

SHAKESPEARE

A close-up portrait of a man, likely a historical figure, with a large, intricate white ruff collar. He has a dark beard and mustache, and his eyes are looking slightly to the right. He is wearing a dark, patterned garment, possibly a doublet or a tunic, with gold or yellow embroidery. The background is dark and textured.

HAMLET

Estudio preliminar, traducción y notas de Carlos Gamarro

INTERZONA

William Shakespeare

**HAMLET,
PRÍNCIPE DE DINAMARCA**

Estudio preliminar, traducción
y notas de Carlos Gamerro

INTERZONA

INTERZONA

Colección ZONA de TEATRO

Colección coordinada por el Centro de Documentación Teatral “Eduardo Pavlovsky” integrado por Ricardo Dubatti, María Fukelman, Andrés Gallina, Natacha Koss, Lucía Salatino, Nora Lía Sormani y Jimena Cecilia Trombetta, y dirigido por Jorge Dubatti.

Shakespeare, William

Hamlet : príncipe de Dinamarca. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Interzona Editora, 2015.

248 p. ; 21x13 cm. - (Zona de teatro / Jorge Dubatti)

Traducido por: Carlos Gamarro

ISBN 978-987-3874-10-9

1. Teatro Inglés. 2. Teatro Clásico. I. Gamarro, Carlos, trad.

II. Título

CDD 822.33

© de la traducción: Carlos Gamarro, 2015

© interZona editora, 2015

Pasaje Rivarola 115

(1015) Buenos Aires, Argentina

www.interzonaeditora.com

info@interzonaeditora.com

Coordinación editorial: Brenda Wainer

Diseño de maquetación: Gustavo J. Ibarra

Ilustración de tapa: *Cobbe Portrait of William Shakespeare* (c. 1610)

Composición de tapa: Brenda Wainer

Composición de interior: Hugo Pérez

Corrección: Agustina Pulfer

ISBN 978-987-3874-10-9

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

ESTUDIO PRELIMINAR

Un clásico no es solo un texto que tiene algo nuevo que decir en cada época; un clásico es un texto del cual cada nueva época debe decir algo nuevo si quiere conformarse como tal. No puede haber romanticismo sin una lectura romántica de *Hamlet*, ni modernismo sin una lectura modernista: desde el período de su primera redacción, hemos tenido, sucesivamente, el *Hamlet* isabelino (que es el que menos conocemos), el iluminista del Dr. Johnson, el revolucionario de Hazlitt, el romántico de Goethe y Coleridge, el psicoanalítico de Freud, Ernest Jones y Lacan, el modernista de Joyce y T.S. Eliot, el nietzscheano de (obviamente) Nietzsche y de Wilson Knight, el existencialista de Kott y Brook, y hasta un anémico *Hamlet grunge* en la versión fílmica de Michael Almereyda (2000). Lo mismo que sucede con los cambios temporales sucede con los desplazamientos geográficos y, por supuesto, lingüísticos: Hamlet es uno de los personajes más internacionales de Shakespeare, y cada cultura y cada época puede, y debe, verse en él como –para tomar la imagen que Hamlet mismo utiliza– en un espejo, así sea el espejo rajado de un sirviente¹. Cada nueva traducción y cada nueva puesta da pleno sentido al aforismo de Wilde: “lo que la obra de arte refleja es al espectador, antes que la vida.”

¹ Imagen con que Stephen Dedalus caracteriza al arte de un país sometido y sojuzgado como Irlanda en el primer capítulo de *Ulises* de Joyce.

Demoras justificadas

Existen incontables maneras de acercarse a esta obra, pero a lo largo del tiempo todas las preguntas tienden a constelarse alrededor de una central: ¿por qué Hamlet dilata la ejecución de su venganza? Entre su promesa al padre muerto:

Dime quién fue, y con alas veloces / como el pensamiento, o las ilusiones del amor, / volaré hacia mi venganza,

y el comienzo del segundo acto, cuando todavía está tratando de decidirse, pasan dos meses: el símil “veloces como el pensamiento” ha tomado un sentido decididamente irónico.

