

 | cántaro

Colección del **MIRADOR**

Hamlet

WILLIAM SHAKESPEARE



CARPETA DE
ACTIVIDADES

Colección del
MIRADOR

Coordinadora de Literatura: Karina Echevarría

Autora de secciones especiales: Silvia Santana

Corrector: Mariano Sanz

Coordinadora de arte: Natalia Otranto

Diseñadora: Azul De Fazio

Santana, Silvia

Hamlet : carpeta de actividades / Silvia Santana. - 1a ed. - Boulogne :
Cántaro, 2019.

Libro digital, PDF - (Cántaro. Del Mirador)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-753-587-1

1. Literatura. 2. Educación Primaria. I. Título.
CDD 372.64044

© Puerto de Palos S. A., 2019

Editorial Puerto de Palos S. A. forma parte del Grupo Macmillan.

Avda. Blanco Encalada 104, San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina

Internet: www.puertodepalos.com.ar

Queda hecho el depósito que dispone la Ley 11.723.

Impreso en la Argentina / Printed in Argentina

ISBN 978-950-753-587-1

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización y otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Manos
a la obra

La construcción de la tragedia

Shakespeare respetó, como ya dijimos, los mandatos de la moda a la hora de presentar los contenidos de la obra, pero jugó de un modo personalísimo con esos elementos.

En efecto, triplicó la venganza. Hay tres padres muertos: el de Hamlet, pero también, el de Laertes y el de Fortinbrás. Hamlet observa la conducta de ambos y su decisión que contrasta con su incapacidad. Laertes y Fortinbrás se acercan más al modelo de hijo vengador del padre, y sirven para resaltar la condición ambigua del protagonista. Hamlet debe vengar a su padre, pero duda y dilata el momento de matar a su tío. Esta es la tragedia de un hijo que no puede tomar venganza.

Shakespeare complica más la situación convirtiendo a Hamlet en villano de la tragedia de venganza de Laertes, ya que él es el asesino de Polonio. Y al Fantasma que reclama venganza, en asesino del padre de Fortinbrás.

Respeto la aparición del Fantasma, pero lo vuelve equívoco, visible para algunos, como Hamlet y sus amigos, invisible para Gertrudis. ¿No lo ve porque es simplemente una alucinación del príncipe que se ha vuelto loco? ¿O porque Gertrudis es culpable de un pecado —adúltera, instigadora, cómplice o encubridora—?

La escena con el sepulturero, lejos de ser escalofriante, es un alivio cómico. El encuentro con Laertes sobre la tumba de Ofelia, demasiado melodramático, y la “locura fingida” de Hamlet, recurso que utiliza para moverse libremente por la corte, nos parece por momentos despiadada. Lo defiende de Claudio y de Polonio, pero confunde y destroza a Ofelia, y acaba por empujarla a una locura real y a la muerte.

Shakespeare ha sido respetuoso e irrespetuoso con la convención. Ha jugado a obedecerla. Lo mismo hizo con la historia tradicional de Hamlet. Le cambió el final (Hamlet mataba a su

tío, prendía fuego el palacio, sucedía al rey y moría en una batalla), generó una relación compleja y ambigua con la madre, que en la fuente es su confidente y lo ayuda. Utilizó, quizás, elementos presentes en el *Ur Hamlet* perdido que no aparecen en Belleforest, como la indecisión del protagonista, su amor por Ofelia, la figura de Laertes, y los desarrolló. A partir de lo conocido, ejerció con toda libertad el derecho de un artista de recrear según sus propios designios.

Shakespeare tomó una historia sencilla y burda, y la complicó, la relativizó para acercarla a la complejidad y la indefinición de nuestra experiencia. Dinamarca es el mundo y Hamlet somos todos nosotros. Al multiplicar elementos, los hace funcionar como espejos: Laertes y Fortinbrás, de Hamlet; la locura fingida, de la locura real; la amistad de Horacio, de la de Rosencrantz y Guildenstern. En la Corte de Dinamarca, rodeado de mentiras y actitudes hipócritas, Hamlet siente que hay algo misterioso que se oculta y debe ser sacado a la luz. Pero, a pesar de la simpatía que pueda despertar el protagonista, tampoco el espectador está seguro de nada. Ninguno de los acontecimientos que le permitirían juzgar por sí mismo se pone en escena, sino que los conocemos a través de lo que dicen los personajes: el amor de Hamlet por Ofelia, el de Gertrudis por el padre de Hamlet, el asesinato del rey a manos de su hermano. En Dinamarca, todo es inseguro y confuso. Apariencia. Todos espían y temen. Se desconfía de todo lo que se dice y de todo lo que se ve.

Shakespeare coloca en el centro de la obra al Fantasma, como un verdadero símbolo de aquello que, a pesar de ocultarse, acabará por salir a la luz. Solo el Fantasma sabe la verdad, pero ¿puede Hamlet confiar en él? El príncipe ha tenido un presentimiento, sabe que algo se esconde detrás de las apariencias. Pero ¿no es acaso también esa sombra de un muerto una apariencia, una fuerza demoníaca? Y sin embargo ¿puede ignorar su mensaje?

Shakespeare transforma el crimen conocido: lo hace secreto y lo pone en boca de un espectro que surge en medio de la oscuridad de la noche. Y, en su infinita inseguridad y soledad, enfrenta a Hamlet con la tarea de descubrir la verdad detrás de las palabras, de la risa. Porque “algo está podrido en el Estado de Dinamarca”.

El punto de partida

La situación de Hamlet, el que Shakespeare imaginó, ya está planteada. Consideremos, ahora, algunas estrategias para enriquecer la lectura.

Al comenzar a leer una obra de Shakespeare, conviene prestar especial atención a la primera escena, a las primeras palabras que se dicen sobre el escenario y a las primeras que pronuncia el protagonista. Además, conviene buscar en el primer acto alguna frase que pueda servir de *leit motiv* de la obra. Estos recursos sirven para crear un determinado clima y apuntar al tema principal de la pieza.

El **acto primero** cumple la función de presentar al protagonista y de exponer el conflicto dramático. Debe, asimismo, interesar al espectador, despertar su curiosidad e informarle de aquellos sucesos pasados que puedan tener un peso en el desarrollo de los acontecimientos.

1. La primera escena debe producir un impacto que despierte el interés del público y lo informe. Reléanla y respondan a esta serie de preguntas:

- ¿De qué manera despierta Shakespeare el interés de la audiencia?
- ¿Qué datos obtenemos de la primera escena que son esenciales para comprender lo que luego sucederá?

