

8
rej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



"POISON IN JEST": LOS DUELOS VERBALES DE HAMLET

TESINA QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNA (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

MARIA LYDIA FLORES ACUÑA



MEXICO, D.F.

1998

TESIS CON FALIA DE ORIGEN



265972



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES,

A MI ESPOSO,

A LORENA,

A FERNANDO

por todo lo que han significado en mi vida...

A LA U. N. A. M.
A MIS MAESTROS (AS)
con mi cariño y agradecimiento.

A mi asesor, Mtro. M. Alfredo Michel Modenessi,
al compañero y amigo Gustavo Treviño Rodríguez,
a la Mtra. Alicia Laguette de Rosenblueth
mi reconocimiento por su ayuda y apoyo.

A todas aquellas personas que contribuyeron con
su amistad y respaldo a la realización de un sueño.

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

(W. Shakespeare, *Hamlet*, III, i, 57-60)

ÍNDICE

Introducción	1
I. El humorismo de Hamlet y generalidades sobre "lo risible" ..	7
II. Hamlet vs. Claudio, ("Comic subversion" o chistes tendenciosos)	19
III. Hamlet vs. Polonio / Hamlet vs. Osric, (Ridiculización)	35
IV. Hamlet vs. Rosencrantz y Guildenstern, (Chistes tendenciosos)	47
V. Hamlet vs. Ofelia, (Chistes obscenos)	57
VI. La escena del cementerio, (Humor negro)	71
Conclusiones	85

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

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

(Ewbank, "Hamlet and the Power of Words", p. 86)

INTRODUCCIÓN

Esta tesina tiene como objetivo hacer resaltar la vis cómica de Hamlet, el protagonista de la tragedia shakespeariana del mismo nombre. Para este propósito definiremos lo cómico como "lo que nos hace reír", (Bergson 1939, 18) con la salvedad de que en el cuerpo de la tesina se afinará el término. Hamlet en ocasiones nos hace reír con sus chistes y sus juegos de palabras. El placer que nos causan radica en "el doble sentido, en alguna alusión burlesca o algún disparate, etc. que provoca risa" (en Moliner 1970, vol. I, 612). Este placer experimentado por el espectador¹ lo provoca la agudeza y la ingeniosidad (*wit*)² de Hamlet en sus diálogos con los otros personajes.

En este trabajo se demostrará que la fuerza y la energía o vis cómica de Hamlet tienen como origen los sentimientos de hostilidad y amargura del protagonista. Al principio de la obra la situación emocional del joven Hamlet reviste las características de un ser agobiado por la muerte de su padre, desilusionado por el incestuoso matrimonio de su madre y molesto por el relajamiento de las costumbres en la corte danesa. El argumento que sustentaré en esta tesina es que los pensamientos negativos de Hamlet tienen su válvula de escape en agresiones verbales o comentarios irónicos.

Las fuentes bibliográficas a las que recurro como fundamento teórico son básicamente La risa de Henri Bergson y El chiste y el inconsciente de Sigmund Freud. Ambos estudios proveen la terminología en este trabajo y explican los mecanismos de la risa, ese "privilegio espiritual

¹ Se usará el término *espectador* en esta tesina en el entendido de que éste puede también ser el lector.

² "Wit as a form of intellectual quickness, raillery and repartee" (*Encyclopaedia Britannica* 1965, vol. ii, p. 841).

(Bentley 1982, 279) de la tragedia con elementos de la comedia. Esta yuxtaposición permite que nuestro interés en la obra no decaiga.

Para aclarar la razón por la que me centro en los diálogos, a continuación cito a E. Bentley, quien en La vida del drama establece la diferencia entre los dos tipos de discursos que se dan en Hamlet: monólogos y diálogos. Los primeros son "las relaciones de un hombre consigo mismo"; pero es en los segundos, "a través de sus relaciones con otros hombres vivos o muertos" (1982, 68), que podemos captar y definir mejor al joven príncipe. Es con éstas últimas que nuestra comprensión del protagonista se enriquece. A través del complejo personaje, el dramaturgo nos permite atisbar en "la condición humana representada en la situación de individuos particulares" (Ruitenbeek 1973, 13).

He de agregar que, independientemente de que esta tesina es requisito para obtener la licenciatura en Lengua y Literatura Moderna (Letras Inglesas), es éste un trabajo que por mucho tiempo había deseado elaborar. El gozo que como lectora me causaron los duelos verbales de Hamlet me hizo durante muchos años pensar que el lograr darles la forma de un ensayo sería una manera de 'saldar mi deuda' con Shakespeare y su Hamlet. Considero que el humorismo del protagonista motivó mi interés precisamente por el contraste que hace con la tragedia misma. Además, como hispanoparlante, la brevedad de los chistes y el ingenio de los juegos de palabras eran más accesibles para mí que los densos monólogos, sobre todo en las primeras lecturas. El impacto de la obra dramática en su totalidad fue gradualmente tomando mayor significación para mí; pero la habilidad del dramaturgo para delinear al joven personaje desde el muy humano aspecto de la furia reprimida y sus válvulas de escape sigue

II. HAMLET VS. CLAUDIUS,
"COMIC SUBVERSION" O CHISTES TENDENCIOSOS

Shakespeare... is never with the humourless man,
whether it is Claudius being taunted by Hamlet,
or the 'good' Gloucester by the 'bad' Edmund.

(S. Potter, The Sense of Humour, p. 36)

II. HAMLET VS. CLAUDIUS, "COMIC SUBVERSION" O CHISTES TENDENCIOSOS

"Comic Subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare" es el título del ensayo de Manfred Pfister que nos ayuda a clarificar a la interacción entre Claudio y Hamlet. Con base en el concepto bajtiniano del espíritu igualitario del carnaval o "carnavalesque levelling" (1987, 38), Pfister hace un análisis de la comicidad carnavalesca que celebra la inversión y el desafío a las jerarquías establecidas. Explica, además, cómo en las comedias y las tragedias de Shakespeare se impugna "the official doctrines of power" (*idem.*) y se socava "the mimetic high-seriousness of the theatrical presentations of myth, romance and history" (30). Uno de estos ejemplos de "comic subversion of authority" (27-43) es la del Príncipe de Dinamarca. Su rebelión contra la autoridad del rey es, en efecto, una actitud subversiva que, a mi entender, puede describirse como de 'rebeldía agazapada'. Su inconformidad y su desprecio hacia el poder real se percibe en sus diálogos con Claudio. Pfister nos hace notar que el "discurso revolucionario" de Hamlet toma en un principio únicamente la forma de chistes tendenciosos, es decir, de "discurso cómico", como lo vemos a continuación:

A structuralist approach often helps to discover unexpected structural homologies between phenomena which may appear to have nothing in common. One instance of this is the surprising structural similarity between comic discourse and revolutionary discourse.

(1987, 27)

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

Al principio de la obra Claudio ha desposado a la viuda del difunto rey, su hermano. La posible sucesión del príncipe al trono de Dinamarca no parece haber sido ni siquiera considerada. Todo indica que no se trata de un régimen de monarquía hereditaria.⁹ Aun así, el golpe es triple: el padre, la madre, y la posibilidad de ascensión al trono le han sido arrebatados.¹⁰ Como podemos apreciar en sus comentarios irónicos con Horacio¹¹ y en su primer monólogo, el impacto mayor parece haber sido el matrimonio de su madre: "O most wicked speed! To post/ With such dexterity to incestuous sheets!" (I, ii, 156-7). A la revelación del Fantasma acerca de la naturaleza de su muerte a manos del propio hermano, se agrega la solicitud de vengar su muerte: "Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and damned incest. ... Remember me!" (I, v, 82 y 91). El peso de tal conocimiento y de la orden de ejecutar la venganza resultan apabullantes para el joven príncipe.

Hamlet presentía lo que le revela el Fantasma.¹² Su desesperanza y su cínica actitud ante las condiciones del país (el "unweeded garden") se compendian, pues, en el asesino de su padre ("things rank and gross in

⁹ "Therefore our sometime sister, now our queen, ... Taken to Wife. Nor have we herein barr'd/ Your better wisdoms, which have freely gone/ With this affair along." (I, ii, 10-6). La sugerencia aquí es la de una aprobación del Consejo, ya sea tácita o como resultado de una consulta previa.

¹⁰ No es sino hasta III, ii, 92-3 que se sugiere que Hamlet tiene interés en la sucesión al trono de Dinamarca (Cf. Jenkins 1994, 293, n. 93 y 94). En el V, ii, 63-70 Hamlet acepta que Claudio "Popped in between th' election and my hopes..."

¹¹ "Thrift, thrift, Horatio. The funeral bak'd meats/ Did coldly furnish forth the marriage tables. Would I had met my dearest foe in heaven/ Or ever I had seen that day, Horatio" (I, ii, 180-3).

¹² La primera reacción de Hamlet a la revelación del Fantasma es "O my prophetic soul! My uncle!" (I, v, 41). Esto indica que el príncipe presentía la deslealtad y degradación de su tío.

nature/ Possess it merely" I, ii, 135-6). Es a partir de ese momento que el príncipe intentará llevar a cabo lo que ha sido solicitado de él. Las razones para tardar en ejecutar su venganza son múltiples. Una de ellas, "O cursed spite,/ That ever I was born to set it right" (I, v, 196-8), habla de lo agobiante que encuentra la tarea que le ha sido asignada.

La muerte del asesino del padre no se efectúa sino hasta la última escena, "the rest [of the play] is [procrastination]".¹³ Para los propósitos de esta tesina lo que resulta pertinente es que la evasión de tal mandato toma la forma de comentarios cínicos y subversivos, así como de disertaciones sobre la propia incapacidad para actuar. En este capítulo analizaremos sólo la forma en que el protagonista se enfrenta a su antagonista.

Antes de tomar una acción específica para corroborar la culpabilidad de Claudio, es decir, promover la representación de "La ratonera", Hamlet se defiende de la autoridad real sólo con acciones verbales. La falta de pruebas contundentes para asesinar a su tío, su frustración y odio reprimido encuentran su válvula de escape en un muy especial sentido del humor. Freud lo explica de la siguiente manera: "El humor [en este caso para el protagonista] es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los sentimientos dolorosos que a ello se oponen y aparecen en sustitución de los mismos ... mientras que los extraños [los espectadores] ríen sintiendo placer cómico" (1981, 208-9).

Respecto al término humor, Freud agrega que es "la menos complicada de todas las especies de lo cómico" puesto que "su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo" (1981, 209). Hamlet mismo parece regocijarse en sus duelos

¹³ Me permito bromear con la última oración de Hamlet antes de morir: "The rest is silence" (V, ii, 363).

verbales con Claudio; nosotros, a nuestra vez, reconocemos "el desplazamiento humorístico" como un "proceso de defensa" (1981, 213).

La primera vez que aparece Hamlet en escena es en la corte. Claudio, el político hábil, ya ha pronunciado su discurso y ha hecho cómplice al Consejo de sus decisiones. Tras haber concedido a Laertes regresar a Francia, el nuevo rey se dirige al príncipe. Su intención es mostrar preocupación (como lo ha hecho por el bien público) por su sobrino: "But now, my cousin Hamlet, and my son--". El énfasis está no sólo en el parentesco, sino en el recién adquirido status de padre del príncipe. La contestación de Hamlet, su primera intervención, es un *pun*, típico ejemplo de los chistes tendenciosos a los que se ha venido haciendo alusión. Parientes sí, pero ciertamente no cercanos en sentimientos y comportamiento: "A little more than kin, and less than kind" (I, ii, 65) contesta tajante el sobrino. Por supuesto, la habilidad diplomática de Claudio no le permite sentirse aludido y agrega: "How is it that the clouds still hang on you?" Las "nubes de tristeza" y "el traje de riguroso luto" que habrán de ser sintomáticos en Hamlet ya han empezado a incomodar a Claudio y a su frívola corte. Pero Hamlet reclamará: "Not so, my lord, I am too much in the sun" (I, ii, 67). El juego de palabras *son/sun*, con mordacidad indica que no se considera su hijo (Jenkins 1982, 183, n. 65). Podría además sugerirnos que el sol le 'da demasiado'; es decir, el rey le presta demasiada atención.

Tras haber sido increpado tanto por su madre como por el rey a comprender y aceptar el ciclo de la vida, Claudio mismo le indica que no desean que regrese a Wittenberg, sino que se quede, "Here in the cheer and comfort of our eye,/ Our chiefest courtier, cousin, and our son" (I, ii, 116-7). Claudio insiste en llamarlo "son". La reina también se lo solicita,

pero Hamlet contestará secamente a ambas peticiones con un "I shall in all my best obey you, madam" (I, ii, 120, cursivas mías). Al buen entendedor, pocas palabras; pero Claudio no se permite reaccionar ante las veladas agresiones de su sobrino. Estos tres ejemplos de contestaciones ásperas son los primeros indicadores de la resistencia, de los sentimientos del príncipe de que "foul deeds will rise" (I, iii, 257); el joven rechaza a su tío aun antes de saber lo del asesinato del padre. El espectador tampoco está consciente de las circunstancias de la muerte del rey Hamlet. Sin embargo, el rechazo del príncipe a las solícitas atenciones del hombre que se ha casado con su madre produce una cierta tensión dramática. Asimismo, la brusquedad de las respuestas de Hamlet contrasta con la aparente algarabía por el matrimonio real.

En el Acto I nos enteramos también que Claudio y su corte tienen reputación de comportarse como cerdos cuando beben: "They clepe us drunkards, and with swinish phrase/ Soil our addition..." (I, iv, 19-20). Ésta es, por supuesto, una razón más para que Hamlet desprecie al rey. Después de la entrevista con el Fantasma, Hamlet ha dicho del rey: "O villain, villain, smiling damned villain! (I, v, 106) y opina que "There's never a villain dwelling in all Denmark. But he's an arrant knave". A lo que Horacio graciosamente contesta: "There needs no ghost, my lord, come from the grave/ To tell us this" (I, v. 129-32).

Sólo cuando los actores llegan a Elsinore, Hamlet toma una acción específica para tenderle una trampa al asesino de su padre. Insinúa a Rosencrantz sus pensamientos: "He that plays the king shall be welcome-- his Majesty shall have tribute on me..." (II, ii, 318-19). ¿Juega el príncipe con la palabra "tribute"? ¿Se refiere al dinero que habrá de pagar al actor

(Lott 1968, 76, n. 310) o irónicamente hace referencia a la sorpresa, al 'pago' que con la obra de teatro "La ratonera" pretende dar a Claudio?

No es sino hasta el Acto III, ii, 92-7 que Hamlet y Claudio se vuelven a encontrar. Al saludo del rey, "How fares our cousin Hamlet?", el joven contesta con un aparente sinsentido, típico de su humor: "Excellent, i'faith, of the chameleon's dish. I eat the air, promise-crammed. You cannot feed capons so." La expresión 'alimentarse de aire' alude al ofrecimiento real de que Hamlet es "the most immediate to our throne" (I, ii, 109), como hijo del fallecido rey Hamlet. Tal promesa es tan volátil, tan intangible como el aire mismo. Si analizamos, además, que los capones eran aves cebadas para ser comidas, entendemos que Hamlet se revela ante la situación ambivalente a que lo somete el rey. El chiste es aparentemente inofensivo, pero habla de los sentimientos subyacentes y, como sugiere H. Jenkins, de que el príncipe sospecha de posibles confabulaciones del rey contra él (1994, 293, n. 93). Consideramos la broma del príncipe como un indicador de la evolución en su actitud. Continúa siendo taimado en vez de directo, pero se percibe su resentimiento por "engordar sólo de esperanzas". Esta última frase -- parafraseada así por Astrana Marín en su traducción (1960, 1349)-- sugiere que el resentimiento de Hamlet contra el tío usurpador pudiera emanar de una ambición frustrada. Podemos suponer que el príncipe de Dinamarca ya ha tomado conciencia de lo que le ocasiona el haber sido desplazado, políticamente hablando. Sin embargo, Claudio no comprende, o no desea comprender, las alusiones de su sobrino respecto a que se mantiene de aire. Y el posible juego de palabras *air/heir* agrega a la sutileza del reclamo (Jenkins 1994, 293, n. 93). El rey contesta simplemente: "I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine" (III, ii, 95-6). Con

un gracioso "No, nor mine now--" (III, ii, 97), el joven se repliega nuevamente en su aparente "distracted globe", en su sinsentido que ha sido parte de su actuación como desquiciado.

