

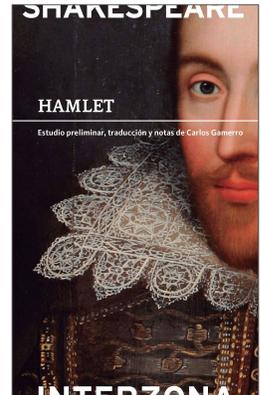
Sobre *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare

Cecilia Lasá
Universidad de Buenos Aires – Argentina

Reseña de Shakespeare, William,
Hamlet: príncipe de Dinamarca.
Estudio preliminar, traducción y notas
de Carlos Gamerro. Buenos Aires:
Interzona, 2015. 248 pp.

La presente reseña recoge el guante arrojado por la traducción de *Hamlet* a manos de Carlos Gamerro para la colección ZONA de TEATRO, coordinada por el Centro de Documentación Teatral “Eduardo Pavlovsky”, dirigida por Jorge Dubatti. Según las palabras con las que se inicia la sección introductoria que prologa la pieza, “[u]n clásico no es solo un texto que tiene algo nuevo para decir en cada época; un clásico es un texto del cual cada época debe decir algo si quiere conformarse como tal” (2015: 9). Una afirmación inaugural de tal calibre interpela a quienes deseen aproximarse a la tragedia del príncipe danés –lectores, traductores, actores, directores, espectadores– y los compele a enfrentar el espectro de interrogantes que se cierne sobre todos aquellos que retornan a un clásico: por qué volver a leerlo, por qué volver a traducirlo, por qué volver a ponerlo en escena, por qué volver a verlo. A esta luz, emerge una pregunta concomitante sobre la particularidad del trabajo de Gamerro: cómo logra él en su traducción “decir algo” sobre “uno de los personajes más internacionales de Shakespeare, y [en el que] cada cultura y cada época puede, y debe, verse [...] como –para tomar la imagen que Hamlet utiliza– en un espejo” (9).

Una respuesta, esbozada a modo de conjetura, fundada en la lectura del estudio preliminar, la traducción y el aparato de notas provistos por Gamerro, apunta a rescatar el carácter lúdico de su tarea. Recorrer, aunque sea con una mirada fugaz, los subtítulos que encabezan las secciones en las que se subdivide el preludio a la traducción no falla al despertar en el lector la sonrisa cómplice que suele acompañar al juego: resulta imposible no ceder ante la ironía de la aseveración “No hay nada más lindo que la familia unida” (24) en relación con una obra que presenta vínculos familiares en crisis y que no duda en materializarla mediante la muerte, a neologismos como “*Hamledipo*” (38), a expresiones que apelan tanto al imaginario popular –“Queremos tanto a Claudio” (34), “El dúo dinámico” (43), “Yo soy tu amigo fiel” (47)– así como al acervo de lectores con una mirada más



familiarizada con el ámbito literario –el subtítulo “El sentido de un final” (48) remite al libro de teoría y crítica literaria de Frank Kermode y también a la novela de Julian Barnes, ambos intitulados *The Sense of an Ending*–. Las notas que acompañan la traducción no son ajenas a este ánimo hilarante: a la función explicativa que estas formas textuales se adjudican, el escritor argentino no duda en añadirle un guiño hacia quien las lee. Basta como ejemplo la nota 13 respecto del interrogatorio por parte de Hamlet a su amigo Horacio sobre su presencia en Dinamarca: “Como esta traducción fue originalmente concebida para la escena, esta frase iría acompañada del gesto de Hamlet de empinar el codo. A falta de gesto, buenas son las notas” (88). El traductor juega aquí a ser director de escena: la nota no solo se despliega en su dimensión aclaratoria, sino que opera como didascalia. Finalmente, la propia traducción, por su naturaleza, se presenta como un juego que propone el acertijo sobre cómo el hecho de traer *Hamlet* a otra lengua y a otra cultura define a esa lengua y esa cultura otras.

Este breve recorrido permite confirmar la hipótesis de equiparar con un juego el trabajo de traducción, notas y palabras introductorias al cuidado de Gamerro. Radica aquí el enriquecedor valor que guarda su labor, puesto que en ese gesto recupera lo que no debe ni resignarse ni perderse para que *Hamlet* mantenga su vigencia como clásico y para que esta época se haga merecedora de su poética: el valor performativo de la pieza. En inglés, “play” es el término que se utiliza para remitirse tanto a “jugar” como a “actuar”; además, el vocablo refiere al sustantivo “obra” en tanto pieza teatral. Gracias a su juego, el traductor acerca a la audiencia argentina a la tragedia renacentista con sensibilidad plena de su despliegue sobre el escenario. Él afirma:

Esta traducción fue realizada originalmente para la escena [...].

Si en una traducción para la lectura y el análisis lo fundamental parece ser recrear todos los matices del *sentido* original, una traducción para la escena debe proponerse alcanzar, más bien, el *efecto*, sobre todo emotivo, del texto de Shakespeare, y además tomar en cuenta la acción que los actores están ejecutando mientras hablan (65-66).