- ¿Cómo se despierta nuestra curiosidad y nuestra ansiedad?
- ¿Por qué no aparece Hamlet?
- ¿De qué manera la figura de Horacio anticipa a la de Hamlet?
- ¿De qué manera contribuye la palabra a generar un determinado clima, un ámbito de oscuridad e indeterminación?
- ¿Qué peso tienen las primeras palabras que oímos: “Quién está allí”?
- ¿Qué valor simbólico podemos atribuir al cambio de guardia?

2. En la segunda escena, los acontecimientos tienen como decorado el salón del trono. ¿Qué efecto produce el pasaje de la explanada, en la parte superior del escenario, al ambiente cerrado de la Corte?

3. Claudio es el antagonista, la figura opuesta a Hamlet. ¿De qué manera logra Shakespeare contraponer desde el comienzo estas dos figuras?

4. Fortinbrás, mencionado en esta escena, es una especie de espejo de Hamlet. Su padre ha muerto, su tío gobierna. Claudio sospecha de sus intenciones. En esta breve presentación, Fortinbrás es distinto de Hamlet. ¿En qué aspecto?

5. ¿Qué información adicional aporta esta escena para comprender el conflicto de Hamlet y su actitud? ¿Por qué recurrir Shakespeare a un aparte¹ para introducir a su personaje principal? ¿Qué actitud secreta del príncipe se revela en sus palabras?

¹ Se llama *aparte* a las palabras que el actor expresa sin ser oído por los personajes que comparten la escena con él.

6. El lenguaje de Hamlet es oscuro, un juego de palabras. ¿Qué conclusiones podemos sacar de la relación de Hamlet con la Corte y con el mundo que lo rodea?

7. Laertes pronuncia menos de siete versos en esta escena. Todos ellos expresan su obediencia a la autoridad del rey y de su padre. Si pensamos que también Laertes es una contrafigura de Hamlet, ¿en qué parte de esta escena se hace patente la desobediencia y el desagrado de Hamlet por la autoridad?

8. Un tema para discutir en este punto y al terminar de leer la obra: ¿Hamlet es sumiso y obediente a los mandatos que se le imponen?

9. Polonio ilustra con sus palabras el ambiente artificial de la Corte, donde no existe frescura ni espontaneidad. Conviene prestar atención al enlace contradictorio entre los adjetivos y los sustantivos. Un lenguaje que pretende sorprender más que comunicar. Extracten algunos ejemplos.

10. Shakespeare presenta, en esta escena, al personaje de Gertrudis. ¿Cómo interpretan Hamlet y su madre el verbo “parecer”? ¿Qué importancia tiene la apariencia en esta escena?

En su primer monólogo, Hamlet revela al público la causa oculta de su dolor: el matrimonio incestuoso y apresurado de su madre con su tío. Debemos aclarar que, de acuerdo con la ley canónica, el sacramento del matrimonio al crear una unión mística entre el hombre y la mujer, objetaba la unión de una viuda con el hermano del muerto. Esto era considerado incesto. Para divorciarse de su primera esposa, Catalina de Aragón, y casarse con Ana Bolena, Enrique VIII había invocado esta ley. De este matrimonio

nació la reina Isabel I. Resulta interesante apreciar las consecuencias que este episodio tuvo en la historia de Inglaterra y recordar que, cuando Shakespeare escribió *Hamlet*, todavía reinaba Isabel.

11. A pesar de la ley implícita, en la práctica, estos casamientos se realizaban sin mayores cuestionamientos, como sucede en la Corte de Dinamarca, donde solo Hamlet parece perturbado, siente asco, desilusión y vergüenza. Señalen las imágenes que utiliza para transmitir estas sensaciones.

12. Hamlet tiene una tendencia a generalizar, a pasar de lo particular a lo general de una manera demasiado rápida. (“Fragilidad, tu nombre es mujer”). La conducta de su madre afectará su relación con Ofelia. Discutan acerca de esta fragilidad de la mujer que menciona Hamlet, y comparen a Gertrudis y Ofelia con alguna de las protagonistas de las primeras comedias de Shakespeare, según los datos que leyeron en *Puertas de acceso*.

13. Horacio informa a Hamlet acerca del Fantasma. ¿Por qué no aparece el Fantasma en la escena siguiente? Analicen qué funciones cumple esta escena familiar en casa de Polonio.

14. Antes de terminar el primer acto, Shakespeare sugiere la presencia de un poder destructor que amenaza al protagonista y resume este clima angustioso en una frase que se desprende del texto y queda flotando en la memoria. En esta obra, la pronuncia Marcelo en la escena IV. Ubiquen esa frase, relaciónenla con las palabras finales de Hamlet en la escena II y con la descripción del asesinato que hace el Fantasma en la escena V.

15. Shakespeare asocia aquí lo secreto, lo que se oculta con la corrupción. Pero también subraya que el mal no puede

escondarse ni ignorarse definitivamente. Expliquen cómo se vincula el asesinato de Hamlet padre y la presencia del Fantasma con estas ideas.

16. Algunas palabras del texto se repiten en boca de distintos personajes durante este acto. Búsquenlas y describan su resonancia en los distintos contextos:

*jardín / bestia / hombre / alma
amor / madre / padre / cielo*

17. Goethe² pensaba que Hamlet era un intelectual al que se le imponía una tarea para la cual no estaba preparado. Discutan esta opinión tomando como base estas citas de Hamlet:

*Hay algo más en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía.
¡El mundo está fuera de quicio! ¡Oh, maldita situación! ¡Que haya nacido yo para ponerlo en orden!*

El segundo acto

El acto segundo tiene la función de mostrar al protagonista en acción o inacción (Hamlet se ve desilusionado, melancólico y sujeto a cambios de humor). Debe, además, intensificar el conflicto entre dos fuerzas antagónicas. El movimiento de estas dos fuerzas es encubierto aun cuando pretende descubrir y comprender.

18. Entre el acto primero y el acto segundo, han pasado dos meses, tiempo suficiente para que Hamlet ponga en práctica su conducta “rara y extravagante”. Esta locura fingida es su

² *Goethe*: escritor alemán (1749-1832).

estrategia para poder investigar. ¿Por qué elige a Ofelia como interlocutora para representar este papel? ¿A qué conclusión llega Polonio?

