

IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2012.

Hamlet ¿drama o tragedia? una escansión en los tiempos lógicos del duelo.

Allegro, Fabián.

Cita:

Allegro, Fabián (2012). *Hamlet ¿drama o tragedia? una escansión en los tiempos lógicos del duelo*. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-072/713>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/emcu/EFr>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

HAMLET ¿DRAMA O TRAGEDIA?

UNA ESCANSIÓN EN LOS TIEMPOS LÓGICOS

DEL DUELO

Allegro, Fabián

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires

Resumen

Muchos se ha escrito sobre Hamlet pero ha persistido la interrogación, desde los estudios de la Estética, si es un drama (*Trauerspiel*) o tragedia (*Tragoedia*). Esta distinción puede ser de utilidad en el campo analítico al tratar de profundizar la lectura de Lacan, sitúa a esta obra en relación con la función del duelo y al mismo tiempo como una tragedia del deseo. Desde dicha lectura de la obra se puede leer desde las modulaciones de los tiempos lógicos, y pueden ser de interés para dilucidar la relación entre el trabajo del duelo y la rectificación del deseo

Palabras Clave

Tragedia, Drama, Deseo, Duelo

Abstract

HAMLET: DRAMA OR TRAGEDY?
A SCANSION IN THE LOGICAL TIMES OF MOURNING

Much has been written about Hamlet, but the question has persisted since the studies of Aesthetics, if it is a drama (*Trauerspiel*) or tragedy (*Tragöedia*). This distinction may be useful in the analytical field to try to further reading of Lacan situates this work in relation to the role of mourning and at the same time as a tragedy of desire. From this reading of the work can be read from the modulacions of logical times and may be of interest to elucidate the relationship between the work of mourning and the rectification of desire

Key Words

Tragedy, Drama, Desire, Mourning

El presente trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación 2010-2012 (20020090100037): "Relaciones Adictivas y Economía de Goce". Dentro de ese marco, y junto con un proyecto precedente (UBACyT P805 -2006-2009- "Alcances y actualidad del concepto de compulsión") tenemos como uno de los propósitos propedéutico delimitar la noción de compulsión. En ese sentido, el concepto de duelo y de melancolía nos muestra un lugar privilegiado para el estudio del concepto de superyó y culpa. Los años anteriores hemos estudiado el tema de la melancolía y ahora nos hemos propuesto interesarnos por el duelo y su relación con el deseo. Por ese motivo advertimos que el estudio de Lacan sobre Hamlet tiene un carácter privilegiado para este propósito.

