



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Lenguas y Letras



TÍTULO DE LA TESIS:

TRAGEDIAS GRIEGA Y SHAKESPERIANA: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS Y LA LOCURA DE HAMLET Y LA ESTULTICIA ELOGIADA.

TESINA

Que para obtener el título de

Licenciado en Lenguas Modernas en Español

Presenta

Arturo Sánchez Estrella

Director de Tesina

Lic. Ruy Salvador Nieves Villaseñor.

Santiago de Querétaro, marzo de 2011.

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción general..... | 2 |
| Primera parte..... | 4 |
| Introducción..... | 6 |
| Justificación..... | 6 |
| I. William Shakespeare..... | 7 |
| II. Tragedia clásica..... | 8 |
| III. Tragedia shakesperiana..... | 13 |
| IV. Macbeth. Un ejemplo de tragedia shakesperiana..... | 19 |
| Conclusión..... | 23 |
| Segunda parte..... | 24 |
| Introducción..... | 26 |
| Justificación..... | 27 |
| I. Hamlet..... | 27 |
| II. Estudios sobre Hamlet..... | 30 |
| III. El elogio de la locura..... | 32 |
| IV. Hamlet y el Elogio de la Locura..... | 33 |
| Conclusión..... | 41 |
| Conclusiones generales..... | 43 |
| Bibliografía..... | 45 |
| Citografía..... | 47 |

INTRODUCCIÓN GENERAL

El presente trabajo busca mostrar a lector una investigación sobre el teatro creado por el dramaturgo William Shakespeare. Para lograr un mejor punto de vista de las obras y de los puntos específicos que se investigaron, se les compara con otras, previas a la época isabelina.

La propuesta de este trabajo es acercarse más a la creación de un autor del que se habla mucho pero se conoce poco; mostrando minucias y puntos de correlato con obras clásicas.

Esta tesina está dividida en dos partes: En la primera, se realiza un acercamiento histórico-literario al autor y su obra, para detallar el contexto desde donde su trabajo fue elaborado, después se compara la obra de Shakespeare con el teatro griego para dar atención a sus múltiples parecidos y la forma como el inglés transgredió ese canon; la segunda parte toma como punto de comparación el *Elogio de la Locura* para observar la manera en que se desarrolla la locura dentro de *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*.

Se seleccionaron estos temas y obras por ser puntos muy importantes dentro del trabajo del autor: su manejo del canon griego es a la vez la muestra de su capacidad para crear novedad y Hamlet es probablemente su obra más importante, a la vez que una de las más complejas.

PRIMERA PARTE



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Lenguas y Letras



PRIMERA PARTE:

TRAGEDIAS GRIEGA Y SHAKESPERIANA: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

TESINA

Que para obtener el título de

Licenciado en Lenguas Modernas en Español

Presenta

Arturo Sánchez Estrella

Director de Tesina

Lic. Ruy Salvador Nieves Villaseñor.

Santiago de Querétaro, marzo de 2011.

“La vida es una historia contada por un idiota, una historia
llena de sonido y furia, que no significa nada”.

William Shakespeare.

Introducción.

En el presente trabajo, tenemos la pretensión de ampliar en el lector la perspectiva de lo que es la tragedia. Basados primeramente en lo expuesto por Aristóteles e investigadores posteriores, trataremos de ver en lo que consiste la tragedia griega, o clásica; las razones de su nacimiento, los elementos que la constituyen y las formas (cánones) que aportó.

Posteriormente se comparará esta tragedia clásica con la creada por el dramaturgo William Shakespeare, quien, tomando lo diseñado por los griegos, creó un nuevo tipo de tragedia; más acorde a sus tiempos e incluso a la universalidad, aprovechando la evolución de las ideas y de los recursos técnicos, demostrando su esplendido genio y logrando convertirse también en un clásico.

Finalmente, se analizará detalladamente un ejemplo de tragedia shakesperiana, para este caso *Macbeth*, de la que a lo largo del trabajo se harán algunas referencias, con la intención de dar muestra de las generalidades de los temas abordados por el dramaturgo inglés.

Justificación.

Cuando se piensa en William Shakespeare pueden venir a la mente diversas ideas, probablemente, entre las primeras, la memoria recupere los nombres de Romeo y Julieta, la imagen de un hombre que sumido en la oscuridad habla con un cráneo o el retrato de un hombre de barba con una frente que muestra el retroceso que la edad provoca en el cabello.