19. Claudio ha observado un cambio en Hamlet, que lo inquieta. ¿Qué piensa Gertrudis al respecto?

20. Rosencrantz y Guildenstern se convertirán en espías de Hamlet. ¿Cuál es la estrategia de Polonio? ¿Cómo se agruparían los personajes en este acto, de acuerdo con estas dos fuerzas opuestas? ¿Qué lugar ocupa Ofelia en este esquema?

21. En algunas versiones teatrales, o en el film de Laurence Olivier (1948), se elimina a Rosencrantz y Guildenstern. Observen qué se pierde en este acto y en la pieza con esta exclusión.

22. Polonio, convertido ahora en el blanco de los dardos del príncipe, señala la lucidez de algunos de los comentarios de Hamlet. Muchos de ellos ocultan y descubren su pensamiento. Busquen ejemplos.

23. La aparición de los actores cambia el humor de Hamlet, y la breve representación lo conmueve. Son “el compendio y breve crónica de los tiempos”. Su presencia le sirve a Hamlet para idear un nuevo plan adicional, la puesta en escena de *El asesinato de Gonzago*, con algunos versos suyos intercalados. Parece satisfecho y activo en su venganza. Sin embargo, cuando se queda solo, conocemos su verdadero estado de ánimo: ¿cuál es? ¿Qué efecto ha tenido sobre él la actuación? ¿Qué consecuencia espera que tenga sobre su tío? El espíritu al que se refiere, ¿es el mismo “fantasma honesto” del acto primero?

El tercer acto

En el acto tercero se llega al punto crítico de la acción. La tensión dramática debe alcanzar su nivel más alto.

24. Analicen cómo contribuyen a ello:

- el aparte de Claudio;
- la invitación a presenciar la obra;
- el diálogo de Hamlet con Ofelia;
- la decisión de Claudio de enviar a Hamlet a Inglaterra.

La determinación y el autocontrol del rey contrasta con la melancolía de Hamlet expresada en su tercer monólogo, quizás, el más famoso de la historia de la literatura. Ubicado en el centro de la obra, se refiere más a la humanidad que a Hamlet mismo. O, tal vez, Hamlet refleje en sí las dudas y angustias de todos los hombres frente a la acción.

25. Al final del último monólogo, Hamlet parecía decidido. Ahora, su estado de ánimo se asemeja al del primer monólogo. Comparen los dos monólogos, el primero y el tercero. Observen en qué difieren.

26. Reunidos en pequeños grupos, elaboren una respuesta fundamentada sobre esta pregunta: ¿para qué sirven los monólogos en *Hamlet*?

27. Entre los posibles cursos de la acción humana, Hamlet señala el suicidio que, según él, no se consuma por “temor de algo después de la muerte, esa ignorada región cuyos confines no vuelve a atravesar ningún viajero”. Expliquen la contradicción que existe entre estas palabras y:

- su encuentro con el fantasma de su padre;
- su concepción del alma como inmortal.

28. Reunidos de a dos, discutan esta idea: “Así, la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes”. Fundamenten las respuestas en el contexto de la obra y fuera de ella.

29. En la segunda escena, la tensión se distiende con los consejos de Hamlet a los actores. ¿Tienen actualidad? ¿Qué esperamos de los actores y del teatro en nuestro tiempo? El comentario de Hamlet acerca de Horacio produce una cierta distensión. Conviene recordarlo al final de la obra, ya que Horacio, único sobreviviente de los personajes principales, es el encargado de contar la historia a pedido del príncipe.

30. En los momentos previos y durante la representación, la conducta de Hamlet ilustra el siguiente disgusto: “No me deleita el hombre ni la mujer tampoco”. Citen ejemplos.

31. La *pantomima*³ era utilizada en el teatro anterior a Shakespeare. Muchas veces, como dice Ofelia, encerraba el argumento del drama. Hamlet la incluye, aunque la ha criticado previamente. El contenido describe las circunstancias en los términos del Fantasma. Establezcan distintas hipótesis para la falta de reacción de Claudio y discutan sus razones.

32. Cuando el Rey ve y escucha en escena su propio crimen, se levanta y pronuncia unas palabras. ¿Cuál es el significado más profundo de esta imagen en el contexto de la obra?

³ *Pantomima*: escenificación muda en la que el contenido es expresado a través de gestos y movimientos corporales.

33. Hamlet ha confirmado sus sospechas y no duda ya del Fantasma. Sin embargo, no se dirige de inmediato a tomar venganza. ¿En qué personajes descarga su violencia y de qué modo? ¿Suprimirían esa escena en una adaptación?

34. Claudio, en cambio, toma medidas para defenderse de Hamlet. ¿Cuáles son?

35. El Rey a solas reconoce su culpa. En este monólogo surge un Claudio desconocido. Señalen los aspectos ocultos del personaje relacionados con:

- la conciencia;
- la religiosidad;
- la Reina;
- la desesperación;
- la ambición.

En esta escena, Shakespeare coloca al público en una situación de extrema tensión. Las palabras de Claudio han descrito un corazón negro, duro, incapaz de arrepentimiento. Hamlet interpreta la actitud del Rey, de rodillas, en oración, como un obstáculo a sus designios: matarlo “con todas sus culpas en flor”. Envaina su espada y decide esperar otra oportunidad. Se retira a hablar con su madre. Claudio se levanta y nos hace saber que el arrepentimiento le es imposible.

36. ¿Qué efecto tienen sus palabras sobre el público? Imaginemos que Hamlet hubiera matado a Claudio arrodillado en esta escena. ¿Qué hubiera perdido la obra? Inventen otro final posible. Con este nuevo final que ustedes crearon, ¿sería todavía una tragedia?

37. En la versión de *Hamlet* de Zeffirelli (1990), en la que Mel Gibson interpreta el papel de Hamlet, se ha realizado un severo corte. Claudio pronuncia, solamente, el primer verso de su monólogo. Discutan qué consecuencias tiene esta adaptación para el desarrollo de la acción, para el personaje de Hamlet y para el personaje de Claudio.

La escena en el gabinete de la Reina ha sido la base fundamental de la crítica freudiana. Según Freud, lo que verdaderamente perturba a Hamlet es la conducta sexual de su madre por la que siente un amor poderosísimo y posesivo. Señala Freud:

Debía vengar el crimen, pero se encuentra extrañamente incapaz de hacerlo.

Y ello sucede porque Claudio ha hecho lo que él, Hamlet, hubiera deseado hacer: matar al padre y quedarse con la madre. Para Freud, Hamlet es una especie de Edipo moderno.

