

Hamlet

Hamlet

William Shakespeare

Estudio preliminar y traducción
de Eduardo Rinesi

TRADUCCIONES
LITERARIAS
ARGENTINAS

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Shakespeare, William

Hamlet / William Shakespeare. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.

200 p. ; 20 x 14 cm. - (Traducciones literarias argentinas / Kornfeld, Laura; 1)

Traducción de: Eduardo Rinesi.

ISBN 978-987-630-252-4

1. Literatura Inglesa. I. Rinesi, Eduardo, trad. II. Título.

CDD 822.33

EDICIONES UNGS

©Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016

J. M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)

Provincia de Buenos Aires, Argentina - Tel.: (54 11) 4469-7507

ediciones@ungs.edu.ar - www.ungs.edu.ar/ediciones

Título original: *Hamlet*

Colección Traducciones Literarias Argentinas

Dirección: Laura Kornfeld

Comité Editorial: Rocco Carbone y Eduardo Rinesi

Diseño gráfico de la colección: Daniel Vidable

Diseño de interior y tapas: Daniel Vidable

Corrección: Gustavo Castaño

Tipografía: Unna

Jorge de Buen Unna & Omnibus-Type Team

SIL Open Font License, 1.1

<http://www.omnibus-type.com/>

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Prohibida su reproducción total o parcial.

Derechos reservados.

Impreso en BMPress

Av. San Martín 4408 (C1417DSR), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina,

en el mes de noviembre de 2016.

Tirada: 1000 ejemplares.



Libro
Universitario
Argentino

Índice

Estudio preliminar	9
1.	9
2.....	20
3.....	28
Bibliografía.....	49
Sobre esta traducción.....	52
Hamlet	53

Estudio preliminar

“... intentáis arrancarme el corazón de mi secreto...”

Hamlet, III.2.1

1.

Entre las diversas imágenes que recorren la más célebre y enigmática de las piezas de William Shakespeare, las de la lucha y la guerra ocupan un lugar decididamente fundamental. Sería fácil, por supuesto, hacer de esa presencia la expresión, la manifestación o el “reflejo” de los combates políticos, religiosos y militares de la Inglaterra isabelina en la obra del mayor de sus poetas. Y, por cierto, podría uno encontrar en *Hamlet* una magnífica estilización *avant la lettre* de esa figura de la “guerra de todos contra todos” (inspirada sí, sin duda, en la imagen tormentosa de las guerras civiles de la primera mitad del siglo XVII) sobre la cual y *contra* la cual, unas pocas décadas más tarde, Thomas Hobbes levantaría el edificio de la primera teoría “científica” del Estado moderno. Cuando, en las últimas líneas de la obra, Fortimbrás ordena –en un gesto, en efecto, “protohobbesiano” y definitivamente modernizante– sacar los cuerpos de la escena, porque “un cuadro como este / Conviene al campo de batalla, pero aquí luce fuera de

lugar”, nosotros tenemos la certeza de estar asistiendo al instante inaugural de un tiempo nuevo, después de una catástrofe de la que solo dos de los protagonistas de la tragedia consiguen o –mejor– *deben* escapar: por un lado, el nuevo soberano, que encarna un poder que por fin ha conquistado (como Carl Schmitt, en su bello ensayo sobre *Hamlet*, ha mostrado convincentemente) su plena legitimidad; por el otro, el buen Horacio, el *scholar*, el intelectual racionalista, cuya función será dar a los nobles del reino el relato fidedigno de los hechos, y de ese modo garantizar la elección de Fortimbrás como futuro rey. Y bien, ¿acaso no había sido la ausencia, o la falla, de precisamente esas dos cosas (de un poder único y *legítimo* y de una narración oficial de la historia sin grietas entre las cuales pudieran colarse otros relatos, forjados por sujetos tan sospechosos e indeseables como lo son los locos rencorosos, los espectros que vagan por las noches y los súbditos dispuestos a la murmuración) lo que había estado en la base del estado de desorden y de luchas que atraviesa toda la pieza y estalla en la última de sus escenas? ¿Y no sería *exactamente esa*, también (la de esas dos ausencias o esas dos fallas), la causa que el autor del *Leviatán* atribuiría a la guerra civil que había ensangrentado a su país durante tantos años? Sin embargo, un análisis que acentuara solo esta dimensión “política” de las imágenes bélicas que recorren *Hamlet* sería no solo parcial, sino sobre todo infiel al espíritu de una época en la que los conflictos políticos eran concebidos como manifestaciones de un descalabro mucho más general de las cosas, de un desquicio global del mundo, del tiempo o de los tiempos, de una conmoción de la armonía natural del cosmos. De ahí que, en *Hamlet*, la figura de la guerra no sirva solo para caracterizar las situaciones de luchas entre los hombres, los

grupos o los pueblos, sino también, más allá o más acá (según un juego de espejos, típicamente renacentista, que permite pensar a los individuos, a la sociedad y al cosmos como niveles o dimensiones de un mismo ser, y a cada uno de ellos, por lo tanto, como metáfora o expresión de los demás), para caracterizar –en una dirección– ciertos fenómenos naturales o atmosféricos, y para describir –en la otra– el estado del alma de los protagonistas. La imagen –usada por Gertrudis– de la ferocidad del *combate* entre “el mar y el viento, cuando disputan / Cuál de los dos es más potente” es así la contracara y el perfecto complemento de la figura que usa Hamlet cuando le asegura a su amigo Horacio que en su corazón “había una suerte de lucha” que no le permitía dormir. En efecto: las imágenes militares de la guerra se prolongan en *Hamlet*, hacia arriba y hacia abajo, como alegorías para describir el desquicio natural del mundo y el desquicio moral de las almas, torturadas y escindidas, de los hombres.

Y es precisamente esta lucha, que tiene por escenario, todo a lo largo de la pieza, el espíritu de su principal protagonista, la que ahora reclama nuestra consideración. Porque solo si conseguimos penetrar los secretos de ese corazón atormentado podremos acercarnos al núcleo del problema que ha ocupado a la crítica de esta pieza durante cuatrocientos años, y que es, para decirlo de manera sumarásima, el siguiente: ¿por qué es que Hamlet no cumple, rápidamente y sin vacilaciones, el mandato del espectro de su padre de vengar su muerte asesinando al rey? ¿Por qué es que Hamlet se demora, dilata su venganza, vacila, se detiene, *procrastina*? ¿Por qué es que –para ponerlo de un modo aún más brutal– Hamlet no *actúa*? La pregunta duplica su interés si la consideramos a la luz de algunas de las observaciones que, un

siglo antes que Shakespeare, y en un contexto cultural de no menor riqueza, había formulado, en el penúltimo capítulo de su libro más famoso, Nicolás Maquiavelo. En aquel capítulo xxv de *El Príncipe*, en efecto, el secretario florentino reafirmaba, contra quienes pensaban “que a las cosas de este mundo las dirigen la fortuna y Dios”, la dignidad de nuestro libre arbitrio, y sostenía que de la fortuna depende solo *la mitad* de nuestras acciones, y que nos queda a nosotros dirigir la otra mitad. El problema era, claro, cómo hacerlo, puesto que hay tiempos –decía Maquiavelo– que reclaman prudencia y circunspección, y otros que, en cambio, exigen audacia e incluso ferocidad, y no siempre es fácil saber qué es lo que exige de nosotros el momento en que nos ha sido dado vivir. No es posible pues dar reglas infalibles, y eso es lo que hace de la política un arte incierto y temerario. Sin embargo, ante la duda, y como principio general, Maquiavelo indica, en la que acaso sea una de sus frases más famosas, que “es mejor ser atrevido que circunspecto, porque la fortuna es mujer y, para tenerla dominada, es preciso tratarla sin miramientos, demostrando la experiencia que la vence quien la obliga, no quien la respeta”. De modo que, enfrentado a un mundo incierto y desconocido, el príncipe (más en general: el actor político) *debe actuar*, enfrentar lo que no conoce, tomar el toro por las astas, desafiar a la fortuna y someterla. Eso no le da, sin embargo –subraya Maquiavelo–, garantías de éxito, y en esto consiste lo que quizás podríamos llamar el descubrimiento maquiaveliano de *la condición trágica de la política*: aun imbuido de la máxima *virtù* (ese concepto que Maquiavelo toma de la tradición humanista que lo precede, y que no designa un valor moral, sino una capacidad para lidiar con el destino), aun actuando conforme los dictados de la razón, la sabi-

duría y el coraje, un príncipe *puede fallar*, porque siempre queda aquella “otra mitad” de nuestras acciones, que es la fortuna –y no nosotros– quien la controla. Esa tragedia de la política, *contra la cual* tratará de pensar, de Hobbes en adelante, la filosofía política de los siglos por venir (la filosofía política tiende a ser *siempre*, como decía Nietzsche de la de los griegos, un pensamiento anti-trágico), es la que *Hamlet* tematiza ejemplarmente. Aquí también tenemos un sujeto cuya *virtù* debe enfrentar un mundo misterioso, gobernado por fuerzas que no puede conocer ni manejar. Solo que aquí, a diferencia de lo que recomendaba Maquiavelo, el príncipe peca *por exceso de circunspección*, de pasividad, de prudencia. Aquí, a diferencia de lo que ocurría en Maquiavelo, el príncipe, enfrentado a un mundo incierto, azaroso y contingente, *no actúa*. Volvemos a preguntar, entonces: ¿*por qué* no actúa?

A lo largo de los siglos, esa pregunta recibió incontables respuestas diferentes: Goethe, Coleridge y Schlegel juzgaron al espíritu de Hamlet impotente para cumplir una misión demasiado pesada para él, y atribuyeron esa ineptitud a su exceso de sensibilidad, de actividad intelectual o de escepticismo. Contra esa pretensión, Nietzsche dictaminó que no era la *contemplación*, sino la *comprensión* del carácter atroz de la verdad a la que se enfrentaba, lo que le impedía a Hamlet actuar. Sigmund Freud, Ernest Jones y Jacques Lacan sugirieron que el motivo de las vacilaciones hamletianas debía asociarse a la trama secreta de un *deseo* (o de *dos deseos*: el del propio Hamlet y *el de su madre*) que organizaba clandestinamente, a espaldas de los propios protagonistas de la acción, el curso de esta. Por supuesto, sería posible enumerar una legión de otras “explicaciones”, complementarias o antagónicas a las que aquí quedan apenas apuntadas, de la proverbial demora

de Hamlet para actuar, y que eso sea así es sin duda uno de los méritos de Shakespeare y una de las razones que hacen de esta pieza un clásico, y, naturalmente, sería absurdo tratar de saber cuál de las posibles “explicaciones” de la inacción de Hamlet es la “verdadera”: ¿qué querría decir que una “explicación” de la conducta de alguien que no es un personaje histórico ni un caso clínico, sino una creación poética, es más “verdadera” que otra? ¿Qué querría decir que tal o cual crítico ha dado al fin con la “verdadera” explicación de *Hamlet*, que ha “encontrado”, por fin, el secreto que durante cuatro siglos Shakespeare había logrado retacear a nuestra vista? No: lo que hace de *Hamlet* un clásico no es que durante tanto tiempo no hayamos podido encontrar su verdad escondida, su cifra oculta, sino que tanto tiempo después podamos seguir leyéndola (como todas las épocas antes que la nuestra la leyeron) como una clave posible para pensar los problemas de *nuestro* tiempo, interrogándola –y tratando de “explicarla”– con *nuestros* sistemas teóricos y filosóficos, con nuestras mitologías y creencias, y que la obra resista altivamente –como viene haciéndolo desde hace cuatro siglos– este ejercicio. Pero tal vez valga la pena detenerse, ante esta cantidad de “explicaciones” de la demora de Hamlet para actuar, para hacernos *otra* pregunta: ¿nos damos cuenta, cuando acumulamos, juzgamos, sopesamos las distintas “explicaciones” que se han dado para la vacilación de Hamlet, de qué cosa es la que estamos queriendo “explicar”? ¿Nos damos cuenta, cuando consideramos necesario “explicar” por qué Hamlet no actúa, de que el supuesto de esta necesidad es nuestra presunción (que Harold Goddard ha considerado “el hecho más extraordinario de la historia de *Hamlet*”) de que Hamlet, si *no fuera porque tiene algún problema cuya causa hay que sacar a la*

luz, “debería” actuar? ¿Y reparamos, cuando suponemos esto, en que “actuar” significa asesinar a una persona, que a la sazón es su tío, el rey de su país y el marido de su madre? Lo asombroso –señala René Girard llamando la atención sobre este punto– no es que jamás se haya encontrado una respuesta satisfactoria a la pregunta “más bien cómica” de por qué Hamlet no actúa de una buena vez, “sino que nos obstinemos en buscarla”. Y agrega Girard, en el bello capítulo de su libro sobre Shakespeare dedicado a la obra que presentamos: “Si la enorme masa de los trabajos dedicados a *Hamlet* en los últimos cuatro siglos cayera un día en manos de personas que ignoraran por completo las costumbres de nuestra época, verían en ellos sin duda la obra de un pueblo extremadamente salvaje y sanguinario. Después de cuatro siglos de incesantes reflexiones, el hecho de que Hamlet titubee un poquito ante el asesinato nos parece tan aberrante que todos los días se escriben nuevas obras para intentar develar el misterio. Cuando intenten explicar este curioso montón de literatura crítica, nuestros descendientes se verán obligados a suponer que antes, en el siglo xx, a la primera señal de algún fantasma el más insignificante profesor de literatura era capaz de matar a toda su familia sin el más mínimo pestañeo”.

La observación de Girard es fundamental, y habrá que volver sobre ella. Por ahora, destaquemos lo más evidente de su advertencia, que es que la demora de Hamlet para cumplir la orden criminal del espectro de su padre se vincula con un obstáculo que es –para decirlo de un modo sumamente general– de orden *moral*, como habían ya advertido, cada uno a su modo, Herman Ulrici en el siglo xix y John Masfield en la segunda década del xx. Si en el corazón de Hamlet hay –como decíamos al comien-

zo- “una suerte de lucha”, vamos adivinando ya que se trata del combate que sostienen, en el interior de su subjetividad atormentada, dividida, “fuera de quicio”, la moral de la venganza, la vieja moral “premoderna”, medieval, guerrera, del honor y la revancha, con la sospecha de que esa moral empieza a resultar inadecuada. Quizás valga la pena examinar esta cuestión a la luz de un pasaje por muchas razones decisivo de la pieza: después del diálogo entre el actor-rey y el actor-reina, en la representación teatral que los actores que han llegado a Elsinor llevan a cabo, a pedido de Hamlet, ante los reyes y los nobles de la corte, entra en escena (en la escena dentro de la escena, en la representación que duplica y comenta la que se ofrece ante nosotros) otro actor, que lleva consigo la ampolla con el veneno que habrá de verter en el oído del actor-rey. Sabemos que estas fueron –según el relato del espectro– las circunstancias de la muerte del viejo monarca en manos de su hermano, y que el propósito que persigue Hamlet con esta representación es capturar la conciencia de Claudio y hacerle revelar su culpa. Sin embargo, cuando el actor que representa el papel del asesino aparece, Hamlet, que está comentando la obra con su tío, indica: “Este es un tal Luciano, sobrino del rey”, lo que introduce un elemento de fuerte perturbación, un elemento decididamente *siniestro*, en la puesta en escena a la que estamos asistiendo: lo que hasta este punto era la representación de un crimen pasado, a través de la cual Hamlet le estaba advirtiendo al rey “yo sé lo que pasó”, se convierte, en un rápido golpe de mano, en una amenaza acerca del futuro, por la cual el príncipe le anuncia a su tío: “esto es lo que yo haré”. Pero no podemos dejar de notar todo lo que esta extraña situación revela, *las dos cosas* que esta situación revela, y que echan una luz poderosísima sobre el sen-

tido general de la obra. Primero: al sugerir que Luciano –a quien creíamos la representación de Claudio, o al menos una alusión a él– es un “sobrino del rey”, Hamlet plantea, sin duda a pesar suyo, una equivalencia por lo menos inquietante entre su propia figura (mejor: entre la figura que él encarnaría en caso de que se decidiera finalmente a cumplir el mandato del espectro) y la de su tío. ¿Es posible para Hamlet –esta es la primera pregunta que la pieza dentro de la pieza nos sugiere– cumplir con su misión y no volverse idéntico a aquel a quien debe asesinar? Y segundo: en el momento en que el actor-asesino deja de recordar a Claudio para anticipar a Hamlet, *el actor-rey asesinado deja de señalar al viejo Hamlet para pasar a designar a Claudio*, y la intercambiabilidad de estos dos segundos personajes no es menos perturbadora que la de los dos primeros. ¿Pueden ser tan distintos como Hamlet pretende creer (“Un rey tan excelente, opuesto a este / Como Hiperión a un sátiro”) estos dos reyes a los que el relato de la *inner play* (cuyos magníficos tesoros –debemos advertirlo– apenas hemos empezado a vislumbrar) parece poder aludir de modo tan notoriamente indistinto?

La respuesta es obvia: el viejo rey Hamlet y su hermano son mucho más parecidos de lo que las enfáticas protestas del joven Hamlet pueden hacernos pensar. Mejor: que Hamlet no necesitaría protestar con tanto ardor si no debiera convencerse *él mismo* de la nitidez de una diferencia que nadie, empezando por su madre, consigue percibir con tanta claridad. El modo en que *Hamlet* retoma el tema mítico del fratricidio y de los hermanos-enemigos acentúa, en efecto, lo que Girard (a cuyo texto podemos ahora volver con provecho) considera el rasgo decisivo de esa nada simple relación que es la fraternidad, a saber: la esencial

y profunda *identidad* última entre los hermanos. Esa identidad, *indiscernibilidad* –en fin: *in-diferencia*– entre el antiguo rey y su sucesor, no solo es la causa de que Gertrudis haya podido “pasar” tan rápidamente –para escándalo de su hijo, que querría que ella encontrara entre ellos una diferencia que él mismo es incapaz de hallar y que justo por eso no para de proclamar gritonamente– de los brazos de uno a los del otro, sino que es también lo que le impide a Hamlet cumplir sin mil reflexiones y demoras su misión de venganza, porque le quita a esta una condición fundamental, que es *la convicción acerca de la inocencia de la víctima que debe ser vengada*. Esta certeza, en efecto, es la que le falta a Hamlet y la que le impide actuar. Claudio es un criminal, cierto (es –sabemos– el asesino de su padre), *pero ocurre que su padre era igual a él*, esto es: ocurre que su padre era también un criminal. Y esto no lo estamos adivinando, sino que lo sabemos, porque el propio espectro del viejo rey nos ha informado, al comienzo de la pieza, que está condenado a purgar con sufrimientos indecibles “los sucios crímenes que en vida cometió”. No nos interesa la lista ni la descripción de estos crímenes. No nos importa si el viejo Hamlet llegó al poder de un modo más o menos deportivo que su hermano. Lo que sí nos interesa es que el anterior rey es un eslabón de una cadena criminal que seguramente no se inició con él, que se prolonga en la figura, análoga a la suya, de su hermano, y *de la que la propia venganza de su hijo, en caso de que se consumara, no haría más que constituir otro eslabón más, pavorosamente idéntico a los anteriores*. Vemos ahora cuál es la tragedia de Hamlet: *él no puede dejar de cumplir el mandato de su padre de vengar su muerte, porque la “ética de la venganza”, la “moral de la honra” que anima ese mandato es también (es –digamos, historizando*

un poco nuestro enfoque— “todavía”) la suya propia, porque vive en un mundo regido por esa moral. *Pero tampoco puede cumplir esa orden atroz*, que lo haría igual a aquello que quiere destruir. Esta es la tragedia de Hamlet, y esta es la tragedia de *Hamlet*, esa *revenge tragedy* extraordinaria y original, porque tematiza críticamente (como Nigel Alexander, en polémica con la interpretación de Jones, ha destacado también) los presupuestos morales del género al que pertenece. Igual que Hamlet, que no se decide a llevar a cabo su venganza sin reflexionar exasperantemente sobre su significado, Shakespeare no se decide a llevar a cabo su *tragedia de venganza* sin convertirla *a ella misma* en el sitio donde la moral que anima a ese género es sometida a examen e inspeccionada con los criterios, digamos: “modernos”, a los que esta y otras de sus piezas sirven de magníficos portales, con los criterios modernos que no dejan de anunciarse en el interior de su propia obra, torturada por su notoria —y tantas veces comentada— pertenencia simultánea a dos tiempos, dos épocas, dos mundos. Para decirlo de otro modo: ni Hamlet ni Shakespeare se sienten cómodos frente a lo que tienen que hacer. Ni a Hamlet le gusta la idea de vengarse ni a Shakespeare la de escribir una tragedia de venganza, y la causa de ambas vacilaciones es la misma: la disconformidad con la ética del honor y de la guerra en la que tanto la venganza como las tragedias que hicieron de ella su motivo se sostienen. Al final —lo sabemos— ambos terminarán haciendo lo que tenían que hacer: Hamlet consumará su venganza; Shakespeare, su *revenge tragedy*. Pero ni la venganza de Hamlet será entonces una *pura* venganza, ni la tragedia de Shakespeare una *pura* tragedia de venganza. Veamos esto un poco más de cerca.

2.

Las *revenge tragedies* constituían un género frecuentadísimo, casi obligatorio, en el teatro inglés del 1600. A él pertenecían algunas de las piezas más notorias y conocidas de ese período, como *The Spanish Tragedy*, escrita por Thomas Kyd cerca de 1589, o *Antonio's Revenge*, de John Marston, diez años posterior. A él pertenecía también una obra cuyo autor desconocemos (aunque algunos han conjeturado que habría sido el propio Kyd): se trata de una versión de *Hamlet* anterior a la de Shakespeare (y que por eso suele designarse como *proto-Hamlet* o *Ur-Hamlet*), y sobre la cual la pieza del poeta de Stratford constituye una variación. Sabemos que hacia 1594 (la pieza en cuestión parece haber sido escrita en la década anterior) la compañía de Shakespeare la había puesto en escena. Pero la historia de las fuentes del *Hamlet* que conocemos es más larga que esto, y podemos contarla desde el inicio. Encontramos allí una leyenda danesa del siglo XII, que narra las peripecias del príncipe Amleth, cuyo padre, que había derrotado al rey de Noruega en un duelo, era asesinado (no en secreto, sino públicamente) por su hermano Feng, quien se casaba entonces con la viuda, Gerutha. Para salvar su vida y no despertar sospechas sobre sus planes de venganza, Amleth fingía estar loco. Sin embargo, la rara lucidez de sus palabras invitaba al rey a someterlo a pruebas sucesivas. La primera consistía en “soltarle” (como diría brutalmente Polonio algunos siglos después) una mujer, una prostituta, encargada de sonsacarle su secreto. La muchacha lograba su propósito, pero prometía a Amleth guardar silencio, y cumplía su promesa. Después, un amigo del rey le proponía enfrentar al joven con su madre y escuchar escondido la conversación entre ellos. Amleth lo descubría, lo mataba, y arrojaba su cuerpo a los

cerdos. Volvía luego con la reina, a quien reprendía por haber olvidado tan pronto a su anterior marido. Feng enviaba entonces a Amleth a Inglaterra, con dos mensajeros que llevaban al rey inglés una carta secreta que ordenaba la muerte del príncipe. Este descubría la carta, reemplazaba su nombre por el de sus custodios, y no se privaba de agregar la sugerencia de que el rey anfitrión debía darle a su hija en matrimonio. Tras un tiempo en Inglaterra, Amleth volvía a casa, mataba a Feng y se convertía en rey. Ese relato (cuya estructura no es aún, evidentemente, la de una tragedia, sino la de una historia con “final feliz”) fue recogido –en latín– por Saxo Grammaticus, en sus *Historiae Danicae*, y publicado por primera vez en 1514. Más tarde, en 1570, François de Belleforest recogió, en francés, esta historia, y la incluyó en sus *Histoires tragiques*. Su versión seguía ajustadamente la de Saxo Grammaticus, excepto por dos detalles concernientes a la reina. En primer lugar, ella y su cuñado, que ahora se llamaba Fengon, mantenían una relación adúltera *antes* del asesinato del rey; en segundo lugar, tras el diálogo que sostiene con su hijo, la reina, convencida de haber actuado mal, lo alienta ahora a la venganza y le promete mantener su secreto, apoyarlo y colaborar con su conquista del trono. La circunstancia de que este libro de Belleforest no haya conocido traducción al inglés hasta 1608 no indica, por supuesto, que Shakespeare lo desconociera en la fecha en que escribió su *Hamlet* (esto es: unos siete u ocho años antes), aunque, por lo demás, determinar esto con exactitud parece tan difícil como irrelevante. En cualquier caso, el autor del *Ur-Hamlet* isabelino, quienquiera que haya sido, se inspiró evidentemente en esta historia, a la que sabemos que incorporó un espectro que iluminaba al héroe sobre el crimen (que ya no era público), y a la

que tenemos buenos motivos para suponer que agregó asimismo otros dos detalles, que también aparecen en el argumento de *The Spanish Tragedy*: por un lado, la obra-dentro-de-la-obra; por otro lado, un segundo vengador (en quien se anticipa la figura shakespeareana de Laertes) cuya acción replica y completa la venganza principal.

Este es entonces –hasta donde podemos reconstruir las cosas– el material con el que Shakespeare contaba para trabajar. Es fácil verificar que, desde el punto de vista de los elementos centrales del “argumento” de la pieza (pero, por supuesto, *Hamlet* está muy lejos de ser solo, o incluso de ser principalmente, un “argumento”), Shakespeare solo incorporó, a la historia que había recibido, un personaje, que es el personaje del joven Fortimbrás, que llega al final para alzarse con el premio de una acción cuya violencia mortal alcanza ahora –a diferencia de lo que ocurría en la historia original– a su principal protagonista, quien paga de este modo el pecado de haberse convertido, él también, en un asesino. Este personaje de Fortimbrás –incorporado por Shakespeare, entonces, a la ya vieja historia sobre la que forjó la suya– puede parecer marginal o incluso prescindible, y de hecho una larga tradición teatral inglesa lo mantuvo fuera de la escena durante cerca de doscientos años, hasta que Forbes Robertson –impulsado, según se dice, por Bernard Shaw– lo resucitó a fines del siglo XIX. La presencia del príncipe noruego en *Hamlet* es sin embargo fundamental, y esto al menos por dos fuertes razones. En primer lugar, porque Fortimbrás –él también hijo del viejo rey de su país y sobrino del actual, lo que establece entre él y su colega danés un paralelo suficientemente obvio como para que debemos subrayarlo– ofrece un segundo espejo (el primero, ya lo dijimos,

es Laertes) para la acción o la inacción del protagonista central del drama: como Hamlet y como Laertes (y como Pirro, el héroe de la por muchos motivos fundamental historia recitada para Hamlet por el primer actor), Fortimbrás es, en efecto, un joven noble en busca de venganza por la muerte de su padre, y no es un dato menor que sea el único de los tres que consigue alcanzar ese cometido sin perder su vida en el intento. En segundo lugar (y esto, creo, ha sido menos frecuentemente destacado), porque Fortimbrás encarna –además, entonces, de la figura de un “tercer vengador”– la sugerente imagen de un “segundo espectro”: un segundo espectro que, como el otro, organiza toda la acción desde el comienzo mismo, o incluso *desde antes* del comienzo mismo. Que, como el otro, *está presente todo el tiempo*, aunque esa presencia –muy activa como móvil de las acciones o como tema de las conversaciones o de las meditaciones de los otros personajes– conviva con su efectiva *ausencia*, durante casi toda la pieza, del escenario. Pero que, *a diferencia* del otro, *no viene del pasado, sino del futuro*. Lo que –indiquémoslo de paso– nos permite añadir cierto matiz a las sugestivas indicaciones que hace algunos años formulara Jacques Derrida sobre la presencia de la cuestión hamletiana de los espectros en la obra de Carlos Marx. Porque si, en efecto, es a imagen de la figura fantasmal del viejo rey de Dinamarca que conviene pensar aquellos espectros que, en textos como *El dieciocho brumario*, “vienen del pasado” para punzar u oprimir, según el caso, la determinación y la conciencia de los vivos, es a imagen del “espectro-Fortimbrás”, de ese espectro que es una amenaza para unos y una promesa de transformación y de cambio para otros, que debe ser pensado, en el *Manifiesto comunista*, ese famoso fantasma que –como las tropas del príncipe

noruego– “recorre Europa” y que, temible y seguro de sí mismo, les muestra a las fuerzas del pasado, inútilmente coaligadas contra él (“Hemos escrito al rey de los noruegos”), el rostro de un futuro inexorable. Fortimbrás encarna primero esa amenaza y después, al final, ese futuro, y la circunstancia de que, a pesar de ello, no sea el héroe de la pieza es solo el precio que debe pagar –como dice, en su excelente libro sobre *Hamlet*, Sydney Bolt– por el hecho de que esa pieza sea una tragedia.