Consideraciones generales sobre el drama y la tragedia

Hamlet ha sido estudiado de muchas maneras, incluso en el campo analítico, Freud utiliza *Trauerspiel* (Freud, GW, II, 264) como otros autores contemporáneos, que quiere decir juego de luto; pero dicho término que se usa indistintamente para hablar de drama o tragedia. Rank (1915) observa que Hamlet es *Schauspiel*. Más allá de las discrepancias cuando se habla de tragedia hay otro término: *Tragödie*. La distinción entre drama y tragedia no es fácil, y tiene varios aspectos complejos. Dicha divergencia tendrá una particularidad conceptual a partir de los estudios de la Estética y en especial desde las lecturas de Hegel, Lukacs y Benjamin, entre otros. Si en algún punto Hamlet podría ser estudiado como *Trauerspiel*, dice Benjamin, (Benjamin, GS, I, 315) es porque hay una apariencia de luto en el cual Hamlet propone el escenario engañoso de un querer morir tan sólo por obra del azar, y su muerte aparece hacia el final en una apariencia lúdica en la cual, si hay algo que pueda atribuirse al destino. Pero éste es superado por la acción del Hamlet. Benjamin sostiene la tesis de que el *Trauerspiel* es una forma apropiada al barroco particularmente alemán. Dice: "...el luto es la mentalidad (*Gesinnung*) mediante la cual el sentimiento (*Gefühl*) viene a reavivar, enmascarándolo, el mundo desalojado previamente, para obtener de su contemplación una satisfacción sin duda enigmática (*ein rätselhaftes Genügen*)" (*Ibid.* 318). En éste el tenor triste se expresa un sentimiento que encuentra una satisfacción en el juego de luto mismo, pero sin la necesidad de trabajo de duelo (*Trauerarbeit*). De esta forma, bajo el dominio general de la expectativa de una redención que no llegará, la obra entra en una aporía en la cual el príncipe se vería reflejado en un juego de espejos. Pero, la teatralización barroca de la vida en la Inglaterra de Shakespeare se encuentra como un proceso independiente y en este panorama Hamlet llama la atención ya que se encuentra en él algo que subvierte la rigidez barroca que podría esperarse en la "melancólica" atmósfera protestante. El resultado de esta confrontación hace de Hamlet una obra tan poco de neostoica como de cristiana, tan pseudoantigua como falsamente pietista. Posiblemente podría pensarse que Hamlet fue escrito en un momento en que, frente a la anticipación de la muerte de Isabel I sin herederos, surgía la expectativa de una época estuardiana (Cf. Yates, 2001). Y en ese sentido Schmitt cree encontrar en la ficción los rastros de una razón política que actualizan al presente el sentido de la obra. Pero solamente elevada a una potencia insuperable toma un brillo trágico. Ese punto, se constituye en la "roca muda"; (Schmitt, 1993, 43) que como núcleo trágico, despierta el adormecimiento del drama no trágico (*Trauerspiel*) y lo traduce en tragedia (*Tragödie*). La tragedia, a diferencia del drama histórico muestra la consumación de un *tiempo pleno* que es sólo concebible en referencia a otra temporalidad no histórica que como

el núcleo absoluto de la acción trágica que en la tragedia ática se presenta como un fragmento de saga que remite inevitablemente al de un mito (Cf. *Ibid.*). .

La trama de Hamlet es concebida a partir de la lectura de la obra originariamente escrita en el siglo XVI en el tomo quinto de las *Histoires Tragiques* de Belleforest, *La Histoire Troisième* (Belleforest, 1576, V, 205). La referencia directa de este relato se encuentra en la saga escandinava escrita por el llamado Saxo Grammatico en el siglo XII. Uno de los hermanos mata al primogénito y se casa con su esposa para heredar su lugar. Si bien esta connotación ya se encuentra en Saxo Grammatico, el relato de Belleforest acentúa lo incestuoso. Belleforest inmerso aun en el renacimiento presupone una resolución práctica del problema: la venganza constituye al mismo tiempo lo que emana de una reivindicación política en el restablecimiento del imperio de la ley.

El retraso en los tiempos del acto

Un rasgo que no aparece en Belleforest es el tiempo de detención de la acción que tanto aqueja a Hamlet. Este aplazamiento de la acción fue hartamente comentada por diferentes autores como Bradley (1905) o Coolidge (1883) y tiene un punto de interés para nuestros propósitos; la cuestión es advertida por Lacan al ubicar la relación con los tiempos de un duelo inconcluso y al centrar la dimensión del deseo se propone una alternativa novedosa: es tragedia de deseo. Por otro lado, Freud (1917a) ubica el tratamiento del duelo bajo la mira del deseo en términos de tiempos que le son propios. El duelo se realiza bajo la forma de una economía de investiduras ante la pérdida de un objeto. El duelo junto con la melancolía y la alucinación de deseo son tres modalidades de conservar el objeto perdido en el aparato psíquico. El duelo es considerado por Lacan correlativo a la remisión constante al agujero en lo real, provocado por una pérdida intolerable que provoca, en el duelo, ese agujero en lo real, se encuentra, por esta misma función, en esta relación que es la inversa a una *Verwerfung*. Así como lo que es rechazado en lo simbólico reaparece en lo real, es que esas fórmulas deben ser tomadas en sentido literal, lo mismo la *Verwerfung*, el agujero de la pérdida en lo real, de algo que es la dimensión, propiamente hablando, intolerable, sino aquella de la muerte de otro que es, para nosotros, un ser esencial. Al mismo tiempo se propugna a la pérdida de un trozo que es parte del yo (Cf. Freud, 1915, p. 294), que se delega al Otro como interrogación. ¿Que será del Otro si yo me pierdo? Ese significante faltante y esencial hace de su ausencia impotencia del Otro para dar respuesta. El mismo es esencialmente: el falo bajo el velo. El trabajo de duelo se efectúa a nivel del *Logos* donde el efecto de la comunidad en tanto que culturalmente organizados son soportes, “el trabajo del duelo se presenta primero como una satisfacción dada en los elementos del discurso para hacer frente al agujero creado en la existencia, por la puesta en juego total de todo el sistema significante alrededor del duelo” (Lacan, 1958-1959-22 de abril 1959). El duelo es esencialmente realizado alrededor del falo. La relación más estrecha entre el hecho de que algo fuese fallido, elidido o rechazado en esta satisfacción al muerto, y el hecho que se produzcan esos fenómenos que corresponden a la influencia, a la entrada en juego, a la puesta en marcha de los fantasmas y de los espectros en el lugar dejado libre por el rito significante. Por tal motivo duelo en Hamlet no nos permite revelar que, en el fondo de ese duelo, es tanto en Hamlet como en “Edipo”, un crimen. De las consecuencias del crimen es de donde parte el drama. Y es por esto que Hamlet, decimos, es un drama edípico, lo que nos permite igualarlo, ponerlo en el mismo nivel funcional,