38. Señalen, en la escena, pasajes que justifiquen la hipótesis freudiana. ¿Están de acuerdo con esta opinión?

39. Busquen en Internet el afiche del film de Zeffirelli, en el que se muestra una determinada organización de los personajes con respecto al protagonista. A la derecha, Gertrudis; a la izquierda, Ofelia, Claudio, Polonio y, por último, el Fantasma. Observen y comenten lo que sugiere esta distribución, refiriéndola a la interpretación del conflicto de Hamlet con los demás personajes.

40. Una de las cuestiones más interesantes que plantea la escena en el gabinete de la Reina es la culpabilidad de Gertrudis en el asesinato del padre de Hamlet. (En la primera versión

impresa de 1603, la Reina era presentada como, indudablemente, inocente). En la escena quinta del acto primero, el Fantasma la juzgó débil y le prohibió a Hamlet que le hiciera “daño alguno”. Ciertas actitudes y palabras de la Reina la muestran inocente. Citen ejemplos que prueben esto.

41. Hamlet mata a Polonio en un acto impulsivo. La imagen del ratón cazado aparece, por segunda vez, asociada con la figura oculta del Rey (*Trampa para ratones* era el título de la representación teatral). ¿Qué otras imágenes bestiales utiliza Hamlet para referirse a su tío y qué sugieren?

42. El Fantasma entra, nuevamente, en escena. Resurge por dos razones que hablan de la desobediencia de su hijo. ¿Cuáles son y cómo reacciona Hamlet?

43. Gertrudis no ve al Fantasma. Reunidos en equipos, discutan las siguientes explicaciones:

- El Fantasma es un espíritu benigno que se hace visible solamente a Hamlet porque quiere amonestarle sin perturbar más a Gertrudis.
- El alma de Gertrudis está empañada por la culpa y no puede verlo.
- Hamlet se ha vuelto loco, y la sombra es una alucinación.

Quando se cierra el acto tercero, Hamlet se retira dispuesto a obedecer a su tío y a partir hacia Inglaterra, acompañado por Rosencrantz y Guildenstern, “serpientes venenosas”. Arrastra consigo el cadáver de Polonio a quien desprecia, pero nunca ha odiado. Ha cometido un crimen y desconoce las órdenes que lo alejan de su patria. En el avance de una facción sobre otra, Claudio ha obtenido una victoria aparente.

El cuarto acto

El acto cuarto se encargará de equilibrar la situación para Hamlet. Este nuevo paso en el desarrollo de la acción dramática debe, además, permitir una distensión en el espectador, una especie de pausa antes del desenlace. En este caso, Shakespeare recurre para ello a generar climas diferentes en la audiencia, que la alejen del núcleo del conflicto. Un ejemplo es el tratamiento de la figura de Ofelia que despierta, ahora, una reacción diferente en el público.

44. ¿Qué emociones produce Ofelia? ¿Qué personajes son responsables de su locura? Analicen la relación de Ofelia con Laertes (acto primero), con Polonio y con Hamlet.

45. Fundamenten esta aseveración: “El crimen de Polonio beneficia al Rey”.

46. La Reina cree, o por lo menos dice, que Hamlet está loco “como el mar y el viento”. ¿Qué motivos tiene para expresarse así? ¿De qué manera Hamlet contribuye a esta imagen con su conducta en el acto cuarto?

47. Observen la locura de Hamlet y compárenla con la de Ofelia.

48. Fortinbrás dirige su ejército a través de una planicie de Dinamarca. Hamlet contempla la escena y pronuncia su último monólogo. ¿Qué cualidad de Fortinbrás produce estas reflexiones? ¿De qué se acusa Hamlet?

49. Al cerrar el monólogo expresa: “A partir de ahora, de sangre serán mis pensamientos...”. ¿Cumple con esta promesa? Señalen sucesos relatados en este acto que lo muestren sanguinario.

50. En el acto cuarto, Shakespeare hace intervenir el azar. Hay algunos hechos accidentales que no se derivan del carácter de los personajes, pero que inciden en su destino. Señalen dos.

51. Laertes regresa de París para tomar venganza por la muerte de su padre. De los tres jóvenes vengadores —Fortinbrás y Hamlet están en una situación semejante— es el que más se acerca al modelo de la tragedia de venganza isabelina. Comparen la actitud de estos personajes, recordando que la venganza constituía una especie de mandato social, una rectificación de un crimen, justificada en el ámbito en que las acciones se desarrollan.

52. Lean los siguientes versos que se han hecho famosos por la verdad que encierran: “Cuando vienen las desdichas, no vienen como espías aislados, sino en legiones”. Constituyen la esencia de la tragedia, donde un personaje arrastra consigo a la muerte a muchos otros. Puestos en boca del Rey, tienen un sentido dentro de la escena y otro para toda la obra. Analicen la resonancia de estas palabras en cada caso. ¿Quién o qué ha causado las desdichas que llegan en legiones a Elsinor?

53. La escena cuarta es informativa. A pesar de su brevedad, es fundamental para llevar la acción a su desenlace, que ahora nos parece más cercano. Indiquen sus funciones.

Nicolás Maquiavelo⁴ había conmovido la visión del orden político con su descripción del gobernante en *El Príncipe* (1513). El hombre, visto como esencialmente malo, debía ser gobernado por la ley, pero también por el miedo y la fuerza: “Un príncipe prudente no debe cumplir su palabra si no puede hacerlo sin perjudicarse”.

⁴ Escritor, hombre de Estado, tratadista, político florentino (1469-1527).

Para los isabelinos, Maquiavelo encarnaba al villano. Aparece citado 395 veces en el drama, siempre asociado con personajes inescrupulosos.

54. Den ejemplos de conducta maquiavélica en Claudio referida a:

- utilización de la ley en beneficio propio;
- fingimiento y tergiversación de información-reacciones rápidas y conducentes;
- manipulación de personas como instrumentos para sus fines.

55. Lean los siguientes versos:

Rey.— [...] ¿querías a tu padre, o eres como la imagen de un dolor, un rostro sin corazón?

Rey.— [...] ¿qué estarías dispuesto a hacer para mostrarte digno de tu padre, con actos más que con palabras?

Laertes.— ¡Cortarle el cuello dentro de la iglesia!

- ¿Qué ecos tienen estos versos de la escena final del acto cuarto?
- Señalen a qué otras escenas de la obra nos recuerdan; quiénes eran los personajes; cuál, su conducta posterior. ¿Qué logra Shakespeare con este juego de reflejos?