En la génesis de la traducción, el escritor explota y explora, entonces, la noción de “play” como juego, actuación y obra. No obstante, la arista lúdica sobre la que se inscribe su trabajo no implica que la tarea no haya sido atenta y cuidadosa. Así lo confirma cada una de las zonas que se identifican en el libro: el estudio preliminar, la traducción en sí y el cuerpo de notas.

En lo que respecta a la introducción que Gamerro confecciona para su traducción, este segmento no constituye meramente una instancia paratextual, de la que el resto del libro podría desasirse sin mayores inconvenientes. Cada uno de los puntos que integran esta sección excede su función informativa ya que ofrece claves para la lectura y el trabajo pre-

escénico, escénico y post-escénico, para pensar la elaboración de personajes, para explorar la construcción de las escenas y su ambientación. Así, este preámbulo se apropia de cuestiones insoslayables a la hora de aproximarse a *Hamlet* pero a una nueva luz que no deja de dialogar con lecturas ya instaladas. El estudio preliminar es, entonces, una zona constitutiva para actualizar la pluralidad de sentidos de “play”: anticipa que Gamero se va a permitir jugar con la lengua y se va a permitir jugar a ser Shakespeare, que el juego está concebido para la actuación, y que solo bajo estas condiciones se puede entender la pieza en tanto obra shakesperiana.

En este marco, vuelve a presentarse el interrogante respecto de la demora del protagonista de la tragedia para vengar la muerte de su padre. Luego de un recorrido por las respuestas que la literatura y la crítica han ofrecido –Dr. Johnson, Goethe, Schlegel, Coleridge, Kott–, Gamero recuerda su horizonte de trabajo: cómo *Hamlet* define una época en virtud de cómo esta lo apropia. La conclusión es clara respecto de los dilemas que distraen al protagonista a la hora de ejecutar su venganza:

Su conflicto personal es así representativo de uno más general: el de los valores heredados contra los elegidos, el de los mandatos familiares contra las aspiraciones personales, el de la herencia feudal contra la modernidad. [...] De todos modos, más que cualquier conflicto generacional abstracto, siempre le irá mejor uno que incluya el choque entre estructuras feudales y mentalidad moderna (14- 15).

Es justamente la tensión entre dos cosmovisiones lo que regula la conducta del príncipe, ya sea que este se corresponda con un “beatnik, existencialista, hippie, pantera negra, guevarista, punk, grunge, rastafari y emo” (15). Las reglas del juego han sido explicitadas y, “por si las moscas”, como el escritor advierte (12), él avanza en una comparación con el terreno audiovisual mediante la apelación a *El padrino I*, de Francis Ford Coppola y confirma que es en la grieta entre estructuras diametralmente opuestas de cada época donde se insertan *Hamlet* y su protagonista homónimo. Al respecto, el novelista reseña la recepción de esta obra en nuestras tierras, en particular relación con la experiencia del último gobierno de facto.

Sí, las comparaciones huelen mal, señala el personaje de Dogberry en Mucho ruido y pocas nueces, habilitando el juego entre “odiosas” y “olorosas” al afirmar “comparisons are odorous” (III, v). En esta línea, Gamero llama la atención a las semejanzas y diferencias que pueden trazarse entre Hamlet y su padre, Hamlet y su tío Claudio, Hamlet y Laertes, Hamlet y Fortinbras... Hamlet y Shakespeare. Todas estas comparaciones se articulan sobre la lucha que supone la venganza. Respecto de la última, Gamero reseña pertinentemente a T. S. Eliot:

así como asesinar a Claudio es una tarea que supera las fuerzas del

príncipe, escribir *Hamlet* fue una tarea que puso a prueba las capacidades del dramaturgo, [...] desborda a Shakespeare por todos lados, y justamente por eso es más poderosa, más intensa, más dramática: Shakespeare no estaba componiendo desde la serenidad y la maestría del oficio: estaba luchando (23).

La lucha entre estructuras heredadas desde el Medioevo y aquellas que se encuentran en formación, como las de la Modernidad, entonces, no solo dan cuenta de la demora del príncipe de Dinamarca, sino de la pluma que lo concibe: Shakespeare también se inscribe en esa brecha y hacia ella exhorta a lectores, actores y directores, “una vez más, queridos amigos”, cual Enrique V en la pieza homónima (III, i). Por un lado, denuncia las tragedias de venganza como género en un contexto donde la administración de la justicia comienza a ser propiedad del Estado. Por otro, en esa denuncia, ejecuta su venganza respecto de esas formas medievales que ya le resultan caducas. Gamero nos muestra que se trata de una tarea ambiciosa y que, como Hamlet, “no ha vengado a su padre: se ha vengado a sí mismo” (50). Sin embargo, ni Shakespeare ni Hamlet son las verdaderas víctimas de esta tragedia: Gamero provoca nuestras lecturas e interpretaciones una vez más al conferirle ese estatuto a la amada del príncipe danés. “Ofelia [es] un personaje digno de compasión más que detestable, lo más cercano a una víctima inocente que ofrece esta supremamente sinuosa obra de Shakespeare” (31). El escritor no está ofreciendo simplemente una lectura del personaje. En este punto, como en otros que pueblan el estudio preliminar, Gamero no deja de pensar en el peso de sus palabras en su sentido performativo: cada una de las líneas de análisis que arroja abren el juego de la actuación de la obra; son didascalias para pensar la puesta en escena. Quien componga a Ofelia, entonces, deberá recordar quién es ella en la red de relaciones que teje la pieza.

