

EL PENSAMIENTO EXISTENCIAL - EXPERIENCIAL SER-NO SER-VIDA DEL  
PERSONAJE HAMLET EN LA OBRA *HAMLET* DE SHAKESPEARE



AUTOR:

PAULO CAMILO ROSERO MELO

C.c. 1.061.801.211

101415021712

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA

POPAYÁN

2023

EL PENSAMIENTO EXISTENCIAL - EXPERIENCIAL SER-NO SER-VIDA DEL  
PERSONAJE HAMLET EN LA OBRA *HAMLET* DE SHAKESPEARE

**Monografía presentada como requisito para optar el título de Licenciado en Literatura y  
Lengua Castellana**

AUTOR:

PAULO CAMILO ROSERO MELO

DIRECTOR

MAG. LANGEN LOZADA OLAYA

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA

POPAYÁN

2023

## Tabla de contenido

Introducción .....pg. 4

### Capítulo 1.

1. Shakespeare en el pensamiento existencial-experiencial Ser – No ser – Vida...pg. 9

1.1 La reina en Shakespeare .....pg. 9

1.2 El bardo de Stratford.....pg. 15

1.3 El ser a través del tiempo .....pg. 19

1.4 Shakespeare, el Cronos de la universalidad .....pg. 37

1.5 Lo experiencial en el teatro .....pg. 50

### Capítulo 2

2. Ser – No Ser – Vida .....pg. 65

2.1 Ser – No ser – vida del personaje Hamlet de Shakespeare .....pg. 100

2.3 La dramaturgia del actor Ser – No ser – Vida .....pg. 116

Bibliografía.....pg 128

## Introducción

“Todo el mundo es un escenario  
y todos los hombres y mujeres son simplemente jugadores.

Tienen sus salidas y sus entradas.

Y un hombre en su tiempo juega muchas partes”.

William Shakespeare

Mediante la exploración territorial, en el siglo XVI, también llamado “siglo de las colonias”, se encuentra un nuevo continente y con ello la ya naciente expansión de la imprenta que fortalecería el esparcimiento de la cultura escrita. Los mediados de este siglo trae consigo al norte del viejo continente, específicamente en la ciudad de Stratford, una luz extensa, sorprendente, intelectual, reflexiva, dramática, trágica, romántica, universal y aún vigente llamada William Shakespeare, nacido en época del renacimiento del hombre, momento de crisis entre la Iglesia y los protestantes ingleses comandados por la Reina Isabel I, quien vio en Shakespeare la figura teatral ineludible por su calidad prosaica en Inglaterra. En esta figura logramos ver durante su trayectoria una distinguida obra reconocida, en especial *Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *El sueño de una noche de verano*, *Antonio y Cleopatra* y *Hamlet*. Este último de particular y mayor asombro sobre las ya nombradas obras, pues William Shakespeare lo categorizó como un personaje explorador de la psiquis, los interrogantes, la realidad y la sabiduría, idea semejante a la que Bloom expresa en *La invención de lo humano*.

Los personajes dominantes de Shakespeare -Falstaff, Hamlet, Rosalinda, Yago, Lear, Macbeth, Cleopatra entre ellos- son extraordinarios ejemplos no sólo de cómo el sentido comienza más que se repite, sino también de cómo vienen al ser nuevos modos de conciencia. (Bloom, 1998, p. 13)

Este trabajo representa para mí ideas que había contemplado desde hace mucho sobre una forma de análisis que reuniera conceptos, teorías y pensamientos con lo experiencial del teatro, como una forma de contemplar las diferentes percepciones que existen. Además de ello, aprovecho la capacidad de Shakespeare para crear personajes con pensamiento propio, lo cual se contempla en cada lectura a través de una nueva historia en la que se descubren acciones y versos que conforman al personaje; en este caso, Hamlet, con el fin de tener un acabado cada vez más completo y fácil de comprender con respecto a su psiquis, anhelos, acciones e, incluso, posibilidades y aprendizajes sobre lo ya ocurrido. En este campo entra la experiencialidad como el conector de ideas y hechos para el obrar de personaje-actor, que se conforma una vez haya terminado el primer paso de análisis reflexivo de obra-personaje.

William Shakespeare distingue su obra en cuatro etapas. La primera, que va aproximadamente de 1593 a 1598, pertenece a una serie de piezas juveniles en las que Shakespeare se ciñó a las modas vigentes, adaptando los temas al gusto del público y la poesía que determinó un período básicamente de experimentación que marcó el inicio de su obra. En la segunda etapa, que va aproximadamente de 1598 a 1604, se sitúan las piezas que suelen denominarse “obras medias o medios mixtos”, caracterizadas por un mayor virtuosismo o uso de recursos y técnicas que son evidenciadas en escena. El siguiente período comprende de 1604 a 1608, en este William se sumerge en lo más profundo del pensamiento del ser humano, como resultado de la contemporaneidad de su época, los cuestionamientos sobre la existencia y los problemas que repercute sobre la misma. Ya por última etapa encontramos la sabiduría, resultado de la experiencia de un vasto proceso como aceptación de la realidad perpetuada en la trasfiguración de la fantasía. En este punto es cuando Shakespeare mira hacia el nuevo continente por primera vez.

Para terminar con una idea general de la obra de Shakespeare, lo caracterizamos por ser un gran precursor del saber, la imaginación, la creación y, entre tantas cualidades que lo representan, nos denota su particular interés por el psicoanálisis, entendido este desde el punto de la música, lo cómico y el drama como diversas modalidades de comprender y exteriorizar el pensamiento. El historiador Alfred Leslie Rowse nos habla de que Shakespeare llegó a ser una especie de Freud para su época, un poeta, un escritor y un apasionado que se comunicó a través del arte; Shakespeare no era un analítico como Freud, pero sí esquematizó muy bien su poética forma de contar la racional e irracional vida del pensamiento universal, relacionada, en gran medida, con el pensamiento sobre el ser. En este sentido, es tan importante la búsqueda que parece trascender de lo literario a lo filosófico y existencial, pues dentro de la literatura Hamlet ocupa el lugar de una constante reflexión que busca la razón más allá de los desdenes flagelados por la pérdida repentina de su padre, ya que en palabras no encuentra una respuesta que solo su corazón bohemio intenta apaciguar con lágrimas y alcohol.

¡Si está, demasiado sólida masa de carne pudiera ablandarse y liquidarse, disuelta en lluvia de lágrimas! ¡O el Todopoderoso no asestara el cañón contra el homicida de sí mismo! ¡Oh! ¡Dios! ¡Oh! ¡Dios mío! ¡Cuán fatigado ya de todo, juzgo molestos, insípidos y vanos los placeres del mundo! Nada, nada quiero de él, es un campo inculto y rudo, que sólo abunda en frutos groseros y amargos. (Shakespeare-Hamlet, Acto I, Escena V)

El discurso inmortal, suplicio y existencial del fatídico se, que a la vez es una inefable, pero excelsa búsqueda del significado de la existencia y sus consecuencias, producto de las experiencias, pruebas, fracasos y aciertos que a lo largo vamos adquiriendo con el pasar de nuestra vida, pues esa es la cuestión, ser o no ser.

En el vital y realista producto de la experiencia de Hamlet, que arremete contra todo convencionalismo social y contra toda falsedad de lo sentimental, donde se desea hacer de la vida un mero sueño del que apenas somos conscientes, Hamlet, de la mano de Shakespeare, llega a una de las cimas más altas de la literatura, del teatro, pero también, ¿por qué no?, de la filosofía, mediante un discurso brillante, que hace que su lectura sea de un obligado cumplimiento: “Y por un sueño, diremos, las aflicciones se acabaron y los dolores sin número, patrimonio de nuestra débil naturaleza? Este es un término que deberíamos solicitar con ansia. Morir es dormir... y tal vez soñar” (Shakespeare-Hamlet, Acto I, Escena V).

Este contraste del cambiante y engañoso mundo exterior sujeto a inflexibles leyes causales, que en última instancia desconocemos, con lo que sentimos en nuestro interior, es una constante en el desarrollo del presente trabajo, puesto que nos conducirá al príncipe danés en un cuestionamiento de todo en cuanto a su entorno, intentando una perspectiva de autor-lector y lector-autor, pues será asediado por la inquietud que le propinan tres grandes temas de la existencia (ser-no ser-vida) de cualquier empeño desmedido. “¡Ah, vergüenza! ¿Y tu rubor? Ardiente infierno”, se pregunta un Hamlet que no comprende las intrigas que rodean a la repentina, pero oscura muerte de su padre y la de su mismísima existencia.

En Hamlet una fórmula es una cuestión entre el ser ahogado por la apasionada protesta del protagonista contra los inevitables sofismas del pensamiento que inducen a ver en las cosas o apariencias de certezas no absolutas, no ser, pero que al fin la vida se encarga de mostrar y enseñar la verdad efímera que, mezclada con el engaño, se transforma en una indisoluble búsqueda del ser o no ser.

La búsqueda de esta obra se halla en la frase sin respuesta del monólogo del príncipe de Dinamarca y los primitivos matices de la resolución que se desmayan bajo los cadavéricos

toques del pensamiento existencial, pericia, vigor y fragilidad... “¿Qué es más elevado para el espíritu, sufrir los golpes y dardos de la insultante fortuna o tomar armas contra el piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas?” (Shakespeare-Hamlet, Acto I, Escena V).

Para mí, Shakespeare representa más que admiración y respeto, puesto que todo va más allá. Es una profunda sensación de catarsis que yace desde una lectura interpretativa de obra y personaje en la cual nacen interrogantes como ¿qué busca Hamlet?, además de la evidente venganza o justicia, dependiendo de la perspectiva frente a la situación en la obra Hamlet. Para mí, un bohemio en un mundo de más desdenes que dichas, con la necesidad de conducir el alma en un drama para acarrear al corazón en un mar de arte y poesía.

La búsqueda de respuestas que demanda no se haya escrita en librerías, consejos o guías, pues es la vida, lo empírico, la encargada de desvelar la travesía de tan inefable existencia con tan necesaria búsqueda, que deberá ser saciada con arte, prosa y teatro. Esto no querrá decir que las respuestas en concreto sean halladas, pues la vida es tan subjetiva que no siempre regala lo que queremos, sino lo que buscamos o depara para ofrecernos.

## Capítulo 1

### 1. El pensamiento existencial-experiencial “ser-no ser-vida” del personaje de Shakespeare

Shakespeare, el gran artista de prosa inigualable que trascendió a todos los tiempos en personajes simbólicos con características únicas de capacidad catártica que se hicieron y se desarrollaron en una época revolucionaria y renacentista de ideas, constituyó una referencia para la dramaturgia y dio un paso a la psiquis antropológica; no obstante, todo ello no hubiera sido tan eficaz, rápido y próspero sin el reconocimiento e influencia de la época isabelina, el contexto en el que creció y se formó Shakespeare, y el vasto conocimiento que con el pasar del tiempo habían dejado algunos autores.

#### 1.1 La Reina en Shakespeare

En 1533 empezó una época de grandes cambios para el pequeño y aun creciente país de Inglaterra, el rey regente de aquella época se había declarado en rebeldía contra la Iglesia románica, debido al deseo de divorciarse de su primera esposa, Catalina de Aragón, a lo cual el sumo pontífice de aquel tiempo, el Papa, se opuso rotundamente a esta idea pecaminosa; como resultado, el rey fue excomulgado. Enrique VIII terminó contrayendo matrimonio con Ana Bolena, quien ya se encontraba en estado de gestación, lo que representaba una luz para Enrique, pues presentaba un problema de descendencia, aunque su primera esposa ya había dado a luz a María I, quien posteriormente reinaría. El rey, ansioso y alegre, esperaba a su descendencia que habría de llamarse Enrique, quien sería el heredero al trono. El 7 de septiembre de 1533 llegó el tan anhelado día, pero el resultado fue que Ana Bolena daría a luz a una niña, la futura reina Isabel I.

Las ideas del rey en cuanto a su rebeldía siguieron en surgimiento a pesar de la decepcionante noticia para él, pues esperaba un barón y lo había apostado todo para conseguirlo. Fue tanta la decepción de que Bolena no haya parido al príncipe que nunca llegó, que el rey decidió sellar el destino de Ana acusándola de adulterio. Sometida a juicio, fue decapitada a la edad de veintinueve años; sin embargo, años más tarde más sería reconocida como inocente. Su hija Isabel fue declarada bastarda y quedó en la misma situación que su hermanastra María, pues fueron arrebatados sus derechos hereditarios al trono de Inglaterra. Bolena fue remplazada por Juana Seymour, quien logró darle el tan ansiado barón al rey, quien pasaría a llamarse Eduardo VI. De esta manera, la sucesión al trono pasaría en primer lugar a Eduardo VI; en segunda instancia, a María I, y por último lugar, a Isabel. Enrique VIII declaró la guerra contra la iglesia y terminó en una reforma para declarar la independencia de la Iglesia anglicana, además de que muchos consideraban a la Iglesia romana como corrupta, cuyas riquezas eran tratadas en acaparamiento para sí misma. Como resultado, se efectuó el establecimiento del rey como monarca en jefe de la iglesia de Inglaterra, además de la unión de Inglaterra con Gales como comienzo de lo que ahora conocemos como Reino Unido.

Isabel I fue la reina caracterizada por el renacimiento en la Edad de oro, debido a su prolifera avance durante su reinado en economía, cultura y nivel social. La reina mantuvo la revolucionaria idea hacia la iglesia y, por ende, la desunión hacia esta, siguiendo así el legado de su padre Henrique VIII y su hermano Eduardo VI. Isabel I desencadenó varios conflictos políticos, ideológicos y militares con los simpatizantes de Roma y su auge se produjo desde su coronación en el año 1559, a causa de la persecución de sacerdotes católicos y sus simpatizantes, pues se afirma que estaban en planes conspirativos para matar a la reina. El Papa Pio V, como respuesta a esta persecución, toma la decisión de excomulgar a Isabel, con el fin de debilitar el

poder de la reina e incitar a sus seguidores a desobedecerla; de lo contrario, podrían terminar corriendo con la misma suerte que su soberana. Debido a esto, se desarrolló aún más la supersticiosa idea sobre un posible intento de muerte hacia su persona, que terminó cobrando varias víctimas, pues prácticamente se estaba desarrollando una guerra civil de protestantes con católicos; paralelamente, estaríamos hablando de una influencia ideológica de pensamiento a sus allegados. Sin embargo, Isabel trataba de rodearse, en la medida de las posibilidades, de personas que fueran de su entera confianza, como Sir Francis Walsingham, político y secretario principal de la reina. Este gozaba de gran confianza ante su majestad. pues se la había encargado el servicio de los secretos ingleses, además de ser este el primer servicio secreto de la historia.

Inglaterra es acechada por las grandes potencias España y Francia de aquella época, esto repercute en un plan de Walsingham, el “maestro de espías” para infiltrar Europa. Uno de los escogidos para tan importante tarea es Christopher Marlowe, gran dramaturgo y poeta isabelino al cual algunos investigadores le hacen gran atribución de autoría a varias obras de Shakespeare. Marlowe es reconocido por el uso y popularización del verso blanco en el teatro inglés, que se caracteriza por ser una composición poética de métrica regular y por carecer de rima.

Hampton Court es un castillo en el cual la reina acostumbraba a reunirse con el consejo para debatir sobre las decisiones que se deben tomar, es el lugar designado para las representaciones teatrales. La corte isabelina fue famosa gracias a esto, ya que Enrique VIII era un compositor, músico y poeta que solía invitar a grandes artistas de todo Europa para demostrar superioridad. Estos artistas eran usados por Isabel con fines políticos, como la posibilidad de examinar posibles candidatos al matrimonio. Sir Walter Raleigh era uno de ellos, un gran predilecto de la reina, y se presumía que era su amante al haber fundado la primera colonia inglesa, Virginia, en honor a la reina virgen en suelo del nuevo continente; gracias a él comenzó la historia de

Inglaterra como potencia mundial. Asimismo, las representaciones teatrales servían como distracción con el fin de ocultar los problemas por los cuales atravesaba el país. La reina mantuvo una formación, como todo personaje perteneciente a la realeza, de una vasta educación humanística centrada primordialmente en pintura, filosofía, gramática, retórica e historia. Esto se manifestó en su gran apoyo al arte, en el cual encontró su gran reconocimiento dentro del renacimiento, donde destacan grandes escritores ingleses, como Christopher Marlow, John Lyly, Ben Jonson y, el más conocido de todos, William Shakespeare.

El teatro isabelino está comprendido entre el 1558, año en el que ascendió Isabel I al trono, y hasta la muerte de su sucesor Jacobo I, en 1625, y el 1642 como fin de los teatros, cuando los puritanos los hicieron cerrar, pues lo veían como una desdicha para su país al ser su principal objetivo la purificación de las prácticas católicas que, se creía, aún no se habían reformado.

En 1534, con el Cisma Anglicano, más el detrimento en el teatro religioso y una ley que obligaba a los actores a inscribirse formalmente en alguna institución para poder ejercer su oficio, comenzó el impulso para el desarrollo de las artes y el estímulo de la formación en compañías teatrales. Esto repercutió en la creación de teatros en los cuales su mayor fanaticada era la clase popular, como los artesanos, soldados y comerciantes, quienes en cada representación veían cómo se concentraban y naturalizaban varios temas de interés general. Aprovechando la crisis en la que se había visto inmersa la iglesia, se ve constatado el auge de la idea antropológica a explorar, y qué mejor manera de llevar el mensaje si no a través del arte, una idea accesible a cualquier persona, ya que su raíz fundamental yace en aquella población con gusto por la comedia; la tragedia orientada en el modelo moral de Seneca; la tragicomedia, y los temas históricos.

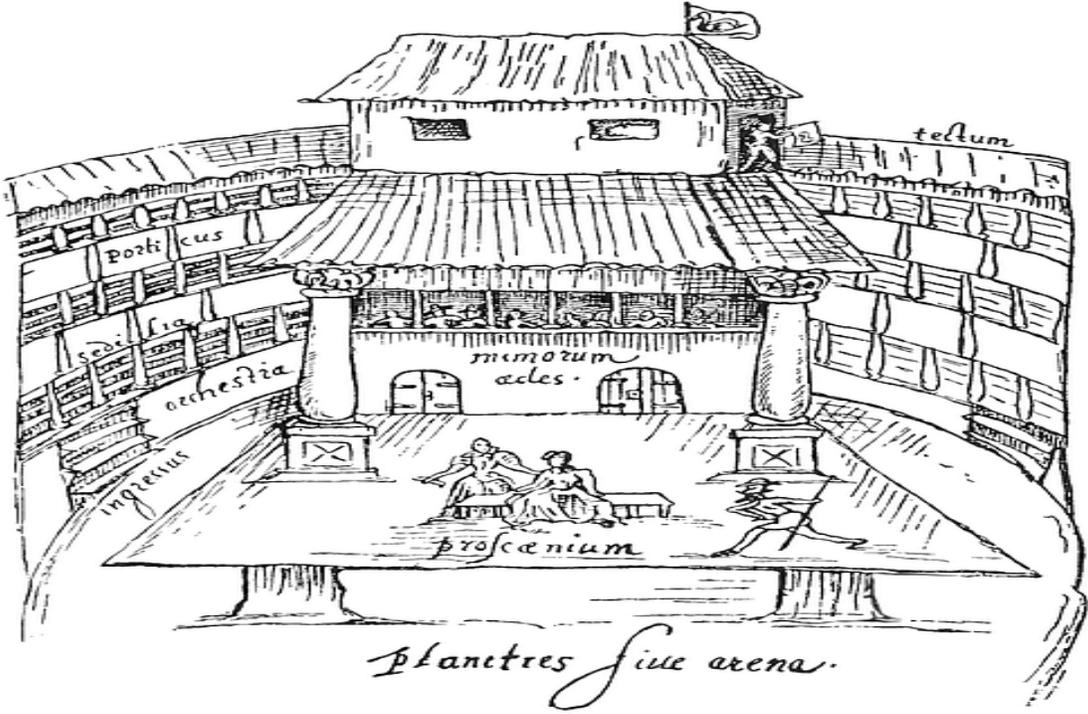
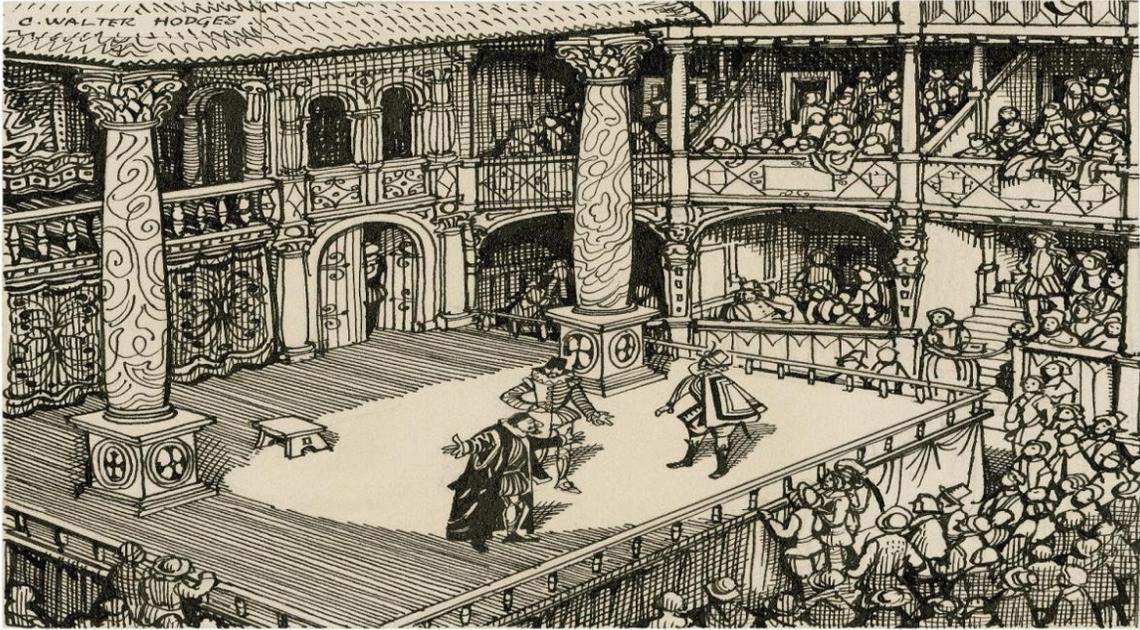
El sonido que se utilizaba era una carga exclusiva para los actores, pues el actor no solo encarnaba el personaje, también debía ser el sonido que el público iba a asimilar con la acción; por ejemplo, los sonidos de tropas acercándose, el soplo del viento entre las ramas de un árbol, los disparos provenientes de cañones, etc. Asimismo, era común que entre los actores se hallaran cantantes y músicos que recreaban el sonido ambiente a través de instrumentos, de igual manera sucedía para los coros; además, para hacerlo más interactivo y representativo, los actores hablaban e interactuaban con la audiencia.

Los teatros poseían características como construcciones en hexagonal o circular, en ellos se hacía uso de una iluminación natural y universal y también se usaba interiores de casas de personas pudientes para representaciones teatrales, cuya iluminación era la luz de las velas.

En algún momento, los teatros llegaron a ser vistos como semilleros de vicio, por lo cual se vieron obligados a trasladarse fuera de la jurisdicción de la ciudad y de aquellas personas que veían a los teatros como amenazas. El vestuario era una improvisación semioculta en la cual el público podía ver a los actores maquillándose o preparándose física y emocionalmente para salir al escenario. Que el público pudiera verlos en sus camerinos representaba una cierta incomodidad, pues perturbaban su concentración. En escena, los ruidos como risas, gritos y algarabía de los juegos de cartas se hacían más molestos cuando la obra o actuación no era de simpatía para el público. En torno al patio, las galerías acogían a las damas de alcurnia y caballeros. Ya en el fondo, envuelto en sombras, estaba el pueblo.

El público a diferencia del actual, estaba más preparado para las presentaciones de teatro, dado que tenían una imaginación más ardua, lo que contribuía a una mejor escenificación y entendimiento de la idea que sea quería representar. Aunque las generaciones actuales tenemos el

acceso más fácil a diferentes informaciones, nos hemos dejado influenciar por las banalidades encaminadas desde la apatía y el ocio.



Sir Francis Walsingham fue el encargado de reclutar al gran primer autor de teatro inglés, Christofer Marlow, para cumplir la función de dramaturgo de la reina a través de un bajo perfil, el de un espía en países como Francia o España, que en ese momento eran los que representaban los principales problemas para Inglaterra. Marlow tenía un gran reconocimiento por su capacidad de prosa escrita y por ser el primer autor en incorporar el verso blanco en el teatro inglés. Falleció en forma extraña, ya que antes de que muriera había sido mandado a llamar por la reina y se profetizaba para él que iba a ser ejecutado por ser un doble espía.

Después del gran Marlow llegó su sucesor William Shakespeare, quien a los ojos de Jonson ha llegado a ser llamado como un “suceso cósmico”, gracias a su flipante figura, debatida, conjeturada y hasta negada por los existentes intervalos de su vida, que aún permanecen sombríos.

## **1.2 El bardo de Stratford**

El reinado de Isabel coincidió, como ya se evidencio anteriormente, con una época de gran prosperidad y conquistas. De ello devino un gran número de poetas, escritores, músicos, artistas y estudiosos, con el fin de buscar apoyo y reconocimiento a través de ella. El gran gusto e interés de Isabel contrajo los mejores períodos de la literatura inglesa desde el poeta Edmund Spenser hasta la prosa de Francis Bacon; sin embargo, la reina siempre tuvo predilección por el teatro. La prosa, poesía, melancolía, felicidad, conflictos, magia, amor, odio y un sin fin de emociones que halló en lecturas e interpretaciones del nacido un 23 de abril de 1564 en un pueblo pequeño en el condado de Warwick llamado Stratford-on-Avon ,situado en el centro de Inglaterra; de la misma forma, como si fuese un mensaje epifánico de parte del universo, ya que Shakespeare posteriormente pasaría a ocupar el centro del universo literario de Inglaterra para, más adelante, a hacer parte del universal.

La educación de Shakespeare inició en la escuela Stratford Grammar School, que se enfocaba en la educación sobre gramática, lo que significó para William su primer acercamiento hacia el mundo de las letras con lecturas de autores como Virgilio u Ovidio. Después de vivir en un hogar de familia más o menos acomodada, la fortuna de su padre terminó esfumándose y con apenas dieciocho años terminó casándose. Shakespeare, lejos de ser un marido modelo, no desvió su interés por las letras y, por el contrario, siguió asistiendo a recitales poéticos y presenciando con gran fervor las representaciones de compañías de cómicos teatrales, hasta que un día se sumaron los problemas personales con su amor por el teatro, fue tanto así que decidió fugarse a Londres en busca de una musa que lo llevara más allá de lo que podía soñar.

De su salida hacia la capital inglesa y su posterior llegada no se conoce nada, es por ello que le dicen “los años perdidos de Shakespeare”. Otra idea que también deambula es la de que se unió a una compañía de teatro.

Entre 1592-1593 Shakespeare reaparece ya convertido en un prestigioso y reconocido dramaturgo. Se le atribuye que antes de ser el gran autor, tuvo que pasar por diferentes trabajos temporales, como pasante de abogado, maestro de escuela, tutor de familia noble y hasta cuidador de caballos a las afueras de los teatros hasta lograr introducirse como actor y, más tarde, como autor. Algo que, se dice, pudo haber marcado a Shakespeare fue la muerte de su único hijo varón en 1596, pues este suceso pudo haber inspirado a William a escribir una de sus más laureadas obras, *Hamlet*.