El quinto acto

El acto quinto conduce al desenlace de la acción. El orden quebrantado por la fuerza negativa de ciertas acciones humanas, debe ser reemplazado por otro nuevo, que permita restablecer el equilibrio.

56. Respondan: ¿Volverían a la vida a algún personaje que haya muerto antes del acto quinto? ¿Cómo incidiría su presencia en el final propuesto?

Vamos a analizar, ahora, el desenlace que imaginó Shakespeare para su *Hamlet*. La primera escena se abre en el cementerio, donde dos sepultureros bromean acerca de cuestiones teológicas y legales, usando términos latinos incorrectamente y organizando el discurso en una parodia de la lógica aristotélica. A pesar de su incongruencia, su conversación remite a algunos temas fundamentales de la obra:

- la muerte intencional o no intencional;
- el poder;
- el castigo y la culpa.

57. Busquen, en el texto, dónde aparecen estos temas y mediante qué recursos Shakespeare les hace perder aquí su seriedad.

58. ¿A quién nos recuerda el humor del primer sepulturero? ¿Qué sentido tiene incluir una escena cómica poco antes del desenlace de una tragedia?

Hamlet observa la frialdad con que el sepulturero arroja la calavera fuera de la tierra, mientras canta una canción sobre el paso inexorable del tiempo. Esto despierta su imaginación y reflexiona en voz alta. Habla:

- de Caín;
- del gusano;
- de la hipocresía;
- de las ambiciones materiales del hombre.

59. No es la primera vez que se tratan estos temas en la obra. Señalen en qué otros contextos aparecen y qué importancia tienen.

60. La imagen de Hamlet con la calavera en la mano está impresa en la tradición como resumen de la obra y del protagonista.

61. Destaquen las razones para que se haya cristalizado de esta manera. ¿Qué palabras del texto dramático se asocian habitualmente con esta imagen? Vuelvan al texto y comprueben si son las que, verdaderamente, está pronunciando Hamlet.

62. La calavera pertenece a Yorick, el bufón, a quien Hamlet conoció en la infancia. Al contemplarla, el príncipe piensa en la vanidad humana y en la mujer, quizás en Ofelia y, seguramente, en Gertrudis. ¿En qué otras escenas aparece esta asociación entre muerte, sexualidad, vanidad y ocultamiento?

63. Curiosamente la gente, aun cuando no haya leído *Hamlet*, asocia a Ofelia con flores. Elijan pasajes en el texto que fundamenten esta relación. ¿En qué sentido es adecuada para simbolizar el personaje de Ofelia?

64. La escena frente a la tumba de Ofelia produce distintas manifestaciones de duelo. Al dolor de Hamlet, se suman la irritación y el disgusto. Discutan la reacción de Hamlet en esta escena y sus motivaciones refiriéndolas:

- a la ley y su observancia;
- a la apariencia;
- al trato que Ofelia recibió en vida por parte de Hamlet.

65. La primera parte de la escena segunda nos presenta un Hamlet desconocido. Destaquen los pasajes que testimonien:

- decisión;
- ambición de poder frustrada;
- inescrupulosidad;
- crueldad e impiedad.

66. Informado de la apuesta que el Rey ha hecho a su favor en el duelo con Laertes, Hamlet tiene un presentimiento fatal que Horacio parece compartir. Lean el parlamento en que Hamlet desecha los presagios y discútanlo.

- ¿Se ha producido en Hamlet un cambio sustancial?
- Las opiniones de los críticos están divididas. Algunos sostienen que el personaje ha evolucionado. ¿Ustedes, qué opinan?

67. La disculpa de Hamlet a Laertes, anticipada ya en su conversación con Horacio, resulta dolorosa e irónica para el público. Señalen cómo contribuye a crear el clima trágico para el desenlace.

68. Hamlet se siente como si hubiera herido a su propio hermano. Relacionen este texto con las palabras de Gertrudis sobre la tumba de Ofelia, con la figura de Claudio y con las intenciones ocultas de Laertes.

69. A pesar de su conducta, Laertes no es un villano como Claudio. Señalen, en el texto, instancias que demuestren su remordimiento ante la traición, y su arrepentimiento.

70. El recurso habitual de Claudio para el asesinato es el veneno. Este elemento se ha convertido en un símbolo de la corrupción en Dinamarca. ¿Qué nos dice esto de su carácter y de qué manera Shakespeare nos muestra que nuestros “métodos” acaban por volverse en contra de nosotros mismos?

71. La perla suele asociarse con la blancura y la pureza. Aquella constituye, también, un símbolo de algo que se mantiene oculto y secreto, que solamente adquiere valor cuando sale a la luz. ¿Cómo ha jugado Shakespeare con esta imagen?

72. El siguiente comentario del crítico Wilson Knight, en su ensayo sobre *Hamlet*, expresa:

[Hamlet] mata a todos los que no debía matar, exulta en la crueldad, se vuelve más y más peligroso. Al final, el destino interviene, obliga a Hamlet a consumar el acto del regicidio creador que, por su desintegración interna, no ha sido capaz de realizar.

- Siéntanse invitados a una polémica y debatan sobre este tema.
- Hamlet implora a Horacio que no se quite la vida para ser su portavoz. Escriban una narración en la que Horacio cuente la historia de su amigo Hamlet.

En la versión teatral de *Hamlet* dirigida por el sueco Ingmar Bergman, Fortinbrás irrumpe demoliendo la pared del fondo del escenario. Cuando Horacio intenta explicarle lo que había estado sucediendo, Fortinbrás lo manda fusilar. El desenlace trágico en el drama isabelino supone la instauración de un nuevo orden.

73. Opinen sobre esta interpretación del final que propuso Bergman.

Espacio y tiempo

74. Entre el acto primero y el segundo pasan dos meses.

- Calculen el tiempo en que transcurre la acción, de principio a fin, basándose en el texto. Si la respuesta los sorprende, cabría preguntarse por qué.
- Existe en la experiencia humana una dimensión distinta del tiempo: la subjetiva. Discutan el peso que adquiere este tiempo subjetivo en el personaje de Hamlet.

75. ¿Se puede calcular la edad de Hamlet? ¿Qué edad le adjudican? El sepulturero da un dato. ¿Coincide con la imagen que ustedes se han formado de él?

76. La acción se concentra en Elsinor (Helsingør). Busquen información. El nombre del castillo es Kronborg. ¿Existe todavía? Averigüen cuándo fue construido. ¿Podría haber alojado al Hamlet histórico?

