

La venganza teatral de Hamlet

Jorge Prado Zavala*

Resumen

En el año que conmemoramos el 400 aniversario del traslado de William Shakespeare a la inmortalidad, vale la pena revisitar la que se reconoce no sólo como su drama más representado, sino además el más glosado: *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, ya sea con el fin de confirmar, o bien refutar, la vigencia de su adjetivo de clásico.

Palabras clave

Hamlet,
Shakespeare

Hamlet's Theatrical Revenge

Abstract

In the year when we remember the 400 anniversary of the travel of William Shakespeare towards the immortality, it's good to re-visit his most performed on stage and quoted play: *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, to confirm, or maybe to refute, the validity of its qualification as classic.

Keywords

Hamlet,
Shakespeare.

Recibido: 14 de septiembre de 2016/ Aprobado: 02 de noviembre de 2016.

* Doctor en Humanidades. Forma parte del Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas del Instituto de Educación Media Superior, México. Actor e investigador teatral. Interpretó a Hamlet profesionalmente en 2005, 2014 y en 2016 para el Laboratorio de Teatro Libertad. Correo: jpradoz@yahoo.com.mx

Un príncipe busca vengar la muerte de su padre asesinado: Se ha establecido que ésta es la premisa argumental sobre la que se apoya *La tragedia de Hamlet*. Desde sus antecedentes históricos en las sagas nórdicas del siglo XII, este relato ya cubría todos los requisitos para inscribirse con eficiencia en el subgénero de la tragedia de venganza (género al parecer más de inspiración senequiana que griega).

La venganza es un acto de justicia tanto como de placer. El vengador se bebe la sangre del castigado parsimoniosamente como miel. Sin embargo, la ley del Talión a pocos deja satisfechos y, como postre, nunca es un plato dulce sino, más bien, amargo. Tradicionalmente, implica castigar por propia mano a quien los tribunales no pueden, o no se atreven, con la pena capital. Es una forma a veces legítima, pero casi siempre ilegal, de dar a cada quien lo que le corresponde. La venganza es un acto de audacia en donde el que castiga se considera a sí mismo por encima de las leyes de los hombres y aun de los dioses. Para el vengador, ser juez y verdugo trae efectos secundarios: culpa, miedo, insatisfacción, exilio, persecución, locura, muerte. Pocas ocasiones es un acto de prudencia. "Desde luego, la venganza es el eje estructural de la tragedia. Sin la petición del fantasma no tendríamos hilo argumental que seguir" (Patán 2000, p. 40).

Después de definir la función semántica del fantasma en el texto dramático como el destinador, es decir, como el ente que en la estructura drámatica orientará los esfuerzos del protagonista hacia un objetivo, hay que aceptar que su imagen se acomoda a la de un director de escena, en este caso del drama vital de su hijo, es decir, como el director de la actuación del Príncipe Hamlet. Para hablar de una exploración de Hamlet como actor, nada mejor que hablar de la relación con su padre desde este preciso ángulo. Si quien orienta las acciones del príncipe es el fantasma, ¿no es éste entonces su director de escena? Por ejemplo, cuando se le está pasando la mano al actor, digamos Hamlet, en la escena de alcoba con su madre, cuando ya mató a Polonio y está por hacer lo mismo de un infarto con la reina, ¿no se aparece el director para decir: "¡Corte, estás exagerando, no maltrates así a mi actriz, quiero decir, a mi esposa, bueno, o sea, a tu madre!"?

Es así que el fantasma indica la tarea escénica (súper-tarea, diría Stanislavsky en un montaje suyo) que orientará las acciones de Hamlet: Tomar venganza del horrendo asesinato: "Revenge his foul and most unnatural murder" (*Hamlet* I.5.) Inmediatamente Hamlet pone por escrito, como dramaturgo y actor, cuál ha de ser su premisa de acción:

So, uncle, there you are. Now
to my word; It is 'Adieu,
adieu! remember me.' I have
sworn 't.
(*Ibid.*)

Y establece también, siempre bajo el dictado del fantasma-padre-director, las discretas reglas del juego-representación (recordemos que, en inglés, jugar y ejecutar, artísticamente hablando, se dicen igual: *play*.)