La pregunta ha sido formulada de variadas maneras, pero su forma canónica aparece en los ensayos de A. C. Bradley (1904): “¿Pero por qué diablos Hamlet no obedeció al fantasma de inmediato, y así salvó siete vidas de las ocho [que se pierden al final]?”.²

No sabemos cómo se habrá formulado la pregunta hacia la época del estreno, ni qué respuestas pudo haber recibido; pero las primeras lecturas de las que tenemos noticia parecen dar tan por sentada la justicia y la *simplicidad* de la venganza que no encuentran razón alguna para demorarla. Así, un comentarista anónimo diría en 1736: “el poeta... ha caído en el absurdo, pues no hay razón alguna para que el joven príncipe no mate al usurpador lo antes posible, sobre todo cuando está representado como un joven tan valiente, y que tiene tan en poco a su propia vida”. Tal es el desconcierto de este comentarista, que termina apuntando su dedo acusador al propio Shakespeare: “Si Hamlet hubiera puesto manos a la obra... la pieza se terminaba enseguida. Pero si el poeta necesitaba que

² A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*. N.Y., Palgrave Macmillan, 2007.

este demorara su venganza, debería haber buscado una buena razón para ello».

Aun así, la pregunta que más desvelaba a estos comentaristas iniciales no era tanto esta sino la subsidiaria sobre la locura fingida. Todos coinciden en que este fingimiento, lejos de expeditar la venganza, solo sirve para hacerla más difícil: una piedra que Hamlet mismo se pone en el camino: “Lejos de resguardarlo de cualquier daño que el usurpador pudiera infligirle, lo cual parecería ser su propósito, parece el camino más directo a que lo encierren y le impidan llevar a cabo la venganza de su padre, que parecía ser su único propósito”, opina el mismo comentarista, con quien concuerda el Dr. Johnson: “no parece haber razón alguna para la locura fingida, ya que esta no le permite hacer nada que no hubiera podido hacer con la reputación de la cordura”.

De Goethe sería uno de las primeras teorías sobre la “duda hamletiana”, que se derivaría del temperamento del héroe, en quien ve a un joven sensible, un poeta y soñador al que las circunstancias le exigen dar el salto a la acción. A partir de la cita, *El presente está desquiciado. Maldición. / ¿Justo a mí me toca enderezarlo?* Goethe hacer decir a su Wilhelm Meister: “Shakespeare quería... representar los efectos de una gran acción puesta sobre los hombros de un alma incapaz de llevarla a cabo”. Y también: “han plantado un roble en un costoso jarrón que solo debió haber contenido agradables flores en su seno; las raíces se extienden, se raja el jarrón”. Del otro lado del canal, Samuel Taylor Coleridge diría más o menos lo mismo: “Hamlet es valiente, no le teme a la muerte; pero vacila, a causa de su sensibilidad, y se demora por el mucho pensar, y su poder de actuar se disuelve en la vehemencia de su resolución”. Schlegel repite el juicio de Goethe, pero sin momento positivo: la incapacidad de actuar no es una marca de la naturaleza sensible y superior del príncipe, sino de su debilidad, de su hipocresía, de su autocompasivo egoísmo.

HAMLET

Contra estas lecturas pueden alegarse momentos diversos de la obra. Uno de ellos, las palabras del héroe cuando sus amigos tratan de disuadirlo de seguir al fantasma:

¿Por qué? ¿Qué debo temer? / Mi vida no vale lo que un alfiler, / y a mi alma, ¿qué podría hacerle? Es inmortal, como él. / Ahí me llama de nuevo. Voy con él.

