

WILLIAM SHAKESPEARE: *HAMLET*

VIDA Y TRAYECTORIA

Muchos son los puntos oscuros en la biografía de William Shakespeare. Hijo de un próspero comerciante, nació en 1564 en Strafford-on-Avon. Debió de hacer estudios en la escuela de su ciudad natal, pero parece que su padre lo sacó de ella para colocarlo de aprendiz. Sabemos seguro que se casó a los dieciocho años y que tuvo varios hijos. Diez años más tarde (en 1592), lo encontramos en Londres cosechando sus primeros triunfos como actor y autor. Se dice –pero nada es seguro– que se había escapado a la capital, donde comenzó guardando los caballos a la puerta de los teatros, para hacerse luego actor y comenzar su obra defendiendo dramas de otros autores.

Debió de pertenecer a varias compañías, antes de entrar en la protegida por el lord Chambelán. A partir de entonces, comienza su éxito y su fortuna. Pronto posee su propia compañía, que se instala en el Teatro del Globo a partir de 1599.

En aquellos años, partiendo de los géneros usuales del “teatro isabelino”, Shakespeare ha ido enriqueciendo su arte en más de una docena de obras de diverso tipo, con predominio de las piezas históricas y de la comedia, elevada esta a calidades eminentes como en *La fierecilla domada* o *El sueño de un noche de verano*. En conjunto, lo que domina en su producción hasta 1600, y salvo alguna muestra trágica (como *Romeo y Julieta*), es un tono risueño.

A partir de 1600, su obra se hace más grave. Vienen sus comedias llamadas “sombrias” (por ejemplo, *A buen fin no hay mal principio*), a la vez que *Julio César* o *Hamlet* (1602) preludian resueltamente su época de las grandes tragedias: *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*... ¿Se debe este período a amarguras personales, a alguna honda crisis? Bien pudo ser, pero, desgraciadamente, nada sabemos de su vida íntima de aquellos años (1602-1607). En todo caso, esta evolución resulta coherente con la índole de los tiempos (el paso del reinado de Isabel al de Jacobo I, años difíciles) y con un consiguiente giro en los gustos del público. También es posible, simplemente, que Shakespeare se considerara llegado a una madurez capaz de emprender las más altas empresa dramáticas.

Pero, en 1608, la “etapa sombría” termina; vuelve a la comedia, al final feliz. Sus últimas obras respiran una grandiosa serenidad y una paz superior que culmina con *La tempestad* (1611).

Shakespeare se retira entonces y pasa sus últimos años en su ciudad natal, en donde le llega la muerte el día en que había de cumplir cincuenta y dos años (el 23 de abril de 1616). Ese mismo día muere en España Cervantes.

OBRA Y SISTEMA DRAMÁTICO

Shakespeare no es sólo un gran dramaturgo, sino también uno de los más grandes poetas líricos y narrativos ingleses. No hemos de detenernos, sin embargo, en este sector de su producción: nos limitaremos a citar su largo poema *Venus y Adonis* (inspirado en Ovidio y muy del gusto de la época), y a destacar que sus **sonetos** – más de ciento cincuenta – figuran entre lo más hermoso de la lengua inglesa y suponen una de las cimas de la poesía amorosa de todos los tiempos.

Su **obra dramática** se compone de *treinta y siete* piezas, entre tragedias, comedias y dramas; producción escasa, si se compara con la de algunos dramaturgos coetáneos españoles. Pero la limitación en cantidad le hizo ganar en intensidad dramática y en perfección poética. En los apartados siguientes examinaremos los aspectos de contenido de cada uno de los géneros que cultivó. En este, aludiremos a los principales rasgos formales de su construcción teatral.

El **sistema dramático** de Shakespeare desborda totalmente los moldes y reglas del arte clásico (su única coincidencia con él es mantener los *cinco actos* del modelo clásico). En efecto, no encontraremos en su obra ni unidades ni uniformidad de estilo; las formas métricas serán variadas, e incluso se mezclarán la prosa con el verso en una misma obra.

Interesa insistir, especialmente, en la **mezcla de lo trágico con lo cómico**, con un aspecto particular: la *utilización del “clown”* por Shakespeare. Las compañías inglesas de la época contaban con un actor cómico así llamado, que representaba el papel de gracioso o el de *fool* (loco y bufón). Pues bien, el genio de Shakespeare elevó este papel a una altura insospechada: en sus “gracias” llegará a encerrar sentencias de singular hondura filosófica, dentro de una visión cínica y desengañada de la vida. Así podría verse en *El rey Lear*, donde el *bufón* desempeña una función importantísima. En *Hamlet*, veremos a dos *clowns* (los famosos sepultureros); pero el mismo Hamlet, al fingir la locura, no hace sino asimilar el papel del *clown* o *fool* y alzarlo a un nivel superior.

Esta inclusión de una veta cómica hasta en las más estremecedoras tragedias es la base de lo que se ha llamado el *comic relief*, un contrapunto cómico que realza los temas y episodios más graves, oponiéndoles como un espejo irónico o deformante. Esta faceta, tan alejada de la “pureza” clásica, constituye, sin duda, una de las aportaciones más originales de Shakespeare.

LAS COMEDIAS

Partió Shakespeare de una fórmula ya consagrada: la *comedia novelesca y de enredo*, de raíces terencianas e italianas. Nos encontraremos, pues, con intrigas amorosas que se entrecruzan, salpicadas de dificultades, de celos, de malentendidos provocados por parecidos entre personajes o por disfraces, etc.

Pero el genio de Shakespeare *enriquece* tal materia, convencional en principio, dándole una inconfundible *hondura humana*. Los tipos estereotipados,

propios de aquel género, se convierten en *criaturas vivas*, individualizadas. Por otra parte, la poderosa imaginación del autor renueva continuamente el placer de los espectadores con *giros inesperados*, o le llevan a mezclar la *fantasía* con la realidad. En el estilo, en fin, se conjugan las mayores exquisiteces con el más sabroso lenguaje popular.

Todo ello se observa ya en las comedias de su primera época, de entre las que citaremos *La comedia de las equivocaciones* (basada en una obra De Plauto), *La fierecilla domada* (de tema también tratado por Lope de Vega y procedente de un famoso apólogo de don Juan Manuel), *El sueño de una noche de verano* (una de las cimas de la comedia fantástica), *Los dos hidalgos de Verona*, *Las alegres casadas de Windsor*, etc.

