “Bardo de Avon”, de quien un contemporáneo, el poeta y dramaturgo Benjamin Jonson (1572-1637) afirmó: “He was not of an age, but for all time” (Shakespeare no pertenece a una sola época sino a la eternidad).

@Schola