en la genealogía trágica, que “Edipo”. En Edipo tanto mito como tragedia, haya matado al padre -no quita mérito al hecho del que el padre fuese un Rey, y que él en su crimen herede su lugar y su poder- En una lectura bajo la clave del deseo, no solamente desde el mito puede tejerse otro entramado que procura un interrogante sobre lo trágico. En ese punto, lo trágico puede incidir en el drama para que, al subvertir la imposibilidad de conciliación, produzca un efecto que pueda leerse como ético. Esto es lo que puede observarse en Hamlet, el surgimiento de los efectos del deseo inconciliable no hacen mas que promover, bajo el trazo del mito, el surgimiento de los movimientos propios de un duelo en vías de un acto a consumarse. Antígona, aun en duelo, no es mártir; su relación con el deseo marca la vía de la heroicidad, porque hay un dejo conflictivo que repugna la conciliación aún en la realización de un acto ritual. Ella anuncia de entrada a Ismene la direccionalidad de su acto criminal, cometerá *hosia panourgêsas*, un *crimen sagrado* (Sofocles, s.f. V.72). Ese mismo acto. Dicho acto trasunta las características propias del carácter sagrado y simbólico del mismo, pero es un acto de deseo no una respuesta a una pura ofrenda ritual. El problema de Hamlet no se redime tampoco en el acto ritual o en la respuesta al cometido del padre, no es un hecho que tenga que ver con la providencia o una acción política, tampoco es un hecho de honor. Si bien Hamlet se presenta como espectador de la gracia divina dudosamente pueda considerarse la obra como un drama cristiano. La providencia en Hamlet si bien guarda similitud con la cristiana no se identifica a ella. El padre no se encuentra alojado en esa dimensión, esta condenado a ella como resultado de su muerte prematura que lo lleva en la flor de sus pecados: ese pecado es plenitud. El padre transita un interludio que se verifica como hostil a la condición humana. El padre se ha visto imposibilitado de expiar los pecados cometidos y de expresar su última voluntad: falta su *dying voice* (cf. Wilson, D, J, 1935, 37). Se puede destacar que la sucesión en los países nórdicos no está dado tanto por la herencia de sangre, sino por la *dying voice* o nominación hecha por el rey en agonía o en postrimerías de su vida sobre quien lo seguirá (Schmitt, 1993. 50). Por dicho motivo, en Hamlet la relación de sangre toma otro cariz, adquiere una fuerza inusitada, se autonomiza, se transmite imperiosamente en la descendencia. Esto es cercano a lo que Freud lo ha llamado *culpa trágica* (Freud, S. 1913, 157) o *culpa de sangre* (Freud, S. 1915, 293).