En las *dark comedies* (las “comedias sombrías” de 1601 a 1604) los temas graves –en el fondo, nunca ausentes de su obra– cobran especial densidad: el conflicto entre apariencia y realidad, los límites de la felicidad, la muerte, etc., empañan de cierta melancolía obras como *A buen fin no hay mal principio* y *Medida por medida*, entre otras.

Finalmente, y como hemos indicado, la serenidad y el optimismo caracterizan sus últimas comedias, como *Cuento de invierno* o *La tempestad*, prodigio esta última de fantasía y lirismo.

LOS DRAMAS HISTÓRICOS

La *inspiración en temas nacionales* es esencial en el teatro isabelino (como en el español de la misma época). A esta línea corresponden diez de las obras de Shakespeare, desde los tres dramas sobre *Enrique VI* (sus primeras obras, de 1592) a *Enrique VIII* (tal vez su última obra), pasando por *Ricardo III*, *Enrique V*, etc.

En conjunto, los dramas históricos de Shakespeare abarcan unos dos siglos de historia de Inglaterra, del siglo XIII al XV, con sus guerras, sus luchas dinásticas, sus conjuras... Ya en sus antecesores, el drama histórico tenía como función el llevar ante el pueblo la propia historia, a menudo con la intención de justificar el actual reinado de paz frente a las tormentosas épocas anteriores.

Pero Shakespeare no es un historiador: en sus dramas se interesa, más que por los acontecimientos, por los hombres. En efecto, busca **lo humano** por detrás del personaje histórico; de ahí, el **alcance universal** de sus dramas. Así, en *Ricardo III* ve una encarnación de la iniquidad; o en *Falstaff*, personaje de varios de sus dramas, descubre una fuerza vital y cínica inolvidable. Por lo demás, Shakespeare encierra en sus dramas históricos, con una fuerza inusitada, aquella violencia tan del gusto de la época. Algunos de ellos, como *Ricardo III*, son intensas tragedias.

Podemos adjuntar a este epígrafe sus “**piezas romanas**”: *Julio César*, *Antonio y Cleopatra*, etcétera. También en ellas supera el autor lo puramente histórico para atender a los conflictos interiores de los personajes. Su fuente es Plutarco, y

–como en el historiador latino– el enfoque es predominantemente moral. *Julio César*, una de sus obras más vivas, es una meditación sobre la tiranía; el personaje verdaderamente trágico es Bruto, un “idealista puro”, casi diríamos un “intelectual”, lanzado a pesar suyo a la acción por imperativos morales de justicia.

LAS GRANDES TRAGEDIAS

Aparte de las que ya hemos citado entre los dramas (insistamos en que la frontera entre dramas y tragedias es difícil de establecer aquí), sabemos que Shakespeare había cultivado ya en su primera época este género, del que es muestra famosa *Romeo y Julieta*. Y luego, preludiada por *Hamlet*, vendría la época de la madurez trágica, con *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth* y alguna más.

De *Hamlet*, sin duda su obra más famosa, si no la más perfecta, nos hemos de ocupar especialmente. Demos breve noticia de los demás títulos.

Romeo y Julieta (1597) se inspira en una historia italiana, aunque con el probable influjo de *La Celestina* (traducida al inglés desde 1530). Sus protagonistas, amantes por encima de la implacable enemistad entre sus familias, han traspasado todas las épocas como modelos de un amor juvenil que salta por encima de convenciones y barreras y sucumbe como consecuencia de aquellas.

Otelo (1604), basado en una “novella” italiana (de Cinthio), es la tragedia de los celos. El protagonista, hombre de natural violento, se ve arrastrado por las sospechas que hace nacer en él Yago. Piedad suscitan tanto Desdémona, la víctima inocente, como el ofuscado Otelo. Pero, sin duda, la máxima creación de la obra es Yago: resentido, de una habilidad diabólica para manipular a los demás personajes; él es el verdadero motor de la tragedia.

El rey Lear (1604-1605), basado en una leyenda céltica, es el drama de *la ingratitud filial*. Lear, vilipendiado y abandonado por sus dos herederas, se ve arrastrado a la desesperación, la locura y la muerte, sin que pueda impedirlo el tierno amor de su tercera hija, a la que él había desheredado. Pero en su compleja trama, aquel tema inicial se ensancha en los más intensos enfrentamientos entre fidelidad y deslealtad, amor y odio, pureza y degradación; en suma, un enfrentamiento entre el Bien y el Mal en que éste alcanza toda su fuerza destructora (y autodestructora). La intensidad de la tragedia, que raya con lo insostenible, supone la más alta cima, sin duda, del teatro shakespeariano.

Macbeth (1606?) desarrolla un suceso de la historia de Escocia. Lady Macbeth, impulsando a su marido al asesinato del rey Duncan, se ha convertido en paradigma de la funesta ambición, destructora y autodestructora. Toda la tragedia está traspasada por el horror: horror del crimen, horror de los remordimientos, horror del desenlace; y todo rodeado por un ambiente estremecedor.

ALCANCE Y VALOR DEL TEATRO DE SHAKESPEARE

Profundamente inserto en el ambiente teatral de su tiempo, Shakespeare logró, sin embargo, transformar y marcar con su potente genio los géneros y materias que tocó.

Alzó a una insuperable dignidad *géneros populares* que tenían mucho de convencional. Si los *asuntos* de sus obras no son, en principio, originales (pues están tomados de crónicas medievales, de relatos italianos o de dramas anteriores), él les dio, en su *tratamiento*, una profundidad y un sentido nuevos, universales.

Su hondo *conocimiento del corazón humano* le permitió pulsar las más variadas cuerdas de la *emoción* y conectar con la diversa sensibilidad del más amplio público, y esto en todos los tiempos y lugares.

Pero, por encima de todo, Shakespeare es el gran troquelador de *prototipos universales* de una pasión o de un carácter. Así, Otelo quedó para siempre como encarnación de los celos; Macbeth, de la ambición; Hamlet, de la duda paralizadora; Romeo y Julieta, del amor juvenil desgraciado... Pero, a la vez –y he aquí lo asombroso–, son personas vivas, de carne y hueso. Y esto no sólo es válido para sus grandes héroes, sino también para los personajes secundarios.