Pero esta tragedia –dijimos– no es cualquier tragedia, sino una que examina críticamente los supuestos morales y políticos del género al que pertenece (y al que pertenece, agreguemos, de modo inequívoco: *Hamlet* respeta escrupulosamente las reglas de las *revenge tragedies*, que al mismo tiempo permite examinar), y evidentemente la incorporación de esta figura fundamental de Fortimbrás no agota este trabajo de autoexamen y de renovación que lleva a cabo Shakespeare en esta pieza. En efecto, junto con ella es necesario apuntar, primero, la transformación en la idea de justicia que el desenlace de esta historia de venganza pone en juego, y, después, el complejo tratamiento shakespeariano de sus personajes. Vamos por partes: en las *revenge tragedies* convencionales, el vengador no actúa en nombre de una idea impersonal y abstracta de justicia, sino que busca una satisfacción *personal* por un crimen que, por algún motivo, ha escapado a la acción de los tribunales. De las tres historias de venganza que se articulan en *Hamlet*, una –la de Laertes– sigue este esquema del modo más estricto: Hamlet ha matado a Polonio pero está fuera del alcance de la ley; Claudio, para urgir al fogoso joven a vengarse, no invoca el bien común ni la voluntad divina, sino los deberes –digamos: “privados”– del amor filial; y Laertes, decidido a consumir su

crimen, olvida todos sus valores, desafía al mismo Cielo y se convierte en un asesino monomaniaco y bestial, que pagará con su vida –como dictaban las reglas del género– el precio de su degradación moral. El carácter perfectamente convencional de esta subhistoria de la venganza de Laertes hace de ella el paradigma sobre el fondo del cual podemos productivamente juzgar la acción –la tardía acción– de Hamlet, que adopta en cambio, según apunta Bolt, un sentido diferente, como podemos apreciar en aquel pasaje de la última escena en el que el príncipe, ya decidido a actuar, somete su determinación al juicio del prudente Horacio, preguntándole no si puede comprender su indignación y su escándalo *personales* sino si no le parece “*perfectamente justo*” ajustar cuentas con su tío, la lista de cuyos crímenes (entre los que el asesinato de su padre es solo uno) ha enumerado antes para él. Junto con la aparición final de Fortimbrás, a la que anticipa y abre el camino, esta preocupación de Hamlet por la definición de ciertos parámetros objetivos e impersonales de justicia constituye –si Bolt está en lo cierto– una de las marcas más evidentes que esta tragedia nos ofrece de la incipiente “modernidad” que, como tantas veces se ha indicado, va abriéndose paso, entre no menos claros signos de su pertenencia a una cosmovisión todavía predominantemente premoderna –e incluso de una cierta *nostalgia* por el tiempo que va quedando irremediabilmente atrás– en los textos shakespearianos.

Con la construcción de los personajes ocurre algo parecido. Aquí también lo que hace Shakespeare es menos violar las reglas del género al que su obra pertenece, y las convenciones del teatro inglés de su época, que explorar las posibilidades y los límites de ese teatro y de ese género *trabajando* con esas reglas y convencio-

nes. Así, Shakespeare usa en *Hamlet* una serie de *stock characters*, esto es, de personajes convencionales, usuales, establecidos, de personajes que estaban “a disposición”, digamos, del poeta, y que eran conocidos por su público, pero los “usa” *combinándolos* de modos especialmente creativos y renovadores. El caso de Polonio es simple pero paradigmático: en él se reúne el *stock role* “cómico” del entrometido sentencioso y vano con el del lacayo servil del villano, lo que da como resultado un personaje lo suficientemente complejo como para que no nos sea fácil determinar si es un tonto o un malvado, un egoísta o un obsecuente, un vanidoso o un viejo senil. El personaje de Hamlet es, evidentemente, más complejo: en él conviven también dos *roles*, o –quizás mejor– dos *voces*, que son la del *vengador* apasionado (*stock character* fundamental, ya lo dijimos, de las *revenge tragedies*) y la del *crítico* –irónico, lúcido y distante– de su propia misión y de las circunstancias que lo rodean. Pero aquí es necesario agregar tres cosas. La primera es que estas dos “voces” sostienen en el interior del alma del protagonista una relación llena de fuertes tensiones. Estas son especialmente verificables en los siete soliloquios, que están plagados de intromisiones, diálogos internos, interjecciones apasionadas que interrumpen el curso del propio pensamiento: “Antes aún de que se gastaran los zapatos / Con los que siguió, bañada en llanto, como Níobe, / El cuerpo de mi pobre padre, ella misma / –¡Oh, Dios! Una bestia privada de razón / Lo habría llorado por más tiempo– está casada con mi tío”. La segunda circunstancia que debe indicarse es que esa “segunda voz” del comentarista irónico de la tarea del vengador y del drama de la corte es a su vez, ella también, *el resultado de una mezcla* o de una reunión entre *otros dos stock characters*, que son el del *fool* (o sea, el del *loco*,

pero no el *simple* loco, no el *mad*, sino el loco “lúcido”, el loco que es peligroso porque su locura dice la verdad que los otros deben ocultar) y el del *malcontent* (es decir, el moralizador amargado, duro y sentencioso: Hamlet representa nítidamente este papel, por ejemplo, en el áspero diálogo con su madre). La tercera cuestión que debe señalarse es que a todos estos roles, voces y figuras que conforman el complejo personaje de Hamlet hay que agregar *todavía uno más*, fundamental, que es el del *actor* que representa todos esos otros roles. Hamlet es, en efecto, un actor consumado, un actor sagaz, crítico y reflexivo, y *todo el tiempo está actuando un papel y examinando, al mismo tiempo, el papel que representa* y los principios morales sobre los que ese papel se sostiene. Un actor que explora y analiza los personajes que tiene a su disposición, que de a ratos “se hace el loco”, que de a ratos trama su venganza, que de a ratos se ríe de sí mismo o se indigna con su propia incapacidad para estar a la altura de su rol. Un actor que, en fin, al mismo tiempo que actúa su papel o sus papeles, desnuda el hecho de que todos los demás también están actuando: de que Elsinor, y acaso el mundo, es un gran teatro. Cuando le anuncian la llegada de los actores, Hamlet afirma que “El que represente al rey será bien recibido” y lo llama “su majestad”. La implicación es obvia: ¿por qué no deberíamos llamar “su majestad” a este actor que hace de rey –parece preguntarse y preguntarnos Hamlet–, cuando todos los días nombramos de ese modo *a ese otro actor* –a Claudio– que también “hace de” rey en la gran farsa de la vida de la corte, y al que el propio Hamlet llamará más adelante, en una frase que completa y comenta esta que acabamos de citar, “un rey de harapos y remiendos”? Hamlet como actor, entonces. Pero quizás también –podríamos ir concluyendo– *Hamlet* como

una reflexión, realizada en los albores mismos de lo que, por comodidad o rapidez, solemos llamar “modernidad”, no solo sobre las tragedias de venganza, no solo sobre la tragedia en cuanto tal, sino –en un sentido mucho más general– sobre la actuación, sobre el teatro (Maynard Mack ha llamado la atención sobre la fuerte presencia, en *Hamlet*, de los verbos *to act*, *to play*, *to show*), y, más aún, *sobre la estructura teatral o ficcional del mundo, la vida y la verdad*, sobre la sutil diferencia entre el “ser” de las cosas y el “no ser” de las apariencias, sobre los límites de lo representable y la lógica de la representación.

3.

William Shakespeare nació en 1564 y murió en 1616. Era hijo de un miembro de la administración local de Stratford y de una descendiente de propietarios rurales de la región. Su educación escolar incluyó con toda probabilidad una buena dosis de latín, retórica, lógica y literatura. Muy joven se casó con Anne Hathaway, con quien tuvo tres hijos, y poco después se trasladó –sin su familia– a Londres, donde comenzó una exitosa carrera de actor y dramaturgo, contemporánea a las de Kyd, Marlowe y Jonson. En 1594, cuando ya era conocido y apreciado, Shakespeare se unió a la compañía The Lord Chamberlain’s Men, que administrará el teatro *The Globe* desde su construcción en 1598 hasta su incendio en 1613, así como al círculo político del muy activo conde de Essex, uno de cuyos nobles, Henry Wriothesley, es probablemente el destinatario de sus *Sonetos*. Son años cruciales en la vida política inglesa: en 1587 había sido ejecutada María Estuardo, reina de Escocia. En 1601 el propio Essex encabeza un

complot, que fracasa, y es él también ejecutado. Dos años más tarde, la muerte de Isabel, que había reinado casi medio siglo, pone fin a la dinastía Tudor. Le sucede Jacobo (James) I –hijo y heredero, bajo el nombre de Jacobo VI, de María–, de cuya mano la casa escocesa llega al trono de Inglaterra. Y habría que agregar que todos estos cambios políticos se recortan sobre el telón de fondo de un proceso más profundo y de más larga duración (cuyo núcleo central ha situado Lawrence Stone entre los años 1580 y 1620) de transformaciones económicas, sociales y culturales que irían abriendo paso lentamente, entre las grietas de una sociedad aristocrática en descomposición, a una organización social moderna, individualista y competitiva. Es un lugar común señalar (y de algún modo lo hemos hecho ya nosotros más arriba) que la obra de Shakespeare constituye una aguda reflexión sobre los cambios espirituales y culturales que acompañan esta transformación. Cuando Ofelia recuerda, nostálgica, al noble joven que había sido Hamlet antes de caer en su locura, lo hace pintando el perfecto retrato del caballero medieval: cortés, culto y valiente, espejo de la elegancia y modelo de la gallardía. Pero ese mismo ideal es desmentido cuando Falstaff, en *Enrique IV*, se pregunta: “¿Qué es el honor?”, y se responde: una palabra, aire, nada. ¿Perder una pierna o un brazo por él, ganar una herida por su causa?: “*A trim reckoning!*” (¡lindo cómputo, linda cuenta, lindo *negocio!*), como le hace decir Shakespeare eligiendo sagazmente –como ha observado George Steiner– las palabras. Durante este tiempo de cambios y revoluciones, durante este tiempo trastornado y “fuera de quicio”, Shakespeare vivió una vida de la que quizás sea posible decir lo que Borges escribió (ya que estamos lidiando con daneses) de la de Kierkegaard: que fue menos rica en hechos extremos que en

agudas y perdurables reflexiones. Las suyas se plasmaron en un conjunto de poemas y piezas teatrales que contribuyeron como pocas otras obras del espíritu humano a forjar las formas de nuestra subjetividad moderna. Los poemas son *Venus y Adonis* (1592), *La violación de Lucrecia* (1593-1594), los *Sonetos* (1593-1600) y *El fénix y la tórtola* (1600-1601). Las piezas teatrales son *La comedia de las equivocaciones* (1592-1593), *Trabajos de amor perdidos* (1594-1595), *Enrique VI*, 2ª y 3ª partes (1590-1591), *Enrique VI*, 1ª parte (1591-1592), *Ricardo III* (1592-1593), *Tito Andrónico* y *La fierecilla domada* (1593-1594), *Los dos caballeros de Verona* y *Romeo y Julieta* (1594-1595), *Ricardo II* (1595), *Sueño de una noche de verano* (1595-1596), *El rey Juan* y *El mercader de Venecia* (1596-1597), *Enrique IV*, 1ª parte (1597), *Enrique IV*, 2ª parte (1597-1598), *Mucho ruido y pocas nueces* y *Enrique V* (1598-1599), *Julio Cesar*, *Como gustéis*, *Noche de epifanía* y *Las alegres comadres de Windsor* (1599-1600), *Hamlet* (1600-1601), *Troilo y Crésida* (1601-1602), *Bien está lo que bien acaba* (1602-1603), *Otelo* (1604), *Medida por medida* (1604-1605), *El rey Lear* y *Macbeth* (1605-1606), *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano* y *Timón de Atenas* (1607-1608), *Pericles* (1608-1609), *Cimbelino* (1609-1610), *Cuento de invierno* (1610-1611), *La tempestad* (1611-1612) y *Enrique VIII* (1612-1613).

El manuscrito original de *Hamlet* (cuya primera edición entró en imprenta en julio de 1602) no se ha conservado, lo que hace difícil establecer con precisión la fecha en que Shakespeare escribió su obra más famosa. Sin embargo, existe suficiente “evidencia interna”, en el propio texto, para suponer que este data seguramente de 1601. En primer lugar, encontramos allí, a la altura de la segunda escena del segundo acto, la referencia a un episodio fundamental de la llamada “guerra de los teatros” británicos de

comienzos del siglo xvii: el éxito, hacia 1600-1601, de las compañías de niños actores, que llegaron a convertirse, a causa de su organización profesional y comercial, en una seria amenaza para las otras compañías. Situado en una pieza cuya acción pretende transcurrir en la Dinamarca de los vikings, este ejemplo de los anacronismos y anacronismos que pueblan la obra de Shakespeare (y entre los que Borges celebraba otros dos: el que hace que las brujas de *Macbeth*, que viven en la Escocia del siglo xi, hablen de un velero que acababa de zarpar, en los días de Shakespeare, del puerto de Londres, y el que lleva a los sepultureros de la pieza que nos ocupa a comprar su licor en una taberna que quedaba, según parece, a la vuelta del teatro) es una primera pista que el texto nos ofrece para datarlo con alguna precisión. La segunda pista la encontramos en el diálogo que sostienen Hamlet y Polonio antes de la representación de la “pieza dentro de la pieza”: el consejero real había actuado cierta vez en el pasado, y el príncipe le pregunta qué papel había representado. La respuesta de Polonio, “Hice de Julio Cesar. Era asesinado en el Capitolio. Bruto me asesinaba”, no solo da pie al juego verbal de Hamlet –“Qué brutalidad de parte suya matar allí a un sujeto tan capital”–, sino que constituye una obvia referencia al *Julio Cesar* del propio Shakespeare, que había sido representado en el verano de 1599. Una referencia que si, por un lado, aprovecha a favor de su comicidad el hecho de que el actor que hacía de Polonio había representado antes a Julio Cesar, y el que hacía de Hamlet había encarnado antes a Bruto (lo que, por lo demás, hace de la muerte que se prepara para propinarle al otro una repetición de la que ya le había infligido en la obra anterior), por el otro plantea la cuestión más fundamental de la analogía entre las dos obras, cuyo tema común, como se ha observado,

es el del drama de un héroe culto, reflexivo y bienintencionado que debe realizar una acción violenta para regenerar un orden político sacando a un intruso del poder. Lo que aquí nos interesa a nosotros de todo esto es la obvia implicación de que *Hamlet* fue escrita sin duda *después* de *Julio Cesar*, así como –según vimos– lo fue *contemporáneamente* a (o muy poco tiempo después de) al conflicto con las compañías de niños actores, y *antes* de mediados de 1602. 1601 es pues, por todas estas razones, una fecha altamente verosímil. Como quiera que sea, lo cierto es que la desaparición del escrito original de Shakespeare ha obligado a los editores de *Hamlet*, a lo largo de los siglos, a empeñarse para “establecer” el texto que hoy conocemos sobre la base de las tres versiones que sí sobrevivieron a su autor: la primera, designada como Primer Quarto y reputada como “mala”, fue tomada de los apuntes de la representación teatral y publicada en 1603. La segunda, el Segundo Quarto, del año siguiente, parece haberse basado, además de en el Primer Quarto, en las notas del propio Shakespeare. La tercera es la publicada en las póstumas *Comedies, Histories and Tragedies* de Shakespeare en 1623, y parece haber sido construida sobre la base del Segundo Quarto y de una nueva transcripción del texto puesto en escena. El trabajo realizado sobre estas fuentes por sucesivas generaciones de editores ha terminado por fijar una versión razonablemente estándar y aceptada del texto, que eventualmente varía, de edición en edición, en algunos aspectos secundarios o algunos pasajes muy específicos. Aquí hemos seguido de cerca la cuidada y muy prudente edición de Philip Edwards (1985), aunque sin privarnos de consultar, acá o allá, otras ediciones, así como de aprovechar las sugerencias realizadas por autores como Dover Wilson o Wilson Knight en

decisiones referidas tanto al propio texto como a su (a veces muy controvertida, y solo aparentemente secundaria) puntuación.

Hamlet es, como se sabe, una obra en cinco actos, cada uno de ellos dividido en varias escenas. Esta verdad de Perogrullo es, sin embargo, una verdad a medias. Por supuesto, la obra está dividida en escenas (cada una de las cuales terminaba, según la convención de la época, cuando todos los personajes habían hecho su salida y el escenario quedaba desierto), y Shakespeare tenía una especial maestría para organizar esas escenas según un orden que le permitía mantener el suspenso de la acción al mismo tiempo que ir modificando sus motivos y enriqueciendo su trama. Así, por ejemplo, la escena que termina con la decisión de Hamlet de encontrar al espectro de su padre no es seguida por ese encuentro, sino por la despedida de Laertes de su familia; la escena que termina con la decisión de Claudio de aceptar el plan de Polonio de enfrentar a Hamlet con su madre no es seguida por esa reunión, sino por la escena de la obra-dentro-de-la-obra. Al final de esta larga escena, Hamlet es mandado a llamar a los aposentos de Gertrudis, y nosotros esperamos asistir por fin a ese preparado encuentro, pero lo que nos espera entonces es la escena en la que el rey trata –en vano– de rezar, y en que Hamlet debe explicarnos y explicarse por qué no aprovecha la ocasión para liquidarlo de una vez. Pero que estas escenas estén agrupadas en los cinco convencionales actos en los que “los ingleses, los alemanes y los franceses” tendían, como indica la *Estética* de Hegel (quien previsiblemente prefería la estructura ternaria de los griegos), a descomponer sus dramas, es una decisión editorial muy posterior a la redacción del texto y absolutamente ajena –como subraya Harley Granville-Barker en su clásico estudio

sobre *Hamlet*– al espíritu con el que Shakespeare concibió la pieza. Como quiera que sea, los usos editoriales, las necesidades de la práctica teatral o la simple inercia de las convenciones han terminado por sancionar definitivamente la división en actos que los editores fueron incorporando a la obra, sin que su dinámica se resintiera por ello, excepto tal vez en un caso. Se trata de la desafortunada división, introducida en la segunda mitad del siglo xvii, que interrumpe un momento muy alto de la acción, cuando Gertrudis permanece aún en el escenario después de la conmovedora charla con su hijo, para inaugurar, con la entrada de Claudio –y cuando nada exigía ni siquiera el anuncio de una nueva escena–, el cuarto acto de la obra. La arbitrariedad de este quiebre es tan grande que muchos editores se han negado a aceptarlo, aunque el costo de esa rebeldía, como indica Edwards en la edición que aquí acompañamos, sea apenas el de aumentar la confusión en materia de referencias, numeración de las líneas, etcétera. Así pues, hemos adoptado la división canónica, hoy universalmente aceptada, aunque, en homenaje a la concepción shakespeareana de la obra como un todo, no anunciamos con bombos y platillos el inicio de cada nuevo acto, sino que nos limitamos a usar la convención que designa a los actos con números romanos y a las escenas, con números arábigos, y ponemos simplemente una tras la otra: a la escena I.5 le sigue pues, sin grandes títulos o separaciones que la presenten, la II.1; a la IV.7, la V.1.

Como todas las tragedias de Shakespeare, *Hamlet* está escrita, en su mayor parte, en verso blanco, aunque contiene una porción de prosa considerablemente mayor que otras piezas suyas. Las convenciones teatrales de la época indicaban que los nobles, los reyes y los héroes hablaban entre sí en verso, que era “el límite

primordial”, como dice George Steiner (en cuyo *La muerte de la tragedia* puede leerse un bello análisis de la cuestión de la prosa y el verso en *Enrique IV* y en *El rey Lear*), entre el mundo “elevado” que ellos habitaban y el mundo de la existencia ordinaria de los espectadores, y también de los “hombres comunes” (plebeyos, bufones) representados en las piezas. La distinción entre verso y prosa, en efecto, corre pareja con la distinción entre alto y bajo, espíritu y materia, aristocracia y plebe, y también –correlativamente– entre tragedia (género “alto”, estilizado y moralizante) y comedia, arte este –como dice Steiner– “de las clases más modestas”, heredero todavía de las mímicas, las payasadas y las farsas medievales, y que Shakespeare era proverbialmente hábil, como nos recuerda Erich Auerbach, para hacerlo convivir con el mundo de lo trágico. Porque si es verdad que, como admite el autor de *Mimesis*, “todos los personajes que Shakespeare trata trágica y elevadamente son de alto rango”, no lo es menos que, como agrega de inmediato, “lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo bajo, se mezclan íntimamente en la mayoría de las piezas que por su carácter general merecen la denominación de trágicas”. *Hamlet* es, por cierto, un magnífico ejemplo de los tres “métodos” a través de los cuales logra Shakespeare ese efecto: primero, el de insertar escenas cómicas, rufianescas y populares –como la de los sepultureros– dentro de un argumento clásicamente trágico. Después, el de incluir personajes cómicos que acompañan, dentro de escenas de corte perfectamente trágico, las acciones o los parlamentos de los protagonistas centrales de la acción, como hace Osric en el último acto o Polonio –de cuya condición bufonesca ya hemos hablado– mientras vive. Por último, el de mezclar lo trágico y lo cómico *en un mismo personaje*,

como notoriamente ocurre con el propio Hamlet, cuya “locura” lo lleva a cada rato de un registro del habla y del estilo a otro. Igual que para Lear –quien, como escribe Steiner, “despojados de los honores, comodidades y poderes de la realeza, abandona las noblezas del verso”–, para Hamlet la “locura” es causa también de pasajes violentos de un nivel a otro del habla. Todo esto hace que la cuestión de los registros del lenguaje tenga en *Hamlet* una especial significación. El príncipe, por supuesto, habla en prosa con los actores y con el sepulturero, porque al hacerlo indica su condescendencia a dirigirse a quienes se encuentran por debajo de él en la escala social, pero se dirige en verso –cuando no está o no se hace el loco– al rey y a los miembros de la corte. Humilla en prosa a Polonio, a Rosencrantz y a Guildenstern, pero honra a su madre –incluso en su momento de mayor furia con ella– con el verso. Al comienzo del tercer acto, “baja” a la prosa, desde las alturas del verso en el que había desplegado su monólogo más célebre, para iniciar su diálogo con Ofelia, quien comienza a hablar en solemne verso, para pasar a la prosa solo después de oír el feroz “¡Ja, ja! ¿Sois virtuosa?” que le indica que el príncipe está fuera de sí. Para hacer resaltar su cordura por contraste con el delirio de Hamlet, Ofelia termina su lamento, al verlo salir, con un *couplet*: “*Oh woe is me / T’have seen what I have seen, see what I see*”. Estas y otras formas de la rima (ayudas de la memoria, consuelos ante lo imposible de anular el tiempo, como ha escrito Horacio González comentando una de las más famosas: “*The play’s the thing / Wherein I’ll catch the conscience of the King*”) le sirven a Shakespeare para puntuar un aforismo, para terminar una escena, para hacer ambas cosas a la vez, o a veces, también, para enrarecer intencionadamente algún pasaje, como los de las

cancioncillas populares que entonan el sepulturero durante su trabajo y Ofelia en su delirio, y el de la obra-dentro-de-la-obra, cuya estructura de *couplets* (que habría resultado extremadamente forzado intentar mantener en la traducción) le da una sonoridad intencionadamente anacrónica, antigua.

He respetado la distinción entre el solemne “voseo” (*you* = vos) y el “tuteo” informal (*thou* = tú). Por ejemplo: GERTRUDIS: *Hamlet, thou hast thy father much offended* (“Hamlet, has ofendido mucho a tu padre”), y en seguida, en respuesta en espejo, pero no tanto: HAMLET: *Mother, you have my father much ofended* (“Madre, habéis ofendido mucho a mi padre”). No respetar esas diferencias (haciendo, por ejemplo, como de hecho hacen muchas traducciones, que los nobles y los plebeyos, el príncipe y los bufones, el rey y los súbditos, los padres y los hijos, se tuteen libre e indiscriminadamente) habría permitido obtener, tal vez, un texto más llano y más fácil de leer, pero al costo de perder matices interesantes para comprender las relaciones entre los personajes. Matices que reflejan, a veces, las convenciones asociadas a la estructura jerárquica de la sociedad tardomedieval, y otras veces sutiles movimientos del espíritu de los personajes o de las relaciones entre ellos. Ejemplos del modo en que este uso del *vos* y el *tú*, del *vuestro* y el *tuyo*, reflejan las firmes estructuras de una sociedad jerárquica y estamental los encontramos, entre muchísimos otros sitios, en el saludo que se intercambian el primer marino y Horacio: “–*God bless you sir. / –Let him bless thee too*” (“–Dios os bendiga, señor. / –Que te bendiga a ti también”), o en el siguiente pasaje del diálogo entre Hamlet y el sepulturero: “–*I think it be thine indeed, for thou liest in’t. / –You lie out on’t sir, and therefore ‘tis not yours*” (“–Pienso que es tuya, ciertamente, puesto que

estás dentro de ella. / –Vos estáis fuera de ella, Señor, y por lo tanto no es vuestra”). En cambio, cuando en su primera aparición el rey se dirige a Laertes, y tras preguntarle, solemne y formal, “*And now Laertes, what’s the news with you? / You told us of some suit, what is’t Laertes?*” (“Y ahora, Laertes, decid, ¿qué novedades tenéis? / Nos hablasteis de un pedido, ¿cuál es, Laertes?”), *baja* al tuteo para, en un tono más familiar y afectuoso, repetirle: “*What wouldst thou have Laertes?*” (“¿Qué quieres, Laertes?”), estamos ante un ejemplo del modo en que las variaciones en el uso de las fórmulas del trato revelan estrategias retóricas y de seducción: Claudio, como se ha dicho, “acaricia” a sus interlocutores con las palabras, y uno de los modos en que lo hace es este que acabamos de ejemplificar: el paso del voseo al cariñoso tuteo, del tratamiento real al familiar. Cuando, mucho más adelante, el propio Laertes, sublevado por la muerte de su padre, entre irreverentemente al salón donde se encuentra el rey y, en abierta insubordinación, le grite “*O thou vile king, / Give me my father*” (“Oh, tú, rey vil, / Dame a mi padre”), el tuteo a la máxima autoridad del Estado revelará la dimensión de su insolencia.

Por supuesto que este cuidado por mantener la distinción entre el voseo y el tuteo (por supuesto que el cuidado por mantener el uso del voseo, sobre todo) produce como efecto unos textos que nos resultan bastante diferentes a los de nuestros modos de hablar más corrientes. Pero ¿deberíamos encontrar extraño que los reyes, los caballeros y toda una colección de personajes recién salidos del Medioevo hablen diferente que nosotros? ¿No sería más artificial dar a esos personajes el tipo de lenguaje que usamos nosotros en nuestras calles y en nuestros cafés? En otras palabras, ¿qué es aquí, en relación con nuestra vida cotidiana,

lo “raro”: que los reyes y los caballeros medievales hablen de “vos”, o que *haya* reyes y caballeros medievales? Contra lo que podría pensarse a favor de la idea (que por supuesto encuentro plausible y respetable) de entregar al lector rioplatense de esta obra un texto más cercano al modo en que él habla en la calle, en la cancha de fútbol y en el bar de la esquina de su casa, me parece a mí que el extrañamiento que produce el solemne voseo que he decidido conservar es funcional al objetivo de garantizar el extrañamiento que *debe* producirnos una pieza que transcurre en una Dinamarca remota, distante, rarísima, que nada tiene que ver con nuestras calles, nuestras canchas de fútbol y los bares de las esquinas de nuestras casas.

Junto con esta cuestión de las fórmulas de tratamiento, hay otra que es necesario mencionar al menos brevemente: cuando los reyes y los príncipes, en la tragedia isabelina, hablan de ellos mismos en su condición de tales, como personajes reales, como símbolos y encarnación del reino, usan a menudo la primera persona del plural, mientras que cuando se refieren a sus sentimientos íntimos o a sus personas “privadas” lo hacen en singular. Nuevamente es Claudio el que nos ofrece un ejemplo interesante del uso retórico de ambas fórmulas en una misma frase, y hasta en una misma línea. Cuando, hablando ante Rosencrantz y Guildenstern de la conducta de Hamlet, el rey dice “*I like him not, nor stands it safe with us / To let his madness range*” (“No me gusta cómo actúa, ni nos resulta seguro / Dar rienda suelta a su locura”), el *I* y el *us* designan a la misma persona: el propio rey, solo que una vez para indicar su percepción *personal* sobre el comportamiento de Hamlet, y la otra para insinuar que es su persona real, su *dignidad real*, la que peligra como consecuencia de esa conducta. Del mismo modo,

repárese en que Hamlet, quien durante casi toda la obra habla de sí mismo en la primera persona del singular, mucho más adecuado para su temperamento taciturno y melancólico, *pasa al plural* en la frase decisiva, heroica y trágica, “*Not a whit, we defy augury*” (“De ninguna manera. Desafiamos los augurios”), con la que se niega a ser excusado por Horacio de luchar contra Laertes, y decide en cambio, como un noble, como un héroe, enfrentar su suerte.