En la línea lúdica, las notas al pie no conforman un territorio marginal sino que ingresan al juego de la pieza en escena. Por medio de ellas, se da cuenta de juegos de palabras y aspectos vinculados con la traducción, se repone información contextual e intertextual, se llama la atención a cuestiones ligadas a la trama, se explican las variaciones en las diferentes ediciones de *Hamlet*. No resultan accesorias, sino fundamentales para la construcción de personajes en zonas problemáticas. Además, interactúan de manera orgánica con la propuesta de Gamero en su estudio preliminar. Por ejemplo, la cita 10 señala en relación con la confusión de Hamlet en torno a la rápida transición de su madre desde los brazos de su padre a los de su tío, semejantes a Hiperión y a un sátiro respectivamente: el “Titán, padre del sol y de la luna, [...] en la poesía renacentista y posterior se asociará, sin más, con el sol. Así, el difunto rey aparece asociado a lo diurno, lo solar y lo apolíneo; el nuevo, a lo animal, a lo sensual y nocturno. Se entiende por qué la reina está tan contenta con el cambio de marido” (86). Este comentario cómico que construye a una Gertrudis erotizada se entiende en relación con

la invitación del traductor, en su sección introductoria, a repensar este personaje: “El conflicto de Gertrudis no es entre un marido y otro (claramente prefiere a Claudio) sino entre su nuevo marido y su hijo” (30). La sugerencia de lazos incestuosos entre reina y príncipe no es nueva, pero sí lo es la mirada desde la cual la articula el escritor: el desplazamiento en la tensión que él sugiere tiene efectos directos sobre el juego de la actuación ya que afectará cuestiones como el movimiento de los cuerpos de los actores en el espacio, la proxemia, el uso de la voz, el ritmo de los parlamentos, la construcción de la ambientación a partir del empleo de luces y sonidos, entre otras cuestiones. En función de estas consideraciones, la nota opera nuevamente como dirección de escena para recuperar el juego entre el elemento cómico de la tragedia y lo trágico de aquello que genera comicidad.

Finalmente, la traducción de la pieza, sobre la base de la edición de Harold Jenkins para “The Arden Shakespeare” de 1982, se ubica en la constelación lúdica ya establecida entre el estudio preliminar y las notas. A modo de ejemplo, basta recorrer uno de los parlamentos más frecuentados, el famoso soliloquio que se inicia con la inquietante disyuntiva “To be or not to be”. En su traducción, Gamarro demuestra que, pese al alto caudal de interpretaciones y traducciones que este parlamento ha recibido, la suya aún tiene mucho que decir. Una vez que Hamlet plantea el dilema, se pregunta “Whether 'tis Nobler in the mind to suffer/ The Slings and Arrows of outrageous Fortune/ Or to take Arms against a Sea of troubles” (III, i). El texto traducido añade un sustantivo que no está presente en el texto fuente y que, lejos de corromperlo, lo enriquece: “¿Cuál será el camino más noble, soportar las flechas y las pedradas de las de la insolente fortuna,/ o tomar las armas contra un mar de problemas?”. La traducción materializa la dicotomía en un “camino” que se bifurca y mediante esta incorporación se alinea con el desafío inicial de pensar cómo un clásico interpela las épocas que lo acogen:

La tragedia de Hamlet es así la tragedia de la autoconciencia del hombre occidental, anticipada por el príncipe y su poeta; desplegada luego por Marx y Freud entre otros [...]. Si Hamlet, el personaje con la conciencia más desarrollada de toda la literatura, no puede ver claro en su interior, ¿qué esperanza nos queda al resto? *Hamlet* puede ser considerada la respuesta de Shakespeare al mandato griego [...] “conócete a ti mismo”: qué lindo sería, si fuera posible (59- 60).

¿Qué sendero tomarán los lectores y espectadores con *Hamlet*? ¿Qué harán directores y actores? El dejo burlón de las palabras finales de Gamarro ofrece una respuesta, sobre la que se han articulado el estudio preliminar, las notas y la propia traducción: hay un camino que se debe recorrer para definir la propia contemporaneidad y es aquel que se escribe en una obra, se juega, y se actúa.