So, gentlemen,
With all my love I do commend me to you:
And what so poor a man as Hamlet is
May do, to express his love
and friending to you, God willing,

shall not lack. Let us go in together;
 And still your fingers on your lips,
 I pray. The time is out of joint:
 O cursed spite, That ever I was born
 to set it right!
 Nay, come, let's go together.
 (*Ibid.*)

En esta dramaturgia, hay que ver cómo los límites del escenario son los límites del momento histórico del príncipe (“the time is out of joint”), lo cual implica su mundo entero, y cómo Hamlet acepta, bajo protesta (“O cursed spite”), el papel de protagonista para enderezarlos (“I was born to set it right!”)

¿Por qué es importante realizar la venganza? Porque, si no, la existencia de Hamlet carecerá de sentido, es decir, su condición sería de peor que muerto. Pero Hamlet no puede evitar anteponer sus reflexiones a la posibilidad de vengar a su padre. El Príncipe será bien consciente de que su prudencia puede convertirse en un obstáculo.

How stand I then,
 That have a father kill'd, a mother stain'd,
 Excitements of my reason and my blood,
 And let all sleep? while, to my shame, I see
 The imminent death of twenty thousand men,
 That, for a fantasy and trick of fame,
 Go to their graves like beds, fight for a plot
 Whereon the numbers cannot try the cause,
 Which is not tomb enough and continent
 To hide the slain? O, from
 this time forth, My thoughts be
 bloody, or be nothing worth!
 (*Hamlet*, IV. iv.)

La escasa acción al respecto de la venganza hasta este parlamento en el acto cuarto, en proporción inversa a tres actos anteriores con abundantes reflexiones del Príncipe, parece dejar insatisfechos a algunos críticos, como es el caso de T. S. Eliot quien, después de distinguir entre el personaje de Hamlet y el problema del mismo, considera que Shakespeare no logra abarcar todo el problema de su protagonista.

Hamlet, like the sonnets, is full of some stuff that the writer could not drag to light, contemplate, or manipulate into art. (Eliot 1920, p. 179).

Eliot supone que, en su obra, Shakespeare trataba menos de acabar una obra perfecta que desahogar sus propios conflictos interiores, como eran, en su momento, la incertidumbre sobre el futuro del teatro ante la posible censura moral (desde antes, los municipios habían prohibido las representaciones teatrales en sus jurisdicciones) y política (a partir de un complot del conde de Essex, uno de los patrocinadores de Shakespeare, contra la reina, en 1601), la peste (en 1592 y 1593, que obligó a cerrar los teatros), la muerte de su hijo Hamnet (su único hijo varón, en 1596) y las inminentes de su propio padre (en 1601) y la de la reina (en 1603.) El personaje de Hamlet, por lo tanto, le era idóneo, aunque insuficiente, a su autor para expresarse.

Nothing that Shakespeare can do with the plot can express Hamlet for him. (Eliot 1920, p. 117).
Como tragedia de venganza, es indudable que la obra deja varios detalles discutibles:

- a) Como personaje trágico, Hamlet es un caso atípico, pues su trayectoria, en vez de partir de unas circunstancias buenas para dirigirse a unas malas, va de unas malas a otras peores.
- b) La obra inicia con Hamlet ya despojado de toda riqueza material y moral. Ya no es el ejemplo de la moda, ni la espada del guerrero, ni la majestad de Dinamarca que sedujeran a Ofelia.
- c) Se desarrolla más en torno a los esfuerzos de Hamlet por entender la situación, por darle un sentido, que en torno a su misión vengadora.
- d) Termina fatalmente, con una verdadera masacre general, en donde caen tanto el protagonista como su antagonista, y gana un personaje completamente ajeno a la trama básica: Fortimbrás.