77. En *Hamlet* la acción se desarrolla casi siempre en espacios cerrados, lo que genera un clima de asfixia y opresión.

- Dentro de esos espacios cerrados clasifiquen cuáles son públicos, cuáles privados y cuáles los que se relacionan con el espionaje. Observen el esquema de la escena isabelina y ubiquen las escenas en los distintos espacios de representación.
- ¿Qué tipo de escenas se desarrollan en espacios abiertos? Discutan la relación de estos espacios con: el elemento sobrenatural; la muerte; el desarrollo de la acción dramática; Hamlet.

El lenguaje

Shakespeare era un poeta, que aprehendía la realidad en imágenes. En sus obras, las imágenes son parte inherente a la estructura dramática. No solo se utilizan para suplir las carencias del decorado o para ubicarnos en un determinado espacio. Su función es, además, la de acompañar a la acción, subrayarla, repitiendo sus temas, preparando a la audiencia para los acontecimientos, creando climas, atmósferas por medio de la asociación. Cada tragedia tiene su propia red de imágenes, su propia naturaleza, su paisaje y su dicción poética. Shakespeare crea, para cada obra, una trama paralela de imágenes que se repiten y encadenan, estableciendo

una especie de contrapunto que no percibimos conscientemente; visible solo cuando nos detenemos a estudiar el texto.

Hemos destacado ya la presencia de una frase como *leit motiv* de la obra: “Algo se pudre en Dinamarca”. “Algo” apunta a eso oculto e indefinido, lo que debe descubrirse. Hamlet y Claudio se esfuerzan por saber. La idea de putrefacción está aliada a la idea de corrupción en el orden moral, pero también sugiere la idea de la muerte. La descripción que el Fantasma hace de su asesinato repite estas asociaciones. El veneno que su hermano, secretamente, introduce en su oído recorre su sangre como una gangrena y se manifiesta en úlceras, corrompiendo su piel. Esta es una imagen gráfica del efecto que Claudio tiene sobre la Reina, sobre la Corte, sobre Dinamarca. Y Hamlet ha sido elegido para exponerlo. Lo hace mediante la pantomima y la obra de teatro que escenifican el relato del Fantasma, por lo que se convierte en una especie de estribillo.

78. El texto presenta una serie de imágenes relacionadas con úlceras, llagas, gangrenas, referidas a la corrupción moral. ¿En qué contexto aparecen y con qué personajes e ideas se relacionan? ¿Qué otras imágenes se asocian con los temas de corrupción?

79. La imagen del gusano sugiere muerte y putrefacción. Como sucede cuando lo encontramos dentro de una manzana, su pequeña presencia secreta basta para producir nuestro rechazo. Una diminuta y oculta imperfección que enferma todo el conjunto y proviene del interior. Busquen en el texto estas referencias al gusano. ¿En qué escenas tiene una connotación sexual?

80. Analicemos el lenguaje del protagonista. A pesar de ser un intelectual y tender a la generalización, Hamlet es un observador de los objetos comunes. Señalen ejemplos de imágenes concretas, simples y precisas que el príncipe utiliza para expresarse.

81. Por su educación (“cortesano, soldado y letrado”, según Ofelia) tiene a su disposición un vasto espectro de posibilidades. Busquen imágenes que provengan de:

- la Antigüedad clásica y la mitología;
- las leyes;
- la caza;
- conocimiento de hábitos del soldado y del cortesano.

82. Hamlet posee, además de su versatilidad, una habilidad para pasar de un tipo de lenguaje a otro, de un tono burlón a uno de extrema seriedad. Destaquen algunos de los pasajes donde esta capacidad se note más claramente. ¿Qué explicaciones pueden darse para estos cambios abruptos?

83. El humor del príncipe se caracteriza por ser ácido, corrosivo. Señalen algunas instancias y observen cómo logra su efecto.

84. Hamlet finge ser loco. ¿Qué lenguaje utiliza en estos casos?

85. ¿Qué otros tipos de discurso encontramos en la obra? Señalen cómo ayuda el lenguaje en la constitución de los personajes.

86. Claudio es el antagonista de Hamlet, ¿cómo se hace esto patente en el nivel de la palabra?

87. Elijan algunos de los siguientes temas para argumentar por escrito:

- Azar, destino y elección en *Hamlet*.
- El principal conflicto en *Hamlet*.
- Las relaciones familiares en la obra.
- La soledad en los personajes de Hamlet y Ofelia.

Cuarto de herramientas

Hamlet, el nombre

El nombre del protagonista, que ya había sufrido la transformación (de Amleth a Hamlet) cuando el dramaturgo escribe su pieza, tenía fuertes resonancias personales para Shakespeare.

Este nombre aparece en su vida en 1579, cuando una joven de su misma edad (15 años), llamada Katherine Hamlett, se ahoga en el río Avon en circunstancias confusas —¿el personaje de Ofelia tendrá este mismo origen?—.

El hijo varón de Shakespeare (muerto en 1596), mellizo de Judith, llevó el nombre Hamnet en homenaje a su amigo, Hamnet Sadler, panadero del pueblo cuya esposa se llamaba Judith. Este amigo fue testigo del testamento de Shakespeare y en él figura como Hamlet Sadler. Lo que prueba que los dos nombres son variantes de uno solo.

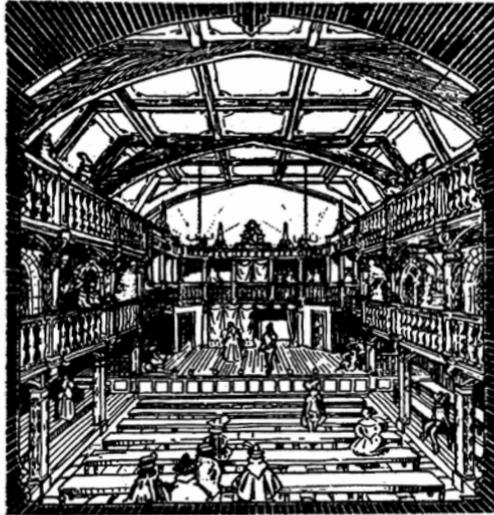


Ofelia, de Sir John Everett Millais, 1851.

La escena isabelina

Existían dos tipos de teatro en la ciudad de Londres: el **teatro público** y el **teatro privado**. Las obras se representaban asimismo en la Corte ante la reina.