HAMLET

EL ASUNTO Y LOS TEMAS

La tragedia de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* (compuesta hacia 1601) se basa en una leyenda nórdica transmitida por viejas crónicas y sagas, hasta llegar a obras que Shakespeare conoció (como las *Histoires tragiques*, 1580, del francés F. Belleforest). Y hay referencias de un *Hamlet* no conservado, atribuido a Thomas Kyd.

La obra se inscribe en un género típico del teatro isabelino: **la tragedia de la venganza**. Se tratará, en efecto, de la exigencia que se le presenta al protagonista de vengar la muerte de su padre. De las convenciones del género tomó Shakespeare los elementos esenciales; pero, una vez más, los reelaboró con su genio portentoso, alcanzando cimas –u honduras– inolvidables.

Ante todo, la *originalidad* no estará en la acción, sino en los personajes. **El drama se interioriza**: lo que más nos interesa es lo que pasa *por dentro* de Hamlet (sin que dejen de pasar cosas “por fuera”). Son sus dudas, sus vacilaciones y su angustia lo que estará en el centro de la tragedia. Por eso dedicaremos enseguida un apartado especial al protagonista.

Pero, antes, citemos otros componentes temáticos que se entrelazan con el tema central:

- *la ambición o la sed de poder*, que impulsa a Claudio al fratricidio;
- *la infidelidad de la madre o la inconsistencia de los afectos humanos*;
- *el amor* de Hamlet y Ofelia;
- *el amor filial*, unido al sentimiento del *honor* familiar.

Se notará que lo último concierne por igual a Hamlet y a Laertes. Si el deber de honrar al padre obliga a Hamlet a la venganza, su error al matar a Polonio desencadena el mismo deber en Laertes.

En definitiva, en la obra se desatan y se entrelazan **tremendas fuerzas opuestas**: lealtad y deslealtad, fidelidad y traición, amor y odio. Y todo ello, a veces, en un mismo personaje, originando **desgarradoras contradicciones**.

EL TIPO DE HAMLET

Partiendo de la figura del vengador, Shakespeare construye un personaje de una complejidad insospechada. Acabamos de decir que su indecisión es el centro de la obra. Su **demora** en vengarse es lo que fundamenta el drama.

Se ha dicho siempre que *Hamlet es el drama de la reflexión paralizadora*, de la oposición íntima entre *reflexión* y *acción*. Las dudas de Hamlet estarán presentes casi desde el principio y se hacen especialmente intensas en algunos momentos: en el final del acto II, en el celeberrimo monólogo del acto III (*To be or not to be...*), en otras escenas de los actos III y IV.

El talante meditativo de Hamlet explica, por lo demás, las *dimensiones que este da a su problema*. El descubrimiento del alevoso crimen le lleva a sentirse en un mundo “podrido”: un mundo dominado por la mentira, la perfidia, la ambición y la bajeza. Su misión conlleva algo más que desenmascarar a los infames: se trata de restablecer un orden descompuesto, lo que alcanza proporciones inmensas, por ejemplo, en las frases con que termina el acto I:

“¡El mundo está fuera de quicio! ¡Oh suerte maldita! ¡Que haya nacido yo para ponerlo en orden!”

Todo ello desencadena en Hamlet **una crisis profunda**. Todo se le derrumba: pierde toda fe en el hombre, pierde el apego a la vida; hasta el amor se diría que pierde sentido para él (véanse sus diálogos y su conducta con Ofelia). El horizonte se le llena de interrogantes angustiosos a los que no encuentra respuesta. Y así cae en la más profunda amargura.

Tales sentimientos hallarán cauce en su **fingida locura**. En principio, es un recurso encaminado a facilitar sus planes de venganza; pero pronto se convierte en mucho más: es un *elemento capital de la construcción dramática*, que no sólo le permite determinadas actuaciones sino que, sobre todo, hace posible la expresión más amarga y agresiva de su pensamiento desengañado. Se diría que su “locura” es la actitud que corresponde a su sentimiento de estar en un *mundo sin sentido*. En cualquier caso, no nos cansaremos de admirar, en sus palabras, la deslumbrante *mezcla de dislates y pensamientos profundos*.

OTROS PERSONAJES

Anticipemos algunas ideas sobre otros actores del drama.

La **madre**, Gertrudis, y el **nuevo rey**, Claudio, son los responsables del crimen y, por tanto, de la fuente o desencadenante de la tragedia. Ella representa la infidelidad, pero llegará a cargarse de un desgarrador patetismo (final del acto III). Claudio encarna plenamente la ambición y la perfidia; es capaz de todo para eliminar los obstáculos o las amenazas (hasta hacer matar a Hamlet) ; también le torturan las inquietudes, pero es incapaz de arrepentimiento, aunque lo desea patéticamente (acto III, esc. 3ª).

En un plano muy distinto está **Ofelia**, con su delicadeza, su dulzura, su lirismo. Es por excelencia el personaje puro (frente a tanta degradación) ; es la encarnación del amor (frente a los odios). Y será víctima del mecanismo desatado por la inquietud, a la vez que su locura –locura *real* ahora– y su muerte darán un impulso decisivo a las fuerzas que conducen a la catástrofe en la que su hermano desempeñará un papel fundamental.

Laertes, por su parte, es el hijo fiel y el hermano a quien el destino otorga también el papel de vengador (vengador contra vengador). De carácter fogoso y cegado por el dolor y la furia, será fácilmente arrastrado a la complicidad con el rey. Pero, al final, vencerá lo que en él hay de noble, aunque demasiado tarde.

En todos estos casos, se trata de *criaturas vivas*, dotadas de espesor humano, de rasgos individualizadores, en lo que se muestra la fuerza de Shakespeare para animar a sus personajes.

De menor relieve serán otras figuras. En polos opuestos estarán **Horacio**, el fiel amigo, y los arteros **Rosencrantz** y **Guildenstern**. Aunque episódicos, serán inolvidables **los dos sepultureros**. Y **Polonio**, ridículo como algún otro personaje, introduce el típico “contrapunto cómico”. El papel de todos ellos, y de otros como **Fortimbrás**, se precisará en la lectura.

LA “FILOSOFÍA” DE HAMLET

Antes nos hemos referido a la concepción de la vida del protagonista. Conviene insistir en la carga de *ideas* que ofrece la obra.

Hay una “filosofía” o visión del mundo que va desgranándose en frases subrayables a lo largo de la obra y que halla expresiones imborrables en algunos pasajes que destacaremos en la guía de lectura.