También la venganza de Hamlet es atípica en más de un sentido:

1. No se ejecuta sobre un premeditado algoritmo de acciones específicas. Antes bien, se evade la acción, y las pocas que se llevan a cabo parecen fuera de lo común, como la representación teatral de *La muerte del rey Gonzago*, o bien, accidentales, como la muerte de Polonio.
2. Su victoria lleva implícita la muerte de Hamlet. Sería inverosímil perdonarle el regicidio con la excusa del fantasma, casi parricidio siendo su tío y padrastro. Tradicionalmente el regicidio y el parricidio se castigan con la muerte, y ello sin contar cómo debería Hamlet de pagar el homicidio de Polonio. El final feliz está prohibido para este personaje.
3. Está asociada a una conducta teatral, en donde Hamlet ha aceptado jugar el rol de loco, usándolo como máscara para encubrir al vengador.

Aquí proponemos que la solución a la ambigüedad trágica de Hamlet está, precisamente, en el significado teatral de su particular venganza: actuar.



(*Hamlet*. Laboratorio Libertad, 2014. Casa de Cultura Las Jarillas.)

Actuar no quiere decir dejar de ser persona para convertirse en personaje. Eso implicaría, en tiempos de Shakespeare, magia o, en los nuestros, un quiebre sicótico. Tampoco significa simplemente el fingir.

[...] these indeed seem,
For they are actions that a man might play:
But I have that within which

passeth show; These but the
trappings and the suits of woe.
(*Hamlet*. I, ii.)

Es palpable que Hamlet distingue entre el fingimiento (las apariencias y atavíos del dolor) y algo más en su interior. ¿Por qué? Porque, en realidad, actuar significa subrayar la propia existencia para concentrarse creativamente en un yo posible. Es el único y paradójico modo por el cual Hamlet logra no sólo parecer, sino asumirse verdaderamente loco, pero sin perder nunca la razón.

En otras palabras, Hamlet da a sus enemigos lo que ellos quieren de él, esto es: pretextos para alienarlo como hijo, como heredero, como amante, para que puedan arrebatarse su status, sus privilegios, su razón de existir. Sin embargo, el príncipe lo hace a su modo, parcialmente, haciendo muecas en total libertad bajo la máscara que le escogieron, y sin develar entonces su razón, su ingenio, que le permitirán evidenciar hipocresías, crímenes y engaños derivados de la persona de Claudio, su antagonista:

1. Conspirar
2. Asesinar al padre de Hamlet
3. Asesinar a su hermano (fratricidio)
4. Asesinar al rey
5. Tomar el trono estando vivo el delfín¹
6. Desposar a su cuñada, a quien debía respetar como a una hermana²

Todo esto había que exhibir para, al final, redimir su nombre y, con él, su dignidad, su mismo ser. Hamlet actúa para ser. De hecho, Hamlet actúa desde sus primeros parlamentos (I.ii), cuando le pregunta Claudio “¿Por qué todavía se ciernen sobre ti esas nubes?”, y el príncipe responde sarcásticamente “No, señor. Me da demasiado el sol”, hasta casi los últimos momentos de su vida (V.ii) cuando, ante el envenenamiento del que ha sido objeto su madre, grita “¡Traición! ¡A descubrirla!”, siendo que él conoce muy bien quién es el traidor. Lo que acabamos de hacer es establecer que Hamlet sí actúa, contrariamente a lo que decimos como críticos cuando lo acusamos de falta de acción. Hamlet se la pasa actuando todo el tiempo. Efectivamente, para el príncipe su venganza se traduce como una serie de acciones implícitas más que explícitas, relacionadas directamente con un elaborado ejercicio de actuación teatral:

1. La demostración de las imputaciones que hace el fantasma, que culmina con la escena meta-teatral de “La muerte de Gonzago” (en *Hamlet* III, ii.)
2. La decisión y acción de jugar el rol de loco, conducta performativa acerca de la cual pocos a su alrededor sabrán (sólo Horacio, Marcelo y Bernardo, quienes estuvieron presentes durante la comparecencia del fantasma ante su hijo y fueron obligados a guardar silencio en *Hamlet* I, v.)