En *Hamlet* el significado de las palabras está, también él, “fuera de quicio”. La ambigüedad de los sentidos de las palabras es el terreno en el que se deslizan los parlamentos que vamos a leer, y sobre el que se levanta la maestría retórica de Claudio, la pompa vana e insustancial de Polonio y los retruécanos y juegos de palabras de Hamlet, como en

Polonio *What is the matter, my lord?*

Hamlet *Between who?*

(“–¿Cuál es el problema, mi Señor? / –¿Entre quiénes?”), cuya gracia, obviamente, radica en que Hamlet finge entender la palabra *matter* en un sentido distinto al que Polonio le había dado. Lo mismo ocurre alrededor de *seem* en

Gertrudis *Why seems it so particular with thee?*

Hamlet *Seems madam? nay it is, I know not seems.*

(“–¿Por qué te parece tan extraño? / –¿Parece? No, señora: es. Yo no sé de apariencias”), y los ejemplos en el mismo sentido podrían multiplicarse. Pero es otro tipo de juegos de palabras el que aquí querría comentar. Hay veces en que Hamlet (o también, pero en

menor cantidad de ocasiones, algún otro personaje) aprovecha la doble valencia de alguna palabra no para fingir haber entendido algo distinto de lo que se le preguntó o se le dijo, sino para establecer alguna relación sutil entre ideas. Es lo que ocurre cuando Hamlet, tras haber matado a Polonio, es mandado a llamar por el rey:

Claudio *Now Hamlet, where's Polonius?*
 Hamlet *At supper.*
 Claudio *At supper? Where?*
 Hamlet *Not where he eats, but where a is eaten. A certain con-
 vocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only
 emperor for diet (...)*

(“-Y bien, Hamlet, ¿dónde está Polonio? / -En una cena. / -¿En una cena? ¿Dónde? / -No donde él come, sino donde es comido. Una asamblea de gusanos lo está comiendo. El gusano es el único emperador de la alimentación”), donde encontramos no uno, sino varios juegos de palabras. El más obvio, por supuesto, es el que está contenido en la primera frase de la respuesta de Hamlet: Polonio está en una cena, pero no en una cena en la que él come, sino en una en la que él es comido. (Ignoro si Borges tenía en mente esta frase de Hamlet cuando recordó, en su “Fundación mítica de Buenos Aires”, el sitio

en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron,

verso magnífico cuya gracia radica, por supuesto, en que lo que los indios comieron fue, precisamente, ... a Juan Díaz). Pero me gustaría llamar la atención sobre los *otros* trocadillos que se es-

calonan en las siguientes dos frases del príncipe que acabamos de citar. *Diet*, igual que *dieta* en español, significa tanto “régimen alimenticio” como “asamblea”, que es también el significado de *convocation*. Ahora bien: la asamblea/banquete de la que habla Hamlet es una asamblea de gusanos, *worms*, a los que, por lo demás, Hamlet califica de “políticos”, lo que si por un lado no deja de connotar a la figura del propio Polonio, político de profesión y participante privilegiado del banquete en cuestión (y de paso a la de Claudio, ciertamente), por otro remite a la ciudad alemana de Worm, que era la sede de una de las mayores Dietas de la época, Dieta que era convocada y presidida *por el emperador* (fue allí que en 1521 había tenido lugar, convocada por Carlos V, la Dieta que condenó a Lutero). Al designar al gusano *emperor* de la dieta (asamblea/alimentación), Hamlet utiliza el típico recurso cómico, grotesco, de replicar una escena “alta” –la del emperador y los políticos reunidos en asamblea– con su inversión “baja”, paródica, carnavalesca y ridiculizante: la de la “asamblea” de los verdaderos emperadores del ciclo alimenticio y vital comiéndose a uno de esos políticos de la corte. Pero nos equivocáramos si supusiéramos que Hamlet (y *Hamlet*) recurre a los juegos de palabras solo en los pasajes cómicos de la pieza y con intención de enriquecer algún paso de comedia de los muchos que esta magnífica tragedia contiene. Hamlet juega con las palabras aun en los momentos de mayor gravedad, solemnidad y dramatismo. Es así que cuando, en la escena final, se arroja sobre Claudio para obligarlo a beber de la copa envenenada, lo hace al grito de

*Drink off this potion. Is thy union here?
Follow mi mother*

(que no consigo traducir mejor que “Apura este brebaje. ¿Está aquí tu perla, tu prenda / De unión? Únete a mi madre”), donde *union* designa a la perla que el rey había colocado en la copa destinada a Hamlet, pero también, *al mismo tiempo*, a la unión matrimonial incestuosa de Claudio con Gertrudis.

Pero veamos todavía otros casos, que presentan una dificultad mayor. Después de amonestar a su hija por prestar oídos a los galanteos de Hamlet, Polonio le dice (al final de un parlamento en el que juega generosamente con los diferentes sentidos de *tender*: “muestra”, “prueba”, y también “mostrar” o “revelar”) que si no se comporta con mayor cuidado

you'll tender me a fool.

Ahora bien: ¿qué quiere decir *you'll tender me a fool*? En principio, tres cosas: a) “os mostraréis (ante mis ojos) como una tonta, como una inocente”, b) “me mostraréis (ante los otros, ante los ojos de todo el reino) como un tonto”, c) “me mostraréis, o me presentaréis, a un inocente”, es decir: apareceréis, el día menos pensado, con un hijo ilegítimo nacido de vuestros amores con Hamlet. La dificultad de traducir una frase como esta no radica tanto en la necesidad de decidir cuál de estas tres posibilidades es la mejor, sino en el hecho de que la frase de Polonio –a menos que yo me engañe mucho– quiere decir las tres cosas *al mismo tiempo*, o al menos decir una y *simultáneamente insinuar las otras dos*. Así, como señala Derrida analizando la celeberrima *The time is out of joint* (que quiere decir, por supuesto, que “el mundo está fuera de quicio”, pero también, y *al mismo tiempo*, que “*el tiempo* está hecho pedazos”, que “*la época* –como tradujo André Gide al fran-

cés— está *deshonrada*”, etcétera), “las mismas traducciones están fuera de quicio”. Y si esto vale seguramente para la traducción de cualquier texto, como tantísimos teóricos de la traducción (desde el viejo D’Alembert hasta nuestro Ramón Alcalde) han destacado a lo largo de los siglos, se vuelve especialmente cierto en el caso de uno que, como el que aquí nos disponemos a leer, hace de la ambigüedad del lenguaje una de las claves de su riqueza. Inmediatamente después de su entrevista con el espectro de su padre, Hamlet, solo sobre la plataforma del castillo, reflexiona sobre la última orden que este le dejó: la de recordarlo.

Remember thee?

Ay thou poor ghost, whiles memory holds a seat

In this distracted globe.

(“¿Que te recuerde? / Por siempre, desventurado espectro, mientras la memoria tenga un sitio / En este globo trastornado”). Se ha discutido si aquí *globe* alude a la cabeza de Hamlet (de hecho, muchos editores indican —y varias traducciones al español adoptan esta indicación— que en este punto “Hamlet se lleva la mano a la cabeza”) o al mundo, a la *esfera terrestre*. Sin embargo, no parece necesario optar por una de estas dos interpretaciones en desmedro de la otra: la grandeza de Shakespeare, aquí como en tantas otras partes, radica en permitirnos leer su texto al mismo tiempo en más de un sentido. Y que estos dos sentidos están aquí simultáneamente aludidos es algo que resulta todavía más verosímil si reparamos en el modo permanente en que, en *Hamlet* (pero no solo allí: se trata, como ya dijimos al comienzo de estas páginas, de un tópico recurrente en el pensamiento europeo del

Renacimiento), individuo y cosmos actúan como metáforas uno de otro. Vale la pena recordar, además, que el teatro de la compañía de Shakespeare, el teatro donde se representaba *Hamlet*, se llamaba *The Globe*, lo que viene a agregar una tercera alusión a la línea que consideramos, que cuesta creer que no haya estado en la mente de Shakespeare al escribirla, ni en la de los espectadores al oírla. A veces los juegos con los significados de las palabras (pero también con sus parentescos, sus sonoridades, sus connotaciones) son relativamente simples, como en el ejemplo de *fishmonger* (“pescadero”, pero también, en sentido figurado, y dada la cercanía entre *fish* –pescado– y *flesh* –carne humana–, “tratante de mujeres”), en cierta célebre respuesta de Hamlet a Polonio. Otras veces son más complicados, como cuando Hamlet les dice a Rosencrantz y a Guildenstern que

I know a hawk from a handsaw,

que si literalmente quiere decir “puedo distinguir un halcón de un serrucho”, de inmediato acarrea una sugerente serie de sutilezas. Por un lado, como ha subrayado Harold Jenkins, la frase parece tener el segundo sentido de que Hamlet ve a sus camaradas como *aves de presa* del rey o como sus *instrumentos*. Por otro, *hawk* (halcón) es también un tipo de paleta de albañil, y *handsaw* (serrucho) puede suponerse también una ligera corrupción de *hernshaw*, *hemsew*, *heronshaw* o *heron* (garza), con lo que cada una de las palabras remite oblicuamente a la otra, o al universo de la otra, y nos deja ante “puedo distinguir un halcón de una garza” o “puedo distinguir una paleta de albañil de un serrucho”, es decir, “puedo distinguir un tipo de ave de otro”,

o “un tipo de herramienta de otra”. Lo cual, por cierto, parece a primera vista más razonable que decir “puedo distinguir un halcón de un serrucho”. Solo que –primero– no hay por qué suponer que Hamlet dice siempre cosas razonables, y –segundo– “quizás sea la absoluta *disimilitud* entre un halcón y un serrucho”, como observa Edwards, “lo que constituye el punto de Hamlet”. Cuya frase –que sigue a su protesta de que no está tan loco como los otros creen– vendría entonces a querer decir más o menos lo siguiente: “No estoy tan loco como piensan; la prueba es que puedo distinguir un halcón de un serrucho”. Es decir: que puedo distinguir tan bien como lo haría un loco. Lo que dejaría el sentido de todo el pasaje –bien se ve– en ese terreno ambiguo en el que se desarrolla todo el tiempo la reflexión de Hamlet sobre su propia locura, al mismo tiempo afirmada y negada por sus palabras. Menos compleja, pero más polémica y famosa, es una de las frases que dispara Hamlet en la escena en la que maltrata –mientras escuchan, detrás de los tapices, Claudio y Polonio– a la hermosa Ofelia. ¿Cuánta tinta se ha gastado discutiendo si *nunnery*, en la frase en la que Hamlet le espeta

Get thee to a nunnery,

significa simplemente “convento” o si está usada en el sentido vulgar de “prostíbulo”? Un apoyo fundamental para la segunda hipótesis lo encontramos en la sugerencia, largamente desarrollada por Dover Wilson, de que Hamlet sabe (y sabe que Ofelia sabe) que Polonio y Claudio están escuchando. Si es cierta esta hipótesis (que se sostiene sobre la sugerencia de que, en la escena en la que Polonio y Claudio pergeñan el plan que ahora llevan

adelante, Hamlet ingresa al escenario unas líneas más arriba de lo que la mayoría de las ediciones aceptan, y consigue por lo tanto oír parte de la conversación entre el rey y su consejero), lo que Hamlet estaría sugiriendo sería que Ofelia ha aceptado prostituirse, en esta escena, para averiguar su secreto. En un sentido opuesto, Philip Edwards –que no considera necesario suponer que Hamlet conozca la estrategia de la que está siendo objeto– no solo rechaza la pretensión de que *nunnery* esté usado en su sentido vulgar de “burdel”, sino que asegura que “buena parte del poder y significado de esta escena se pierde” si aceptamos semejante sugestión. Hamlet –dice Edwards– está acusando a todos los hombres y mujeres, incluyendo a Ofelia y a él mismo, de flaqueza moral. Solo en un convento podría Ofelia resistir las inclinaciones de su naturaleza y, desistiendo del sexo y la procreación, no propagar el pecado por el mundo. Una vez más, todo lo que tengo para sugerir es que tal vez no sea necesario *elegir* una de las dos opciones, y que si es obvio que Shakespeare no quiso decir (no quiso que Hamlet dijera) *solamente* que Ofelia era una prostituta, este significado procaz de la palabra que elige, y que llena la escena de enriquecedoras connotaciones (acercando la historia, digámoslo de paso, al mito danés original en la que la tragedia shakespeariana, como ya vimos, está basada), no podía, por supuesto, escapársele, y que, aquí como en otras partes, es *la indeterminación del significado de las palabras y de las expresiones lo que constituye su riqueza*. La mejor traducción de esta y otras frases no sería pues la que consiguiera transmitir su significado “verdadero”, sino la que consiguiera mantener esa indeterminación. No siempre esto es posible (de hecho, este es un buen ejemplo de los casos en que no lo es), y de ahí la tentación de poblar

abundantemente el texto de notas explicativas y aclaratorias. En beneficio de la facilidad y agilidad de la lectura, nos hemos prohibido sin embargo ese recurso, con el feliz resultado de que usted, lector, puede tener ahora entre sus manos un librito de un tamaño práctico y manejable, ideal para leer mientras se pasea durante horas por las galerías, o incluso para llevar en el bolsillo o en la mano alguna noche en que, en medio de la oscuridad y el frío, se le ocurra hacer una visita a la terraza de su casa. Nunca se sabe qué puede tener que anotar en los márgenes del texto.

Eduardo Rinesi

Bibliografía

En las páginas precedentes he citado o aprovechado apenas un puñado de los miles y miles de trabajos críticos que existen sobre *Hamlet*. Señalo, en primer lugar, los libros clásicos de Dover Wilson, *What happens in Hamlet*, Cambridge University Press (CUP), Cambridge, 3ª ed.: 1951 [1ª ed.: 1935], Harley Granville-Barker, *Preface to Hamlet*, Hill and Wang, Nueva York, 1957 [1946], y Nigel Alexander, *Poison, play, and duel. A study in Hamlet*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1971, así como los capítulos consagrados a *Hamlet* del canónico *The wheel of fire*, de Wilson Knight (Routledge, Londres, enésima reimpresión: 1995 [1930, 4ª ed.: 1949]) y del extraordinario *The meaning of Shakespeare*, de Harold C. Goddard (University of Chicago Press, Chicago, 1969 [1951]), a los que querría agregar dos libros mucho más recientes: uno de Sydney Bolt, *Hamlet* (Penguin, Londres), y otro (que contiene una cuidada selección de los textos fundamentales de la crítica hamletiana de la segunda mitad del siglo xx) editado por Harold Bloom, *William Shakespeare's Hamlet* (Chelsea House, Nueva York), ambos de 1985. He utilizado las notas y el estudio preliminar de la edición de *Hamlet* realizada por Philip Edwards (*Hamlet, Prince of Denmark*, UCP, Cambridge, 1985), así como la introducción, las notas y los textos anexos a la edición de Edward Hubler (New American Library, Nueva York, 1963), que incluye, entre otros, un bello y

valioso artículo de Maynard Mack, “The World of *Hamlet*”, y las eruditas y completísimas notas de la edición de Harold Jenkins (Routledge, Londres, 1982). Sobre el mundo de Shakespeare y la cosmovisión de su época, a textos clásicos como el de E. M. W. Tillyard *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, Londres, 1943, o el de Patrick Cruttwell *The Shakespearean Moment*, Random House, Nueva York, 1960, ha venido últimamente a sumarse, en sugerente polémica con el primero, el trabajo de T. McAlindon *Shakespeare’s tragic cosmos*, CUP, Cambridge, 1991. En español, el ensayo preliminar a la célebre traducción de Salvador de Madariaga, *El Hamlet de Shakespeare*, Sudamericana, Buenos Aires, 3ª ed.: 1978 [1949], es una referencia tan polémica como valiosa. Para una consideración de la época de Shakespeare desde la perspectiva de una historia social –de la estructura social, de las clases y los grupos y de las relaciones entre ellos– tan sagaz como bien documentada, puede verse *La crisis de la aristocracia, 1558-1641*, de Lawrence Stone (Alianza, Madrid, 1985). El problema de la tragedia en general, de la tragedia isabelina de modo más específico, y de la tragedia de Shakespeare en particular, puede estudiarse en una cantidad interminable de libros, que van desde el *Curso de estética* de G. W. F. Hegel hasta el sonoro *El canon occidental* de Harold Bloom (Anagrama, Barcelona, 1995), pasando por *La muerte de la tragedia*, de George Steiner (Monte Ávila, Caracas, 1961). Un capítulo, “El príncipe cansado”, del magnífico libro de Erich Auerbach *Mimesis* (FCE, México, 1950) es de gran interés para considerar algunos aspectos de las tragedias de Shakespeare, especialmente de *Hamlet*. Y uno –“La venganza bastarda de Hamlet”– del bello libro de René Girard *Shakespeare. Los fuegos de la envidia* (Anagrama, Barcelona, 1995) ofrece una

perspectiva sumamente original y reveladora sobre la pieza que presentamos. Las contribuciones de Sigmund Freud a nuestra comprensión de *Hamlet* están dispersas a lo largo de su obra (en español, en Amorrortu, especialmente en cierto fragmento de su correspondencia con Fliess, en algún pasaje de “La interpretación de los sueños”, en su texto sobre “Dostoievsky y el parricidio” y en “Duelo y melancolía”. Las de Ernest Jones (“El problema de Hamlet y el complejo de Edipo”) y Jacques Lacan (“Hamlet: un caso clínico”) son en cambio más sistemáticas, y pueden encontrarse reunidas en un único volumen en español: *Lacan oral*, Xavier Bóveda, Buenos Aires, 1983. Ningún análisis político de *Hamlet* puede prescindir, ya para terminar, de dos textos magníficos: uno es el de Carl Schmitt, *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama* (Pre-Textos, Valencia, 1993). El otro es el de Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (Trotta, Madrid, 1995).

Sobre esta traducción

La presente traducción de *Hamlet* es el resultado de dos versiones anteriores (una publicada en 2000 en la editorial Talca, otra publicada en 2007 en Libros del Zorzal), pero también de años de retrabajo posterior sobre esos dos primeros ejercicios a partir de mis propias investigaciones y lecturas sobre la pieza y sobre las potencialidades del drama shakespeariano para pensar los problemas teóricos y filosóficos de la política. Cuando el texto que presento ahora a la consideración de los lectores estuvo casi terminado, Inés Kuguel me hizo el enorme privilegio de una lectura atentísima y de una cantidad de críticas y comentarios que me fueron de enorme utilidad. No necesito decir que eso no la hace responsable de ninguna otra cosa más que de que el texto no sea más defectuoso todavía. Lo que sí quiero decir es que cuando tuvo lugar este último intercambio que tuve el gusto de tener con ella, Inés ya estaba muy mal, y que ese hecho multiplica en mí el sentimiento de admiración y de gratitud hacia su trabajo y su generosidad. Me gustaría dedicar la edición de este libro a su memoria.

Hamlet

Lista de personajes

Hamlet,	príncipe de Dinamarca
Claudio,	rey de Dinamarca, tío de Hamlet
Gertrudis,	reina de Dinamarca, madre de Hamlet
Espectro	del anterior rey de Dinamarca, Hamlet, padre del príncipe
Polonio,	consejero del rey
Laertes,	su hijo
Ofelia,	su hija
Reinaldo,	su sirviente
Horacio,	amigo y compañero de estudios de Hamlet
Marcelo	} oficiales de la guardia
Bernardo	
Francisco	
Voltemand	} embajadores a Noruega
Cornelio	

Rosencrantz }
Guildenstern } antiguos discípulos de Hamlet

Fortimbrás, príncipe de Noruega
Capitán del ejército noruego

Primer actor

Otros actores

Osric }
Señor } cortesanos
Caballero }

Primer bufón, un sepulturero
Segundo bufón, su asistente

Marino
Mensajero
Sacerdote
Embajadores ingleses
Señores, criados, marinos, soldados, guardias

Escena

El palacio real de Dinamarca, en Elsinor. [A menos que se indique otra cosa, debe entenderse que la acción transcurre siempre en una u otra de las salas del palacio. Algunos editores han sido sumamente prolíficos en sus indicaciones escenográficas, pero lo cierto es que Shakespeare fue extremadamente económico al respecto].

I.1. Explanada del castillo. Entran, por lados opuestos, Bernardo y Francisco, dos centinelas.

Bernardo ¿Quién vive?

Francisco No, contestad vos. ¡Alto! ¡Identificaos!

Bernardo ¡Que viva el rey!

Francisco ¿Bernardo?

Bernardo El mismo.

Francisco Llegáis con gran puntualidad.

Bernardo Acaban de dar las doce. A dormir, Francisco.

Francisco Muchas gracias por el relevo. Hace un frío cruel
Y la angustia me oprime el corazón.

Bernardo ¿Tuvisteis una guardia tranquila?

Francisco No se ha movido ni
[un ratón.

Bernardo Bien, buenas noches.

Si os encontráis con Horacio y Marcelo,

Mis compañeros de guardia, rogadles que se apuren.

Francisco Me parece oírlos.

Entran Horacio y Marcelo.

¡Alto! ¿Quién vive?

Horacio Amigos del país.

Marcelo Y leales súbditos del rey.

Francisco Os doy las buenas noches.

Marcelo Adiós, buen soldado,

¿Quién os ha relevado?

Francisco Bernardo.

Buenas noches.

Sale.

Marcelo ¡Hola, Bernardo!

Marcelo Tú eres un hombre ilustrado, ¡háblale, Horacio!

Bernardo ¿No se parece al rey? ¡Mirad, Horacio!

Horacio Es idéntico. Me estremece de miedo y de admiración.

Bernardo Deberíamos hablarle.

Marcelo Interrógalo, Horacio.

Horacio ¿Quién eres tú, que usurpas esta hora de la noche

Y esa noble y marcial imagen en la que solía marchar

La majestad de nuestro difunto rey?

Por el cielo, te conjuro a que hables.

Marcelo Se ha ofendido.

Bernardo Mirad, se aleja altivo.

Horacio ¡Detente! ¡Habla, habla, te conjuro a que hables!

Sale el espectro.

Marcelo Se ha ido, y no va a responder.

Bernardo ¿Y ahora qué, Horacio? Tembláis y estáis pálido.

¿No es esto algo más que fantasía?

¿Qué opináis de ello?

Horacio Por Dios, no lo creería

Sin el testimonio sensible y cierto

De mis propios ojos.

Marcelo ¿No se parece al rey?

Horacio Como tú a ti mismo.

Esa era la armadura que llevaba

Cuando combatió al ambicioso rey noruego;

Y fue con ese gesto que enfrentó

Y derrotó en el hielo a los polacos.

Es extraño.

Marcelo Así dos veces antes, a esta misma hora de muerte,

Cruzó majestuoso nuestra guardia.

Horacio No sé bien qué pensar,
Pero mi opinión es que esto augura
Alguna extraña conmoción a nuestro Estado.

Marcelo Bien. Ahora sentémonos, y dígame quien lo sepa
Por qué es molestado todo el mundo
Con estas guardias nocturnas tan celosas,
Por qué de día se funde tanto bronce
Para fabricar cañones, y se importan armas
Y los carpinteros trabajan en los barcos
Incluso los domingos. ¿Qué puede prepararse
Para que esta agitación haga a la noche
Compañera de labor del día?
¿Quién puede informarme?

Horacio Yo puedo.
Al menos esto se murmura: nuestro último
Rey, cuya imagen acaba de aparecer ante
Nosotros, fue retado a duelo, como sabéis,
Por el celoso Fortimbrás, rey de Noruega.
En la lucha, nuestro valiente Hamlet
(Porque esa era su fama en esta parte
Del mundo conocido) dio muerte
A Fortimbrás, quien, como se había pactado
Según la ley y el fuero de las armas,
Debió ceder al vencedor, al morir, todas sus tierras,
Contra las que nuestro rey había puesto en juego
Una porción igual, que habría tomado Fortimbrás
De haber vencido, como por el mismo acuerdo,
Y siguiendo el designio estipulado,
Se adueñó Hamlet de las suyas.

Ahora, señor, el joven Fortimbrás,
Lleno de fuego su indómito temple,
Ha reclutado por los confines de Noruega
Una banda de desheredados, decididos,
Apenas por el pan y por el vino, a ser carne
De una empresa temeraria; que no es otra,
Como bien comprendió nuestro gobierno,
Que recobrar de nosotros, por la fuerza
Y compulsivamente, aquellas tierras
Perdidas de ese modo por su padre. Y esta es,
Me parece, la razón de nuestros preparativos,
El motivo de esta guardia, y la causa principal
Del bullicio que conmueve a nuestra tierra.

Bernardo Creo que no es otra cosa que eso.

Lo que coincidiría con que esta grave imagen
Aparezca armada en nuestra guardia, tan parecida al rey
Que fue y es la causa de estas guerras.

Horacio Algo enturbia la visión de nuestra mente.

En la Roma más gloriosa y más triunfal,
Poco antes de la caída del gran Julio,
Las tumbas se vaciaron y los muertos, envueltos en sudarios,
Se lanzaron chillando y farfullando por las calles.
Y se vieron estrellas con colas de fuego, y rocíos de sangre,
Y presagios de desastres en el sol. Y la luna,
A cuya influencia está sujeto el imperio de Neptuno,
Sufrió un eclipse, casi cual si fuera el día del Juicio.
Son avisos de desgracias de ese tipo
Los que, cual mensajeros que anuncian el destino
Y prologan las calamidades venideras,

Han mostrado juntos cielo y tierra
A nuestro país y a nuestros compatriotas.

Entra el espectro.

Pero ¡silencio!, ¡mirad! ¡Ahí viene de nuevo!
Saldré a su encuentro aunque me fulmine.

[Abre sus brazos].

Detente, ilusión.

Si puedes emitir algún sonido, o hacer uso de la voz,
Háblame.

Si hay alguna buena cosa por hacer
Que a ti te diera alivio y a mí honra,

Háblame.

Si conoces el secreto de algún mal que amenace a nuestro reino,
Y que, previéndose, pudiera conjurarse,

Oh, habla.

O si en vida en el seno de la tierra
Atesoraste riquezas mal habidas, por las que,
Según se dice, vosotros los espíritus erráis tras la muerte,

[Canta el gallo.]

Habla de ello. ¡Detente y habla! ¡Detenlo, Marcelo!

Marcelo ¿Lo golpeo con mi partesana?

Horacio Hazlo si no se para.

Bernardo Aquí está.

Horacio Aquí está.

Marcelo Se ha ido.

Sale el espectro.

Hacemos mal, ya que es tan majestuoso,
En ofrecerle demostraciones de violencia,

Porque es invulnerable como el aire,
Y torpes remedos nuestros golpes vanos.

Bernardo Estaba a punto de hablar cuando cantó el gallo.

Horacio Y entonces salió huyendo como un delincuente
Cuando oye que lo llaman. He oído decir
Que el gallo, que es la trompeta del amanecer,
Despierta con su canto altivo y estridente
Al dios del día; y que a esta seña,
Estén en mar o en tierra, en aire o fuego,
Los espíritus errantes vuelven, presurosos,
A su encierro. Y que esto es verdad lo prueba
Lo que acabamos de ver.

Marcelo Desapareció con el cantar del gallo.

Dicen que en vísperas de las celebraciones
Del nacimiento de nuestro Salvador,
Este pájaro del alba canta la noche entera.
Y entonces, dicen, ningún espíritu osa salir de su morada.
Las noches son sanas, y no hay maleficios de los astros,
Ni encantos de las hadas, ni hechizos de las brujas,
Tan sagrado y benigno es ese tiempo.

Horacio Eso he oído decir, y así parece.

Pero mirad: la aurora, con su rojo manto,
Ya domina aquella cumbre en el oriente.
Levantemos nuestra guardia, y yo sugiero
Que narremos lo que vimos esta noche
Al joven Hamlet, ya que, por mi vida,
Este espíritu, mudo para nosotros, a él va a hablarle.
¿Estáis de acuerdo con que lo pongamos al corriente,
Como nuestro cariño y nuestro deber lo exigen?

Marcelo Hagámoslo, os lo ruego. Yo sé dónde
Podremos encontrarlo esta mañana.

Salen.

I.2. Trompetas. Entran Claudio, Gertrudis, Hamlet, Polonio, Laertes, Ofelia, Voltemand, Cornelio y señores.

Claudio Aunque de la muerte de nuestro amado hermano Hamlet
El recuerdo aún está fresco, y por lo tanto debemos
Mantener el corazón de luto, y todo nuestro reino
Estrecharse en un solo gesto de pesar,
Tanto ha luchado la razón con la naturaleza
Que lo lloramos, pero con prudencia,
Sin dejar de ocuparnos de nosotros.
Así, a la que era nuestra hermana y ahora es nuestra reina,
Imperial heredera de este país en armas,
Con una suerte de júbilo frustrado,
Con un ojo esperanzado y el otro sin consuelo,
Con alegría en el funeral y lamentos en la boda,
Equilibrados el deleite y el dolor,
Hemos tomado como esposa. Nos guió en esto
Vuestra sabiduría, cuyos frutos brotaron espontáneamente
A propósito de este asunto. Por todo, nuestras gracias.
Sigue ahora lo que ya sabéis: el joven Fortimbrás,
Haciendo una pobre apreciación de nuestro poderío,
O suponiendo que la muerte de nuestro amado hermano
Dejó al país desunido y desquiciado,
Sin más aliado que esa vana ilusión de su ventaja,
No ha dejado de importunarnos con mensajes

Exigiendo la devolución de aquellas tierras
Ganadas a su padre, en justa ley,
Por nuestro valeroso hermano. Esto en cuanto a él.
Por nuestra parte, y es el motivo de este encuentro,
Hemos escrito al rey de los noruegos,
El inválido tío del joven Fortimbrás,
Quien, postrado en cama, apenas sabe
Los propósitos de su sobrino, para que le impida
Continuar con esto, ya que las levas
Y los reclutamientos se llevan adelante
Entre sus súbditos; y aquí os despachamos,
A vos, buen Cornelio, y a vos, Voltemand,
Como portadores de este mensaje al viejo rey,
Inviéndoos con los poderes necesarios
Para negociar con él, dentro del marco
Que este largo articulado delimita. Adiós,
Y mostradnos vuestra lealtad con vuestra prisa.