He aquí las **ideas principales**. El mundo es un caos sin sentido, dominado por las pasiones y los engaños. Los hombres intentan vanamente ser felices; son “pobres juguetes de la Naturaleza”, arrastrados por fuerzas que los desbordan. El tiempo lo destruye todo a su paso: belleza, afectos... Y así, la vida está marcada

por la caducidad y la inconsistencia. La muerte– omnipresente en toda la obra– sería deseable, pero el más allá parece terriblemente incierto.

Advirtamos que es arriesgado atribuirle a Shakespeare esta concepción de la vida: son las ideas de su protagonista; por tanto, no deben considerarse sino como elementos integrantes de la “atmósfera” dramática de la obra. Lo cierto, sin embargo, es que nos ponen ante *una concepción desengañada de la vida* que se corresponde muy bien con aquella época incierta (y que anticipa, para nosotros, lo que será la concepción de ciertos escritores barrocos).

En cualquier caso, *Hamlet* es considerado como el prototipo del **drama de ideas**. Pero debe subrayarse que las ideas aparecen aquí perfectamente encarnadas en los personajes y en la acción. Y se trata, por lo demás, de una obra de acción densa como reflejará un esquema de su desarrollo.

LA ESTRUCTURA O DESARROLLO DE LA ACCIÓN

Será útil tener presente desde ahora un esquema del contenido de los *cinco actos* de que consta la obra. Advirtamos, sin embargo, que la división en actos y escenas no se debe a Shakespeare, sino a sus editores. Tal división se hizo pensando en la que establecían ciertos preceptistas. El desarrollo de la obra coincide en parte y, en parte, desborda tal estructura, así como otros postulados de la preceptiva clásica. Dejando los detalles para su momento, he aquí un sucinto cuadro.

Acto I. Corresponde fielmente al *planteamiento*:

- Aspecto central es la aparición de la Sombra del padre y la revelación de su asesinato.
- Otros aspectos son la boda de la madre y Claudio, o la cuestión de Noruega (Fortimbrás), pero destaca el tema del *amor de Hamlet y Ofelia*, de lo que se habla en una escena que divide este acto en dos.

Acto II. Es, en cierto, modo, un "puente" entre el I y el III.

- El elemento dominante es la "locura" de Hamlet.
- Con la aparición de los comediantes, se prepara la representación teatral que ocupará un puesto esencial del acto III.

Acto III. Constituye, en buena medida, un *clímax*.

- Su centro es la representación teatral: la reacción del rey confirma su culpabilidad.
- Otro momento "fuerte" es el diálogo de Hamlet con su madre. En esa escena, Hamlet mata a Polonio, creyendo que era el rey.
- Antes ha habido otros momentos importantes: el famoso monólogo, el diálogo entre Hamlet y Ofelia, la ocasión desaprovechada de realizar la venganza...

Acto IV. También puede considerarse un acto "puente" entre el III y el V. Hay, en cierto sentido, una atenuación de la tensión (*anticlímax*).

- Asistimos, sobre todo, a las secuelas de la muerte de Polonio: destierro de Hamlet, etc.
- El protagonista estará ausente de la escena en buena parte de este acto y pasará a primer término la locura y muerte de Ofelia (con sus consecuencias: furia de Laertes, con quien se confabula el rey).

Acto V. Desenlace o *catástrofe*.

- Tras el regreso de Hamlet y el entierro de Ofelia, se precipita la acción a su final. Se verá cómo confluyen en la escena del duelo todas las fuerzas que se habían ido desatando.

Sin entrar –repetimos– en detalles que se verán en la guía de lectura, haremos unas observaciones:

Ante todo, insistamos en la ***densidad de la acción*** (aunque, paradójicamente, se trate de una obra sobre la reflexión paralizadora). En efecto, continuamente “pasan cosas”, se suceden peripecias, lances, giros inesperados (véanse especialmente los actos IV y V).

El análisis detallado mostrará el ***inexorable encadenamiento de las acciones***. Se verá cómo se anuncian o se preparan acciones que se cumplirán en una escena o acto posterior. O cómo se imbrican las acciones secundarias con la acción principal. Ejemplo máximo sería el encadenamiento entre la muerte por error de Polonio, la locura de Ofelia, la furia de Laertes, la alianza entre este y el rey, etc.

A la insuperable maestría que revela esta construcción o desarrollo de la acción, se unirá el admirable ***arte de la suspensión*** (evitemos el anglicismo *suspense*). Shakespeare domina todos los recursos capaces de *intrigar* y hasta *inquietar* al espectador. Lo veremos.

EL QUEBRANTAMIENTO DE LAS “UNIDADES”. ESPACIO Y TIEMPO

Como sabemos, el teatro shakespeariano surge al margen de las reglas clásicas. Acabamos de señalar, junto a la acción *principal*, unas *acciones secundarias*, aunque subordinadas a aquella. Pero el desbordamiento de las unidades clásicas es evidente en cuanto al *espacio* y el *tiempo*.

No hay unidad de espacio. Alternan –digamos– “exteriores” e “interiores”. Y dentro del mismo castillo de Elsinor (ámbito fascinante) pasamos de unas estancias a otras con la mayor movilidad, con la mayor libertad: todo al servicio de lo que pida la acción.

Aún más llamativa puede resultar la despreocupación por el ***tiempo de la acción***. Su transcurso es curiosamente impreciso. Se diría que al autor le

interesa el encadenamiento de las acciones, pero no su exacto desarrollo cronológico. Incluso es difícil “encajar” ciertas acciones en el tiempo: mientras algunas –las principales– se suceden con aparente rapidez, otros personajes hacen largos viajes (y hasta una guerra en Polonia...). Téngase en cuenta, en especial, al estudiar los actos IV y V.

OTROS RASGOS DE LA TRAGEDIA SHAKESPEARIANA

Si, en muchos aspectos, Shakespeare se sale de los moldes de la tragedia “clásica”, en otros su obra responde a las más puras raíces de la tragedia. Veamos rasgos de lo uno y lo otro.

El **destino** o la **fatalidad** (la *ananké* de los griegos, el *fatum* de los romanos) tiene un peso abrumador en la obra. “El destino me llama a voces”, dice Hamlet en el acto I. Y ya hemos aludido al encadenamiento *inexorable* de causas y efectos que arrastran al protagonista. Una manifestación de este tema es el papel que desempeñan los *augurios funestos* (desde el comienzo) y otros presagios de la catástrofe, hasta los angustiosos presentimientos de Hamlet cerca ya del final (acto V, esc. 3ª).