Los tiempos lógicos y el duelo

Como es sabido, el inicio de “Hamlet” está representado por un encuentro de Hamlet con el fantasma de su padre en la “hora de la revelación”. Es un encuentro con la dimensión espectral del padre, que representa el discurso de las profundidades, por las cuales está condenado a transitar un espacio vedado para los mortales, porque es el espacio que se encuentra más allá de la muerte física. El padre aparece en su máxima expresión de saber en relación a su goce mortal y vocifera ese dolor de existencia que le toca padecer allí, donde la vida nada lo habita; está en un tránsito, una especie de lucha entre la muerte física y la segunda muerte. La sombra da a entender que tiene acceso a una suerte de saber siniestro, (cf. Hamlet I, 5, v 10 y ss) al cual no tienen llegada los oídos humanos y más allá de toda expresión soportable por las posibilidades de los mortales. El espectro, dirigiéndose a Hamlet solicita venganza. Pero por otro lado, el espectro del padre pone de relieve la actitud de la madre, Gertrudis, sobre quien dice que es una “adúltera bestia incestuosa” (Ibid, v. 50), la cual actuó “con hechizos y dádivas traidoras” y “malignas potencias seductoras”. El fantasma del padre demanda venganza, pero al mismo tiempo, también introduce una

advertencia paradójica cuando dice: “Pero, de cualquier modo que dirijas la acción, no manches con delito el alma de tu madre...” (Ibid,v.97). La revelación por el padre, de la verdad sobre su muerte, distingue esencialmente sus coordenadas con el mito de Edipo. En “Hamlet” un velo es levantado, aquél que pesa, justamente, sobre la articulación de la línea del inconsciente. A diferencia de lo que ocurre en el sueño en el cual el padre estaba muerto pero no lo sabía y a partir de allí Freud infiere la posibilidad de introducir la cláusula que lo implica en el deseo: el padre de Hamlet estaba muerto pero, él lo sabía, y porque él sabía, Hamlet sabe también. Es la discordancia con el mito edípico, lo que lleva al abordaje del problema de la culpa en Hamlet desde un punto de vista estructural. Mientras Edipo inocentemente ocupa su lugar en el acto constituyéndose culpable, Hamlet es culpable desde el inicio. Es esta *anticipación temporal* de la culpa en relación con el acto es lo que se constituye como impedimento para su realización del mismo. Hamlet, es culpable del crimen de existir, culpable de ser y una forma de constituir su ser fundamentalmente como siendo culpable. El hijo hereda el pecado del Padre, en tanto pecado por ser deseante. El se ve entre dos imposibilidades, la de pagar una deuda que ha heredado y la imposibilidad de transmitirla a generaciones posteriores. Esto deriva en una impotencia circunstancial de no poder realizar su acto.

El casamiento precoz de la madre, que concierne al escándalo, da cuenta de una abreviación de los tiempos del duelo que han quedado inconclusos, de allí que si en el drama la muerte es el principal elemento que se presta a la evidencia, el deseo queda como aquel que debe ser rectificado para que la acción pueda llevarse a cabo. Es allí que se encuentra, en Hamlet, el obstáculo de “un deseo”. Sobre eso se juega en forma irresoluble el enigma de Hamlet.

En el seminario “El deseo y su interpretación” Lacan (1958-1959) hace referencias veladas a su escrito “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” (Lacan, 1945) donde trabaja los tiempos lógicos. Esta referencia podría orientarnos a pensar que se podría leer la trama de Hamlet a partir de una articulación a ciertas temporalidades de que no están marcadas por los tiempos escénicos sino por temporalidades en las cuales el sujeto las dibuja como tiempos lógicos. Lacan, propone que la lógica de la acción se puede establecer a partir de tiempos que no son cronológicos, sino tiempos lógicos. El instante de la mirada, el tiempo de comprender y el momento de concluir son tiempos del sujeto. Sin duda, Lacan nos orienta a pensar que Hamlet se puede leer desde esta lógica. En primer lugar, frente a la aparición del fantasma Hamlet queda tomado por un tiempo de la demanda del Otro que deriva en las coordenadas temporales que no son las mismas del tiempo histórico. Al comienzo de la obra, el espectro aparece cuando: “La campana sonando a la una” (*The bell then beating one*). Lacan (1958-1959, 8 de abril de 1959) señala que esto es muy representativo, el juego significativo marca una concordancia entre el comienzo y el final; dice: “Este “one”, lo reencontraremos al final de la obra, después del recorrido sinuoso, Hamlet se encuentra muy próximo a hacer el acto en donde debe, al mismo tiempo, conducir su destino” (*Ibid.*). cuando dice a Horacio: “¿Qué es matar a un hombre? El tiempo de decir “one”