El príncipe y el rey no vuelven a intercambiar palabras sino hasta la representación misma. Los actores han escenificado una conversación entre un rey y una reina. La última ha hecho apasionadas promesas de lealtad a su consorte: "O confound the rest. Such love must needs be treason in my breast./ In second husband let me be accurst;/ None wed the second but who kill'd the first" (III, ii, 173-75). En este momento Hamlet interroga a su madre respecto a la representación:

Ham. Madam, how like you this play?
Queen The lady doth protest too much, methinks.
Ham. O, but she'll keep her word.
King. Have you heard the argument? Is there no offence in't?
Ham. No, no they do but jest--**poison in jest.**¹⁴
No offence i'th' world.
(III, ii, 224-30, negrillas mías)

"¿...nada ofensivo?" "Pura broma", contesta Hamlet, pero agrega burlonamente que es sólo "veneno en broma"; insiste que no es "nada ofensivo". A la pregunta de Claudio sobre el nombre de la misma, Hamlet le responde: "*The Mousetrap*--marry, how tropically!" ... 'Tis a knavish piece of work, but what o' that? Your Majesty, and we that have free souls, it touches us not. Let the galled jade wince, our withers are unwrung" (III, ii, 232-38). Es muy probable que la causticidad del joven

¹⁴ Dado que éste es el título de la tesina, se considera importante definir el término *jest* como (1) "... a laughable or intentionally ludicrous saying; a witticism; a joke; a sally"; (2) "... a jocular or playful action; something done to make sport or cause laughter" (*The Century Dictionary and Cyclopedia*, 1906, 3227).

no se le escape al rey, y tal contestación confirma nuestra hipótesis sobre la ironía de Hamlet. Sabemos que la ironía consiste esencialmente en decir una cosa distinta de la que se piensa. A este respecto encontramos que J. Portilla dice lo siguiente:

La ironía es la actitud de una conciencia que advierte la distancia entre la posible plenitud de un valor y sus supuestas realizaciones por alguien que pretende llevarlas a cabo. Es, por decirlo así, la respuesta adecuada al *pretencioso*.

(1966, 65, cursivas mías)

Hamlet se percata que Claudio ha engañando a los que lo rodean 'pretendiendo' actuar como un gobernante eficiente y honesto. Sin embargo, la alusión a la forma en que el rey "...takes his rouse,/ Keeps wassail and the swaggering upspring reels;/ ... as he drains his draughts of Rhenish down..." (I, iv, 8-10) desmiente su aparente excelencia. Respecto a su 'pretensión' de ser un hermano y padre cariñoso, Claudio demuestra que es tan deshonesto e intrigante en su papel de padre como Polonio (I, i y ii). Al mandar a espiar a su *son/cousin* a través de Rosencrantz y Guildenstern, Claudio sigue los mismos métodos desleales de Polonio con su hijo. Hamlet, en contraste, ha dicho de sí mismo a su madre: "I know not 'seems'..." (I, ii, 76-78). El joven rechaza la simulación y la falsedad, "... 've' las contradicciones y las vanidades de la existencia, y las destruye. Pero las destruye subrayándolas, insistiendo en ellas mediante el artificio de nombrarlas al revés" (Portilla 1966, 68).

Por todo lo mencionado se puede afirmar que Hamlet tiene una conciencia irónica o actitud irónica (Cf. Portilla 1966, 67) y esto encuentra también sustento en Bergson:

Se acentúa la ironía dejándose arrebatarse cada vez más alto por la idea del bien que debería existir, y de ahí que la ironía pueda *caldearse interiormente* hasta convertirse en una especie de *elocuencia reprimida*.
(1939, 143, cursivas mías)

Precisamente con mis cursivas deseo llamar la atención a que las palabras de Bergson van de la mano de la tesis freudiana de que en el inconsciente se fraguan o se reprimen sentimientos que pueden tomar la forma de chistes tendenciosos:

El proceso psíquico de la formación del chiste no parece terminar con el acto de ocurrírsenos; queda aún algo, que tiende a cerrar, con la comunicación de la ocurrencia, el desconocido mecanismo de su producción.

(1981, 126)

De la cita de Bergson llama también la atención la aseveración de que la ironía se deja arrebatarse por "la idea del bien que debería existir" (1939, 143). Bajo esta luz, el irónico Hamlet resulta ser también un moralista. Tenemos un ejemplo de esta faceta del joven príncipe en situaciones como el "dram of eale [evil] speech" (I, iv, 23-38). El príncipe danés se queja de que "The dram of evil/ Doth all the noble substance often dout/ To his own scandal". Es decir, cualquier impureza corrompe la más noble sustancia. Con esto hace referencia a la reputación de beodos de los daneses, lo que --en su opinión-- menoscaba las hazañas de su nación.

Sabemos que la actitud irónica "se puede revelar con una sonrisa" (Portilla 1966, 67) y ciertamente el oyente sonríe con Hamlet cuando descubre "la contradicción que hay ... en el objeto de la proposición" (*idem.*), es decir, en el rey Claudio mismo. Pero el humor hamletiano va tomando diferentes tonalidades. Como ya se mencionó, la pasividad de los primeros actos va dando paso a acciones más definidas como se muestra con la escenificación de "La ratonera": "The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of king" (II, ii, 600-601). Para cuando Hamlet mata impulsivamente a Polonio en la escena de la recámara, ya en forma literal y figurativa 'ha desenvainado la espada' y empieza a hacer mayores florituras con ella. Además de que da muestras de una actitud fría e insensible al retirar el cuerpo de Polonio: "This counsellor/ Is now most still, most secret, and most grave,/ Who was in life a foolish prating knave. Come, sir, to draw toward an end with you" (III, iv, 218). Notamos el juego de palabras con *quiet/ still/ grave*, donde precisamente las posibles connotaciones de estas palabras resultan en una broma de humor negro, sobre el cual puntualizaremos más adelante. Hamlet trata con poca ceremonia al consejero real: "I'll lug the guts into the neighbour room" (III, iv, 214), refiriéndose a "una idea elevada ... como mediocre"; es decir, el que Hamlet se refiera al cadáver del insigne consejero real como "guts" resulta un ejemplo de comicidad "por degradación" en términos bergsonianos (1939, 140).

Los comentarios de Hamlet nos preparan para la escena con el rey en el acto IV, iii, 16-39 y posteriormente para la de los enterradores en el Acto V. Así, al ser interrogado por Rosencrantz y Guildenstern sobre el paradero del cuerpo de Polonio, el hombre que acaba de acabar con la vida del padre de Ofelia contesta cínicamente que lo ha mezclado "with dust,

wheretof 'tis kin" (IV, ii, 5). El tema del destino final de los hombres, "quintessence of dust", sale nuevamente a colación aquí; pero Hamlet va más allá. Con un sentido mórbido de la muerte, especifica que Polonio se encuentra "at supper", pero no donde él comería sino "...where a is eaten [by] certain convocation of politic worms". Aquí la sugerencia de que al político Polonio se lo comen los "politic worms", gusanos que están "busy in statecraft" (Jenkins 1994, 340 n. 20) es un chiste morboso. Posteriormente en forma por demás incisiva, le lanza al rey una perorata en esta tónica: "A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm". Y para ser más mordaz: "...a king may go a progress through the guts of a beggar" (IV, iii, 30-1). A este respecto Pfister hace notar que esto es un "wittily and neatly turned catena" (1987, 37); es decir el ciclo de la vida es ejemplificado como una cadena alimenticia con mordacidad hamletiana. La actitud del príncipe ya no es únicamente subversiva, sino cínica y de desafío flagrante. A la insistencia del rey, "Where is Polonius?", sigue una nueva contestación que tiene el tono de humor sardónico, burlón:

In heaven. Send thither to see. If your
messenger find him not there, seek him i'th'
other place yourself. But if indeed you find
him within this month, you shall *nose* him as
you go up the stairs into the lobby.

(IV, iii, 33-7, cursivas mías)

Y, cuando el rey ordena ir a buscarlo, Hamlet agrega todavía con mayor cinismo: "A will stay till you come" (IV, iii, 39).

Mis cursivas para la palabra "nose" quieren llamar la atención a lo escatológico del comentario de Hamlet. La palabra sugiere la

podredumbre y el correspondiente olor nauseabundo de un cuerpo en descomposición.

Hamlet ha puesto a su antagonista en una situación difícil. En el intercambio verbal ha demostrado que no ha sido tan buena idea el haberle pedido que no regresara a Wittenberg, sino que se quedara en Dinamarca, "Here, in the cheer and comfort of our eye" (I, ii, 116) --donde "eye" sugiere en forma metonímica la presencia real (Jenkins 1994, 186, n. 116).

Por diversas razones ninguno de los dos contrincantes deciden provocar directamente la muerte del oponente. Hamlet no ejecuta su venganza sobre el rey cuando éste está en oración después de sentirse descubierto a través de "La ratonera". Claudio, por su lado, decide llevar a cabo una nueva estratagema para deshacerse del molesto pariente: enviarlo a Inglaterra a su muerte. No es pues sino hasta la escena final que el dramaturgo enfrenta, por unos instantes, al asesino y al vengador. El reconocimiento de que Claudio ha planeado su muerte y ha provocado la de su madre finalmente orilla a Hamlet a ejecutar su venganza. Nada hasta ese momento, ni siquiera la trampa planeada para enviarlo a su muerte en Inglaterra, hace que Hamlet tome el papel del vengador tradicional. Evita a toda costa confrontar su destino; prácticamente hasta el último momento analiza, piensa, más que actuar. Reconoce, en un diálogo con Horacio, cómo Claudio lo ha destrozado:

He that hath kill'd my king, and whor'd my mother,
Popp'd in between th' election and my hopes;
Thrown out his angle for my proper life,
And with such coz'nage -- is 't not perfect conscience
To quit him with this arm? And is 't not to be damn'd

To let this *canker* of our nature come
In further evil?

(V, ii, 63-70, cursivas mías)

A pesar de estas consideraciones el protagonista de esta tragedia shakespeariana permite que el rey maquine nuevas maldades. Hamlet acepta todavía el reto con Laertes sin haber hecho una toma de decisión respecto a su "uncle-father" (II, ii, 372), al "king of shreds and patches", al "vice of kings" (III, iv, 98 y 103) que, en la opinión de Hamlet, es el rey de Dinamarca. Así, el "canker of our nature" a que hace alusión en las líneas mencionadas arriba, la úlcera o tumor maligno "infecting and fatally eating away the whole body" (Clemen 1983, 113) causa en última instancia la destrucción del protagonista. La muerte de Claudio a manos de su sobrino¹⁵ resulta, más que una acción punitiva, irreflexiva, como el asesinato de Polonio. El héroe trágico acaba cumpliendo con su destino, mismo que aceptó muy a su pesar, mas lo hace forzado por las circunstancias.

¹⁵ Jenkins plantea que la palabra *coz'nage* (deception) --que se encuentra en la cita de la página anterior-- tiene "the common word-play on *cousinage*, kinship (1994, 398, n. 67), lo cual resulta irónico.

II. HAMLET VS. CLAUDIUS,
"COMIC SUBVERSION" O CHISTES TENDENCIOSOS

Shakespeare... is never with the humourless man,
whether it is Claudius being taunted by Hamlet,
or the 'good' Gloucester by the 'bad' Edmund.

(S. Potter, The Sense of Humour, p. 36)

II. HAMLET VS. CLAUDIUS, "COMIC SUBVERSION" O CHISTES TENDENCIOSOS

"Comic Subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare" es el título del ensayo de Manfred Pfister que nos ayuda a clarificar a la interacción entre Claudio y Hamlet. Con base en el concepto bajtiniano del espíritu igualitario del carnaval o "carnavalesque levelling" (1987, 38), Pfister hace un análisis de la comicidad carnavalesca que celebra la inversión y el desafío a las jerarquías establecidas. Explica, además, cómo en las comedias y las tragedias de Shakespeare se impugna "the official doctrines of power" (*idem.*) y se socava "the mimetic high-seriousness of the theatrical presentations of myth, romance and history" (30). Uno de estos ejemplos de "comic subversion of authority" (27-43) es la del Príncipe de Dinamarca. Su rebelión contra la autoridad del rey es, en efecto, una actitud subversiva que, a mi entender, puede describirse como de 'rebeldía agazapada'. Su inconformidad y su desprecio hacia el poder real se percibe en sus diálogos con Claudio. Pfister nos hace notar que el "discurso revolucionario" de Hamlet toma en un principio únicamente la forma de chistes tendenciosos, es decir, de "discurso cómico", como lo vemos a continuación:

A structuralist approach often helps to discover unexpected structural homologies between phenomena which may appear to have nothing in common. One instance of this is the surprising structural similarity between comic discourse and revolutionary discourse.

(1987, 27)

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

Al principio de la obra Claudio ha desposado a la viuda del difunto rey, su hermano. La posible sucesión del príncipe al trono de Dinamarca no parece haber sido ni siquiera considerada. Todo indica que no se trata de un régimen de monarquía hereditaria.⁹ Aun así, el golpe es triple: el padre, la madre, y la posibilidad de ascensión al trono le han sido arrebatados.¹⁰ Como podemos apreciar en sus comentarios irónicos con Horacio¹¹ y en su primer monólogo, el impacto mayor parece haber sido el matrimonio de su madre: "O most wicked speed! To post/ With such dexterity to incestuous sheets!" (I, ii, 156-7). A la revelación del Fantasma acerca de la naturaleza de su muerte a manos del propio hermano, se agrega la solicitud de vengar su muerte: "Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and damned incest. ... Remember me!" (I, v, 82 y 91). El peso de tal conocimiento y de la orden de ejecutar la venganza resultan apabullantes para el joven príncipe.

Hamlet presentía lo que le revela el Fantasma.¹² Su desesperanza y su cínica actitud ante las condiciones del país (el "unweeded garden") se compendian, pues, en el asesino de su padre ("things rank and gross in

⁹ "Therefore our sometime sister, now our queen, ... Taken to Wife. Nor have we herein barr'd/ Your better wisdoms, which have freely gone/ With this affair along." (I, ii, 10-6). La sugerencia aquí es la de una aprobación del Consejo, ya sea tácita o como resultado de una consulta previa.

¹⁰ No es sino hasta III, ii, 92-3 que se sugiere que Hamlet tiene interés en la sucesión al trono de Dinamarca (Cf. Jenkins 1994, 293, n. 93 y 94). En el V, ii, 63-70 Hamlet acepta que Claudio "Popped in between th' election and my hopes..."