1 Ma. Enriqueta González Padilla anota en su traducción de la obra (2000, p. 75) que en Dinamarca la corona se asignaba por elección y no por herencia. Reconoce, de cualquier forma, que todo indica que Claudio era el miembro principal del colegio electoral, situación de la cual se auto-benefició. Otras explicaciones sugieren que, estando el príncipe Hamlet en el extranjero, a Claudio no se le dificulta justificar su ascenso al desposar a la reina viuda.

2 En la cosmovisión isabelina, que era cristiana, tanto para católicos como para protestantes desposar a la cuñada era una forma de incesto.

3. La reflexión constante, con cálculo y prudencia, que le hace esquivar a Hamlet valiosas ocasiones para cumplir con un pronto asesinato, como cuando halla a Claudio rezando a solas (para no mandarlo al Cielo sino, mejor, al infierno, en *Hamlet* III, iii.)

Así, en *Hamlet* la venganza no solo es un acto de justicia. También es ejecutada como un acto de redención (recuperación, liberación) y, principalmente, de reconocimiento, de adquisición de un nuevo sentido vital, incluso cósmico, es decir: La venganza es un acto de re-significación. Establecer esto no es tan importante, sin embargo, como el cambio que motiva en la enunciación de la premisa argumental de la obra, que queda ajustada de la siguiente manera: Un príncipe actúa (teatralmente) para re-significar su existencia.

Sin duda, estamos ante una obra compleja, todavía difícil de leer aun con herramientas teóricas especializadas. Pero eso es una verdadera bendición, pues *Hamlet* nos puede guardar todavía muchas posibilidades de interpretación lo cual, actoralmente, significa explorar nuevos y fascinantes perfiles de un personaje-reto.

Recordamos a Grotowski (1989) cuando subrayaba: “el texto *per se* no es teatro... se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje.” (p. 16).

En este análisis se estableció la lectura de que la venganza de Hamlet ahonda hasta el plano mismo de la representación teatral: Un actor que haga teatro para re-significar su propia existencia. Esto nos da una razón más para escoger esta obra de Shakespeare como material de estudio sobre el fenómeno escénico: *Hamlet* es una reflexión profunda sobre el arte teatral.

El teatro dentro del drama

Hamlet es uno de los textos dramáticos más leídos, comentados y representados. La aportación que busca hacer esta investigación se inscribe primordialmente en el ámbito de la representación escénica, pero también en el estudio de Hamlet, el personaje, como un actor por méritos propios: Hamlet es el intérprete de una locura ficticia. Analicemos esta situación a continuación.

Recordemos el papel de la primogenitura noble en la sociedad feudal medieval. El delfín es el heredero no sólo del trono sino también de todos los valores y significados de la casa real, es decir, es el depositario del sello familiar, guardián de la casta, portador oficial de su semilla: se convierte en su signo. Por él tendrá sentido todo el orden y riqueza del reino. Su ascendencia asegura la continuidad de una paz cósmica prescrita por una pluma divina. En ausencia del rey, el príncipe sería el hombre de la casa real, el encargado legítimo de los poderes del reino. Otra atribución del hijo noble mayor es el tomar una esposa para asegurar su propia descendencia, la inmortalidad de su sangre. El sentido de ser de la escogida es proteger la permanencia del signo, y el príncipe es ensalzado como el varón de la casa, o sea como el semental oficial frente a Dios, el Estado y el pueblo.



(*Hamlet*. Laboratorio de Teatro Libertad, 2014. Casa de Cultura Las Jarillas.)

Pero cuando la continuidad es rota entonces se quiebra el orden del mundo. No sólo se pierde la protección de lo sagrado, sino además el sentido de las leyes humanas, el status en el mundo. Se interrumpe la narración de la historia, se pierde la unidad que daba un texto prescrito, es decir, se pierde el sentido de la existencia misma.

El príncipe deja de serlo porque no lo dejan ejercer sus derechos de sangre, su nombre ha dejado de significar. Hamlet es señalado como un alienado, un paria, porque su presencia en la corte, más aún, en el país, carece de sentido. De alguna forma, la aparición del Fantasma es como un reclamo del nombre que pide ser rescrito en las páginas de la historia, como símbolo de la voz de la sangre.