En aquella época el teatro representaba el *boom*, es por ello que los actores leían y aprendían sus libretos con gran velocidad; no había tiempo para copias, razón por la cual algunas obras terminaban siendo reescrituradas a partir de ideas y apuntes, lo que en ocasiones permitía libertad al actor, con el riesgo de perder la idea del autor. Las obras, si tenían éxito, podrían ser

presentadas hasta tres veces por semana, y cuando el gran trabajo de Shakespeare se hizo conocido, empezó una gran producción por parte del Bardo de Stratford al sacar dos obras por año, entre las cuales escribió *Enrique IV*, *Ricardo III* y *Tito Andrónico*, esta última, una tragedia que nace a partir de la inspiración por Séneca. Además, aparecen las primeras obras de inspiración romana, como *Julio Cesar* hasta Egipto con *Cleopatra*.

En 1592, durante la peste en Londres, Shakespeare se refugia en un pueblo natal y en el confinamiento escribió el poema “Venus y Adonis”, que publicó en 1593. En el mismo año publicaría dos comedias de inspiración italiana, como *La fierecilla domada* y *Los dos hidalgos de Verona*. En 1594 Shakespeare ingresó a ser parte de una de las mejores compañías de teatro de la época, como lo fue Lord Chamberlain's Company of Players, en la cual empezó como actor interpretando papeles pequeños. Gracias a esa experiencia logró entallar su carácter para la selección de los actores que iban a encarnar los papeles en sus obras.

Entre 1594 y 1597 escribió *El sueño de una noche de verano* y una de sus más celebres obras, *Romeo y Julieta*. Posteriormente, publicaría *El rey Juan*, *El mercader de Venecia* y *Ricardo II*, dramas de carácter histórico. 1598 fue el año en el que la compañía Lord Chamberlain's compró y se adecuó en el The Globe. Este teatro fue donde Shakespeare pudo liberar y petrificar para siempre su talento y sus más grandes obras, puesto que ahí se representarían por primera vez la memorable e inmortal *Hamlet*. Con la muerte de la Reina Isabel I en 1603 y la ocupación del trono por Jacobo I, la compañía de teatro entraría bajo la protección de este con el nombre de King's Men y logró mantener el auge en el que se encontraban cuando la reina falleció.

Los frutos no tardaron en llegar para Shakespeare, pues pudo ayudar a su padre con la crisis financiera por la cual estaba atravesando; además, pudo comprar varias propiedades y terrenos en Londres y Stratford, lo que lo llevo rápidamente a formar parte del selecto grupo de élite en su

pueblo natal. Esto lo llevaría a ser contribuyente de los diezmos en la parroquia, y por ello sería enterrado en el presbítero de la iglesia.

En lo más alto de su carrera, Shakespeare compró y remodeló la que sería su casa en Stratford, que llamaría New Place. En 1611, como cosecha de su arduo trabajo artístico, dejó *La Tempestad* como el último gran verso para decir adiós a los escenarios. Este libro sería, como diría German Arciniegas en un corto ensayo que publicó, su mirada hacia América.

La primera mirada del Bardo de Stratford, según Arciniegas, comenzó con un naufragio en las Bermudas, el cual ocurrió con una flota de nueve naves que comandaba sir Thomas Gate en las que llevaba todo tipo de ayudas y provisiones a los primeros colonos de Jamestown, puesto que en 1606 se inició un viaje con 105 ingleses que iban a poblar una nueva Inglaterra. Con el paso del tiempo murieron rápidamente 54 personas de hambre y de enfermedades propias de la región. Thomas Gate traía consigo personas para seguir con la misma idea de poblar el nuevo continente; no obstante, el mar les aguardaba una gran sorpresa, pues en las Bermudas un huracán embistió la nave de Gate. De su naufragio lograron construir en la isla una pequeña nave con las tablas y provisiones que lograron rescatar, con ella lograron llegar a su destino. Germán Arciniegas cuenta que después del huracán Shakespeare escribió *La Tempestad*. La primera tragedia americana.

En el norte de América los españoles no encontraron nada, así que bajaron hacia todo lo que tuviera oro, y su imperio se edificó sobre las minas. Para Arciniegas, Shakespeare sabía que fuera del oro, en el nuevo mundo, había personas de calidad humana mejor que la de los conquistadores. Desde su teatro en Londres creó una voz que saliera en defensa de los indios Ariel. En 1613, a los 48 años de edad, el Bardo decide marcharse a su natal Stratford, y aunque solía pasar largos lapsos de tiempo en su ciudad dedicados a su trabajo literario, esta vez lo

decidió hacer para nunca más volver a Londres. El 22 de abril se dice que la pasó junto a su gran amigo Ben Jonson en un banquete, para que el día 23, así como fue la fecha de su nacimiento, también sería la fecha en la que partiría de este mundo el Bardo de Stratford, que dejaría un legado teatral para recordar y admirar durante toda la eternidad.

### **1.3 El ser a través del tiempo**

El ser etimológicamente nació en Grecia, pero ya con antecedentes historicobiográficos en China, donde ya se empezaba a indagar sobre tan amplio concepto; no obstante, los presocráticos fueron quienes le darían luz de bengala a un concepto que sería debatido hasta el día de hoy con un amplio abordaje por explorar, nacido a partir de las ya existentes preguntas por el universo, como, por ejemplo, ¿qué es por lo que una cosa es?

El ser es un concepto tan general que los mismos Parménides, Heráclito de Éfeso, Sócrates, Platón, Aristóteles o el mismo Shakespeare dieron una versión universal sobre su pensamiento, pues partieron de un concepto filosófico que se expandió por todas las ramas de estudio posibles y existentes, ya que con la palabra ser nos referimos a todo aquello que existe y parte de manera ontológica en dos conceptos por tradición filosófica.

En el concepto unívoco de ser, lo encontramos como la característica más general en cuanto a significado propio en entidades o cosas que permanecen con una distinción común en características particulares e individuales; es decir, lo opuesto a la esencia. Ya en el concepto analógico de ser, este se ubica en la distinción particular o individual que se da y que las cosas poseen, de modo que coincide y se diferencia. Lo único que podría estar fuera del ser es la nada.

En cuanto a una indagación de grandes escritores sobre el ser, podemos ubicar a Parménides como uno de ellos, pues lo definió como aquello que existe, y la no existencia se referiría a la

nada. Para Heráclito de Éfeso, su idea sobre el ser va orientada como la existencia en cambios que lo modifican, pues para él el mundo está en continuo proceso de nacimiento y destrucción al que nada escapa, “todo fluye, somos y no somos”.

Platón asoció al ser como idea o forma, lo que significa el ser como lo que se es y el no ser; finalmente, quiere decir ser algo diferente. Mientras que Aristóteles sostuvo que el ser debería entenderse como sustancia en cuanto a materia y forma; por lo tanto, para él el ser se podía separar al decirse de muchas maneras, ya fuera por categorías como el tiempo, lugar, acto, potencia, verdad y falsedad. Esto sugiere que antes de preguntar “¿qué es el ser?”, se debe precisar el sentido por el que se lo desea preguntar.

Unos siglos después Shakespeare también indagaría sobre el concepto que daría paso a tantas preguntas existenciales, pues ser o no ser es su frase más representativa a la existencia humana, producto de la atribución de los resultados de la experiencia humana y derivada en voluntad y realidad, de tal manera que existe una ramificación de maneras de vida y muerte como opciones a considerar.

Martin Heidegger sostiene que “el ser es siempre el ser de un ente” y que “todos los seres son necesariamente entes”. Heidegger, en 1997, publicó *Ser y tiempo* como una de las obras más importantes del siglo XX, en la cual retomó la problemática del ser con una acusación hacia la filosofía y, en mayor medida, a la metafísica por el “olvido del ser”. Para Heidegger, el ser es lo que determina al ente en cuanto ente, lo que hace que un ente sea. Esto significa que el ser es la forma o el sentido del ente, lo que lo determina en cuanto tal, que, por otro lado, es su temporalidad, y el ser es el horizonte temporal. Por este motivo, todo ente presupone siempre al ser, porque no puede ser pensado como un ente sin más, como una cosa o un objeto no determinado.

Para seguir ondeando en el tema, es necesario hacer un pasaje de manera profunda del ser sobre los principales escritores que han visto necesario su análisis y puesta de visiones a lo largo del mundo de las ideas, pues la vida en sí ya es una pregunta y está situada en una dialéctica que puede ser tomada o vista desde diferentes puntos transcurridos en decisiones que repercuten en ocasiones a elecciones libres o condicionadas por el mundo de nuestro ser limitante y a la existencia de nuestro no ser, que a fin de cuentas hacen parte del constante aprendizaje de vida.

“¡Ser o no ser, he aquí la cuestión!” El uno no puede ser sin el otro, los dos hacen parte de un mismo camino hacia la experiencia con la razón y, por la tanto, de la vida, en la cual se encargará de dar golpes de la injusta fortuna o hacerle frente y darles fin con atrevida resistencia. Una constante en la vida es la continua fascinación por lo que no podemos entender y con esto emerge la siembra de preguntas. Así como el campesino que cuida, vigila y abona para en un futuro cosechar el fruto de su esfuerzo, asimismo el filósofo siembra, lee e indaga la respuesta de un efímero desenlace que calme su sed con una cosecha de saber en cuestión de perspectiva. De igual manera, aparece el escritor con necesidad de encierro y libertad, que a través de la tinta resuelve esta disyuntiva con placer, pues así como existen diferentes matemáticas, también existen diferentes filosofías, ciencias, colores, formas y lógicas que finalmente buscan llegar a un poco de episteme. Para ello, los siguientes grandes escritores nos ayudaran en ondear de manera más profunda lo dicho anteriormente.

Parménides nacido en Elea, antigua colonia griega situada en la península itálica, de la que toma su nombre la escuela eleática. Nació en el 540 a. C. y fue un gran filósofo, además de ser el fundador de la ontología, que se encarga de la investigación del ser en tanto que es o del ser en general, más allá de cualquier cosa en particular que es o existe y nació de los primeros paradigmas al preguntar por el cosmos. La ontología busca identificar y aclarar las condiciones

esenciales que determinan la identidad y la existencia de las cosas. A Parménides se le considera uno de los más profundos pensadores de la época presocrática, aunque solo hay pequeños datos veraces sobre su vida, como, por ejemplo, su año de nacimiento o su fecha de muerte. Se dice que entre sus viajes a Atenas hubo un joven llamado Sócrates, quien escuchó sus ideas, preguntas y enseñanzas. Parménides fue escritor de tan solo una obra titulada *Sobre la naturaleza* y de la cual solo se conservan algunos fragmentos que constan de dos partes. En la primera se señala y se recorre el camino que llega a la verdad, dando así el paso a la razón. En la segunda se encuentra el camino que conduce a la opinión para negar la veracidad de las percepciones sensibles, como ver, oír o sentir, las cuales no producen certezas, sino solo creencias y opiniones, lo cual no lo aparta nada del conocimiento. Según la filosofía, en la primera parte de esta obra se nos regala sobre la vía de la verdad, la parte más valiosa, pues al querer tratar el asunto desde una perspectiva racional, Parménides prescinde de la observación naturalista y lo plantea por la vía del intelecto, que sería lo que tienen en común todos los seres, denominado también como una cualidad del ser, ya que los seres son, existen, hasta el punto de que los seres que no son no pueden considerarse seres, pues el ser es visto como un todo en cuanto a razón y conocimiento; además, es la forma más idónea de ejemplificar la razón como el medio de vida y lo que no es no existe, está en la nada o fuera de sí, que en definitiva resulta siendo el no ser. La diosa que aparece en el poema filosófico nos cuenta que existen dos caminos, pero que solo uno es el verdadero para llegar a la verdad, que es la razón, y, en definitiva, el mismo ser, pues pensar es lo mismo que ser es decir que pensar es que lo que es, ya que el ser es y el no-ser no, como el silencio o la oscuridad no existen por ausencia de ruido y de luz. De esta forma, de la consideración entre el ser es y el no-ser podría haber surgido el famoso principio, y es que partir

de ello en la afirmación de la diosa que aparece en los versos de Parménides se desglosan varias ideas.

La vía de la verdad para Parménides se muestra como el único camino de certeza y verdad en el que el ser es el único camino y solo hay uno solo, lo demás no es y así por el medio de deducción de lo absurdo se señala al ser como una unicidad. En la eternidad está el ser y es por este medio que nada fue, todo ya es, no se puede pensar que todo empezó en el no-ser, porque no existe y, por lo tanto, no puede proceder, e igualmente este es inmutable e inamovible, ya que el ser no cambia, porque esto querría decir que dejaría de ser, lo cual no es posible por las razones de que no tiene principio ni fin. El ser y la razón tienen identidad y son concebidos como uno, puesto que el pensar es ser y es visto de manera necesaria, además de estar ubicado como punto clave el principio deductivo y lógico de las cosas para entender y aprender de ellos, que deriva de los principios de la no contradicción.

Por otro lado, está la vía de la opinión que se desarrolla como la parte ilusoria, que aunque el ser humano es único, mediante la experiencia y los sentidos, hay que aceptar que el mundo físico presenta cambios y alteraciones e, incluso, multiplicidad, que para Parménides estaría en el ámbito aparential de los sentidos y de la opinión como parte del saber humano, pero esta faceta debe ser superada para llegar a la vía de la verdad.

Para Parménides, el hecho de que sus conclusiones parezcan contradecir la evidencia de los sentidos, los cuales percibimos en una pluralidad de seres en constante movimiento y transformación que indicaría únicamente el conocimiento a través de los sentidos, solo conduce a la opinión y a la apariencia, pues solo sobre la vía de la verdad se llega a la razón. El gran filósofo de Elea identifica el plano lógico con el ontológico y para él nada en el mundo puede contradecir lo que es verdadero desde el punto de vista de un pensamiento lógico; en cambio, la

pluralidad y el movimiento son pura apariencia, porque al ser sometidos a un riguroso análisis lógico, manifiestan su irracionalidad y, por ende, su imposibilidad de dar, mostrar, iluminar o enseñar.

Los caballos que me llevan me han conducido a donde deseaba mi corazón. Se han lanzado por el camino famoso de la divinidad que conduce al hombre sabio a través de todas las ciudades. Por él me han llevado los rápidos caballos que tiraban de mi carro. Las ninfas guiaban mis pasos (...) no es una suerte funesta la que te hizo tomar este camino tan alejado de los caminos frecuentados por los mortales, sino el amor a la justicia y a la verdad. Es necesario que aprendas a conocerlo todo, tanto el incommovible corazón de la bien redondeada verdad, como las opiniones de los hombres. (Parménides de Elea, IV.)

Heráclito, nacido en la extinta ciudad de Éfeso, actual Turquía, en el año 540 a. C., muere en el 470 a.C. Fue un filósofo griego de la antigüedad; aunque se sabe muy poco de su vida, sin embargo, dejó a la posteridad una magnífica obra titulada *De la naturaleza*, que consistía en temas de política, pues tenía ciertas diferencias sobre su pensamiento de cómo gobernar con las demás personas; otros temas consistían en lo universal y la teología, pero lo que ha sido su mayor proyección ideológica son sus ideas fragmentadas, referencias e ideas de otros autores, y es por esto que se ha llegado a pensar que, al igual que Sócrates, Heráclito podría no haber escrito ningún texto o fragmento y más bien haya transmitido sus enseñanzas de forma oral y sus discípulos hayan sido los encargados de recopilar lo esencial de sus ideas, es por esto que su forma de análisis se limita en parte y al mismo tiempo se maximiza en un piélago de ideas.

Heráclito concentró gran parte de su vida a trabajar en el concepto del ser a través de fragmentos con cierto grado de complejidad que dejó a la posteridad. A diferencia de

Parménides, decía que el mundo está en constante cambio, haciendo alusión a que estaba en respuesta a la estructura básica de la realidad *logos*, que a su vez lo gobierna todo. Para Heráclito, también conocido como “El oscuro”, por el carácter enigmático que revistió a menudo su estilo, todo está en un cambio incesante, lo cual representa el ser, pues las cosas devienen de un proceso en el que “todo fluye, somos y no somos”. El principio está encarnado en una llama de fuego crepitante, el ser, debido a que por su constante movimiento se asemejaba a la idea que este filósofo quería proyectar, cuya metáfora se refiere al cambio y movimiento en el que se encuentra inmiscuido el mundo y el ser humano, el cual, gracias al *logos*, logramos previsualizar el aparente camino a seguir. No obstante, y aunque Heráclito tenía una visión un tanto distante de los sentidos, sabía que los sentidos juegan un papel importante para la comprensión de la realidad; sin embargo, esto no basta, dado que el mundo material es engañoso y es ahí donde la razón guía el camino de la verdad o en la contradicción y la permanente movilidad que hacen parte de una estructura de choque en la cual la dialéctica saca a resaltar una verdad del origen del todo mediante el resultante del choque y chispas de ideas razonadas, con el objetivo claro de que el ser siempre será eterno, pero su esencia puede cambiar, debido a las diferentes circunstancias de lo externo, y es aquí donde la dualidad juega un papel muy importante en cuanto a que la oposición es causa del devenir de las cosas y, al mismo tiempo, su ley y principio, que llegan a formar parte de una reacción plural y equilibrada entre ambos aspectos que hacen parte de una dialéctica.

Heráclito asume al hombre como un elemento determinante en la investigación filosófica, puesto que está en una constante búsqueda de sí mismo, y es así como pone un tanto de origen a la dialéctica y un tanto a la metafísica, pues la perspectiva de medio como concepción para

Heráclito resultó antagónica a lo ya dicho por Parménides: “No es posible bañarse dos veces en el mismo río, porque nuevas aguas corren siempre sobre ti” (Heráclito de Éfeso, año, p. ).

Para concluir, puede interpretarse al *logos* como ley deductiva que revela lo subyacente en las cosas y el equilibrio del cosmos como lógica, para que los hombres traten de comprender, ya que la sabiduría consiste en entender cómo se conduce el mundo, y ese entendimiento será el faro de luz para la moderación y el autoconocimiento, que Heráclito postuló como los ideales éticos que el hombre debe seguir en vida. “Todas las leyes humanas se alimentan de la ley divina (...) Vivir sus deseos, agotarlos en la vida, es el destino de toda existencia” (Heráclito de Éfeso, IV.).

Aristóteles nació en el año 384 a. C. en Estagira, pequeña localidad de Macedonia, y es uno de los más grandes pensadores, filósofos e intelectuales que ha dado el mundo occidental, junto a Sócrates y Platón, pues forman parte de la escritura clásica que aún está presente en nuestros tiempos. Aristóteles, aunque rebelde con Platón, culminaría los resultados de los estudios hechos por sus maestros y le correspondería hacer de su pensamiento el más perdurable, tanto así que en la contemporaneidad aún se trabaja su filosofía, ciencias, teología y humanísticas. “En realidad, vivir como hombre significa elegir un blanco –honor, gloria, riqueza, cultura– y apuntar hacia él con toda la conducta, pues no ordenar la vida a un fin es señal de gran necesidad” (Aristóteles, IV.).

Platón y Aristóteles, en cuanto a su filosofía, partirían de Sócrates; no obstante, las diferencias entre discípulo-maestro sobre su mundo eidético; es decir, el mundo de las ideas, saldrían a relucir y, por ende, terminarían distanciándose de esta manera y obligando a Aristóteles a tomar conceptos como sustancia, materia y forma, que se alejarían de la academia de Platón, puesto que Aristóteles siempre siguió a sus ideas sobre lo que él creía que era la forma más lúcida de llegar a la razón, además de comprender la percepción de lo sensible como la base para llegar al

conocimiento. “Considero más valiente al que conquista sus deseos que al que conquista a sus enemigos, ya que la victoria más dura es la victoria sobre uno mismo” (Aristóteles, IV.).

El ser para Aristóteles se comprende de muchas maneras, como se analiza en el libro y referente para este apartado *Los distintos significados del ser en Aristóteles S. Di Camillo, M. Tonelli (2019). Filósofos griegos antiguo: Volumen I. Universidad de La Plata*, según el cual el ser puede ser sometido a conciliar exigencias lógicas con el cambio y la pluralidad de los seres, de ahí la expresión “lo que es se dice de múltiples maneras”, es por eso que para Aristóteles existen distintos sentidos del ser, como el ser por sí, el ser accidental, el ser como verdad y el no ser como falsedad, el ser en potencia y el ser en acto, dándonos a ejemplificar la multiplicidad de significados del ser que no están absolutamente privados de unidad, ya que existe un significado que une y que es primero respecto de los demás: el de sustancia o entidad, que es el sentido prioritario de ser.

Ahora bien, por lo pronto, si “lo que es” tiene muchos sentidos (pues en un caso significa la entidad, en otro que es de tal cualidad, y también las otras categorías), ¿en qué sentido serán una sola cosa todas las cosas que son, suponiendo que no exista “lo que no es”? ¿Acaso serán una las entidades?, ¿o las afecciones, y las otras determinaciones de modo semejante? ¿O bien todas las cosas, y serán una sola cosa el esto, la cantidad, la cualidad y todas las demás determinaciones que expresan alguno de los significados de ‘ser’? (Metafísica XIV 2, 1089a, p. 7-12).

El ser, según Aristóteles no tiene el mismo sentido, porque no todas aluden a la misma naturaleza, además de que el ser no es un género, puesto que toda ciencia se ocupa de un género determinado, ya que ocupa muchos sentidos, aunque esto no le impediría ser objeto de la ciencia,

pues sus distintos significados tienen algo en común, y es que todos los significados del ser se relacionan con una realidad que es una entidad (*ousía*), “en relación con algo uno”.

Comencemos por el primer sentido, el ser accidental:

“Lo que es” se dice tal ya accidentalmente ya por sí mismo. Decimos, por ejemplo, que accidentalmente el justo es músico, el hombre es músico y el músico es hombre; y del mismo modo que decimos que el músico construye una casa porque sucede accidentalmente al constructor que es músico, o al músico que es constructor (en efecto, 'esto es tal cosa' significa aquí que tal cosa le sucede accidentalmente a esto), también hablamos en este sentido en el caso de los ejemplos aducidos: pues cuando decimos que el hombre es músico y que el músico es hombre, o que el blanco es músico o que este es blanco, en el último caso lo decimos porque ambas cosas sucede accidentalmente que se dan en el mismo sujeto; y que el músico es hombre, por su parte, porque “músico” sucede que se da accidentalmente en este. (Metaph. V 7, 1017a, pp. 7-18).

En el caso anterior se hayan dos partes importantes para Aristóteles que se mencionan en el libro *Los distintos significados del ser en Aristóteles*, donde constituyen su significado. En la primera parte están las propiedades accidentales que no se hallan en conexión ni necesaria ni universal con la entidad, y, en segundo lugar, las propiedades se dan siempre en una entidad, dependen ontológicamente de la entidad. El accidente es aquel ser que es solo en función de otro; es decir, el ser accidental implica estructuralmente una relación con otro ser y, además, esa relación es fortuita o contingente. El ser por accidente para Aristóteles contiene dos rasgos: inherencia y contingencia. La primera habla que todo accidente supone a una entidad de la que depende ontológicamente y la siguiente constituye un accidente que puede darse o no en un sujeto, pues no hay una relación necesaria entre el sujeto sustancial y la propiedad accidental.

En el siguiente sentido, encontramos al ser por sí:

Por otra parte, se dice que son por sí mismas todas las cosas significadas por las distintas figuras de la predicación: en efecto, cuantas son las maneras en que esta se expresa, tantas son las significaciones de 'ser'. Ahora bien, puesto que, de los predicados, unos significan qué-es, otros una cualidad, otros una cantidad, otros alguna relación, otros un hacer o un padecer, otros dónde y otros cuándo, 'ser' significa lo mismo que cada uno de ellos. Y es que no hay diferencia alguna entre 'un hombre está convaleciendo' y 'un hombre convalece', ni entre 'un hombre está paseando o talando' y 'un hombre pasea o tala'. Y lo mismo también en caso de los demás predicados. (1017a, pp. 22-30)

El ser por sí, a diferencia del accidental, es necesario e independiente ontológicamente y es la única de los sentidos que actúa en virtud de sí misma y no en relación con otra cosa, es decir que las distintas categorías se comportan por sí mismas, por su propia naturaleza. Distintas significaciones del ser y estas características son propias del concepto de identidad que manejan los autores, puesto que tienen concepciones diferentes, pero parten de un mismo concepto.

En el ser como verdadero y no ser como falso encontramos:

ser y es significan que algo es verdadero, y no ser que no es verdadero, sino falso, lo mismo en la afirmación que en la negación. Así, que Sócrates es músico significa que tal cosa es verdad, o bien, que Sócrates es no-blanco, que es verdad; por el contrario, que la diagonal no es conmensurable que es falso. (1017a, pp. 31-35)

A la expresión “es” se la da el significado como preposición verdadera y “no es” como una falsa; por consiguiente, de modo general un enunciado afirmativo es una unión entre dos nociones y un enunciado negativo es una división entre dos nociones. La verdad es la conexión

en el pensamiento de cosas que están conectadas también en la realidad, o bien la división en el pensamiento de cosas que están divididas en la realidad. La falsedad es, en cambio, la conexión en el pensamiento de cosas que están divididas en la realidad o bien la división en el pensamiento de lo que está conectado en la realidad. Como se menciona en el libro *Los distintos significados del ser en Aristóteles*, en la filosofía los términos solos, aislados no son verdaderos ni falsos. Para que haya verdad o falsedad, debe haber una estructura predicativa, doctrina que tiene su origen en el *Sofista* de Platón, es por eso que, volviendo al tema en cuanto al conocimiento de concepto de identidad, hay que tener en cuenta la relación que hay entre los autores Sócrates, Platón y Aristóteles y, sobre todo, entre estos dos últimos.

Sin embargo, el hacer residir la verdad en el pensamiento y en su expresión más que en las cosas pudo haber inquietado a Aristóteles en la medida en que el pensamiento podría expresar estados del sujeto más que una realidad objetiva. (Romeyer, 1983, p. 18)

Aunque la verdad para Aristóteles hace parte de una propiedad del discurso y del pensamiento, pero no por esto tendría que llegar a hacer parte de la realidad; no obstante, como concordancia del pensamiento o lenguaje, puede llegar a hacer parte de la realidad.

Puesto que “lo que es” y “lo que no es” se dicen, en un sentido según las figuras de la predicación, en otro sentido según la potencia o el acto de estas, o sus contrarios, y en otro sentido, lo que es verdadero o es falso en el sentido más fundamental, lo cual tiene lugar en las cosas según estén unidas o separadas, de modo que dice la verdad el que juzga que lo separado está separado y que lo unido está unido, y dice falsedad aquel cuyo juicio está articulado al contrario que las cosas, ¿cuándo se da o no se da lo que llamamos verdad o falsedad? En efecto, ha de analizarse en qué decimos que consiste esto. Desde luego, tú o eres blanco porque sea verdadero nuestro juicio de que tú eres blanco, si no, al

contrario, porque tú eres blanco, nosotros decimos algo verdadero al afirmarlo (1051a, p. 9).

En efecto, el que exista un hombre es reversible, según la implicación de existencia, con el juicio verdadero acerca de ello, pues, si existe un hombre, es verdadero el juicio en el que decimos que existe un hombre; y viceversa, pues, si es verdadero el juicio en el que decimos que existe un hombre, existe un hombre; pero el juicio verdadero no es en modo alguno causa de que se dé el hecho, mientras que el hecho parece de alguna manera la causa de que el juicio sea verdadero: en efecto, por darse o no darse el hecho es por lo que el juicio se llama verdadero o falso. (Aristóteles, 14b, pp. 13-22)

Ya para analizar el último significado del ser para Aristóteles, encontramos al ser en potencia y el ser en acto.