¹¹ "Thrift, thrift, Horatio. The funeral bak'd meats/ Did coldly furnish forth the marriage tables. Would I had met my dearest foe in heaven/ Or ever I had seen that day, Horatio" (I, ii, 180-3).

¹² La primera reacción de Hamlet a la revelación del Fantasma es "O my prophetic soul! My uncle!" (I, v, 41). Esto indica que el príncipe presentía la deslealtad y degradación de su tío.

nature/ Possess it merely" I, ii, 135-6). Es a partir de ese momento que el príncipe intentará llevar a cabo lo que ha sido solicitado de él. Las razones para tardar en ejecutar su venganza son múltiples. Una de ellas, "O cursed spite,/ That ever I was born to set it right" (I, v, 196-8), habla de lo agobiante que encuentra la tarea que le ha sido asignada.

La muerte del asesino del padre no se efectúa sino hasta la última escena, "the rest [of the play] is [procrastination]".¹³ Para los propósitos de esta tesina lo que resulta pertinente es que la evasión de tal mandato toma la forma de comentarios cínicos y subversivos, así como de disertaciones sobre la propia incapacidad para actuar. En este capítulo analizaremos sólo la forma en que el protagonista se enfrenta a su antagonista.

Antes de tomar una acción específica para corroborar la culpabilidad de Claudio, es decir, promover la representación de "La ratonera", Hamlet se defiende de la autoridad real sólo con acciones verbales. La falta de pruebas contundentes para asesinar a su tío, su frustración y odio reprimido encuentran su válvula de escape en un muy especial sentido del humor. Freud lo explica de la siguiente manera: "El humor [en este caso para el protagonista] es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los sentimientos dolorosos que a ello se oponen y aparecen en sustitución de los mismos ... mientras que los extraños [los espectadores] ríen sintiendo placer cómico" (1981, 208-9).

Respecto al término humor, Freud agrega que es "la menos complicada de todas las especies de lo cómico" puesto que "su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo" (1981, 209). Hamlet mismo parece regocijarse en sus duelos

¹³ Me permito bromear con la última oración de Hamlet antes de morir: "The rest is silence" (V, ii, 363).

verbales con Claudio; nosotros, a nuestra vez, reconocemos "el desplazamiento humorístico" como un "proceso de defensa" (1981, 213).

La primera vez que aparece Hamlet en escena es en la corte. Claudio, el político hábil, ya ha pronunciado su discurso y ha hecho cómplice al Consejo de sus decisiones. Tras haber concedido a Laertes regresar a Francia, el nuevo rey se dirige al príncipe. Su intención es mostrar preocupación (como lo ha hecho por el bien público) por su sobrino: "But now, my cousin Hamlet, and my son--". El énfasis está no sólo en el parentesco, sino en el recién adquirido status de padre del príncipe. La contestación de Hamlet, su primera intervención, es un *pun*, típico ejemplo de los chistes tendenciosos a los que se ha venido haciendo alusión. Parientes sí, pero ciertamente no cercanos en sentimientos y comportamiento: "A little more than kin, and less than kind" (I, ii, 65) contesta tajante el sobrino. Por supuesto, la habilidad diplomática de Claudio no le permite sentirse aludido y agrega: "How is it that the clouds still hang on you?" Las "nubes de tristeza" y "el traje de riguroso luto" que habrán de ser sintomáticos en Hamlet ya han empezado a incomodar a Claudio y a su frívola corte. Pero Hamlet reclamará: "Not so, my lord, I am too much in the sun" (I, ii, 67). El juego de palabras *son/sun*, con mordacidad indica que no se considera su hijo (Jenkins 1982, 183, n. 65). Podría además sugerirnos que el sol le 'da demasiado'; es decir, el rey le presta demasiada atención.

Tras haber sido increpado tanto por su madre como por el rey a comprender y aceptar el ciclo de la vida, Claudio mismo le indica que no desean que regrese a Wittenberg, sino que se quede, "Here in the cheer and comfort of our eye,/ Our chiefest courtier, cousin, and our son" (I, ii, 116-7). Claudio insiste en llamarlo "son". La reina también se lo solicita,

pero Hamlet contestará secamente a ambas peticiones con un "I shall in all my best obey *you*, madam" (I, ii, 120, cursivas mías). Al buen entendedor, pocas palabras; pero Claudio no se permite reaccionar ante las veladas agresiones de su sobrino. Estos tres ejemplos de contestaciones ásperas son los primeros indicadores de la resistencia, de los sentimientos del príncipe de que "foul deeds will rise" (I, iii, 257); el joven rechaza a su tío aun antes de saber lo del asesinato del padre. El espectador tampoco está consciente de las circunstancias de la muerte del rey Hamlet. Sin embargo, el rechazo del príncipe a las solícitas atenciones del hombre que se ha casado con su madre produce una cierta tensión dramática. Asimismo, la brusquedad de las respuestas de Hamlet contrasta con la aparente algarabía por el matrimonio real.

En el Acto I nos enteramos también que Claudio y su corte tienen reputación de comportarse como cerdos cuando beben: "They clepe us drunkards, and with swinish phrase/ Soil our addition..." (I, iv, 19-20). Ésta es, por supuesto, una razón más para que Hamlet desprecie al rey. Después de la entrevista con el Fantasma, Hamlet ha dicho del rey: "O villain, villain, smiling damned villain! (I, v, 106) y opina que "There's never a villain dwelling in all Denmark. But he's an arrant knave". A lo que Horacio graciosamente contesta: "There needs no ghost, my lord, come from the grave/ To tell us this" (I, v. 129-32).

Sólo cuando los actores llegan a Elsinore, Hamlet toma una acción específica para tenderle una trampa al asesino de su padre. Insinúa a Rosencrantz sus pensamientos: "He that plays the king shall be welcome-- his Majesty shall have tribute on me..." (II, ii, 318-19). ¿Juega el príncipe con la palabra "tribute"? ¿Se refiere al dinero que habrá de pagar al actor

(Lott 1968, 76, n. 310) o irónicamente hace referencia a la sorpresa, al 'pago' que con la obra de teatro "La ratonera" pretende dar a Claudio?

No es sino hasta el Acto III, ii, 92-7 que Hamlet y Claudio se vuelven a encontrar. Al saludo del rey, "How fares our cousin Hamlet?", el joven contesta con un aparente sinsentido, típico de su humor: "Excellent, i'faith, of the chameleon's dish. I eat the air, promise-crammed. You cannot feed capons so." La expresión 'alimentarse de aire' alude al ofrecimiento real de que Hamlet es "the most immediate to our throne" (I, ii, 109), como hijo del fallecido rey Hamlet. Tal promesa es tan volátil, tan intangible como el aire mismo. Si analizamos, además, que los capones eran aves cebadas para ser comidas, entendemos que Hamlet se revela ante la situación ambivalente a que lo somete el rey. El chiste es aparentemente inofensivo, pero habla de los sentimientos subyacentes y, como sugiere H. Jenkins, de que el príncipe sospecha de posibles confabulaciones del rey contra él (1994, 293, n. 93). Consideramos la broma del príncipe como un indicador de la evolución en su actitud. Continúa siendo taimado en vez de directo, pero se percibe su resentimiento por "engordar sólo de esperanzas". Esta última frase -- parafraseada así por Astrana Marín en su traducción (1960, 1349)-- sugiere que el resentimiento de Hamlet contra el tío usurpador pudiera emanar de una ambición frustrada. Podemos suponer que el príncipe de Dinamarca ya ha tomado conciencia de lo que le ocasiona el haber sido desplazado, políticamente hablando. Sin embargo, Claudio no comprende, o no desea comprender, las alusiones de su sobrino respecto a que se mantiene de aire. Y el posible juego de palabras *air/heir* agrega a la sutileza del reclamo (Jenkins 1994, 293, n. 93). El rey contesta simplemente: "I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine" (III, ii, 95-6). Con

un gracioso "No, nor mine now--" (III, ii, 97), el joven se repliega nuevamente en su aparente "distracted globe", en su sinsentido que ha sido parte de su actuación como desquiciado.

El príncipe y el rey no vuelven a intercambiar palabras sino hasta la representación misma. Los actores han escenificado una conversación entre un rey y una reina. La última ha hecho apasionadas promesas de lealtad a su consorte: "O confound the rest. Such love must needs be treason in my breast./ In second husband let me be accurst;/ None wed the second but who kill'd the first" (III, ii, 173-75). En este momento Hamlet interroga a su madre respecto a la representación:

Ham. Madam, how like you this play?
Queen The lady doth protest too much, methinks.
Ham. O, but she'll keep her word.
King. Have you heard the argument? Is there no offence in't?
Ham. No, no they do but jest--**poison in jest.**¹⁴
No offence i'th' world.
(III, ii, 224-30, negrillas mías)

"¿...nada ofensivo?" "Pura broma", contesta Hamlet, pero agrega burlonamente que es sólo "veneno en broma"; insiste que no es "nada ofensivo". A la pregunta de Claudio sobre el nombre de la misma, Hamlet le responde: "*The Mousetrap*--marry, how tropically!" ... 'Tis a knavish piece of work, but what o' that? Your Majesty, and we that have free souls, it touches us not. Let the galled jade wince, our withers are unwrung" (III, ii, 232-38). Es muy probable que la causticidad del joven

¹⁴ Dado que éste es el título de la tesina, se considera importante definir el término *jest* como (1) "... a laughable or intentionally ludicrous saying; a witticism; a joke; a sally"; (2) "... a jocular or playful action; something done to make sport or cause laughter" (*The Century Dictionary and Cyclopedia*. 1906, 3227)

no se le escape al rey, y tal contestación confirma nuestra hipótesis sobre la ironía de Hamlet. Sabemos que la ironía consiste esencialmente en decir una cosa distinta de la que se piensa. A este respecto encontramos que J. Portilla dice lo siguiente:

La ironía es la actitud de una conciencia que advierte la distancia entre la posible plenitud de un valor y sus supuestas realizaciones por alguien que pretende llevarlas a cabo. Es, por decirlo así, la respuesta adecuada al *pretencioso*.

(1966, 65, cursivas mías)

Hamlet se percató que Claudio ha engañando a los que lo rodean 'pretendiendo' actuar como un gobernante eficiente y honesto. Sin embargo, la alusión a la forma en que el rey "...takes his rouse,/ Keeps wassail and the swaggering upspring reels;/ ... as he drains his draughts of Rhenish down..." (I, iv, 8-10) desmiente su aparente excelencia. Respecto a su 'pretensión' de ser un hermano y padre cariñoso, Claudio demuestra que es tan deshonesto e intrigante en su papel de padre como Polonio (I, i y ii). Al mandar a espiar a su *son/cousin* a través de Rosencrantz y Guildenstern, Claudio sigue los mismos métodos desleales de Polonio con su hijo. Hamlet, en contraste, ha dicho de sí mismo a su madre: "I know not 'seems'..." (I, ii, 76-78). El joven rechaza la simulación y la falsedad, "... 've' las contradicciones y las vanidades de la existencia, y las destruye. Pero las destruye subrayándolas, insistiendo en ellas mediante el artificio de nombrarlas al revés" (Portilla 1966, 68).

Por todo lo mencionado se puede afirmar que Hamlet tiene una conciencia irónica o actitud irónica (Cf. Portilla 1966, 67) y esto encuentra también sustento en Bergson:

Se acentúa la ironía dejándose arrebatarse cada vez más alto por la idea del bien que debería existir, y de ahí que la ironía pueda *caldearse interiormente* hasta convertirse en una especie de *elocuencia reprimida*.
(1939, 143, cursivas mías)

Precisamente con mis cursivas deseo llamar la atención a que las palabras de Bergson van de la mano de la tesis freudiana de que en el inconsciente se fraguan o se reprimen sentimientos que pueden tomar la forma de chistes tendenciosos:

El proceso psíquico de la formación del chiste no parece terminar con el acto de ocurrírsenos; queda aún algo, que tiende a cerrar, con la comunicación de la ocurrencia, el desconocido mecanismo de su producción.

(1981, 126)

De la cita de Bergson llama también la atención la aseveración de que la ironía se deja arrebatarse por "la idea del bien que debería existir" (1939, 143). Bajo esta luz, el irónico Hamlet resulta ser también un moralista. Tenemos un ejemplo de esta faceta del joven príncipe en situaciones como el "dram of eale [evil] speech" (I, iv, 23-38). El príncipe danés se queja de que "The dram of evil/ Doth all the noble substance often dout/ To his own scandal". Es decir, cualquier impureza corrompe la más noble sustancia. Con esto hace referencia a la reputación de beodos de los daneses, lo que --en su opinión-- menoscaba las hazañas de su nación.

Sabemos que la actitud irónica "se puede revelar con una sonrisa" (Portilla 1966, 67) y ciertamente el oyente sonrío con Hamlet cuando descubre "la contradicción que hay ... en el objeto de la proposición" (*idem.*), es decir, en el rey Claudio mismo. Pero el humor hamletiano va tomando diferentes tonalidades. Como ya se mencionó, la pasividad de los primeros actos va dando paso a acciones más definidas como se muestra con la escenificación de "La ratonera": "The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of king" (II, ii, 600-601). Para cuando Hamlet mata impulsivamente a Polonio en la escena de la recámara, ya en forma literal y figurativa 'ha desenvainado la espada' y empieza a hacer mayores florituras con ella. Además de que da muestras de una actitud fría e insensible al retirar el cuerpo de Polonio: "This counsellor/ Is now most still, most secret, and most grave,/ Who was in life a foolish prating knave. Come, sir, to draw toward an end with you" (III, iv, 218). Notamos el juego de palabras con *quiet/ still/ grave*, donde precisamente las posibles connotaciones de estas palabras resultan en una broma de humor negro, sobre el cual puntualizaremos más adelante. Hamlet trata con poca ceremonia al consejero real: "I'll lug the guts into the neighbour room" (III, iv, 214), refiriéndose a "una idea elevada ... como mediocre"; es decir, el que Hamlet se refiera al cadáver del insigne consejero real como "guts" resulta un ejemplo de comicidad "por degradación" en términos bergsonianos (1939, 140).

Los comentarios de Hamlet nos preparan para la escena con el rey en el acto IV, iii, 16-39 y posteriormente para la de los enterradores en el Acto V. Así, al ser interrogado por Rosencrantz y Guildenstern sobre el paradero del cuerpo de Polonio, el hombre que acaba de acabar con la vida del padre de Ofelia contesta cínicamente que lo ha mezclado "with dust,

whereto 'tis kin" (IV, ii, 5). El tema del destino final de los hombres, "quintessence of dust", sale nuevamente a colación aquí; pero Hamlet va más allá. Con un sentido mórbido de la muerte, especifica que Polonio se encuentra "at supper", pero no donde él comería sino "...where a is eaten [by] certain convocation of politic worms". Aquí la sugerencia de que al político Polonio se lo comen los "politic worms", gusanos que están "busy in statecraft" (Jenkins 1994, 340 n. 20) es un chiste morboso. Posteriormente en forma por demás incisiva, le lanza al rey una perorata en esta tónica: "A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm". Y para ser más mordaz: "...a king may go a progress through the guts of a beggar" (IV, iii, 30-1). A este respecto Pfister hace notar que esto es un "wittily and neatly turned catena" (1987, 37); es decir el ciclo de la vida es ejemplificado como una cadena alimenticia con mordacidad hamletiana. La actitud del príncipe ya no es únicamente subversiva, sino cínica y de desafío flagrante. A la insistencia del rey, "Where is Polonius?", sigue una nueva contestación que tiene el tono de humor sardónico, burlón:

In heaven. Send thither to see. If your
messenger find him not there, seek him i'th'
other place yourself. But if indeed you find
him within this month, you shall *nose* him as
you go up the stairs into the lobby.