Claudio usurpa el trono de su hermano sin importarle las leyes mundanas de la descendencia directa ni las sagradas de respetar el lecho de su hermano de sangre y de su hermana política. Aprovecha la vulnerabilidad emocional y social de la reina viuda y solitaria que tiene lejos a su hijo, estudiando en el extranjero y, en medio del vacío de poder y el desconcierto momentáneo, se corona. El país paga las consecuencias del golpe de estado y del incesto volviéndose una cárcel, *dixit* Hamlet.³

Sin un nombre que defender, Hamlet pierde la oportunidad también de desposarse y de dejar una semilla valiosa. Sin reino, sin nombre, sin heredad pues, tener hijos no tendría sentido. Así, con graves problemas de estado y un crimen sin resolver, Ofelia se hace dolorosamente prescindible. Con mayor razón pesa sobre Hamlet el estigma de huérfano, desheredado y amargado. Es lógico que la gente le crea loco. Pero loco y criminal son casi lo mismo en un mundo donde, si no se sigue una verdad única y absoluta, la del Dios-Estado, entonces se está fuera del sentido de realidad, es decir, de la ley. Luego, representante de un pasado rápidamente enterrado, Hamlet se vuelve un peligro para el nuevo orden.

Lejos de huir, Hamlet vuelve una y otra vez al epicentro de su condena. Ya sin la protección de su casta, que antes lo hubiera reconocido persona, acepta interpretar el rol de loco que

³ En el acto II, escena 2, Hamlet pregunta a Rosencrantz y Guildenstern: "Let me question more in particular: what have you, / my good friends, deserved at the hands of fortune, / that she sends you to prison hither?"

le dan, asumiéndose personaje. Las características de este personaje son bastante atípicas: ser significativo sin significado o, más precisamente, con su significado puesto en entredicho (¿príncipe heredero, espejo de virtudes?⁴) Hamlet ahora significa por lo que ya no es aunque, sin embargo, lo siga siendo. El significado en entredicho es un contenido en crisis, en la tensión de ser o no ser.

Interpretando este personaje, “el hombre en entredicho”, Hamlet resulta ser un gran actor. Este perfil de un personaje extraído de leyendas medievales europeas anuncia ya el del individuo que toma distancia de Dios para hacerse responsable de sí mismo y de su mundo. Desde luego, se trata de la moderna visión humanista surgida en el Renacimiento. Hay que agregar, por tanto, al alienismo de Hamlet, el de su tiempo.

Podemos hablar de la historia universal como de un organismo vivo, es decir, un cuerpo organizado (un *cuerpo con órganos* en el sentido de Deleuze y Guattari [1979]),⁵ cuyos elementos constitutivos (los discursos oficiales, las leyes, las instituciones), en la era de la posmodernidad, son objeto de sospecha (al igual que todo lo que anteriormente se reconocía como verdades incuestionables.) ¿Con qué posición cuenta tal o cual persona o institución para afirmar que este o aquel acontecimiento sucedió efectivamente y de qué manera? En nuestros días, cualquier posición (académica, moral, política, económica, religiosa) implica una estructura de poder, y su discurso, gracias a la posibilidad de los análisis contemporáneos (de recepción, deconstructivos, culturales, hermenéuticos, poscolonialistas, post-feministas, postestructuralistas, semiológicos, lingüístico-pragmáticos, etc.), encuentra varios niveles de lectura que ya no se cierran a la univocidad.

En la historia, el objeto de reflexión no es ya el documento de la evidencia histórica, sino la interpretación a la que se ve sometido. El historiador de la crisis ya no sólo estudia el documento, sino principalmente la forma como éste es interpretado desde distintas perspectivas y con distintos fines. El documento –sea grabado, escrito, filmado, exhibido o reproducido de cualquier manera- no es ya el elemento que concluye los debates, sino el punto de arranque que inicia la polémica de las interpretaciones. (Zavala 1998, p. 93).