Además, y respecto de estos sentidos enumerados, ser y lo que es significan tanto lo que se dice que es en potencia como lo que se dice que es ya plenamente realizado.

Efectivamente, tanto del que puede ver como del que está viendo decimos que es alguien que ve, y del mismo que conoce tanto el que puede utilizar su conocimiento como el que lo está utilizando, y que es tranquilo tanto aquel que está ya tranquilo como el que es capaz de tranquilizarse. Y lo mismo en el caso de las entidades: también, desde luego, decimos que en la piedra es(tá) la estatua de Hermes, y que es(tá) la semilínea, y que es trigo lo no madurado aún. En otro lugar habrá de definirse cuándo algo es potencialmente y cuándo no lo es aún (1017a, pp. 35-9).

En este último significado del ser encontramos a dos conceptos, uno es potencia, del griego *dýnamis*, con significado de capacidad de hacer algo. En este caso puntual, Aristóteles se estaría refiriendo al ser en potencia, para ello utiliza dos términos, *enérgeia* y *entelékheia*. El primer

término con referencia a *érgon* significa obra y trabajo, esto quiere decir que se está trabajando, ejercitándose u obrando, mientras que en *entelécheia*, con referencia al *télos* significa fin, con esto se refiere a algo que está acabado, en estado de perfección, y que por ello alcanzó su fin.

Aristóteles, en su libro *IX de la Metafísica* señala que acto y potencia son dos significados de ser que no pueden reducirse uno al otro, sino que son correlativos.

La prioridad lógica del acto consiste en que la potencia no puede ser definida más que por referencia al acto que puede alcanzar. Así, no sabríamos lo que significa ser capaz de ver si no supiéramos lo que es ver. La prioridad temporal del acto merece una aclaración porque, en un sentido estrictamente cronológico y con respecto a un individuo, no es verdad que el acto precede a la potencia. Un animal adquiere la capacidad de ver antes de comenzar a ver, del mismo modo que la semilla es anterior a la planta madura. Pero la adquisición de la capacidad de ver durante la gestación o la existencia misma de la semilla requieren un miembro adulto de la misma especie. De manera que, desde el punto de vista de la especie, debe haber siempre un individuo actualizado anterior a los individuos generados por él. (Tonelli, año, p. 17)

Dicho esto, estaríamos hablando de un proceso natural generacional que constituye una identidad, pues toda generación va hacia un fin y está a una determinación de desarrollo con el resultado de que el acto es identificado como forma y ontológicamente prioritario al medio. La potencia es identificada con la materia, y esta sería la que dirige el crecimiento. De esta manera, los distintos significados del ser para Aristóteles entre sus variables determinan un ser con esencia e identidad, lo que caracterizará y distinguirá, haciendo de ello lo único e irrepetible.

René Descartes nació en La Haye, Francia, en el año 1596. René fue un gran filósofo y matemático, hizo parte de los nuevos aires del Renacimiento y tomó partida en la revolución

científica. Descartes sería el encargado de dar inicio a los primeros de los *ismos* y con ello el racionalismo como su estandarte, lo que le traería repercusiones a futuro, pues sería perseguido a causa de sus ideas. “Pienso, luego existo”, la famosa frase de Descartes, razona en que no es posible pensar sin existir. La verdad concreta o la duda es un acto de pensamiento que implica la existencia del yo pensante.

De acuerdo a Descartes, el ser está integrado por una infinidad de contenidos que están entrelazados, de tal modo que donde quiera que se dé alguno, se da simultáneamente los otros, eliminando toda diferencia cualitativa entre lo existente. Para Descartes, Dios, el mundo y el hombre encierran un ser y solo muestran hacia afuera, escoden parte de la realidad para hacer más visible el resto y, en esa medida, iría lo infinito, pero sería un infinito restringido. El ser es precisamente aquella realidad en la cual lo específico, la esencia, viene a convertirse en uno de los tantos modos de ordenar sus elementos íntimos o modos específicos del ser, pues si la cosa es “algo” especificado, el “algo” tiene prioridad lógica, y eso es justamente el ser.

En Descartes la experiencia de la realidad toma su origen en una necesidad distinta, la necesidad de entrar en contacto inteligible directo con la existencia. El ser en cuanto ser, de la filosofía aristotélica se da en los objetos reales, pero no mirados como tales o cuales objetos, pues en ese sentido son esencias, sino mirado siendo capaces de darse en cosas de otro rango cualitativo, es claro, a costa de parte de su ser. El ser no existe como algo puro, sino formando la otra cara de las esencias; en el mundo sólo se dan separadas las esencias mismas, el ser no existe como tal. La esencia es el ser ordenado por dentro en forma de hacerse capaz de recibir la existencia; es el hecho de poder existir, actuar y posiblemente, lo que en última instancia da su legitimidad al ente. Las esencias son estructuras ideales elaboradas en vistas a las exigencias que la existencia en sí, pone al

ser. El acto de existencia no constituye propiamente al ser, pero le plantea determinadas condiciones de legitimidad; la existencia es la prueba de la veracidad de una determinada ordenación del ser; esa ordenación será perfecta allí donde la existencia, no sea un acto agregado, sino se haga una con él. Pues bien, el ser en cuanto ser, por la razón misma de prescindir de toda estructura precisa, para mantenerlas neutralmente a todas en calidad de igualmente posibles, no puede darse como tal. (Roa, p. 6)

Martin Heidegger fue un filósofo nacido en Messkirch, Alemania, en el año 1889. *Ser y tiempo* es una de sus obras más importantes. Pese a que quedar incompleta, Martín planteó buena parte de sus ideas centrales, como el planteamiento de una moralidad de la autenticidad o de su entredicho en el que la filosofía tiene como tarea determinar el sentido del ser, aunque la definición de este concepto ocupa prácticamente toda la obra del autor.

Nunca he hecho otra cosa que seguir un rastro impreciso del camino; pero he sido fiel a él. El rastro era una promesa, casi imperceptible, que anunciaba una liberación hacia lo libre; tan pronto oscuro y confuso, tan pronto fulminante como un súbito atisbo que luego se volvía a hurtar, durante largo tiempo, a toda tentativa de decirlo. (Heidegger)

Para Heidegger, no solo la filosofía, sino también el hombre, debe ocupar su tiempo para el ser, pues el hombre es privilegiado y debe interrogarse por el ser, pues solo a él le compete su estudio, porque mantiene una relación de reconocimiento hacia él. De ese estudio Heidegger especifica a ser-ahí (*Dasein*) como la forma específica del ser que corresponde al hombre y de ser-ahí parte a ser en el mundo. Martín menciona que el hombre se define por su relación con el mundo y que, además, primero es práctica. Ser a la mano antes que teórica, ser ante los ojos; de esta manera, se categoriza la manera de comprender la diferencia entre una vida auténtica con caída que tiene la existencia; es decir, la imposibilidad de dominar el ser, y una vida auténtica o

enajenada. Otra parte perteneciente al ser sería la dimensión temporal del ser en ser-ahí con enfrentamiento hacia la muerte; es decir, ser-ahí es también ser para la muerte, y este sería otro olvido de la filosofía para dar inicio a la segunda parte de su obra, la cual consiste en el proceso del olvido del ser y la caída en el nihilismo, lo cual significa que pasa para Heidegger, cuando se piensa solo en el ente termina solo por aparecer vacío, es por esto que se debe huir, puesto que la estructura originaria de la realidad está escondida o disimulada por los hechos cotidianos, banales o mundanos que nos envuelven en una absorción, y por esto se debe partir de un análisis de la actividad práctica de la vida humana que vaya más allá de nuestras representaciones inmediatas, pues no será accesible desde el conocimiento de un sujeto sobre los objetos, sino desde el comportamiento del sujeto y a la experiencia del sujeto sobre sí mismo, todo esto debe tener como objeto la teoría y la razón, dado que lo que vemos y percibimos no son simples objetos a los que hemos dado sentido, también son experiencias vitales. Para el pensamiento de Heidegger, antes que la técnica está el lenguaje y la conciencia, o sea, la capacidad de interrogarse sobre el *dasein*, dos elementos que constituyen al hombre en cuanto existe, además que Heidegger compartía la idea de que el ser se dice de muchas maneras; no obstante, también hay que tener en cuenta que aparte de su categorización están los de actualidad, propiedad y posibilidad.

Para dar por terminadas algunas de las ideas que me parecieron importantes mencionar sobre el ser y sus escritores, nos encontramos con Jean-Paul Sartre, quien fue un escritor y filósofo nacido en el año 1905 en la ciudad de París, Francia, que en 1933 ganó una beca de estudios en Alemania donde conoció de la filosofía de Heidegger. En 1938 publicó *La náusea*, obra que pretendía hablar sobre los principios del existencialismo. En él se narran las desventuras de un joven que percibe el mundo como algo absurdo; su tema central es la náusea, no como

conocimiento, sino como conciencia no-posicional de la contingencia que soy; es decir, de mí, siendo un cuerpo. Ya para 1943 publicó su obra más conocida e importante sobre el existencialismo, *El ser y la nada*, en la cual menciona que el ser humano existe como cosa en sí y existe como conciencia para sí, y que de esto se sabe de la existencia de las cosas y de la negación: la nada.

“La existencia precede a la esencia” para Sartre, es por ello que, para él, el hombre se elige a sí mismo, aunque no elige su existencia; no obstante, el ser humano ocupa el centro de la existencia; por tanto, el significado de las cosas no es dado por el ser, sino por una invención del individuo humano.

El ser para Sartre es realidad, actualidad y simplemente es, pero destacan dos tipos, que son el ser-para-sí, que es la conciencia, y el ser-en-sí, que es básicamente la exterioridad, es el ser de las cosas externas, además que no es consciente. El ser en sí es aquello que es y no puede llegar a ser, es todo lo distinto al hombre y externo a la conciencia, como, por ejemplo, el pasado, la muerte o las situaciones convierten al hombre en un ser-en-sí.

La conciencia hace referencia al ser y autorreferencia, pues trabajan para el ser-para-sí, puesto que la conciencia posee una estructura diferente al ser-en-sí. La búsqueda para Sartre va hacia la libertad, aunque debe deshacerse de la esencia y de todo aquello que pueda ser un limitante. Con esto es cuando aparece el ser-para-sí, el cual tiene la idea de abolir al ser-en-sí, pues niega toda la determinación del ser.

El hombre es su propio autor con miles de historias por escribir y, por ende, es su propio proyecto, por eso debe ser desprenderse de toda limitación, con esto se estaría haciendo referencia a que la existencia es la negación del ser-en-sí. La conciencia no es la

realización de una posibilidad: surge en el seno del ser, crea y sostiene su propia esencia. La conciencia existe por sí y no tiene causa. La existencia pasiva (la de un sujeto que no actuase) es impensable. Renunciando a la primacía del conocimiento, hemos descubierto el ser del cognoscente y encontrado lo absoluto. Un absoluto no-sustancial. (Sartre, 1943.)

La nada para Sartre es una nada fenomenológica o trascendental, es por esto que de la nada adviene el ser-para-sí la nada, a razón de que el no-ser posee una presencia eterna dentro y fuera da cada ser, es decir que la nada habita el ser, pues de ahí da para crear nuevas realidades y de ahí se desprende como una responsabilidad para el ser humano, pues la búsqueda de la libertad debe ser implacable, sino la existencia humana carece de sentido. La búsqueda de esa libertad debe rebelarse contra lo mal instaurado en la sociedad, pues las personas son capaces de crear sus propias leyes aceptando la responsabilidad, la ética y la moral y, de esta forma, hallar en parte la libertad. Por último hallamos al tiempo como una forma que tenía Sartre de decir que es el causante de la inamovilidad que deja al ser entre lo que fue y lo que podría ser.

He aquí que una ojeada a la interrogación misma, en el momento en que creíamos alcanzar la meta, nos revela de pronto que estamos rodeados de nada. La posibilidad permanente del no-ser, fuera de nosotros y en nosotros, condiciona nuestras interrogaciones sobre el ser. Y el mismo no-ser circunscribirá la respuesta: lo que el ser será se recortará necesariamente sobre el fondo de lo que el ser no es. Cualquiera que sea esta respuesta, podrá formularse así: El ser es eso y, fuera de eso, nada. (Sartre, 1943.)

#### **1.4 Shakespeare, el Cronos de la universalidad**

Anteriormente vimos parte de la vida, historia y contorno en el cual creció y estuvo inmerso William Shakespeare, además de las teorías e ideas interesantes sobre el ser que han surgido a

través del tiempo, pues Shakespeare no invento teoría, pero sí revolucionó el teatro con versos de poesía y sabiduría. Con ello nació el interés de muchos teóricos de querer estudiarlo a través de sus versos colmados de amor, luz, desdichas, acertijos, verdades, entre otros sentimientos que despierta la lectura de este aclamado escritor, que desde el primer día que publicó aún sigue siendo tan contemporáneo como la luna o leerlo es tan natural como respirar. Por esto, para mí Shakespeare es el Cronos de la universalidad.

La fascinación por interpretar a Shakespeare no es un tema ajeno, lejano, antiguo o pasado de moda, puesto que la belleza del teatro reside no solo en la prosa, también en la capacidad de adaptación escénica. En palabras de Kott, Hamlet es como una esponja, siempre y cuando no se ponga en forma estilizada y anticuada, Hamlet podrá absorber casi de forma inmediata la contemporaneidad, es por eso que no se trata de un equiparación y/o análisis como tema del ayer, puesto que el argumento no resuelve, ni tiene por qué, al igual que en la vida. El teatro no debe olvidar las necesidades que hay en la época, es por esto que es equiparable, como diría Ben Jonson, a todos los tiempos.

Han pasado un poco más de cuatro siglos desde que el gran dramaturgo británico William Shakespeare publica su primera obra poética “Venus y Adonis”, escrita alrededor de los años 1592-1593. En ella el autor presenta perspectivas cambiantes en las que, de igual forma, desea representar la naturaleza del amor en su forma complicada y a veces difícil de entender. Ya para el ámbito por lo cual trascendió a lo universal, el teatro, encontramos a *Enrique VI, primera parte* como su primera obra publicada alrededor del año 1589 y a partir de ahí ha llegado a un sinnúmero de generaciones y trascendiendo el tiempo gracias a los temas intemporales, metáforas y el sentir de cada personaje que está inmerso en cada una de sus obras como una creación tan original como universal.

Shakespeare ya era conocido en gran parte de Inglaterra debido al auge que llegó a alcanzar por ser parte de la Corona británica; no obstante, tuvo que pasar más de un siglo para que la literatura de “El Bardo de Avon” se expandiera por Europa y, posteriormente, hacia los demás continentes. Entre sus tantos apodos dichos a manera de elogios, encontramos uno en especial y fue aquel que se hizo popular durante el período isabelino, estamos hablando de “El Bardo de Avon”; Bardos, del galés *bardd*, que significa contador de historias, narrador de crónicas, recitador de poesía, con la función de mantener vivas las historias o acontecimientos importantes, es así como se transmitían de generación a generación. Un gran ejemplo de ello es Homero, a quien se le adjudica ser el autor de dos entre algunos de los poemas épicos más importantes de la literatura, *La Ilíada* y *La Odisea*.

Cada vez que leemos a Shakespeare nos encontramos con que siempre hay algo nuevo que decir sobre, por ejemplo, el amor abrazador de Antonio hacia Cleopatra o las palabras válidas de sagacidad para la protección de esta hacia su amado, el triste desenlace de una amor apresurado y puro como el de Romeo y Julieta, la caída del Rey Lear en un profundo sueño de la realidad o en las ataduras para Hamlet de este mundo material lleno de desdichas cuando se descubre a manera de estrellas fugaces la verdad.

Soy el que no conoce otro consuelo que recordar el tiempo de la dicha.

Soy a veces la dicha inmerecida. Soy el que sabe que no es más que un eco. El que quiere morir enteramente. Soy acaso el que eres en el sueño. soy la cosa que soy. Lo dijo

Shakespeare. (Borges)

Shakespeare es un tipo que puede abordar grandes preguntas de la humanidad sobre pequeñas acciones de la cotidianidad, por eso se dice que su obra es universal, y aunque las dificultades que surgen entre los personajes de su obra son sobre, aparentemente, temas de la época, lo cierto

es que son perfectamente aplicables a cualquier época. Esta atemporalidad ha hecho que El Bardo de Avon sea tan vigente como en la época en la que se empezaron a publicar y dar a conocer sus obras.

Una de las causas por la cual Shakespeare ha establecido un alto punto de referencia literaria, teatral y poética es debido a la época en la cual nació, pues el Siglo de las luces o el Renacimiento estaría y estará marcado hasta el día de hoy como el resurgimiento antropológico y la centralización del mundo de las ideas para el bienestar físico y psicológico. De esta época se hace realidad la liberación para un ser más humano, consciente y atrevido que se apoya, sobre todo, en lo cultural. El Renacimiento fue una época importante para Shakespeare, de ahí tomó inspiración sobre la cultura, el pensamiento y el arte clásico griego y romano, por la referencia de la simetría, la proporción y el equilibrio, sobre todo en Aristóteles, que ya había dejado un legado con su libro *La poética de Aristóteles* y que muchos actores usamos aún como parte de una referencia. En aquella época las artes produjeron un profundo estudio al encontrar una liberación y raciocinio para preguntarse y cuestionar el origen de ciertas cosas sin temor a ser perseguidos o colgados por la horca. El estudio de las artes que hallaron desarrollo para aquella época fue el de la naturaleza, dado que era algo que se había mantenido oculto en la época del oscurantismo. El estudio del arte fue concebido como una forma de conocimiento mediante la exploración de la creación del artista.

Para Shakespeare algo que ayudó mucho en cuanto a su vida personal fue la parte monetaria, al surgir en esta época el mecenazgo, pues es bien sabido que un artista, por mucho amor al arte que este tenga, no puede vivir de halagos, y más aún si este tiene una familia a la que había dejado sola cuando partió de Stratford a Londres en busca de oportunidades. El mecenazgo consiste en la promoción de la creación artística y protección económica de los artistas. Esta

práctica surgió de un noble romano llamado Cayo Mecenas, quien fue un protector de poetas en la antigüedad; sin embargo, esta práctica con el pasar del tiempo se fue perdiendo poco a poco. Shakespeare vio que además de su pasión, podía con ello crear un poderío económico, pues aparte de ser un fenomenal escritor, también fue un buen estratega en las finanzas; compró una de las mejores casas en su natal Stratford y adquirió parte de las acciones de uno de los más importantes teatros en Londres, como lo fue The Globe Theatre; con ello impulso aún más su legado artístico. En el Renacimiento los sectores como los monarcas, la iglesia y otros con poderío económico y político empezaron a impulsar todo tipo de artes a Dios, la ciudad e, incluso, para sí mismo como legado de perpetuidad, aparte de que se convirtió en un modo de generar ingresos, apaciguar guerras o que se hacía por puro libertinaje y distracción al pueblo.

El Renacimiento, aparte del florecimiento artístico y literario, trajo consigo el crecimiento de las ciudades, del comercio y el excedente de la producción agrícola, además del surgimiento del sistema bancario moderno. Todo lo mencionado anteriormente se conserva actualmente, claro que algunas cosas han evolucionado o han cambiado desde su origen, como las mismas traducciones de los libros. El Renacimiento fue una época que marcó una revolución en muchos ámbitos. Gracias a ello Shakespeare pudo nutrirse de ese *boom* de ideas que surgían, con las cuales logró contagiarse enormemente, pues todo lo que tocó con su mente y mano se convirtió en poesía.

¡Ah, qué torpe soy! Sí. ¡Buen lucimiento! Yo, hijo de un padre querido al que asesinan, movido a la venganza por cielo e infierno, como una puta me desfogo con palabras y me pongo a maldecir como una golfa o vil fregona. ¡Ah, qué vergüenza! Actúa, cerebro. He oído decir que unos culpables que asistían al teatro se han impresionado a tal extremo con el arte de la escena que al instante han confesado sus delitos; pues el crimen, aunque es

mudo, al final habla con lengua milagrosa. Haré que estos actores reciten algo como el crimen de mi padre en presencia de mi tío. Observaré sus gestos, le hurgaré la herida. Al menor sobresalto ya sé qué hacer. El espíritu que he visto quizá sea el demonio, cuyo poder le permite adoptar una forma atrayente; sí, y tal vez por mi debilidad y melancolía, pues es poderoso con tales estados, me engaña para condenarme. Quiero pruebas concluyentes: el teatro es la red que atraparé la conciencia de este rey. (Shakespeare-Hamlet, p. 110)

El lenguaje que utilizó Shakespeare es una profundidad de pensamiento y sentimientos. Aunque los siglos pasen, las sensaciones no cambian; por lo contrario, se hacen más profundas y con ellas vamos encontrando nuevos derivados de un solo sentimiento, es por esto que no solo la grandeza de Shakespeare nace del período en el cual nació, también en la forma prosaica e ingeniosa con la cual utiliza las palabras para que estas pudieran ser usadas de muchas formas. Aunque el lenguaje es manipulado, el Bardo lo uso de manera brillante y hermosa, que es imposible fuera a ser adjudicada para malas interpretaciones.

¡Ah, cómo enseña a brillar a las antorchas! En el rostro de la noche es cual la joya que en la oreja de una etíope destella... No se hizo para el mundo tal belleza. Esa dama se distingue de las otras como de los cuervos la blanca paloma. Buscaré su sitio cuando hayan bailado y seré feliz si le toco la mano. ¿Supe qué es amor? Ojos, desmentidlo, pues nunca hasta ahora la belleza he visto. (Shakespeare-Romeo y Julieta, 1597, p. 50)

Otro motivo por el cual Shakespeare es tan contemporáneo y perfectamente podría venir a ser llamado el “Cronos de la universalidad literaria” por su capacidad de conexión con el público, la identificación de este con los personajes y el contenido de catarsis en el mejor sentido aristotélico para transmitir; por eso, no es de gratuidad que Shakespeare aún sea estudiado en

varios colegios y universidades del mundo, que hayan sido traducidas sus obras a más de cien idiomas, sus frases hayan sido utilizadas en más de mil películas y difícil hablar de un número de representaciones de sus obras, más aún cuando se siguen haciendo todo tipo de representaciones artísticas hasta el día de hoy. Todo ello con el más sentido respeto y entusiasmo al ser leído e interpretado.

En las obras, Shakespeare mantiene una exquisitez de temas tratados sobre las fortalezas y, sobre todo, en las debilidades humanas resumidas en personajes con problemas típicos del ser humano. Estos hechos son de fascinación para el lector, pues el ser humano siempre ha llevado una vida cargada de complejidades, dichas y desdenes con los cuales terminamos identificándonos mediante algún personaje de algún libro del hijo de Stratford.

Yo recuerdo más lo que he leído que lo que me ha pasado. Pero claro que una de las cosas más importantes que pueden pasarle a un hombre, es haber leído tal o cual página que lo ha conmovido, una experiencia no menos intensa que otras. (Borges.)

Para comprender una obra siempre habrá que entender y leer el contexto en el cual fue escrita. Sin embargo, para Shakespeare nunca fue necesario, pues sigue siendo comprendido en cualquier momento y lugar. Esto se vio reflejado de manera más clara cuando sus textos fueron por primera vez traducidos al alemán, desde ahí se consagró al desentrañar, de la misma manera que difundió la prosa magnífica de William cargada de metáforas y adjetivos por el mundo.

Shakespeare es como el mundo o como la vida. Cada época encuentra en él lo que busca y lo que quiere ver. El lector de mediados del siglo XX lee a Ricardo III, o bien mira su representación en la escena, a través de su propia experiencia. No puede ni leer, ni mirar de otra manera. Y por eso no le asusta, o más bien no le extraña, la crueldad shakesperiana. Contempla

la lucha por el poder y la matanza mutua de los protagonistas de la tragedia con mucha mayor calma que las varias generaciones de espectadores y críticos del siglo XIX. La muerte cruel de la mayoría de los personajes no la considera como una necesidad artística, ni como una regla que impera en la tragedia trayendo la catarsis, ni siquiera como un rasgo específico de la terrible genialidad de Shakespeare. Tiene tendencia, más bien, a considerar la espantosa muerte de los protagonistas como una necesidad histórica, o como una cosa totalmente natural. (Kott, 1961.)

Muchos teóricos, escritores y filósofos afirman que es arriesgado hablar de Shakespeare, pero es innegable que leerlo es ondear en una exploración profunda de la ontología tanto propia como externa. Shakespeare, nuestro contemporáneo, tal cual como lo decidió bautizar Jan Kott, quien nació en la capital de Polonia, Varsovia, el 14 de octubre de 1914 e hizo parte del ejército de su país para defenderlo en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, siempre estuvo ligado en el mundo literario al traducir varios libros de autores como Moliere, Sartre o Camus. Kott dedicó gran parte de su vida al estudio, análisis y enseñanza de la obra de Shakespeare. Aquella pasión lo condujo a la obtención de un *bets seller* internacional, pues fue una importante influencia en montajes teatrales relacionados con Shakespeare, aparte de la importancia que condujo su análisis perspicaz, puesto que, en el libro ya mencionado, Kott nos habla de que la ocupación sobre su escrito será ver no tanto lo que pasó en su obra, sino lo que sigue sucediendo con Shakespeare y su inmortal aporte a la universalidad.

Jan Kott nos muestra a Shakespeare como uno de nuestros contemporáneos a pesar de los varios siglos que ya han pasado desde la publicación de la vasta obra del astro inglés, al encontrarse en su fastuosa prosa muchos temas en constante exploración del ser, puesto que la magnificencia del teatro está en que siempre podrá ser enriquecido de ideas del ayer con las experiencias de nuestra contemporaneidad. “Muchas generaciones han encontrado en Hamlet su

propio reflejo. Quizá en ello estriba la genialidad de Hamlet, en el hecho que uno puede mirarse en esta obra como un espejo” (Kott, 1966, p.1 04).

Jan Kott nos ofrece una vista que va de lo general a lo minucioso en sus detalles que muestran la cosmovisión del autor-personaje-actor y viceversa. Hamlet es un tema contemporáneo de pensamiento, pues es imposible acapararlo como un tangible, puesto que siempre va más allá de sus palabras, pues no solo hay Shakespeare en ello, también hay un poco de nosotros en cada verso, el mismo Kott lo ha dicho. La verdadera importancia reside en la lectura del texto, de la experiencialidad, de los temores y de sensibilidad de nuestra época.

Kott parte de una conspiración en el sentido de ser como una forma objetiva y concreta con la cual Hamlet busca la venganza y no ser es la renuncia a matar al profanador del trono de su padre. No obstante, trae a acotación en la *Filosofía científica* de Reichenbach el énfasis en el que se hace una dedicación de dos páginas al simbólico monólogo de Hamlet, del que analiza una escenificación de un diálogo interior que va más allá de la razón lógica.

La moderna representación de Hamlet que vio en tiempo de guerra, dice Kott no radicaba únicamente en la actualidad del tema que abordaba, sino en aspectos psicológicos y dramáticos. Se creaba en la obra una sensación de opresión, similar a la que se encontraban sometidas nuestras vidas. La representación, desprovista de los grandes monólogos y de sus cualidades descriptivas, poseía la violencia de los conflictos modernos. Se producía una mezcla de ambición política y erótica; los conflictos se mostraban con toda crudeza y los personajes debían decidir con rapidez. Este Hamlet incluía, como un gran chiste irónico, los apagones típicos del cabaret político. (Kott, 1966, p.)