(IV, iii, 33-7, cursivas más)

Y, cuando el rey ordena ir a buscarlo, Hamlet agrega todavía con mayor cinismo: "A will stay till you come" (IV, iii, 39).

Mis cursivas para la palabra "nose" quieren llamar la atención a lo escatológico del comentario de Hamlet. La palabra sugiere la

podredumbre y el correspondiente olor nauseabundo de un cuerpo en descomposición.

Hamlet ha puesto a su antagonista en una situación difícil. En el intercambio verbal ha demostrado que no ha sido tan buena idea el haberle pedido que no regresara a Wittenberg, sino que se quedara en Dinamarca, "Here, in the cheer and comfort of our eye" (I, ii, 116) --donde "eye" sugiere en forma metonímica la presencia real (Jenkins 1994, 186, n. 116).

Por diversas razones ninguno de los dos contrincantes deciden provocar directamente la muerte del oponente. Hamlet no ejecuta su venganza sobre el rey cuando éste está en oración después de sentirse descubierto a través de "La ratonera". Claudio, por su lado, decide llevar a cabo una nueva estratagema para deshacerse del molesto pariente: enviarlo a Inglaterra a su muerte. No es pues sino hasta la escena final que el dramaturgo enfrenta, por unos instantes, al asesino y al vengador. El reconocimiento de que Claudio ha planeado su muerte y ha provocado la de su madre finalmente orilla a Hamlet a ejecutar su venganza. Nada hasta ese momento, ni siquiera la trampa planeada para enviarlo a su muerte en Inglaterra, hace que Hamlet tome el papel del vengador tradicional. Evita a toda costa confrontar su destino; prácticamente hasta el último momento analiza, piensa, más que actuar. Reconoce, en un diálogo con Horacio, cómo Claudio lo ha destrozado:

He that hath kill'd my king, and whor'd my mother,
Popp'd in between th' election and my hopes;
Thrown out his angle for my proper life,
And with such coz'nage -- is 't not perfect conscience
To quit him with this arm? And is 't not to be damn'd

To let this *canker* of our nature come
In further evil?

(V, ii, 63-70, cursivas mías)

A pesar de estas consideraciones el protagonista de esta tragedia shakespeariana permite que el rey maquine nuevas maldades. Hamlet acepta todavía el reto con Laertes sin haber hecho una toma de decisión respecto a su "uncle-father" (II, ii, 372), al "king of shreds and patches", al "vice of kings" (III, iv, 98 y 103) que, en la opinión de Hamlet, es el rey de Dinamarca. Así, el "canker of our nature" a que hace alusión en las líneas mencionadas arriba, la úlcera o tumor maligno "infecting and fatally eating away the whole body" (Clemen 1983, 113) causa en última instancia la destrucción del protagonista. La muerte de Claudio a manos de su sobrino¹⁵ resulta, más que una acción punitiva, irreflexiva, como el asesinato de Polonio. El héroe trágico acaba cumpliendo con su destino, mismo que aceptó muy a su pesar, mas lo hace forzado por las circunstancias.

¹⁵ Jenkins plantea que la palabra *coz'nage* (deception) --que se encuentra en la cita de la página anterior-- tiene "the common word-play on *cousinage*, kinship (1994, 398, n. 67), lo cual resulta irónico.

III. HAMLET VS. POLONIO, RIDICULIZACIÓN

La burla ...no puede darse aislada, siempre aparece sometida a intencionalidades que rebasan la suya específica de restar valor a personas o situaciones.

(J. Portilla, Fenomenología del relato, p. 28)

III. HAMLET VS. POLONIO, RIDICULIZACIÓN

El dramaturgo presenta en primer lugar al consejero real, padre de Ofelia y Laertes, solicitando del soberano permiso para que el último pueda viajar a Francia. Conocemos ya al padre amoroso que da los últimos consejo: preceptos, por cierto, que ofrecen sabiduría proverbial y que parecen caracterizar a un viejo preocupado por sus hijos. Empero, el Polonio que a continuación conversa con Ofelia muestra una actitud cínica respecto al amor de Hamlet; desconfía de su sinceridad y descarta las promesas del joven príncipe como "springes to catch woodcocks" (I, iii, 115). Polonio presume saber de "unholy suits" ("galanteos pecaminosos") (I, iv, 129) y le prohíbe a Ofelia aceptar las proposiciones amorosas del príncipe.

Para la primera escena del Acto II, vislumbramos ya al Polonio cuya verbosidad y "procedimientos tortuosos" (Quijano 1962, 58) lo convierten en el personaje que Hamlet ridiculizará. En las instrucciones para Reynaldo, por ejemplo, lo percibimos divagante:

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

(II, i, 55-61)

Se planteó ya, al hablar de la relación de Hamlet con Claudio, que el príncipe es taimado y disimuladamente insolente con el rey. En el caso

del padre de Ofelia, el joven "ha sido frustrado ... obstaculizado en las satisfacciones de cariño que esperaba" (Montagu citado en Quijano 1962, 156), lo cual explica sus reacciones agresivas. En esa forma "la hostilidad violenta ... queda sustituida por la invectiva verbal" (Freud 1981, 89). Esto explica el porqué en sus diálogos con Polonio, el príncipe confunde al consejero real con su actitud extravagante y su locura aparente. La interacción de estos dos personajes es, pues, otro ejemplo de "chistes al servicio de tendencias inconscientes o reforzadas por lo inconsciente" (1981, 158). La actitud burlona que el joven manifiesta con el padre de Ofelia es otra muestra del papel del chiste en "la agresión hostil [sic]" (1981, 90). Suponemos que el príncipe percibe no sólo la deslealtad del consejero hacia su persona, sino que detecta que el distanciamiento de Ofelia es causado directamente por Polonio. Y, como dice Margarita Quijano: "Las [palabras] de Hamlet en presencia de sus enemigos son siempre de doble sentido e hirientes" (1962, 136). Para hilaridad del espectador, el amante desilusionado se venga mofándose de su ofensor.

El hecho de que Polonio pretenda con arrogancia saber la causa de la locura de Hamlet lo asemeja a los personajes cómicos cuya fatuidad provoca su caída; tal es el caso de Malvolio en *Twelfth Night*. Aun antes de encontrarse cara a cara con Hamlet, la imagen del consejero real se "degrada" ante nuestros ojos y resulta ser un típico ejemplo de caricaturización tal y como lo plantea Freud:

La investigación de la caricatura y del desenmascaramiento ... podría proporcionarnos preciosos datos para el análisis de la comicidad de la imitación. Ésta última se halla mezclada casi siempre con algo de caricatura --

H. Jenkins aclara que el que Hamlet se refiera a Polonio diciéndole que es un "fishmonger" implica no tanto una incongruencia, sino un chiste obsceno. El término, se nos explica también, era sinónimo de "wencher ... a **fleshmonger**, a trader in women's virtue" (1994, 464-5). Hace, además, alusión al hecho de que se creía que las hijas de los "fishmongers" tenían "more than ordinary propensity to breed" (1994, 246, n. 176). Esto se relaciona además con el consejo ofensivo de que cuide a Ofelia, que no la deje caminar en el sol para que no "conciba" (II, ii, 184-5).

A la siguiente pregunta de Polonio al príncipe respecto al tema de su lectura, la contestación de Hamlet es todavía más corrosiva: "Slanders, sir. For the satirical rogue says here that old men have gray beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plumtree gum, and that they have a plentiful lack of wit..." (II, ii, 196-9).¹⁶ En efecto, la falta de agudeza mental del 'pobre' Polonio no le permite ver que Hamlet lo está caricaturizando. A otra pregunta más: "Will you walk out of the air, my lord?" Hamlet le revira: "Into my grave?" (II, ii, 206-7). En este caso la comicidad del personaje de Polonio emana del hecho de que, en su vanidad, siempre busca una interpretación que se apegue a su veredicto¹⁷ sobre la locura del príncipe: "How pregnant sometimes his replies are --a happiness that often madness hits on, which reason and sanity could not so prosperously be delivered of" (II, ii, 208-11).

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

¹⁶ "Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupáramos de su aspecto moral" (Bergson 1939, 65).

¹⁷ Como lo había hecho, sin titubeos, respecto a la locura del príncipe: "The origin and commencement of his grief/ Sprung from neglected love" (III, ii, 179-80).

Pol. My lord, I have news to tell you.
 Ham. My lord, I have news to tell you.
 When Roscius was an actor in Rome--
 Pol. The actors are come hither, my lord.
 Ham. Buzz, buzz.
 Pol. Upon my honour--
 Ham. Then came each actor on his ass--
 (II, ii, 385-91)

Descortés y socarrón Hamlet en apariencia juguetea con una declamación (Cf. Astrana Marín 1960, 1341), pero la asociación de Hamlet de las palabras *honour/ass* raya en la insolencia.

Posteriormente, tras una retahíla sobre los diferentes géneros teatrales --misma que muestra a Polonio en su verborrea-- Hamlet le desvía nuevamente la conversación haciendo una analogía entre el padre de Ofelia y Jephthah, juez de Israel, quien tenía un tesoro, su hija. La alusión burlona es al sacrificio de la joven porque se lamentaba de su virginidad (Jenkins 1994, 260, n. 399). Las relaciones entre Hamlet y Ofelia no están bien precisadas a través de la obra, pero habremos de extendernos respecto a nuestras conjeturas en el capítulo correspondiente. Es importante resaltar, sin embargo, el gran resentimiento que Hamlet tiene contra el padre de Ofelia, al que se refiere como el "tedious old fool" (II, ii, 219) o como "the great baby ... not yet out of his swaddling-clouts" (II, ii, 378-9). Aprovecha, además, todas las oportunidades para hacerle comentarios malintencionados, siempre con aparente ingenuidad. Por ejemplo, usa una balada de la época y tomando una de las frases insinúa con ironía que Polonio no ama a Ofelia (II, ii, 399-416).

Posteriormente Hamlet invalida despreciativamente la opinión de Polonio en relación al "Aeneas' Tale to Dido" que recita el actor.

Pol. *This is too long.*
Hamlet *It shall to the barber's with your beard.--Prithee
say on. He's [Polonius] for a jig or a tale of
bawdry, or he sleeps.*
(II, ii, 494-6)

En el Acto III, Hamlet se muestra enojado con Rosencrantz y Guildenstern porque intentan sonsacarle información. Sin embargo, es curioso ver como con el padre de Ofelia adopta una disposición festiva para divertirse a costas del consejero real. Polonio ha ido a informar a Hamlet del deseo de la reina de hablar con él. Nuevamente en vez de dar una contestación directa, el príncipe envuelve al viejo en una conversación respecto a las formas de las nubes.

Ham. *Do you see yonder cloud that's almost in
shape of a camel?*
Pol. *By th' mass and 'tis' --like a camel indeed.*
(III, iii, 367-369)

Pero, el servilismo de Polonio o el deseo de no contradecir al que él supone un demente hace que le siga el juego:

Ham. *Methinks it is like a weasel.*
Pol. *It is backed like a weasel.*
Ham. *Or like a whale.*
Pol. *Very like a whale.*
(III, iii, 370-3)

Su repetición mecánica de lo que Hamlet dice tiene un efecto cómico. A este respecto Freud sintetiza al autor de La risa en estos términos: "Opina Bergson que todo aquello que en una persona nos hace pensar en un mecanismo inanimado produce un efecto cómico y encierra esta hipótesis en la fórmula *mécanisation de la vie*" (1981, 188-9). Nosotros reímos, pero a Hamlet la frustración por la falta de lealtad y honestidad de los que lo rodean le hacen exclamar con desesperanza: "They fool me to the top of my bent" (III, iii, 375), expresión que nos remite a la verdad que subyace, misma que explica la saña que muestra con los que le han fallado.

Así, cuando el príncipe mata a Polonio y decide deshacerse del cadáver, vemos ya que con dureza y cinismo le dice, en una especie de última burla macabra: "Come, sir, to draw toward an end with you" (III, iv, 218). Habremos de recordar también, la poca consideración con que trata al occiso y cómo en las escenas en que es interrogado respecto al cuerpo, Hamlet hace gala de un humor negro que es el antecedente de la escena de los enterradores.

Respecto del tipo de humor que se desata en la relación entre Hamlet y Polonio, deseamos agregar que --aunque con la variante de la gran irascibilidad y rencor que le provoca el padre de Ofelia-- hay otro personaje en la obra que es también hazmerreír del príncipe: Osric. Este cortesano, de quien Hamlet pregunta a Horacio: "Dost thou know this waterfly?" (V, ii 82-3), es también tratado con desdén por el personaje principal, pues considera que "'tis a vice to know him... 'Tis a chuff, but, as I say, spacious in the possession of dirt" (V, ii, 85-89). Y tiene con él un diálogo muy similar al que tiene con Polonio referente a las formas de las nubes.

Ham. ... Your bonnet to its right use: 'tis for the head.
 Osr. I thank your lordship, it is very hot.
 Ham. No, believe me, 'tis very cold, the wind is
 northerly.
 Osr. It is indifferent cold, my lord, indeed.
 Ham. But yet methinks it is very sultry and hot for my
 complexion.
 Osr. Exceedingly, my lord, it is very sultry--as 'twere--
 I cannot tell how...

(V, ii, 93-99)

Lo acomodaticio de Osríc, al igual que en el caso de Polonio, irrita en extremo a Hamlet. Y con su amigo Horacio hace bromas sobre su servilismo: "A did comply with his dug before a sucked it" (V, ii, 184), o sobre la falta de habilidad comunicativa del enviado del rey: "His purse is empty already, all's golden words are spent" (V, ii, 129-30); también se mofa de la falta de peso de sus juicios (Jenkins 1994, 402, n. 132-4):

Osr. I know you are not ignorant--
 Ham. I would you did, sir. Yet in faith if you did, it
 would not much approve me. Well, sir?

(V, ii, 133-4)

Finalmente, cuando Osríc se despide, el príncipe y su amigo se pitorrean de él.

Hor. This lapwig runs away with the shell on his head.
 Ham. A did comply with his dug before a sucked it.
 Thus has he--and many more of the same bevy
 that I know the dross age dotes on--only got the
 tune of the time and, out of an habit of encounter,
 a kind of yeasty collection, which carries them
 through and through the most fanned and win-
 nowed opinions; and do but blow them to their
 trial, the bubbles are out.

(V, ii, 182-91)

Estas líneas de Hamlet, son satíricas en cuanto se burlan de la sociedad en la que se encuentran estereotipos como Osric. El mensajero real, "como Polonio, Laertes, Rosencrantz y Guildenstern, representa el servilismo y la degeneración de la corte" (Quijano 1962, 46). Podemos resaltar el sentido del humor del comentario del príncipe de Dinamarca. Los chistes sobre los que deseamos llamar la atención en este trabajo son generalmente más breves que lo expresado en este último fragmento o que la burla que Hamlet hace en respuesta a la opinión que Osric emite de Laertes (V, ii, 112-120). La razón estriba en que "el chiste pierde también en la tercera persona su efecto hilarante en el momento en que necesita un gasto de trabajo intelectual" (Freud 1981, 132). Lo incluimos, sin embargo, porque quizá alguno de mis lectores encuentren *risible* la crítica social implícita en ella y la ridiculización que se hace del cortesano. Aunque recordamos con Freud lo siguiente:

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

(1981, 132)

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

hace objeto de su mordacidad y se ensaña con ellos. Es éste el tipo de comicidad que constatamos en algunos teóricos de lo cómico, los que reconocen en la risa un instrumento de castigo de la sociedad (Cf. Pfister 1987, 27).