También hallaremos en la obra el característico **pathos** trágico: el hondo patetismo y el sufrimiento que marca al mundo humano de *Hamlet* y que, como sabemos, alcanza proporciones angustiosas en el protagonista. En nombre de ese *pathos*, Shakespeare no retrocedía ante lo que los autores neoclásicos (no así los griegos) considerarían “excesos” (p.e., la acumulación de muertes). Pero ya señalamos que el teatro isabelino se orientaba a sacudir la sensibilidad de un público acostumbrado a espectáculos fuertes y hasta truculentos, a la violencia y a la sangre.

Tampoco se evita –en nombre de la “verosimilitud”– la **presencia de lo sobrenatural** (o “lo maravilloso”). No hará falta señalar el papel de la Sombra, o espectro del rey asesinado.

En franca oposición con la preceptiva clásica está, como se sabe, la presencia de **elementos cómicos**. Es el llamado *comic relief* (literalmente, “respiro o alivio cómico”), que constituye un original contrapunto de la acción trágica. Conciérne esta veta cómica a ciertos personajes ridículos (Polonio, p.e.); mayor alcance adquiere con los dos sepultureros (dos *clowns*), que se enfrentan con los temas más graves como oponiéndoles un espejo deformante, irónico.

Pero donde esta veta humorística cobra una dimensión asombrosa es precisamente en la *locura de Hamlet*. Él mismo dice en cierto momento que desempeña el papel de *bufón*, con lo que dicho papel –ya lo apuntamos– queda elevado a una superior altura. Y con ello se da entrada a ese *humor amargo*, con perfiles de sátira desengañada, que constituye la máxima expresión de la convivencia entre lo trágico y lo cómico.

ARTE Y ESTILO

Aparte lo señalado sobre el arte de la construcción dramática y el diseño de personajes, hemos de atender al puro arte de la palabra en el diálogo (y en los monólogos).

En los **diálogos**, se apreciará la **variedad de registros** que Shakespeare utiliza (desbordando, una vez más, el ideal clásico de la “unidad de estilo”). El lenguaje más solemne alternará con el familiar y hasta con el crudo exabrupto.

Es notable la *variedad de tonos* que puede observarse en la **expresión de los sentimientos**: desde la máxima *intensidad* (en ciertas manifestaciones del odio o de la amargura) a la mayor *delicadeza* (pensemos en Ofelia, por ejemplo).

Volvamos a aludir a la convivencia del **tono cómico** con el **trágico**. Y nunca se pondrá bastante de relieve, en las *expresiones de la locura* (la fingida de Hamlet y la real de Ofelia), lo que podríamos llamar *una poética del absurdo*, de una originalidad tal que se anticipa al irracionalismo poético de nuestro siglo.

Subrayemos también el **arte del monólogo**. Los monólogos aparecen situados certeramente en el desarrollo dramático. Sin olvidar el soliloquio del rey (III, III), merecerán toda nuestra atención los varios monólogos de Hamlet: el del acto III (*Ser o no ser...*) es uno de los grandes momentos de la dramaturgia universal.

En conjunto, cabe señalar dos grandes vectores en el arte de la palabra que resplandece en la obra: la **profundidad de pensamiento** y la **belleza de la expresión**. Lo primero –relacionado con lo dicho sobre la “filosofía” de *Hamlet*– se manifiesta en troquelaciones famosas: se dice que *Hamlet* es la obra que más *citas* ha proporcionado a los ingleses; en ella abundan, en efecto, *frases lapidarias*, como máximas o aforismos, que se irán subrayando en la lectura.

Ello es inseparable de la belleza de la expresión. El *lirismo* está omnipresente: los parlamentos aparecen continuamente esmaltados con las más deslumbrantes *imágenes*. Es inagotable la *capacidad creadora* de ese gran poeta que es Shakespeare.

GUÍA DE LECTURA DE *HAMLET*

ACTO I

1. **Escena I.** Aparece desde ahora la Sombra o espectro, pero habrá que esperar a la escena final de este acto para saber qué quiere (intriga, "suspensión"). Otros puntos de interés:

- El gusto por lo sobrenatural o lo fantástico en el teatro inglés de la época (a diferencia del teatro clásico francés).
- Alusiones a los malos augurios (los presagios funestos son algo muy propio del género trágico).
- De paso se habla de amenazas de guerra. ¿Será este un tema principal? ¿Es una "pista falsa" para el espectador?

2. **Escena II.** Pasamos de los "exteriores" (como se diría en lenguaje cinematográfico) a una escena de interior. Atiéndase a los cambios de lugar en toda la obra. Varios aspectos merecen atención:

- El nuevo rey nos informa de la boda con la reina viuda. ¿Se percibe en algo la hipocresía de Claudio?
- En las primeras palabras de Hamlet, como luego en su conversación con Horacio, ¿qué tono nos sorprende?, y ¿a qué puede deberse?
- Como contraste, nótese la intensidad con que Hamlet proclama su tristeza. Y subráyese la belleza de algunas frases.
- Hay en esta escena unas reflexiones de Hamlet sobre su madre. ¿Qué le reprocha? Así pues, ¿qué tema importante aparece?

3. **Escena III.** Nuevos personajes –importantes– y nuevos elementos de la trama:

- Nos enteramos de la inclinación de Hamlet hacia Ofelia. ¿Qué actitud adoptan ante ello Laertes y Polonio? Coméntense sus frases sobre el amor, el honor, la juventud, etc.
- Esta escena sobre un hilo secundario de la trama (el amor de Hamlet y Ofelia) ha interrumpido la acción principal. ¿Qué puede justificar esta construcción?

4. La **escena IV** está unida a la siguiente. De momento, observemos:

- Toda la escena se propone producir inquietud y suspensión en el espectador; ¿cómo?
- En las primeras palabras que Hamlet dirige a la Sombra se hallará, como de pasada, un pensamiento muy pesimista acerca del hombre; señálese.
- Hamlet muestra aquí un carácter exaltado (gen qué frases?), a la vez que manifiesta su menosprecio de la vida (¿con qué palabras?).
- En otra frase suya, aparece la idea de *destino* (es bien sabido que el *fatum* es elemento esencial de toda tragedia).

- Hay una frase de Horacio que, con otra traducción, se convirtió en proverbial: "Algo huele a podrido en Dinamarca." ¿Con qué sentido figurado o en qué ocasiones cabe usarla?