Hamlet, al igual que las demás obras de Shakespeare, tiene esa particularidad de adaptarse y ser utilizada en cualquier ámbito, sobre todo en los temas de dramas humanos que hallan la chispa para encender la fogata de emociones con anhelos y del saber con la conclusión, para una posterior aventura que conllevará a seguir ondeando en los desafíos de la vida, así nos lo hace ver el Polaco Kott, “La grandeza del realismo shakesperiano consiste en haber apercibido en qué grado los hombres están comprometidos en la historia. Unos la hacen, y se convierten en sus víctimas. Otros creen hacerla y se convierten, también, en sus víctimas” (Kott, 1961, p.).

El estadounidense Harold Bloom, nacido en Nueva York el 11 de Julio en el año 1930, al igual que Jan Kott, ha entregado parte de su vida al análisis de la obra de Shakespeare; no obstante, Bloom fue más analítico en el proceso de ir más allá para ver qué sigue aconteciendo en la obra de Shakespeare con su visión de lo humano. Ello le ha valido ser criticado por su teoría sobre lo correctamente estético en la literatura y por pensar que la obra de Shakespeare podría enseñarnos cómo abordar las grandes preguntas de la humanidad. Lo que sí es innegable es pensar que Shakespeare está perfectamente catalogado como universal.

El universalismo no está muy de moda hoy, salvo en las instituciones religiosas y en quienes están fuertemente influidos por ellas, pero no veo bien cómo puede empezarse a considerar a Shakespeare sin encontrar alguna manera de dar cuenta de su presencia generalizada en los más inesperados contextos, aquí, allá y en todas partes a la vez. Es un sistema de luces nórdicas, una aurora boreal visible allí donde la mayoría de nosotros no irá nunca. Las bibliotecas y los teatros (y los cines) no pueden contenerlo, se ha convertido en un espíritu o «sortilegio de luz», casi demasiado vasto para abarcarlo. La alta bardolatría romántica, tan desdeñada hoy en nuestras autodegradadas academias, no es sino la más normativa de las fes que lo adoran. (Bloom, 1961, p. 20)

Bloom en *Shakespeare-La Invención De Lo Humano*, publicado en 1998, básicamente revisó minuciosamente las 38 obras teatrales de Shakespeare a través de un análisis para ir hacia una profundidad ideológica que conlleva a Bloom a la afirmación de decir que Shakespeare inventó la personalidad humana, cosa que en mi opinión se asemeja más a que Shakespeare no inventó, sino que supo retratar la condición humana en su obra. Esta sería otra de las razones por las que se conserva tan vigente en la contemporaneidad.

El autor de *La invención de lo humano* también se ocupa de la magnificencia del Cisne de Avon para crear personajes, pues es bien sabido que el placer de leer a Shakespeare yace en su habilidad para crear personajes con pensamiento propio. Esta pauta es una de las que ejemplifica y nos permite analizar y comprender de mejor manera a Shakespeare. Harold en su libro afirma que la literatura anterior utilizaba personajes arquetípicos y solo con Shakespeare aparecen personajes “reales” y hasta más que la propia realidad, pues la evolución de los personajes en cuanto a su pensamiento y existencialismo es lo que hace más interesante la trama.

Para Ben Jonson, afirma Bloom,

Veían en Shakespeare algo de lo que seguimos viendo en él, y al llamarlo «naturaleza» profetizaban nuestro tributo más profundo a Shakespeare, puesto que el lector común sigue considerando a las personas de Shakespeare más naturales que las de otros autores. El lenguaje de Shakespeare no se propone nunca representar meramente con exactitud la naturaleza. Más bien reinventa la «naturaleza», en formas que, como observa espléndidamente A. D. Nuttall, nos permiten ver en un carácter humano muchas cosas que sin duda estaban ya allí pero nunca podríamos haber visto si no hubiéramos leído a Shakespeare y lo hubiéramos visto bien representado (acontecimiento cada vez más improbable, pues los directores, ¡ay!, siguen la pista de los críticos de moda).

Este sería otro claro ejemplo que ya nos lo había dicho uno de los contemporáneos de Shakespeare. En la obra del célebre personaje de Stratford se manifiestan varios arquetipos de la naturaleza en sus personajes con capacidades para cambiar y con vida propia. Esto se mantiene vigente aún en cada lectura, pasaje o estrofa que nos invita a un sorbo de catarsis acompañado de recuerdos vividos y anhelados.

A Shakespeare hay que aprender a interpretarlo, pero esta interpretación debe estar encaminada a un desligue de comparaciones. “Las imitaciones producen dolor o placer, no porque las confundamos con realidades, sino porque traen a la mente realidades”, dice Samuel Johnson, estudioso de Shakespeare. Más bien, nuestra mente debe estar en blanco, lista para ser recibir los majestuosos versos de prosa y poesía, pues la esencia de la poesía era la invención y la invención necesita originalidad, cosa que, según Johnson, solo Homero o Shakespeare poseen. Hemos visto que la época de Shakespeare ha estado llena de invenciones y cambios; asimismo, Shakespeare inventó y representó cambios humanos cuando el hombre pasó a preocuparse por sí mismo y su sociedad, las alteraciones causadas en aquella época por los distintos conflictos traducidos en defectos, decaimientos y, sobre todo, de voluntad, ya que los problemas vividos en el Renacimiento produjeron choques entre lo bueno, lo malo y el deber ser. El desahogo de muchos se desfogaría en arte, y gracias a esto saldríamos de una época oscura que nos tendría en un estancamiento para poder avanzar como sociedad. Somos una sociedad evolutiva, pero han tenido que pasar ciertas cosas para mostrar nuestra capacidad de avance. Asimismo, el arte ha sido prueba de ello, aunque hay cosas que nunca cambiarán, pues a pesar de que nuestra sociedad avance, hay cosas como la forma de deshago en el arte que aún se conservan y son necesarias para nuestra liberación de este mundo material. Shakespeare conservó todo lo bueno para la purificación intrínseca de nuestro cuerpo. Fue a través de su prosa que sació y ha seguido

saciando el alma atormentada de muchos como ejemplos de catarsis plasmados en su obra, que ha pasado desde un comienzo a un teatro en Londres a llenar el espacio más pequeño de nuestra existencia.

Bloom, mediante su lectura e investigación sobre Ben Jonson por ser el contemporáneo más cercano a Shakespeare, descubre que Jonson en su lectura de la obra de Shakespeare ve que “el arte mismo es naturaleza” y que los lectores comunes y espectadores del teatro siguen viendo en los personajes nuevas cualidades y formas que van descubriendo, de tal manera que ven en la obra de Shakespeare los personajes tan artísticos como para parecer enteramente naturales y a la vez difíciles de describir en cortas palabras, tanto así que los llamamos irreales.

Es difícil describir los modos de representación de Shakespeare sin recurrir a los oxímoros, pues la mayoría de esos modos se fundan en aparentes contradicciones. Se piensa en una «irrealidad naturalista», para usar el embarazoso comentario de Wittgenstein de que la vida no es como Shakespeare. Owen Barfield contestó de antemano a Wittgenstein (1928):

... hay un sentido real, por humillante que parezca, en el que lo que nos arriesgamos generalmente a llamar nuestros sentimientos es en realidad el «significado» de Shakespeare.

La vida misma se ha convertido en una irrealidad naturalista, en parte, debido a la prevalencia de Shakespeare. Haber inventado nuestros sentimientos es haber ido más allá de nuestra psicologización: Shakespeare nos hizo teatrales, incluso si nunca hemos asistido a una representación suya ni leído ninguna de sus obras. (Bloom, año, p. 29)

Para terminar, de Shakespeare podremos decir tantas cosas, puesto que a pesar de los más de 400 años que han pasado desde la publicación de su obra, sigue despertando curiosidades,

anhelos, sensaciones y experiencias por la capacidad que tuvo para saber recrear personajes inmortales, que a medida que pasa el tiempo siguen reinventándose en cada teatro como experiencias personales que se sumergen en un mar de sensatez y sensación dionisiaca que terminan por abordar un *déjà vu* como la experiencia para hallar el reconocimiento que sin intención hemos perdido y andamos buscando.

### **1.5 Lo experiencial en el teatro**

La experiencialidad es la capacidad de crear experiencias que transformen. Es la habilidad de convertir una situación en un momento de provecho para el enriquecimiento de un determinado objetivo, que a través de la comunicación, de la creatividad, reflexión y análisis determina la creación de una noción de conocimiento. La experiencialidad es, según la RAE, lo perteneciente o relativo a la experiencia, que proviene del latín *experientia*, definida como el hecho de haber sentido, conocido o presenciado algo. La experiencia es la herramienta de excelencia conocida como madre de la ciencia, puesto que sin el uso y/o conocimiento práctico difícilmente se alcanza lo verdadero y el perfeccionamiento de lo que se aprende y estudia, mientras que, para la filosofía la experiencia es definida como la experimentación o verificación de nuestros conocimientos, mediante la observación de los fenómenos, ya sea en el laboratorio o en la realidad objetiva.

La experiencia ha sido una de las principales razones por las cuales el mundo ha ido cambiando y avanzando, puesto que la sociedad vive con la experiencialidad a diario, desde las experiencias propias, como las caídas por las que tiene que pasar un niño para aprender a caminar, o las ajenas, que de manera indirecta también te involucran, como los consejos de tus viejos sobre los errores que no debes cometer; son muchos los ejemplos que pueden demostrar la vigencia de lo experiencial. Producto de esto es la sola base de experiencias por las cuales

tenemos que atravesar y que han ido edificado a través del tiempo nuestro comportamiento. La necesidad y la experiencia son dos conceptos que podrían ir de la mano; si un niño quiere caminar (necesidad), es porque siente de manera innata que debe hacerlo, pero entre caída y caída (experiencia) va descubriendo y hallando la manera de mantenerse en pie.

Aristóteles, en su libro *Metafisica*, opina que la experiencia es

Los demás animales viven con imágenes y recuerdos, y participan poco de la experiencia. Pero el género humano dispone del arte y del razonamiento. Y del recuerdo nace para los hombres la experiencia, pues muchos recuerdos de la misma cosa (981a) llegan a constituir una experiencia. Y la experiencia parece, en cierto modo, semejante a la ciencia y al arte, pero la ciencia y el arte llegan a los hombres a través de la experiencia. Pues la experiencia hizo el arte como dice Polo, y la inexperiencia el azar. Nace el arte cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes. (Aristóteles, IV a.c.)

Con el pasar del tiempo surgen las vivencias que se almacenan en la memoria como recuerdos, lo que termina por constituir a la experiencia a la que progresan gracias la ciencia y el arte. Para Aristóteles, el arte es la producción humana realizada de manera consciente, fruto, por tanto, de su conocimiento humano para producir, para crear. Es la habilidad más que la mera producción lo que para Aristóteles significaría que es arte.

La experiencia para Aristóteles es el primer paso hacia el conocimiento y el arte comienza cuando, de un gran número de nociones suministradas por la experiencia, se forma en una sola concepción general que se aplica a todos los casos semejantes. En otro apartado de su libro *Metafisica* nos amplía la visión de lo que es la experiencia y cómo se da en lo que respecta a su concepción.

Creemos, sin embargo, que el saber y el entender pertenecen más al arte que a la experiencia, y consideramos más sabios a los conocedores del arte que a los expertos, pensando que la sabiduría corresponde en todos al saber. Y esto, porque unos saben la causa, y los otros no. Pues los expertos saben el qué, pero no el porqué. Aquellos, en cambio, conocen por qué y la causa. Por eso a los jefes de obras los consideramos en cada caso más valiosos, y pensamos que entienden más y son más (981b) sabios que los simples operarios, porque saben las causas de lo que se está haciendo; éstos, en cambio, como algunos seres inanimados, hacen sí, pero hacen sin saber lo que hacen, del mismo modo que quema el fuego. Los seres inanimados hacen estas operaciones por cierto impulso natural, y los operarios, por costumbre. Así, pues, no consideramos a los jefes de obras más sabios por su habilidad práctica, sino por su dominio de la teoría y su conocimiento de las causas. En definitiva, lo que distingue al sabio del ignorante es el poder enseñar, y por esto consideramos que arte es más ciencia que la experiencia, pues aquellos pueden y éstos no pueden enseñar. (Aristóteles, IV a.c.)

Si bien la experiencia es fuente de conocimiento, Aristóteles formula una teoría del conocimiento desde una visión realista y empirista, en la cual los sentidos juegan un papel fundamental en la captación de lo individual para las formas sensibles de las sustancias concretas que van hacia lo universal. Aristóteles ve de gran importancia el conocimiento sensible, puesto que abrió la posibilidad de la experimentación e investigación científica empírica, rechazando así la teoría platónica que decía que todo humano nacía con ideas innatas.

Como ya se dijo anteriormente, la experiencia es el conocimiento, y el conocimiento se basa en la percepción que adquirimos mediante los sentidos, que si bien estos nos pueden llegar a engañar, nos facilitan un campo más amplio de la realidad y poder situarnos en ella, ya que el ser

humano siempre va ser arrojado al mundo y tendrá que ser capaz mediante el conocimiento. Desde esa perspectiva, todo podría ser objeto de la experiencia por parte de la naturaleza humana y, por lo tanto, existen varias maneras de clasificar la experiencia en función de los criterios para los que se utilice como la experiencia de ámbito laboral, social, religiosa, histórica, estética, deportiva, moral, etcétera. Además, la experiencia se comprende también como la verificación empírica de datos o hechos dados.

Como hemos visto anteriormente de manera fugaz, diariamente estamos atravesando y aplicando la experiencialidad en nuestra cotidianidad e, incluso, el mismo hecho como experiencia ha sido convertida en tema de estudio, pero, ¿también se aplica en el arte?, y en un caso específico, sin ir muy lejos, ¿necesitamos de la experiencialidad en el teatro? Las respuestas son tan simples como un sí y qué mejor manera de demostrarlo que con el método que empleó un gran dramaturgo del teatro ruso, Konstantín Stanislavski.

Konstantín Stanislavski nació en Moscú en 1863, fue un actor, director, teórico y pedagogo teatral. Konstantín fue hijo de una de las familias con mejores ingresos del país, quienes eran muy apasionados por el arte; en especial, por el teatro. Stanislavski se dedicó al teatro desde muy joven a través de montajes y mediante presentaciones. Realizaba acciones para mejorar anotando en sus cuadernos las ideas sobre la actuación y las soluciones que podría dar a cada interpretación. A los 25 años viaja a París decepcionado de la formación que recibía como actor en Rusia. Allí conoce a un actor veterano del cual terminaría por usar su nuevo nombre artístico como Stanislavski. Al volver a Moscú funda la Sociedad de Artes y Literatura de la que sería animador, director y actor principal.

En 1898 inauguró el teatro de arte de Moscú, que nació con el objetivo de renovación de las técnicas interpretativas, la puesta en escena y devolverle a la labor teatral su carácter

disciplinario; no obstante, como antecedente de Stanislavski, Mijail Schepkin ocupa un lugar entre los más honoríficos en el teatro ruso. Fue el primer intérprete que dejó de copiar las maneras de representantes occidentales e inició su propia vía de desarrollo en pro del teatro ruso, puesto que el teatro, además de distraer, debía elevar la cultura de la sociedad. Schepkin se basó mucho en el arte realista, el cual consistía en que las representaciones debían hacerse de manera objetiva en cuanto a la realidad, basándose en la observación de los aspectos cotidianos que brindaba la vida en la época. La fama de sus éxitos llegó hasta el Teatro Mali, que pudo englobar gran fama con la actuación de Schepkin, quien actuó en aquel teatro hasta el fin de su vida. Schepkin logró ser un gran artista que había creado la verdad en la escena rusa, la naturalidad para hablar con sonidos propios y el sentir para transmitir desde la experiencia y huir de la imitación vacía. Para Schepkin, por muy verdadero que sea el sentimiento, si este traspasaba los límites de la idea general, no habría armonía, ley en todas las artes, ya que se deseaba mostrar la naturalidad. La meritocracia, su práctica aplicación y forma de sembrar conciencia en los hombres del teatro y espectadores generó una reforma en el arte teatral que terminó por llegar a oídos de Stanislavski, quien vio en Schepkin un verdadero mentor en la construcción del teatro al que quería llegar.

A partir de su experiencialidad y aplicación de esta a su arduo trabajo, los frutos empezaron a germinar con el éxito del montaje de las obras de Antón Chéjov, Máximo Gorki y otros escritores contemporáneos de la época para el éxito de la compañía. La magia de la puesta en escena y las cualidades de Stanislavski como director llevaron al teatro a ser uno de los más reconocidos e importantes de la época. Su trabajo partió con base desde la experiencialidad, comenzando con los análisis de las vivencias transcurridas mediante su exploración del arte y la manera de trabajar con la sensibilidad del actor para construir personajes que transmitieran las

distintas visiones del mundo que nos rodea, muestra de ello es su obra *Mi vida en el arte*, en la cual hace un recuento de su vida a manera de memorias en la que constata cómo ha ido influyendo el arte y su experiencia con ella en su vida, pasando por capítulos como su nacimiento y niñez artística, así como su adolescencia y juventud, hasta su edad más madura en la cual logró consagrar toda su experiencia artística.

La experiencia es la sabiduría que debe estar acompañada del impulso creador, lo que representaría la energía para emprender el camino hacia el realismo escénico; no obstante, para Stanislavski hay una serie de elementos a tener en cuenta, los cuales conformarían su sistema del método de estudio, puesto que quería hacer del artista una exploración del ser que a través de su experiencia iba moldeando, ya que la vida, el arte y sus diferentes ramas son las formadoras de un artista íntegro.

Los experimentos teatrales que realizó Stanislavski que se basan en las leyes de la naturaleza dan como resultado los siguientes elementos que aparecen a continuación y que se encuentran en el libro *Materiales sobre Stanislavski*, de la Corporación Colombiana de Teatro y conforman el sistema de Stanislavski.

- La voz

En primera instancia, Stanislavski, cuando comenzó con su trabajo, al parecer no se interesó mucho en el tema de la voz. Posteriormente, surgió el interés en la dicción y en la voz con actores a los cuales les reveló su propia experiencia en la importancia del manejo de la correcta pronunciación, que exige práctica y técnica. En *Materiales sobre Stanislavski* se exalta que la belleza del lenguaje se detiene en la palabra clave, la puntuación, para evitar dar mal el sentido del mensaje, las pausas y el ritmo, recurre a la fonética e incluso ofrece a sus alumnos un

profesor que les coloque la voz. Habiendo empezado el mismo por estudiar canto, recomienda a los actores que practiquen, puesto que deben poseer el sentido musical e introducir en su declamación una especie de melodía. Se aprecia la voz colocada en la máscara facial y distingue entre los sonidos producidos por la garganta, la nariz, el pecho, la laringe y demás resonadores. “Un sonido apoyado contra los dientes o proyectos contra el hueso, o sea, el cráneo, adquiere potencia y timbre”. Enseña a sus alumnos a mantener el sentido de la frase hasta su conclusión, y les da prácticamente la indicación específica de cómo debe hacerlo, ya que en una voz fuerte, decidida, con un timbre agradable o al menos expresivo, una dicción perfecta, la plasticidad del movimiento (sin hacer poses), un rostro bello y versátil, una buena silueta y manos expresivas.

## 2) Lo gestual

Stanislavski subraya que la gimnasia desarrolla la agilidad junto con la facultad de decisión. La danza clásica enseña a mantener la espalda erguida y a sentir que la columna vertebral está bien asentada sobre la última vértebra, lo que da un soporte sólido al torso. Se interroga sobre la energía interna que preside todo movimiento, reencontrándose mediante ejercicios musicales y analizando los gestos que el actor puede ejecutar en un papel. Se exige sobriedad, control. Todo movimiento que fuera del teatro puede ser un movimiento espontáneo y familiar al actor aleja a este del personaje cuando actúa en el escenario. Los gestos, al igual que los sentimientos, no deben ser propios del actor, sino más cercanos al ser del personaje.

Stanislavski ve el rostro como medio expresivo, pero aprecia más el ritmo interior de un personaje mediante un ligero movimiento de las manos y la manera de hablar a través de sus ojos, sin gestos. Como principales puntos del trabajo de Stanislavski en lo que respecta este punto aparecen en el libro *Materiales sobre Stanislavski* son:

- a) Lucha contra el cliché, la mala “teatralidad” y búsqueda de la sinceridad.
  - b) Establecimiento de las voluntades del personaje para motivar la interpretación del actor.
  - c) Clima favorable a la emoción escénica, medios para desencadenar una emoción auténtica en el actor.
  - d) Establecimiento de un subtexto para expresar en las piezas de Chéjov todo lo que se encuentra entre líneas, en los silencios, y enriquecer así el texto.
- 3) Reacciones contra la mala “Teatralidad”.

En este punto ubicamos a la naturalidad como eje, puesto que se requiere alejar de la exageración para manifestar la autenticidad del personaje en sus pasiones y que esta sea acompañada de la correcta expresión corporal que contribuye a la acción escénica y que ofrecen seguridad que se ha ido adquiriendo en los ensayos.

Stanislavski parece querer resolver un problema doble: llevar al espectador a creer en la realidad del que se le presenta en el escenario incitar al actor a creer en esa realidad. No se fía de la imaginación y propone soportes auténticos para que el comediante confunda la vida de la pieza con la vida misma. Sin embargo, acaba por concebir una noción de naturalidad escénica que, si bien no respeta del todo la estricta realidad histórica; ayuda al actor a creer en su personaje, pero sin dejarse llevar a engaños por la palabra realismo. En la vida corriente, la verdad es lo que existe realmente, lo que se conoce. En cambio, en el escenario consiste en cosas que no existen realmente, pero que podrían existir. (Autor, año, p. 11)

El actor debe buscar la verdad interior del personaje y la palabra en la cual Stanislavski los refuerza, realizando la biografía, un pasado, para hacer de ellos una verdad.

El personaje no existe solamente en el momento en que entra en escena o cuando tiene una réplica que decir, sino que existe antes y después, tiene una continuidad. El actor, antes de proyectar sobre el escenario su personaje, debe haber elaborado la concepción global del mismo y puesto a punto un mecanismo consciente que le permita traducírsela al público. Concepción y mecanismo que forman parte de lo que se llama el Sistema.

(autor, año, p. 11)

#### 4) La emoción

Bien dicen que el arte es libertad para el espíritu; sin embargo, el actor no debe entregarse por completo a las emociones, y esto tampoco quiere decir que deba bloquearlas. La acción más afín es el conocimiento del por qué están allí, cuál es su función, qué necesita, y todo ello se encuentra en el texto que debe ser analizado a profundidad para develar la función de las intenciones del carácter del personaje. Hablar está en la categoría de acción verbal, pero también están las varias acciones dentro de una escena que conforma el acto del personaje en el que actúa sobre, contra o se dirige a convencer a su compañero con un conjunto de acciones que también va en camino a convencer al público; mientras sea más difícil la reciprocidad, más auténtica será la interpretación, puesto que el autor a lo largo del papel pone obstáculos a resolver y superar por el actor, para que este refuerce su seguridad en el escenario, ya que nada resulta fácil y todo tiene su objetivo.

El actor necesita preparación; para ello debe dotarse de todos los recursos que le permitan las condiciones para expresar las emociones del personaje sin que no influya el estado real del actor, pues en ello reside la verdadera capacidad del actor para su desenvolvimiento en un escenario. Para ello también está el estudio de la biografía del personaje, puesto que entra en un proceso psicológico del personaje para hallar el comportamiento, acciones y desencadenantes de

emociones “reales” según la situación, para instaurar de esta manera la autenticidad en lugar de sentimientos y acciones vacías. Lo psíquico busca en lo físico para el encuentro real de la representación, y esto contribuye al diario vivir del personaje para que siempre que se necesite pueda volver con la misma calidad en emoción y acción, e, incluso, cada vez que se represente al personaje, pueda el actor hallar nuevos elementos.

Stanislavski utiliza, para desencadenar el subconsciente, la memoria emocional. El recuerdo de una aventura personal del comediante puede ayudarle en el escenario a experimentar una emoción análoga a la que debe sentir el personaje, a condición, sin embargo, de que tal emoción haya sido lo suficientemente fuerte como para poder reproducirse con intensidad. Dicho de otro modo, Stanislavski recurre a un engaño para provocar una emoción sincera. Pero la sensibilidad se rebela contra todos esos condicionamientos y por ello Stanislavski aporta una boya de salvamento: es preciso volver a partir de la “composición exterior”. No solo hay que maquillarse y vestirse como el personaje, sino caminar, comportarse como él, realizar actos físicos para desencadenar la emoción según la fórmula: lo-ro, luego acabo por estar triste. O bien: corro, luego acabo por tener miedo.

Actos a realizar, recuerdos a evocar, movimientos escénicos, accesorios a manipular constituyen la partitura del papel o subtexto; es decir, el film interior hecho de imágenes que ocasionan los sentimientos. Esto corresponde a lo que nosotros llamaríamos la conducta del papel y el proceso mental del comediante. (, pp. 13-14)

Stanislavski en sus ejercicios da circunstancias y subtextos al actor, para más tarde dar el texto exacto del autor; posteriormente, hace la comparación como resultado de la experiencia vivida y empieza a unir las similitudes del texto con lo realizado por el actor. En el estudio de los

gestos, Stanislavski realiza el ejercicio de ver la exterioridad en la mirada, la mímica, la entonación del actor, y que, además, este esté sentado con las manos a sus pies para impedir la gesticulación del resto de su cuerpo e ir hacia la profundización del personaje.

#### 5) Consecuencia de la práctica del subtexto

En Chéjov, autor muy utilizado por el maestro Stanislavski, el subtexto está próximo a la letra del texto, ya que los dos hacen parte de un mismo papel e incluso el subtexto podría ser un texto oculto bajo el primero. Pierre Valde, quien fuere en Francia el continuador del sistema de Stanislavski, da como ejemplo que

nunca quiere decir: el tiempo es bueno, sino te amo, o soy desgraciado, o cualquier otra cosa. No se trata de ilustrar las palabras del texto. El comediante, cuando pronuncia las palabras: el tiempo es bueno, piensa: te amo. Y cuando dice: te odio, piensa: quiero hacerte daño. Su adiestramiento consiste en pensar una frase y en pronunciar otra. Utiliza un "medio" que da un resultado para el público, sin que haya nunca identidad entre el medio y el resultado. Establezcamos una comparación: el jugador de billar no recurre a un trayecto A-B para que la bola A choque con la bola B, sino que hace rebotar A en la banda A' para que choque mejor con B, de modo que su trayecto que da A-A'-B El texto sigue una línea recta A-B, mientras el subtexto sigue dos líneas quebradas o más, o bien sigue otra línea recta paralela. Ese subtexto elaboradísimo que se construye paralelamente al texto puede ser tan extenso como él y totalmente arbitrario. Yo puedo pensar abracadabra y pronunciar: no recibo a nadie. Lo esencial es dar a esta réplica un tono desagradable, una decisión de no recibir. También puedo realizar una acción paralela: para dar la impresión de que escucho distraídamente a mi interlocutor, me cuento a mí mismo una historia cualquiera en el curso de la conversación y pronuncio mis réplicas

con un subtexto perfectamente inadaptado al texto. La distracción se manifiesta inmediatamente. (Stanislavski, p. 14)

El subtexto refuerza al texto y propone una ambigüedad, que consiste en ser moldeable a los deseos y necesidades del actor, lo que evita caer en una apatía hacia el texto, por lo que la memoria termina por nutrirse del texto sin llegar a la completa y lineal memorización del texto. Esto termina por contribuir en el desencadenamiento interior del subtexto en emociones y por reproducir las palabras del texto.