Es verdad que esto podría descartarse como mera bravuconada, si no fuera porque Hamlet efectivamente cumple sus palabras: sigue al fantasma y espada en mano amenaza con matar al que se le ponga en el camino. Otros momentos que ponen en cuestión estas nociones de Goethe y Coleridge son los del asesinato de Polonio, que Hamlet toma por el rey; el del ataque al barco pirata, que Hamlet aborda sin esperar al resto de sus hombres y, por supuesto, la escena final en la cual termina atravesando al rey con su espada y, por si las moscas, haciéndole beber de la copa envenenada. No parecen estas acciones que cabría esperar de un bello jarrón. O, en la maliciosa refutación de Bradley: “imáginenselo a Coleridge haciendo todas estas cosas”.

¿Por qué, entonces, Hamlet no mata al rey apenas su padre le revela la verdad y lo conmina a vengarlo? ¿Por qué pierde el tiempo haciéndose el loco, atormentando a Ofelia, burlándose de Polonio, montando piezas teatrales y dándole consejos sobre profilaxis sexual a su madre?

Para empezar a plantear el problema hay que prestar atención no solo a lo que el padre pide, sino a lo que el hijo promete:

¿Olvidarte? / Más bien, de las páginas de mi memoria borraré / todo tonto recuerdo, los dichos de los libros, los dibujos, / las impresiones que mi juventud y observación / grabaron en ellas, y únicamente tu mandato vivirá / en el libro de mi mente, sin mezcla de materia más baja.

Lo que Hamlet está prometiendo, palabras más palabras menos, es que a partir de ese momento dejará de ser quien es, para ser únicamente lo que su padre quiere que sea; que se vaciará íntegramente, para ser habitado en su totalidad por el deseo y el mandato paternos; que el hijo no será más que un guante para la mano del padre. La “materia más baja” a la que se refiere no es otra que aquella de la cual él mismo está hecho. Una promesa así no puede ser cumplida, salvo en el vaciamiento de la psicosis; pensemos, por un momento, en uno de los tantos Hamlets del siglo xx: el Norman Bates de Hitchcock; en el acto mismo de formularla, comienza la rebelión contra ella, y no es raro que Hamlet al punto se burle del espectro y lo trate irrespetuosamente:

¡Ja, ja! ¿Estás de acuerdo, viejo? ¡Apareciste, mascarita! / Vamos, ya escucharon al nene del sótano. / A jurar.

Hamlet está trabado en una doble lucha contra dos figuras pater-nas: consciente, contra su tío, inconsciente, contra el espectro. ¿Qué le sucederá si se venga? Dejará de ser él, para ser únicamente lo que su padre quiere que sea; más aun: se convertirá en su padre. Las ausencias, por su propia naturaleza, son más difíciles de detectar que las presencias, pero pueden ser, una vez descubiertas, tanto o más reveladoras que estas: si hay algo ausente, en este diálogo padre-hijo, es el afecto y la preocupación del primero por el segundo: “¿Cómo estás, Hamlet? Te veo apesadumbrado. ¿Y Wittenberg? ¿Cómo van tus estudios?”. No escuchamos nada de esto. Quizás el rey Hamlet fuera en vida más atento a las necesidades de su hijo, pero no lo sabemos. El espectro no es el hombre completo: vuelve de la muerte lo que ha sobrevivido a la muerte, lo que mantiene al alma “en pena”: la sensación de afrenta, por lo que su hermano le ha hecho; su perplejo, confundido y quizás inexplicable, pero todavía vivo, amor por la reina.

No queda en este alma atormentada espacio alguno para ocuparse de un hijo y sus padecimientos.