En este sinuoso recorrido, surgen una serie de circunstancias que van introduciendo modulaciones temporales, que no responden a tiempos cronológicos sino a tiempos lógicos. En tanto el duelo puede ser pensado desde la perspectiva del tiempo lógico, todo hace pensar que algo en torno al tiempo del duelo de Hamlet, no fue realizado. Hamlet debe tomarse un tiempo para restarle saber

al Otro y así poder concretar su acto. Es por eso que Hamlet está, siempre, suspendido en *la hora del Otro*. Hamlet no puede pagar ni puede dejar la deuda abierta y es que si se llega a cumplir el acto, es por que se produce una especie de rectificación del deseo, es que la asunción por parte de Hamlet de su propio acto es imposible en la medida de que el Otro sabe.

Una y otra vez se intenta interrogar a Hamlet, Es una composición “una estructura tal que allí el deseo puede encontrar su lugar”. El camino hacia la realización del acto es tortuoso y torturante. Hamlet se reprocha su *cobardía moral*, amargamente se detiene en el momento en que ve partir la tropas del joven Fortimbras que pasan en un momento en el horizonte de la escena y queda impactado por la acción de aquellos que van a pelear por Polonia, y a sacrificar su vida por nada.

Los tiempos se juegan lógicamente. La puesta en juego de la *Play Scene*, como una reproducción del crimen, encomendada a los cómicos en una escena que se realiza como una ficción que encierra una verdad frente a la cual Claudio se traiciona, se desvanece, abandona la escena y reaparece en otra en la cual Hamlet, cuando se dirigía a un encuentro con su madre, lo ve postrado, bajo la apariencia de la suplica y la congoja. Allí Hamlet se detiene nuevamente. Lacan (1958-1959, 15 de abril de 1959) se refiere al tiempo de la *hora del padrastro*. Posteriormente, la *hora de Rosencrantz y de Guildenstern*, lo reubica en relación a la muerte. Es en este tiempo, en el cual, él es llevado a enviarlos a su propia muerte. Luego, es a la *hora de Ofelia*, de su suicidio y la escena del cementerio, que la tragedia se precipita en su término, y que recién allí se da cuenta de las posibilidades del acto. El carácter de Ofelia es particularmente complejo, Lacan juega con el nombre de Ofelia relacionándolo con “Ophelia” y “Phallus” dado que el lugar que Ofelia ocupa es el lugar que precisamente indica el lugar sobre el que recae la función fálica. Es, en la inflexión de los tiempos del Otro, en los cuales va perfilando su propio tiempo, en el cual queda determinado como sujeto en su acto en la hora de la Verdad. En este tiempo, es finalmente cuando Ofelia, como objeto que representa (falo) cae, instaurándose irremediabilmente como imposible, es que el juego se constituye de otra manera. En esta escena, Hamlet que se precipita en su propio tiempo de duelo, en el cual el sujeto se determina como consecuencia de una pérdida que lo ubica en relación a una temporalidad que le es propia. Allí puede decirse ser: “Hamlet”.