#### 6) Examen crítico del procedimiento stanislavskiano

A continuación, veremos diez puntos que son vistos como medios para el proceso del sistema empleado por Stanislavski para llevar al actor a una composición y profundización del personaje, pero también los puntos a destacar del gran dramaturgo ruso.

a) No es una llave mágica universal, sino una base de trabajo modelable, modificable.

b) Esta base ha servido sobre todo para formar a los actores "chejovianos". unos actores aptos para reflejar estados anímicos, y según confesión del propio Stanislavski este "sistema" debe ser alcanzado a través de Chéjov o servir de puente para alcanzarlo. El estilo de interpretación stanislavskiano no es en absoluto ex nihilo. Se inspira, al mismo tiempo, en las teorías de las Mei-ninger (disciplina), en los ejemplos de los actores italianos Salvini y Rossi (naturalidad), en las ideas de Pushki, Gógol y Ostrovski (sobriedad), y en las convicciones del co-director del Teatro Artístico Nemirovich-Danchenko- (ética). En él se realiza el ideal de trabajo en común y de ensayos más numerosos concebido por la Compañía de teatro Pushkin, fundada en 1881 por Anna Brenko. Y, por otra parte, confirma una serie de prácticas empíricas de las que sólo tenemos testimonios aislados: Talma estudiaba los trajes de época en los museos, Tai-

Ilade aconsejaba a Gémier que buscara actitudes para encontrar el sentimiento interior, Lucien Gui-try observaba hasta llegar a reprochárselo a sí mismo) sus emociones en la vida real para reproducirlas luego en la escena, Fedotov representaba el argumento" para interpretar a Molière, Gorki preconizaba la improvisación.

c) La formulación stanislavskiana (facilitar la "revivencia", ayudar al actor a provocar cada noche y sin desfallecimiento su emoción auténtica, tal vez por asociación con una de sus emociones vividas) se apoyan en las teorías de Ribot, James, Pavlov, y llega veinticinco años después de que G.H. Lewes haya hablado de la memoria emocional. ¿De qué emoción se trata? Parece ser que la pena el dolor se traducen a menudo con lágrimas. El actor identificado con el personaje llora y comunica al público una emoción que le hace llorar a su vez. Esto implica un contexto de época y de temperamento nacional.

f) Hoy se tiene tendencia a pensar que el actor al que se dirigía Stanislavski carecía de imaginación y de verdadero don. En cuanto a la pretensión de regularizar la efectividad cotidiana de un artista, de hacer el igual a sí mismo cada noche y de modo fijo, es una fantasía de la imaginación: la mecánica humana es esencialmente falible.

g) Emocionar al público no es un objetivo tan ansiado en nuestros días. Estar emocionado para emocionar no es necesariamente una buena receta.

h) Realizar un subtexto, ejecutar trabajos físicos con objetos puede excitar la voluntad y la inteligencia de un actor, movilizar sus facultades cerebrales y exponerle a mantenerse finalmente en la imposibilidad de alcanzar el estado anímico deseado. Si sólo se trata de suscitar emoción lo único que se puede formar es un actor superconsciente, dotado de autoridad, y hábil

- i) Meyerhold reprochaba a Stanislavski su excesivo amor por los diálogos que podían resultar aburridos, su deseo de que los personajes comieran o hicieran las faenas de la casa. Con ello, decía, el espectador se distrae y pierde el hilo de la pieza... Lo cual no le impediría al mismo Meyerhold utilizar este procedimiento en sus espectáculos: véase “El bosque de Ostrovski”, donde se come, se tiende la ropa y se lavan los pies.
- j) La minuciosidad, la pulimentación del detalle acaban por perturbar la comprensión del conjunto. Un papel se convierte así, exclusivamente, en un mosaico de instantes estudiados. Se ha reprochado al Teatro Artístico la lentitud del ritmo, las entonaciones monótonas y demasiado cuidadas, los detalles uniformemente repetidos y un trabajo del actor masticado de antemano.
- k) Ningún actor formado por el “Sistema” se ha distinguido particularmente. Todos se han fundido en un conjunto. La cohesión de los espectáculos causa admiración; la valía de los individuos no inquieta en absoluto. ¿Serán todos actores mediocres? ¿Estarán agotados? ¿Serán prisioneras las nociones de apreciación del público y de la crítica de la antigua manera de actuar? Stanislavski se felicitaba de que en la ciudad confundieran a sus actrices con institutrices. Pero recordemos que una actriz francesa como la Clarion se comportaba en la ciudad según los papeles que interpretaba en aquel momento, por su temor a aburguesar a las heroínas de tragedia que encarnaba si se aburguesaba ella como persona.
- l) Stanislavski fue, ante todo, un director de escena tirano. En vista de los distintos medios aplicados por las generaciones siguientes, y sobre todo después de la revolución rusa, modificó su concepción y se transformó en el guía, el partero del actor-creador, eclipsándose.

El ánimo por crear a partir de las vivencias representa para Konstantín Stanislavski el método de avanzar a la creación de algo mágico que va encaminado a la purificación del actor, a la develación profunda del texto e idea de su autor y, claramente, a enaltecer el arte a través del teatro como medio recíproco de emociones entre actor y público.

## Capítulo 2

### 2. Ser-no ser-vida

Han pasado más de cuatrocientos años desde que Shakespeare nos presentó su obra, que daría como resultado uno de los más importantes legados que se hayan escrito. Ha sido traducida en más de 44 idiomas, representada miles de veces en diferentes escenarios por el mundo y citado incontables veces. La obra de Shakespeare es una muestra clara de universalidad. Shakespeare, uno de los símbolos del dramatismo y la evolución del teatro, deja atrás el constante pensar sobre los dioses y nos muestra el humano en su ser más puro y su constante conflicto existencial, así como la búsqueda de preguntas y respuestas y experiencias en la aparente realidad de la cual se requiere apaciguar en un mundo diferente al terrenal.

La obra de Shakespeare encierra una especial profundidad que se manifiesta, además de lo literario, en lo onírico y filosófico. El meollo de sus creaciones no consiste tanto en lo magistral de su invención técnica, sino, más bien, en la revelación de valores y sentimientos inmortales que con todo acierto de belleza expresiva encontramos puestos en la boca de Hamlet en el momento de sus acciones más trascendentales, con sus ires y venires.

Shakespeare ha pasado a formar parte del elenco filosófico de la historia del pensamiento, es un tema contemporáneo que se adapta al tiempo, una constante búsqueda del ser, incluso cuando el teatro existencial nace ya en el siglo XX, con Hamlet ya siglos atrás se había dado ínfulas de existencial. El análisis del presente trabajo trata de dar muestra del pensamiento ramificado y compuesto por la vida de Hamlet en su ser o no ser.

En mi caso, una de mis obras favoritas del astro inglés es *Hamlet*, cuyo protagonista posee voz y cuerpo en la expresión de sentimientos prosaicos, puesto que la importancia de Hamlet

para el actor está en el reflejo que causa dicho personaje, y es ahí donde yace la fascinación por interpretarlo, al no ser un tema ajeno, lejano o antiguo, sino uno contemporáneo. En este sentido, la belleza del teatro reside no solo en prosa, sino también en la capacidad de adaptación escénica, pues, en palabras de Kott, Hamlet es como una esponja que absorbe casi de forma inmediata la contemporaneidad. Es por eso que no se trata de una equiparación y/o análisis con temas del ayer, pues que el argumento no resuelve, ni tiene por qué, al igual que en la vida, dado que el teatro no debe olvidar las necesidades que hay en la época; no obstante, el ser siempre ha sido una constante del pensamiento, es por esto que estamos hablando de un autor y una obra que es equiparable a cualquier tiempo.

Ser-no ser-vida representa la creación de la estructura biográfica y contextual de la psiquis del personaje, debido a que de ahí se desprende la fuerza creadora y el interés del artista por la interpretación consciente y verás.

Esto significa que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, es preciso pensar, querer, esforzarse, actuar de un modo correcto, lógico, armónico, humano. Sólo entonces el artista logra acercarse al personaje y empieza a sentir al unísono con él.

En nuestro lenguaje esto se llama vivir el papel. Este proceso y la palabra que lo expresa adquieren en nuestro arte una significación primordial y extraordinaria en todo sentido.

La vivencia ayuda al artista a cumplir el objetivo esencial del arte escénico, que consiste en crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística. (Stanislavski, 1977 p. 61)

A) Como primer punto, partimos del desglose de la obra con los puntos más significativos e imprescindibles que nos da Shakespeare desde su virtuosa capacidad poética y asombrosa

cohesión en prosa hacia una trascendente e intangible interpretación de la incansable y experiencial vida por la cual es atravesado el príncipe Hamlet.

Jan Kott solía decir que las posibilidades de Hamlet en cuanto al personaje son muchas, pues siempre hay un nuevo Hamlet creado en cada relectura del texto; sin embargo, en este punto hay que ser meticulosos, pues debemos descubrir sin perder el rumbo al sumergirnos en el relato del texto y las partes con las cuales está ramificado el pensamiento de nuestro personaje. En toda obra siempre habrá escenas de las cuales, creemos, podremos prescindir de ellas; claro está, dependiendo del personaje en el cual hemos centrado nuestro análisis. En un principio debemos empezar con la ramificación secuencial y experiencial en la que se ve sumergido nuestro protagonista, debido a que Hamlet pasa por ser—no ser; por consiguiente, se desea mostrar cómo está ramificado su pensamiento, pues su vida y existencialidadn está entre lo intangible, lo material, entre sueños, realidades y el deber. De esta forma se logrará entrar a entender de algún u otro modo la psiquis del personaje para, posteriormente, pasar hacia la del actor.

**1. Un centinela llamado Francisco es relevado por otro hombre llamado Bernardo. Posteriormente, aparecen Horacio y Marcelo, sus compañeros de guardia.**

¿Se ha vuelto a aparecer eso esta noche?, pregunta Marcelo ante un incrédulo Horacio, Bernardo responde que no ha visto nada. Segundos más tarde aparece el espectro.

Entra el ESPECTRO.

MARCELO: —¡Chsss! No sigas: mira, ahí viene.

BERNARDO: —La misma figura; igual que el rey muerto.

MARCELO: —Tú tienes estudios: háblale, Horacio.

BERNARDO: — ¿No se parece al rey? Fíjate, Horacio.

HORACIO: —Muchísimo. Me sobrecoge y angustia.

BERNARDO: —Quiere que le hablen.

MARCELO: —Pregúntale, Horacio.

HORACIO: — ¿Quién eres, que usurpas esta hora de la noche y la forma intrépida y marcial del que en vida fue rey de Dinamarca? Por el cielo, te conjuro que hables.

MARCELO: —Se ha ofendido.

BERNARDO: —Mira, se aleja solemne.

HORACIO: —Espera, habla, habla. Te conjuro que hables. Sale el ESPECTRO.

MARCELO: —Se fue sin contestar.

BERNARDO: —Bueno, Horacio. Estás temblando y palideces. ¿No es esto algo más que una ilusión? ¿Qué opinas?

HORACIO: —Por Dios, que no lo habría creído sin la prueba real y terminante de mis ojos.

Luego, de un diálogo entre los tres sobre Fortimbrás y la guerra. Vuelve a aparecer el ESPECTRO.

HORACIO: —Pero, ¡alto, mirad! ¡Ahí vuelve! Le saldré al paso, aunque me fulmine. ¡Detente, ilusión! (El ESPECTRO abre los brazos). Si hay en ti voz o sonido, háblame. Si hay que hacer alguna buena obra que te depare alivio, y a mí, gracia, háblame. Si sabes de peligros que amenacen a tu patria y puedan evitarse, háblame. O, si escondes en el vientre de la tierra tesoros en vida mal ganados, lo cual, según se cree, os hace a los espíritus vagar en vuestra muerte, háblame. ¡Detente y habla! Canta el gallo. ¡Detenlo tú, Marcelo!

MARCELO: —¿Le doy con mi alabarda?

HORACIO: —Si no se para, dale.

BERNARDO: —¡Está aquí! HORACIO ¡Aquí!

Sale el ESPECTRO.

Después de lo acontecido, deciden contar lo que han visto al príncipe Hamlet, quien ya se encontraba muy afligido por la muerte de su padre y es de los pocos que ha sabido mantener su período de duelo; además, ha tenido que soportar la noticia sobre la repentina boda de su madre con el hermano de su padre Claudio, a tan solo casi dos meses del fallecimiento del rey.

## **2. Repentina boda de Gertrudis con Claudio y un afligido Hamlet**

REINA: —Querido Hamlet, sal de tu penumbra y mira a Dinamarca con ojos de afecto. No quieras estar siempre, con párpado abatido, buscando en el polvo a tu noble padre. Sabes que es ley común: lo que vive morirá, pasando por la vida hacia la eternidad.

HAMLET: —Sí, señora, es ley común.

REINA: —Si lo es, ¿por qué parece para ti tan singular?

HAMLET: —¿Parece, señora? No: es. En mí no hay «parecer». No es mi capa negra, buena madre, ni mi constante luto riguroso, ni suspiros de un aliento entrecortado, no, ni ríos que manan de los ojos, ni expresión decaída de la cara, con todos los modos, formas y muestras de dolor, lo que puede retratarme; todo eso es «parecer», pues son gestos que se pueden simular. Lo que yo llevo dentro no se expresa; lo demás es ropaje de la pena.

Después de celebrada la boda entre Claudio y Gertrudis, Hamlet se queda solo en el salón, desolado por la muerte de su padre y por lo que ha tenido que presenciar.

HAMLET: —¡Ojalá que esta carne tan firme, tan sólida, se fundiera y derritiera hecho rocío, o el Eterno no hubiera promulgado una ley contra el suicidio! ¡Ah, Dios, Dios, que enojosos, ¡rancios, inútiles e inertes me parecen los hábitos del mundo! ¡Me repugna! Es un jardín sin cuidar, echado a perder: invadido hasta los bordes por hierbas infectas. ¡Haber llegado a esto! Muerto hace dos meses... No, ni dos; no tanto. Un rey tan admirable, un Hiperión al lado de este sátiro, tan tierno con mi madre que nunca permitía que los vientos del cielo le hiriesen la cara. ¡Cielo y tierra! ¿He de recordarlo? Y ella se le abrazaba como si el alimento le excitase el apetito; pero luego, al mes escaso... ¡Que no lo piense! Flaqueza, te llamas mujer. Al mes apenas, antes que gastase los zapatos con los que acompañó el cadáver de mi padre como Níobe, todo llanto, ella, ella (¡Dios mío, una bestia sin uso de razón le habría llorado más!) se casa con mi tío, hermano de mi padre, y a él tan semejante como yo a Hércules; al mes escaso, antes que la sal de sus lágrimas bastardas dejara de irritarle los ojos, vuelve a casarse. ¡Ah, malvada prontitud, saltar

con tal viveza al lecho incestuoso! Ni está bien, ni puede traer nada bueno. Pero estalla, corazón, porque yo debo callar.

Entran Horacio, Bernardo y Marcelo al salón donde se encuentra Hamlet, se saludan y tienen una pequeña charla muy amena para, posteriormente, revelar al príncipe Hamlet que ya son dos noches seguidas durante su guardia que han visto revelarse el espectro del rey Hamlet. Luego de unas explicaciones por parte de los tres guardias, terminan acordando esa misma noche para hacer guardia y ver si el príncipe logra observar el espectro.

HAMLET: —Si adopta la figura de mi noble padre, le hablaré, aunque se abra la boca del infierno y me mande callar. Os lo suplico, si no habéis revelado aún la aparición, seguid manteniéndola en secreto, y a lo que vaya a suceder en esta noche podéis darle sentido, mas no lengua. Premiaré vuestra amistad. Y ahora, adiós: en la explanada, entre las once y las doce, me reuniré con vosotros.

LOS TRES: —Nuestra lealtad a Vuestra Alteza.

HAMLET: —Decid afecto y recibid el mío. Adiós. Salen [todos menos HAMLET]. ¿El espectro de mi padre en armas? Algo pasa. Sospecho una traición. ¡Ojalá fuese de noche! Mientras, alma mía, aguarda: los crímenes, por más que los entierren, de la tierra surgirán.

En esta escena, a diferencia de la escena de Hamlet al presenciar la boda de su madre, ahora nos encontramos con un Hamlet lleno de preguntas y curiosidades, pues ve como una señal de indagación las repentinas apariciones del espectro que ha tomado la forma de su padre.

### **3. El amor de Hamlet por Ofelia**

El amor, en apariencia, también pasó por la senda del príncipe de Dinamarca. Ofelia, después de conversar con su hermano y que este la aconsejara sobre los cuidados que debe tener con respecto a las pretensiones de Hamlet, le cuenta a su padre que el príncipe la pretende y ha dado muestras de que es en serio el afecto que le ha demostrado, pues se lo ha jurado. Para Polonio solo son palabras de engaño.

OFELIA: —Señor, últimamente me ha dado muchas muestras de su afecto.

POLONIO: —¿Afecto? ¡Bah! Veo que estás verde e inexperta en cuestión tan peligrosa. ¿Crees en sus muestras, como tú las llamas?

OFELIA: —Señor, no sé qué pensar.

POLONIO: —Pues yo te enseñaré. Considérate una niña al haber dado por valiosas unas muestras que no son de ley. Muéstrate más cauta o, por no agotar el término acosándolo, harás que yo sea muestra de idiotez.

OFELIA: —Señor, me ha galanteado de un modo decoroso.

POLONIO: —Ya, a modo de capricho. ¡Vamos, vamos!

OFELIA: —Y me ha corroborado sus palabras con todos los divinos juramentos

POLONIO: —Sí, cepos para pájaros. Sé bien que, cuando arde la sangre, el alma se prodiga en juramentos. Hija, esas llamaradas, que dan más luz que calor y se extinguen cuando parece que prometen, no las tomes por fuego. Desde ahora, hija, escatima un poco más tu virginal presencia, haz que tus encuentros exijan algo más que la orden de acudir. Respecto a Hamlet,

créele en la medida en que es joven, y piensa que el ronزال con que se mueve es mucho más largo que el tuyo. En suma, Ofelia, no creas sus juramentos, pues son intermediarios de distinto color del que los viste, abogados de causas impías, que se expresan como santos y piadosos alcahuetes para seducirte mejor. No lo repetiré: hablando claro, no quiero que en adelante deshonres ni un momento de tu ocio conversando con el Príncipe Hamlet. Haz lo que te digo. Vamos, ven.

OFELIA: —Os obedeceré, señor.

En esta escena, aunque Hamlet no aparece, la conversación ronda en torno a él. Es preciso tomar en cuenta este punto, pues nos da información de sucesos que no aparecen en el texto y que servirán como guía de sucesos venideros indispensables, pues es la primera muestra de galanteo de parte de Hamlet y acercamiento hacia Ofelia.

#### **4. Aparición del espectro del rey Hamlet y primeras muestras de locura del príncipe Hamlet**

Se observa a Hamlet molesto, pues el nuevo rey celebra junto a la reina incestuosos bacanales, como costumbre que, a vista de Hamlet, conviene más para la honra perder que conservar. Posteriormente, se dirigen hacia el lugar donde suele manifestarse el espectro. Logran verle y este hace gestos de querer hablar con Hamlet, quien le sigue sin dudarlo por encima de sus compañeros de vigía, pues desea saber a qué ha venido.

ESPECTRO: —venga el inmundo y monstruoso asesinato.

HAMLET: —¡Asesinato!

ESPECTRO: —Inmundo asesinato como todos, pero éste harto inmundo, inusitado y monstruoso.

HAMLET: —Vamos, cuéntamelo ya y, con alas tan veloces como el meditar o el amoroso pensamiento, correré a la venganza.

ESPECTRO: —Te veo dispuesto; si no reaccionases, serías más insensible que la planta que lánguida se pudre en la inacción a orillas del Leteo. Óyeme, Hamlet. Propagaron que, durmiendo en el jardín, me mordió una serpiente: con una historia falsa de mi muerte burdamente han engañado a toda Dinamarca. Mas atiende, noble hijo: la serpiente que arrancó la vida de tu padre lleva ahora su corona.

HAMLET: —¡Ah, mi alma profética! ¿Mi tío?

ESPECTRO: —Sí, esa bestia incestuosa, ese adúltero, con su astuta brujería y sus pérfidas prendas (¡ah, astucia que daña, prendas que seducen!) se atrajo a su lascivia ignominiosa el deseo de una reina honesta en apariencia. ¡Oh, Hamlet, qué deslealtad! Conmigo, cuyo amor fue siempre tan perfecto que iba en armonía con las promesas que le hice al desposarla, para hundirse con un mísero cuyas dotes naturales eran pobres al lado de las mías. Pero si la virtud no se deja seducir, aunque el vicio la tiene bajo forma divina, la lujuria, aunque unida a un ángel radiante, se sacia en un lecho celestial y se ceba en la inmundicia. Espera. Creo que siento el olor de la mañana. He de ser breve. Durmiendo en el jardín, como era mi costumbre por la tarde, tu tío, a esa hora insospechada, se acercó sigiloso con un frasco de esencia ponzoñosa y vertió en los portales de mi oído el tósigo ulcerante, cuyo efecto a la sangre del hombre es tan hostil que al punto recorre como azogue las venas y conductos corporales y con súbito poder cuaja y coagula,

como gotas de ácido en la leche, la sangre más fluida y saludable. Lo hizo con la mía y al instante me vi como un leproso, mi piel lisa arrugada en una costra infecta y repugnante. Así, mientras dormía, el acto de un hermano de un golpe me arrancó vida, corona, esposa, me segó en la flor de mis pecados, sin viático, asistencia, extremaunción y, mis cuentas sin rendir, me envió a juicio con todas mis imperfecciones sobre mí. ¡Fue horrendo, horrendo, harto horrendo! Si tienes sentimientos, no lo sufras; no consientas que el tálamo real de Dinamarca sea lecho de lujuria y vil incesto. Mas, cualquiera que sea tu proceder, no ensucies tu alma, ni acometas ninguna acción contra tu madre. Déjala al cielo y a las espinas que, clavadas, le hieren su propio corazón. Adiós ya. La luciérnaga anuncia la mañana: su llama mortecina palidece. Adiós, adiós, Hamlet. Acuérdate de mí.

HAMLET: —¡Ah, legiones celestiales! ¡Ah, tierra! —¿Qué más? ¿Afiado el infierno? ¡No! —Resiste, corazón, y vosotras, mis fibras, no envejeczáis y mantenedme firme. ¿Acordarme de ti? Sí, pobre ánima, mientras resida memoria en mi turbada cabeza. ¿Acordarme de ti? Sí, de la tabla del recuerdo borraré toda anotación ligera y trivial, máximas de libros, impresiones, imágenes que en ella escribieron juventud y observación, y sólo tus mandatos vivirán en mi libro del cerebro, sin mezcla de asuntos menos dignos. ¡Sí, sí, por el cielo! ¡Ah, perversa mujer! ¡Ah, infame, infame, maldito infame sonriente! Mi cuaderno, mi cuaderno; he de anotar lo: uno puede sonreír y sonreír, siendo un infame. Al menos, seguro que es posible en Dinamarca. Bueno, tío, ahí tienes. Y ahora, mi consigna: «Adiós, adiós, acuérdate de mí.» Lo he jurado

Horacio y Marcelo encuentran a Hamlet, quien ha dejado a un lado sus aflicciones para entrar en un episodio de irreflexión. Ellos desean saber qué ha pasado, pero Hamlet antes de contarles lo sucedido los obliga, bajo la presión del espectro que ha empezado a retumbar el suelo, para

que juren con sus manos en la espada del príncipe, de que no contarán lo que hayan visto y lo que está a punto de contarles.

HORACIO: —¡Día y noche, esto es harto extraño!

HAMLET: —Pues igual que al extraño, acógelo bien. Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, de las que sueña nuestra filosofía. Vamos, como antes: jurad que nunca, Dios mediante, por rara o extraña que sea mi conducta (pues tal vez desde ahora crea conveniente adoptar un talante estrafalario), si me veis en tal tesitura, jamás, doblando así los brazos, meneando la cabeza o diciendo expresiones equívocas, como «Nosotros lo sabemos», o «Queriendo, podríamos», o «Si fuésemos a hablar» o «Los hay que si pudieran», mostrando con frases tan ambiguas que sabéis algo de mí... Jurad que, Dios mediante y toda la gracia divina, no haréis nada de eso.

ESPECTRO: —¡Jurad!

[Juran.]

HAMLET: —¡Descansa, ánimo inquieta! —Señores, de corazón a vosotros me encomiendo; y todo lo que un ser tan humilde como Hamlet pueda hacer por demostraros su estima, si Dios quiere, nunca faltará. Entremos todos. Y, os lo ruego, el dedo siempre en el labio. Los tiempos se han dislocado. ¡Cruel conflicto, venir yo a este mundo para corregirlos! Venid. Vamos todos.

## **5. La inflexión de Hamlet es confundida por locura pasional**

Ofelia llega aturdida al aposento de su padre. Entre lágrimas le cuenta a su padre que ha llegado a visitar de improviso el príncipe Hamlet, quien a juicio de ella ha enloquecido.

OFELIA: —¡Ah, señor, me he asustado tanto!

POLONIO: —Por Dios, ¿cómo ha sido?

OFELIA: —Señor, mientras cosía en mi aposento, aparece ante mí el Príncipe Hamlet con el jubón desabrochado, sin sombrero con las calzas sucias y caídas, como argollas al tobillo, más pálido que el lino, temblando las rodillas, y el semblante tan triste en su expresión que parecía huido del infierno para hablar de espantos.

POLONIO: —¿Está loco por ti?

OFELIA: —Señor, no lo sé, pero lo temo.

POLONIO: —¿Qué te dijo?

OFELIA: —Me agarró de la muñeca y me apretó. Entonces extendió todo su brazo y con la otra mano haciendo de visera se puso a escudriñarme la cara, cual si fuera a dibujarla. Así, un buen rato. Al final, sacudiéndome el brazo levemente y alzando y bajando así tres veces la cabeza, lanzó un suspiro tan profundo y lastimero que pareció destrozarle todo el cuerpo y acabar con su existencia. Entonces me soltó y, vuelta la cabeza sobre el hombro, parece que encontró el camino sin mirar, pues salió sin ayuda de los ojos y los tuvo en mí clavados hasta el fin.

POLONIO: —Anda, ven conmigo. Voy a ver al rey. Eso es el delirio del amor, que por su propia violencia se aniquila y lleva a las acciones más desesperadas, como sucede cada vez con las pasiones que tanto nos afligen. Siento... ¿Le has hablado con dureza últimamente?

OFELIA: —No, señor. Sólo cumplí vuestras órdenes: le devolví sus cartas y rechacé su presencia.

POLONIO: —Eso le ha enloquecido. Siento no haber acertado al observarle. Pensé que jugaba contigo y que sería tu perdición. ¡Malditos mis recelos! Parece natural en la vejez excedernos en la desconfianza, igual que es propio de los jóvenes andar escasos de juicio. Ven, vamos con el rey. Esto ha de saberse, que obrar con sigilo traerá más desgracia que enojo el decirlo.

Rosencrantz y Guildenstern, quienes fueron grandes amigos en una edad más temprana de Hamlet, han sido llamados por el rey y, de forma más interesada, por la reina, para que puedan descubrir lo que aqueja y ha llevado a la locura a Hamlet.