Por supuesto, el conflicto de este último no sería tan profundo si sus valores fueran, más o menos, los del rey muerto. Pero Hamlet y su padre pertenecen a mundos distintos. De las dotes del rey Hamlet como estadista, nada sabemos: solo que ganó un territorio matando en combate al rey noruego; solo que venció a los polacos en sus trineos. El rey Hamlet era un guerrero vikingo, un bárbaro (la primera versión de esta leyenda, recogida por Saxo Grammaticus en su *Historiae Danicae* (1514), es del siglo XII), su hijo, un estudiante de la prestigiosa universidad de Wittenberg –que no abrió sus puertas hasta 1502. Resulta difícil decidir si la acción de *Hamlet* transcurre en el siglo XII, y la mención de Wittenberg es un anacronismo; o si transcurre en el siglo XVI y lo anacrónico son las referencias al mundo vikingo (si hay que elegir, me juego por la opción primera): lo que es indudable es que en la obra conviven temporalidades distintas: la medieval y la renacentista.

Esa es la otra tragedia de Hamlet: es un príncipe renacentista en un reino feudal, y su conflicto personal es así representativo de uno más general: el de los valores heredados contra los elegidos, el de los mandatos familiares contra las aspiraciones personales, el de la herencia feudal contra la modernidad. No es difícil adivinar en cuál de estas polaridades se ubicarían Shakespeare y su público, tal vez el más moderno de la Europa de comienzos del siglo XVII. En este conflicto entre códigos familiares y atávicos, por un lado, y la ley del estado y la sanción de la iglesia, por el otro, la venganza no aparece, ya, como el camino más noble u obligado. Este es el diagnóstico de Bertold Brecht en su *Pequeño organon* (1948): “Así vemos como en estas circunstancias el joven... usa inadecuadamente el conocimiento adquirido en la Universidad de Wittenberg. Este conocimiento se le interpone en el camino cuando se trata de resolver conflictos en el mundo feudal. Su razón deja de ser práctica cuando debe enfrentarse

con una realidad irracional. Termina siendo una víctima trágica de la discrepancia entre su razonamiento y su acción”. Brecht no toma partido, no nos dice que los valores de Hamlet son superiores a los de su medio: simplemente toma nota de la incongruencia. Quien sí lo hace es Bernard Shaw, en un posfacio de 1945 a su *Back to Methuselah*: “Lo que le pasó a Hamlet es lo mismo que le había pasado a Cristo quince siglos antes: nacido en tiempos de la moralidad vengativa de Moisés, evolucionó hacia la percepción cristiana de la futilidad y maldad del castigo y de la venganza (...). Pero no tiene suficiente filosofía para comprender, además de aprehender, este hecho. Cuando descubre que no puede matar a su tío a sangre fría, solo atina a preguntarse si es un cobarde”. A partir de los años 60, más o menos, la tendencia será a ver en Hamlet a un héroe joven que lucha contra un pasado oscurantista: “Shakespeare ha tomado al más atento de los lectores de Montaigne y lo ha arrojado de nuevo a la Edad Media”, resume Ian Kott, quien moderniza a Hamlet aun más, viéndolo “en suéter negro y jeans. El libro que lee ya no es de Montaigne, sino de Sartre, Camus, Kafka... A veces se considera un existencialista, otras veces un marxista rebelde”. A partir de la mítica fecha de 1968, el carácter generacional del conflicto se vuelve insoslayable, y Hamlet se politiza a la vez que se adolescentiza: será *beatnik*, existencialista, *hippie*, pantera negra, guevarista, *punk*, *grunge*, rastafari y *emo*. De todos modos, más que cualquier conflicto generacional abstracto, siempre le irá mejor uno que incluya el choque entre estructuras feudales y mentalidad moderna, como lo puede ser el de cualquier intelectual terciarista que volviera a su país después de haber cursado estudios en Oxford, París, Pekín o Moscú.