Tiempo de concluir

Pero para asumir el acto final necesita abrirse un intervalo donde la muerte reaparece en escena en ocasión en que Hamlet es herido de muerte. Se abre un intervalo entre la muerte recibida por la herida y cuando la muerte recae sobre él. En ese momento, que modula un tiempo, en el que no padece la culpa de ser, sino que se hace cargo del dolor de existir, allí se produce el tiempo de concluir a toda prisa. Es en una escena final donde esto se desarrolla. En el marco de una apuesta final en la cual las reglas del juego establecen las coordenadas necesarias para el acto, allí se apuesta algo que desde el inicio está perdido y es, lo que marca el tiempo de la angustia que pone fin a un tiempo de espera. En el (*Trauerspiel*), el juego luctuoso queda más del lado del dolor como sentimiento en torno al juego del luto que promueve una extraña satisfacción sin resolución. En el un duelo, (*Trauerarbeit*) puede reencontrarse con la trama del deseo cuando se asume la rectificación que le propone el desasimiento de saber que obstaculiza la marca del tiempo del sujeto en las demanda del tiempo del Otro. En la tragedia el héroe

trágico avanza mas allá de la traición o la muerte y no cede frente al deseo hasta la acción y por eso el lenguaje trágico por excelencia es el silencio. (Rosenzweig,1997, 119)

El espacio entre las dos muertes es el espacio en que se despliega la tragedia en “Hamlet”, allí puede sobrevenir el acto. Sus ultimas palabras son elocuentes, en ellas, al mismo tiempo en que nombra a Fortimbras como sucesor cuando dice que “el tiene mi palabra mortal” (*He has my dying voice*) reconoce que “el resto es silencio” (*the rest is silent*).

Bibliografía

- Belleforest, F. (1576) *Histoires Tragiques*. Volumen 5. Lyon : Benoist Rigaud, 1576
- Benjamin, W.(1925) “Ursprung des deutschen Trauerspiels“, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp;1991, “El origen del drama Barroco Alemán”, *Obras completas*, Editorial Abada, Madrid, 2010
- Bradley, A.C. (1905) *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan, 1905
- Coleridge, Samuel Taylor, (1883), *Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets*, London: George Bell and Sons, 1904
- Frances Yates (2001) *Las últimas obras de Shakespeare. Una nueva interpretación*, México, Fondo de cultura económica, 2001
- Freud, S. (1960) *Gesammelte Werke*. 18 vols. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 1960
- Freud, S., (1913) “Tótem y tabú”. En *Obras Completas, Según la Standard Edition y el ordenamiento de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu. 1982. Volumen 13
- Freud, S. (1915) “De guerra y muerte. Temas de actualidad”, En: *Obras Completas. Según la Standard Edition y el ordenamiento de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu. 1982. Vol. 14
- Freud, S. (1917a) [1915] “Duelo y melancolía” En: *Obras Completas. Según la Standard Edition y el ordenamiento de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu. 1982, Vol. 14
- Freud, S. (1917b) [1915] “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños” En: *Obras Completas. Según la Standard Edition y el ordenamiento de James Strachey*. Buenos Aires: Amorrortu. 1982, Vol. 14
- Hegel, G., W., F. (1818-1819), *Lecciones sobre estética*, Editorial Akal, Madrid, 1989
- Lacan, J. (1958- 1959) Seminario 6, *El deseo y su interpretación* 1958-1959, inedito.
- Lacan, J. (1959-1960) *El seminario, Libro 7, La ética*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1989
- Lacan, J. (1945) “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” en *Escritos 1*, México: Siglo Veintiuno, 1998
- Rank, O. (1915) *Das “Schauspiel” in “Hamlet”*. Ein Beitrag zur Analyse und zum dynamischen Verständnis der Dichtung 41, *Schaulmago.Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften IV 1915 Heft 1*
- Rosenzweig, F., (1997) *La estrella de la redención*. Editorial Sígueme, Salamanca, 1997
- Schmitt, C. (1993), “Hamlet o Hecuba, la irrupción del tiempo en el drama”, *Pre-textos*, Valencia, 1993
- Shakespeare, W., (1625) *Hamlet Traducción Salvador de Madariaga*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978
- Sófocles, (s.f.). “*Antígona*”, *Tragedias*, Editorial Gredos, Madrid, 2000.
- Wilson, D. J. (1935). *What Happens in Hamlet*, London: Macmillan, 1935