Cornelio y Voltemand Os la mostraremos en esto como en todo.

Claudio No lo dudamos. Nuestro cordial saludo.

Salen Voltemand y Cornelio.

Y ahora, Laertes, decid, ¿qué novedades tenéis?
Nos hablasteis de un pedido, ¿cuál es, Laertes?
No malgastaréis la voz con vuestro rey
Si se trata de algo razonable. ¿Qué podrías tú pedir, Laertes,
Que no fuera más bien oferta mía?
La cabeza no es más cercana al corazón,
Ni la mano más útil a la boca,
Que la corona de Dinamarca a tu padre.
¿Qué quieres, Laertes?

Ni el obligado traje de riguroso luto,
Ni el vaporoso suspiro del aliento ahogado,
No, ni el río rebosante de los ojos,
Ni la expresión abatida del semblante,
Junto con todas las formas, modos y figuras externas del dolor,
Los que pueden expresarme de veras. Esas sí son apariencias,
Pues son cosas que cualquiera puede fingir,
Pero yo tengo dentro algo más fuerte
Que los vanos atavíos de la pesadumbre.

Claudio Es tierno y encomiable en vuestro carácter, Hamlet,
Dar a vuestro padre estas fúnebres honras;
Pero debéis saber que vuestro padre perdió un padre,
Que ese padre perdido perdió al suyo, y que el sobreviviente
Tiene la filial obligación, por algún tiempo,
De llevar solemne luto; pero insistir
En obstinada condolencia es una conducta
De impía terquedad, es una aflicción indigna,
Que revela una inclinación rebelde al cielo,
Un corazón blando, un ánimo impaciente,
Una vulgar e inculta comprensión.
Pues lo que sabemos que ha de ser, y es tan común
Como la más trivial de nuestras experiencias,
¿Por qué habríamos nosotros, en obcecada rebeldía,
De tomarlo tan a pecho? Es una falta contra el cielo,
Contra los muertos y contra la naturaleza,
El mayor absurdo para la razón, cuyo constante tema
Es la muerte de los padres, y que no ha dejado de exclamar,
Desde el primer cadáver hasta el del que acaba de morir:
“Así ha de ser”. Os rogamos dar por tierra

Con este inútil desconsuelo, y pensar en nosotros
Como en un padre, porque, que lo sepa todo el mundo,
Vos sois el más cercano a nuestro trono,
Y os profeso un amor no menos noble
Que el que el más tierno padre siente por su hijo.
En cuanto a vuestra intención
De volver a Wittenberg a retomar vuestros estudios,
Nada contrariaría más nuestros deseos,
Y os rogamos que aceptéis quedaros, para ser,
Para alegría y solaz de nuestros ojos,
Nuestro primer cortesano, nuestro sobrino y nuestro hijo.

Gertrudis No desoigas los ruegos de tu madre, Hamlet.

Te suplico permanezcas con nosotros, no vayas a Wittenberg.

Hamlet Os obedeceré en todo cuanto pueda, señora.

Claudio Es una respuesta amable y justa.

Sentíos en casa en Dinamarca. Señora, venid.

Esta noble y espontánea decisión de Hamlet

Me reconforta el corazón, y en gracia de ello

Cada jubiloso brindis que hoy hagamos

Será anunciado a las nubes con cañones

Y retumbará en el cielo el terrestre trueno

Proclamando la alegría del rey. Venid conmigo.

Trompetas. Salen todos menos Hamlet.

Hamlet Ah, si esta carne tan, tan sólida,

Se disolviera y convirtiera en rocío;

O si el Eterno no hubiera establecido

Su ley contra el suicidio. ¡Oh, Dios, Dios!

¡Qué molestas, viciadas, mustias e infructuosas

Me parecen todas las cosas de este mundo!

¡Cuánta miseria! Es un huerto sin cultivo
Y sin desmalezar. Lo fétido y grosero
Lo ha invadido. ¡Que se haya llegado a esto!
Apenas dos meses lleva muerto –no, no tanto: ni dos.
Un rey tan excelente, opuesto a este
Como Hiperión a un sátiro; tan amante de mi madre
Que ni al viento habría permitido
Visitar su rostro con rudeza. ¡Cielos y tierra!
¿Debo recordar? Ella se aferraba a él
Como si su deseo creciera
Al saciarse. Y sin embargo, en un mes...
¡No quiero pensar en ello! ¡Fragilidad, tu nombre es mujer!
Apenas un mes... Antes aún de que se gastaran los zapatos
Con los que siguió, bañada en llanto, como Níobe,
El cuerpo de mi pobre padre, ella misma
–¡Oh, Dios! Una bestia privada de razón
Lo habría llorado por más tiempo– está casada con mi tío,
El hermano de mi padre, aunque no más semejante a él
Que yo a Hércules. En un mes,
Aún antes de que sus inmorales lágrimas saladas
Dejaran de fluir de sus ojos irritados,
Ya está casada. ¡Oh, premura infame, correr con tanta prisa
Al tálamo incestuoso!
No es bueno, ni puede llevar a nada bueno.
Pero rómpete, corazón, porque debo detener mi lengua.

Entran Horacio, Marcelo y Bernardo.

Horacio ¡Salud a vuestra alteza!

Hamlet Me alegra veros bien.

Sois Horacio, o ya ni me conozco.

- Horacio El mismo, mi Señor, y siempre vuestro humilde siervo.
- Hamlet ¿Señor? ¡Mi buen amigo!: así es como hemos de llamarnos.
¿Y qué os trae de Wittenberg, Horacio?
¿Marcelo?
- Marcelo Mi buen Señor.
- Hamlet Me alegra mucho veros. (*A Bernardo*) –Buenas, señor.
Pero decidme, ¿qué os alejó de Wittenberg?
- Horacio Mi tendencia a la vagancia, mi Señor.
- Hamlet No oiría de un enemigo vuestro tal injuria,
Ni haréis a mis oídos la violencia
De hacerles creer lo que decís
Contra vos mismo. Sé que no sois un vagabundo.
Pero ¿qué hacéis en Elsinor?
Aquí os enseñaremos a beber.
- Horacio Mi Señor, vine para asistir al funeral de vuestro padre.
- Hamlet No te burles de mí, camarada, te lo ruego.
Habrá sido para ver la boda de mi madre.
- Horacio Por cierto, mi Señor, que lo siguió de cerca.
- Hamlet Economía, Horacio, economía. Los manjares cocidos
[para el funeral
Sirvieron como fiambres en las mesas de la boda.
Antes querría encontrar en el cielo a mi peor enemigo
Que haber presenciado ese día, Horacio.
Mi padre... Creo que veo a mi padre.
- Horacio ¿Dónde, mi Señor?
- Hamlet En los ojos de mi alma, Horacio.
- Horacio Yo lo vi una vez. Era un gran rey.
- Hamlet Era un gran hombre, sobre todo.
No espero volver a ver a otro como él.

Al voto y consentimiento de ese cuerpo
Del cual es la cabeza. Así, si dice amaros,
Sed prudente y creedle solo en cuanto
Pueda cumplir lo que promete, lo cual,
Dados su rango y su función, depende
De lo que dicte la voz de Dinamarca.
Pensad pues qué pérdida sufriría vuestro honor
Si prestáis oídos ingenuos a sus canciones,
O perdéis la cabeza, o abris el cofre de vuestra castidad
A su discola porfía.

Estad atenta, Ofelia; estad atenta, mi querida hermana,
Y manteneos a la retaguardia de vuestra inclinación,
Fuera del alcance de los peligrosos disparos del deseo.
La doncella más cauta resulta pródiga en exceso
Si revela a la luna su belleza.
Ni la misma virtud escapa a la calumnia.
El gusano hostiga a los brotes de la primavera
A menudo antes de que se abran sus capullos,
Y es en el matinal y fresco rocío de la juventud
Cuando más debe temerse el vicio. Sed prudente.
La mejor seguridad está en el miedo
Que conjura la rebeldía juvenil.

Ofelia Guardaré la impresión de estos consejos
Como centinela de mi corazón. Pero, mi buen hermano,
No hagáis como ciertos ásperos pastores
Que muestran la espinosa y ardua senda al cielo,
Mientras recorren, libertinos jactanciosos e imprudentes,
El florido camino de la sensualidad,
Ignorando sus propias advertencias.

Laertes

Oh, no temáis.

Entra Polonio.

Me demoro demasiado. Pero aquí viene mi padre.

Una doble bendición es una doble gracia;

La suerte me regala una segunda despedida.

Polonio ¿Aún aquí, Laertes? ¡A bordo, a bordo, vamos!

Tenéis viento a favor,

Y os esperan. Recibe mi bendición

Y graba en tu memoria estos preceptos.

No des voz a tus pensamientos,

Ni ejecutes ideas desmesuradas,

Sé sencillo, pero jamás vulgar.

A tus amigos de mérito probado

Amárralos a tu alma con acero,

Pero no prodigues tu mano agasajando

A cada imberbe advenedizo que aparezca.

Evita las peleas, pero, ya en ellas,

Que sea tu adversario quien se cuide.

Presta oídos a todos, pero tu voz a pocos.

Escucha la opinión de todos, no des la tuya.

Vístete tan bien como tus medios lo permitan,

Pero sin afectación; elegante, no ostentoso;

Pues el traje suele denunciar al hombre,

Y en Francia las personas de más rango

Tienen un exquisito y noble gusto para ello.

No pidas dinero ni lo prestes,

Pues quien presta suele perder el dinero y el amigo,

Y quien toma prestado mella su propia economía.

Y sobre todo, sé sincero contigo mismo,

De lo que seguirá, como la noche al día,

Que nadie te podrá tachar de falso.

Adiós. Mi bendición. Madura esto en ti.

Laertes Con la mayor humildad me retiro, mi Señor.

Polonio Ya es hora. Id, os esperan vuestros criados.

Laertes Adiós, Ofelia, y recordad bien

Lo que os he dicho.

Ofelia Está guardado en mi memoria,

Y vos mismo conservaréis su llave.

Laertes Adiós.

Sale.

Polonio ¿Qué es, Ofelia, lo que os ha dicho?

Ofelia Si queréis saberlo, algo sobre el príncipe Hamlet.

Polonio ¡Por la virgen! Bien pensado.

Me han dicho que muy a menudo, últimamente,

Os ha dedicado tiempo, y que vos misma

Lo habéis aceptado muy obsequiosamente.

Si es así, como se me ha informado

Con el propósito de prevenirme, debo deciros

Que no os comportáis con la inocencia

Que conviene a mi hija, y a vuestro honor.

¿Qué hay entre vosotros? Decidme la verdad.

Ofelia Mi Señor, últimamente me ha dado muchas muestras

De su afecto por mí.

Polonio ¿Afecto? ¡Bah! Habláis como una niña inexperta,

No probada en estas peligrosas circunstancias.

¿Creéis en sus muestras, como las llamáis?

Ofelia No sé, mi Señor, qué debo pensar.

Polonio Pues yo os lo diré. Sabeos una chiquilina

Por haber considerado genuinas esas muestras

Que no son verdaderas. Mostrad más cariño con vos misma,

O si no –para no agotar el aliento de esta pobre frase errante–
Me mostraréis como un tonto.

Ofelia Mi Señor, me ha hablado mucho de su amor,
Pero siempre de manera respetuosa.

Polonio De manera respetuosa, ya lo creo. Vamos, vamos.

Ofelia Y ha dado apoyo a sus palabras, mi Señor,
Con los más sagrados juramentos.

Polonio Sí: trampas para perdices. Bien sé yo
Qué pródiga da el alma juramentos a la lengua
Cuando la sangre hierve. No toméis por fuego, hija,
Estos chispazos, que dan más luz que calor
Y que no duran ni un instante. Desde ahora,
Escatimad vuestra virginal presencia.
No os rindáis tan fácil al apremio
De quien asedia vuestro corazón.
En cuanto al príncipe Hamlet,
Sabed que es joven, y que tiene
Más libertad que vos para moverse
A su antojo. En síntesis, Ofelia,
No creáis en sus promesas, pues son falsas,
No son del color que muestran sus vestidos,
Sino que encubren profanas pretensiones
Usando las sagradas palabras del amor
Para seducir mejor. En fin, para ser claro,
No quiero que a partir de ahora
Malgastéis un solo momento
Conversando con el príncipe Hamlet.
Tenedlo en cuenta, os lo ruego. A vuestras cosas.

Ofelia Obedeceré, mi Señor.

Salen.

I.4. *La explanada. Entran Hamlet, Horacio y Marcelo.*

Hamlet El aire muerde. Hace mucho frío.

Horacio Es un aire helado y penetrante.

Hamlet ¿Qué hora es?

Horacio Deben ser casi las doce.

Marcelo No, ya las han dado.

Horacio ¿De veras? No lo oí. Se acerca entonces el momento
En que el espectro acostumbra aparecer.

Trompetas y salvas de dos cañones.

¿Qué significa esto, mi Señor?

Hamlet El rey está despierto y se emborracha,
Danza como un salvaje y trastabilla,
Y a cada trago de vino que él apura
Rugen así el timbal y la trompeta
Para celebrar su brindis.

Horacio ¿Es una costumbre?

Hamlet Sí, sí que lo es.

Pero yo opino, pese a haber nacido aquí
Y conocer la tradición, que quebrantarla
Sería más honrado que seguirla.
Por causa de estas bacanales nos censuran
Todos los pueblos de Oriente a Occidente.
Nos llaman borrachos, y groseramente
Ensucian nuestro nombre; y esto nos quita,
Por muy grandes que sean nuestras proezas,
La esencia y médula de nuestra gloria.
Así suele ocurrir con ciertos hombres
Señalados por algún rasgo natural,

Sea de nacimiento –caso en el cual no son culpables,
Pues la naturaleza impide escoger el propio origen–,
Por el desarrollo de un humor que arrasa
Las defensas y fortalezas del buen juicio,
O debido a que algún hábito desborda
Las buenas maneras. De estos hombres,
Que llevan el estigma de un defecto,
Insignia de la naturaleza o mala estrella,
Las virtudes, quizás interminables,
Y puras tal vez como la gracia,
Se arruinarán, en la opinión de todos,
Por esa falta singular. El menor vicio
Pone en duda a la más noble sustancia,
Y la corrompe.

Entra el espectro.

Horacio ¡Mirad, mi Señor, ahí viene!

Hamlet ¡Ángeles y ministros de la gracia, defendednos!

Seas un espíritu incorrupto o un demonio,
Traigas aires del cielo o alientos del infierno,
Sean tus intenciones malvadas o caritativas,
Te presentas con un aspecto tan curioso
Que voy a hablarte. Te llamaré Hamlet,
Soberano, padre, rey de Dinamarca. Oh, respóndeme.
No me dejes consumirme en la ignorancia. Dime
Por qué tus santos huesos, muertos, enterrados,
Han rasgado sus mortajas; por qué el sepulcro
Donde te vimos reposar tranquilo
Ha abierto sus pesadas mandíbulas marmóreas
Para arrojarte otra vez. ¿Qué significa que tú,

Cuerpo muerto, vuelvas a visitar en tu armadura
Los pálidos destellos de la noche,
Haciéndola horrible, y trastornándonos,
Criaturas miserables, tan bruscamente
Con pensamientos superiores a nosotros?
Di, ¿qué es esto? ¿Por qué? ¿Qué debemos hacer?

[El espectro le hace una señal a Hamlet].

Horacio Os manda acompañarlo,
 Como si quisiera comunicaros algo
 Solo a vos.

Marcelo Mirad con qué ademán cortés
 Os invita a un lugar más apartado.
 Pero no vayáis con él.

Horacio No, de ningún modo.

Hamlet No hablará. Así que voy a seguirlo.

Horacio No lo hagáis, mi Señor.

Hamlet ¿Por qué, qué debería temer?

 No aprecio mi vida ni en el valor de un alfiler,
 Y en cuanto a mi alma, ¿qué puede hacerle,
 Siendo algo tan inmortal como lo es él mismo?
 Otra vez me hace señas. Lo seguiré.

Horacio ¿Y si os conduce hacia las olas, mi Señor,
 O hacia la terrible cima de ese risco
 Que avanza mar adentro,
 Y allí asume alguna otra horrible forma
 Que os prive del imperio de vuestra razón,
 Y os arrastre a la locura? Meditadlo.
 El sitio mismo, sin más causa, provoca impulsos
 Desesperados en el juicio de cualquiera

Que mire al mar desde semejante altura

Y lo oiga rugir abajo a la distancia.

Hamlet Me llama todavía. Adelante, te seguiré.

Marcelo No iréis, mi Señor.

Hamlet Quitad vuestras manos.

Horacio Sed razonable. No vayáis.

Hamlet Mi destino me llama

Y vuelve a cada insignificante arteria de este cuerpo

Fuerte como los nervios del león de Nemea.

Me llama todavía. ¡Soltadme, caballeros!

¡Por el cielo, haré un espectro de aquel que se me oponga!

¡Fuera he dicho! –Vamos, te sigo.

Salen el espectro y Hamlet.

Horacio Su imaginación lo ha vuelto temerario.

Marcelo Sigámoslo. En esto no conviene obedecerlo.

Horacio Vamos tras él. ¿Adónde conducirá todo esto?

Marcelo Algo está podrido en Dinamarca.

Horacio Que el cielo lo remedie.

Marcelo Sigámoslo.

Salen.

1.5. Entran, en otro punto de la misma explanada, el espectro y Hamlet.

Hamlet ¿Dónde me llevas? Habla, no iré más lejos.

Espectro Escúchame.

Hamlet Lo haré.

Espectro Ya casi llega la hora

En que a las sulfúreas y torturantes llamas

Debo volver.

Hamlet ¡Ay, pobre espectro!

Espectro No te apiades de mí; presta atención, en cambio,
A lo que voy a revelarte.

Hamlet Habla, estoy preparado para oírte.

Espectro Y para la venganza, cuando oigas.

Hamlet ¿Qué?

Espectro Yo soy el espíritu de tu padre,
Condenado a andar errante por la noche,
Y a padecer de día entre las llamas
Hasta que los crímenes que en vida cometí
Hayan sido purgados. De no tener prohibido
Revelar los secretos de mi encierro,
La palabra más ligera de mi historia
Desgarraría tu alma, helaría tu joven sangre,
Haría saltar tus ojos, cual estrellas, de sus órbitas,
Dejaría tus bucles como púas
De un iracundo puercoespín.
Pero este eterno arcano no debe divulgarse
A oídos de carne y hueso.
Escucha, escucha, ¡oh, escucha!
Si alguna vez amaste a tu padre...

Hamlet ¡Oh, Dios!

Espectro Venga su infame y monstruoso asesinato.

Hamlet ¿Asesinato?

Espectro Asesinato horrendo, como todo asesinato,
Pero este más vil, perverso e inhumano.

Hamlet Infórmame, que con alas tan ligeras
Como la meditación o los pensamientos amorosos
Volaré a mi venganza.

Espectro Te encuentro decidido,

La siesta en mi jardín, tu tío, protegido
Por mi despreocupación, entró furtivamente,
Con un maldito veneno en una ampolla
Y vertió a través de mis oídos
El destilado mortal, cuyo efecto
Es tan hostil a la sangre de los hombres
Que recorre veloz como el mercurio
Las vías del cuerpo, y con vigor fulminante
Coagula y corta, cual gotas de ácido en la leche,
La sangre ligera y saludable. Eso hizo,
Y de inmediato una costra repugnante
Cubrió toda mi piel como una lepra.
Fue así como, durmiendo y por la mano
De un hermano, fui despojado a un tiempo
De mi vida, de mi corona y de mi reina,
Segado en la flor de mis pecados,
Sin comunión, sin preparativos, sin unción,
Enviado a juicio con mis cuentas por hacer
Y todos mis defectos pesando sobre mí.
¡Qué horrible, qué horrible, qué enormemente
Horrible! Si tienes corazón, no lo toleres;
No dejes que el lecho real de Dinamarca
Sea un tálamo para la lujuria y el incesto.
Pero, como sea que lleves esto a cabo,
No manches tu mente, no permitas
Que tu alma trame nada en contra
De tu madre. Déjasela al cielo
Y a esas espinas que alojadas en su pecho
La agujijonean y torturan. Me despido.

La luciérnaga anuncia que se acerca el alba,
Y comienza a palidecer su débil fulgor.

Adiós, adiós, adiós. Recuérdame.

Salé.

Hamlet ¡Oh, vosotras, legiones de los cielos! ¡Oh, Tierra!

¿Y qué más? ¿Añadiré el infierno?

¡Oh, infamia! Aguanta, aguanta, corazón,

Y vosotros, nervios míos, no desfallezcáis

Y mantenedme en pie. ¿Que te recuerde?

Por siempre, desventurado espectro,

Mientras la memoria tenga un sitio

En este globo trastornado. ¿Que te recuerde?

Borraré de mi memoria las trivialidades,

Sentencias, fórmulas, impresiones recogidas

De la juventud y la observación.

Y solo tu mandato vivirá

En las hojas del libro de mi mente,

Sin mezcla de materias bajas: sí, ¡por el cielo!

¡Oh, funesta mujer! ¡Oh, villano,

Villano, maldito villano sonriente!

Mis notas. Debo poner esto por escrito:

Se puede sonreír siendo un villano;

Al menos en Dinamarca. [*Escribe*]. Así que, tío...

La consigna: “Adiós, adiós, recuérdame”.

Lo he jurado.

Horacio (*Desde adentro*) ¡Mi Señor, mi Señor!

Marcelo (*Desde adentro*)

¡Príncipe Hamlet!

Entran Horacio y Marcelo.

Horacio

¡Los

[cielos lo protejan!

Horacio No hay ofensa, mi Señor.

Hamlet Sí, por San Patricio que la hay, Horacio,
 Y demasiado grande. En cuanto a esta visión,
 Quiero deciros que es un espectro verdadero.
 Pero debéis dominar vuestro deseo de saber
 Qué hay entre nosotros. Y ahora, mis amigos,
 Ya que sois mis amigos, compañeros de estudios
 Y de armas, concededme un pequeño favor.

Horacio ¿Qué es, mi Señor? Lo haremos.

Hamlet No revelar nunca lo que habéis visto esta noche.

Horacio } No lo haremos, mi Señor.
Marcelo }

Hamlet Pero juradlo.

Horacio En verdad,
 Mi Señor, no diré nada.

Marcelo Ni yo, mi Señor, de veras.

Hamlet Sobre mi espada.

Marcelo Ya hemos jurado, mi Señor.

Hamlet ¡Vamos, sobre mi espada, vamos!

Espectro *(Bajo tierra)* Jurad.

Hamlet Ja, ja, muchacho, ¿fuiste tú quien habló? ¿Estás ahí?
 Vamos, oísteis al camarada bajo tierra.
 Jurad.

Horacio Proponed la fórmula, mi Señor.

Hamlet Jurad sobre mi espada no hablar nunca
 De esto que habéis visto.

Espectro Jurad.

Hamlet *Hic et ubique?* Cambiaremos pues de sitio.
 Venid acá, caballeros, y poned

Vuestras manos otra vez sobre mi espada.

Jurad sobre mi espada no hablar nunca

De esto que habéis oído.

Espectro Jurad.

Hamlet Bien dicho, viejo topo. ¿Tan rápido puedes cavar?

Excelente zapador. Movámonos, amigos.

Horacio Oh, día y noche, qué pasmosamente extraño es esto.

Hamlet Como a un extraño dadle pues la bienvenida.

Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio,

Que las que sueña tu filosofía.

Pero venid.

Jurad, como antes, y que el cielo os ayude,

Que, por muy extravagante que me muestre

–Ya que tal vez en adelante deba

Adoptar un humor disparatado–,

Al verme así nunca revelaréis,

Cruzando los brazos o moviendo la cabeza,

O con frases misteriosas: “Ya sabemos”, o

“Podríamos si quisiéramos”, o “Si quisiéramos

Hablar”, o “Existen quienes, si pudieran”,

U otras expresiones ambiguas de ese tipo,

Que sabéis algo sobre mí. Jurad que no lo haréis,

Y os asistan, cuando las necesitéis,

La gracia y la misericordia de Dios.

Espectro Jurad.

Hamlet Descansa, descansa, espíritu perturbado.

Caballeros: me confío a vosotros,

Y lo que un hombre tan pobre como Hamlet

Pueda hacer para expresaros su amistad,

Polonio Y dejad que actúe libremente.

Reinaldo Bien, mi Señor.

Polonio Adiós.

Sale Reinaldo.

Entra Ofelia.

¿Qué pasa, Ofelia, qué te ocurre?

Ofelia ¡Oh, mi Señor, he sentido tanto miedo!

Polonio ¿De qué, en el nombre de Dios?

Ofelia Mi Señor, estaba yo cosiendo en mi aposento

Cuando se presentó ante mí el príncipe Hamlet,
Con su jubón completamente suelto,
Su cabeza descubierta, sus medias todas sucias
Y sin ligas, y caídas hasta sus tobillos,
Pálido como su camisa, sus rodillas chocando una con otra,
Y con una expresión tan lastimosa en el semblante
Que parecía haber salido del infierno.

Polonio ¿Loco por amor a ti?

Ofelia No lo sé, mi Señor,

Pero en verdad eso me temo.

Polonio ¿Qué dijo?

Ofelia Me tomó por la muñeca, y me apretó con fuerza;
Se apartó después a la distancia del largo de su brazo,
Y con su otra mano sobre su frente, de este modo,
Se quedó contemplando mi rostro atentamente,
Como queriendo retratarlo. Permaneció así largo tiempo;
Al fin, sacudiendo mi brazo suavemente, y moviendo así,
Hacia arriba y hacia abajo, tres veces, la cabeza,
Lanzó un suspiro tan triste y tan profundo
Que parecía que iba a destrozarlo

Y a terminar con él. Hecho eso, me soltó,
Y, con la cabeza vuelta por encima de su hombro,
Pareció encontrar su camino sin sus ojos,
Ya que salió del cuarto sin ayuda de ellos,
Manteniendo su mirada fija en mí.

Polonio Vamos, venid conmigo, voy a buscar al rey.
Esta es sin duda la locura del amor,
Cuya misma violencia lo destroza,
Y conduce al deseo a empeños temerarios
Tan a menudo como cualquier pasión de las que afligen
Nuestra condición humana. Lo lamento.
¿Qué, lo habéis tratado mal últimamente?

Ofelia No, mi buen Señor; pero, como me ordenasteis,
Rechacé sus cartas, y me negué
A recibirlo.

Polonio Eso debe haberlo vuelto loco.
Siento no haberlo observado con mayor atención
Y mejor juicio. Temí que estuviera actuando
Para perderte. Estoy avergonzado de mis celos.
Por el cielo, es tan propio de nuestra edad
El exceso de prudencia en nuestros juicios
Como es corriente entre los jóvenes
La falta de discreción. Ven, vamos a ver al rey.
Esto debe saberse, pues puede ser peor
Ocultar este amor que revelarlo.
Vamos.

Salen.

II.2. Trompetas. Entran el rey y la reina, Rosencrantz y Guildenstern, con acompañantes.

Claudio ¡Bienvenidos, queridos Rosencrantz y Guildenstern!

Además de nuestro gran deseo de veros,
La necesidad de vuestros servicios nos movió
A llamaros con urgencia. Algo habéis oído
Sobre la transformación de Hamlet. La llamo así
Pues ni en su aspecto exterior ni internamente
Se parece al que era. Qué cosa pueda ser,
Más que la muerte de su padre,
Lo que lo ha enajenado de ese modo,
No logro imaginarlo. Os ruego a ambos,
Ya que os habéis criado con él desde la infancia,
Y os parecéis tanto en juventud y en gustos,
Que os dignéis permanecer un tiempo aquí en la corte,
Complacerlo con vuestra compañía
Y aprovechar las ocasiones que encontréis
Para averiguar la causa de la pena
Que lo atormenta de este modo, a fin de que,
Una vez descubierta, podamos remediarla.

Gertrudis Ha hablado mucho de vosotros, caballeros,

Y sé que no hay en el mundo dos personas
A quienes esté más apegado. Si os complace
Mostrarnos tanta cortesía y buena voluntad
Como para dar cumplimiento a nuestro sueño
De que os quedéis con nosotros por un tiempo,
Recibiréis la gratitud que corresponde
A la satisfacción de un rey.