5. **Escena V.** Ante todo, se observará que en el relato del padre aparece el verdadero meollo de la tragedia: la revelación del odioso crimen es el *elemento desencadenante* de la acción. Se plantea el *tema de la venganza*. Otras observaciones:

- ¿De qué diferente modo se refiere el espectro al tío y a la madre de Hamlet?
- Primera reacción de éste: intensidad de sus palabras.
- Sigue un *dialogo de Hamlet con sus amigos*. Lo primero que se advierte es el *cambio de tono*; o, mejor, los cambios (véase cómo pasa del humor absurdo a lo serio). ¿Cómo explicarlo? Nótese, de paso, que Hamlet anuncia su fingimiento de la locura.
- *Importante*: las palabras con que termina el acto ("¡El mundo está fuera de quicio!", etc.) dan al crimen cometido una dimensión tremenda. ¿Qué alcance da Hamlet a la misión que le ha deparado el destino?
- No dejemos pasar por alto otra frase célebre de Hamlet a Horacio: "Hay algo más en el cielo y la tierra...", etc. ¿Qué significa aquí y con qué sentido más amplio puede usarse?

6. Hemos asistido a un auténtico acto de planteamiento. Sinteticemos:

- Júzguese su desarrollo gradual, la presentación de los diversos hilos de la trama, los efectos de suspensión o intriga...
- ¿Qué rasgos típicos de la tragedia shakespeariana debemos destacar?
- ¿Y qué sabemos hasta ahora del carácter del protagonista?
- ¿Con qué impresión queda el espectador (o el lector) al acabar este acto?

ACTO II

7. La **escena I**, breve, importa, ante todo, porque en ella se inicia el tema de la *locura de Hamlet*. ¿Con qué palabras se refiere a ello Ofelia? ¿Y cuáles son las reflexiones de Polonio?

8. En la larga **escena II** se distinguirán varios momentos.

- En el primero, el rey comenta el cambio sufrido por Hamlet. ¿Qué disposiciones toma? ¿Qué adivinamos tras de su inquietud?
- En los instantes siguientes, se mezclan dos cuestiones:
 - Por una parte, las *noticias referentes a Fortimbrás* (más adelante se verá qué lugar ocupa este personaje en la trama).
 - Por otra parte, las *disquisiciones de Polonio sobre la locura de Hamlet*. La pedantería de Polonio introduce una veta cómica en la tragedia. Dentro de ello, ¿qué frases curiosas hay? ¿Y qué propone a los reyes? (En la escena 1 del acto III asistiremos al diálogo entre Hamlet y Ofelia.)

- Aparece Hamlet. Y asistimos, primero, a un *diálogo con Polonio*. Nótese la mezcla de frases absurdas y de palabras cargadas de intención (el mismo Polonio lo advierte: ¿en qué frases?).
- La misma mezcla de despropósitos y de observaciones profundas aparece – y aún más interesante– en la *conversación con Rosencrantz y Guildenstern*. Coméntense las frases sobre la Fortuna, el mundo, las ambiciones... Destáquese sobre todo lo que Hamlet dice sobre sí mismo.
- Se anuncia luego la llegada de los comediantes y se hacen algunas alusiones a la situación del teatro en la época, comentando ciertas "trabas" y una "reciente innovación": se trata de una orden de 1600 que limitaba a dos los teatros de Londres, con lo que muchos cómicos se vieron lanzados a una vida errante.
- *Conversación entre Hamlet y el Cómico 1.º* ¿Por qué le hace recitar aquel parlamento sobre la muerte de Príamo? (Puedes precisar esta historia consultando un diccionario mitológico o enciclopédico.) ¿Qué impresión produce en Hamlet el relato del dolor de Hécuba?, ¿por qué? (Al final de la conversación, no se nos escapará una amarga frase sobre lo que se merecen los hombres.)
- El acto II termina con un *nuevo soliloquio de Hamlet*.
 - Destáquese el tema de la *indecisión*, rasgo principal de su carácter, raíz de su drama íntimo y causa de la demora en la realización de la venganza. Así pues, se toca aquí el centro de la obra.
 - Nos descubre ahora cuál es su propósito al hacer que los comediantes representen *El asesinato de Gonzago* (con lo que se anuncia una escena capital del acto siguiente).
 - Las *dudas* de Hamlet sobre las revelaciones del espectro se relacionan, en fin, con lo que acabamos de señalar sobre su carácter vacilante.

9. En síntesis, ¿qué aspectos de la trama han dominado en este acto II? En buena medida, hemos estado ante un *acto-puente* entre el I y el III: muéstrese por qué.

Acto III

10. En la **escena I** distinguiremos varios momentos.

- En primer lugar, Rosencrantz y Guildenstern dan cuenta de lo infructuoso de sus pesquisas. ¿Cuál va a ser el paso siguiente del rey y de Polonio? Ante unas palabras de este sobre la doblez humana, ¿qué sentimiento experimenta el rey?
- Sigue el famoso *monólogo de Hamlet* "To be or not to be..."
- ¿Qué función desempeña este monólogo en este momento y dentro del desarrollo de la obra?
 - a. Enúnciese el tema central del texto y las ideas que de él se derivan. ¿Qué relaciones pueden establecerse entre lo que dice aquí Hamlet y lo que ha dicho en algunos momentos anteriores? ¿En qué medida son reveladores sus pensamientos de su personalidad y de su estado de ánimo?