IV. HAMLET VS. ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN, CHISTES TENDENCIOSOS

La risa es un juicio de valor, un juicio de valor negativo concerniente a una degradación de valores.

(Alfred Stern, Philosophie du Rire et des Pleurs, citado en J. Portilla, Fenomenología del relajo, p. 45)

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

(J. Portilla, Fenomenología del Relajo, p. 45)

IV. HAMLET VS. ROSENCRANTZ Y GUILDENSTERN, CHISTES TENDENCIOSOS

Al explicar Freud el mecanismo del placer y la psicogénesis del chiste, se plantea que "en el chiste tendencioso surge el placer ante la satisfacción de una tendencia que sin el chiste hubiera permanecido incumplida" (1981, 103). Es decir, al refrenar el insulto, la tendencia toma una nueva forma expresiva: el chiste, la broma. Y nuestra hilaridad se incrementa más en las circunstancias en las cuales reconocemos que "la tendencia antes reprimida ha conseguido imponerse y manifestarse por entero" (Freud 1981, 121-2). Como ya se dijo, los juegos de palabras y los comentarios irónicos de Hamlet le ayudan en su lucha contra Claudio. Asimismo, le sirven para mofarse de Polonio y "bromear con Osric a sabiendas de que es enviado del rey" (Quijano 1962, 122).

En estos casos, como en el de sus desleales amigos Rosencrantz y Guildenstern, encontramos un denominador común:

[Hamlet toma] una metáfora, una frase, un razonamiento, se vuelve contra quien lo hizo o pudo hacerlo, y de este modo lo hace decir lo que no dijo y acaba por quedar envuelto entre las redes del lenguaje.

(Bergson 1939, 122)

En la relación del príncipe de Dinamarca con sus amigos, así como en sus diálogos con ellos, vislumbramos también la personalidad aguda de este complejo personaje. Cuando Hamlet se encuentra por primera vez con ellos, reconocemos en él al hombre de ingenio que bromea alegremente.

Ham. My excellent good friends. How dost thou,
 Guildenstern? Ah, Rosencrantz. Good lads, how do
 you both?

Ros. As the indifferent children of the earth.

Guild. Happy in that we are not over-happy: on
 Fortune's cap we are not the very button.

Ham. Nor the soles of her shoe?

Ros. Neither, my lord.

Ham. Then you live about her waist, or in the middle
 of her favours?

Guild. Faith, her privates we.

Ham. In the secret parts of Fortune? O most true, she
 is a strumpet. What news?

(II, ii, 224-36)

La personificación de la Fortuna como una mujer y las bromas respecto a la obtención de sus favores ejemplifican el diálogo de doble sentido entre estos jóvenes. El chiste obsceno va seguido de un breve análisis típico de la faceta melancólica de Hamlet: "Then is doomsday near..." (II, ii, 238-65). Aunque contrastantes, ambos fragmentos de conversación muestran la camaradería y tipo de relación existente entre Rosencrantz, Guildenstern y Hamlet. No es sino hasta que el último los interroga con ansiedad respecto a la razón para su visita, que llega a la conclusión de que han sido enviados por el rey y la reina. El tono en que los interpela muestra lo que ellos le han significado hasta ese momento:

Ham. ... But let me conjure you, by the rights of our
 fellowship, by the consonancy of our youth,
 by the obligation of our ever-preserved love,
 and by what more dear a better proposer can
 charge you withal, be even and direct with me
 whether you were sent for or no.

Ros. [*aside to Guildenstern*] What say you?

Ham. Nay, then I have an eye of you. If you love me,
hold not off.
Guild. My lord, we were sent for.

(II, ii, 283-91)

Nos sorprende el reclamo de que, "si lo aman", le den una contestación honesta y directa. A Rosencrantz y a Guildenstern les ha dicho: "I will not sort you with the rest of my servants ... in the beaten way of friendship, what make you at Elsinore?" (II, ii, 267-70). Mas ellos también le han fallado, y esto lo vuelve a sumir en la desesperanza.

Habrán de retomar la conversación, pero ya alrededor de la inminente visita de los actores. Se percibe la distancia que la confesión de sus amigos provoca en su interacción por las burlas que les hace: "I am mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw" (II, ii, 374-5). Para este momento, Hamlet ya se ha desilusionado profundamente de todos sus seres queridos; tiene sólo un amigo a su lado: al fiel Horacio. Cuando se vuelve a encontrar con Rosencrantz y Guildenstern éstos le informan --después de "La ratonera" y de la salida repentina del rey-- que su madre solicita entrevistarse con él.

Surge en este nuevo diálogo una actitud en extremo cínica:

Guild. Good my lord, vouchsafe me a word with you.
Ham. Sir, a whole history.
Guild. The King, sir--
Ham. Ay, sir, what of him?
Guild. Is in his retirement marvellous distempered.
Ham. With drink, sir?
Guild. No, my lord, with choler.
Ham. Your wisdom should show itself more richer to signify this to the doctor, for for me to put him to

his purgation would perhaps plunge him into more
 choler.
 Guild. Good my lord, put your discourse into some
 frame, and start not so wildly from my affair.
 Ham. I am tame, sir. Pronounce.

(III, ii, 289-302)

Nos percatamos aquí de su aparente disparate, "que es con frecuencia una sustitución de la burla o la crítica existente en los pensamientos" (Freud 1981, 93). Sonreímos con la literalidad de Hamlet; reconocemos que juega con la palabras ("choler"¹⁸ en este caso) al mismo tiempo que hace una crítica a la forma de beber del rey. Observamos también la poca seriedad que le da a la indisposición del rey, pues juguetea con la rima *frame/tame*, que refuerza el tono burlón del príncipe.

Guildestern no logra sacar de Hamlet una contestación sensata. Al comentario de que ha sido enviado a verlo porque "your behaviour hath struck her [Gertrude] into amazement and admiration" (III, ii, 317-8) responde insolente: "O wonderful son, that can so stonish a mother!..." (III, ii, 320). Hamlet añade: "We shall obey, were she ten times our mother. Have you any further trade with us?" (III, ii, 324-5). Kittredge nos hace notar el uso que Hamlet hace de la palabra *trade*; sugiere que con su uso se pone punto final a cualquier pretensión de amistad. Agrega que el uso que hace el príncipe de Dinamarca del plural mayestático, por única vez en la obra, marca la distancia social con los dos cortesanos (en Jenkins 1994, 307, n. 325).

¹⁸ "**Choler**: rage. This is Guildenstern's meaning, but this use of **choler** reflects the belief that anger is caused by acid in the stomach. Hamlet pretends to understand **choler** in this physical sense -- bile. His remarks which follow. 'Your wisdom should show itself...' are in an ironically pompous style of condescending advice" (Lott 1968, 122, n. 285).

Tras una exhortación por parte de Rosencrantz para que confíe en ellos y una discusión sobre el hecho de que Hamlet es el heredero del trono de Dinamarca, el príncipe toma una flauta de los actores. Con una metáfora verdaderamente graciosa, el príncipe le pide a Guildenstern que toque el instrumento musical; a lo cual el desleal amigo le dice que no puede. Hamlet hace hincapié en lo fácil que es hacerlo: "It is as easy as lying..." (III, ii, 348). Guildenstern reitera su falta de habilidad para sacar alguna melodía. Por primera vez, la respuesta de Hamlet es realmente directa; el que se le suponga presa fácil de las averiguaciones traicioneras de sus antiguos compañeros le provoca una gran ira:

Ham. Why, look you now, how unworthy a thing you make of me. ... 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you fret me, you cannot play upon me.
(III, ii, 354-63)

Posteriormente, después de la entrevista con la reina, Hamlet le informa a su madre que tiene que partir para Inglaterra con sus dos compañeros de estudio. Agrega con menosprecio y desdén que confía en ellos tanto como se puede en dos serpientes venenosas:

Ham. There's letters seal'd, and my two schoolfellows,
Whom I will trust as I will adders fang'd--
They bear the mandate, they must sweep my way
And marshal me to knavery. Let it work;
For 'tis the sport to have the engineer
Hoist with his own petard, and't shall go hard
But I will delve one yard below their mines

And blow them at the moon. O, 'tis most sweet
 When in one line two crafts directly meet.
 (III, iv, 204-12)

La determinación del personaje es una muestra de su evolución. Para efecto de nuestra tesina sobre *lo risible en Hamlet*, citamos a H. Bergson: "Cuando nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resultará cómica (1939, 30). Así, nos regocijamos con las idea de la cita dada arriba de que "the enginer [will] hoist with his own petard and shall go hard"; es decir, que Rosencrantz y Guildenstern morirán atrapados por sus propias artimañas, como sucede en la trama.

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

Ros.	What have you done, my lord, with the dead body? [Polonius's]
Ham.	Compounded it with dust, whereto 'tis kin.
Ros.	Tell us where 'tis, that we may take it thence and bear it to the chapel.
Ham.	Do not believe it.
Ros.	Believe what?
Ham.	That I can keep your counsel and not mine own. Besides, to be demanded of a sponge--what replication should be made by the son of a king?
Ros.	Take you me for a sponge, my lord?
Ham.	Ay, sir, that soaks up the King's countenance, his rewards, his authorities. But such officers do the King best service in the end: he keeps them, like an ape, in the corner of his jaw--first mouthed to be last swallowed. When he needs what you have gleaned, it is but squeezing you and, sponge, you shall be dry again. (IV, ii, 4-20)

Hamlet se burla de Rosencrantz llamándolo "sponge ... that soaks up the King's countenance". Jenkins puntualiza, además, que les advierte sobre del juego peligroso que están jugando (1994, 338-9, n. 18-9). Pero Rosencrantz no entiende --o como Claudio-- no desea comprender:

Ros. I understand you not, my lord.
Ham. I am glad of it. A knavish speech sleeps in a foolish ear.
Ros. My lord, you must tell us where the body is and go with us to the King.
Ham. The body is with the King, but the King is not with the body. The King is a thing--
Guild. A thing, my lord?
Ham. Of nothing. Bring me to him.

(IV, ii, 21-9)

Respecto a estos versos, deseamos hacer notar que Pfister sostiene que la retórica de Hamlet "is often the rhetoric of carnivalesque levelling He reduces the King to a 'thing' and then even to a 'nothing' ..." (1987, 37). En este trabajo, al aparente sinsentido en el que subyace la noción del destino final del hombre lo definimos como humor negro, pero el principio es el mismo: pobres y ricos, débiles y poderosos tienen el mismo final.

Retomando la evolución de Hamlet, cuando el príncipe regresa de Inglaterra a donde había ya "mandado a la luna" (III, iv, 211) a Rosencrantz y a Guildenstern. En vez de los duelos verbales que había esgrimido contra ellos, ha tomado ya una acción definitiva: la de cambiarles las cartas selladas en las que Claudio ha ordenado su muerte y las ha substituido por la orden de ejecutar a los dos cortesanos. Como sabemos, el príncipe logra de esta manera escapar a su ejecución y llegar a Elsinore a bordo de un barco pirata, listo para enfrentar su destino.

En su libro Hamlet y sus críticos, Margarita Quijano analiza precisamente el destino del personaje trágico de esta obra en los siguientes términos:

El problema de Hamlet no es simplemente obedecer un mandato, sino revalorizar las relaciones humanas y los valores morales para encontrar un punto de apoyo; es vivir una pesadilla estrujante buscando a tientas su camino en medio de las ruinas del pasado.

(1962, 164)

Y en efecto, parte de ese doloroso pasado --quizá el meollo de la gran tristeza del joven Hamlet-- es el que a su madre se refiere. La relación con Gertrudis no forma parte de esta tesina pues, con excepción de un par de comentarios irónicos del príncipe, los diálogos entre madre e hijo no provocan risa. Empero, esbozaremos 'la caída' de la madre para analizar su relación con Ofelia. La presentación o el orden de los capítulos de esta investigación se debe en forma primordial a las reacciones y los sentimientos tras las batallas de palabras de Hamlet. La interacción con Claudio, Polonio, Osric, Rosencrantz y Guildenstern está dentro de la esfera de las relaciones públicas del personaje principal y tienen en común el chiste tendencioso. Su relación con las dos mujeres de su vida y los chiste obscenos que Hamlet maneja con Ofelia tienen otra formación en el inconsciente. Tal es el tema del siguiente capítulo.

V. HAMLET VS. OFELIA, CHISTES OBSCENOS

El dicho "verde", ... puede describirse en la siguiente forma: el impulso libidinoso del primero [el que lo dice] desarrolla, al encontrar detenida su satisfacción por la resistencia de la mujer, una tendencia hostil hacia esta segunda persona ...

(S. Freud, El chiste y el inconsciente, p. 86)

V. HAMLET VS. OFELIA, CHISTES OBSCENOS

Hemos presentado una de las múltiples facetas del protagonista: el efecto que el 'desequilibrio nervioso' que el conocimiento del asesinato del padre y el matrimonio de su madre con el tío asesino le producen. Pero en esta tesina nos hemos enfocado sobre el joven ingenioso, el que 'finge' estar desquiciado. Nos hemos centrado en los sentimientos reprimidos y su forma oral: el chiste, especialmente en aquéllos "que hacen surgir algo oculto o escondido" (K. Fisher citado en Freud 1981, 12) porque, como se ha planteado, son su válvula de escape.

Sabemos que la crítica shakespeareana se ha interesado, especialmente en el siglo XIX, en diagnosticar los conflictos internos de los personajes de William Shakespeare. Un ejemplo de esto es el ensayo de E. Jones sobre el complejo edípico de Hamlet (en Kermode 1965, 437-51). En el presente trabajo no deseamos involucrarnos en los vericuetos de la psicología;¹⁹ simplemente hemos respaldado nuestra noción de que los intercambios verbales entre los personajes tienen coloraciones humorísticas, y se ha sustentado ya que los duelos verbales de Hamlet pueden considerarse *risibles*.

En este capítulo analizaremos los sentimientos de Hamlet hacia la mujer a quien le declara en una carta: "Doubt thou the stars are fire ... But never doubt I love thee best o most best, believe it..." (II, ii, 115-23). Laertes le dice a Ofelia, sin embargo, que el amor del príncipe Hamlet es

¹⁹ Aunque "[Shakespeare] se percató de las enormes posibilidades que tienen las perturbaciones mentales" (Quijano 1962, 116).

únicamente "A violet in the youth of primy nature ... The perfume and suppliance of a minute,/ No more" (I, iii, 7 y 9). Las razones que él esgrime son no sólo la juventud de Hamlet, sino también su posición y su linaje real. Lejos están el hermano y el padre de Ofelia, quien le ordena alejarse del príncipe, de suponer las verdaderas razones que destruyen la relación entre los jóvenes amantes.