Rosencrantz Vuestras majestades,
 Por vuestra autoridad sobre nosotros, podrían
 Ordenarnos, en vez de suplicarnos, cumplir
 Vuestra venerable voluntad.

Guildestern Obedecemos,
 E inclinándonos a vuestros pies os ofrecemos
 Nuestros servicios, sin ninguna reserva,
 Para lo que queráis mandar.

Claudio Gracias, Rosencrantz, y buen Guildestern.

Gertrudis Gracias, Guildestern, y buen Rosencrantz.
 Y os ruego que de inmediato visitéis
 A mi hijo, tan cambiado. Que alguno de vosotros
 Conduzca a estos caballeros ante Hamlet.

Guildestern Quiera el cielo que nuestra presencia y nuestros actos
 Le agraden y lo ayuden.

Gertrudis Que así sea.

Salen Rosencrantz, Guildestern y algunos acompañantes.

Entra Polonio.

Polonio Mi buen Señor, los embajadores
 Han vuelto felizmente de Noruega.

Claudio Siempre has sido el padre de buenas noticias.

Polonio ¿De veras, mi Señor? Os aseguro, majestad,
 Que como cuido mi alma cuido cumplir
 Mis deberes con Dios y con mi rey;
 Y pienso, a menos que mi cerebro ya no pueda
 Seguir un rastro con la seguridad
 Con que lo hacía, que he encontrado
 La causa de la perturbación de Hamlet.

Claudio Oh, hablad. Estoy ansioso por oír.

Polonio Recibid primero a los embajadores;
 Mi noticia será el postre de este gran festín.
Claudio Hacedles vos mismo los honores y traedlos.

Sale Polonio.

 Me dice, amada Gertrudis, que ha encontrado
 La fuente del trastorno de vuestro hijo.
Gertrudis Sospecho que no es otra que la muerte
 De su padre y nuestra precipitada boda.
Claudio Veremos.

Entran Polonio, Voltemand y Cornelio.

 Bienvenidos, mis buenos amigos.

 Decid, Voltemand, ¿qué hay de nuestro hermano, el rey noruego?

Voltemand Os retribuye los saludos y deseos.
 De inmediato ordenó que terminaran
 Las levas de su sobrino, que él creía
 Preparativos contra el rey de los polacos,
 Pero que lo eran, como comprendió,
 Contra vuestra majestad. Lamentando
 Que se hubiera abusado así de su dolencia,
 Edad y desamparo, hizo comparecer
 A Fortimbrás, que obedeció de inmediato,
 Fue reprendido por el rey, y prometió
 No intentar nunca más en el futuro
 Un hecho de armas contra vuestra majestad.
 Por lo que el viejo rey, lleno de gozo,
 Le otorgó en renta anual tres mil coronas,
 Y la misión de usar contra el rey de los polacos
 Esos soldados que había reclutado;
 Con la súplica, que aquí se especifica,

O la causa, mejor, de este defecto,
Porque este defecto es efecto de una causa.
El resto resta, y lo que resta es esto.
Considerad.
Tengo una hija –tengo, digo, en tanto que sea mía–,
Quien, cumpliendo con su deber y obedeciéndome, notad,
Me ha dado esto. Haced ahora vuestras deducciones.

[Lee la carta].

“A la celestial, al ídolo de mi alma, a la muy hermoseedada Ofelia”.
Esa es una frase mala, una frase vil, “hermoseedada” es una expresión
detestable. Pero debéis oír todavía lo que viene. Sigue así:

“En su excelso y blanco seno, estos, etcétera”.

Gertrudis ¿Ha recibido ella esto de Hamlet?

Polonio Buena Señora, aguardad un momento. Leeré fielmente:

“Pon en duda que los astros tengan fuego,
Pon en duda los movimientos del sol,
Duda de que en la verdad no haya mentira,
Pero no dudes nunca de mi amor.

Oh, querida Ofelia, no soy bueno haciendo versos, carezco de arte
para ordenar métricamente mis gemidos; pero que te amo mucho,
muchísimo, créelo. Adiós.

Tuyo por siempre, querida dama mía, mientras esta máquina
sea suya, Hamlet”.

Esto, obedientemente, me ha mostrado mi hija,
Quien además ha revelado a mis oídos
Detalles sobre el tiempo, los medios y los sitios
De esos floreos.

Claudio ¿Pero cómo ha recibido
Ella su amor?

Polonio Separad esto de aquí si es de otro modo.*
 Voy a encontrar, con la ayuda de las circunstancias,
 La verdad, aunque se oculte en el centro mismo
 De la tierra.

Claudio ¿Cómo podemos cerciorarnos?

Polonio Sabéis que a veces se pasea largas horas
 Por estas galerías.

Gertrudis Eso es verdad.

Polonio En una de esas ocasiones, le soltaré a mi hija.
 Vos y yo observaremos el encuentro
 Ocultos tras un tapiz: si él no la ama,
 Y no es por eso que ha perdido la razón,
 Suspendedme en mis funciones y enviadme
 A tirar del carro en una granja.

Claudio Lo intentaremos.

Entra Hamlet leyendo un libro.

Gertrudis Pero mirad: ahí viene el pobre, leyendo tristemente.

Polonio Retiraos, os ruego a ambos, retiraos.

 Lo abordaré ahora mismo.

Salen Claudio, Gertrudis y los criados.

 –Oh, disculpadme.

 ¿Cómo estáis, mi buen príncipe Hamlet?

Hamlet Bien, gracias a Dios.

Polonio ¿Me conocéis, mi Señor?

Hamlet Perfectamente, sois un pescadero.

Polonio No, mi Señor.

Hamlet Pues ojalá fuerais un hombre tan honrado.

Polonio ¿Honrado, mi Señor?

* Diversos editores indican que Polonio se toca aquí la cabeza y los hombros.

- Hamlet Sí, señor. Ser honrado, como marcha este mundo, es ser un hombre escogido entre diez mil.
- Polonio Eso es muy cierto, mi Señor.
- Hamlet Porque si el sol cría gusanos en el cadáver de un perro, que es un buen bocado de carroña para besar... ¿Tenéis una hija?
- Polonio Sí, mi Señor.
- Hamlet No la expongáis al sol. La concepción es una bendición, pero del modo en que vuestra hija puede concebir... Amigo, estad alerta.
- Polonio (*Aparte*) ¿Qué quiere decir con eso? Otra vez con la cantinela de mi hija. Sin embargo, al principio no me reconoció, dijo que yo era un pescadero... Está muy perdido, muy perdido. Ya decir verdad, en mi juventud yo sufrí muchos trastornos por amor, muy parecidos a este. Le hablaré de nuevo. –¿Qué leéis, mi Señor?
- Hamlet Palabras, palabras, palabras.
- Polonio ¿Cuál es el problema, mi Señor?
- Hamlet ¿Entre quiénes?
- Polonio Me refiero al asunto sobre el que leéis, mi Señor.
- Hamlet Calumnias, señor. Este satírico sinvergüenza dice aquí que los hombres viejos tienen barbas grises, que sus rostros están arrugados, que sus ojos segregan un ámbar grueso y una goma de ciruelo, que carecen totalmente de ingenio y que tienen las nalgas sumamente flácidas. Todo lo cual, señor, a pesar de que yo lo creo con la mayor vehemencia y convicción, no me parece honorable poner por escrito de este modo. Porque vos mismo, señor, seríais tan viejo como yo, si pudierais marchar hacia atrás como un cangrejo.
- Polonio (*Aparte*) A pesar de que esto sea locura, hay método en ella. –¿Querríais pasearos, mi Señor, por donde no os dé el aire?
- Hamlet ¿Dentro de mi tumba?

Polonio Realmente ahí no da el aire. (*Aparte*) ¡Qué sagaces son a veces sus respuestas! Una agudeza que suele acompañar a la locura, que no podría extraerse tan favorablemente a la razón y a la cordura. Lo dejaré, y buscaré inmediatamente la forma de que se encuentre con mi hija. –Mi honorable Señor, con la mayor humildad os pido vuestro permiso para dejaros.

Hamlet No podéis, señor, pedirme cosa alguna que os vaya a dar con mayor placer; excepto mi vida, excepto mi vida, excepto mi vida.

Polonio Adiós, mi Señor.

Hamlet ¡Estos fastidiosos viejos papanatas!

Entran Guildenstern y Rosencrantz.

Polonio ¿Buscáis al príncipe Hamlet? Ahí está.

Rosencrantz Dios os guarde, Señor.

Sale Polonio.

Guildenstern ¡Mi honorable Señor!

Rosencrantz ¡Mi queridísimo Señor!

Hamlet ¡Mis excelentes amigos! ¿Cómo estás, Guildenstern? Ah, Rosencrantz. Mis buenos muchachos, ¿cómo estáis ambos?

Rosencrantz Como cualquier otro mortal sobre la Tierra.

Guildenstern Felices de no estar felices en exceso; no somos el pompón en el gorro de la Fortuna.

Hamlet ¿Ni tampoco las suelas de sus zapatos?

Rosencrantz Tampoco, mi Señor.

Hamlet ¿Vivís pues cerca de su cintura, o en medio de sus favores?

Guildenstern A fe, la conocemos muy íntimamente.

Hamlet ¿A sus partes más secretas? Oh, muy cierto, la Fortuna es una ramera. ¿Qué noticias traéis?

Rosencrantz Ninguna, mi Señor, salvo que el mundo se vuelve cada día más honrado.

Hamlet Pues entonces debemos estar cerca del día del Juicio universal. Pero vuestras noticias no son ciertas. Permitidme preguntar de modo más concreto: ¿qué le habéis hecho a la Fortuna, mis buenos amigos, para merecer que os enviara a esta prisión?

Guildenstern ¿Prisión, mi Señor?

Hamlet Dinamarca es una prisión.

Rosencrantz Entonces el mundo lo es.

Hamlet Y una muy buena, en la que hay muchas celdas, mazmorras y calabozos. Dinamarca es uno de los peores.

Rosencrantz No pensamos eso, mi Señor.

Hamlet Pues entonces no lo será para vosotros, pues no hay ninguna cosa buena o mala, sino que es el pensamiento lo que les da tales atributos. Para mí es una prisión.

Rosencrantz Es vuestra ambición la que os la presenta de ese modo; debe ser demasiado estrecha para vuestra mente.

Hamlet ¡Oh, Dios! Yo podría estar encerrado en una cáscara de nuez y considerarme soberano de un espacio infinito, de no ser porque tengo malos sueños.

Guildenstern Sueños que son ellos mismos ambición, ya que la sustancia misma del ambicioso es apenas la sombra de un sueño.

Hamlet El propio sueño no es más que una sombra.

Rosencrantz Es verdad, y yo sostengo que la ambición es de una calidad tan etérea y sutil que no es más que la sombra de una sombra.

Hamlet Es decir que solo los mendigos tienen cuerpo, y que nuestros monarcas y héroes encumbrados no son sino las sombras de los mendigos. ¿Vamos a la corte? Pues a fe mía que no estoy para razonar.

Ambos Estaremos a vuestro servicio.

Hamlet De ningún modo. No os confundiré con el resto de mis criados; pues para hablaros francamente, ya me sirven de sobra. Pero ahora, entre viejos amigos, ¿qué hacéis en Elsinor?

Rosencrantz Visitaros, mi Señor, tan solo eso.

Hamlet Mendigo como soy, soy pobre hasta en las gracias, pero os agradezco. Aunque ese agradecimiento, mis amigos, no vale ni medio penique. ¿Acaso no fuisteis mandados a llamar? ¿Estáis aquí por vuestra propia voluntad? ¿Es esta una visita espontánea? Vamos, hablad francamente conmigo. Vamos, vamos. Hablad.

Guilkenstern ¿Qué deberíamos decir, mi Señor?

Hamlet Cualquier cosa, pero que responda a mis preguntas. Habéis sido mandados a llamar, y hay una suerte de confesión en vuestras miradas que vuestra ingenuidad no tiene astucia suficiente para disimular. Sé que los buenos del rey y de la reina han requerido vuestra presencia.

Rosencrantz ¿Con qué propósito, mi Señor?

Hamlet Eso debéis decírmelo vosotros. Pero dejadme conjurados, en nombre de nuestra camaradería, de la amistad de nuestra juventud, de la obligación de nuestro afecto siempre conservado, y de lo más querido de todo aquello con lo que un expositor más hábil podría encareceros, a que seáis sinceros y directos conmigo: ¿habéis o no sido mandados a llamar?

Rosencrantz (*A Guilkenstern*) ¿Qué decís?

Hamlet (*Aparte*) No, que tengo un ojo encima vuestro. –Si me amáis, no me ocultéis nada.

Guilkenstern Mi Señor, fuimos mandados a llamar.

Hamlet Yo os diré por qué. Así, anticipándome, evitaré que vosotros confeséis, y la promesa de silencio que hicisteis al rey y a la reina no habrá sido violada. Últimamente, aunque no sé por qué

motivo, he perdido por completo la alegría y abandonado todas mis actividades, y mi estado de ánimo es tan malo que incluso este hermoso sitio, el mundo, me parece un promontorio estéril, que esta bóveda magnífica, el cielo, miradlo, este bello firmamento que está sobre nosotros, este techo majestuoso cincelado de áureo fuego, pues bien, no es para mí otra cosa que un viciado y pestilente conjunto de vapores. ¡Qué obra de arte es un hombre! ¡Qué noble en razón, qué infinito en facultades, qué expresivo y admirable en forma y movimiento, qué semejante por su acción a un ángel y por su comprensión a un dios! La maravilla del mundo, el modelo de todas las criaturas. Y sin embargo, ¿qué es para mí esta quintaesencia del polvo? El hombre no me gusta –no, tampoco la mujer, a pesar de que con vuestra sonrisa parecéis decir eso.

Rosencrantz Mi Señor, no hubo semejante idea en mis pensamientos.

Hamlet ¿Por qué os reísteis entonces, cuando dije que el hombre no me gusta?

Rosencrantz Porque pensé, mi Señor, qué pobre recepción recibirán de vos, si no os gusta el hombre, los actores. Los pasamos por el camino, y vienen hacia acá a ofrecer sus servicios.

Hamlet El que represente al rey será bien recibido. Su majestad recibirá mi tributo; el valiente caballero hará uso de su espada y de su escudo; el amante no suspilará en vano; el maniático terminará su parte en paz; el bufón hará reír a aquellos cuyos pulmones estén preparados para ello, y la dama dirá libremente lo que piensa, o sufrirán si no los versos blancos. ¿Qué actores son?

Rosencrantz Aquellos con los que acostumbrabais deleitaros, los actores de la ciudad.

Hamlet ¿Y por qué viajan? Era mejor, para su reputación y su provecho, permanecer establemente allí.

Rosencrantz Creo que les está prohibido a causa de la reciente conmoción.

Hamlet ¿Gozan del mismo prestigio que tenían cuando yo estaba en la ciudad? ¿Son tan seguidos como entonces?

Rosencrantz No, por cierto no lo son.

Hamlet ¿Qué ocurrió? ¿Se les agotó el ingenio?

Rosencrantz No, se esfuerzan por seguir manteniendo su nivel, pero hay, Señor, una cría de niños, pequeños pichones, que se desganñitan con sus gritos y son aplaudidos del modo más estruendoso. Esa es ahora la moda, y tanto se burlan del teatro vulgar –como lo llaman– que muchos valientes tienen miedo de ser vistos en ellos, y rara vez se atreven a asomarse por allí.

Hamlet ¿Qué? ¿Son niños? ¿Quién los financia? ¿Cómo son sostenidos? ¿Continuarán su carrera solo mientras sean capaces de cantar? ¿No dirán más tarde, cuando se hayan convertido en actores profesionales –como ocurrirá seguramente, si no tienen un medio mejor para mantenerse– que los escritores les hicieron daño obligándolos a vociferar contra su propio porvenir?

Rosencrantz A fe mía que ha habido mucha agitación por ambas partes. El público no considera un pecado incitarlos a la controversia. Durante un tiempo no se ponía en escena ninguna nueva pieza a menos que el poeta y el actor llegaran a los puños.

Hamlet ¿Es posible?

Guildenstern Sí, ya se ha desperdiciado demasiado talento.

Hamlet ¿Y son los niños quienes triunfan?

Rosencrantz Ya lo creo, mi Señor. Incluso sobre Hércules y su carga.

Hamlet No debe extrañarnos, ya que mi tío es rey de Dinamarca, y aquellos que se burlaban de él cuando mi padre aún vivía pagan ahora veinte, cuarenta, cincuenta, cien ducados cada uno por su

retrato en miniatura. ¡Por Dios!, hay algo en esto más que natural, que la filosofía podría sacar a la luz.

Suenan trompetas.

Guildestern Ahí están los actores.

Hamlet Caballeros, sed bienvenidos a Elsinor. Vamos: vengan vuestras manos. Corresponde dar la bienvenida con cumplimientos y ceremonias. Permitidme rendiros las usuales cortesías de este modo, no vaya a ser que mi acogida a los actores, que habrá de ser, debo deciros, muy pomposa, parezca más calurosa que la que os doy a vosotros. Sois bienvenidos. Pero mi tío-padre y mi tía-madre se equivocan.

Guildestern ¿En qué, mi querido Señor?

Hamlet No estoy loco más que al nornoroeste. Cuando el viento es del sur, puedo distinguir un halcón de un serrucho.

Entra Polonio.

Polonio Qué bueno veros, caballeros.

Hamlet Prestad atención, Guildestern, y vos también –a cada oído un oyente. Ese grandulón que veis ahí no se ha desprendido aún de sus pañales.

Rosencrantz Quizás los usa por segunda vez, porque dicen que un hombre viejo es dos veces un niño.

Hamlet Vaticino que me viene a hablar de los actores, ya veréis. Decís bien, señor, fue el lunes por la mañana, es verdad.

Polonio Mi Señor, tengo novedades para daros.

Hamlet Mi señor, tengo novedades para daros. Cuando Roscio actuaba en Roma...

Polonio Han llegado los actores, mi Señor.

Hamlet Rumores, rumores.

Polonio Por mi honor.

Hamlet Entonces llegó cada actor sobre su burro.

Polonio Los mejores actores del mundo, tanto para tragedia como para comedia, drama histórico, pastoral, pastoral-cómico, histórico-pastoral, trágico-histórico, trágico-cómico-histórico-pastoral, escena indivisible o poema ilimitado. Para ellos, ni Séneca es demasiado pesado ni Plauto demasiado leve. Sujetos a las normas o libres de ellas, son los mejores.

Hamlet ¡Oh, Jefté, juez de Israel, qué tesoro tenías!

Polonio ¿Qué tesoro tenía, mi Señor?

Hamlet Pues

Apenas una bella hija,

A la que él adoraba.

Polonio Otra vez con mi hija.

Hamlet ¿No estoy en lo cierto, viejo Jefté?

Polonio Si me llamáis Jefté, mi Señor, tengo una hija a la que adoro.

Hamlet No, no es eso lo que sigue.

Polonio ¿Qué sigue entonces, mi Señor?

Hamlet ¿Cómo?

Tan solo Dios conocía la suerte que correría,

Y luego, vos sabéis:

Vino a suceder, como era de temer...

La primera estrofa de esta piadosa canción os enseñará más, pero mirad, aquí vienen a hacerme callar.

Entran los actores.

–Sed bienvenidos, señores, bienvenidos todos. Qué alegría veros bien. Bienvenidos, buenos amigos. ¡Oh, mi viejo amigo! Vaya, tu rostro se ha llenado de pelos desde la última vez que te vi; ¿vienes a desafiarme en Dinamarca? ¡Mi joven dama y señora! Por María

santísima, vuestra merced está el alto de un zapato más cerca del cielo que cuando la vi la última vez. Ruego a Dios que vuestra voz no esté quebrada como una moneda fuera de circulación. Señores, sed bienvenidos. Como halconeros franceses, queremos veros volar sobre lo primero que se cruce: oiremos ya mismo un parlamento. Vamos, dadnos una prueba de vuestra habilidad: vamos, un discurso apasionado.

Primer actor ¿Qué discurso, mi buen Señor?

Hamlet Una vez te oí recitar un parlamento, que nunca fue representado en el teatro, o si lo fue no lo fue más de una vez, porque la pieza, por lo que recuerdo, no le gustó a la multitud: era caviar para el vulgo. Pero era, según me pareció, y según le pareció a otros cuyo juicio en estas materias tiene más valor que el mío, una excelente obra, bien dispuesta en sus escenas y planteada con tanta sobriedad como destreza. Recuerdo que alguien dijo que no había suficiente picante en los versos para dar sabor al asunto, pero tampoco material en el fraseo que pudiera denunciar afectación en el autor. La consideré en fin una composición meritoria, edificante y agradable, y elegante sin ser artificial. Me gustó sobremanera un parlamento en él; era el relato que Eneas hacía a Dido, y especialmente aquella parte en que se refería al asesinato de Príamo. Si sigue vivo en vuestra memoria, comenzad en este verso, a ver, a ver...

“El feroz Pirro, como la bestia hircana”...

No, no es así. Comienza con Pirro...

“El feroz Pirro, cuyas tenebrosas armas,
Negras como su intención, semejaban la noche
Cuando yacía oculto en el nefasto corcel,
Ha manchado ahora su terrible figura de tinieblas
Con un blasón más siniestro. De pies a cabeza

Mudo cual la muerte, hasta que el terrible trueno
Rasga el cielo, así también en Pirro, tras la pausa,
Renace el deseo de venganza,
Y nunca los martillos de los Cíclopes cayeron
Sobre la armadura de Marte, forjada para resistir eternamente,
Con menos piedad que la de la sangrienta
Espada de Pirro cayendo sobre Príamo.
¡Fuera de aquí, Fortuna prostituta! Vosotros todos, dioses,
Reunidos en sínodo general, arrebatadle su poder,
Quebrad todos los rayos y aros de su rueda,
Y arrojadlo todo desde la cima del Olimpo
Hasta los abismos del infierno”.

Polonio Demasiado largo.

Hamlet Irá al barbero, junto con vuestra barba. –Te ruego que pro-
sigas. Este está para los bailes o para los cuentos verdes; si no, se
duerme. Sigue, vamos a Hécuba.

Primer actor “Pero quien hubiera visto a la reina arrebozada...”.

Hamlet ¿La reina arrebozada?

Polonio Eso está bien, “reina arrebozada” está bien.

Primer actor “Correr descalza de un lado a otro,
Desafiando las llamas con su llanto, cubierta con un paño la cabeza
Donde había brillado la diadema, y llevando por vestido,
Sobre sus flancos exhaustos de fecundidad,
Una manta recogida en la emergencia del incendio,
Quien hubiera visto esto, con lengua emponzoñada de rencor
Habría declarado traidora a la Fortuna.
Pero si los mismos dioses la hubieran contemplado
Cuando vio a Pirro deleitarse maliciosamente
En despedazar con su espada los miembros de su esposo,

Si hubieran oído la explosión de sus alaridos de dolor,
Habrían hecho derramar lágrimas de leche –a menos que nada
De la Tierra los conmueva– a los ardientes ojos del cielo,
Y ellos mismos se habrían llenado de piedad”.

Polonio Mirad si no ha cambiado de color, y tiene lágrimas en sus
ojos. Ya basta, por favor.

Hamlet Está bien. Pronto te haré recitar el resto. –Mi buen señor,
¿cuidaríais de que los actores estén bien atendidos? ¿Oís? Que se
los atienda bien, porque ellos son el compendio y la crónica de este
tiempo. Más os vale tener un mal epitafio después de vuestra muerte
que una mala fama entre ellos mientras vivís.

Polonio Mi Señor, les daré el tratamiento que merecen.

Hamlet No, hombre, por Dios, mucho mejor. Dad a cada hombre el
tratamiento que merece, y ¿quién escapará de los azotes? Tratadlos
conforme vuestro propio honor y dignidad; cuanto menos merezcan
ellos, más meritoria será vuestra generosidad. Acompañadlos.

Polonio Venid, señores. *Salen.*

Hamlet Seguidlo, amigos, mañana tendremos una representación.
–Oye, viejo amigo, ¿podríais representar *La muerte de Gonzago*?

Primer actor Sí, mi Señor.

Hamlet De acuerdo. La interpretaréis mañana por la noche.
¿Podríais, si fuera necesario, estudiar un parlamento de unas doce
o dieciséis líneas, que yo escribiría e insertaría en él, no es cierto?

Primer actor Sí, mi Señor.

Hamlet Muy bien. Seguid a ese caballero, y cuidado con burlaros
de él.

Salen los actores.

Mis buenos amigos, os dejo hasta la noche. Bienvenidos a Elsinor.

Rosencrantz Mi buen Señor.

Salen Rosencrantz y Guildenstern.

Hamlet Sí, sí, adiós. Ahora estoy solo.
¡Oh, qué miserable soy, qué desgraciado!
¿No es monstruoso que este actor,
Fingiendo apenas, soñando una pasión,
Pueda subyugar su alma hasta tal punto
Que palidezca todo su semblante,
Derrame lágrimas, su aspecto se perturbe,
Se le corte la voz, y todo su cuerpo exprese
Esas imágenes? ¿Y todo eso por nada?
¡Por Hécuba!
¿Qué es Hécuba para él, o él para Hécuba,
Para que deba llorar por ella? ¿Qué haría él
Si tuviera los motivos de dolor que yo tengo?
Inundaría el escenario de lágrimas,
Y desgarraría los oídos del público,
Enloquecería al culpable y aterraría al inocente,
Confundiría al ignorante y asombraría
A las mismas facultades de ver y oír. En cambio yo,
Canalla insensible y vacilante, permanezco
Como un alucinado, indiferente ante mi causa,
Y no puedo decir nada, ni siquiera por un rey
Sobre cuyo reino y sobre cuya amada vida
Cayó una destrucción tan condenable. ¿Soy un cobarde?
¿Nadie me llama villano, me sacude,
Me arranca la barba y me la enrostra,
Me retuerce la nariz y me acusa
De ser un mentiroso? ¿Nadie?
¡Por Dios! Debería soportarlo. No debo tener
Más vísceras que una paloma, ni la hiel

Que volvería más amarga la opresión,
Para no haber engordado ya a los buitres
Con la carroña de ese miserable. ¡Villano
Lascivo y sanguinario! ¡Cruel, pérfido, impúdico,
Monstruoso villano! ¡Oh, venganza!
¿Pero qué? ¡Qué asno soy! ¡Qué gran proeza!
¡Que yo, el hijo de la víctima querida,
Movido por el cielo y el infierno a mi venganza,
Me desahogue, como una puta, con palabras,
Y me maldiga como el más bajo de los seres,
Como una fregona de cocina! ¡Qué vergüenza!
A trabajar, cerebro mío. Hum, he oído decir
Que ciertos delincuentes, presenciando una obra,
Se han visto afectados con tal fuerza
Por la destreza de la representación
Que revelaron su culpa de inmediato;
Pues el crimen, aunque mudo, se delata
Por medios increíbles. Haré que representen
Algo semejante al asesinato de mi padre
Ante mi tío. Observaré sus miradas,
Le pondré el dedo en la llaga. Si retrocede,
Sé qué debo hacer. El espíritu que he visto
Puede ser un diablo. Y el diablo tiene poderes
Para seducir, y tal vez quiera, aprovechando
Mi debilidad y melancolía, que son estados
Que sabe dominar, abusar de mí
Para dañarme. Quiero tener, para actuar,
Pruebas contundentes. El drama es el lazo
Con el que atraparé la conciencia del rey. Sale.

Consiguen con frecuencia azucarar
Al mismo diablo.

Claudio (*Aparte*) Eso es muy cierto.
¡Cómo azota ese discurso a mi conciencia!
No es más horrible el rostro de una puta
Detrás de la pintura que lo adorna
Que mi acción detrás de mis palabras.
¡Oh, carga abrumadora!

Polonio Lo oigo venir. Retirémonos, mi Señor.

Salen Claudio y Polonio.

Entra Hamlet.

Hamlet Ser o no ser, esa es la cuestión.
¿Es más noble soportar con temple
Los golpes y dardos de la insultante Fortuna,
O alzarse en armas contra un mar de adversidades,
Y enfrentándolas ponerles fin? Morir, dormir...
Nada más. Y pensar que durmiendo damos fin
Al dolor del corazón y a los mil males
Que carga nuestra carne. Es una consumación
Digna de anhelarse. Morir, dormir...
Dormir, tal vez soñar. ¡Ay! Ahí está el problema:
Debe detenernos ignorar qué sueños puedan asaltarnos
En ese sueño de la muerte, después de abandonadas
Estas mortales ataduras. He ahí el motivo
Que da tan larga vida a la desgracia. Porque
¿Quién toleraría los azotes y el desdén del mundo,
La injusticia del tirano, las afrentas del soberbio,
El tormento del amor burlado, la demora de la ley,
La insolencia del poder y el desprecio

Cuando el que los hizo se revela odioso.

Tomad, mi Señor.

Hamlet ¡Ja, ja! ¿Sois virtuosa?

Ofelia ¿Mi Señor?

Hamlet ¿Sois hermosa?

Ofelia ¿Qué quiere decir vuestra alteza?