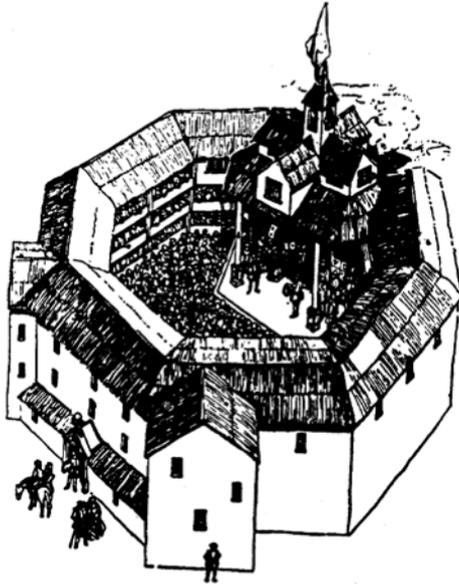
El teatro privado era el más parecido a las salas teatrales de hoy. Los espectadores se sentaban en filas, enfrentando el escenario iluminado con luz artificial, que permitía funciones nocturnas. Hasta que el rey Carlos II lo prohibió, algún privilegiado podía instalar un taburete en la escena misma pagando, por ello, doce peniques más. El alto precio de la entrada era, justamente, el filtro que determinaba la presencia de cierto tipo de público de mejor posición social.



Teatro privado de Blackfriars.

Otra de las peculiaridades era la presentación de niños actores. Interpretaban sus papeles con tanta capacidad que podían competir con las compañías de adultos profesionales.

El teatro público tenía una estructura completamente diferente. Se contemplaba la costumbre del “teatro al aire libre”. Desde la Edad Media, cuando comenzaron a representarse los momentos culminantes de la historia sagrada en los atrios de las iglesias, los espectadores rodeaban la escena expuestos a las inclemencias del tiempo. Con el correr de los años, quienes representaban la acción y quienes la contemplaban pasaron del atrio a la plaza y de la plaza a los patios de posada o a escenarios temporarios armados en cualquier espacio, siempre al aire libre.



Vista aérea del Teatro del Globo.

Cuando se construyen los teatros públicos se respeta, en forma parcial, esta tradición. Los edificios, de forma cuadrangular, circular o poligonal, no tienen techo en su parte central, de manera que el escenario, que ocupa esta zona, quede a cielo descubierto, iluminado por la luz natural.

Los espectadores se distribuyen alrededor, en galerías cubiertas donde pueden sentarse, o de pie rodeando el escenario, bastante incómodos, ya que este se eleva sobre una plataforma de la altura de un hombre. Nuevamente, la diferencia marca el precio de la entrada. Y también aquí, unas monedas más aseguran un taburete a pocos centímetros de los actores.

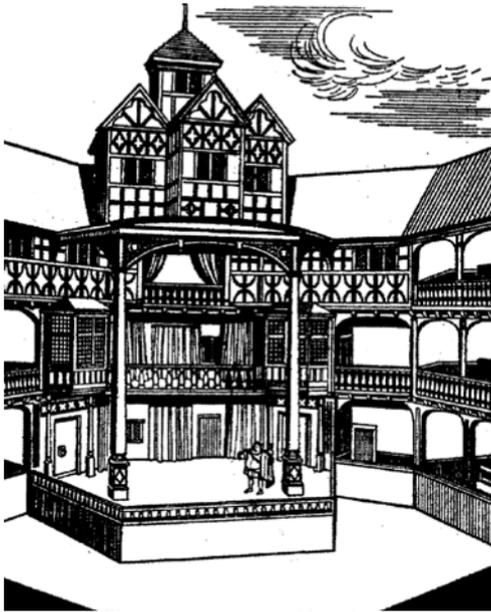


Imagen del escenario del Globo restaurado, 1953.

El escenario tiene tres niveles conectados por escaleras:

- El principal, una plataforma que se proyecta en el medio del teatro, con una puerta a cada lado. Provisto de puertas trampa, permite la aparición o desaparición súbita de un personaje (un verdadero “efecto especial” de la época). Posibilita, también, una escena como la del sepulturero cavando una fosa de la que extrae la famosa calavera o una escena como aquella en la que Hamlet se arroja a la tumba de Ofelia. Hay un escenario interior, al mismo nivel, cerrado con cortinados para escenas más íntimas.
- Una galería superior (¡el famoso balcón de Julieta!) con escenario interior al mismo nivel y ventanas ubicadas sobre las puertas laterales.
- Y un escenario más alto para los músicos (las obras, como nuestras películas, tenían música de fondo) y para las escenas de gran altura, como las torres, los mástiles de un barco o la explanada de un castillo.

Como vemos, se trata de un verdadero **escenario múltiple**, con por lo menos seis espacios para la representación. Esto facilita rápidos cambios de escena y juegos con el espacio y el tiempo, semejantes a los que hoy en día vemos en el cine. El movimiento de los actores por los distintos espacios de representación —que los espectadores seguían con la mirada— determinaba el principio y el fin de las escenas.

Aunque hoy encontramos las obras divididas en actos, los dramaturgos escribían pensando en una unidad mucho menor: la escena que se desarrolla con autonomía en el lugar que resulte más adecuado; por otro lado, no existía el telón que separase los actos entre sí.

En el primer acto de *Hamlet*, por ejemplo, de la explanada del castillo se pasa al salón del trono, luego a la casa de Polonio

para una escena más familiar y de allí, nuevamente, a la explanada donde el príncipe hablará con el Fantasma. La escena en casa de Polonio le daba tiempo al actor que representaba a Hamlet de subir al nivel superior y preparar su encuentro con el Fantasma.

La flexibilidad del escenario influyó en el drama, pues le dio la posibilidad de jugar ágilmente con el espacio y con el tiempo —algunas escenas podían ser simultáneas o estar distanciadas por días, meses o años—. Esta libertad contrariaba las reglas clásicas que imponían un día y un espacio para la acción. En la obra *Antonio y Cleopatra*, por ejemplo, hay cuarenta y tres espacios diferentes.

¿Cómo era posible representar tantos cuadros distintos? Hoy, nos imaginamos el costo de semejante producción y nos aterroriza. La respuesta es sencilla. Sugerir más que recrear. Un letrado indicaba el lugar y algunos objetos se encargaban de generar el clima: telas exquisitas y un sillón para el salón del trono, un árbol para imaginar el bosque. Lo que importaba era lo que se decía y lo que pasaba.

El vestuario era más elaborado y suntuoso que los decorados, pero si bien había intentos aislados de imitar los trajes extranjeros o marcar las diferencias sociales, los actores representaban vestidos con ropas contemporáneas. Muchas veces, se compraban a los servidores de algún noble fallecido, por lo que, seguramente, Hamlet se vería más como un cortesano isabelino que como un vikingo.