Si nos detenemos a analizar 'la naturaleza de las pasiones' en el caso de las relaciones entre Ofelia y el príncipe, podemos suponer que la mordacidad y "el sarcasmo dolorido con que [Hamlet] hace pedazos a las personas que había idealizado" (Quijano 1962, 120) nos remiten a la causa: lo que considera la debilidad moral de la propia madre: "Frailty, thy name is woman--" (I, ii, 146). Consecuentemente, su renuncia al amor y su rechazo a Ofelia emanan de la certeza de haber sido traicionado por las dos mujeres de su vida: "O most pernicious woman!" (I, v, 105) ha demostrado ser la madre, y su falta de confianza en Ofelia la vemos clara en la generalización, "I have heard of your paintings well enough. God hath given you one face and you make yourselves another" (III, i, 144-6). Hay indicios de la profunda decepción y recalcitrante cinismo del joven príncipe desde el primer encuentro con Horacio:

Ham. ... But what is your affair in Elsinore?
 We'll teach you to drink deep ere you depart.
Hor. My lord, I came to see your father's funeral.
Ham. I prithee do not mock me, fellow-student.
 I think it was to see my mother's wedding.
Hor. Indeed, my lord, it follow'd hard upon.

Ham. Thrift, thrift, Horatio. The funeral bak'd meats
 Did coldly furnish forth the marriage tables.
 Would I had met my dearest foe in heaven
 Or ever I had seen that day, Horatio ...
 (I, ii, 173-83)

La 'traición' de Ofelia queda expresada en sus propias palabras. Le informa a su padre que Hamlet se presentó ante ella "As if he had been loosed out of hell" (II, i, 83) y aclara que no ha cruzado palabra con él: "...as you did command,/ I did repel his letters and denied/ His access to me" (II, ii, 107-10).

La actitud desencajada en la que el Hamlet se presentó ante Ofelia puede ser parte del plan del joven de actuar en forma extravagante, "To put an antic disposition on--" (I, v, 180).²⁰ O, como supone Polonio, es factible que el rechazo de Ofelia haya sido extremadamente desalentador para él, considerando que su mundo se ha desmoronado; pero lo más probable es que "the frailties he will later denounce in his mother he foresees in her" (Jenkins 1994, 150).

Hamlet y Ofelia no se vuelven a encontrar hasta que la última es 'soltada' como señuelo con el propósito de que el rey y el consejero real puedan espíarlos durante la entrevista. El amante enamorado que ha escrito "To the celestial and my soul's idol, the most beautified Ophelia" (II, ii, 109-10) cambia su actitud en este encuentro. Inicialmente, al verla venir, murmura para sí mismo: "The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons/ Be all my sins remember'd" (III, i, 88-9).²¹ Detectamos un dejo de

²⁰ "Antic, grotesque = 'strange or odd' ... 'anticke, disguised'. The word is particularly used of an actor with a false head or grotesque mask..." (Cawdrey citado en Jenkins 1994, 226, n. 180).

²¹ Para M. Quijano, este verso sugiere la idealización de la amada (1962, 133).

ternura; pero el diálogo que sigue sugiere ya el distanciamiento y el desdén que Ofelia le provoca.

Oph. Good my lord,
How does your honour for this many a day?
Ham. I humbly thank you, well.
Oph. My lord, I have remembrances of yours
That I have longed long to redeliver.
I pray you now receive them.
Ham. No, not I.
I never gave you aught.
Oph. My honour'd lord, you know right well you did,
And with them words of so sweet breath compos'd
As made the things more rich. Their perfume lost,
Take these again; for to the noble mind
Rich gifts wax poor when givers prove unkind.
There, my lord.

(III, i, 90-101)

No contento con desconocer las demostraciones físicas del cariño que le había hecho a Ofelia, Hamlet procede a tomar una postura todavía más insolente. Hace alusiones a la honestidad de la joven; juega con el doble significado de la palabra *honest* (sincera y casta). Aconseja que la 'honestidad' de la joven "should admit no discourse to your beauty" (III, i, 107-8). Es decir, la belleza femenina puede ser la causa de que una mujer deje de ser casta. Hamlet también le da doble sentido a la palabra *commerce*, que utiliza Ofelia con ingenuidad. El chiste [y la agresión] estriba en la connotación sexual de la palabra.

Ham. Ha, ha! Are you honest?
Oph. My lord?
Ham. Are you fair?
Oph. What means your lordship?

- Ham. That if you be honest and fair, your honesty
should admit no discourse to your beauty.
- Oph. Could beauty, my lord, have better commerce
than with honesty?
- Ham. Ay, truly, for the power of beauty will sooner
transform honesty from what it is to a bawd than
force of honesty can translate beauty into his
likeness. This was sometime a paradox, but now
the time gives it proof. I did love you once.
- Oph. Indeed, my lord, you made me believe so.
- (III, i, 103-116)

Vemos aquí al joven que con despecho hostiga verbalmente a la mujer que una vez amó. Acto seguido procede a hablar con cinismo de la virtud, de la naturaleza pecaminosa de los hombres (Jenkins 1994, 282, 117-8), para terminar diciéndole que no la amaba. En esta escena Hamlet parece no estar en control de sí mismo.

El resto de la escena y las palabras que salen de la boca del personaje son el "desahog[o] de su decepción en su primera víctima, Ofelia" (Quijano 1962, 99) diciéndole se vaya a un convento para que no sea "a breeder of sinners" (III, i, 122). Como consecuencia de este exabrupto, el rey reconoce que hay algo más que una decepción amorosa detrás de la 'transformación' de Hamlet y decide desterrarlo.

King Love? His affections do not that way tend,
... There's something in his soul
O'er which his melancholy sits on brood,
And I do doubt the hatch and the disclose
Will be some danger ...

(III, i, 164-69)

Pero, antes de ser enviado a su muerte en Inglaterra, previo a la escenificación de "La ratonera", los comentarios de Hamlet con Ofelia vuelven a tomar tonalidades de chistes obscenos.

Ham [*lying down at Ophelia's feet*] Lady, shall I lie in
 your lap?
Oph. No, my lord.
Ham. I mean, my head upon your lap.
Oph. Ay, my lord.

(III, ii, 110-14)

Hamlet hace una solicitud indecente en primer término, aunque luego pretende haber hecho sólo una equivocación en la selección de la preposición. Y continúa:

Ham. Do you think I meant country matters?
Oph. I think nothing, my lord.
Ham. That's a fair thought to lie between maids' legs.
Oph. What is, my lord?
Ham. Nothing.

(III, ii, 115-119)

Los juegos de palabras confunden a Ofelia, pero inocentemente la joven sigue la conversación sin percibir las indecencias del príncipe. Es posible que a muchos lectores del siglo XX también se nos escapen, mas Jenkins explica los dobles sentidos y las connotaciones sexuales que se están manejando, a saber:

- Country matters] physical love-making (with a popular pun on the first syllable ...)

- Nothing] The absence of anything (in jocular allusion to virginity), perhaps with specific reference to the male 'thing'. Alternatively the figure O, in allusion to the woman's sexual organ.

(1994, 295, n. 115 y 119)

Como lectora, aun el percibir la habilidad del dramaturgo de intercalar chistes obscenos para los *groundlings* así como para relajar la tensión dramática, me regocija. Empero, estos chistes sustentan la argumentación de que "[that] something [that's] in his soul" (III, i, 165) --en su inconsciente-- toma la forma de agresiones verbales.

El cinismo y los comentarios irónicos del príncipe son también, en nuestra opinión, *risibles*:

Ham. ... What should a man do but be merry? For look you how cheerfully my mother looks and my father died within's two hours.

Oph. Nay, 'tis twice two months, my lord.

Ham. So long? Nay then, let the devil wear black, for I'll have a suit of sables. O heavens, die two months ago and not forgotten yet! Then there's hope a great man's memory may outlive his life half a year. But by'r lady a must build churches then, or else shall a suffer not thinking on...

(III, ii, 123-32)

Una vez comenzado el *dumb-show*, Hamlet vuelve a manejar otra picardía, esta vez con el doble significado de la palabras *show/shoe*. A este respecto, Jenkins afirma: "The obvious indecency, acknowledged by Ophelia's rebuke, may be heightened by a pun on *shoe*, referring to the woman's sexual part" (1994, 297, n. 140).

Oph. Will a tell us what this show meant?
 Ham. Ay, or any show that you will show him. Be not
 you ashamed to show, he'll not shame to tell you
 what it means.
 Oph. You are naught, you are naught. I'll mark the
 play.

(III, ii, 139-42)

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

La agresión transforma también entonces su carácter en el mismo sentido que todo sentimiento libidinoso al que se opone un obstáculo; esto es, se hace directa, hostil y cruel, llamando en su auxilio, para combatir el obstáculo, a todos los componentes sadistas del instinto sexual.

La resistencia de la mujer es, por tanto, la primera condición para la génesis del dicho "verde" aunque sea de tal naturaleza que signifique tan sólo un aplazamiento y no haga desesperar del éxito de posteriores tentativas.

(1981, 85-6)

La joven mujer de esta obra no responde con odio a las insolencias de Hamlet, a pesar de que éste generalice respecto al amor femenino. El recuerdo de la deslealtad de Gertrudis subyace en comentarios tales como:

Ham. Is this a prologue, or the posy of a ring?
 Oph. 'Tis brief, my lord.
 Ham. As woman's love.

(III, ii, 147-9)

El hijo dolido, el amante traicionado, vierte su cólera sobre Ofelia; esto a pesar de la candidez de las respuestas de la joven:

Ham. ... This is one Lucianus, nephew to the King.
Oph. You are as good as a chorus, my lord.
Ham. I could interpret between and your love if I
could see the puppets dallying.
Oph. You are keen, my lord, you are keen.
Ham. It would cost you a groaning to take off my edge.
(III, ii, 239-44)

Dos son las agresiones verbales aquí; la primera es en cuanto a que Hamlet podría interpretar el retozar entre Ofelia y su amante si los viera en escena como si fueran títeres (Cf. Astrana Marín 1969, 1351). El comentario resulta burlón y creemos puede mostrar lo despreciable que le resulta la relación de la pareja real. La segunda está más enfocada a la virginidad de Ofelia; el juego de palabras radica aquí en las palabras *keen /groaning/ take off my edge*. en donde lo que se sugiere nos lo explica Jenkins:

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

(1994, 303, n. 244)

Respecto a este tipo de chistes, H. Bergson afirma que "no es que la vulgaridad constituya la esencia de lo cómico (aunque a ello contribuya)" (1939, 46); pero estamos seguros que los juegos de palabras, los dobles sentidos, capturaban la atención de los *groundlings*. Bergson también sugiere que "hay que distinguir entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo" (1939, 118). Considero que, en

general, los chistes ingeniosos de Hamlet que se citan en esta tesina dan prueba de esta comicidad, la que es "crea[da] por el lenguaje mismo".²² Por supuesto, según nuestro individual sentido del humor, podemos encontrar --si lo deseamos-- los 'resortes' de nuestra propia reacción.

Hamlet y Ofelia no vuelven a verse ni a hablar entre ellos después de la representación. La siguiente acción --ya no verbal-- del príncipe es el arrebato que resulta en el asesinato del padre de la mujer a la que amó en algún momento de su vida. Con esta acción el joven está ya "tainted with the evil he would destroy" (Jenkins 1994, 158).²³

La ingenua, obediente y pasiva Ofelia vuelve a aparecer en escena en el acto IV, v, 21-65. Se ha vuelto loca y reparte flores. Un caballero informa a la reina: "She speaks much of her father ... Her speech is nothing" (IV, v, 4-7). Pero H. Jenkins explica que "Ophelia's lasting love for the lover who has forsaken her is an undercurrent thought" (1994, 542). En esta escena, la locura de la joven contrasta con la locura fingida del príncipe.

Hamlet, el personaje de estatura trágica, "[es] un joven, como otro cualquiera, con los defectos de la juventud, arrancado súbitamente de una vida tranquila y lanzado a una pavorosa tormenta", arguye M. Quijano (1962, 157). Antes de sucumbir a la tormenta, sin embargo, su trágico destino lo hace provocar la destrucción no sólo del asesino del padre, sino la de siete personajes más.

La vida tranquila a la que se refiere la cita anterior incluía probablemente unos padres amorosos. No hay a este respecto demasiadas

²² "Ultimately the power of words is Shakespeare's [not Hamlet's]" (Ewbank 1979, 86).

²³ Alusión a la indicación del Fantasma: "Taint not thy mind nor let thy soul contrive / Against thy mother aught" (I, v, 85-6).

indicaciones en el texto para discernir sobre la relación entre el fallecido rey Hamlet y Gertrudis, ni sobre éstos con su hijo. La idealización del padre y la profunda decepción en la madre han dado tema para discusión entre los críticos de Shakespeare. Ninguno de estos dos personajes son objeto del presente trabajo, aun cuando reconocemos la importancia que tienen en la trama misma. Respecto al Fantasma,²⁴ G. Wilson Knight menciona que es símbolo de la Muerte como "The primary fact of nature, branded in the mind of Hamlet ... [and that] the first scenes strike the note of the play --death" (1986, 30-1). En esto y en la orden del espíritu del padre radica el impacto de este personaje.

Respecto a Gertrudis, su importancia dentro de la obra estriba en su falta de lealtad a la memoria del rey Hamlet. Su rápida y fácil entrega a Claudio resulta abominable y destructiva para el hijo. A los ojos del príncipe su madre ha cometido algo aborrecible, imperdonable:

Such an act
[that] blurs the grace and blush of modesty,
Calls virtue hypocrite, takes off the rose
From the fair forehead of an innocent love
And sets a blister there, makes marriage vows
As false as dicers' oaths --

(III, iv, 41-5)

El pensamiento de la relación incestuosa entre Gertrudis y Claudio le corroe...

²⁴ En el Acto I, escena v, llama la atención que Hamlet se dirija al espíritu de su padre como "boy"(158), "truepenny"(158), "fellow in the cellerage"(159), "old mole"(170), "worthy pioneer"(171), lo cual quizá da ya indicios de su forma de jugar con el lenguaje.

Nay, but to live
In the rank sweat of an unseamed bed,
Stew'd in corruption, honeying and making love
Over the nasty sty!

(III, iv, 91-3)

Son precisamente los diálogos con su madre en la escena de la recámara, los que dan la pauta del impacto que el matrimonio ("our o'er-hasty marriage" II, ii, 57) produce en Hamlet. La falta de fuerza moral de su madre tiene gran peso en la destrucción de los valores e ilusiones del joven Hamlet. La relación Hamlet-Ofelia da cuenta de ello. No nos extendemos sobre la escena de la recámara porque no es *risible* bajo ninguna circunstancia. El único momento en que se da un intercambio aparentemente disparatado, gracioso por el juego de palabras de Hamlet, es el siguiente:

Queen. Hamlet, thou hast thy father much offended.
Ham. Mother, you have my father much offended.
Queen. Come, come, you answer with an idle tongue.
Ham. Go, go, you question with a wicked tongue.

(III, iv, 8-11)

Por lo demás, con su madre, como queda ejemplificado en la escena aquí citada, en general Hamlet es directo; la virulencia y la pasión con que se expresa hablan del dolor profundo que le ha roído las entrañas. Esto, su vez, no le ha permitido amar a Ofelia, aunque ya muerta la joven, "Hamlet the Dane" (V, i, 251) se permite alardear: "I lov'd Ophelia. Forty thousand brothers/ Could not with all their quantity of love/ Make up my sum..." (V, 264-6).

VI. LA ESCENA DEL CEMENTERIO, HUMOR NEGRO

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

(André Breton, Antología del humor negro, p. 11)

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

(J. Hernández Pacheco. Estudio sobre vida y trascendencia, p. 370)

VI. LA ESCENA DEL CEMENTERIO, HUMOR NEGRO

Como se adelantó en el capítulo II,²⁵ las contestaciones de Hamlet tienen características de chistes mórbidos. También se argumenta en esta tesina que este tipo de bromas son una variante de *lo risible*. Utilizamos el término humor negro al referirnos a este particular tipo de juego de palabras o chistes. Recordemos que, además de las definiciones de humor negro que se han dado,²⁶ es éste el humor de lo escatológico, de lo grotesco, el de la degradación y del absurdo. A continuación nos referimos a los diálogos del enterrador, en primer lugar con otro personaje y, en segundo, con Hamlet.