Desde este punto de vista, *Hamlet* es una prolongada discusión que inicia acaso con el mito de Orestes, enunciado por Homero, Esquilo, *et al*,⁶ cuya anécdota parece repetirse siglos después en la leyenda medieval de Amleth (siglo VIII.) Esta leyenda figura en la *Gesta Danorum (Historia dánica)*, manuscrita en latín en el siglo XII por el historiador y eclesiástico Saxo Grammaticus (impresa hasta 1514 en París.) Adaptada por Francois de Belleforest (1559-1570) para el volumen V de sus *Histoires tragiques* (impreso en 1576), la leyenda se hizo conocida entre los dramaturgos isabelinos, que la plasmaron en una primitiva *Tragedy of Hamlet* o *Ur-Hamlet* (hoy desaparecida, interpretada en Londres entre 1587 y 1589, reseñada por Thomas Lodge en 1596, posiblemente escrita por Thomas Kyd o por el mismo Shakespeare), antes de llegar a su versión más lograda, la de William Shakespeare (la cual sería estrenada entre 1598 y 1601.) Como Shakespeare escribía para la escena más que para los impresores, fueron seguramente actores quienes dictaron la primera edición de *Hamlet* en 1603, el llamado *Bad Quarto*, con tantas imperfecciones mnemotécnicas (quizá tantas como originales del mismo

4 En el acto III, escena 1, Ofelia hace nota de la pérdida: “The courtier’s, soldier’s, scholar’s, eye, tongue, sword; / The expectancy and rose of the fair state, / The glass of fashion and the mould of form.”

5 Estos autores analizan las estructuras sociales como un cuerpo viviente.

6 Orestes y Hamlet comparten la carga moral de vengar al padre asesinado, lo que implica una reivindicación de la Historia, a través de la recuperación de la dignidad de una memoria familiar.

autor) que, al año siguiente, cuando se imprimió la versión autorizada, y la más larga que se conoce, la llamada *Second Quarto* (o *Good Quarto*), las diferencias eran notorias. La versión más acabada que se conoce fue impresa hasta 1623, el *First Folio*, siete años después de la muerte del dramaturgo, con una dramaturgia claramente revisada que omite detalles de los *quartos* y agrega otros. Las ediciones modernas suelen combinar el *Second Quarto* y el *Folio*, o bien, imprimir la versión *folio* con notas a pie de página o anexos citando las diferencias con los *quartos*.⁷

Hablar de Hamlet es hablar del arquetipo del hombre encerrado en sus paradojas. Decidir entre la obra y la omisión es la angustia constante del Príncipe. Hamlet debe no sólo escoger rutas para lograr vengar a su padre sino, además, para adaptarse a muchas estresantes situaciones que se le presentan: un fantasma, un usurpador político, un incesto moral, la relación imposible con Ofelia, la falsa amistad de Rosencrantz y Guildenstern, inclusive su misma muerte. En estas escenas, él se ve obligado a adoptar diferentes conductas, algunas instintivas, otras conscientes, viéndose así convertido en una suerte de actor. Recordemos la simpatía con la que el Príncipe recibe a los Comediantes, y los consejos que no como productor, sino como colega de oficio, les dicta. Como actor, sin embargo, Hamlet no alcanza a comprender del todo el concepto de su puesta en escena existencial. Le es difícil orientarse en la tarea que satisfaga a un ¿ausente? director⁸. Así, no es extraño que nuestro héroe sufra tanto emocionalmente, que William Shakespeare lo describa “enfermo de melancolía”, diagnóstico que era, en tiempos medievales, y aun renacentistas, una forma de locura.

En los tiempos de Shakespeare, el saber médico sostenía que los individuos generaban diversas sustancias, los humores, dependiendo de su tipo de personalidad. Así, una persona colérica producía un humor amarillo, mientras que una persona sanguínea segregaba humor rojo, una persona flemática generaba humor blanco y una persona melancólica, como Hamlet, humor negro. Toda la caracterización de Hamlet, como sabemos, se basa en el color negro. Negro es el tono de su luto y de su vida. Con ánimo triste, pesimista, amargado, introspectivo, Hamlet ve visiones, se siente vigilado, habla solo, es a veces impulsivo y, otras, demasiado racional. El primer diagnóstico sobre su salud mental lo hace Polonio, quien yerra en considerar esta locura como un mero mal de amor. Todos los hechos presentados y la conducta del héroe danés hablan de la misma negrura por todos lados, es decir, de melancolía.