Hamlet Que si fuerais virtuosa y hermosa, vuestra virtud no debería admitir trato con vuestra belleza.

Ofelia ¿Podría la belleza, mi Señor, tener compañera mejor que la virtud?

Hamlet Ya lo creo que sí. Pues el poder de la belleza hará de la virtud una alcahueta antes de que la fuerza de la virtud convierta en su semejante a la hermosura. Alguna vez esto fue una paradoja, pero ahora el tiempo ha dado prueba de ello. Os amé una vez.

Ofelia Por cierto, mi Señor, eso me hicisteis creer.

Hamlet No debisteis haberme creído, porque aunque la virtud se injerte en nuestro viejo tronco, nos quedará siempre algún resabio de él. Yo no os amaba.

Ofelia Mayor aún fue mi engaño en ese caso.

Hamlet Vete a un convento. ¿Por qué habrías de andar pariendo pecadores? Yo mismo soy moderadamente virtuoso, pero aun así podría acusarme de tales cosas que sería mejor que mi madre no me hubiera echado al mundo. Soy muy soberbio, vengativo, ambicioso, con más impulsos criminales que pensamientos para darles nombre, imaginación para darles forma, o tiempo para llevarlas adelante. ¿Por qué deberían existir sujetos como yo arrastrándose entre la tierra y el cielo? Somos todos unos canallas consumados, no te fíes de ninguno de nosotros. Vete a un convento. ¿Dónde está vuestro padre?

Ofelia En casa, mi Señor.

Hamlet Verificad que las puertas estén bien cerradas, a fin de que no vaya a hacer tonterías fuera de su propia casa. Adiós.

Ofelia ¡Oh, ayudadlo, dulces cielos!

Hamlet Si te casas, te daré esta maldición para tu dote: puedes ser casta como el hielo y pura como la nieve, igual no te librarás de la calumnia. Vete a un convento, ve. Y si tienes que casarte, cástate con un tonto, porque los hombres sabios saben bien qué clase de monstruos hacéis de ellos. A un convento, vete. Y rápido. Adiós.

Ofelia ¡Oh, poderes del cielo, sanadlo!

Hamlet He oído hablar también, sobradamente, de vuestro maquillaje. Dios os ha dado un rostro y vosotras os hacéis por vuestra cuenta otro. Camináis como bailando, os contorneáis, habláis afectadamente, ponéis apodos a todo ser viviente, y pretendéis hacer pasar vuestra ligereza por ingenuidad. Vete, ya estoy harto de eso, me ha vuelto loco. Os advierto que no tendremos más casamientos. Todos los que ya están casados, menos uno, vivirán, los demás, quedarán igual que ahora. A un convento, ve. Sale.

Ofelia ¡Oh, qué noble inteligencia quebrantada!

 La agudeza, la lengua, la espada
 Del cortesano, del guerrero, del letrado,
 La flor y esperanza del Estado, blanco gallardo
 De todas las miradas, perdido, totalmente arruinado,
 Y yo, la más miserable e infeliz de las mujeres,
 Que gusté la miel de sus promesas musicales,
 Debo ahora ver a esa razón noble y soberana
 Desafinando como campanas discordantes,
 Y las facciones sin par de su florida juventud
 Marchitadas por el delirio. Oh, pobre de mí,
 Ver lo que veo tras haber visto lo que vi.

III.2. *Entran Hamlet y dos o tres actores.*

Hamlet Os ruego que recitéis el parlamento como os lo he declamado, con lengua ágil. Si lo vociferáis, como suelen hacer muchos de nuestros actores, será como haberle dado mis líneas al pregonero. Tampoco mováis vuestra mano de este modo, como si quisierais serruchar el aire: es mejor ser mesurado en todo; pues aun en medio del torrente, de la tempestad, del torbellino, por así decir, de vuestra pasión, debéis conquistar y transmitir una templanza que os permita dar elegancia a la expresión. Me ofende en el alma oír a un robusto actor empelucado hacer jirones una pasión, convertirla en verdaderos harapos, desgarrar los oídos de los del patio, quienes en su mayoría son incapaces de apreciar otra cosa que absurdas pantomimas y alboroto. Haría azotar a semejante actor por sobreactuar el papel de Termagante. Os ruego que lo evitéis.

Primer actor Lo garantizo a vuestra alteza.

Hamlet No exageréis tampoco la moderación; dejad que vuestra propia prudencia os guíe. Ajustad la acción a la palabra y la palabra a la acción, cuidando especialmente no transgredir los límites del pudor de la naturaleza. Porque toda exageración es ajena al propósito de la actuación, cuyo objetivo, tanto en su origen como ahora, fue y es constituir, por así decir, un espejo de la naturaleza, mostrar a la virtud su propio rostro, al desdén su propia imagen, y a cada época su forma y sello propios. Ahora bien: todo esto sobreactuado, o hecho sin nervio, por más que haga reír al ignorante, solo puede agraviar a los hombres sensatos, el juicio de uno solo de los cuales debe pesar más en vuestra estima que el de todo un teatro lleno de los otros. Oh, hay actores altamente renombrados, a quienes he visto actuar, que no teniendo –no quiero ser grosero– ni el acento

ni el porte de cristianos, ni de paganos, ni de hombres siquiera, se pavoneaban y gritaban de tal modo que llegué a pensar si no habrían sido aprendices de la naturaleza quienes los habían hecho, y no los habían hecho bien, tan abominable era el modo en que imitaban a la humanidad.

Primer actor Confío que en buena medida ya hayamos corregido eso, Señor.

Hamlet Pues corregidlo del todo. Y procurad que los que hacen de bufones no hablen más de lo que ha sido escrito para ellos, porque hay algunos que empiezan a reírse por su cuenta para hacer reír también a algunos espectadores ignorantes, aun cuando en ese mismo momento algún punto esencial de la pieza reclame la atención. Eso es infame, y revela la más lamentable ambición en el tonto que lo hace. Id a prepararos.

Salen los actores.

Entran Polonio, Rosencrantz y Guildenstern.

—¿Y bien, señor, asistirá el rey a oír la obra?

Polonio Y la reina también, y de inmediato.

Hamlet Rogad a los actores que se apuren.

Sale Polonio.

¿Ayudaréis vosotros dos a que se den prisa?

Rosencrantz Sí, mi Señor.

Salen Rosencrantz y Guildenstern.

Hamlet ¡Hola, Horacio!

Entra Horacio.

Horacio Aquí estoy, mi buen Señor, para servirlos.

Hamlet Horacio, tú eres sin duda el hombre más cabal
Con que jamás haya tratado.

Horacio Oh, mi querido Señor.

Hamlet

No pienses que te adulo.

¿Qué podría esperar de ti, si tu única Fortuna
Son tus dotes para agenciarte tu alimento
Y tu vestido? ¿Por qué adular al pobre?
No: que las lenguas melosas laman la vana pompa,
Y se doblen las rodillas serviciales a la espera
De un beneficio que siga a la lisonja. ¿Me oyes?
Desde que mi alma es dueña de sus elecciones
Y puede distinguir entre los hombres,
Te ha elegido para ella, pues tú siempre,
Desgraciado o feliz, has aceptado
Los golpes y los premios de la suerte
Con ánimo sereno. Benditos sean aquellos
Cuyas pasiones y razón están tan bien balanceadas
Que no son una flauta que la Fortuna, con sus dedos,
Pueda hacer sonar como le plazca. Dame al hombre
Que no sea esclavo de las pasiones, y lo llevaré
En el centro de mi pecho, sí, en mi corazón,
Donde te llevo a ti. Pero ya basta con esto.
Esta noche, ante el rey, se representará una pieza,
Una de cuyas escenas tiene un cierto parecido
Con lo que te conté sobre la muerte de mi padre.
Te ruego que cuando llegue ese momento,
Con toda la penetración de tu alma
Observes a mi tío. Si su oculto crimen
No se revela en cierto parlamento,
Lo que vimos era un espíritu maligno,
Y mis ideas son sucias como la fragua
De Vulcano. Observadlo muy atentamente.

Por mi parte no apartaré los ojos de su rostro,
Y después reuniremos nuestras observaciones
Para juzgar sobre su aspecto.

Horacio Bien, mi Señor.

Si durante la representación algo se hurta
A mi atención, yo pago el robo.

Suena una trompeta.

Hamlet Vienen a la función. Debo hacerme el loco.

Conseguíos un lugar.

*Marcha danesa (trompetas y timbales). Entran el rey, la reina, Polonio, Ofelia,
Rosencrantz, Guildenstern, señores del séquito y guardias con antorchas.*

Claudio ¿Cómo está nuestro sobrino Hamlet?

Hamlet Excelente, a fe. Me mantengo del aire, como el camaleón, y
engordo de esperanzas. No podríais cebar así a vuestros capones.

Claudio Esa respuesta no me dice nada, Hamlet, esas palabras no
me ayudan.

Hamlet No, a mí tampoco ahora. –Mi señor, vos actuasteis una
vez en la universidad, según decís.

Polonio Sí que lo hice, mi Señor, y era considerado un buen actor.

Hamlet ¿Y qué representasteis?

Polonio Hice de Julio Cesar. Era asesinado en el Capitolio. Bruto
me asesinaba.

Hamlet Qué brutalidad de parte suya matar allí a un sujeto tan
capital. –¿Están listos los actores?

Rosencrantz Sí, mi Señor, esperan vuestras órdenes.

Gertrudis Venid aquí, mi querido Hamlet, sentaos junto a mí.

Hamlet No, buena madre, aquí hay un imán más atractivo.

Polonio Oh, oh, ¿habéis notado eso?

Hamlet Señora, ¿puedo tenderme en vuestro regazo?

- Ofelia No, mi Señor.
- Hamlet Quiero decir: apoyar mi cabeza en vuestra falda.
- Ofelia Sí, mi Señor.
- Hamlet ¿Pensasteis que quería sugerir algo indecente?
- Ofelia No pienso nada, mi Señor.
- Hamlet He ahí un bello pensamiento: descansar entre las piernas de una dama.
- Ofelia ¿Qué, mi Señor?
- Hamlet Nada.
- Ofelia Estáis alegre, mi Señor.
- Hamlet ¿Quién, yo?
- Ofelia Sí, mi Señor.
- Hamlet Oh, Dios, no hay mejor bufón que yo. ¿Qué habría de hacer un hombre sino estar alegre? Mirad si no qué animada parece mi madre, y mi padre murió hace dos horas.
- Ofelia No, hace dos veces dos meses, mi Señor.
- Hamlet ¿Tanto tiempo? Pues entonces que se vista de negro el diablo, que yo voy a ponerme un traje de piel de marta cebellina. ¡Oh, cielos! ¿Dos meses muerto y aún sin olvidar? Entonces existe la esperanza de que la memoria de un gran hombre lo sobreviva medio año. ¡Por la virgen! Deberá pues construir iglesias, o de otro modo nadie habrá de recordarlo, como a aquel caballito cuyo epitafio es “Pues oh, pues oh, el caballo de palo se olvidó”.

Toque de oboes. Empieza la pantomima.

Entran un rey y una reina, en actitud muy amorosa; se abrazan. Ella se arrodilla y hace protestas de amor ante él. Él la levanta, y reclina la cabeza sobre su pecho. Luego se recuesta sobre un lecho de flores. Ella, viéndolo dormido, lo deja. En seguida entra otro hombre, le quita su corona, la besa, vierte veneno en sus oídos, y se marcha. La reina vuelve, encuentra muerto al rey, y gesticula apasionada-

mente. El envenenador, con otros dos o tres personajes mudos, entra de nuevo, y parece condolerse con ella. El cadáver es llevado fuera. El envenenador corteja a la reina con regalos. Ella parece rechazarlo un tiempo, pero al final acepta su amor. *Salen.*

Ofelia ¿Qué significa esto, mi Señor?

Hamlet Caramba, esto es tirar la piedra y esconder la mano, y es una felonía.

Ofelia Tal vez esta pantomima explique el argumento de la pieza.

Entra el Prólogo.

Hamlet Lo sabremos por este; los actores no pueden guardar secretos, lo dirán todo.

Ofelia ¿Nos dirá lo que significa esto que nos han mostrado?

Hamlet Sí, o cualquier cosa que queráis mostrarle a él. No os avergoncéis de mostrar, y él no se avergonzará de decirlo lo que significa.

Ofelia Qué pícaro sois, qué pícaro. Prestaré atención a la obra.

Prólogo Para nosotros y para nuestra pieza,
Inclinándonos ante vuestra clemencia,
Os rogamos paciente atención.

Hamlet ¿Es un prólogo, o la divisa de un anillo?

Ofelia Es breve, mi Señor.

Hamlet Como el amor de una mujer.

Entran los Actores rey y reina.

Actor rey Treinta giros completó Febo sobre los dominios
De Neptuno y de Tellus, y treinta veces doce lunas
Alumbraron, con prestado fulgor, doce treintenas
De veces todo el mundo, desde que el amor
Unió nuestros corazones, e Himeneo nuestras manos,
En un lazo recíproco y sagrado.

Actor reina Que otras tantas jornadas del sol y de la luna
Podamos contar antes de que nuestro amor se extinga.
Mas ay de mí, vos estáis tan enfermo últimamente,
Tan abatido y distante de vuestro antiguo estado,
Que temo por vos. Sin embargo, esa zozobra mía
No debe en modo alguno, Señor mío, perturbaros.
Ya que en la mujer el temor y el amor corren parejos,
O no existe ninguno, o ambos se ofrecen por entero.
De cuán grande es mi amor ya tenéis prueba;
Y del mismo tamaño de mi amor es mi recelo.
Donde es grande el amor, la menor aprensión se vuelve
[miedo;

Donde los pequeños miedos crecen, crece el amor.

Actor rey A fe que deberé dejarte, amor, y pronto:
Mis funciones decaen y mi energía se extingue;
Y tú me sobrevivirás en este hermoso mundo,
Honrada, amada; y tal vez a alguien bondadoso
Como marido habrás...

Actor reina ¡Oh, basta! ¡No sigáis!
Semejante amor sería en mi pecho una traición.
Maldita sea yo si contraigo un segundo matrimonio:
Solo quiere al segundo quien mató al primero.

Hamlet Eso es amargo, amargo.

Actor reina Los motivos que mueven a un segundo matrimonio
Son consideraciones de lucro, no de amor.
Por segunda vez mataría a mi esposo muerto
Si en mi lecho un segundo esposo me besara.

Actor rey Creo que ahora pensáis lo que decís,
Pero a menudo quebrantamos nuestras resoluciones.

El propósito es esclavo del recuerdo,
Violento al comienzo, pero de poca fuerza,
Ahora cuelga del árbol como fruta verde,
Pero caerá por sí solo al madurar.
Necesariamente nos olvidamos de pagarnos
Lo que nos debemos a nosotros mismos.
Lo que nos prometemos en el calor de la pasión,
Lo abandonamos cuando la pasión se calma.
El fuego del dolor y del placer, cuando estos cesan,
Se destruye a sí mismo.
Cuando triunfa el placer, sufre el dolor;
Pero este triunfa y aquel sufre ante el menor incidente.
Este mundo no es eterno, y por eso no es extraño
Que incluso nuestro amor cambie con nuestra fortuna,
Porque es aún una cuestión por resolver
Si el amor gobierna a la fortuna o esta al amor.
Cuando cae el poderoso, sus amigos huyen de él;
Cuando asciende el miserable, todos se acercan:
Hasta tal punto sigue el amor a la fortuna.
Porque quien nada necesita siempre tendrá amigos,
Y quien en la necesidad pone a un falso amigo a prueba
Lo vuelve de inmediato su enemigo.
Pero para terminar con lo que había empezado,
Nuestra voluntad y nuestra suerte corren tan distantes
Que nuestros planes siempre se derrumban;
Dominamos nuestros pensamientos, no el futuro.
Así, piensas que no habrás de tener un segundo esposo,
Pero tu empeño morirá con tu primer señor.

Actor reina Que no me nutra la tierra ni me ilumine el cielo,

Que el día y la noche me nieguen placeres y reposo,
Que toda mi confianza se vuelva desesperación,
Que no anhele más que una cueva de ermitaño,
Que todas las fuerzas enemigas de la felicidad
Salgan al paso de todo cuanto amo y lo destruyan,
Que sea desgraciada en este mundo y en el otro,
Si después de viuda vuelvo a ser esposa.

Hamlet ¿Y si quebrantara ahora su promesa?

Actor rey Solemne ha sido el juramento. Dejadm ahora,
Dulce mía: estoy cansado, y querría engañar
Al tedio con el sueño.

[Se duerme].

Actor reina Descansa tu mente,
Y que nunca se interponga la desgracia entre nosotros.

Hamlet Señora, ¿os gusta esta pieza?

Gertrudis Pienso que la dama promete demasiado.

Hamlet Oh, pero ella mantendrá su palabra.

Claudio ¿Habéis oído el argumento? ¿No hay en él ninguna ofensa?

Hamlet No, no, todo no es más que una broma, veneno en broma,
nada ofensivo.

Claudio ¿Cómo se llama la pieza?

Hamlet *La ratonera.* ¿Por qué, diréis? Pues en sentido figurado. Esta obra representa un asesinato cometido en Viena. El duque se llama Gonzago; su mujer, Bautista. Ya lo veréis. Toda una canallada, pero ¿qué importa? A vuestra majestad y a nosotros, que tenemos limpia el alma, no nos afecta. Que cocee el jamelgo lleno de mataduras. Nosotros no tenemos desollado el lomo.

Entra Luciano.

Este es un tal Luciano, sobrino del rey.

- Ofelia Sois tan bueno como un coro, mi Señor.
- Hamlet Podría hacer de coro explicando lo que hacéis con vuestro amante si pudiera ver vuestro juego de marionetas.
- Ofelia Sois mordaz, mi Señor, sois pícaro.
- Hamlet Os costaría gemir con el dolor de un parto quitarme esa picazón.
- Ofelia Otra vez cambiáis el sentido de lo que digo y lo empeoráis todo.
- Hamlet Es así como elegís a vuestros maridos. –Empieza, asesino. ¡Mala peste, deja esas malditas muecas y comienza! Vamos, el cuervo graznador ruge por venganza.
- Luciano Negro el designio, lista la mano, presta la droga.
El tiempo es propicio: nadie mira. Mezcla de malezas
Cocida a medianoche, tres veces maldecida
Con el hechizo de Hécata, tres veces infecta,
Que tu magia natural y que tu horrible poder
Le arranquen la vida de inmediato.
- [Vierte el veneno en los oídos del rey].*
- Hamlet Lo envenena en el jardín, para arrebatarle la corona. Su nombre es Gonzago. La historia es verídica, y está escrita en elegantísimo italiano. Veréis enseguida cómo el asesino conquista el amor de la mujer de Gonzago.
- Ofelia El rey se levanta.
- Hamlet ¿Qué, asustado con fuegos de artificio?
- Gertrudis ¿Qué os sucede, mi Señor?
- Polonio Detened la obra.
- Claudio Alumbradme. ¡Afuera!
- Señores ¡Luces, luces, luces!

Salen todos menos Hamlet y Horacio.

Hamlet *Deja que huya llorando el ciervo herido,
Y que el cervatillo ileso continúe jugando,
Algunos velan mientras otros duermen,
Así es como el mundo va marchando.*

¿No os parece, señor, que si toda mi suerte me dejara, podría con esto, y con un bosque de plumas y dos rosas de Provenza en mis zapatos, tener una parte en una compañía de actores?

Horacio *Media parte.*

Hamlet *Una entera.
Porque tú sabes, oh, Damón querido,
Que han hecho que este reino pierda
Al mismo Júpiter, y ahora reina aquí
Un gran, gran... pavo real.*

Horacio *Podríais haber rimado.*

Hamlet *Oh, buen Horacio, apuesto mil libras por la palabra del
espectro. ¿Te diste cuenta?*

Horacio *Muy bien, mi Señor.*

Hamlet *¿Cuándo se habló de veneno?*

Horacio *Lo noté perfectamente.*

Entran Rosencrantz y Guildenstern.

Hamlet *¡Ea! ¡Vamos, música! ¡Venid, las flautas dulces!
Porque si al rey no le gusta la comedia,
Pues será, por Dios, que le disgusta.
¡Vamos, música!*

Guildenstern *Mi buen Señor, permitidme que os diga una palabra.*

Hamlet *Señor, una historia entera.*

Guildenstern *El rey, Señor...*

Hamlet *Sí, señor, ¿qué pasa con él?*

- Guildestern Se ha retirado a su aposento, sumamente perturbado.
- Hamlet ¿A causa de la bebida, señor?
- Guildestern No, mi Señor. De la cólera.
- Hamlet Vuestra sabiduría se revelaría más rica si le contarais esto a un médico, porque la purga que yo le daría lo dejaría aún más enfermo.
- Guildestern Mi buen Señor, poned un poco de orden en vuestras palabras, y no os apartéis tan bruscamente del problema.
- Hamlet Hablad, señor. Estoy calmo.
- Guildestern La reina, vuestra madre, sumida en la mayor aflicción, me ha enviado a veros.
- Hamlet Pues sois bienvenido.
- Guildestern No, mi buen Señor, esa cortesía es extemporánea. Si tenéis a bien darme una respuesta razonable, cumpliré el cometido que me hizo vuestra madre. Si no, vuestro permiso y mi regreso pondrán fin a mi tarea.
- Hamlet No puedo, señor.
- Rosencrantz ¿Qué, mi Señor?
- Hamlet Daros una respuesta razonable; mi juicio está atrofiado. Pero en la medida de mis posibilidades, señor, os responderé, o, como decís, le responderé a mi madre. Pero basta ya, vamos al grano. Mi madre, decís...
- Rosencrantz Pues dijo lo siguiente: que vuestro comportamiento la había llenado de sorpresa y de estupor.
- Hamlet Oh, qué maravilloso hijo que puede asombrar así a su madre. Pero decidme, ¿trae alguna consecuencia esta admiración materna?
- Rosencrantz Desea hablar con vos en sus habitaciones antes de que os acostéis.

Hamlet Obedeceremos, aunque sea diez veces nuestra madre.
¿Tenéis otro asunto que tratar con nosotros?

Rosencrantz Mi Señor, vos me quisisteis una vez.

Hamlet Y aún os quiero; lo juro por estas manos pecadoras.

Rosencrantz Mi buen Señor, ¿cuál es la causa de vuestra perturbación?
Ciertamente cerráis la puerta a vuestra propia liberación si os negáis a compartir vuestro dolor con vuestro amigo.

Hamlet Señor, quiero tener más de lo que tengo.

Rosencrantz ¿Cómo es eso posible, cuando tenéis la palabra del propio rey de que habréis de sucederlo en el trono?

Hamlet Sí, señor, pero mientras la hierba crece... El proverbio es ya bastante viejo.

Entran los actores con algunas flautas.

Oh, las flautas dulces. –Dejadme ver una. –Entre nosotros: ¿por qué me estáis acechando tratando de ganarme el lado del viento para que caiga en la trampa?

Guildestern Oh, mi Señor, si mi celo es excesivo, es porque mi amor me vuelve torpe.

Hamlet No entiendo bien eso. ¿Tocaríais este instrumento?

Guildestern No puedo, mi Señor.

Hamlet Os lo ruego.

Guildestern Creedme que no puedo.

Hamlet Por favor, os lo suplico.

Guildestern Mi Señor, ignoro por completo cómo hay que tocarlo.

Hamlet Es tan fácil como mentir. Tapad estos agujeros con los dedos, dadle aire con la boca, y producirá la música más conmovedora. Mirad, estas son las llaves.

Guildestern Pero no tengo el arte necesario para hacer que todo esto produzca una expresión armónica.

Hamlet Pues ved ahora qué cosa tan indigna hacéis de mí. Queréis tocarme como a un instrumento, pretendéis conocer todas mis llaves, intentáis arrancarme el corazón de mi secreto, tratáis de hacerme emitir desde la nota más baja hasta la más alta de mi diapasón, y no sois capaces de hacer sonar este pequeño instrumento, a pesar de toda la música y el excelente sonido que hay en él. ¡Por Dios! ¿Pensáis que soy más fácil de tocar que una flauta dulce? Podéis tomarme por el instrumento que queráis, y tocarme cuanto os plazca, pero no me sacaréis ningún sonido.

Entra Polonio.

–Dios os bendiga, señor.

Polonio Mi Señor, la reina querría hablar con vos, y de inmediato.
Hamlet ¿Veis allá esa nube que tiene la forma de un camello?
Polonio ¡Por Dios! Realmente parece un camello.
Hamlet Yo creo que es como una comadreja.
Polonio Tiene el lomo de una comadreja.
Hamlet ¿O el de una ballena?
Polonio Es muy semejante al de una ballena.
Hamlet Pues entonces iré a ver a mi madre enseguida...*(Aparte)* Me exasperan tanto que me van a volver loco de veras. –Iré enseguida.
Polonio Voy a informarlo. *Sale.*
Hamlet Enseguida se dice fácilmente. –Dejadme, amigos.

Salen todos menos Hamlet.

Es la hora precisa de las brujerías nocturnas,
Cuando las tumbas se abren, y el mismo infierno exhala
Su aliento hediondo sobre el mundo. Ahora podría beber
Sangre caliente, y hacer cosas tan horribles que el día
Temblaría al contemplarlas. Pero basta, ahora a mi madre.
No pierdas, corazón, tus sentimientos; nunca permitas

Al alma de Nerón penetrar en este firme pecho.
Sea yo cruel, pero no inhumano. Diré palabras
Que serán puñales, mas no usaré ningún puñal.
Mi lengua y mi alma estarán en esto separadas,
Y por mucho que mis palabras la castiguen,
Que mi alma no consienta en sellarlas con la acción. *Sale.*

III.3 *Entran Claudio, Rosencrantz y Guildenstern.*

Claudio No me gusta cómo actúa, ni nos resulta seguro
Dar rienda suelta a su locura. Por lo tanto, preparaos:
Despacharé inmediatamente vuestra comisión
Y él irá con vosotros a Inglaterra.
Nuestra dignidad no puede tolerar tan cerca de nosotros
Un peligro como el que crece a cada instante
A causa de sus arrebatos.

Guildenstern Nos aprontaremos.
Es una sacrosanta y piadosa obligación velar
Por la seguridad de los incontables seres
Que dependen de vuestra majestad.

Rosencrantz Si cada vida singular está obligada
A usar toda la fuerza y los recursos de la mente
Para mantenerse fuera de peligro, mucho más
Lo está el espíritu de aquel en cuyo bien descansan
Tantas vidas. Cuando la majestad desaparece,
No muere sola, sino que arrastra como un torbellino
Todo cuanto la rodea. Es una enorme rueda
Fija en la cumbre de la más alta montaña,
A cuyos enormes rayos se han unido diez mil

Impregnada de la sangre de un hermano, y dejarla
Blanca como la nieve? ¿Para qué sirve la piedad
Sino para enfrentar el rostro de la culpa?
¿Y no es acaso el doble poder de la oración
El de evitar nuestra caída y el de perdonarnos
Cuando ya caímos? Elevaré pues la vista al cielo.
Mi crimen ya está consumado. ¿Qué forma de oración
Puede servirme? “¿Perdonadme mi sucio asesinato?”.
No, no puede ser, ya que aún estoy en posesión
De aquello por lo que asesiné: mi corona, mis propias
Ambiciones y mi reina. ¿Puede esperarse perdón
Si se conservan los frutos del delito?
En este corrupto mundo la mano criminal, llena
De oro, puede hacer a un lado la justicia,
Y suele el mismo inicuo premio del desaguisado
Sobornar a la ley. Pero no sucede así allá arriba;
Allí no hay trucos, allí la acción se muestra
Tal cual es, y nosotros mismos nos vemos obligados
A prestar declaración enfrentados cara a cara
Con nuestros pecados. ¿Entonces? Queda probar la fuerza
Del arrepentimiento. ¿De qué no es este capaz?
¿Pero qué hacer cuando uno no puede arrepentirse?
¡Miserable condición! ¡Corazón negro cual la muerte!
¡Alma prisionera que cuanto más luchas por librarte
Más te hundes! ¡Ayudadme, ángeles! Probemos: tercas
Rodillas, doblaos, y volveos, corazón de acero,
Tan tierno como los tendones de un recién nacido.
Quizás aún haya remedio.

[Se arrodilla].

Entra Hamlet.

Hamlet (*Desenvaina*) ¿Qué hay, una rata? ¡La mato! ¡Un ducado a que la mato!

[*Mata a Polonio*].

Polonio (*Atrás*) ¡Oh, me han matado!

Gertrudis ¡Ay de mí!, ¿qué has hecho?

Hamlet No sé, ¿es el rey?

Gertrudis ¡Oh, qué acción tan violenta y sanguinaria!

Hamlet ¿Acción sanguinaria? Casi tan horrible, buena madre,
Como matar a un rey y casarse con su hermano.

Gertrudis ¿Como matar a un rey?

Hamlet Sí, señora: eso dije.

[*Corre el cortinado y revela el cuerpo de Polonio*].

–Tú, miserable, imprudente, entrometido idiota.

Adiós. Te tomé por tu superior. Sufre tu suerte.