REY: —Bienvenidos, Rosencrantz y Guildenstern. Además de lo mucho que ansiábamos veros, os mandamos llamar a toda prisa porque os necesitábamos. Habéis oído hablar de la transformación de Hamlet: la llamo así puesto que no parece el mismo, ni por fuera ni por dentro. Qué pueda ser, si no es la muerte de su padre, lo que le tiene tan fuera de sí, no acierto a imaginarlo. Os ruego a los dos que, habiéndoos criado con él desde la infancia y conociendo tan de cerca su carácter, accedáis a quedaros en la corte por un tiempo, de modo que vuestra compañía le aporte distracción y permita averiguar, mediando ocasiones favorables, si algo ignorado le perturba que, descubierto, podamos remediar.

REINA: —Caballeros, él ha hablado mucho de vosotros y me consta que no hay dos en todo el mundo a quien tenga más afecto. Si os complace mostrar la cortesía y gentileza de pasar algún

tiempo con nosotros en ayuda y cumplimiento de nuestra esperanza, vuestra visita recibirá la gratitud que a la real largueza corresponde.

Entran varios embajadores que traen noticias sobre Fortimbras, quien planeaba atacar Dinamarca, pero ya ha sido reprendido. Posteriormente, Polonio presume ante el rey que ha encontrado la razón de la sin razón de Hamlet. Llega Ofelia, aún consternada y apenada, lee a medias una carta que había enviado con anterioridad Hamlet para luego marcharse a toda prisa. Polonio toma la carta y empieza a leer.

POLONIO: —Tened paciencia, señora. Voy a leerla fielmente. «Duda que ardan los astros, duda que se mueva el sol duda que haya verdad, mas no dudes de mi amor. ¡Ah, querida Ofelia! Los versos se me dan mal. No tengo arte para medir mis lamentos. Pero que te amo más que a nadie, mucho más, créelo. Adiós. Tuyo siempre, queridísima amada mientras mi cuerpo sea mío, Hamlet». Esto me lo ha mostrado mi obediente hija y, además, a mi oído ha confiado todos sus galanteos, tal como sucedieron en tiempo, modo y lugar.

REY: —Y ella, ¿cómo le ha respondido?

POLONIO: —¿Qué opináis de mí?

REY: —Que sois hombre leal y de bien.

POLONIO: —Procuro serlo. ¿Qué habrías pensado si, cuando vi en acción su amor ardiente (pues yo me percaté, tenedlo en cuenta, antes que mi hija me avisara); qué habrías pensado vos o mi querida Majestad, la reina, si yo hubiera sido el cuaderno de sus notas, o me hubiera hecho el distraído, o no hubiera dado importancia a estos amores? ¿Qué habrías pensado? No, yo no

perdí el tiempo y le hablé a mi jovencita de este modo: «El Príncipe Hamlet no es de tu esfera; esto se acabó». Entonces le ordené que si él venía a verla se encerrara, no admitiera sus mensajes, ni recibiera prendas. Lo hizo, y mi consejo le dio fruto, pues, para abreviar, al verse por ella rechazado, le entró melancolía, después inapetencia, después insomnio, después debilidad, después mareos y, siguiendo este declive, la locura que le hace delirar y que todos lamentamos.

REY: —¿Tú crees que es eso?

REINA: —Tal vez. Es posible.

POLONIO: —Decidme, ¿ha ocurrido alguna vez que yo haya dicho con certeza «Es tal cosa» y me haya equivocado?

REY: —Que yo sepa, no.

POLONIO: —[señalando su cabeza y sus hombros] Separad ésta de aquí si me equivoco. Habiendo indicios que me guíen, daré con la verdad, aunque se oculte en el centro de la tierra.

REY: —¿Cómo podemos comprobarlo?

POLONIO: —Sabéis que a veces pasea largo rato por esta galería.

REINA: —Desde luego.

POLONIO: —La próxima vez, le suelto a mi hija. Vos y yo nos pondremos detrás de algún tapiz. Observad su encuentro. Si no está enamorado y por estarlo no ha perdido el juicio, haced que yo cese en mi puesto de gobierno y me ocupe de una granja y de sus cuadras.

REY: —Lo probaremos.

Se nos ha revelado que Ofelia ya se ha entregado en cuerpo y, tal vez, también en alma a Hamlet, pero ella se siente apenada y no quería ser descubierta. Después de que Polonio sostiene la conversación con el rey, se acerca a hablar con Hamlet. Este intenta evadirlo con gran astucia, pero continúa asediándolo para sacar información más veraz que pueda conducirlo a la razón de sus repentinas locuras, pues para Polonio, está ido, ya que el también sufrió por amor en su juventud.

POLONIO: —[aparte] Será locura, pero con lógica. —¿Queréis pasar donde no haga aire?

HAMLET: —¿A mi tumba?

POLONIO: — Ahí sí que no hace aire. [Aparte] ¡Qué atinadas suelen ser sus respuestas! La locura acierta a veces cuando el juicio y la cordura no dan fruto. Voy a dejarte, y en seguida urdiré el modo de que se encuentre con mi hija. —Honorable señor, humildemente pido licencia para retirarme.

HAMLET: —No podéis pedirme nada que yo no os dé con mayor gusto; salvo mi vida, mi vida.

POLONIO: —Adiós, señor.

HAMLET: —¡Viejos tontos y cargantes!

En la escena anterior observamos el primer suplicio por el cual atraviesa en su pensar Hamlet y el cual usa para atormentar a Polonio. El estado de ánimo cambia cuando observa con gran

entusiasmo a sus viejos amigos Rosencrantz y Guildenstern, quienes siguiendo las indicaciones del rey prosiguen a charlar con Hamlet, presumiendo que han llegado de forma esporádica a visitarlo, pero el príncipe no es amigo de las mentiras y los interroga hasta que logra subirles el telón bajo el cual se ocultan para revelar que han sido enviados.

HAMLET: —Yo os diré por qué. Me adelantaré a lo que vais a revelarme y así no sufrirá menoscabo la discreción que prometisteis a los reyes. Últimamente, no sé por qué, he perdido la alegría, he dejado todas mis actividades; y lo cierto es que me veo tan abatido que esta bella estructura que es la tierra me parece un estéril promontorio. Esta regia bóveda, el cielo, ¿veis?, este excelso firmamento, este techo majestuoso adornado con fuego de oro, todo esto me parece nada más que una asamblea de emanaciones pestilentes e inmundas. ¡Qué obra maestra es el hombre! ¡Qué noble en su raciocinio! ¡Qué infinito en sus potencias! ¡Qué perfecto y admirable en forma y movimiento! ¡Cuán parecido a un ángel en sus actos y a un dios en su entendimiento! ¡La gala del mundo, el arquetipo de criaturas! Y sin embargo, ¿qué es para mí esta quintaesencia del polvo? El hombre no me agrada; no, tampoco la mujer.

Después de revelarles a sus amigos algo sobre su sentir, cambian la conversación por la de unos actores que vienen en camino hacia el palacio. Seguidamente, llega al pensamiento de Hamlet la idea de apropiarse muy bien de la obra que será presentada ante el rey. Al recibir a los actores, les pide de forma satírica que presenten una escena de asesinato, traición y sangre, escena de la cual él mismo príncipe se apropió y empieza a declamar con gran fervor, como si estuviera teniendo un episodio catártico. Al finalizar la declamación del actor, Hamlet le pide que al siguiente día representen una escena de asesinato y que, además de ello, pueda añadirle versos escritos por él. Posteriormente, el príncipe entra a un cuarto y resalta la labor del actor por la capacidad que tiene este de poner emociones tan reales que el mismo Hamlet se sensibiliza.

HAMLET: —Ahora ya estoy solo. ¡Ah, qué innoble soy, qué mísero canalla! ¿No afea mi conducta el que este actor, en su fábula, fingiendo sentimiento, acomode su alma a una imagen al punto que su rostro palidezca, le broten lágrimas, el semblante se le mude, la voz se le entrecorte, y que aplique todo el cuerpo a la expresión de su imagen? Y todo por nada. ¿Por Hécuba? ¿Quién es Hécuba para él, o él para Hécuba, que le hace llorar? ¿Qué haría si tuviese el motivo y la llamada al sentimiento que yo tengo? Ahogar el teatro con sus lágrimas, atronar con su clamor los oídos del público, enloquecer al culpable y aterrar al inocente, pasmar al ignorante y suspender los sentidos de la vista y el oído. Mas yo, vil desganado, me arrastro en la apatía como un soñador, impasible ante mi causa y sin decir palabra; no, ni por un rey cuya vida, su bien máspreciado, fue ruinmente aniquilada. ¿Soy un cobarde? ¿Quién me llama infame, me da en la cabeza, me arranca la barba y me la sopla a la cara, me tira de la nariz, me acusa de embustero en cuerpo y alma? ¿Quién? ¡Voto a...! Lo sufriría. Pues seguro que soy dulce cual paloma y no tengo la hiel que encona los agravios, que, si no, ya habría cebado a los milanos del cielo con la asadura de este ruin. ¡Canalla inhumano rijoso, sensual, desleal, desnaturalizado! ¡Oh, venganza! ¡Ah, qué torpe soy! Sí. ¡Buen lucimiento! Yo, hijo de un padre querido al que asesinan, movido a la venganza por cielo e infierno, como una puta me desfogo con palabras y me pongo a maldecir como una golfa o vil fregona. ¡Ah, qué vergüenza! Actúa, cerebro. He oído decir que unos culpables que asistían al teatro se han impresionado a tal extremo con el arte de la escena que al instante han confesado sus delitos; pues el crimen, aunque es mudo, al final habla con lengua milagrosa. Haré que estos actores reciten algo como el crimen de mi padre en presencia de mi tío. Observaré sus gestos, le hurgaré la herida. Al menor sobresalto ya sé qué hacer. El espíritu que he visto quizá sea el demonio, cuyo poder le permite adoptar una forma atrayente; sí, y tal vez por mi debilidad y melancolía, pues es poderoso con tales estados, me engaña para

condenarme. Quiero pruebas concluyentes: el teatro es la red que atraparé la conciencia de este rey.

Qué triste debe ser aparentar estabilidad cuando el corazón se encuentra resquebrajado y regado como rocío en tempestad.

## **6. Polonio y el rey Claudio se esconden para espiar a Hamlet cuando este habla con Ofelia**

HAMLET: —Ser o no ser, esa es la cuestión: si es más noble para el alma soportar las flechas y pedradas de la áspera Fortuna o armarse contra un mar de adversidades y darles fin en el encuentro. Morir: dormir, nada más. Y si durmiendo terminaran las angustias y los mil ataques naturales herencia de la carne, sería una conclusión seriamente deseable. Morir, dormir: dormir, tal vez soñar. Sí, ese es el estorbo; pues qué podríamos soñar en nuestro sueño eterno ya libres del agobio terrenal, es una consideración que frena el juicio y da tan larga vida a la desgracia. Pues, ¿quién soportaría los azotes e injurias de este mundo, el desmán del tirano, la afrenta del soberbio, las penas del amor menospreciado, la tardanza de la ley, la arrogancia del cargo, los insultos que sufre la paciencia, pudiendo cerrar cuentas uno mismo con un simple puñal? ¿Quién lleva esas cargas, gimiendo y sudando bajo el peso de esta vida, si no es porque el temor al más allá, la tierra inexplorada de cuyas fronteras ningún viajero vuelve, detiene los sentidos y nos hace soportar los males que tenemos antes que huir hacia otros que ignoramos? La conciencia nos vuelve unos cobardes, el color natural de nuestro ánimo se mustia con el pálido matiz del pensamiento, y empresas de gran peso y entidad por tal motivo se desvían de su curso y ya no son acción.

Ofelia pasa hacía el salón para hablar con Hamlet y lograr entablar una conversación que desdeñe ante los refugiados Claudio y Polonio, que el amor es la razón de la locura de Hamlet, pero al final se descubre que no es así ante los confusos sentimientos de Hamlet por Ofelia, puesto que antes la amaba, pero ya no. Más bien Hamlet ve el amor y la belleza como una amenaza a sus sentimientos.

HAMLET: —Que si eres honesta y bella, tu honestidad no debe permitir el trato con tu belleza.

OFELIA: —¿Puede haber mejor comercio, señor, que el de honestidad y belleza?

HAMLET: —Pues sí, porque la belleza puede transformar la honestidad en alcahueta antes que la honestidad vuelva honesta a la belleza. Antiguamente esto era un absurdo, pero ahora los tiempos lo confirman. Antes te amaba.

OFELIA: —Señor, me lo hicisteis creer.

HAMLET: —No debías haberme creído, pues la virtud no se puede injertar en nuestro viejo tronco sin que quede algún resabio. Así que no te amaba. OFELIA Más me engañé.

HAMLET: —¡Vete a un convento! ¿Es que quieres criar pecadores? Yo soy bastante decente, pero puedo acusarme de cosas tales que más valdría que mi madre no me hubiese engendrado. Soy muy orgulloso, vengador, ambicioso, con más disposición para hacer daño que ideas para concebirlo, imaginación para plasmarlo o tiempo para cumplirlo. ¿Por qué gente como yo ha de arrastrarse entre la tierra y el cielo? Todos somos unos miserables: no nos creas a ninguno. Venga, vete a un convento. ¿Dónde está tu padre?

OFELIA: —En casa, señor.

HAMLET: —Cerrad bien las puertas, que sólo haga el bobo allí dentro. Adiós.

OFELIA: —¡El cielo le asista!

HAMLET: —Si te casas, sea mi dote esta maldición: serás más casta que el hielo y más pura que la nieve, y no podrás evitar la calumnia. Vete a un convento, anda, adiós. O si es que has de casarte, cástate con un tonto, pues el listo sabe bien los cuernos que ponéis, A un convento, vamos, deprisa. Adiós.

OFELIA: —¡Santos del cielo, curadle!

HAMLET: —Sé muy bien lo de vuestros afeites. Dios os da una cara y vosotras os hacéis otra. Andáis a saltitos o pausado, gangueando bautizáis todo lo creado, y hacéis pasar por inocencia vuestros dengues. Muy bien, se acabó; me ha vuelto loco. Ya no habrá más matrimonios. De los que ya están casados vivirán todos menos uno. Los demás, que sigan como están. ¡A un convento, vamos!

Seguidamente de la salida de Hamlet, entra Claudio y Polonio. Para el rey está descartada la idea de locura de amor, pero si sufre por alguna razón de melancolía.

## **7. Representación de la obra teatral**

Shakespeare a través de Hamlet nos da una cátedra de la forma en cómo debe ser usada la palabra, misma forma que Stanislavski recomienda seguir, puesto que nuestra actuación debe

ser guiada por el camino más veraz, fiel, sin forzar las acciones ni las palabras, para que nuestra alma cante al hablar las emociones más reales de la naturaleza.

HAMLET: —Te lo ruego, di el fragmento como te lo he recitado, con soltura de lengua. Mas si voceas, como hacen tantos cómicos, me dará igual que mis versos los diga el pregonero. Y no cortes mucho el aire con la mano, así; hazlo todo con mesura, pues en un torrente, tempestad y, por así decir, torbellino de emoción has de adquirir la sobriedad que le pueda dar fluidez. Me exaspera ver cómo un escandaloso con peluca desgarrada y hace trizas la emoción de un recitado atronando los oídos del vulgo, que, en su mayor parte, sólo aprecia el ruido y las pantomimas más absurdas. Haría azotar a ése por inflar a Termagante: eso es más herodista que Herodes. Te lo ruego, evítalo.

ACTOR: — Esté segura Vuestra Alteza.

HAMLET: —Tampoco seas muy tibio: tú deja que te guíe la prudencia. Amolda el gesto a la palabra y la palabra al gesto, cuidando sobre todo de no exceder la naturalidad, pues lo que se exagera se opone al fin de la actuación, cuyo objeto ha sido y sigue siendo poner un espejo ante la vida: mostrar la faz de la virtud, el semblante del vicio y la forma y carácter de toda época y momento. Si esto se agiganta o no se alcanza, aunque haga reír al profano, disgustará al juicioso, cuya sola opinión debéis valorar mucho más que un teatro lleno de ignorantes. No quiero ser irreverente, pero he visto actores (elogiados por otros en extremo) que, no teniendo acento de cristiano, ni andares de cristiano, pagano u hombre alguno, se contonean y braman; de tal modo que parece que los hombres fuesen obra de aprendices de la Naturaleza, viendo lo vilmente que imitan a la humanidad.

ACTOR: —1. Señor, espero que eso lo tengamos bastante dominado.

HAMLET: —Dominadlo del todo. Y que el gracioso no se salga de su texto, pues los hay que se ríen para hacer reír a un grupo de pasmados, aunque sea en algún momento crítico del drama. Eso es infame, y demuestra una ambición muy lamentable en el gracioso. Anda, preparaos.

Hamlet ha pactado en encontrarse con Horacio, pues le desea encomendar que vigile con toda la penetración de su alma a su tío Claudio y así comprobar que lo que había dicho el espectro era verdad; quería comprobar que no se trataba de un engaño traído del mismo infierno para flagelar el corazón ya aturdido de Hamlet.

Empieza la obra, cuyo argumento se resume en traición y aceptación de la reina actriz ante las pretensiones del familiar del rey.

HAMLET: —Le envenena en el jardín para quitarle el reino. Se llama Gonzago. La historia se conserva y está escrita en espléndido italiano. Ahora veréis cómo el asesino se gana el amor de la esposa de Gonzago.

OFELIA: —El rey se levanta.

HAMLET: —¡Cómo! ¿Le asusta el fogueo?

REINA: —Mi señor, ¿qué os pasa?

POLONIO: —¡Cese la función!

REY: —Traedme luz. Vámonos.

Claudio y Gertrudis se marchan disgustados por las palabras de Hamlet. El príncipe ha logrado su cometido. Posteriormente, entran Rosencrantz y Guildenstern para avisar que el rey está molesto y su madre se encuentra bastante afligida; además, solicita verlo. Luego de entregar el mensaje, Rosencrantz y Guildenstern insisten en que Hamlet debería contarles la causa de su destemplanza para poder liberarse de la prisión emocional en la que se encuentra, pero Hamlet los evade.

## **8. Muere Polonio, Ofelia enloquece y pretende enviar a Hamlet fuera del reino**

Hamlet encuentra a Claudio rezando e intentando purificar su alma; desea matarlo, pero es preferible hacerlo cuando se encuentre en una situación poco decorosa. El príncipe posterga su sed de venganza y se dirige a ver a su madre, así como se lo solicitó. Entra Hamlet y empieza a discutir con Gertrudis, Hamlet la increpa de forma agresiva y la reina empieza a gritar, por lo que Polonio, quien se había ocultado detrás del tapiz para escucharlos, también grita. Hamlet, en su arrebatado frenesí, atraviesa el tapiz con su daga, que termina dando como resultado la muerte de Polonio. La conmoción por este hecho fue fugaz, puesto que Hamlet sigue cuestionando a su madre por el olvido tan efímero y deshonesto que le dio al rey Hamlet.

HAMLET: —Mira este retrato, y ahora éste; imágenes son de dos hermanos. Ve la gallardía de este rostro, los rizos de Hiperión, la frente de Júpiter, los ojos de Marte, que ordenan o amenazan; el porte de Mercurio el mensajero posándose en una montaña sublime. En verdad, una alianza y una forma en que los dioses dejaron su sello para ratificar lo que es un hombre. Él fue tu marido. Mira lo que sigue. Este es tu marido, espiga podrida que infecta a su hermano. ¿Tienes ojos? ¿Dejaste de pastar en tan hermoso monte para cebarte en este páramo? ¿Eh? ¿Tienes ojos? No lo llares amor, pues a tu edad el ardor de la sangre está amansado y se somete

al juicio. ¿Y qué juicio llevaría de éste a éste? ¿Qué demonio te ha engañado en este juego de gallina ciega? ¡Ah, vergüenza! ¿Y tu rubor? Ardiente infierno, si te inflamas en cuerpo de matrona, en la fogosa juventud la castidad sea como cera y en su fuego se derrita. No hables de impudicia si se enciende la indómita pasión cuando el hielo también arde y la razón sirve al deseo.

En uno de los puntos altos de la discusión entre Gertrudis y Hamlet aparece el espectro, quien le habla al príncipe para que mantenga en fervor el propósito que le encomendó y para que mantenga en calma a su madre.

HAMLET: —¿Cómo estás, madre?

REINA: —¡Ah! ¿Cómo estás tú, que clavas la mirada en el vacío y conversas con el aire incorpóreo? Por tus ojos asoma tu ánimo agitado y, como guerreros despertados por la alarma, tu liso cabello se levanta cual si fuera una excrecencia viviente. ¡Ah, hijo mío! Rocía el fuego y ardor de tu mal con la fría quietud. ¿Qué es lo que miras?

HAMLET: —¡A él, a él! ¡Mira qué semblante demacrado! Si predicase a las piedras, su causa y su figura las ablandaría. —No me mires, no sea que tu acto compasivo cambie mi duro propósito. Mi objeto perdería su color: llanto en vez de sangre

La sombra del Rey Hamlet se retira ante los ojos tristes del príncipe para que finalmente la reina continúe en la conversación junto a Hamlet.

REINA: —No es más que un ensueño de tu mente. El delirio es muy hábil en crear apariciones.

HAMLET: —¿Delirio? Mi pulso late acompasado como el tuyo y da una música tan sana. No es locura lo que he dicho. Ponme a prueba y yo repetiré mis palabras, de lo cual huiría la locura. Madre, por el cielo, no pongas un bálsamo a tu alma que muestre mi demencia y no tu culpa. Será una fina piel sobre la llaga, mientras, invisible, la inmunda podredumbre por dentro todo infecta. Confiésate al cielo, llora el pasado, evita tentaciones; no quieras abonar la mala hierba y hacerla más frondosa. Perdona mi virtud, pero en estos tiempos de molicie y saciedad la virtud ha de excusarse con el vicio e implorar que le deje socorrerle.

Hamlet termina por acordar con su madre que ocultará el cuerpo de Polonio, pero que posteriormente ya responderá por sus actos; no obstante, deberá planear la trampa para Claudio y liberarse de la muerte que seguramente le planean en su travesía hacia Inglaterra.

REINA: —¿Qué puedo hacer?

HAMLET: —De ningún modo lo que yo te diga: dejar que el flácido rey te atraiga a su lecho, te pellizque la cara, te llame paloma y que, por un par de besos inmundos, o sobándote el cuello con sus dedos malditos, consiga que le aclares el enigma: que, en realidad, toda mi locura es fingimiento. Estaría bien decírselo. ¿Podría una reina gentil, modosa, prudente, ocultarle cuestiones de tal entidad a un sapo, un murciélago, un morrongo? ¿Podría? No: a despecho de juicio y reserva, abre la jaula en el tejado, deja volar a los pájaros y, como el célebre mono, haz la prueba metiéndote en la jaula y estréllate al caer.

REINA: —Si el habla es aliento, y el aliento, vida, te aseguro que vida no tendré para contar lo que has dicho.

HAMLET: —He de ir a Inglaterra. ¿Lo sabías?

REINA: —¡Ah, lo había olvidado! Está decidido.

HAMLET: —Éste va a adelantarme el viaje. Le arrastraré el pellejo a la otra estancia. Madre, buenas noches ya. Este dignatario, que en vida fue un torpe y servil palabrero, ahora es un sepulcro callado y secreto. – Vamos, señor, acabemos el asunto. – Buenas noches, madre.

Sale arrastrando a Polonio.

Claudio sabe que no puede encerrar a Hamlet, ya que es muy querido, pero puede enviarle lejos hacia su perdición. Por eso escribe una carta manchando el buen nombre del príncipe y de, esa manera, dar por terminado con la vida de Hamlet.

Ofelia ha entrado en un episodio de delirio, puesto que el hombre al que se había entregado terminó por mandar al Hades a su padre, se ha quedado sola y sus pensamientos chocan ante tanta flagelación de sentimientos encontrados, pues la culpa es más grande que su razón, ya que el hombre que le prometió llevarla al altar gozó de ella y después se marchó.

Laertes ha vuelto de su viaje, encuentra en un estado de enajenación a Ofelia y desea vengar la muerte de su padre. El rey lo convence para calmarle y le promete que obtendrá al culpable para saciar su cólera.

Claudio y Laertes planean la muerte de Hamlet, pues regresa inesperadamente de nuevo a Dinamarca. Debe parecer un accidente y por eso deciden que sea en un enfrentamiento de esgrima, habilidad en la cual Laertes se destaca. Sin embargo, en cada estocada que de Laertes será penetrado en veneno; por si esto no es suficiente, habrá una pócima de beber para que Hamlet no logre librarse del destino que le tienen preparado.

## 9. Ofelia se suicida y la reina Gertrudis muere envenenada

Hamlet sosteniendo el cráneo del que en vida fue el bufón de la corte, recuerda su niñez junto a él. Esto nos enseña que aunque en vida nos creamos dioses, en la muerte seres iguales, pues será mejor obrar con justicia, para que al recordarnos sigamos vivos en la memoria.

HAMLET: —Deja que la vea. ¡Ay, pobre Yorick! Yo le conocía, Horacio: tenía un humor incansable, una agudeza asombrosa. Me llevó a cuevas mil veces. Y ahora, ¡cómo me repugna imaginarlo! Me revuelve el estómago. Aquí colgaban los labios que besé infinitas veces. Y ahora, ¿dónde están tus pullas, tus brincos, tus canciones, esas ocurrencias que hacían estallar de risa a toda la mesa? ¿Ya no tienes quien se ría de tus muecas? ¿Estás encogido? Vete a la estancia de tu señora y dile que, por más que se embadurne, acabará con esta cara. Hazla reír con esto. —Horacio, dime una cosa.

HORACIO: —Sí, mi señor.

HAMLET: —¿Tú crees que Alejandro tenía este aspecto bajo tierra?

HORACIO: —El mismo. HAMLET ¿Y olía así? ¡Uf! HORACIO. Igual, señor.

HAMLET: —¡En qué bajos usos podemos caer, Horacio! ¿No podría la imaginación rastrear el noble polvo de Alejandro y encontrarlo taponando un barril?

HORACIO: —Sería una busca demasiado rebuscada.

HAMLET: —No, nada de eso; habría que seguirle con mesura llevados de lo probable. Es decir: Alejandro murió, Alejandro fue enterrado, Alejandro se convirtió en polvo. El polvo es

tierra, con la tierra se hace el barro, y con el barro en que se convirtió, ¿por qué no se puede tapar un barril de cerveza? Muerto y hecho barro, el imperial César rellena un boquete y el aire intercepta. ¡Ah, que aquella tierra que al mundo arredró tape una pared y corte un ventarrón! Pero, alto. Apartémonos: se acerca el rey, la reina, cortesanos.

Ofelia ha puesto fin a su vida de manera desesperada y sus exequias están en curso, y, aunque discretas sean, la tristeza es igual o más grande, mientras un conmocionado Hamlet observa.

LAERTES: —Dadle sepultura y que broten violetas de su carne pura y sin mancha. Cruel sacerdote, yo te digo que mi hermana será un ángel providente cuando tú estés aullando en el averno.

HAMLET: —¿Cómo? ¿La bella Ofelia?

REINA: —[esparciendo flores] Flores a esta flor. Adiós. Confiaba en que serías la esposa de mi Hamlet. Querida niña, creí que iba a engalanar tu lecho de bodas, no tu sepultura.