A partir de Sigmund Freud y Ernest Jones, muchos autores han descrito el comportamiento del Príncipe en términos psicológicos, hallando, sólo por mencionar algunas curiosidades: fijaciones con la figura materna (los celos y reproches a Gertrudis), intolerancia a la frustración (ante la boda de su madre y su tío), conflictos no resueltos con el padre (convertido en una Sombra inesquivable), incompatibilidad con la autoridad (representada por Claudio), misoginia (el inmoderado “Vete a un convento” contra Ofelia), homosexualidad (bastante discutible, y supuesta con base en la absoluta confianza y amistad depositadas en Horacio), megalomanía (al querer ordenar él solo el mundo), tendencias suicidas (la lectura más simple de “Ser o no ser”), pensamiento mágico (suponer que matar a Claudio mientras reza es enviarlo al Paraíso), etc. Con todo esto, lo único en lo que se ha consensuado es en que tenemos delante a uno de los personajes más complejos creados en la ficción.

7 Para los datos de este párrafo, se comparó el “Preface” de Cyrus Hoy para *Hamlet* de Shakespeare, de la edición de 1963 de Norton, con los comentarios críticos de otras ediciones.

8 Quizá el director es la sombra de su padre. En efecto, al orientar a Hamlet en la tarea de la venganza, ¿no es este espíritu como un director metafísico dando instrucciones al hombre como actor en el teatro del mundo?

Entre la correspondencia que Sigmund Freud (1887-1904) escribiera a su amigo Wilhelm Fliess (*Cartas a Wilhelm Fliess*, específicamente en la carta del 15 de octubre de 1897, pp. 291-294), se discuten comparativamente *Edipo Rey* de Sófocles y *Hamlet* de Shakespeare. Fue la analogía entre los deseos de la infancia y las acciones de Edipo, quien se casó con su madre y asesinó a su padre, lo que le sugirió el nombre del Complejo de Edipo. Los dos grandes crímenes de Edipo, el incesto y el parricidio, fueron concebidos para representar deseos que están presentes en las relaciones padre-hijo, según el teórico. En *Hamlet*, sin embargo, esas fantasías anhelantes del niño no se expresan, dadas las inhibiciones e indecisiones del Príncipe. La explicación psicoanalítica radica en la naturaleza peculiar de la tarea, pues no puede matar al tío que le muestra realizados los deseos reprimidos de su propia niñez. Sus escrúpulos, según esta perspectiva, nacerían de un sentido inconsciente de culpa.

Contra argumentos como el psicoanalítico, el argumento de la “locura con método”, explicado por Anne Barton, es decir, el de la actoralidad del personaje de Hamlet, resulta más esclarecedor.

Irónicamente, considerando que posteriormente se asignarían a los dos personajes más cerebrales y meditabundos de Shakespeare, los nombres de Hamlet y Bruto significan ambos “el estúpido”. Sin embargo, ni Amleth ni el Bruto original carecían de inteligencia. Los dos escaparon a la muerte tras el asesinato de sus padres sólo porque astutamente se fingieron necios, muchachos que no merecía la pena matar. (Barton 2003, [1980], pp. 7-8)

Hamlet es, sin duda, más que un simple depresivo, maniático o neurótico. No sólo es un personaje: es también un artista. Hamlet se desenmascara como un actor bastante creativo para enfrentar a un mundo lleno de máscaras. De hecho, Shakespeare nos lo muestra tan consciente de su naturaleza actoral, que se pone a dar consejos de actuación a actores profesionales⁹.



(*La espada del guerrero* [versión unipersonal de *La tragedia de Hamlet*], 2016.)

9 La Compañía de Comediantes que posteriormente representará la dramaturgia ideada por el mismo Príncipe: *El asesinato de Gonzago*, o *La Ratonera*.