La diversidad de estas ideas puede venir del hecho de que, usualmente, sobre este autor inglés se cree saber más de lo que en realidad se sabe. Casi cualquier persona que haya recibido una educación media básica podrá unir su nombre con el teatro, pero la situación llega más lejos: es un teatro especial el creado por este hombre.

Aún para los estudiosos de la lengua inglesa o de la literatura universal es difícil conocer del todo la creación de Shakespeare, ya que en el tiempo en el que le tocó vivir se daba poco interés a detalles que los autores contemporáneos toman muy en cuenta, como la conservación de copias de sus trabajos o el cuidar los derechos de autor.

Aún así, pese a esto, lo que a nuestros días ha llegado de este autor no es escaso, ni en extensión ni en calidad, sobre todo no en el último aspecto, pues esta cualidad de su trabajo lo a llevado a convertirse en un clásico, por muchos considerado el mayor escritor en lengua inglesa y por otros tantos aún más que eso.

I. William Shakespeare.

I. i. Vida.

Como ya se dijo, en lo que sí coincidirán todos los que de algún modo puedan hacer referencia al nombre de William Shakespeare es en el pensamiento del teatro, ahora, ¿cómo es el teatro por Shakespeare creado? ¿Qué lo vuelve tan único y clásico?

William Shakespeare nació y creció como hijo de una familia acomodada de Stratford-upon-Avon, Warwickshire, por lo que tuvo la oportunidad de recibir instrucción educativa y aunque la calidad de la educación en el tiempo en que le tocó vivir solía dar de que desear, aparentemente la suya fue bastante buena y le permitió adquirir conocimientos incluso en gramática y literatura latina. Pudo conocer desde su juventud a autores como Ovidio y Virgilio, quienes de alguna manera habrán dejado huella en la posterior creación literaria del autor.

Años después se inició en la actuación, la creación dramática y la poética; por lo que cambió su residencia a Londres y lo que lo llevó a ser miembro de la compañía teatral Lord Chamberlain's Men, de la que llegó incluso a ser copropietario, seguramente una de las razones que volvió a ésta tan popular.

La compañía alcanzó tal auge que, después de la muerte de Isabel I y la llegada al trono de Jacobo I, el monarca la tomó bajo su protección, por lo que cambió su nombre por los King's Men (Hombres del rey).

Shakespeare alcanzó una buena estabilidad económica pese a haberse visto envuelto en algunas situaciones, desde el pleito que tuvieron su casero y el yerno de éste, a quienes Shakespeare había ayudado como casamentero, el pleito por tierras comunales en las que él tenía intereses y problemas del pretendiente de una de sus hijas; situaciones que lo llevaron a tomar precauciones con su testamento.

Para el final de su vida se retiró a su pueblo natal, murió el 23 de abril de 1616, tal vez por una broma del destino, prácticamente al mismo tiempo que Miguel de Cervantes, personaje contemporáneo suyo de quien también tuvo conocimiento, al grado de escribir una obra basada en un pasaje del Quijote de la Mancha, obra que lamentablemente no llegó a nuestros días.

Hasta el momento de su muerte estuvo casado con Anne Hathaway, con quien tuvo dos hijas, Susannah y Judith, quienes sobrevivieron al dramaturgo pero cuyos hijos no tuvieron descendencia por lo que no hay actualmente no hay descendientes del autor.

ii. Obra.

Por extraño que parezca, William Shakespeare no se preocupó mucho por pasar a la historia como autor dramático, lo que hizo que no tuviera el cuidado de llevar a imprenta sus obras y la mayoría de ellas se perdieron, conservándose las contenidas en el First Folio.

Esta recopilación, publicada ocho años después de la muerte del dramaturgo, por dos actores de su compañía, contenía aproximadamente la mitad de su creación dramática y sólo textos de este tipo, pues para dicha recopilación fue descartada su creación lírica.

El First Folio contiene 36 obras, divididas en tres partes, obras históricas, tragedias y comedias. De las cuales son 11 tragedias, 15 comedias y 10 obras históricas. Esta división según el patrón elegido por los recopiladores. En general es aceptada, más por la dificultad de elaborar una nueva categorización que por el gusto de ésta, pero siempre hay con la posibilidad de hacer cambios, como ver la tragedia de una obra histórica.

Para este caso nos interesa precisamente esta última premisa, que analizaremos en la obra *Macbeth*, ésta es considerada una tragedia, y con buena razón, pues sus situaciones la sitúan en este parámetro, lo que lleva a que en ocasiones se olviden los referentes históricos procurados por Shakespeare.