Este aspecto del conflicto es puesto de relieve por una de las películas más shakesperianas jamás filmadas (lo es, entre otras cosas, porque no se propone serlo): *El padrino I* de Francis Ford Coppola. De la primera generación de hijos estadounidenses, Michael Corleone

está llamado a ser el diferente: se alista en el ejército de los EE.UU. –lo cual es visto por su familia como una traición–, se casa fuera de la cerrada comunidad siciliana, será el primer Corleone respetable (el “senador Corleone”, sueña su padre). Pero el fallido atentado contra este, y la comprobación de que la ley está del lado de sus pretendidos asesinos, sumada a la ofensa personal de ser golpeado por el jefe de policía, lo llevan a proponerse como brazo ejecutor de la venganza. Apenas consumada esta, lo envían –por razones prácticas que en este caso coinciden con las espirituales– a Sicilia, donde se reencuentra con sus raíces, que son las de la lógica de la venganza que domina esa sociedad semifeudal. “¿Dónde están los hombres?” le pregunta Michael a sus guardaespaldas. “Muertos. En las *vendettas*”, le responden estos, como enunciando lo obvio³. Una dinámica de resolución de conflictos capaz de despoblar una región entera da que pensar; Michael piensa, y llega a una conclusión: la única manera de cortar esta infinita cadena de *vendettas* es matando a todos los adversarios, reales y potenciales, de una sola vez. Después de hacerlo es el nuevo padrino: se ha convertido, no en lo que su padre quería –porque su padre no quería esto para él– sino directamente en su padre. Aquí, entonces, tenemos una primera respuesta: Hamlet no ejecuta la venganza para no terminar como Michael Corleone.

Lo que paraliza a Hamlet, de todos modos, no es el conflicto en sí, sino su incapacidad de hacerlo consciente para sí. Piensa que la venganza es una respuesta válida, y que debería ser capaz de llevarla a cabo; si no lo hace debe ser por debilidad, porque hay algo en él que

³ Una lógica parecida anima a La Plaga, personaje de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, que le confiesa al autor “que tenía novia y que la pensaba preñar pa tener un hijo que lo vengara. ‘¿Y de qué, Plaguita?’” le pregunta este. “No, de nada, de lo que fuera. De lo que no alcanzara él” contesta este previsor sicario de apenas quince años, en quien sin demasiado esfuerzo podemos entrever una versión algo degradada al rey Hamlet.

está fallado. Su mente la aprueba, pero cada vez que su mente –las palabras de su mente– lo instan a hacerlo, hay algo en él que se resiste. ¿Dónde? ¿En su alma? Tal vez, aunque es su cuerpo el que finalmente se retoba, se empaca, no le permite clavar el acero. Cuando a la venganza le busca peros y vueltas, sus cuestionamientos son, técnicamente, desplazamientos: se embarulla por cuestiones secundarias, preguntándose si el fantasma será o no el diablo; se preocupa por minucias y detalles, se pone quisquilloso sobre el lugar y el momento.

Es verdad que toda venganza implica una serie de consideraciones no solo éticas sino estéticas: hay buenas y malas venganzas así como hay buenas y malas obras de teatro. La venganza de Montresor en “La barrica de amontillado” de Edgar Allan Poe, por ejemplo, es sin duda una obra maestra; más allá de los motivos morales, dudosos y tal vez inexistentes, uno aplaude su impecable diseño. Es por eso que muchas veces, en las obras del género, la venganza final suele consumarse en una representación teatral, en “la obra dentro de la obra”, como es el caso de *La tragedia española* de Thomas Kyd, donde los actores se matan en serio; o como en la procesión final de *Mujeres cuidaos de las mujeres* de Thomas Middleton. Una venganza pública es mejor que una venganza secreta, sobre todo si llega a constituir un buen espectáculo, y el artista que hay en Hamlet querría que su venganza fuera perfecta. Como todo buen artista, sabe que la paciencia es un mérito; también, como todo buen artista, puede quedar atrapado en la búsqueda neurótica del *acte juste*. Laertes, en cambio, es cualquier cosa menos un artista. El llevará a cabo su venganza pase lo que pase, en cualquier circunstancia, de cualquier manera. Si Hamlet es un escultor, él es un matarife.

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?

Podés adquirirlo en www.interzonaeditora.com y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto editorial.

interZona es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

INTERZONA