Recordemos finalmente que sólo hay dos momentos en los que percibimos un Hamlet contento (que no feliz): uno, muy breve, por cierto, después de su monólogo existencial, al descubrir la presencia de su querida Ofelia, y el otro con la llegada de los Comediantes, sus iguales. Así, queda claro que las únicas dos alegrías del Príncipe le resultarán igualmente efímeras y, además, ficcionales: el amor, contingentemente, y el teatro, por naturaleza propia. Después de ellos, al acabar su último espectáculo personal, ¿qué quedará, sólo el silencio?

Hasta aquí esperamos haber ilustrado inusuales inferencias sobre las líneas de pensamiento del personaje Hamlet, mismas que consideramos de eventual utilidad para una interpretación actuarial, algo que siempre vale bien la pena experimentar.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. et al. (1969) *El teatro y su crisis actual*, Caracas: Monte Ávila.
- Barton, A. (2003), (1980) Introducción, en Shakespeare, W. *Hamlet*. Barcelona: RBA.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988), (1979) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Eliot, T. S. (1920) *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen.
- Freud, S. (1986), (1887-1904) *Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Grotowsky, J. (1989), (1968) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Moston, D. (1998) Introduction, in *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies, A Facsimile of the First Folio, 1623*. London: Routledge, III.
- Patán, F. (2000) Prólogo, en Shakespeare, W. *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*. México: UNAM. 9-52.
- Prado, J. (2011) La espada del guerrero, en *Teatro breve. Antología para formación actuarial*. México: Paso de gato.
- Shakespeare, W. (2013), (1798) *Hamlet*. Traducción de Inarco Celenio (Leandro Fernández de Moratín). Madrid: Imprenta Real. Biblioteca Cervantes Digital.
- . (2011) (2009) *Hamlet*. Traducción de Tomás Segovia. México: Ediciones Sin Nombre.
- . (2005) *Hamlet*. Versión para adolescentes de Jorge Prado Zavala. México: Laboratorio de Teatro Libertad. (Inédito).
- . (2003.) *Hamlet*. Traducción de R. Martínez Lafuente. Introducción por Anne Barton. Barcelona: RBA.
- . (2001) *Hamlet*. Edición de Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Madrid: Cátedra/Instituto Shakespeare.
- . (2000) *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Trad. María Enriqueta González Padilla. Prólogo de Federico Patán. México: UNAM.
- . (1998), (1623) The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke, en *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. A Facsimile of the First Folio, 1623*. Edición de Doug Moston. NY/London: Routledge. 760-790 (152-282).
- . (1963) *Hamlet*. Edición por Cyrus Hoy. NY: Norton.
- Stanislavsky, C. (2013) *Mi vida en el arte*. La Habana: Alarcos.
- . (1998), (1933 y 1952) *El arte del actor (Principios técnicos para su formación)*, por Richard Boleslavski y Michael Chejov; selección y notas de Edgar Ceballos. México: Escenología.
- . (1994), (1947) *Ética y disciplina. Método de acciones físicas (Propedéutica del actor)*. México: Escenología. Selección y notas de Edgar Ceballos.
- . (1992) *Creación de un personaje* México: Diana.
- . (1990), (1963.) *Manual del actor*. México: Diana.
- . (1990), (1953.) *Un actor se prepara*. México: Diana.

Fotografías

Todas las imágenes pertenecen a las puestas en escena de *Hamlet* con el Laboratorio de Teatro Libertad. En 2005 actuaron: Lorena Soto, Cinthya Castillo, Daniel Millán, Guillermo Rodríguez, Juan Ambriz, Reyna Bravo, Pablo Robles, Tere Barajas y Jorge Prado Zavala. En 2014 (450 aniversario del natalicio de Shakespeare) actuaron: Gloria Romero, Raúl Luna, Salvador Sandoval, Alejandra Juárez, Silvia Trujillo, Alejandra Castillo y Jorge Prado Zavala. En 2016 (400 aniversario del deceso del Bardo de Avón) el Laboratorio ha experimentado con un espectáculo unipersonal, formato inédito en Latinoamérica para *Hamlet*) bajo el título de *La espada del guerrero* (publicado en México en 2011 por Paso de Gato en la antología *Teatro breve*), interpretado por Jorge Prado Zavala.