La falta de escenografía y de realismo en los trajes exigía mucho del público y del escritor. Del público, porque debía imaginar, completar o pasar por alto muchas cosas para “meterse” dentro de una obra. Del escritor, porque tenía que colaborar creando pasajes que localizaran las escenas o las ubicaran en el tiempo. La palabra servía para crear el espacio y el momento. Y a esta circunstancia

le debemos algunos de los versos más hermosos de Shakespeare, como la descripción que hace Horacio de la aurora con su manto bermejo pisando, delicadamente, el rocío sobre “aquella alta montaña del este”, o el diálogo entre Jessica y Lorenzo, en *El Mercader de Venecia*. Los amantes repiten una y otra vez:

“En una noche como esta...”, para que los espectadores del Teatro del Globo pudieran ignorar los rayos del sol que iluminaban la escena.

También, los **actores** se veían muy exigidos. Observados desde todos los ángulos, obligados a una disciplina semejante a la de los bailarines de hoy en día, debían tener un estado físico perfecto que les permitiera acompañar con gestos y con el cuerpo su actuación. Eran juzgados y censurados por un público que los conocía bien y castigaba los errores arrojándoles cáscaras de fruta o insultándolos.

El profesor Dover Wilson los compara con un equipo de fútbol que juega en su propia cancha. La comparación es buena porque no sumaban más de veinte y el grupo de espectadores era reducido y estable. No sabemos, exactamente, qué se esperaba de ellos. Con seguridad, los dramaturgos como Shakespeare exigían el lucimiento del texto; las costumbres de la época, una interpretación formal y retórica. Pero si escuchamos a Hamlet, que es la voz del público, sabemos que, como siempre, se esperaba de ellos “soltura y naturalidad” para contribuir a crear la magia de la ilusión teatral y servir de “espejo a la Naturaleza”.

Como si esto fuera poco, las actrices estaban excluidas de la escena. Los roles femeninos eran interpretados por jovencitos. Shakespeare, como hombre de teatro, facilitó la representación de estos papeles haciendo que muchas de las protagonistas de sus comedias se disfrazaran de varón o poniendo distancia entre los amantes, para evitar incomodidades en el trabajo actoral.

Estas eran las condiciones de la escena sobre la cual se montaron las treinta y siete obras que escribió William Shakespeare antes de retirarse, definitivamente, a su pueblo natal.

El público

Al leer cualquiera de las obras, conviene tener en cuenta que Shakespeare escribió pensando en las necesidades, los defectos y las virtudes del teatro público; pero también en los intereses, a veces contradictorios, de una audiencia que provenía de todos los niveles sociales. Esto explica la mezcla de elementos distintos para contentar a los diferentes sectores:

- Muchos enredos, equívocos y muertes violentas para los *groundlings* que rodeaban de pie el escenario.
- Audacia expresiva, caracteres complejos y versos capaces de despertar la ilusión de ámbitos imaginarios para aquellos más sensibles y educados.
- Discusión de problemas de la época para los intelectuales.
- Reflexiones políticas para los cortesanos.



Autorretrato de Richard Burbage, actor que interpretó a Hamlet.



Tumba de Shakespeare en la iglesia parroquial de su pueblo.

Filmografía de *Hamlet*

Hay unas cincuenta versiones completas o parciales de *Hamlet*:

- La versión de Laurence Olivier (1948) da un enfoque psicológico-freudiano.
- La versión de Grigori Kosintsev (1964) refleja el idealismo frustrado de los intelectuales rusos. Con guion de Boris Pasternak y música (bellísima) de Dimitri Shostakovich.
- La versión de Franco Zeffirelli (1990) presenta una Ofelia sorprendente (Helena Bonham Carter) y severos cortes del texto.
- La versión de Kenneth Branagh (1996), ubicada en otro siglo, presenta el texto completo por primera vez; duración, cuatro horas.



Afiche del film de Zeffirelli protagonizado por Mel Gibson, 1990.

Obras de Shakespeare

Fecha	Comedia	Tragedia	Historia
1591		<i>Enrique VI (Parte 1)</i>	
1592	<i>La Comedia de las equivocaciones</i>		<i>Enrique VI (Parte 2)</i>
1592	<i>Los dos Caballeros de Verona</i>		<i>Enrique VI (Parte 3)</i>
1593	<i>Trabajos de Amor Perdidos</i>	<i>Tito Andrónico</i>	<i>Ricardo III</i>
1594			<i>El Rey Juan</i>
1595	<i>Sueño de una Noche de Verano</i>	<i>Romeo y Julieta</i>	<i>Ricardo II</i>
1596	<i>El Mercader de Venecia</i>		
1596	<i>La Fierecilla Domada</i>		
1597			<i>Enrique IV (Parte 1)</i>
1598	<i>Mucho Ruido y Pocas Nueces</i>		<i>Enrique IV (Parte 2)</i>
1599	<i>Como Gustéis</i>	<i>Julio César</i>	
1599	<i>Las Alegres Comadres de Windsor</i>		<i>Enrique V</i>
1601	<i>Noche de Reyes</i>	<i>Hamlet</i>	

1602	<i>Troilo y Criseida</i>		
1602	<i>A Buen fin no Hay Mal Principio</i>		
1604	<i>Medida por Medida</i>	<i>Otelo</i>	
1605		<i>El Rey Lear</i>	
1606		<i>Macbeth</i>	
1607		<i>Timón de Atenas</i>	
1607		<i>Antonio y Cleopatra</i>	
1608	<i>Pericles</i>		
1609		<i>Coriolano</i>	
1610	<i>Cimbelino</i>		
1611	<i>Cuento de Invierno</i>		
1611	<i>La Tempestad</i>		
1613			<i>Enrique VIII</i>

La última obra, escrita en colaboración con Fletcher o con Massinger.

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

Colección del **MIRADOR**



***El juguete rabioso /
Dibujos en
la canchita***

Roberto Arlt /
Márgara Averbach
Narrativa / A partir
de 15 años



Colmillo Blanco

Jack London
Narrativa / A partir
de 13 años



***Diarios de
Adán y Eva***

Mark Twain
Narrativa / A partir
de 12 años



Las troyanas

Eurípides
Teatro Tragedia / A
partir de 13 años



***La vuelta
al mundo en
ochenta días***

Julio Verne
Narrativa / A partir
de 12 años



***Una canción de
Navidad***

Charles Dickens
Narrativa / A partir
de 12 años