La escena del cementerio está íntimamente ligada con variaciones del mismo tema: corrupción y muerte. Independientemente de la podredumbre de la corte claudiana, la descomposición física que es la muerte parece intrigar y obsesionar al príncipe. Concerniente a este morboso interés, encontramos que su actitud corresponde a una inclinación del hombre del medioevo:

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

(Frye 1986, 95)

²⁵ Cuando el príncipe se refiere al cadáver del consejero real o en su diálogo con el rey sobre el ciclo de vida (pp. 30-1 de esta tesina).

²⁶ Cf. p. 14-5 de este trabajo.

Entonces, ¿quién mejor que los dos hombres del pueblo, típicos *clowns*²⁷ shakespearianos, para hablar como lo hacen sobre la muerte de Ofelia? En el primer intercambio verbal entre ellos hacen hincapié en que la posición social de la fallecida le permite recibir cristiana sepultura, independientemente de si su muerte fue accidental o suicidio: "Is she to be buried in Christian burial, when she wilfully seeks her own salvation?" La contestación provoca ya nuestra primera risa: "How can that be, unless she drowned herself in her own defence?" (V, i, 6-7). Las argumentaciones sofistas --haciendo ver algo falso como verdadero-- que el enterrador da incrementan la comicidad de la escena.

Grave. It must be *se offendendo*, it cannot be else.
 For here lies the point: if I drown myself
 wittingly, it argues an act, and an act hath
 three branches --it is to act, to do, to perform;
argal, she drowned herself wittingly.²⁸
 (V, i, 9-13)

Notamos aquí la forma peculiar de hablar del enterrador. Sus expresiones en latín están mal usadas [*se offendendo* por *se defendendo*; *argal* por *ergo*] (Jenkins 1994. 377, n. 9 y 12). Y aun cuando no todos reconozcamos tales equivocaciones, la ampulosidad de su lenguaje en un personaje del pueblo aumenta la comicidad en cuanto a que su forma de hablar es mera pretensión, vacía de significado.

²⁷ "Gravediggers, called *clowns* in the earlier editions of the play. In this usage, *clown* meant 'simple country fellow', but, because such people were represented in plays as a comic relief to more tragic events, the word *clown* became associated with comic performances. It is in the tradition of the time that the clown should be superficially simple but cleverly adept in twisting words to his own advantage" (Lott 1968, 188).

²⁸ "This and what follows makes fun of an old scholastic discipline which made fine distinctions between various philosophical terms. Here the "three branches" mentioned by the gravedigger are not distinct but much about the same thing" (Lott 1968, 188, n. 10).

En los primeros intercambios entre estos dos personajes reconocemos la escena como un *comic relief*:

These comic figures [the clowns] took the parts in plays which brought in humour, usually as a relief from tragic action. They were the spiritual descendents of the 'vices' in the older religious plays, who used to bring relief into the Bible stories.

(Lott 1968, 106, n. 35)

Además, desde el punto de vista del auditorio, la sátira social es el equivalente de lo que ahora conocemos como chistes políticos: "...the more pity that great folk should have countenance in this world to drown or hang themselves more than their even-Christen" (V, i, 26-9).

Las adivinanzas que el *clown* propone a su compañero (V, i, 41-59) son también recursos humorísticos que involucran al público. Ellas son claro ejemplo de los juegos de palabras que maneja el enterrador y hasta podrían estar incluidas en la Antología del humor negro de André Bretón (1939), de cuya compilación se obtiene una importante noción de las características de este género.

Cuando Hamlet y Horacio encuentran al enterrador cantando y aventando los restos humanos sin consideración, comienza la "grotesque death scene". H. Felperin hace el siguiente comentario respecto a esta escena:

From the *danse macabre* of the graveyard scene, where clowns, lawyers and gentlewomen mingle indecorously in Hamlet's imagination, he mitigates the severity of his earlier vision and his earlier role. Against these latest paradigms, the incongruities of

Ham. ... and now my Lady Worm's chopless, and
knocked about the mazard with a sexton's spade.
Here's *fine revolution* and we had the trick to
see't. Did these bones cost no more the breed-
ing but to play at loggets with 'em? Mine ache
to think on't.

(V, i, 87-91, cursivas mías)

El rostro cotidiano, prosaico e incluso desagradable de la muerte radica en la noción de "fine revolution",³⁰ es decir, el cambio o mudanza que la muerte implica para los humanos, sin consideración a su posición social o las actividades a las que se haya dedicado durante su vida. El tratamiento es humorístico entre otras cosas por el manejo que se hace de los patronímicos. Además, el posesivo en "Lady Worm's" sugiere que será carne de gusanos, y esto se hace en forma breve, ingeniosa. Y la "*danse macabre*" empieza:

There's another. Why, may not that be the skull of a lawyer?
... this fellow might be in's time a great buyer of land, with
his statues, his recognizances, his fines, his double vouchers,
his recoveries. Is this the fine of his fines and the recovery
of his recoveries, to have his fine pate full of the fine dirt?

(V, i, 96-106)

Hamlet se mofa de los restos del terrateniente con un *pun*; se divierte manejando los diferentes significados de la palabra "fine".³¹ Para terminar con la gran paradoja: la de que todos los "conveyances of his lands will

³⁰ Otro significado que la palabra *revolution* es "[that] of the wheel of Fortune or the whirligig of time" (Jenkins 1994, 381, n. 89). Cualquiera de estas dos imágenes sugiere lo inconstante y mudable de la condición humana.

³¹ Recordamos aquí a Johnson (1765): "A quibble [or pun] is to Shakespeare what luminous vapours are to the traveller; he follows it at all adventures, it is sure to lead him out of his way, and sure to engulf him in the mire. ... A quibble, poor and barren as it is, gave him such delight that he was content to purchase it by the sacrifice of reason, propriety and truth. ..." (en Bratchell 1990, 37).

scarcely lie in this box, and must th' inheritor himself have no more..." (V, i, 108-10); o, como Jenkins lo aclara: "All the land the purchaser finally has (his grave) is no bigger than the indentures which convey it" (1994, 383, n. 108).

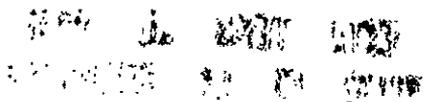
En este punto comienza la interacción propiamente dicha entre el enterrador y el príncipe, con un diálogo verdaderamente divertido dado que Hamlet encuentra al primer contrincante que maneja el mismo tipo de armas que él: el juego de palabras. Ambos ejecutan malabares con el lenguaje.

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

(V, i, 115-25, cursivas más)

El enterrador toma la palabra "quick" que Hamlet usa en el sentido de 'los vivos' y le da una contestación ocurrente aplicándosela al sustantivo inanimado *lie* (mentira), y juega una vez más con el lenguaje:

Ham. What man dost thou dig it for?
Grave. For no man, sir.
Ham. What woman then?
Grave. For none neither.



Ham. Who is to be buried in't?
Grave. One that was a woman, sir; but rest her soul,
she's dead.

(V, i, 126-32)

Hamlet mismo dice del ingenio del enterrador: "How absolute the knave is. We must speak by the card or equivocation will undo us" (V, i, 133-4). Mas, ¿quién sino el príncipe mismo embrollaba a Claudio en forma similar?

Ham. I see a cherub that sees them. But come, for
England. Farewell, dear mother.
King. Thy loving father, Hamlet.
Ham. My mother. Father and mother is man and wife,
man and wife is one flesh; so my mother. Come,
For England.

(IV, iii, 51-6)

En la escena del cementerio tenemos también ejemplos de chistes políticos, temas de actualidad para el público isabelino. La obra de teatro da fe de situaciones donde las clases sociales parecen borrar las fronteras que las mantienen separadas: "By the Lord, Horatio, this three years I have took note of it, the age is grown so pick'd that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier he galls his kibe--" (V, i, 134-8).³²

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

Both the early Levellers of Shakespeare's times and
the later Levellers and Diggers of the Great Revolution

³² "this three years] The possibility ... of a topical allusion naturally arises...(Jenkins 1994, 384, n. 135). Also see n. 136-8.

saw themselves, and were seen, as part of a tradition stretching back to the Peasants' Revolt [1381], the Lollards and the Kentish Rebellion of Jack Cade. Moreover, the plays of Shakespeare and his contemporaries also link up with this tradition of plebeian subversion in many ways...

(1987, 35)

Recordemos también que en el reinado de Isabel I (1558-1603) se consolida la transición del medioevo a la época moderna para una Inglaterra que conoce uno de los momentos más vigorosos de su historia, el Renacimiento. Políticamente hablando, sin embargo, el poderoso gobierno central, y los cambios inherentes a los tiempos provocan tensión social. Aunque el dramaturgo no 'hace historia' en el sentido más estricto de la palabra, en su obra encontramos a menudo alusiones a temas de interés para sus contemporáneos.

Pero, regresando al "Absolute Knave" y a las "Fine Revolutions" (Pfister 1987, 34), en respuesta a la pregunta de Hamlet de que cuánto tiempo ha sido enterrador, el *clown* hace mención del príncipe de Dinamarca, "--he that is mad and sent into England" (V, i, 143-4).

Ham. Ay, marry. Why was he sent into England?
Grave. Why, because a was mad. A shall recover his wits there. Or if a do not, 'tis no great matter there.
Ham. Why?
Grave. 'Twill not be seen in him there. There the men are as mad as he.

(V, i, 145-150)

Al "mad" Hamlet --al príncipe melancólico quien según el enterrador se volvió loco "losing his wits" (V, i, 154)-- lo intriga básicamente la corrupción del cuerpo, así que pregunta:

- Ham. How long will a man lie i'th'earth ere he rot?
Grave. Faith, if a be not rotten before a die--as we
 have many pocky corses nowadays that will
 scarce hold the laying in--a will last you some
 eight year or nine year. A tanner will last you
 nine year.
- Ham. Why he more than another?
Grave. Why, sir, his hide is so tanned with his trade
 that a will keep out water a great while, and
 your water is a sore decayer of your whoreson
 dead body. Here's a skull now hath lien you
 i'th'earth three and twenty years.
- (V, i, 158-68)

La calavera del "whoreson mad fellow" (V, i, 170) resulta ser la de Yorick, el bufón real que había sido compañero de infancia de Hamlet. La imagen del príncipe de Dinamarca sosteniendo la calavera, como sabemos, tiene vida propia fuera de la obra misma. Además:

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

(Lott 1968, 198, n. 169)

Y, con el humor sardónico³³ tan peculiar de Hamlet, el príncipe 'hablará' con Yorick: "...Now get you to my lady's chamber and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that..." (V, i, 186-9).

A continuación Hamlet dialoga con su amigo Horacio sobre el posible fin de las cenizas de Alejandro el Grande: "Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust, the dust is earth, of earth we make loam, and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?" (V, i, 201-5). O respecto al fin del César imperial: "Imperious Caesar, dead and turn'd to clay,/ Might stop a hole to keep the wind away./ O that that earth which kept the world in awe/ Should patch a wall t'expel the winter's flaw..." (V, i, 206-10).³⁴ De este modo, a las reflexiones hamletianas respecto al hombre como "a piece of work ... the paragon of animals ... the quintessence of dust" (II, ii, 303-8) se agregan los "base uses" (V, i, 200) a los que podemos descender. La ironía se exagera por la alusión a personajes de la estatura histórica de Alejandro el Grande y César.

Shakespeare se mofa, con el hombre del medioevo, de la muerte. Es la noción de lo "inferior" material y corporal, y el sentido degradante de la muerte.³⁵ Esta última, *the Great Leveller*, 'La Gran Demócrata', toma forma en esta escena en la presencia del enterrador: "The first is a true Digger and Leveller indeed, anticipating the politico-metaphorical meanings of these words during the Revolution" (Pfister 1994, 38).

³³ Contracción muscular que imita la risa. (En botánica la *sardonina* es una especie de ranúnculo cuyo jugo produce en los músculos de la cara precisamente dicha contracción.)

³⁴ La rima agrega al tono burlesco de estos versos.

³⁵ M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 75. [Se usan aquí los términos bajtinianos, aunque el contexto es diferente].

No sólo es el enterrador el *Leveller* que avienta los huesos sin consideración de rango o clase, sino que es el único representante de las clases bajas en esta obra. Resulta, pues, interesante que sea el *clown* el que demuestre que "no hay diferencia alguna entre el hijo del rey y el último de los miserables. Ambos son mortales. Ambos nacieron para morir [y] desde el cementerio y el patíbulo son doblemente igualados" (Kott 1969, 47). Como se observa, los chistes de esta primera parte de la escena tienen también connotaciones sociales.

Es irónico que las reflexiones que Hamlet hace sobre la muerte tengan como clímax el que la "gentlewoman" (V, i, 24) que va a ser enterrada sea su amada Ofelia. A la demostración de gran dolor de Laertes, el príncipe declara haberla amado "más que cuarenta mil hermanos" juntos (V, i, 264-6). Y los jóvenes pelean sobre el cadáver: "El dolor los enfurece y se culpan mutuamente. Necesitan descargar la rabia y la impotencia producida por un mundo que se desploma" (Quijano 1962, 45).

A través de la obra Hamlet explora sus sentimientos respecto a las incógnitas que se suscitan en torno a la muerte, por ejemplo en el famoso monólogo "To be or not to be..." (III, i, 56-88). Mas después de la escena del cementerio, el personaje shakespereano está ya preparado para lo que sea: "If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come..." (V, ii, 216, 18).

El dramaturgo nos pone a través de toda la obra en el "criss-cross of tears and laughter"³⁶ en formas muy sutiles a veces porque son más

³⁶ G. Wilson Knight, "El Rey Lear y la comedia de lo grotesco", p. 130.

ingeniosas que cómicas.³⁷ Pero a partir de este momento, ya no hay más 'cruzamiento' de momentos trágicos con cómicos. El efecto obtenido por el artista con ambos registros resulta especialmente interesante. Esta alternancia es necesaria para una obra tan larga; además, de esta manera la gama de colores del personaje central se manifiesta con mayor nitidez.

³⁷ En el capítulo I, p. 10 de esta tesis ya se mencionó la distinción entre lo ingenioso y lo cómico según Bergson: "Me inclino a creer que una palabra es cómica cuando nos hace reír de quien la pronuncia, e ingeniosa cuando nos hace reír de terceros o de nosotros mismos. Pero lo más frecuente es que no podamos afirmar si la palabra es cómica o ingeniosa. Es simplemente *risible*." (1939, 119).

CONCLUSIONES

"Tragic Humour"

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

(S. Potter, The Sense of Humour, p. 265)

CONCLUSIONES

Una vez desarrollado el tema de esta tesina, "**Poison in jest**": los **duelos verbales de Hamlet**, nos proponemos esbozar en este último apartado las conclusiones que confirman la hipótesis inicial del trabajo. Respecto al término 'duelos verbales' es pertinente hacer notar que éstos son sólo escaramuzas, enfrentamientos en los que el lenguaje se usa en una estrategia defensiva y ofensiva. Las agresiones verbales del príncipe no son enfrentamientos a muerte, sino combates ligeros, meras 'avanzadas' que le permiten poner a sus contrincantes en su lugar y posponer el momento de la decisión final: la venganza por la muerte de su padre, el rey Hamlet.