- b. Comienza el monólogo con la famosa exclamación. Insístase en la concisión y densidad con que se enuncia el magno problema.
 - c. Sigue una pregunta. ¿Qué alternativa desarrolla? ¿Qué metáforas contiene y qué idea de la vida traslucen estas? El hecho de que se trate precisamente de un interrogante sin respuesta, ¿con qué rasgo del carácter de Hamlet o de su situación anímica se relaciona?
 - d. ¿Qué causas inmediatas o profundas hacen apetecible la muerte para Hamlet?
 - e. Nótese la hermosa progresión desde "Morir: dormir; no más" hasta "Dormir, tal vez soñar".
 - f. Pero ¿qué nuevo giro imprime esta última frase a las reflexiones de Hamlet? ¿Qué nueva y tremenda *duda* lo paraliza?
 - g. Dos nuevas y largas frases interrogativas desarrollan la idea apuntada en las líneas anteriores. Véanse en ellas los detalles con que Hamlet se refiere al vivir humano (visión radicalmente pesimista).
 - h. Se subrayarán las dudas acerca de una vida ultraterrena y al papel trágico que se asigna al "*temor* de algo más allá de la muerte".
 - i. Es esencial la idea del poder paralizador de la conciencia, del pensamiento: el conflicto entre reflexión y acción en la obra.
 - j. Subráyese el magistral desarrollo y encadenamiento de las ideas (reproduciendo las oscilaciones o vacilaciones de Hamlet) y valórese la belleza literaria.
- Sigamos con la lectura de esta escena I. Es ahora el *diálogo entre Hamlet y Ofelia*. Se subrayará la amargura que rezuman las frases de Hamlet. ¿Qué temas suscita? Nótese el patetismo con que se refiere a su amor. ¿Y con qué palabras habla de sí mismo? ¿Cómo reacciona Ofelia ante todo ello?
 - El rey y Polonio han escuchado ocultos. Desconfianza del rey. Nuevo plan de Polonio (que se llevará a cabo en la escena IV del acto III, con funestas consecuencias). La escena termina con otro pensamiento que se haría famoso: coméntese.

11. La **escena II** es larga y compleja. Su núcleo será la representación ante el rey y su corte.

- Véanse, al principio, los consejos de Hamlet a los actores: ¿qué nos dice este pasaje sobre el arte interpretativo de la época?
- Sigue un breve *diálogo entre Hamlet y Horacio*. Se comentarán, por supuesto, los pensamientos pesimistas del protagonista. Pero lo esencial es el ruego que le hace a Horacio. Adviértase cómo Shakespeare va preparando al espectador sobre lo que va a suceder, aumentando así la tensión dramática.
- Enseguida, ante los demás, Hamlet vuelve a su "papel" de actor (él también es, en cierto modo, un actor). Y reaparece la ya señalada mezcla de incoherencias y frases cargadas de sentido. Un detalle importante: Hamlet dice ser un *bufón*. Recuérdese el papel que tenían el clown o el *fool* en el teatro isabelino y se verá cómo, en cierto sentido, Shakespeare, con Hamlet, lleva a una altura insospechada aquel papel tradicional.
- Aparte, véanse las amargas frases sobre la actitud de la madre y sobre el olvido.

- Comienza la *representación*. La escena es una muestra' memorable de lo que se ha llamado *teatro dentro del teatro*. Tras el *prólogo*, no pasará inadvertida una amarga reflexión de Hamlet sobre el amor. Por lo demás, aparece un *Actor Reina*; debe recordarse que no había actrices en el teatro inglés –estaba prohibido– y que los papeles femeninos eran desempeñados por hombres o muchachos.
- Argumento de la obra representada y sentimiento que expresa al Actor Rey. Su relación con la historia "real" (es decir, la de la obra de Shakespeare). Reflexiones de la madre y de Hamlet. Reacción del rey. Palabras de Hamlet a Horacio.
- Llegan Rosencrantz y Guildenstern. ¿Qué comentan? ¿Qué comunican a Hamlet?
- La escena termina con otro breve soliloquio del protagonista: ¿entre qué sentimientos contradictorios se debate ahora?

12. **Escena III**. Es breve; he aquí sus aspectos esenciales:

- La decisión del rey (pero sólo más tarde, en la escena III del acto IV, sabremos hasta dónde llegan sus intenciones).
- Los remordimientos del rey y la imposibilidad de arrepentimiento. Señálese el dramatismo interior de sus palabras.
- A Hamlet se le presenta la ocasión de ejecutar su venganza; pero, una vez más, la paraliza el pensamiento ("Hay que reflexionar"). ¿Indecisión? ¿Crueldad calculadora?

13. La **escena IV** va a ser un remate especialmente intenso de este acto central :

- La conversación de Hamlet con su madre comienza con la significativa repetición de una frase: véase el cambio de sentido.
- Hamlet cree que es el rey quien se esconde tras el tapiz. Y ahora no le falta decisión, pero su impulso vengador queda también frustrado. ¿Cómo se manifiesta en ello el *fatum* trágico? (Piénsese en las consecuencias que desencadenará este error de Hamlet.)
- La escena crece en intensidad. Dureza de Hamlet con su madre. Nueva aparición de la Sombra: ¿qué dice y qué consecuencias produce su intervención? ¿Cómo sigue el diálogo?
- ¿Qué sospechas manifiesta Hamlet al final? Nótese el efecto de suspensión con que termina el acto.

14. Reflexiones de conjunto sobre el acto III:

- ¿Cuáles han sido los momentos esenciales de la acción'? ¿Es oportuno aplicarle a este acto el concepto de *clímax*? ¿En qué punto queda la situación?
- ¿Cómo se ha desarrollado el personaje de Hamlet?
- Densidad de pensamiento (en el monólogo y en diversos momentos del diálogo).

ACTO IV

(Como se apreciará, la aparición de Fortimbrás y los suyos –escena IV– divide este acto en dos partes bien claras: las escenas I-III giran en torno a Hamlet y las consecuencias que para él tiene la muerte de Polonio; en cambio, en las escenas V-VII, Hamlet desaparece y la acción se centra en la locura de Ofelia y la furia de Laertes.)

15. **Escena I.** Ante lo que refiere la reina, ¿cuáles son las reacciones del rey? Obsérvese su astucia: ¿qué ve de "beneficioso" en los extremos a que ha llegado la conducta de Hamlet?

16. La **escena II** es brevísima; se notarán en ella nuevos dislates y agudezas de Hamlet (con algún aforismo memorable).

17. **Escena III.** Zozobra y precauciones del rey (¿cuál es la razón de estas últimas?).

- Hamlet sigue con el mismo juego, como se verá.
- ¿Qué confirman las últimas palabras del rey? Ello conlleva otro efecto de suspensión.

18. La **escena IV** nos lleva a los "exteriores" y, como hemos dicho, introduce un corte en este acto. Por lo demás, ¿qué otra función puede desempeñar? Nótese, por ejemplo, la presencia de cierto *aliento épico* (lo que motiva, de paso, ciertas reflexiones de Hamlet sobre la guerra). Pero ¿cómo contrasta ese ímpetu guerrero con el ánimo de Hamlet?, ¿cuál es su reacción?

19. **Escena V.** Adviértase, ante todo, el giro de la acción.