La tragedia de Shakespeare maneja lenguaje, retóricas y temas propios de su tiempo, pero sin olvidar del todo el canon trágico creados por los grandes trágicos griegos y después postulado por Aristóteles dentro de su poética.

II. Tragedia clásica.

Antes de analizar a fondo la tragedia shakesperiana, es conveniente dejar claro lo que llamaremos tragedia, los elementos que ésta contiene, las razones que hacen que una obra entre en esta categoría y las particularidades que no se pueden dejar de lado para éste tipo de drama.

De los orígenes de la tragedia es poco lo que se conoce, pero según los estudios antropológicos esta se remonta en una primera etapa a los sacrificios de animales que se ofrecían a los dioses en fechas específicas, como el equinoccio de primavera, para que las temporadas de siembra y cosecha fueran buenas.

Esta teoría parece confirmada por la etimología de la palabra que según la mayoría de los estudiosos de la lengua griega proviene de la etimología tragedia (τραγηδία). Se distinguen en ésta la raíz de "macho cabrío" (τράγος / trágos) y cantar (ηδία), sería por lo tanto "el canto del macho cabrío". El macho cabrío era el animal usualmente sacrificado al dios Dionisio, quien era dios del vino y la vegetación, lo que lleva a la fiesta por el crecimiento de las plantas.

Estos sacrificios fueron cambiando con el paso del tiempo y se transformaron en rituales en los que se ofrecían al dios cantos corales, los ditirambos, que originalmente eran improvisados y conforme esta fiesta adquirió una mayor seriedad comenzaron a escribirse y a prepararse de una manera más concienzuda, lo que se reflejó incluso en la métrica de los versos, que pasaron del trocaico al yámbico.

Para un mejor entendimiento de los cantos se separó, posteriormente, un miembro del coro que conversaba con los demás y daba una mayor movilidad a la representación. El número de personajes fue aumentando hasta convertirse en una verdadera representación dramática.

La tragedia como tal surge en el siglo VI a. C. ya con los concursos organizados y de los cuales se sabe que el primer ganador fue Tespis. La primera tragedia con tema histórico fue creada por Frínico quien además hizo una segunda parte, encaminó la tragedia a la trilogía que más adelante sería el canon.

Las reglas fundamentales del drama trágico fueron fijadas por Esquilo, quien es además uno de los tres principales autores trágicos griegos, juntos con Sófocles y Eurípides. Esquilo introdujo el uso de máscaras y coturnos, además del segundo actor, lo que permitió el conflicto dramático. Asimismo, definió el tiempo de la acción dramática, que era de un día.

Aristóteles apunta en su poética que las partes de la tragedia son: prólogo, episodios, éxodo y las intervenciones del coro que se dividen en párodo y estásimo.

Según la estructura de la tragedia ésta inicia con un prólogo, que es, según Aristóteles, lo que antecede la entrada del coro. En esta parte se da la ubicación temporal, lo que significa unir lo anterior a lo representado con el presente. Se muestra al público la razón del castigo que va a recibir el héroe y en esta parte no interviene el coro, en algunas ocasiones es un monólogo.

Al prólogo siguen los párodos que son cantos del coro mientras entra. En la tragedia griega era presidio por un flautista. En esta parte se realiza un canto lírico. El coro no se va hasta el final de la obra pues es un personaje más.

Después están los episodios, que pueden ser hasta cinco, es la parte donde se da el diálogo entre el coro y los personajes o entre personajes; es la parte más importante por ser la verdaderamente dramática y donde se expresa el pensamiento e ideas del personaje.

Entre los episodios están los estásimos, es la parte lírica-dramática donde el autor expresa sus ideas políticas, filosóficas, religiosas, etc.; es la segunda entrada del coro y no hay danza. Funcionan a la vez como separación entre los episodios.

Después del último estásimo se encuentra el éxodo que es la parte final de la tragedia, hay cantos líricos y dramáticos, el héroe reconoce su error y es castigado (muchas veces con la muerte) por los dioses. Es aquí donde aparece la enseñanza moral. El éxodo como los estásimos es siempre dicho por el coro.

Según Aristóteles, la tragedia debe ser bastante por sí misma y no requerir de referentes exteriores a ella para poder ser comprendida y disfrutada. Para cumplir con este requisito debe poseer tres unidades dramáticas (que en sí se aplican a cualquier obra dramática aunque de diferente manera), estas son: tiempo, lugar y acción.