No es bueno, ya ves, tomarse el trabajo tan a pecho.

–Dejad de retorceros las manos. ¡Basta! Sentaos

Y dejad que yo os retuerza el corazón, pues eso haré

Si no está hecho de material impenetrable,

Si el hábito del mal no lo ha endurecido hasta volverlo

Una coraza y armadura contra el sentimiento.

Gertrudis ¿Qué es lo que he hecho, que te atreves a hablarme
Tan ásperamente?

Hamlet Un acto tal

Que empaña la gracia y el sonrojo del pudor,

Que hace hipócrita la virtud y que en la frente

De un amor puro cambia la pureza de la rosa

Por la marca de la infamia, volviendo falsos juramentos

A los votos conyugales. Un acto que separa

Del cuerpo del vínculo sagrado el alma misma,

De este a este? Juicio tenéis, o no podríais moveros.
Pero es seguro que ese juicio está paralizado,
Pues ni la locura se equivocaría tanto
Ni el buen sentido fue nunca siervo del delirio
Al punto de perder el discernimiento necesario
Para percibir una diferencia así. ¿Qué demonio
Os engañó enceguedándoos de tal manera?
La vista sin tacto, el tacto sin la vista, los oídos
Sin las manos ni los ojos, el puro y simple olfato,
O aun la parte más enferma de un único sentido,
Os habría bastado para no errar de ese modo.
¡Vergüenza! ¿Dónde está tu rubor? Si puedes sublevarte,
Rebelde infierno, en el interior de una matrona,
Que se consuma como cera la virtud de los jóvenes
Fogosos. Y si puede el hielo arder con tal vigor,
Y si la razón se vuelve cómplice de las pasiones,
Que ya no sea deshonra entregarse al desenfreno
De la carne.

Gertrudis Oh, Hamlet, no hables más.

Haces volver mis ojos al fondo de mi alma,
Y allí veo manchas tan negras y profundas
Que no perderán su color.

Hamlet Y todo para vivir

En el hediondo sudor de un lecho infecto y corrompido,
Prodigando palabras melosas y caricias
En una ciénaga inmunda.

Gertrudis ¡Oh, no me hables más!

Esas palabras son puñales en mi oído. Basta,
Dulce Hamlet.

Mientras la fétida corrupción infecta adentro todo
Lo que no se ve. Confesaos al cielo, arrepentíos
De lo que pasó, evitad lo que va a pasar,
Y no abonéis con estiércol la cizaña:
Se hará más fuerte. Perdonadme mi virtud,
Pues en estos tiempos crasos y groseros
La propia virtud debe pedirle perdón al vicio,
E inclinarse y suplicar permiso para hacerle el bien.

Gertrudis Oh, Hamlet, me has partido en dos el corazón.

Hamlet Pues tirad la peor de esas dos partes

Y vivid más pura con la otra mitad.

Buenas noches. Y no vayáis a la cama de mi tío;
Si carecéis de virtud, aparentadla. La costumbre,
Ese endiablado monstruo que suele devorar
Los sentimientos, puede ser también un ángel
Que nos ofrece una túnica fácil de vestir
Cuando queremos actuar de modo recto y justo.
Refrenaos esta noche, y eso hará de algún modo
Más fácil para vos la próxima abstinencia,
Y la siguiente más fácil aún, pues la costumbre
Puede cambiar el sello de la naturaleza,
Y dominar al diablo o arrojarlo fuera
Con fuerza extraordinaria. Una vez más, buenas noches,
Y cuando queráis merecer la bendición del cielo,
Yo os pediré la vuestra. En cuanto a este caballero,
Lo siento; pero ha querido el cielo,
Y para eso me ha hecho el agente de su azote,
Castigarme a mí con él, y a él conmigo.
Me ocuparé de él, y me haré responsable

Son portadores de órdenes. Deben abrirme el camino
Hacia mi propia perdición. Dejémoslos hacer.
Será divertido hacer explotar al fabricante
Con su propia bomba. Y me irá mal si no consigo
Excavar una yarda abajo de sus minas
Y hacerlos volar hasta la luna. Oh, es delicioso
Ver cómo dos astucias se encuentran frente a frente.
Este hombre hará que me envíen inmediatamente.
Arrastraré su cuerpo hasta la habitación contigua.
Madre, buenas noches. Por cierto, el tonto charlatán
Que fue este en vida es ahora un consejero
Más secreto, más grave y silencioso.
Vamos, señor, terminemos de una vez.
Buenas noches, madre.

Sale, arrastrando a Polonio; Gertrudis permanece.

IV.1 *Entra Claudio con Rosencrantz y Guildenstern.*

Claudio Hay algo tras esos suspiros y esa agitación.
Decidnos qué es, pues es preciso que los entendamos.
¿Dónde está vuestro hijo?

Gertrudis Dejadnos a solas un momento.

Salen Rosencrantz y Guildenstern.

Ah, mi Señor, ¡lo que he visto esta noche!

Claudio ¿Qué, Gertrudis? ¿Cómo está Hamlet?

Gertrudis Loco como el mar y el viento, cuando disputan
Cuál es más potente. En su desafortado acceso,
Oyendo agitarse algo detrás de los tapices,
Saca su espada, grita “¡Una rata, una rata!”

Salen Rosencrantz y Guildenstern.

Venid, Gertrudis; a nuestros más sabios amigos
Informaremos sobre esta desgracia y lo que vamos
A hacer. Tal vez así la calumnia, cuyo rumor
Transporta de punta a punta del mundo su veneno
Con la precisión de un proyectil de cañón
Sobre su blanco, no alcance nuestro nombre,
Sino apenas el aire invulnerable. Oh, vamos,
Mi alma está llena de espanto y desaliento.

Salen.

IV.2 Entra Hamlet.

Hamlet Ya está en lugar seguro.

Caballeros *(Desde adentro)* ¡Hamlet! ¡Príncipe Hamlet!

Hamlet Pero silencio, ¿qué ruido es ese? ¿Quién llama a Hamlet?
Oh, aquí vienen.

Entran Rosencrantz y Guildenstern.

Rosencrantz ¿Qué habéis hecho, mi Señor, con el cadáver?

Hamlet Lo mezclé con el polvo, su pariente.

Rosencrantz Decidnos dónde está, para que podamos sacarlo de allí
y llevarlo a la capilla.

Hamlet No lo creáis.

Rosencrantz ¿Crear qué?

Hamlet Que pueda yo guardar vuestro secreto y no sea capaz
de conservar el mío. Por otro lado, cuando es interrogado por una
esponja, ¿qué respuesta debe ofrecer el hijo de un rey?

Rosencrantz ¿Me tomáis por una esponja, mi Señor?

Hamlet Sí, señor, que chupa la protección del rey, sus recompensas, su poder. Pero tales agentes son los que al final mejor sirven al rey: este los guarda, como hace un simio con sus nueces, en un rincón de sus fauces, mascándolos primero y devorándolos al fin. Cuando necesite lo que vosotros habéis recogido, no hará sino estrujaros, y, como esponjas que sois, quedaréis secos de nuevo.

Rosencrantz No os entiendo, mi Señor.

Hamlet Me alegro de ello, las palabras agudas no hacen mella en los oídos tontos.

Rosencrantz Mi Señor, debéis decirnos dónde está el cuerpo, e ir con nosotros a ver al rey.

Hamlet El cuerpo está con el rey, pero el rey no está con el cuerpo. El rey es una cosa...

Guildestern ¿Una cosa, mi Señor?

Hamlet De nada. Llévame ante él. Escóndete, zorro, y todos detrás.

Salen.

IV.3 *Entra Claudio con dos o tres asistentes.*

Claudio He mandado a buscarlo, y a encontrar el cuerpo.
 Qué peligroso es que ande suelto. Sin embargo,
 No debemos extremar la ley con él;
 Es amado por la desordenada multitud,
 Que no se guía por la razón, sino por lo que ve;
 Y para la que la pena sobre el delincuente
 Pesa más que el crimen. Para no alterarla,
 Esta súbita partida debe parecer producto
 De una detenida consideración. Los grandes males
 Se curan con grandes remedios,

O no se curan.

Entra Rosencrantz.

¿Qué hay de nuevo, qué ha ocurrido?

Rosencrantz Mi Señor, no podemos sonsacarle dónde ha puesto
El cadáver.

Claudio ¿Pero dónde está él?

Rosencrantz Afuera, mi Señor, esperando vuestras órdenes.

Claudio Traedlo ante nosotros.

Rosencrantz ¡Eh! Que entre el príncipe.

Entran Hamlet y Guildenstern.

Claudio Y bien, Hamlet, ¿dónde está Polonio?

Hamlet En una cena.

Claudio ¿En una cena? ¿Dónde?

Hamlet No donde él come, sino donde es comido. Una asamblea de gusanos lo está comiendo. El gusano es el único emperador de la alimentación: nosotros cebamos a todas las criaturas para engordarnos a nosotros mismos, y nos engordamos a nosotros mismos para los gusanos. El gordo rey y el escuálido mendigo no constituyen más que un menú variado: dos platos, pero para una misma mesa; ese es el fin.

Claudio Ay, ay.

Hamlet Un hombre puede pescar con el gusano que comió de un rey, y comerse al pescado que se alimentó de ese gusano.

Claudio ¿Qué quieres decir con esto?

Hamlet Apenas mostraros cómo un rey puede ir de real excursión por las tripas de un mendigo.

Claudio ¿Dónde está Polonio?

Hamlet En el cielo, mandad allá a ver. Si vuestro mensajero no lo encuentra allí, buscadlo vos mismo en el otro lugar. Ahora bien: si

Pues aún sangra la cicatriz que te infligió mi espada–,
Y si tu libre sumisión nos homenajea,
No puedes mirar con indiferencia
Nuestro mandato soberano, que te ordena,
Por cartas escritas a ese efecto, la inmediata
Ejecución de Hamlet. Hacedlo, soberano inglés,
Pues como la fiebre hace hervir mi sangre, y tú debes
Curarme. Hasta que no sepa que eso está acabado,
Sea cual sea mi suerte, mis gozos no habrán comenzado. *Sale.*

IV.4 Una llanura en Dinamarca. Entra Fortimbrás con su ejército.

Fortimbrás Id, capitán, saludad por mí al rey de Dinamarca.

Decidle que, según lo convenido, Fortimbrás
Pide su venia para pasar con sus soldados
Por su reino. Conocéis el sitio de la cita.
Si su majestad quiere conversar algo con nosotros,
Le presentaremos nuestros respetos en persona.
Hacédselo saber.

Capitán Lo haré, mi Señor.

Fortimbrás Id con cautela. *Sale, con el ejército.*

Entran Hamlet, Rosencrantz, etcétera.

Hamlet Mi buen señor, ¿de quién son estas tropas?

Capitán Del rey de Noruega, señor.

Hamlet ¿Y podríais decirme, señor, qué se proponen?

Capitán Marchan sobre cierta parte de Polonia.

Hamlet ¿Quién las comanda, señor?

Capitán El sobrino del anciano rey noruego, Fortimbrás.

Hamlet ¿Marcha contra el conjunto de Polonia, caballero,

O solo sobre algún lugar de la frontera?

Capitán A decir verdad, y sin exagerar, marchamos
Para conquistar una parcela sin más valor
Que el de su nombre. Yo no pagaría por ella
Ni cinco ducados –ni cinco, no– de arriendo,
Ni tampoco daría al rey noruego ni al polaco
Un beneficio mayor, si la vendieran.

Hamlet Pues entonces los polacos nunca la defenderán.

Capitán Sí lo harán, ya está guarnecida.

Hamlet Ni dos mil almas ni veinte mil ducados
Dirimirán la disputa por esta bagatela.
Como un tumor, el exceso de bienestar y paz
Mata al enfermo sin revelar la causa.
Os agradezco humildemente, caballero.

Capitán Dios os guarde, señor.

Sale.

Rosencrantz ¿Continuamos, mi Señor?

Hamlet Os alcanzaré enseguida; adelantaos un poco.

Salen todos menos Hamlet.

¡Cómo me acusan todos los acontecimientos,
Espoleando mi perezosa venganza! ¿Qué es un hombre
Si no encuentra mejor forma de aprovechar el tiempo
Que dormir y comer? Apenas una bestia. Sin duda,
Quien nos creó con la facultad de razonar,
De abarcar el pasado y el futuro, no nos dio
Tal razón divina para que sin uso se enmoheciera
Dentro de nosotros. Yo no sé por qué vivo aún diciendo,
Por un bestial olvido o algún cobarde escrúpulo
Que me hace considerar con excesiva atención
Las consecuencias (un pensamiento que, partido en cuatro,

No tiene más que una parte de prudencia y otras tres
De pusilanimidad), “esto ha de hacerse”, cuando tengo
Una causa, y voluntad, y fuerza y medios para hacerlo.
Me exhortan ejemplos evidentes.

He ahí ese ejército, tan numeroso e imponente,
Conducido por un príncipe delicado y tierno,
Cuyo espíritu, inflamado de ambición divina,
Le hace burlas a lo desconocido,
Exponiendo lo que es mortal e incierto
A la fortuna, la muerte y los peligros, y todo
Por una cáscara de huevo. En verdad, ser grande
No es negarse a actuar sin una causa poderosa,
Sino encontrar cualquier motivo de disputa
Cuando el honor está en juego. ¿Y yo, que tengo
Un padre asesinado y una madre mancillada,
Estímulos para mi razón y para mi sangre,
No hago nada, mientras, para mi vergüenza,
Veinte mil hombres, movidos por una fantasía
Y un sueño de gloria, marchan a sus tumbas
Como hacia lechos, por un trozo de tierra
Tan pequeño que ni ellos podrán librar allí la lucha
Ni habrá sitio para sepultar a los que caigan?
Mis pensamientos, a partir de ahora,
Serán sanguinarios, o ya no valdrán nada.

Sale.

IV.5 *Entran Horacio, Gertrudis y un caballero.*

Gertrudis No hablaré con ella.

Caballero Ella insiste, está sumamente perturbada;

Su estado causa compasión.

Gertrudis

¿Qué es lo que quiere?

Caballero Habla mucho de su padre, dice que oye que hay engaños

En el mundo, y gime, y se da golpes en el pecho,

Se irrita por nada, dice cosas sin sentido

O con sentido parcial. Sus frases son un desatino,

Aunque en su falta de forma los oyentes conjeturan

Un significado. Atónito, uno intenta ajustar

A sus propios pensamientos sus palabras,

Que, junto con sus guiños, cabeceos y gestos,

Permiten suponerle una razón

En medio de su desorden y tristeza.

Horacio

Sería bueno hablarle, ya que puede hacer brotar

Peligrosas conjeturas en las mentes maliciosas.

Gertrudis

Hacedla entrar.

Sale el caballero.

(Aparte) Mi alma enferma, según la naturaleza del pecado,

Ve en cada pequeñez el prólogo de una calamidad.

Tan llena de torpe desconfianza está la culpa

Que temiendo ser descubierta se descubre sola.

Entra Ofelia, trastornada.

Ofelia

¿Dónde está la hermosa majestad de Dinamarca?

Gertrudis

¿Qué tal, Ofelia?

Ofelia

(Canta) ¿Cómo podría reconocerte,

Mi verdadero amor?

Por el sombrero de conchas,

Las sandalias y el bastón.

Gertrudis

Ay, dulce niña, ¿qué significa esta canción?

Ofelia

¿Queréis saberlo? Os ruego que prestéis atención.

Está muerto, señora, y se ha ido, *Canción.*
Está muerto y ya se fue;
Lo cubre un tapiz de césped verde,
Y hay una piedra a sus pies.

¡Ah!

Gertrudis Sí, pero Ofelia...

Ofelia Os ruego que escuchéis.

Blanca su mortaja como la nieve del monte... *Canción.*

Entra Claudio.

Gertrudis Ay, mirad esto, mi Señor.

Ofelia *Su túmulo con fragantes flores adornado,*
No fue regado por las lágrimas sinceras
De aquellos que lo habían amado.

Claudio ¿Cómo estáis, preciosa niña?

Ofelia Bien, gracias. Dicen que la lechuza era la hija de un panadero. Mi Señor, nosotros sabemos lo que somos, pero no sabemos en qué nos podemos convertir. Dios bendiga vuestra mesa.

Claudio Desvaríos acerca de su padre.

Ofelia Os ruego que no digáis ni una palabra sobre esto, pero cuando os pregunten qué significa, decidles:

Mañana es el día de San Valentín. *Canción.*

Muy temprano en la mañana,

Pasaré por tu ventana

Para ser tu Valentina.

Él se levanta y se viste

Y abre la puerta del cuarto;

Hace entrar a la doncella

Que doncella no saldrá.

Claudio ¡Hermosa, Ofelia!

Sin el cual somos pinturas, o simples animales;
Por último, y tan serio como todo lo otro junto,
Su hermano ha vuelto en secreto desde Francia,
Y nutre su angustia en la oscuridad,
Rodeado de murmuradores que infectan sus oídos
Con historias hediondas sobre la muerte de su padre,
Quienes, sin saber lo que pasó, no tienen escrúpulos
En insinuar, de oído en oído, acusaciones
Contra nuestra persona. Oh, mi querida Gertrudis,
Como una metralla, esto me mata en muchos sitios
Una y otra vez.

Un ruido adentro.

Gertrudis ¡Ay! ¿Qué ruido es ese?

Claudio ¿Dónde están mis guardias? Que custodien la puerta.

Entra un mensajero.

¿Qué ocurre?

Mensajero Poneos a salvo, mi Señor.

El mar furioso no se desborda sobre la llanura
Con más odio que el del joven Laertes,
Que al frente de una turba sediciosa arrolla
A vuestros oficiales. La chusma lo llama su señor,
Y, como si el mundo estuviera comenzando ahora,
Olvidan la tradición, ignoran la costumbre,
Fuentes de todo título legítimo, y gritan
“¡Elijamos nosotros! Laertes será el rey”.
Gorros, manos y lenguas lo vitorean al cielo,
“¡Laertes será el rey, Laertes rey!”.

Gertrudis ¡Qué alegres ladran tras la pista equivocada!

¡Vais por el camino errado, falsos perros daneses!

Un ruido adentro.

Claudio Han roto las puertas.

Entra Laertes con otros.

Laertes ¿Dónde está este rey? Señores, permaneced todos afuera.

Todos No, dejadnos entrar.

Laertes Os ruego que me dejéis.

Todos De acuerdo, lo haremos.

Laertes Gracias. Vigilad la puerta.

Salen los seguidores.

Oh, tú, rey vil,

Dame a mi padre.

Gertrudis Con calma, buen Laertes.

Laertes Una gota de mi sangre calma me haría un bastardo,

Llamaría cornudo a mi padre y grabaría

El estigma de ramera en la frente casta y pura

De mi virtuosa madre.

Claudio ¿Cuál es la causa, Laertes,
De que tu rebelión adopte este aspecto gigantesco?
–Déjalo, Gertrudis, no temas por nuestra persona.
La divinidad protege a los reyes con un cerco
Que permite a la traición atisbar sus objetivos,
Pero no alcanzarlos. –Dime, Laertes,
Por qué te exasperas así. –Déjalo, Gertrudis.
–Habla, hombre.

Laertes ¿Dónde está mi padre?

Claudio Muerto.

Gertrudis Mas no por él.

Claudio Deja que pregunte cuanto quiera.

Laertes ¿Cómo murió? No quiero engaños.

¡Fiebre, sécame el cerebro, lágrimas de pura sal
Quemad mis ojos! Por el cielo, alguien deberá pagar
Por tu locura hasta que el peso del castigo incline
De nuestro lado la balanza. Oh, rosa de mayo,
Querida niña, buena hermana, dulce Ofelia...
Oh, cielos, ¿es posible que la razón de una doncella
Sea tan frágil como la vida de un anciano?
El amor nos purifica, y nuestra naturaleza
Manda una parte preciosa de sí misma
Tras lo que ama.

Ofelia *Con el rostro descubierto lo llevaron a enterrar, Canción.*
*¡Tralalá, tralalá!,
Y muchas lágrimas llovieron en su tumba.*

Adiós, paloma mía.

Laertes Si en tu juicio quisieras moverme a la venganza,
No podrías conmovirme como ahora.

Ofelia Vos debéis cantar abajo abajo, y vos llamadlo abajo. Oh, qué
adecuado resulta el refrán. Es el falso mayordomo el que robó a la
hija de su amo.

Laertes Hay una sustancia en estas vaguedades.

Ofelia Hay romero, eso es para la memoria –os ruego, amor, que
recordéis–, y hay trinitarias, que son para los pensamientos tristes.

Laertes Una lección en la locura, que entrelaza pensamientos y
recuerdos.

Ofelia Hay neguillas para vos, y pajarillas. Hay ruda para vos, y
aquí hay un poco para mí; podemos llamarla hierba de gracia de
los domingos. Oh, debéis usar vuestra ruda a vuestro modo. Aquí
hay una margarita. Os daría algunas violetas, pero se marchitaron
todas cuando mi padre murió. Dicen que tuvo un buen fin.

[Canta].

Sin ningún rito noble, sin ninguna ceremonia,
Gritan a la tierra y a los cielos que yo debo
Pedir una explicación.

Claudio

Pues la tendréis.

Y que donde esté la culpa caiga el hacha.

Os ruego que vengáis conmigo.

Salen.

IV. 6. Entra Horacio con un criado.

Horacio

¿Quiénes son los que quieren hablar conmigo?

Criado

Hombres de mar, señor. Dicen que tienen cartas para vos.

Horacio

Hazlos entrar.

Sale el criado.

No sé quién, desde algún confín del mundo,

Me saludaría, sino el príncipe Hamlet.

Entran marinos.

Primer marino Dios os bendiga, señor.

Horacio

Que te bendiga a ti también.

Primer marino

Lo hará, señor, si esa es su voluntad. Traigo una carta, señor, del embajador que fue enviado a Inglaterra. Si vuestro nombre es Horacio, según se me ha informado, es para vos.

Horacio

(Lee la carta) “Horacio, una vez que hayas leído estas líneas, ofrece a estos sujetos algún medio para acceder al rey; tienen cartas para él. No habíamos pasado todavía dos días en el mar cuando un barco pirata, muy bien armado para combatir, nos dio caza. Siendo nuestra nave demasiado lenta, nos revestimos forzosamente de coraje, y en medio de la lucha conseguí abordarlos. En ese instante se alejaron de nuestro navío, de modo que yo solo quedé prisionero de ellos. Me han tratado como ladrones de

corazón misericordioso, pero sabían lo que hacían: debo retribuirlos haciéndoles un buen favor. Ocúpate de que el rey reciba las cartas que he mandado, y ven a reunirme conmigo con tanta prisa como si huyeras de la muerte. Debo volcar en tus oídos palabras que te harán enmudecer, aunque serán siempre demasiado estrechas para el calibre del asunto. Esta buena gente te conducirá hasta donde estoy. Rosencrantz y Guildenstern continúan su viaje rumbo a Inglaterra. Sobre ellos tengo mucho que contarte. Adiós.

El que sabes siempre tuyo,
Hamlet”.

Vamos, os llevaré a que deis curso a vuestras cartas,
Y hacedlo rápido, pues debéis conducirme
A aquel de quien las habéis traído.

Salen.

IV.7 *Entran Claudio y Laertes.*

Claudio Vuestra conciencia debe sellar ahora mi descargo,
 Y debéis alojarme en vuestro pecho como amigo,
 Pues ya habéis oído, y con un oído agudo,
 Que aquel que mató a vuestro noble padre
 Perseguía mi vida.

Laertes Así parece. Pero explicadme
 Por qué vuestra justicia no actuó contra esos hechos,
 Tan criminales y de tanta gravedad,
 Como vuestra seguridad y razón, entre otras cosas,
 Sin duda lo exigían.

Claudio Por dos razones especiales,
 Que pueden pareceros tal vez de poco peso,

Porque puso fin a su viaje y no se propone
Reemprenderlo, voy a inducirlo a actuar
Según un plan que mi mente ha madurado,
Y que lo hará sucumbir de tal modo que su muerte
No resulte sospechosa, y hasta su madre
Exculpe la artimaña y la considere
Un accidente.

Laertes Mi Señor, podéis guiarme,
Sobre todo si hacéis que de esa estratagema
Yo sea el instrumento.

Claudio Sería bueno que lo fuerais.
Se ha hablado mucho, desde vuestro viaje, y ante Hamlet,
De una habilidad en la que se dice que brilláis.
La suma de todas vuestras otras dotes
No consiguieron excitar en él tanta envidia
Como esa, que es de todas, en mi opinión,
La que menos cuenta.

Laertes ¿Qué dote es esa, mi Señor?

Claudio Un mero adorno en el sombrero de la juventud,
Aunque necesario, pues tanto le convienen a esta
Las leves y descuidadas ropas que usa
Como a la madurez las pieles y los trajes oscuros,
Signos de bienestar y gravedad. Hace dos meses
Estuvo aquí un caballero de Normandía.
Yo conozco a los franceses, he servido contra ellos,
Y son muy hábiles jinetes, pero este galán
Era prodigioso. Se afirmaba en su montura
Y le hacía hacer a su caballo tales maravillas
Que parecían unidos en un único cuerpo.

Gertrudis A orillas del arroyo crece oblicuamente un sauce
Cuyas hojas de plata copian las aguas cristalinas.
Allí tejó unas fantásticas guirnaldas de ranúnculos,
Ortigas, margaritas, y esas flores largas, purpúreas,
A las que los pastores dan un nombre más procaz,
Pero que nuestras doncellas llaman dedos de difunto.
Cuando trepaba para colgar del árbol su corona,
Una pérfida rama se quebró, e hizo caer
A sus floridos trofeos y a ella misma en el río
Lloroso. Sus ropas se extendieron sobre el agua,
Y como a una sirena la sostuvieron por un tiempo,
Durante el cual cantaba fragmentos de himnos viejos
Como inconsciente del peligro en que se hallaba,
O como destinada naturalmente a ese elemento.
Mas no podía durar: el peso de sus vestidos,
Empapados de agua, pronto la arrancaron
De su melodía y la arrastraron
A una muerte cenagosa.

Laertes ;Ay!, ¿entonces está ahogada?

Gertrudis Ahogada, ahogada.

Laertes Demasiada agua tienes tú, pobre Ofelia,
Y no quiero agregar la de mis lágrimas. Sin embargo,
¿Cómo evitarlas? Son una costumbre natural, diga
Lo que diga la vergüenza. Cuando se hayan ido,
La mujer que hay en mí se habrá extinguido. Adiós, mi Señor,
Mis palabras arderían como fuego si no fuera
Por esta flaqueza. Sale.

Claudio Sigámoslo, Gertrudis.

¡Cuánto tuve que hacer para calmar su furia!

Ahora temo que esto vaya a darle inicio nuevamente.

Por lo tanto, sigámoslo.

Salen.

V.1. Un cementerio. Entran dos bufones.

Primer bufón ¿Va a recibir cristiana sepultura, cuando adrede buscó su propia salvación?

Segundo bufón Te digo que sí, de modo que cava su tumba de inmediato. El juez ya ha cerrado el caso, y dictaminó que se la sepultara cristianamente.

Primer bufón ¿Cómo puede ser eso, a menos que se haya ahogado en defensa propia?

Segundo bufón Pues eso han determinado.

Primer bufón Debe haber sido *se offendendo*, no puede haber sido de otro modo. Porque aquí está la cuestión: si yo me ahogo voluntariamente, eso implica un acto, y un acto tiene tres partes: actuar, obrar, ejecutar. *Argal*, se ahogó intencionalmente.

Segundo bufón Sí, pero oíd, maestro excavador...

Primer bufón Permíteme. Aquí está el agua. Bien. Aquí está el hombre. Bien. Si el hombre va hacia el agua y se ahoga, lo haya querido o no, el caso es que él va. Notad eso. Pero si el agua viene hacia él, y lo ahoga, él no se ahoga a sí mismo. *Argal*, aquel que no es culpable de su propia muerte no acorta su propia vida.

Segundo bufón ¿Pero es eso ley?

Primer bufón Sí que lo es, por la virgen. La ley de la pesquisa judicial.

Segundo bufón ¿Queréis saber la verdad? Si no hubiera sido una dama noble, habría sido enterrada sin ceremonia cristiana.

Primer bufón Cierto, tienes razón. Es triste que los hombres poderosos tengan, a diferencia de cualquier otro cristiano, el privilegio de

ahogarse o de colgarse. Vamos, mi pala; no hay caballero de más rancio abolengo que los jardineros, los excavadores y los sepultureros; ellos son los herederos del oficio de Adán.

Segundo bufón ¿Adán era un caballero?

Primer bufón Fue el primero en llevar armas.

Segundo bufón Pero si no tenía ninguna...

Primer bufón ¿Qué? ¿Eres hereje? ¿Cómo entiendes la escritura? La escritura dice que Adán cavaba. ¿Podía excavar sin armas, sin las armas que eran sus brazos? Te plantearé otra pregunta. Si no me la contestas como es debido, confiésate...

Segundo bufón ¡Vamos!

Primer bufón ¿Quién es el que construye más sólidamente que el albañil, el constructor de buques y el carpintero?