LAERTES: —¡Ah, que un triple dolor diez veces triplicado caiga sobre ese maldito cuyo crimen te privó de tu excelsa cordura! – Esperad, no la sepultéis hasta que yo la tenga una vez más entre mis brazos. Salta a la fosa. ¡Apilad ahora tierra sobre vivos y muertos hasta hacer de este llano una montaña que descuelle sobre el monte Pelión o la cumbre celeste del Olimpo!

HAMLET: —[adelantándose] ¿Quién es este que vocea su dolor con tanto ímpetu y hechiza a los planetas con su angustia, dejándolos suspensos como a oyentes asombrados? Aquí está Hamlet de Dinamarca.

LAERTES: —¡Que el diablo te lleve!

HAMLET: —¡Qué mal rezas! Quítame esos dedos de la garganta, pues, aunque no soy impulsivo ni colérico, en mí hay algo peligroso que más te vale temer. ¡Quítame esa mano!

REY: —¡Separadlos! REINA ¡Hamlet, Hamlet! TODOS [LOS CORTESANOS] ¡Señores!  
HORACIO Calmaos, Alteza.

HAMLET: —Por esta causa lucharé con él hasta que mis párpados dejen de moverse.

REINA: —¿Qué causa, hijo mío?

HAMLET: —Yo amaba a Ofelia. Ni todo el amor de veinte mil hermanos juntos sumaría la medida del mío. —¿Qué piensas hacer por ella?

REY: —¡Ah, está loco, Laertes!

REINA: —¡Por el amor de Dios, no le oigas!

HAMLET: —¡Voto a...! Dime lo que harás. ¿Piensas llorar, luchar, ayunar, desgarrarte? ¿O beber vinagre, comerte un cocodrilo? Yo también. ¿Has venido aquí a lloriquear, a rebajarme tirándote a la fosa? Si te entierras con ella, yo también. Y si hablas de montañas, que nos echen encima fanegas a millones hasta que la tierra se queme la cabeza en el círculo solar y el Osa parezca una verruga. Si voceas, yo hablaré tan hinchado como tú.

REY: —Esto es pura demencia; el acceso no puede durarle mucho tiempo. Muy pronto estará manso como una paloma al salir del cascarón sus doradas parejas y se hundirá en el silencio.

HAMLET: —Oídmeme bien. ¿Por qué me tratáis así? Yo siempre os aprecié. Pero no importa. Que Hércules haga lo que se le antoje; el gato maúlla y el sol volverá a salir.

Ya en el Palacio Hamlet le cuenta a Horacio sobre cómo librarse de la trampa que le había tendido su tío en su camino hacia Inglaterra y la razón del porqué, con mayor razón, debe vengar el asesinato de su padre.

HORACIO: —¡Qué rey es este!

HAMLET: —¿No crees que ya es mi turno? Mata a mi padre, prostituye a mi madre, se mete entre la elección y mi esperanza y a mi propia vida le echa el anzuelo con toda esa maña. ¿No sería de conciencia pagarle con mi brazo? ¿Y no sería condenarse permitir que esta úlcera se extienda y siga corrompiendo?

Hamlet no cree en augurios, el destino está para ser escrito con acciones; si ha de venir, lo mejor es que lo encuentre preparado, pues nuestro ser se basa en experiencias que la misma vida nos va regalando y lo mejor que podremos hacer es luchar contra el torrente huracanado, puesto que un hombre no puede ser recordado por su paso inacabado. Si el destino debe llegar, llegará, pero no se quedará esperando a que este se lo lleve.

HAMLET: —Perdonadme, señor. Os he agraviado. Perdonad como caballero. Los presentes bien saben y a vos de cierto os han dicho que estoy aquejado de un grave trastorno. Si rudamente he provocado vuestros sentimientos, honor y disgusto, aquí proclamo que ha sido locura. ¿Fue Hamlet quien hirió a Laertes? Jamás. Si Hamlet ha salido de sí y, no siendo él mismo, agravia a Laertes, no es Hamlet quien obra; Hamlet lo niega. Entonces, ¿quién obra? Su locura. Si es así, Hamlet es también de la parte agraviada y la locura es su cruel enemiga. Señor, ante esta asamblea: que mi negación de un mal pretendido me absuelva en vuestro noble pensamiento, como si mi flecha, volando por encima de la casa, hubiera herido a mi hermano.

Hamlet es consciente de que sus acciones desventuradas han causado daño a quienes no iban destinadas, por ello ofrece disculpas, ya que sus intenciones siempre han intentado ir en el camino de su justicia. Laertes no piensa igual, pues va perdiendo en el enfrentamiento de esgrima contra un vigoroso Hamlet y, aunque contra su conciencia, Laertes empuña su espada luego de ser rociada por el veneno con el cual pretende dar fin a su cólera. Por otro lado, una eufórica Gertrudis abraza a su hijo para luego beber la copa que concluirá con su vida.

Hamlet es audaz, que, aunque Laertes a traición le ha estocado, con habilidad feroz y mente perspicaz logra arrebatarse la mortífera espada con la cual lo hirió para que Laertes reciba una estocada de su propia traición.

#### **10. Laertes confiesa a Hamlet la trampa que le habían tendido junto al rey**

Hamlet descubre la verdad a manos de la misma voz de Laertes. Su madre y él han sido envenenados a causa del rey, que huye mientras la espada es arrojada por Hamlet como lanza que termina por atravesar el corazón impuro del villano Claudio, el rey usurpador.

HAMLET: —El ciclo te absuelva. Voy a seguirte. Me muero, Horacio. —¡Adiós, pobre reina! Vosotros, que palidecéis y tembláis ante esta desdicha, comparsas o testigos mudos de esta obra, si me quedara tiempo (pues el esbirro de la muerte siempre arresta), ah, os contaría... Ya basta. Horacio, me muero; tú vives: relata mi historia y mi causa a cuantos las ignoran.

HORACIO: —Nada de eso. Más que danés soy antiguo romano. Aún queda bebida.

HAMLET: —Como hombre que eres, dame esa copa. ¡Suéltala! ¡Por Dios, dámela ¡Ah, buen Horacio! Si todo queda oculto, ¡qué nombre tan manchado dejaré! Si por mí sentiste algún

cariño, abstente de la dicha por un tiempo y vive con dolor en el cruel mundo para contar mi historia.

**B)** Luego de haber desdeñado los lapsos en vida de Hamlet, pasamos a abordar el sistema en el cual he pensado que se podría acoplar este apasionante, incomprendido y fervoroso personaje.

Shakespeare, en su invención con Hamlet, realiza la exploración de una representación de lo humano y, con esto, el arribo del héroe, término que siglos más tarde acuñó el ruso historiador, teórico y filósofo Bajtín, para definir a los personajes en los cuales un hombre que se está construyendo continuamente no cesa en su cambio y exploración interior. Este héroe debe atravesar y hacer frente a sus vicisitudes en el desarrollo de esa esencia imperfecta, que se forma, conforma y transfigura a cada instante, también habla sobre sí mismo y sobre su mundo, tal cual pasa con Hamlet, cuyo pensamiento ronda como una manera de representar los cambios humanos y las alteraciones causadas no solo por defectos y decaimientos, sino efectuadas también por los sucesos y las vulnerabilidades temporales de la voluntad.

Bajtín no solo indagó sobre los personajes principales, también investigó y formó una estructura de análisis y conectividad para el tiempo y el espacio como la manera de organizar los acontecimientos más relevantes de un texto literario y que complementariamente fuese una forma de presentación. A esta forma de análisis se le denominó cronotopo y fue usada por Carlos Fuentes “como el centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de una novela” (1990, p. 38). Es por esto que para la literatura es tan importante la inclusión de los dos aspectos ya mencionados anteriormente, héroe y cronotopo, como medios estructurados y creadores sensitivos para la recopilación, interpretación y análisis de autor, obra y/o personaje, pues cada

uno posee un mundo y, por ende, su propio cronotopo para ayudar en una posible hipótesis ante los símbolos de una crisis existencial.

Bajtín, en su teoría, trabaja la dialéctica como forma de organizar el lenguaje. En ser y no ser sería considerado este concepto, pero no en su totalidad, pues favorece al sentido en el cual quiero acercarme a estructurar, sin dejar a un lado el concepto de vida, indispensable para esta forma de sistematizar una obra y, en este caso, al personaje Hamlet de Shakespeare.

En lo planteado y representado en el siguiente gráfico se utilizan algunos recursos del modelo de análisis propuesto por Bajtín en el cronotopo como medio para escenificar la existencial y experiencial vida por la cual pasa nuestro personaje a través del ser—no ser; por consiguiente, se desea mostrar cómo está ramificado el pensamiento de Hamlet, pues su existencialidad está entre lo intangible, lo material, entre sueños, realidades y el deber.

Al principio de la obra, Hamlet sostiene una conversación con su madre, quien le explica a su hijo que el destino de todo ser humano es la muerte y que todo lo que vive debe morir, puesto que el ciclo de la vida es así, cruzar por la vida hacia la eternidad. Hamlet, convencido de la existencia de un velo que empaña y cubre toda realidad, contesta que todo es existencia de apariencias, pues son cosas que el hombre puede fingir, pero muchas veces hay cosas que se cargan que ni siquiera se es capaz de expresar y que no son más que ataduras, galas y tapujos. Con esto Hamlet llega a la conclusión de que desea saber la razón a tantos misterios de introspección, puesto que su ser lo reclama.



PhotoRoom®

En este gráfico se encuentra la ramificación secuencial y experiencial en la que se ve sumergido nuestro protagonista, con el fin de lograr entender de alguna u otra forma la psiquis del personaje para, posteriormente y por último, pasar desde la psiquis de este hacia el actor.

### **2.1 Ser-no ser-vida del personaje Hamlet de Shakespeare**

A parte de las ideas ya mencionadas a lo largo del presente trabajo, ser—no ser—vida nacen a partir de dos monólogos de Hamlet. El primero es el más conocido y representativo de esta obra, cuyo diálogo hace un reclamo a la vida sobre el hacer, el deber, la muerte, la realidad e irrealidad, las apariencias y un sinfín de emociones y conceptos que despierta este magistral monólogo. Hamlet está siendo asediado por sus pensamientos... ¿qué será mejor para el espíritu, ser o no ser? Con este monólogo Hamlet abre el debate en el cual se encuentra su raciocinio e introspección, ser o no ser. Este apartado no tiene elección, deja todo a que la vida sea su obrador.

HAMLET: —Ser o no ser, esa es la cuestión: si es más noble para el alma soportar las flechas y pedradas de la áspera Fortuna o armarse contra un mar de adversidades y darles fin en el encuentro. Morir: dormir, nada más. Y si durmiendo terminaran las angustias y los mil ataques naturales herencia de la carne, sería una conclusión seriamente deseable. Morir, dormir: dormir, tal vez soñar. Sí, ese es el estorbo; pues qué podríamos soñar en nuestro sueño eterno ya libres del agobio terrenal, es una consideración que frena el juicio y da tan larga vida a la desgracia. Pues, ¿quién soportaría los azotes e injurias de este mundo, el desmán del tirano, la afrenta del soberbio, las penas del amor menospreciado, la tardanza de la ley, la arrogancia del cargo, los insultos que sufre la paciencia, pudiendo cerrar cuentas uno mismo con un simple puñal? ¿Quién lleva esas cargas, gimiendo y sudando bajo el peso de esta vida, si no es porque el temor al más allá, la tierra inexplorada de cuyas fronteras ningún viajero vuelve, detiene los sentidos y nos hace soportar los males que tenemos antes que huir hacia otros que ignoramos? La conciencia nos vuelve unos cobardes, el color natural de nuestro ánimo se mustia con el pálido matiz del pensamiento, y empresas de gran peso y entidad por tal motivo se desvían de su curso y ya no son acción.

La segunda idea emerge desde la noticia de la muerte de Ofelia, junto con la racionalidad y experiencialidad, pues Hamlet, a partir de los hechos sucedidos, se da cuenta de que a pesar de querer evadir el sufrimiento a las personas que aprecia, terminó por llevarlas desde su locura a la perdición de sus afectos y existencia, sin poder aún cumplir con su misión de justicia.

HAMLET Por esta causa lucharé con él hasta que mis párpados dejen de moverse.

REINA ¿Qué causa, hijo mío?

HAMLET Yo amaba a Ofelia. Ni todo el amor de veinte mil hermanos juntos sumaría la medida del mío. - ¿Qué piensas hacer por ella?

REY ¡Ah, está loco, Laertes!

REINA ¡Por el amor de Dios, no le oigas!

HAMLET ¡Voto a ...! Dime lo que harás. ¿Piensas llorar, luchar, ayunar, desgarrarte? ¿O beber vinagre, comerte un cocodrilo? Yo también. ¿Has venido aquí a lloriquear, a rebajarme tirándote a la fosa? Si te entierras con ella, yo también. Y si hablas de montañas, que nos echen encima fanegas a millones hasta que la tierra se quemé la cabeza en el círculo solar y el Osa parezca una verruga. Si voceas, yo hablaré tan hinchado como tú.

Para posteriormente Hamlet en su encuentro con Laertes mientras se preparan para llevar a cabo la batalla de esgrima, Hamlet se sincera con Laertes y pide disculpas por los agravios cometidos.

HAMLET: —Perdonadme, señor. Os he agraviado. Perdonad como caballero. Los presentes bien saben y a vos de cierto os han dicho que estoy aquejado de un grave trastorno. Si rudamente he provocado vuestros sentimientos, honor y disgusto, aquí proclamo que ha sido locura. ¿Fue Hamlet quien hirió a Laertes? Jamás. Si Hamlet ha salido de sí y, no siendo él mismo, agravia a Laertes, no es Hamlet quien obra; Hamlet lo niega. Entonces, ¿quién obra? Su locura. Si es así, Hamlet es también de la parte agraviada y la locura es su cruel enemiga. Señor, ante esta asamblea: que mi negación de un mal pretendido me absuelva en vuestro noble pensamiento, como si mi flecha, volando por encima de la casa, hubiera herido a mi hermano.

Hamlet culpa a su locura, pues estuvo fuera de la racionalidad, y consecuencia de ello fueron los transcurros momentáneos del ser al no ser (explicado como paso a su locura), ya que al querer protegerse a sí mismo y cumplir con la promesa a su padre, terminó por herir a personas ajenas a su misión. Ser y no ser hace parte de la realidad e irrealidad, pues las dos representan opciones traducidas en hechos, acciones y emociones que determinarán lo que pase con la vida.

- El ser está definido como un concepto general de lo real en cuanto a existencia; de este modo, se desarrolla en simbolizar la vida, el alma, los buenos sentimientos, la veracidad, la felicidad, lo positivo, los anhelos, el amor, la justicia, las motivaciones o las acciones que vayan en pro de enaltecer el ser y su purificación.

- El no ser está definido como la irrealidad, la nada, la muerte, los desdenes, la frustración, la tristeza, el desamor, los sueños rotos, la injusticia, las apariencias, las motivaciones o las acciones negativas que vayan en contra o hieran al ser. Se podría decir que sería la dialéctica de ser.

- Vida es el camino que se forja a ser o no ser. El conjunto de estos se deriva en la experiencia o sabiduría obtenida para un fin. Estaría catalogado como el origen o el inicio de las acciones, sucesos, hechos y sus consecuencias.

- Vida como resultado experiencial. Este apartado tiene como objetivo la conclusión en la generalidad de las acciones, pensamientos y, sobre todo, la sabiduría o experiencia que llevó a un fin.

### **1. Un centinela llamado Francisco es relevado por otro hombre llamado Bernardo.**

#### **Posteriormente, aparecen Horacio y Marcelo, sus compañeros de guardia**

A partir de las experiencias vividas los días anteriores por los guardias con respecto al espectro, estos llaman a Horacio para que diera credibilidad a lo que estaba ocurriendo. Una vez llegado Horacio y al observar que las apariciones del espectro son reales, se constituye un camino (vida) hacia la historia del príncipe de Dinamarca, Hamlet.

### **2. Repentina boda de Gertrudis con Claudio y un afligido Hamlet**

- Vida: la boda de Gertrudis y su tío Claudio.

Este hecho va encaminado hacia un no ser, puesto que Hamlet se encuentra en un punto de fragilidad y tristeza tras la pérdida de su padre, y ahora debe presenciar con sentimiento de decepción, impotencia y rabia la boda de su madre a menos de dos meses de haber perdido a su ser querido. Este suceso despierta emociones negativas que hieren; por lo tanto, pertenece al no ser.

HAMLET: —¡Ojalá que esta carne tan firme, tan sólida, se fundiera y derritiera hecho rocío, o el Eterno no hubiera promulgado una ley contra el suicidio! ¡Ah, Dios, Dios, que enojosos, ¡rancios, inútiles e inertes me parecen los hábitos del mundo! ¡Me repugna! Es un jardín sin cuidar, echado a perder: invadido hasta los bordes por hierbas infectas. ¡Haber llegado a esto! Muerto hace dos meses... No, ni dos; no tanto. Un rey tan admirable, un Hiperión al lado de este sátiro, tan tierno con mi madre que nunca permitía que los vientos del cielo le hiriesen la cara. ¡Cielo y tierra! ¿He de recordarlo? Y ella se le abrazaba como si el alimento le excitase el apetito; pero luego, al mes escaso... ¡Que no lo piense! Flaqueza, te llamas mujer. Al mes apenas, antes que gastase los zapatos con los que acompañó el cadáver de mi padre como Níobe, todo llanto, ella, ella (¡Dios mío, una bestia sin uso de razón le habría llorado más!) se casa con mi tío, hermano de mi padre, y a él tan semejante como yo a Hércules; al mes escaso, antes que la sal de sus lágrimas bastardas dejara de irritarle los ojos, vuelve a casarse. ¡Ah, malvada prontitud, saltar con tal viveza al lecho incestuoso! Ni está bien, ni puede traer nada bueno. Pero estalla, corazón, porque yo debo callar.

### **3. El amor de Hamlet por Ofelia**

- Vida: Ofelia ha recibido muestras de galanteo de parte de Hamlet

El amor es un sentimiento que enaltece el ser, pues la esencia de este sentimiento es muestra de pureza, felicidad, sinceridad. El príncipe le ha hecho saber a Ofelia con aire honesto que el sentimiento hacia ella es real.

OFELIA: —Señor, últimamente me ha dado muchas muestras de su afecto.

POLONIO: —¿Afecto? ¡Bah! Veo que estás verde e inexperta en cuestión tan peligrosa. ¿Crees en sus muestras, como tú las llamas?

OFELIA: —Señor, no sé qué pensar.

POLONIO: —Pues yo te enseñaré. Considérate una niña al haber dado por valiosas unas muestras que no son de ley. Muéstrate más cauta o, por no agotar el término acosándolo, harás que yo sea muestra de idiotez.

OFELIA: —Señor, me ha galanteado de un modo decoroso.

POLONIO: —Ya, a modo de capricho. ¡Vamos, vamos!

OFELIA: —Y me ha corroborado sus palabras con todos los divinos juramentos

Además, Shakespeare ha constatado este sentimiento de ser con una carta entregada para Ofelia.

«Duda que ardan los astros, duda que se mueva el sol, duda que haya verdad, mas no dudes de mi amor. ¡Ah, querida Ofelia! Los versos se me dan mal. No tengo arte para medir mis lamentos. Pero que te amo más que a nadie, mucho más, créelo. Adiós. Tuyo siempre, queridísima amada mientras mi cuerpo sea mío, Hamlet».

#### **4. Aparición del espectro del rey Hamlet y primeras muestras de locura del príncipe Hamlet**

- Vida: el espectro le revela la verdad a Hamlet

En esta escena podremos apreciar la presencia de no ser como resultado del relato del espectro del rey Hamlet. El príncipe Hamlet en este momento no desea justicia, desea venganza, dado que ha sido afligido, ofendido y flagelado por las acciones de su malvado tío, al haberle quitado a Dinamarca a su rey, a su madre, su esposo y a él, su padre.

HAMLET: —¡Ah, legiones celestiales! ¡Ah, tierra! —¿Qué más? ¿Afiado el infierno? ¡No! —Resiste, corazón, y vosotras, mis fibras, no envejeczáis y mantenedme firme. ¿Acordarme de ti? Sí, pobre ánima, mientras resida memoria en mi turbada cabeza. ¿Acordarme de ti? Sí, de la tabla del recuerdo borraré toda anotación ligera y trivial, máximas de libros, impresiones, imágenes que en ella escribieron juventud y observación, y sólo tus mandatos vivirán en mi libro del cerebro, sin mezcla de asuntos menos dignos. ¡Sí, sí, por el cielo! ¡Ah, perversa mujer! ¡Ah, infame, infame, maldito infame sonriente! Mi cuaderno, mi cuaderno; he de anotarlo: uno puede sonreír y sonreír, siendo un infame. Al menos, seguro que es posible en Dinamarca. Bueno, tío, ahí tienes. Y ahora, mi consigna: «Adiós, adiós, acuérdate de mí». Lo he jurado.

#### **5. La inflexión de Hamlet es confundida por locura pasional**

- Vida: Rosencrantz y Guildenstern indagan a Hamlet sobre su estado de ánimo.

Hamlet desde el ser desahoga una parte de sus pesares, pues aunque son sentimientos que revelan tristeza, desolación y, en parte, pesimismo, desde su introspección realiza un acto de liberación y purificación.

HAMLET: —Yo os diré por qué. Me adelantaré a lo que vais a revelarme y así no sufrirá menoscabo la discreción que prometisteis a los reyes. Últimamente, no sé por qué, he perdido la alegría, he dejado todas mis actividades; y lo cierto es que me veo tan abatido que esta bella estructura que es la tierra me parece un estéril promontorio. Esta regia bóveda, el cielo, ¿veis?, este excelso firmamento, este techo majestuoso adornado con fuego de oro, todo esto me parece nada más que una asamblea de emanaciones pestilentes e inmundas. ¡Qué obra maestra es el hombre! ¡Qué noble en su raciocinio! ¡Qué infinito en sus potencias! ¡Qué perfecto y admirable en forma y movimiento! ¡Cuán parecido a un ángel en sus actos y a un dios en su entendimiento! ¡La gala del mundo, el arquetipo de criaturas! Y sin embargo, ¿qué es para mí esta quinta esencia del polvo? El hombre no me agrada; no, tampoco la mujer.

- Vida: Las apariencias que realiza Hamlet sobre su real estado emocional.

Hamlet debe no ser, ya que no es capaz de revelar los motivos e impulsos de dolor con los cuales desearía tomar venganza. Se encuentra en un estado emocional dedicado a soportar los desdenes de los cuales ha sido víctima y oprimen su corazón.

HAMLET: —Ahora ya estoy solo. ¡Ah, qué innoble soy, qué mísero canalla! ¿No afea mi conducta el que este actor, en su fábula, fingiendo sentimiento, acomode su alma a una imagen al punto que su rostro palidezca, le broten lágrimas, el semblante se le mude, la voz se le entrecorte, y que aplique todo el cuerpo a la expresión de su imagen? Y todo por nada. ¿Por Hécuba? ¿Quién es Hécuba para él, o él para Hécuba, que le hace llorar? ¿Qué haría si tuviese el motivo y

la llamada al sentimiento que yo tengo? Ahogar el teatro con sus lágrimas, atronar con su clamor los oídos del público, enloquecer al culpable y aterrar al inocente, pasmar al ignorante y suspender los sentidos de la vista y el oído. Mas yo, vil desganado, me arrastro en la apatía como un soñador, impasible ante mi causa y sin decir palabra; no, ni por un rey cuya vida, su bien máspreciado, fue ruinmente aniquilada. ¿Soy un cobarde? ¿Quién me llama infame, me da en la cabeza, me arranca la barba y me la sopla a la cara, me tira de la nariz, me acusa de embustero en cuerpo y alma? ¿Quién? ¡Voto a...! Lo sufriría. Pues seguro que soy dulce cual paloma y no tengo la hiel que encona los agravios, que, si no, ya habría cebado a los milanos del cielo con la asadura de este ruin. ¡Canalla inhumano rijoso, sensual, desleal, desnaturalizado! ¡Oh, venganza! ¡Ah, qué torpe soy! Sí. ¡Buen lucimiento! Yo, hijo de un padre querido al que asesinan, movido a la venganza por cielo e infierno, como una puta me desfogo con palabras y me pongo a maldecir como una golfa o vil fregona. ¡Ah, qué vergüenza!

## **6. Polonio y el rey Claudio se esconden para espiar a Hamlet cuando este habla con Ofelia**

- Vida: Hamlet es cuestionado por Ofelia sobre el amor de este a ella.

Hamlet opta por no ser, aunque la ama, su ser está siendo atormentado y no es momento para desorientar su camino de la misión que debe cumplir, ni tampoco desea involucrar a Ofelia en sus sentimientos heridos que arden en fervor de la venganza. Es por ello que Ofelia recibe un maltrato cercano a lo deshonroso.

OFELIA: —¿Puede haber mejor comercio, señor, que el de honestidad y belleza?

HAMLET: —Pues sí, porque la belleza puede transformar la honestidad en alcahueta antes que la honestidad vuelva honesta a la belleza. Antiguamente esto era un absurdo, pero ahora los tiempos lo confirman. Antes te amaba.

OFELIA: —Señor, me lo hicisteis creer.

HAMLET: —No debías haberme creído, pues la virtud no se puede injertar en nuestro viejo tronco sin que quede algún resabio. Así que no te amaba.

OFELIA: —Más me engañé.

HAMLET: —¡Vete a un convento! ¿Es que quieres criar pecadores? Yo soy bastante decente, pero puedo acusarme de cosas tales que más valdría que mi madre no me hubiese engendrado. Soy muy orgulloso, vengador, ambicioso, con más disposición para hacer daño que ideas para concebirlo, imaginación para plasmarlo o tiempo para cumplirlo. ¿Por qué gente como yo ha de arrastrarse entre la tierra y el cielo? Todos somos unos miserables: no nos creas a ninguno. Venga, vete a un convento. ¿Dónde está tu padre?

OFELIA: —En casa, señor.

HAMLET: —Cerrad bien las puertas, que sólo haga el bobo allí dentro. Adiós.

OFELIA: — ¡El cielo le asista!

HAMLET: — Si te casas, sea mi dote esta maldición: serás más casta que el hielo y más pura que la nieve, y no podrás evitar la calumnia. Vete a un convento, anda, adiós. O si es que has de

casarte, cástate con un tonto, pues el listo sabe bien los cuernos que ponéis. A un convento, vamos, deprisa. Adiós.

OFELIA: —¡Santos del cielo, curadle!

HAMLET: —Sé muy bien lo de vuestros afeites. Dios os da una cara y vosotras os hacéis otra. Andáis a saltitos o pausado, gangueando bautizáis todo lo creado, y hacéis pasar por inocencia vuestros dengues. Muy bien, se acabó; me ha vuelto loco. Ya no habrá más matrimonios. De los que ya están casados vivirán todos menos uno. Los demás, que sigan como están. ¡A un convento, vamos!

## **7. Representación de la obra teatral**

- Vida: Hamlet desea contar la verdad a través de una obra y guía la actuación para llegar a lo más veraz de la realidad.

El príncipe Hamlet obra desde el ser, pues desea ser lo más verosímil posible con la delicadeza de la naturaleza, dado que desea descubrir la verdad; para ello, los actores son encomendados a hacer de su arte un transmisor de verdades y denunciante de pecados.