- *La locura de Ofelia:* una locura real frente a la locura fingida de Hamlet. En toda la escena se valorarán la dulzura y el lirismo de la figura de Ofelia.
- *La cólera de Laertes* será un nuevo elemento de la acción. También a él se le impone la *venganza*. Ya se verá su papel en el desenlace.
- Reaparición de Ofelia. A lo ya anotado se añadirá cómo, en sus palabras, se mezclan también locura y sentido. El efecto es ahora de un intenso *patetismo*.

20. **Escena VI.** El mensaje de Hamlet supone también un nuevo ingrediente de la acción y un nuevo factor de suspensión. Nótese que la acción es cada vez más densa; apenas se deja respiro al espectador.

21. En la **escena VII** se distinguirá lo siguiente:

- Explicación del rey a Laertes.
- Interrumpe un mensajero: ¿qué anuncia?
- El rey se confabula con Laertes: ¿qué traman? Véase la vileza del rey y la complicidad ciega del joven.
- Noticia de la muerte de Ofelia (muerte marcada también por el lirismo, por la belleza). El hecho redobla el deseo de venganza de Laertes.

22. Este final del acto IV revela, sin duda, la mano maestra de Shakespeare. En cierto modo (como el acto II), se ha tratado de un *acto-puente*. De acuerdo con lo anticipado en el número 32, dígame, en síntesis, qué elementos de la acción han sido consecuencia de acciones anteriores y qué nuevos elementos conducirán a acciones ulteriores y decisivas.

ACTO V

23. **Escena I.** Tres momentos hay que distinguir en ella.

- Al comienzo, sólo están en escena los *sepultureros*. Se trata de dos *clowns* (la palabra significaba, a la vez, "rústico" y "gracioso" o "payaso"). Ya sabemos qué papel desempeñaba el tipo en el teatro isabelino. Esta escena mostrará cómo lo utilizó Shakespeare. Coméntese la conversación inicial entre los dos sepultureros (es, en gran medida, una parodia de los debates escolásticos).
- *Entran en escena Hamlet y Horacio*. Se seguirá atendiendo a las frases de los sepultureros, pero merecerán mayor comentario las intervenciones del protagonista. En ellas se observará la *visión desengañada de la caducidad de la vida*. Se han hecho famosas las palabras que suscita la evocación de Yorick (el bufón o *fool* del rey) : subráyese lo que tienen de conmovedor y de amargo. Se hallarán en estas páginas ecos del tema medieval del *Ubi sunt?*, revivido desde un desengaño que ya podría llamarse "barroco".
- El *entierro de Ofelia* es el tercer momento de esta escena I. Reacción de Hamlet, que rivaliza con Laertes en el dolor. Tras el conato de pelea, ¿qué palabras del rey deben destacarse?

24. **Escena II.** La densidad de la acción es máxima en esta escena final.

- Comienza con el relato que Hamlet hace a Horacio. ¿Qué pensar de la frialdad con que ha enviado a la muerte a Rosencrantz y Guildenstern? Por lo demás, ¿está ahora decidido a vengarse?
- Osric comunica a Hamlet la apuesta del rey. Acaso sorprenda lo grotesco de este nuevo personaje: ¿resulta oportuno este comic *relief*?
- Angustia y presentimientos de Hamlet; expresiones de fatalismo (se trata, como es sabido, de elementos típicos de la tragedia).
- La acción se precipita: nótese la rapidez y dinamismo de la escena de duelo.
- El súbito encadenamiento de muertes, que hoy puede parecer excesivo, era muy del gusto de los espectadores de la época. Por lo demás, ¿no estaba exigido por el desarrollo intenso de la obra?
- Véase, por ejemplo, el caso de Laertes. Es víctima de un proceso que, en último término, había desencadenado el crimen del rey. Y su dolor ciego le ha hecho ser cómplice. Pero ¿con qué actitud muere?
- ¿Cómo ejecuta Hamlet, por fin, su venganza? Adviértase que se trata de un instante en que no cabía detenerse a reflexionar.
- ¿Podría un personaje como Hamlet haber quedado con vida al final? Discútase.
- ¿Puede hablarse de *justicia* en este desenlace? En cualquier caso, nunca más oportuno el concepto de *justicia trágica*, tan propio de este género.
- Horacio seguirá vivo: ¿qué misión le corresponderá?

- Finalmente, será Fortimbrás quien ponga el colofón a la obra. Ahora vemos qué papel se le reservaba (¿plenamente justificado?). Por lo demás, su presencia da un empaque heroico-trágico al final: véase qué tipo de honras fúnebres ordena para Hamlet.

25. La síntesis del acto V se impondrá por sí sola: muéstrase cómo han confluído en él todos los hilos de la trama y todas las fuerzas que se habían ido desatando inexorablemente desde el comienzo de la obra.

ACTIVIDADES DE SÍNTESIS

- 1) El personaje de Hamlet: talante y concepción del mundo.
- 2) La locura en *Hamlet*. Estúdiense sus formas, su papel dramático y sus dimensiones (locura e ingenio, locura y "filosofía", locura y lirismo).
- 3) El encadenamiento de la acción en Hamlet. Muéstrase cómo unas acciones llevan a otras, cómo se suceden causas y efectos y cómo se manifiesta en todo ello el *fatum* trágico.
- 4) Tragedia clásica y tragedia shakespeariana: semejanzas y diferencias.
- 5) Función de la tragedia. Partiendo de cuanto se sepa o se pueda leer sobre la tragedia (en particular sobre el concepto de catarsis) y de la lectura de Hamlet, discútase el papel que pueda desempeñar la tragedia.
- 6) Indica cuáles son las escenas y actos más importantes en el desarrollo de la acción o en el tratamiento de los personajes.
- 7) Personajes:
 - a) Estructura las ideas sobre cada uno de ellos.
 - b) Agrúpalos, teniendo en cuenta estas pautas:
 - i) • Principales o secundarios.
 - ii) • Protagonistas o antagonistas.
 - iii) • Coadyuvantes.
 - c) Señala qué representa cada uno y cuáles son "tipos" que representan una idea.
- 8) Señala el valor de los monólogos, en los distintos actos.
- 9) El habla de Hamlet se aparta del discurso de los demás: él tiene la mente de un erudito, el sarcasmo de un escritor satírico y la sensibilidad de un poeta melancólico. ¿Puedes señalar aspectos lingüísticos de cada una de esas características?
- 10) Elabora un estudio sobre el mundo, la vida y la muerte en los monólogos de Hamlet.