Segundo bufón El fabricante de horcas, porque ese artefacto sobrevive a un millar de inquilinos.

Primer bufón Me gusta tu ingenio, de veras. La horca es buena, pero ¿en qué sentido es buena? Es buena para aquellos que hacen el mal. Ahora: tú haces mal en decir que la horca es más fuerte que la Iglesia; *argal*, la horca sería buena para ti. De nuevo, vamos.

Segundo bufón ¿Quién construye más sólidamente que un albañil, un constructor de buques y un carpintero?

Primer bufón Sí, dime eso y estás libre.

Segundo bufón Por la virgen, a ver...

Primer bufón Vamos.

Segundo bufón Por la misa, no lo sé.

Entran Hamlet y Horacio a la distancia.

Primer bufón No te devanes más los sesos por eso, pues el burro lento no acelerará su marcha porque le des palos; y la próxima vez que te pregunten esto, responde: un sepulturero. Las casas que él

Hamlet Sí, en efecto. Y ahora está a merced de los gusanos, desquijarada, y golpeada aquí y allá por la pala de un sepulturero. He aquí una magnífica revolución, si solo fuéramos capaces de entenderla. ¿Costó tan poco que todos estos huesos tomaran forma que puede ahora jugarse con ellos? Los míos me duelen de pensar en ello.

Primer bufón *Una piqueta, una pala,* *Canción.*
Y un lienzo como mortaja,
Es todo lo que precisa
El huésped de esta morada.
[Arroja afuera otra calavera].

Hamlet Aquí hay otra. ¿No podría ser esa la cabeza de un abogado? ¿Dónde están ahora sus sutilezas, sus finas distinciones, sus procesos, sus protocolos y sus trucos? ¿Por qué tolera que este rudo bribón lo golpee ahora en la testa con una pala sucia, y no le entabla un juicio por agresión? Hum, este hombre debe haber sido en su tiempo un gran comprador de tierras, con sus escrituras, sus obligaciones, sus multas, sus dobles garantías, sus cobranzas. ¿Es esta la multa de sus multas y la cobranza de sus cobranzas, tener su sutil cabeza llena de fino polvo? ¿Acaso sus garantías, dobles o no, le garantizarán, del conjunto de las tierras que ha adquirido, algo más que un pedazo del largo y ancho de un par de documentos? Los propios títulos de transferencia de sus propiedades apenas entrarían en su cajón, y al propio heredero no le corresponde, tal parece, ni un poco más de espacio.

Horacio Ni una pizca más, mi Señor.

Hamlet ¿No se hace el pergamino de cuero de carnero?

Horacio Sí, mi Señor, y de cuero de ternero también.

Hamlet Pues son carneros y terneros los que buscan su seguridad en ellos. Le hablaré a este hombre. —¿De quién es esta tumba, compañero?

Primer bufón Mía, Señor.

[Canta].

*Hay que cavar en la tierra un foso
Que convenga a este invitado.*

Hamlet Pienso que es tuya, ciertamente, puesto que estás dentro de ella.

Primer bufón Vos estáis fuera de ella, Señor, y por lo tanto no es vuestra. Por mi parte, yo no miento al decir que es mía.

Hamlet Mientes, sí, al decir que es tuya solo porque estás dentro de ella. Las tumbas son para los muertos y no para los vivos; por lo tanto, mientes.

Primer bufón Como es una mentira viva, Señor, os la devuelvo.

Hamlet ¿Para qué hombre la cavas?

Primer bufón Para ningún hombre, Señor.

Hamlet ¿Para qué mujer, entonces?

Primer bufón Para ninguna, tampoco.

Hamlet ¿Quién va a ser enterrado en ella?

Primer bufón Una que fue una mujer, Señor, pero que, descanse su alma, está muerta.

Hamlet ¡Qué preciso es el pícaro! Debemos hablarle con exactitud, o sus juegos de palabras nos perderán. Por Dios, Horacio, hace tres años que lo observo: en esta época intrincada, la punta del zapato del campesino pisa tan de cerca el talón del cortesano que le roza los sabañones. —¿Cuánto tiempo hace que eres sepulturero?

Primer bufón De todos los días del año, empecé el día que nuestro último rey Hamlet derrotó a Fortimbrás.

Hamlet ¿Cuánto hace de eso?

Primer bufón ¿No lo sabéis? Cualquiera tonto lo sabe. Fue el mismo día que nació el joven Hamlet, el que estaba loco y fue enviado a Inglaterra.

- Hamlet Sí, es cierto. ¿Por qué fue enviado a Inglaterra?
- Primer bufón Pues porque estaba loco. Ahí recobrará su juicio, y si no lo hace, no importará mucho allí.
- Hamlet ¿Por qué?
- Primer bufón Allí no llamará la atención. En ese país todos están tan locos como él.
- Hamlet ¿Cómo fue que se volvió loco?
- Primer bufón Dicen que de un modo muy extraño.
- Hamlet ¿Cómo, extraño?
- Primer bufón Pues precisamente perdiendo la razón.
- Hamlet ¿Pero cuál fue la base de ello?
- Primer bufón El suelo de Dinamarca. He sido sepulturero aquí, de muchacho y de hombre, durante treinta años.
- Hamlet ¿Cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado antes de pudrirse?
- Primer bufón En verdad, si no está podrido antes de morir, como tantos cuerpos pustulentos que tenemos en estos días, que a duras penas resisten el entierro, os durará unos ocho o nueve años. Un curtidor os durará nueve años.
- Hamlet ¿Por qué él más que otro?
- Primer bufón Pues, Señor, su piel está tan curtida a causa de su oficio que no dejará entrar el agua durante un buen tiempo, y el agua es una poderosa corruptora de los cuerpos. Aquí hay una calavera ahora: esta calavera lleva enterrada veintitrés años.
- Hamlet ¿De quién era?
- Primer bufón De un loco hijo de puta. ¿De quién pensáis que era?
- Hamlet No sé.

Primer bufón Que lo pudra la peste, loco bribón. Una vez me vació una botella de vino del Rin en la cabeza. Este cráneo, Señor, fue el cráneo de Yorick, el bufón del rey.

Hamlet ¿Este?

Primer bufón Ese mismo.

Hamlet Déjame ver. [*Toma la calavera*]. ¡Ay, pobre Yorick! Yo lo conocí, Horacio; era un sujeto de una gracia infinita, de una imaginación admirable. Mil veces me llevó a cuestras, ¡y ahora qué repugnante me resulta pensarlo! Se me revuelve el estómago de imaginarlo. Aquí colgaban esos labios que yo besé no sé cuántas veces. ¿Dónde están ahora vuestras chanzas? ¿Y vuestras cabriolas, vuestras canciones, vuestros chispazos de humor, que despertaban carcajadas en toda la mesa? ¿Ni uno ahora, para burlaros de vuestra propia mueca? ¿Estáis desanimado? Id ahora a la alcoba de mi dama, y decidle que aunque se ponga una pulgada de espesor de maquillaje, terminará con esta apariencia. Hacedla reír con eso. –Por favor, Horacio, dime una cosa.

Horacio ¿Qué cosa, mi Señor?

Hamlet ¿Piensas que Alejandro tenía este aspecto bajo tierra?

Horacio Exactamente el mismo.

Hamlet ¿Y que olía así? ¡Puaj! [*Deja la calavera en el suelo*].

Horacio Así mismo, mi Señor.

Hamlet ¡A qué bajos usos podemos descender, Horacio! ¿Por qué no podría la imaginación reconstruir el camino seguido por los nobles restos de Alejandro, hasta encontrarlo sirviendo de tapa de un barril?

Horacio Eso requeriría una consideración extremadamente

[minuciosa.

Hamlet Por cierto que no, en modo alguno. Bastaría encauzar el razonamiento hasta hacerlo llegar a ese punto con naturalidad, por ejemplo así: Alejandro murió, Alejandro fue enterrado, Alejandro volvió al polvo, el polvo es tierra, de la tierra se hace barro, ¿y por qué con ese barro en el que se ha convertido no podría taparse un barril de cerveza?

*El imperial Cesar, muerto y convertido en barro,
Podría tapar un agujero para parar el viento.
¡Oh, que quien tuvo al mundo en temor reverencial
Deba servir de parche contra el chubasco invernal!*

Pero ¡silencio! Apartémonos. Aquí viene el rey,
La reina, los cortesanos.

Entran Claudio, Gertrudis, Laertes, un ataúd, un sacerdote y cortesanos.

¿Quién es este al que acompañan?
¿Y con un ceremonial tan incompleto? Esto es indicio
De que el muerto al que siguen destruyó, desesperado,
Su propia vida. Era de buena posición.

Ocultémonos un rato y observemos. [*Apartándose con Horacio*].

Laertes ¿Qué otra ceremonia debe hacerse?

Hamlet Ese es Laertes, un joven sumamente noble. Observad.

Laertes ¿Qué otra ceremonia debe hacerse?

Sacerdote Sus exequias se han celebrado con toda la amplitud

Que nos estaba permitida. Su muerte fue dudosa,
Y sin la orden de alterar el procedimiento usual
Habría permanecido en tierra sin santificar
Hasta la última trompeta. En lugar de piadosas
Oraciones, cacharros rotos, piedras y guijarros
Se habrían arrojado sobre ella. Sin embargo,
Se dejó que usara guirnaldas y flores virginales

Y que hubiera campanas y acompañamiento.

Laertes ¿No debe hacerse nada más?

Sacerdote Nada más.

Profanaríamos los ritos funerarios

Si cantáramos un réquiem y rezáramos por ella

Como por las almas que han partido en paz.

Laertes Enterradla,

Y que de su hermosa e inmaculada carne

Broten violetas. A ti, sacerdote brutal, te digo

Que mi hermana será un ángel mediador

Cuando tú estés aullando.

Hamlet ¿Qué? ¡La bella Ofelia!

Gertrudis Dulces flores para esta dulce flor. Adiós. [*Esparciendo flores*].

Esperaba que fueras la esposa de mi Hamlet.

Pensaba adornar con flores tu tálamo nupcial,

Y no tu sepultura.

Laertes Oh, que una triple desgracia

Caiga diez veces triplicada sobre aquel maldito

Cuya perversa acción te enajenó

De tu agudo juicio. –Dejad la tierra a un lado

Hasta que la haya estrechado una vez más entre mis brazos.

[*Salta dentro de la tumba*].

Ahora amontonad vuestra tierra sobre vivo y muerta

Hasta que de esta llanura hayáis hecho una montaña

Más alta que el viejo Pelión o que la cumbre aérea

Del celeste Olimpo.

Hamlet (*Avanzando*) ¿Quién es ese cuyo desconsuelo

Se exhibe con tal énfasis, cuya expresión de pesar

Conjura a los astros errantes y los hace detenerse

No pesan en mi conciencia. Son culpables,
Por entrometidos, de su propia ruina.
Es peligroso cuando el débil anda entre los golpes
Y las encolerizadas puntas de las armas
De dos poderosos adversarios.

Horacio ¡Pero qué rey es este!

Hamlet ¿No crees que me corresponde ahora –piensa:
Él asesinó a mi rey y prostituyó a mi madre,
Se entrometió entre mi esperanza y la corona,
Y echó su línea para pescar con semejante ardid
Mi propia vida–, no es perfectamente justo, terminar
Con él con este brazo? ¿Y no sería condenable
Permitir que este cáncer de nuestra naturaleza
Continuara haciendo el mal?

Horacio Pronto deberá tener noticias de Inglaterra
Sobre la suerte corrida por su empresa.

Hamlet Será pronto. El interín es mío,
Y la vida de un hombre no es más que un instante.
Pero lamento mucho, buen Horacio,
Haberme descontrolado ante Laertes,
Pues en la imagen de mi causa veo
El retrato de la suya. Buscaré su amistad.
Aunque francamente la extravagante ostentación
De su dolor me enfureció.

Horacio Silencio, ¿quién viene aquí?

Entra Osríc.

Osríc Sea vuestra alteza muy bienvenida de regreso a Dinamarca.

Hamlet Os agradezco humildemente, señor. –¿Conoces a este
zángano?

Horacio No, mi buen Señor.

Hamlet Estás en estado de gracia, porque conocerlo es un pecado. Tiene muchas tierras, y fértiles; si un animal es propietario de muchos otros animales, tendrá un lugar en la mesa del rey. Es una cacatúa, pero, como digo, cuantioso poseedor de estiércol.

Osríc Dulce Señor, si vuestra alteza dispusiera de un momento, desearía impartiros un mensaje de su majestad.

Hamlet Lo recibiré, señor, con toda la solicitud de mi alma. Dad a vuestro sombrero el uso que le corresponde: es para la cabeza.

Osríc Agradezco a vuestra alteza, hace mucho calor.

Hamlet No, creedme, hace mucho frío, sopla viento del norte.

Osríc Es cierto, mi Señor, está algo frío.

Hamlet Sin embargo pienso que está muy sofocante y caluroso para mi temperamento.

Osríc Extremadamente, mi Señor, está muy sofocante, como si fuera... no puedo decir cómo. Pero, mi Señor, su majestad me ordenó manifestaros que ha hecho una fuerte apuesta a favor vuestro. El asunto, Señor, es el siguiente...

Hamlet Os ruego que recordéis...

[Hamlet lo insta a ponerse el sombrero].

Osríc No, mi buen Señor, es por mi comodidad, os lo aseguro. Señor, aquí está, recién llegado a la corte, Laertes; un perfecto caballero, creedme, sobresaliente en una variedad de habilidades, de muy amable trato y magnífica apariencia. Realmente, para hablar con justicia sobre él, él es el mapa o guía de la galantería, pues encontraréis en él la suma de todas las cualidades que podría desear un caballero.

Hamlet Sus atributos no sufren merma alguna, señor, en la descripción que hacéis de él, aunque dividirlo inventariando sus virtudes

haría naufragar la aritmética de la memoria, que quedaría a la deriva tratando de alcanzar su veloz navío. Para ensalzarlo como se merece, diré que lo tengo por un espíritu con gran cantidad de cualidades, que considero a su naturaleza de tan alto precio y tan excepcional que no tiene semejante sino en la imagen que le devuelve su espejo, y que quien quiera imitarlo será su sombra y nada más.

Osric Vuestra alteza habla sobre él con la mayor infalibilidad.

Hamlet ¿Y la concernencia, señor? ¿Por qué involucramos a este caballero en nuestro vulgar aliento?

Osric ¿Señor?

Horacio ¿No es posible entenderse en otro idioma? Vos podréis hacerlo, Señor.

Hamlet ¿A qué viene la mención de este caballero?

Osric ¿De Laertes?

Horacio Ya se le vació la bolsa, todas las palabras de oro se le gastaron.

Hamlet De él, señor.

Osric Sé que no sois ignorante...

Hamlet Eso espero, señor, aunque, a decir verdad, que lo sepáis no representa un gran crédito para mí. ¿Bien, señor?

Osric No sois ignorante de la excelencia de Laertes.

Hamlet No me atrevo a confesar eso, pues no pretendo compararme con él en excelencia: conocer bien a un hombre exige conocerse a sí mismo.

Osric Me refiero, Señor, a su excelencia con su arma; según se dice, su habilidad con ella no tiene rival.

Hamlet ¿Cuál es su arma?

Osric Florete y puñal.

Hamlet Esas son dos armas, pero en fin.

Osríc El rey, Señor, le ha apostado seis caballos berberiscos, contra los cuales él ha impuesto, según entiendo, seis espadas y dagas francesas, con sus correspondientes accesorios, como cinturón, colgantes y demás. Tres de los soportes son realmente de muy hermoso gusto, muy armónicos con las empuñaduras, y de diseño muy imaginativo.

Hamlet ¿A qué llamáis los soportes?

Horacio Sabía que seríais edificado por una glosa marginal antes de que terminarais.

Osríc Los soportes, Señor, son los colgantes.

Hamlet La expresión sería más pertinente si pudiéramos cargar un cañón colgado al cinto; hasta entonces, preferiría que los llamáramos colgantes. Pero adelante: seis caballos berberiscos contra seis espadas francesas, sus accesorios y tres soportes de portentosa fantasía. Esa es la apuesta francesa contra la danesa. ¿Y por qué es impuesto, como vos decís, todo esto?

Osríc El rey, Señor, ha apostado que en una docena de pases entre vos y Laertes, él no conseguirá sacaros tres golpes de ventaja. Laertes ha pedido que fueran doce asaltos en lugar de los usuales nueve. Y la justa podría llevarse a cabo de inmediato, si vuestra alteza se dignara responder.

Hamlet ¿Y si respondo que no?

Osríc Quiero decir, mi Señor, si os dignarais hacer comparecer vuestra persona al desafío.

Hamlet Señor, estaré caminando por esta galería. Si a su majestad le place, es el momento del día que dedico al ejercicio. Que traigan los floretes, si es que el caballero está dispuesto y si el rey mantiene su propósito, y yo ganaré para él, si puedo. Si no, no ganaré más que mi vergüenza y unas cuantas estocadas.

- Osric ¿Debo reportar vuestra respuesta de ese modo?
Hamlet Ese es el sentido, señor mío, de lo que debéis decir. Agregad
 cuantos floreos vuestra naturaleza quiera.
Osric Me encomiendo respetuosamente a vuestra alteza.
Hamlet Vuestro, vuestro.

Sale Osric.

- Hace bien en encomendarse él mismo, nadie más lo haría por él.
Horacio Este pichón escapa con el cascarón pegado a la cabeza.
Hamlet Este le hacía reverencias a la teta antes de mamarla. Y así,
 igual que muchos otros de su misma especie, por los que sé que
 esta época impura está loca de amor, solo ha captado el tono de
 su tiempo y las maneras superficiales de la cortesía, una suerte
 de mescolanza frívola que los lleva a mariposear entre una y otra
 de las más triviales y volátiles opiniones, que se deshacen como
 burbujas al primer sople.

Entra un señor.

- Señor Mi Señor, su majestad os envió sus saludos a través del joven
 Osric, quien regresó y le informó que lo esperabais en la galería.
 Me envía ahora a saber si vuestra voluntad de enfrentar a Laertes
 se mantiene, o si preferís tomaros un tiempo mayor.
Hamlet Soy constante en mis propósitos, que siguen la voluntad
 del rey. Cuando él lo disponga, yo estoy listo; ahora o en cualquier
 momento, siempre que me sienta tan apto entonces como en este
 instante.
Señor El rey, la reina y todos los demás ya vienen.
Hamlet En buena hora.
Señor La reina desea que ofrezcáis una cortés recepción a Laertes,
 antes de la lucha.
Hamlet Es un buen consejo.

Sale el señor.

Horacio Vais a perder, mi Señor.

Hamlet No lo creo. Desde que se fue a Francia, he estado practicando continuamente; con la ventaja que me dan, ganaré. No querrías saber, sin embargo, qué angustia siento aquí en el corazón. Pero no importa.

Horacio No, mi buen Señor...

Hamlet No es más que una tontería, ese tipo de presentimientos que quizás podrían turbar a una mujer.

Horacio Si vuestro espíritu recela algo, obedecedlo. Yo iré a decirles que no vengan, que no os sentís bien.

Hamlet De ninguna manera. Desafiamos los augurios. Hasta en la caída de un gorrión interviene la providencia. Si tiene que ser ahora, no será más tarde; si no ha de ser más tarde, será ahora; si no va a ser ahora, ocurrirá de todos modos. Estar preparado es todo. Puesto que nadie llega a conocer en absoluto la vida que ha de abandonar, ¿qué importa cuándo se la deja? Que sea lo que deba ser.

Entran, con floreo de trompetas, Claudio, Gertrudis, Laertes, señores (Osric entre ellos), oficiales con almohadones y criados con floretes, puñales y guantes de esgrima. Una mesa con jarras y copas de vino.

Claudio Venid, Hamlet, venid y tomad de mí esta mano.

[Hamlet toma de la mano del rey la de Laertes].

Hamlet Concededme vuestro perdón, señor, os he hecho daño;

Pero perdonadme, como un buen caballero.

Todos los presentes saben, y vos también

Debéis haber oído, el modo en que me afecta

Una cruel perturbación. Cuanto haya hecho

Que a vuestra naturaleza, honra y nobleza

Haya podido lastimar, lo proclamo aquí locura.

Hamlet No, por esta mano.

Claudio Dadles los floretes, joven Osric. ¿Conocéis, Hamlet,
Los términos de la apuesta?

Hamlet Muy bien, mi Señor.
Vuestra majestad ha apostado por el más débil.

Claudio No temo por eso, os he visto a ambos.
Pero, dado su mayor prestigio, vos tenéis ventaja.

Laertes Este es demasiado pesado, dejadme ver otro.

Hamlet Este me gusta. ¿Todos tienen la misma longitud?

Osric Sí, mi buen Señor.

[Se preparan para luchar].

Claudio Poned las copas de vino sobre esa mesa.

Si Hamlet da el primer golpe o el segundo,
O si, sufriéndolos, se desquita en el tercer asalto,
Que todas las almenas disparen sus cañones.
El rey beberá por la energía de Hamlet,
Y en la copa echará una perla más valiosa
Que la que cuatro reyes sucesivos han llevado
En la corona de Dinamarca. Dadme las copas,
Y que el timbal comunique a la trompeta,
La trompeta a los cañones allá afuera,
Los cañones a los cielos, los cielos a la tierra:
“¡Ahora el rey bebe por Hamlet!”. Vamos, comenzad,
Y vosotros, los jueces, estad atentos.

Suenan trompetas.

Hamlet Vamos, señor.

Laertes Vamos, mi Señor.

[Luchan].

Hamlet Tocado.

Laertes No.

Hamlet ¿Jueces?

Osríc Tocado, sí. Indiscutible.

Laertes Bien, vamos de nuevo.

Claudio Alto. Traedme de beber. Hamlet, esta perla es tuya.

A tu salud.

Suenan timbales, trompetas y cañones.

Dadle la copa.

Hamlet Concluiré antes este asalto. Dejadla ahí un momento.

Vamos.

[Luchan].

Otro golpe. ¿Qué decís?

Laertes Tocado, tocado, lo admito.

Claudio Nuestro hijo ganará.

Gertrudis Está agitado y sin aliento.

Ven, Hamlet, toma mi pañuelo, sécate la frente.

La reina brinda por tu suerte, Hamlet.

Hamlet Buena señora.

Claudio ¡Gertrudis, no bebáis!

Gertrudis Beberé, mi Señor, os ruego que me perdonéis.

[Bebe].

Claudio *(Aparte)* Es la copa envenenada. Es demasiado tarde.

Hamlet Prefiero no beber aún, señora; enseguida lo haré.

Gertrudis Ven, permíteme secar tu rostro.

Laertes Mi Señor, ahora voy a darle.

Claudio No lo creo.

Laertes *(Aparte)* Y sin embargo es casi contra mi conciencia.

Hamlet Venid por el tercero, Laertes. Solo estáis jugando.

Os ruego que embistáis con vuestro mayor vigor.

Temo que me estáis tratando como a un niño.

Laertes ¿Eso creéis? Venid.

[Luchan].

Osríc Nada de ningún lado.

Laertes ¡Tened ahora! *[Hiere a Hamlet].*

*[Forcejeando, cambian los floretes].**

Claudio Separadlos. Están enfurecidos.

Hamlet No, venid de nuevo. *[Hiere a Laertes].*

[Cae Gertrudis].

Osríc Atended a la reina, ahí. ¡Alto!

Horacio Están sangrando los dos. ¿Qué pasa, mi Señor?

Osríc ¿Cómo estáis, Laertes?

Laertes Cazado como una perdiz en mi propia trampa, Osríc.

Muero víctima de mi propia felonía.

Hamlet ¿Qué le ocurre a la reina?

Claudio Se desmayó al verlos sangrar.

Gertrudis No, no, la bebida, la bebida... Oh, mi querido Hamlet...

La bebida, la bebida... Estoy envenenada. *[Muere].*

Hamlet ¡Oh, infamia! ¡Alto! ¡Que cierren las puertas!

¡Traición! ¡A descubrirla!

[Cae Laertes].

Laertes Está aquí, Hamlet. Hamlet, estás muerto,

Ninguna medicina en el mundo puede ayudarte,

No te queda ni media hora de vida...

El instrumento traidor está en tu mano,

Sin botón y envenenado. La vil estratagema

Se volvió contra mí; he aquí que muero, para no volver

* El ataque con el que Laertes consigue por fin herir a Hamlet sigue inmediatamente al dictamen de Osríc sobre el resultado del tercer asalto, lo que hace suponer

A levantarme. Tu madre está envenenada...

No puedo más... el rey, el rey es el culpable.

Hamlet ¡La punta envenenada! Pues entonces, veneno, ¡a trabajar!

[Hiere al rey].

Todos ¡Traición, traición!

Claudio Defendedme todavía, amigos, solo estoy herido.

Hamlet Incestuoso, criminal, maldito rey de Dinamarca,

Apura este brebaje. ¿Está aquí tu perla, tu prenda

De unión? Únete a mi madre. *[Muere el rey].*

Laertes Tiene lo que merece,

Es un veneno preparado por él mismo.

Intercambiemos perdones, noble Hamlet.

Que mi muerte y la de mi padre no caigan sobre ti,

Ni la tuya sobre mí. *[Muere].*

Hamlet ¡Que el cielo te absuelva de ella! Yo te sigo.

Estoy muerto, Horacio. Adiós, desventurada reina.

Vosotros, que lucís pálidos y tembláis ante esta escena,

De la que sois los actores mudos o la audiencia,

una estocada dada a traición, cuando el príncipe no estaba todavía preparado. El texto indica enseguida el fundamental intercambio de floretes, que sobre el escenario suele representarse así: respondiendo al ataque, Hamlet consigue desarmar, con un rápido golpe, a su adversario. Al caer el florete de este al suelo, Hamlet le pone encima el pie y ofrece cortésmente su arma a Laertes, quien se ve obligado a aceptarla. Hamlet recoge entonces el florete caído y se reanuda la lucha. Se ha indicado también que el “Separadlos. Están enfurecidos” del rey revela que la contraofensiva de Hamlet ha sido especialmente vehemente, debido probablemente a su indignación ante el ataque a destiempo de su contrincante o a que, viéndose a sí mismo sangrar, Hamlet ha descubierto la trampa (o al menos parte de la trampa, porque aún no tiene modo de saber que ha sido envenenado) de que ha sido objeto. En esta última hipótesis, su ofrecimiento de intercambiar floretes con Laertes debería ser considerado menos una gentileza que una exigencia, una acusación, y una declaración de guerra abierta.

Dulce príncipe, y que un coro de ángeles te lleve
A tu descanso. ¿Qué son esos tambores?

*Entran Fortimbrás y los embajadores ingleses,
con tambores, estandartes y un séquito.*

Fortimbrás ¿Dónde está ese espectáculo?

Horacio ¿Qué es lo que queréis ver?

Si es una escena de dolor o pasma, dejad de buscar.

Fortimbrás Estos cuerpos revelan una devastación. Oh, muerte

Altiva, ¿qué fiesta se prepara en tu infernal morada
Para que de un solo golpe, con tanta ferocidad,
Hayas tumbado a tantos príncipes?

Primer embajador El cuadro es horrible,

Y nuestras noticias de Inglaterra llegan tarde.
Están sordos los oídos que debían recibir
La noticia de que su orden fue cumplida
Y que Rosencrantz y Guildenstern han muerto.
¿De quién debemos recibir las gracias?

Horacio No de su boca,

Aunque gozara de vida para agradeceros;
Él nunca dio la orden para que murieran.
Pero ya que justo tras esta lucha tan sangrienta
Habéis llegado acá, vos de las guerras polacas
Y vosotros de Inglaterra, ordenad que estos cuerpos
Sean expuestos en lo alto de una plataforma,
Y permitidme contar al mundo, que aún no sabe,
Cómo ocurrieron estas cosas. Oiréis hablar así
De actos impúdicos, sangrientos, monstruosos,
De castigos fortuitos, matanzas casuales,
De muertes preparadas con malicia y con pretextos,

Y, finalmente, de intrigas malogradas que cayeron
Sobre sus autores. De todo esto puedo hacerlos
Un relato fiel.

Fortimbrás Apresurémonos a oírlo,
Y llamad a los más nobles a la audiencia.
Por mi parte, abrazo con tristeza mi fortuna.
Tengo ciertos viejos derechos sobre este reino,
Que ahora mi situación me invita a reclamar.

Horacio Sobre eso también tengo algo que decir, en nombre
De alguien cuya voz arrastrará consigo otras.
Pero actuemos de inmediato, aunque los ánimos
Se encuentren agitados, no sea que tengamos
Más desgracias.

Fortimbrás Que cuatro capitanes
Lleven a Hamlet, como un guerrero, hasta el tablado,
Porque sin duda, si hubiera sido puesto a prueba,
Habría sido un verdadero rey; y que a su paso
La música marcial y los ritos de la guerra
Le rindan honores estentóreos. Sacad los cuerpos.
Un cuadro como este conviene al campo de batalla,
Pero aquí luce fuera de lugar.
Ordenad a los soldados que disparen.

Salen marchando. Después se oye una salva de cañones.