HAMLET: —Te lo ruego, di el fragmento como te lo he recitado, con soltura de lengua. Mas si voceas, como hacen tantos cómicos, me dará igual que mis versos los diga el pregonero. Y no cortes mucho el aire con la mano, así; hazlo todo con mesura, pues en un torrente, tempestad y, por así decir, torbellino de emoción has de adquirir la sobriedad que le pueda dar fluidez. Me exaspera ver cómo un escandaloso con peluca desgarrada y hace trizas la emoción de un recitado atronando los oídos del vulgo, que, en su mayor parte, sólo aprecia el

ruido y las pantomimas más absurdas. Haría azotar a ése por inflar a Termagante: eso es más herodista que Herodes. Te lo ruego, evítalo.

ACTOR 1: —Esté segura, Vuestra Alteza.

HAMLET: —Tampoco seas muy tibio: tú deja que te guíe la prudencia. Amolda el gesto a la palabra y la palabra al gesto, cuidando sobre todo de no exceder la naturalidad, pues lo que se exagera se opone al fin de la actuación, cuyo objeto ha sido y sigue siendo poner un espejo ante la vida: mostrar la faz de la virtud, el semblante del vicio y la forma y carácter de toda época y momento. Si esto se agiganta o no se alcanza, aunque haga reír al profano, disgustará al juicioso, cuya sola opinión debéis valorar mucho más que un teatro lleno de ignorantes. No quiero ser irreverente, pero he visto actores (elogiados por otros en extremo) que, no teniendo acento de cristiano, ni andares de cristiano, pagano u hombre alguno, se contonean y braman; de tal modo que parece que los hombres fuesen obra de aprendices de la Naturaleza, viendo lo vilmente que imitan a la humanidad.

ACTOR 1: —Señor, espero que eso lo tengamos bastante dominado.

HAMLET: —Dominadlo del todo. Y que el gracioso no se salga de su texto, pues los hay que se ríen para hacer reír a un grupo de pasmados, aunque sea en algún momento crítico del drama. Eso es infame, y demuestra una ambición muy lamentable en el gracioso. Anda, preparaos.

## **8. Muere Polonio, Ofelia enloquece y pretende enviar a Hamlet fuera del reino**

- Vida: el rey Claudio reza mientras Hamlet tiene la oportunidad de vengar a su padre.

Hamlet en su ser se ve detenido dentro de la opción de asesinar a Claudio. Su ser más lúcido lo detiene a llenar su daga de sangre, pues si Claudio muere en ese momento, terminaría por convertirse en un mártir con su memoria honrada y glorificada. Hamlet posterga la ocasión de hacer justicia para un momento más propicio.

HAMLET: —Ahora es buen momento, está rezando; voy a hacerlo ya. [Desenvaina].  
Entonces sube al cielo y esa es mi venganza. Esto hay que razonarlo. Un ruin mata a mi padre, y yo, su único hijo, por ello mando al cielo a ese ruin. Ah, esto es paga y recompensa, no venganza. Mató a mi padre en la impureza, saciado, en la flor de sus culpas, en plena lozanía. ¿Quién sabe cómo están sus cuentas, salvo el cielo? Mas, según nuestro saber y modo de pensar, su caso es grave. ¿Me habré vengado matándole mientras él purga su alma, cuando está preparado para el tránsito? No. Adentro, espada, y conoce sazón más horrorosa. Cuando duerma borracho o esté ardiente, o en el lecho del placer incestuoso, blasfemando en el juego o en un acto que no tenga señal de salvación, entonces le derribas; que dé coces al cielo y su alma sea más negra y más maldita que el infierno adónde va. Mi madre aguarda. Tu rezo los días enfermos te alarga.

- Vida: Hamlet discute con su madre.

Hamlet en la euforia de la discusión escucha ruidos detrás del tapiz y, enceguecido por su no ser, mata a Polonio, aunque posteriormente cae en cuenta del error que ha cometido, pero ya no hay vuelta atrás.

HAMLET: —Y tú, bobo, imprudente, entrometido, adiós. Te creí tu superior. Acepta tu suerte. Pasarse de curioso trae peligro.

HAMLET: —Cuando ruegues la divina bendición, yo te pediré la tuya. —En cuanto a este caballero, lo siento de veras. Pero el cielo ha querido, haciéndome su azote y su verdugo, castigarme a mí con él y a él conmigo. Le sacaré de aquí y responderé de su muerte. Una vez más, buenas noches. Tengo que ser cruel sólo por afecto. Lo peor vendrá; esto es el comienzo.

### **9. Ofelia se suicida y la reina Gertrudis muere envenenada**

- Vida: Hamlet se entera que Ofelia ha muerto.

Hamlet, desde su ser más sincero y puro sufre por la muerte de la bella Ofelia, y al enfrentarse con Laertes devela los sentimientos más puros por ella. Esta sería otra forma de purificación del ser.

HAMLET: —Por esta causa lucharé con él hasta que mis párpados dejen de moverse.

REINA: —¿Qué causa, hijo mío?

HAMLET: —Yo amaba a Ofelia. Ni todo el amor de veinte mil hermanos juntos sumaría la medida del mío. —¿Qué piensas hacer por ella?

REY: —¡Ah, está loco, Laertes!

REINA: —¡Por el amor de Dios, no le oigas!

HAMLET: —¡Voto a...! Dime lo que harás. ¿Piensas llorar, luchar, ayunar, desgarrarte? ¿O beber vinagre, comerte un cocodrilo? Yo también. ¿Has venido aquí a lloriquear, a rebajarme

tirándote a la fosa? Si te entierras con ella, yo también. Y si hablas de montañas, que nos echen encima fanegas a millones hasta que la tierra se quemé la cabeza en el círculo solar y el Osa parezca una verruga. Si voceas, yo hablaré tan hinchado como tú.

## **10. Hamlet hace justicia matando al rey Claudio**

- Vida: Ofelia ha muerto, Laertes en su agonía revela la verdad de los hechos.

Este suceso marca el final de la misión por la cual empezó todo, Hamlet desde el ser hace justicia, puesto que después de mostrar ante los testigos las villanías a las cuales se dedicó Claudio, opta por matarlo.

- Vida como resultado experiencial: Hamlet a través del camino forjado por ser y no ser alcanza su objetivo al cumplir con su misión de justicia, pues sus acciones trascenderán junto con su nombre para llegar a un enaltecimiento decoroso de su historia, pues será recordado mientras haya memoria y exista quien cuente su travesía.

HAMLET: —Horacio, me muero; tú vives: relata mi historia y mi causa a cuantos las ignoran... Abstente de la dicha por un tiempo y vive con dolor en el cruel mundo para contar mi historia.

FORTINBRÁS: —Cuatro capitanes portarán a Hamlet marcialmente al catafalco, pues, de habersele brindado, habría sido un gran rey. Su muerte será honrada con sones militares y ritos de guerrero. Llevaos los cadáveres. Esta escena, más propia de batalla, aquí disuena. Vamos, que disparen los soldados.

Para Bloom, en Hamlet también existe una trascendencia con una noción difícil para la mayoría de nosotros que va más allá de los sentidos, puesto que Hamlet es un “verbo que habla de arrancar este mortal lío”, pues la constante del problema es el continuo pensar del deber y el aparentar ser, pues todo ello conlleva al príncipe de Dinamarca a una metamorfosis y un espectro de sí mismo. Su polivalencia en cuanto a su conciencia lo ayuda a sobrevivir en un reino maniobrado por desdenes en el que continuamente Hamlet está en la realidad, huye a la ficción o está al mismo tiempo en ambas. Hamlet es una trasfiguración, un constante pensador, existencialista y experiencial personaje que está en el entre el vaivén de su ser y no ser a lo largo de su vida. Según Harold Bloom, en *La invención de lo humano*, Hamlet es

emblemático del enigma mayor del propio Shakespeare: una visión que lo es todo y no es nada, una persona que fue (según Borges) todos y ninguno, un arte tan infinito que nos contiene, y seguirá conteniendo a los que probablemente vendrán después de nosotros.  
(Bloom, 1961)

Después de haber explorado el texto, el personaje, las situaciones y las acciones desde su interior y exterior, llegamos así a lo dicho por Stanislavski en que un personaje a veces se forma psicológicamente a partir de la imagen interna del papel, pero en otras ocasiones se descubre a través de la exploración externa. En el caso del personaje Hamlet, fue más necesaria la exploración interna, ya que en ella encontramos esclarecer mejor las acciones de las cuales a veces no había razones. Ahora pasamos a explorar los conceptos con los cuales trabaja el actor, para luego sistematizar la polivalencia emocional de la psiquis del personaje con dichos conceptos.

Lo mejor que puede ocurrir es cuando el actor se ve completamente poseído por la obra. Entonces, al margen de su voluntad, vive la vida de su papel sin darse cuenta de lo que

siente, sin pensar en lo que hace, y todo transcurre por sí mismo, de un modo intuitivo. Pero lamentablemente no siempre sabemos encauzar esa inspiración.

—Resultaría entonces una situación sin salida: hay que crear con la inspiración, que nosotros no controlamos. Díganos, por favor, ¿cuál es la solución? —reflexionó Govorkov, casi con ironía.

—Por suerte, hay una solución —lo interrumpió Tórtsov—. Ésta consiste en una influencia, no directa, sino indirecta, de la conciencia sobre el subconsciente. En el alma humana hay ciertos elementos sujetos a la conciencia y la voluntad. Estos elementos pueden actuar sobre nuestros procesos psíquicos involuntarios.

Es cierto que esto exige una labor creadora bastante compleja, que sólo en parte transcurre bajo el control y bajo la influencia directa de la conciencia. En gran parte es una labor subconsciente e involuntaria.

Sólo está al alcance de las fuerzas de la más diestra, genial, refinada, inaccesible y milagrosa de las artistas: nuestra naturaleza orgánica. No hay técnica de la escena, por sutil que sea, que pueda compararse con ella. Es la que decide en última instancia. Esta idea y esta actitud hacia nuestra naturaleza artística es muy típica del arte de la vivencia —dijo con entusiasmo Tórtsov.

—¿Y si la naturaleza se obstina en negar sus favores? —preguntó alguien.

—Es preciso estimularla y encauzarla. Existen para ello procedimientos especiales de psicotécnica que estudiaremos más adelante, cuyo propósito es despertar y atraer hacia la creación el subconsciente, por métodos conscientes, indirectos. No en vano una de las bases principales de nuestro arte de la vivencia es este principio: La creación subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista (lo

subconsciente a través de lo consciente, lo involuntario, mediante lo voluntario).

Dejemos, pues, lo subconsciente al hada que es la naturaleza y vayamos a lo accesible para nosotros, a la actitud consciente para con la creación y a los procedimientos conscientes de la psicotécnica. Estos nos enseñan ante todo que cuando en el trabajo entra el subconsciente hay que saber no oponerle obstáculos. (Stanislavski, 1977, p. 60)

### **2.3 La dramaturgia del actor ser-no ser-vida**

Desde sus primeros pasos por el mundo, el hombre ha tenido la necesidad de comunicarse mediante rituales y cantos con los cuales hablar con los mismos dioses. Con el pasar del tiempo, nuestra manera de comunicarnos se fue articulando, puesto que el hombre es un ser mimético, es decir que es capaz de imitar o de reproducir ideas y pensamientos a través de voz y cuerpo.

Grecia, sitio de incontables hazañas y hechos, es considerada la cuna del teatro en occidente, a partir de rituales que se celebraban en honor al dios Dionisio. Gracias a esto surgieron las llamadas fiestas dionisiacas, que consistían en celebraciones y en relatos de hazañas que posteriormente empezaron a escenificar en primera persona. De esta manera, se considera el nacimiento del teatro, gracias a la primera aparición de la encarnación de un personaje.

En la *Poética de Aristóteles* se describe al teatro y se define lo que debían ser las tres características básicas consideradas por todo el teatro clásico, como lo son la unidad de acción (solo se debía desarrollar un conflicto), la unidad de tiempo (todo debía pasar en un día) y la unidad de lugar (todo se debía desarrollar en un lugar único). Aquí las obras eran representadas por un solo actor y el coro; no obstante, con la evolución del teatro aparecieron más actores entre los que se repartían los personajes de las distintas obras; vale aclarar que las mujeres estaban vetadas para hacer teatro.

Posteriormente, en Grecia se diferenciaron dos formas teatrales: la tragedia y la comedia. La primera es una forma dramática cuyo personaje protagónico se ve enfrentado de manera misteriosa, invencible e inevitable contra el profetizado destino. Aparece como un héroe que desafía las adversidades con la fuerza de sus virtudes. Sus personajes son de características nobles, personas importantes, poderosos y con moral educada. La tragedia es la sucesión de hechos que desestabilizan el equilibrio mental del protagonista y acaban generalmente con la muerte, destrucción física o desolación moral del protagonista, quien se rebela con orgullo contra su destino, pues la tragedia tiene como característica principal que el personaje cae con dignidad, sin dar lástima, sin pedir clemencia, aceptando y desafiando su destino. Otra de sus características principales es generar catarsis (purificación de los sentimientos) en el espectador, cuyo origen se genera con la identificación del público con los personajes.

Catarsis: es la purificación, liberación o transformación interior a través del arte y que como consecuencia termina por la renovación o restauración del espectador, actor y/o personaje.

La comedia es la otra forma dramática que aparece. A diferencia de la tragedia, esta se presenta en comienzo conflictiva, para luego, a través de una serie de peripecias, terminar con un final feliz para el protagonista, que suelen ser personajes comunes y populares. En la comedia se utiliza la parodia y el sarcasmo como modos de reírse inteligentemente de todo el comportamiento humano que debe ser juzgado. Por ello se exponen las costumbres que debían ser cambiadas y los males que acechan al hombre, sobre todo a quienes poseen un poder sobre los demás, como el político, el juez, el legislador.

Posteriormente el teatro continuó en Roma y en ella conserva las dos formas clásicas de Grecia, la tragedia y la comedia. No obstante, esta última, a partir de un proceso de adaptación y diálogo, continuó como comedia latina. En este período se marca la aparición del

mimo y el pantomimo, quienes juegan un papel fundamental a través de la expresión corporal y las acciones imitativas o miméticas.

Mimesis: es la imitación de la naturaleza y se basa principalmente en apoyar la narración con acción, expresiones, gestos o movimientos corporales, sin diálogos ni palabras.

El teatro siguió su curso en el que tuvo su paso el teocentrismo para, posteriormente, pasar al antropocentrismo, de ahí al barroco, neoclasicismo, romanticismo, con el fin de terminar en el realismo y naturalismo. El realismo es una corriente estética en el teatro que tiene como fin que la imitación sea lo más cercana posible a la realidad, mientras que el naturalismo tiene casi que la misma función que el realismo en el teatro, pero muestra una realidad que acepta lo determinista, intransformable y hostil al hombre.

El siglo XX se caracterizó en el teatro por la búsqueda de la teoría y la estética por parte de maestros que a través de prácticas, reflexiones e investigaciones iban condensando sus teorías teatrales en el trabajo del actor en escena junto con la formación integral. Stanislavski fue la principal influencia para el actor, puesto que deseaba verlo más sincero en su comportamiento escénico y entrenado para interpretar los sentimientos, motivaciones y acciones de sus personajes. Stanislavski propuso como forma teatral el sistema para determinar cómo una persona puede controlar el rendimiento en los aspectos más intangibles e incontrolables del comportamiento humano, tales como las emociones y la inspiración.

Un actor es guiado por la teoría, los conocimientos, los sentimientos, la experiencia, pero, sobre todo, por el amor y la pasión por esta bella arte. En ello Stanislavski observó que el trabajo del actor es ir de lo consciente a lo inconsciente. La emoción se ubica en el inconsciente, sus apariciones son explosivas e involuntarias. Sin embargo, para acceder a esa “perla”, el actor debe

desarrollar una técnica consciente: el método de las acciones físicas. “La pequeña verdad de las acciones físicas pone en movimiento a la gran verdad de los pensamientos, las emociones y las experiencias” (Stanislavski, 1977).

La construcción del actor para el personaje se realiza desde la forma más consciente y veraz posible, para que la vivencia ayude a las condiciones que plantea el papel en cuanto a las emociones, armonía, lógica y actuar que plantea el personaje para transmitir su vida de la mejor forma artística posible. Además, se tomó cuatro conceptos que trabaja Stanislavski en el personaje a parte de los ya mencionados anteriormente a lo largo del texto para la sistematización. Estos son las circunstancias dadas, el sí mágico, la memoria emotiva y las acciones físicas.

El primero responde las circunstancias dadas son las acciones, hechos, acontecimientos, tiempo y lugar de la acción, las cuales aparecen a partir de lo que nos da el texto y la invención de nuestra imaginación.

El segundo es el “sí” mágico responde a la imaginación de aprender a pensar como el “personaje” que estamos interpretando. Existen dos tipos de esta característica, como lo son los “sí” simples y los “sí” complejos. El primero basta con el pensar de un “sí” simple en los cuales solo se dan una indicación del qué tal sí, ósea una sola acción y en el “sí” complejo es cuando se entrelazan cierta cantidad de acciones o sucesos de carácter complejo, se entrelazan y se justifican determinadas conductas. En él el actor busca activamente responder la pregunta: “Si yo estuviera en la posición de Hamlet, ¿qué haría?”. De esta forma, los objetivos del personaje conducen a las acciones físicas del actor. frecuentemente nos vemos impulsados a pensar desde la perspectiva del usuario. Conocer a los usuarios y ponerlos en el centro de la estrategia es una excelente práctica de usabilidad. Por otra parte, la memoria de los sentimientos o memoria

emotiva se basa en el descubrir de la base sensorial del trabajo; aprender a memorizar y recordar sensaciones para aprender a trabajar desde las pequeñas sensaciones, expandiéndola. Esta técnica es llamada por Stanislavski como “esferas de atención”.

Stanislavski diferenciaba entre la atención o concentración “interna” y la “externa”. La atención externa estaba dirigida a los objetos materiales fuera del actor, y la atención interna, en el imaginario creado por el actor. Es una técnica introspectiva de experiencias de la propia vida para utilizarlas en el proceso de creación de su personaje. La memoria emotiva era para Stanislavski la “vía consciente” para intentar acceder al universo afectivo del actor para permitirle, aunque no estuviese necesariamente “inspirado”, vivir realmente y no de manera mentirosa y afectada la experiencia del personaje. Sin embargo, fue el propio Stanislavsky el que descubrió que esta “técnica” se basaba en un supuesto falso, como es el asumir que las emociones pueden ser convocadas voluntariamente cuando, en realidad, la vida nos demuestra cotidianamente todo lo contrario: que las emociones no dependen de nuestra voluntad. No queremos amar a alguien, pero lo amamos, o por el contrario, queremos verdaderamente amar a alguien, pero no lo logramos. El posterior desarrollo de esta propuesta comenzó delinear algunas otras limitaciones de esta “técnica”: la memoria emotiva opera por sustitución, induciendo al actor a bucear en sus recuerdos para encontrar alguno similar al del personaje, sustituyendo las situaciones emotivas de este por las del propio actor. Esto conlleva algunas limitaciones, la primera de las cuales es circunscribir al actor solamente al horizonte de su propia experiencia emocional, vedándole la posibilidad de investigar en las situaciones emocionales que la situación dramática reclama. Además, estas situaciones suelen tener poco que ver con experiencias realmente vividas por el actor (asesinatos, incesto, suicidio, etc.), sin contar con las dificultades añadidas si se trata de autores clásicos.

La memoria emotiva es una técnica introspectiva donde el actor se repliega a su interioridad para encontrar el estado emocional necesario para la escena o el personaje que está creando. Ello implica predeterminar el estado emocional del actor/personaje... “En esta escena debo estar triste, o feliz o enfadado”; por lo tanto, la acción es el resultado de un estado emocional preconcebido cuando, en realidad, aún no se ha transitado la experiencia para llegar creíblemente a ese estado emocional. Todo este proceso produce el desprendimiento del actor del “aquí y ahora”, que es fundamental a fin de dar origen a las conductas imprevisibles del personaje e investigar sobre las mismas.

El método de las acciones físicas se origina en las investigaciones en torno al trabajo del actor realizadas por Stanislavsky. Este método parte del postulado de que nuestras emociones son, en principio, tan tímidas como los animales silvestres. El estado emocional es importante, pero no depende de nuestra voluntad. Quien intente condicionar sus acciones con sus estados emotivos se confunde. En tal sentido, el actor no debe inmiscuirse en absoluto con las emociones, no debe siquiera preocuparse por ellas. Lo que el actor sí puede hacer, porque esto depende de su voluntad y entra dentro de la órbita de su conciencia, es generar las condiciones más apropiadas posibles para la aparición de las emociones, concentrar su atención en el modo más eficaz de atraerlas.

De esta manera, por intermedio de la acción física el actor comienza a hacer para creer y va desatando el proceso de interacción con su entorno, comprometiendo gradualmente sus niveles físico, intelectual y emotivo. Es así como la emoción va surgiendo como resultado de la acción.

- Para el actor, aprender cualquier cosa es conquistarla en la práctica.
- Se aprende a través del hacer y no memorizando ideas y teorías.
- La teoría solo la usamos cuando nos ayuda a resolver un problema práctico.

Las acciones físicas son un método, es decir, una práctica que postula los siguientes enunciados básicos:

- Los sentimientos no dependen de nuestra voluntad.
- El actor debe desplazar su atención a lo que hay que hacer; esto sí depende de su voluntad y si el actor esta fuera del personaje solo un conjunto de palabras.

Teniendo en cuenta la información del punto B, se realizará la exploración del personaje con el actor en forma de guía con los conceptos ser-no ser-vida, mimesis, catarsis, memoria emotiva, circunstancias dadas, sí magico y acciones físicas, los cuales se clasifican de la siguiente manera de función del arte creador.

- Las circunstancias dadas son el conjunto de situaciones o condiciones que determinan el comportamiento del personaje y el si magico es la creación de una justificación interna en la que el actor es puesto es situaciones desprendidas de la imaginación.
- Ser es el sentir del personaje entre lo que es, debe hacer, debe ser y todo en cuanto a enaltecer o sanar el espíritu o estado del personaje.
- No Ser representa en gran parte la dialéctica del Ser, pues son las situaciones, acciones o emociones en cuanto a lo que no es o no enaltece el espíritu del personaje, pero de una u otra forma se ve como una salida del camino.

Ser y No Ser son los caminos que a lo largo de iremos recorriendo en distintas formas y aunque prevalece una mas que otra, los dos hacen parte del camino experiencial hacia Vida.

- Vida es representado como la experiencia o aprendizajes que pueden llevar a una transformación del Ser o del No Ser del personaje. También puede ser remplazada por una cita del texto.
- Los conceptos representados por Mimesis, Catarsis, Memoria emotiva y Acciones físicas son los recursos de los cuales se provee el actor para hallar la forma más verás y realista de interpretación.

**La Dramaturgia del actor a través de Ser – No Ser – Vida**

<b>Circunstancias dadas y Si Mágico</b>	<b>Ser o No Ser</b>	<b>Vida</b>	<b>Conceptos</b>
(2) La boda de Gertrudis y su tío Claudio.	No Ser	Este suceso despierta emociones negativas en Hamlet que lo hieren y por lo tanto desea No Ser.	Memoria emotiva Acciones físicas

(7) Hamlet desea contar la verdad a través de una obra y guía la actuación para llegar a lo más verás de la realidad.	Ser	El príncipe Hamlet obra desde el Ser, pues desea ser lo más verás posible en su actuar para descubrir la verdad	Memoria emotiva Acciones físicas
---	-----	---	-------------------------------------

(10) Hamlet pide disculpas a Laertes por el daño involuntario causado	Ser	HAMLET Perdonadme, señor. Os he agraviado. Perdonad como caballero. Los presentes bien saben y a vos de cierto os han dicho que estoy aquejado de un grave trastorno. Si rudamente he provocado vuestros sentimientos, honor y	Catarsis Memoria emotiva Acciones físicas
---	-----	--	---

		<p>disgusto, aquí  proclamo que ha sido  locura. ¿Fue Hamlet  quien hirió a Laertes?  Jamás. Si Hamlet ha  salido de sí y, no  siendo él mismo,  agravia a Laertes, no  es Hamlet quien obra;  Hamlet lo niega.  Entonces, ¿quién  obra? Su locura. Si es  así, Hamlet es  también de la parte  agraviada y la locura  es su cruel enemiga.  Señor, ante esta  asamblea: que mi  negación de un mal  pretendido me  absuelva en vuestro  noble pensamiento,  como si mi flecha,  volando por encima  de la casa, hubiera  herido a mi hermano.</p>	
--	--	--	--

(6) Hamlet es cuestionado por Ofelia sobre el amor de este a ella.	No Ser	Hamlet opta por No Ser, porque, aunque la ama, su ser está siendo atormentado	Acciones físicas
--	--------	---	------------------

		y no es momento para desorientar su camino de la misión que debe cumplir, ni tampoco desea involucrar a Ofelia en su inestabilidad emocional,	
--	--	---	--

De esta manera es como se sistematiza el análisis del personaje de la obra, estudiando el texto desde la psiquis en lo literario para pasar a lo dramático teniendo en cuenta que toda acción debe contener una intencionalidad.

El actor es un personaje inacabado, que en constante construcción siempre estará. Con el pasar del tiempo nuevas formas de observar el Ser nacerán, puesto que el Ser para mí no solo es el alma, es la esencia que te hace ir más allá de las meras apariencias. Con el pasar de nuestra existencia, las nuevas formas de entender, aprender e interpretar un personaje aparecerán y se unirán a las ya existentes para seguir conformando la estructura en la cual podrá un actor usar como guía en el camino hacia la construcción del personaje y de sí mismo, dado que el arte te prepara para el mismo arte y para la misma vida.

¡Perder el sueño, que desteje la intrincada trama del dolor; el sueño, descanso de toda fatiga; alimento el más dulce que se sirve a la mesa de la vida! (Shakespeare, 1623).

A veces me gustaría que la palabra siguiera de la misma mano a mis pensamientos, pues me resulta difícil en muchas ocasiones que mi corazón pueda soltarse con esmero y que sea afín a lo que quiero. No obstante, realice este trabajo de la manera más atenta posible, dado que en muchas ocasiones nuestro actuar no es igual a nuestro pensar y lo interesante de ello es la búsqueda que en nuestra vida le queramos dar.

HAMLET: - ¿Parecer, señora? No es. En mí no hay parecer. No es mi capa negra, buena madre, ni mi constante luto riguroso, ni suspiros de un aliento entrecortado, no, ni ríos que manan de los ojos, ni expresión decaída de la cara, con todos los modos, formas y muestras de

dolor, lo que puede retratarme; todo eso es parecer, pues son gestos que se pueden simular. Lo que yo llevo dentro no se expresa; lo demás es ropaje de la pena. (Shakespeare. 1603. p22).

## Bibliografía

- Hamlet, editorial panamericana. 1998
- El trabajo del actor sobre sí mismo, 1977.
- Shakespeare, nuestro contemporáneo, Jan Kott.
- Corporación colombiana de teatro
- [http://letrasuruguay.espaciolatino.com/e/kaufmann\\_walter/shakespeare\\_entre\\_soctares\\_y\\_el\\_existencialismo.htm](http://letrasuruguay.espaciolatino.com/e/kaufmann_walter/shakespeare_entre_soctares_y_el_existencialismo.htm)
- <https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/cronotopos/>
- <https://praxisrevista.com/2020/07/15/william-shakespeare-nuestrocontemporaneo/#:~:text=Los%20temas%20prominentes%20de%20la,de%0una%20%E2%80%9CBiblia%E2%80%9D%20secular.>
- <https://furibe.com/el-canon-y-la-critica/>
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Sistema\\_Stanslavski](https://es.wikipedia.org/wiki/Sistema_Stanslavski)