En cuanto al término "*poison in jest*", el veneno que el príncipe derrama en los oídos de sus interlocutores, no es lo suficientemente maligno para provocar por sí solo la muerte de nadie. En el caso de Ofelia, lo que le 'envenena el alma' es el trato hostil del joven y el asesinato de su padre a manos del amado. Claudio puntualiza que es "the poison of deep grief" lo que provoca la muerte de la joven (IV, v. 75). Son acciones específicas --planeadas o impulsivas-- las que le permiten vencer a sus enemigos.

Resulta irónico que Gertrudis tome por equivocación la bebida envenenada que había sido preparada para Hamlet, y que Claudio mismo muera con el "poison temper'd by himself" (V, ii, 333). En el caso del príncipe y de Laertes, es el veneno en la punta de las espada el que les causa la muerte. La venganza que demanda el padre envenenado "With juice of cursed hebenon [poured] in the porches of [his] ears" I, v, 62-3)

es finalmente ejecutada. "Hamlet the Dane" (V, i, 251) cumple con su destino; aunque paga con su propia vida, gana la batalla final al sobreponerse a sí mismo.

Consideramos también irónico que la conversación entre Rosencrantz y Claudio ("the cress of majesty" en III, iii, 15-23) respecto a que la muerte de la majestad real arrastra como un vórtice todo cuanto hay cerca de ella se compruebe en el caso de la muerte del rey Hamlet. En efecto, el deceso del monarca asesinado se compara al derrumbe de aquella rueda que al correr montaña abajo se destruye y arrasa con todo lo que encuentra a su paso. De esta manera, la ruina de una 'dinastía', la danesa, da paso a otra, la noruega, representada por el príncipe Fortinbrás. Se reinstaura así el orden político, pero como en una 'mala jugada' del destino: los territorios conquistados por el rey Hamlet (Cf. I, i, 83-98) --y hasta Dinamarca misma-- regresan a manos del hijo del derrotado rey de Noruega. ¡Qué más "boist'rous ruin" (III, iii, 22) que este trágico desenlace como consecuencia de la muerte de la majestad real!

En este trabajo me aboco a hacer una selección de los diálogos del personaje shakespeareano en aquellas situaciones en las que el joven príncipe tiene la necesidad de enmascarar sus verdaderos sentimientos.³⁸ Se analiza "lo cómico subversivo" o chistes tendenciosos que Hamlet hace a Claudio; la ridiculización que hace de Polonio y de Osríc; los chistes irónicos con los que se mofa de Rosencrantz y Guildenstern; los chistes obscenos con los que se burla de Ofelia y los diálogos saturados de humor negro que tiene con el enterrador. La expresión freudiana "chiste" hace

³⁸ Como se explicó, la escena del cementerio quedó incluida, aunque allí la interacción de Hamlet con el enterrador no tiene como base los sentimientos reprimidos.

hincapié en lo ingeniosas³⁹ (*witty*) y por ende *risibles* de estas intervenciones. El cinismo de Hamlet me parece gracioso por el manejo que hace del lenguaje para impugnar a sus enemigos. El término bergsoniano *risible* se usa para insistir sobre lo chistoso de los juegos del lenguaje del personaje central.

Como se menciona en la Introducción, mi trabajo está enfocado sólo a un aspecto de la obra. Reconozco que los monólogos y la poesía del Bardo de Avon son parte importante de la función estética de la obra. Asimismo, los 'duelos verbales' considerados en esta tesina forman parte de la estructura dramática; son otro recurso más que utiliza el autor. Si bien Hamlet es una tragedia, no sería tan compleja ni tan completa si careciera de los juegos verbales, de la ironía del personaje --de su vis cómica.⁴⁰

Las intervenciones de Hamlet se expresan en dos formas: en los monólogos, maravillosas introspecciones de sus sentimientos, y en los diálogos donde el desfogue de emociones reprimidas se manifiesta con agresiones verbales. Ambos discursos y el lenguaje figurativo (*imagery*) se entrelazan en la trama.⁴¹ De esa manera la obra literaria se ve enriquecida no sólo con la poesía sino con estos dos registros. Los chistes a los que nos hemos referido se entrelazan y forman parte de la estructura general de la tragedia del príncipe Hamlet. Ellos tienen la función de delinear más ampliamente al protagonista en su peculiar interacción con los otros personajes. Es a través de los duelos verbales de Hamlet que reconocemos la peculiar agresión que esgrime contra cada uno de sus

³⁹ Recordamos que las palabras del príncipe son ingeniosas en cuanto a que nos hacen "reír de terceros" (Bergson 1939, 124).

⁴⁰ Para S. Freud el chiste es "por así decirlo, la aportación que lo inconsciente procura a la comicidad" (1981, 188).

⁴¹ Cf. C. Spurgeon (1981) y W. Clemen (1983).

contrincantes. En el análisis del lenguaje más coloquial de los diálogos, 'vemos' a un Hamlet diferente al de los monólogos, atisbamos en sus sentimientos ocultos, sus extremistas estados de ánimo y aspectos importantes de su personalidad.

A continuación incluyo un catálogo de las bromas y chistes en Hamlet, a fin de que observemos en qué momento ocurren en la trama y percibir cómo la intercalación de fragmentos del tipo "poison in jest"⁴² tiene un efecto muy específico en la estructura de la obra: atenuar la tensión dramática. La alternancia de los duelos verbales en la obra se da como sigue:

En el acto I, ii, 65-120, presenciamos las primeras escaramuzas verbales de Hamlet con Claudio, esto en el ambiente cortesano que está a favor del nuevo rey y del recién formado matrimonio de Claudio y Gertrudis.

En el acto II, ii, 171-219 se presenta un Hamlet agresivo con Polonio. El joven abusivo contrasta, acto seguido, con el amigable, culto y enterado que logra salir de su melancolía para interactuar amablemente con Rosencrantz, Guildenstern y los actores (II, ii, 220-541).

En estos dos actos se tiene la ocasión de 'oír' los negros pensamientos de Hamlet en dos de sus cuatro soliloquios: "O that this too too sullied flesh would melt,/ Thaw and resolve itself into a dew..." (I, ii, 129-58), y "...Now I am alone,/ O what a rogue and peasant slave am I!" (II, ii, 543-601).

En el acto III, i, 90-151, después del famoso "To be or not to be...", Hamlet tiene su primer acercamiento a Ofelia; pero al verse traicionado, la

⁴² In jest] in sport; for mere diversion; not in earnest, playfully (*The Century Dictionary and Cyclopedia* 1906, 3227).

desdeña con cinismo. No hay nada *risible* en estas dos instancias. En el mismo acto, escena ii, 92-6, Hamlet vuelve a tener un nuevo enfrentamiento verbal con Claudio. Ya ha tomado su papel de loco y se burla de los siguientes personajes:

-Del rey: "...I eat the air, promise-crammed" (III, ii, 93-4).

-De Polonio: "It was a brute part of him [Brutus] to kill so capital a calf there [Polonio, cuando actuó en Julio César] (III, ii, 104-5).

-De Ofelia con chistes obscenos, aparentemente sin otra intención que la de divertirse. Las bufonadas de Hamlet-- "your only jig-maker"⁴³ le dice a Ofelia (III, ii, 123)-- se discuten en el capítulo correspondiente.

-De Rosencrantz y Guildenstern pretendiendo estar desquiciado: "My wit's diseased" (III, ii, 313).

Como vemos, esta escena está saturada de diálogos cáusticos y corrosivos que anticipan la dramática escena de la recámara. Después de este desgarrador enfrentamiento con su madre (III, iv, 7-219), cuando Rosencrantz pregunta sobre el cuerpo de Polonio, Hamlet responde con bromas cínicas, típicos ejemplos de humor negro (IV, ii, 4-29). Consideramos que, en lo que al personaje se refiere, sirven como válvula de escape a la tensión producida por el asesinato.

⁴³ Only jig-maker] one and only composer of comical afterpieces...; hence champion maker of merriment" (Jenkins 1994, 295, n. 123).

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

En el acto IV, ii Hamlet dialoga con sus *schoolfellows*. La ironía que maneja el príncipe nos causa placer porque los traidores 'reciben su merecido.'

En el acto IV, ii, 4-29 con Rosencrantz y en la escena iii, 16-37 del mismo acto, con Claudio, Hamlet hace más de las bromas macabras que son el antecedente de la escena del cementerio. Estos son chistes por degradación, en los cuales el procedimiento es disminuir, rebajar o envilecer a "personas u objetos respetables e investidos de autoridad" (Freud 1981, 180), como a continuación se demuestra:

Your fat king and your lean beggar is but variable
service--two dishes, but to one table. That's the
end.

(IV, iii, 23-5)

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

En el acto V, i, 1-210 se dan dos escenas con diálogos cómicos: la del cementerio, con su humor negro, y la intervención de Osric (V, ii, 81-190), personaje caricaturizado, al igual que Polonio. No es sino hasta después, V, ii, 222-313, que se da el fatídico duelo entre Laertes y Hamlet.

Por lo planteado arriba, salta a la vista que las escenas de comedia "esbozadas como de pasada ... tan discreta, tan ligera y tan rápidamente que todo haya concluido cuando lo empecemos a advertir" (Bergson 1939, 122) están repartidas en la obra de tal forma que atenúan los momentos más densos. Estas escenas con diálogos risibles (o simplemente 'ligeros') están intercaladas aproximadamente como sigue: una en el acto I, ii; dos en el II, ii; siete en el III (con una mayor concentración en III, ii); tres en el IV y dos en el V, donde la escena de los enterradores sí se percibe como un verdadero *comic relief*. La habilidad del dramaturgo para sostener el interés de los espectadores en la obra dramática reside, en buena medida, en esta alternancia con los momentos densos o de gran tensión dramática. Esto lo podemos corroborar, por ejemplo, cuando al presenciar la representación completa de Hamlet de Kenneth Branagh (1996) oímos las risas de los espectadores, lo cual confirma lo postulado en esta tesina.

Constatamos que el entretrejo de la tragedia con las partes *risibles* -- los *witticisms*, los *jokes* de Hamlet-- conforman un claroscuro. El príncipe melancólico contrasta con ese joven que por momentos percibimos culto, inteligente, amistoso.

También, debido a la necesidad de sustentar la hipótesis de que los diálogos irónicos o cínicos de Hamlet pueden ser considerados *risibles*, tuve que hacer una investigación sobre la risa y en especial sobre los chistes y el inconsciente. Este aspecto de la investigación puede, en última instancia, darnos luz sobre la forma en que factores aparentemente soterrados en el inconsciente tienen diversas vías de escape. En esta tesina se puso de manifiesto la correlación de los chistes y el pensamiento de Hamlet, y los vericuetos de la mente resultan interesantes, sobre todo si consideramos que pueden pasar inadvertidos aun para nosotros mismos.

Finalmente, sin embargo, lo importante no es la teoría que se usa en este trabajo para respaldar nuestra hipótesis, sino el hecho de que la obra misma, su *re-presentación* del carácter y la personalidad humana, su efectividad dramática, su riqueza de lenguaje, su lectura siguen causándonos placer, ofreciendo una considerable posibilidad de significados y 'el juego ilimitado de los espejos'...

BIBLIOGRAFIA

- BAJTIN, Mijail (1993), La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, (trad. Julio Forcat y César Conroy). México, Alianza Editorial.
- BENTLEY, Eric (1982), La vida del drama, (trad. autorizada por Atheneum de Alberto Vanasco). Barcelona, Paidós Ibérica.
- BERGSON, Henri (1939), La risa. Buenos Aires, Losada.
- BRATCHELL, D.F. (ed.) (1990), Shakespearean Tragedy. Londres, Routledge.
- BRETON, Andre (1939), (trad. Joaquín Jordá), Antología del humor negro. Barcelona, Anagrama.
- CLEMEN, Wolfgang (1977), The Development of Shakespeare's Imagery. Londres, Methuen.
- EWBANK, Ingo-Stina (1977), "Hamlet and the Power of Words" en Aspects of Hamlet (1979) editado por Kenneth Muir y Stanley Wells. Cambridge, University Press.
- FELPERIN, Howard (1977), Shakespearean Representation, (Mimesis and Modernity in Elizabethan Tragedy). New Jersey, Princeton University Press.
- FREUD, Sigmund (1981), El chiste y el inconsciente, (trad. Luis López Ballesteros y de Torres). Madrid, Alianza.
- FRYE, Northrop (1986), Northrop Frye on Shakespeare, (editado por R. Sandler). New Haven, Yale University Press.
- HAWKES, Terence (1986), That Shakespeherian Rag. Londres, Methuen.

- HERNÁNDEZ PACHECO, Javier (1993), Estudio sobre vida y trascendencia. Barcelona, Herder.
- JOHNSON, Samuel (1765) en D.F. Bratchell (ed.) (1990), Shakespearean Tragedy. London, Routledge.
- JONES, Ernest (1949) en F. Kermode (ed.) (1965), Four Centuries of Shakespearian Criticism. Chicago, The Hearst Corporation.
- KERMODE, Frank (ed.) (1965), Four Centuries of Shakespearian Criticism. Chicago, The Hearst Corporation.
- KNIGHT, Wilson G. (1986), The Wheel of Fire. Londres, Methuen.
- KOTT, Jan (1969), Apuntes sobre Shakespeare, (trad. Jadwija Maurizio).
Barcelona, Seix Barral.
- PFISTER, Manfred (1987), "Comic Subversion: A Bakhtinian View of the Comic in Shakespeare" en Deutsche Shakespeare. Gesellschaft West. Jahrbuch. (editado por Werner Habicht).
Verlag, Bochum.
- POTTER, Stephen (1964), The Sense of Humour. Middlesex, Penguin Books.
- PORTILLA, Jorge (1966), Fenomenología del relato. México, ERA.
- QUIJANO, Margarita (1962), Hamlet y sus críticos. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUITENBECK, Hendrik. M. (1973), Psicoanálisis y literatura, (trad. Juan José Utrilla). México, F.C.E. (Colección Popular, Núm. 120).
- SALINGAR, Leo (1979), Shakespeare and the Traditions of Comedy. Cambridge, Cambridge University Press.

SHAKESPEARE, William, Hamlet, H. Jenkins (ed.), (1994). Londres, Routledge.

_____. Hamlet, B. Lott. (ed.) (1968). Singapore, Longman.

_____. Obras completas, (trad. Luis Astrana Marin) (1960). Madrid, Aguilar.

SPURGEON, Caroline (1981), Shakespeare's Imagery and What It Tells Us. New York, Bentley House.

SWINDEN, Patrick (1979), An Introduction to Shakespeare's Comedies. Londres, The Macmillan Press.

OBRAS DE CONSULTA

ALEMANY J. y BOLUFER (1967), Nuevo Diccionario Ilustrado de la Lengua Española. Barcelona, Sopena.

BARNET, S. (et. al.) (1971), A Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. Boston, Little Brown and Company.

MOLINER, María (1970 y 1994), Diccionario del uso del español. Madrid, Gredos.

Encyclopaedia Britannica (1965), vol. 11. Chicago, William Benton, Publisher.

The Century Dictionary and Cyclopeda (1906), preparada bajo la supervisión de William Dwight Whitney, Ph. D., LL. D. New York , The Century Company.

The Oxford English Dictionary (1989) (2a edición), preparada bajo la supervisión de J.A. Simpson y E.S.C. Weiner, Oxford Press.