Aristóteles afirma que la fábula debe ser completa y perfecta, debe, en otras palabras, tener unidad, es decir un principio, un desarrollo y un final. Esta completud garantiza el entendimiento de la obra; así se logra la unidad de acción. La intriga de la obra empieza, para la tragedia griega, in media res, lo primero que el espectador ve es un protagonista que ya sufre y la tragedia muestra la razón de ese sufrimiento y la manera en que éste culmina.

La acción de la tragedia debe ocurrir en un solo día. Así, las acciones de la tragedia suelen comenzar en las primeras horas del día y terminar con la puesta del sol. Esto la hace diferente de la epopeya, que retrata eventos que pueden durar varios años.

Aristóteles cita esto diciendo que “en la tragedia se hace todo lo posible para realizarse la acción en una vuelta del sol, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo”.

En la poética de Aristóteles no hay gran referencia a la unidad de lugar, sólo se dice que el espectador debe poder recordar el conjunto de la representación. La tragedia griega para cumplir con esta condición se representa en un solo espacio, por lo que no son necesarios los cambios de escenografía y muchas acciones ocurren fuera de escena y son relatadas por los personajes.

De este modo, la tragedia clásica tiene un solo tiempo (de mañana a tarde), una sola acción (no se cuentan historias alternas de los personajes y la desarrollada se expresa completa) y un solo lugar (una sola escenografía).

La tragedia clásica tiene algunos elementos que no pueden ser dejados de lado y que en muchas ocasiones se conservaron para las tragedias modernas.

Uno de estos elementos es el hecho de que el protagonista debe ser un personaje extraordinario, ya sea un semidiós, un rey o un héroe. La idea es que la persona en torno a quien gira la historia debe ser alguien cuyas características se encuentren muy por encima de las de un ser humano cualquiera.

Al ser el protagonista un ser excepcional, su caída será aún más fuerte y servirá como ejemplo a los espectadores, así la enseñanza moral que la tragedia intenta transmitir será mejor asimilada por quien la observe. La tragedia no muestra a los héroes como ejemplos a seguir, sino como reflexión sobre los límites de la naturaleza humana.

El segundo elemento es el destino que el protagonista debe cumplir. Muchas veces el protagonista no estará de acuerdo con este destino e intentará huir de él, meta que no logrará pues este es dado por los dioses y debe ser cumplido. El destino será encontrado aún en los caminos que se tomaron para evitarlo.

El tercer elemento es el enlace entre los primeros dos: la voz mágica. El destino debe ser conocido por los personajes que lo van a cumplir y el encargado de dárselos a conocer es el oráculo.

En muchas ocasiones el conocimiento de este destino es lo que mueve las acciones de los personajes que, sabiéndolo o no, se encaminan a su cumplimiento. Un buen ejemplo de ello es Edipo, quien al enterarse por el oráculo de que será él quien asesine a su padre y se case con su madre, huye del reino en que habitaba, no

sabiendo que esta huida lo llevará a encontrarse en el camino con su padre verdadero, a asesinarlo y posteriormente ocupar su lugar.

El último de los elementos es la *Hybris*, ésta es la soberbia o malversación por parte del héroe. Ésta misma soberbia es la que lo llevará a cometer el crimen por el que será castigado.

Usualmente la *hybris* se ve representada en el creer ser más poderoso que los dioses y estar fuera de los designios de éstos: la soberbia del rey Layo lo llevó a desobedecer lo dicho por el oráculo y tener un hijo, después intentó corregirlo pero el crimen ya estaba cometido, el destino debía cumplirse y pagó siendo asesinado por su propio primogénito.

Aristóteles menciona, también, como un elemento muy importante de la tragedia, e incluso en general de la creación artística, la *mimesis*. La *mimesis* para Aristóteles es la imitación, la tragedia es entonces la imitación de las acciones de los hombres. En su poética él dice: "La tragedia es por lo tanto imitación de una acción noble y terminada".

La observación de las acciones por el público hace que quienes lo conforman puedan involucrarse con el protagonista, sintiendo, hasta cierto punto, lo que él siente para realizar tales acciones.

El público tomará parte de las emociones (*pathos*) del protagonista y sentirá simpatía y lamentación por él, debido al sufrimiento del que está siendo víctima, pero también condenará la actuación de la *hybris* de éste y entenderá las razones de que esté siendo castigado.

Así, el público que vea *Edipo Rey*, sentirá simpatía por Edipo y lamentará el hecho de que él sufra al grado de tener que arrancarse los ojos, pero se llevará el aprendizaje de que no se debe ir en contra de los designios de los dioses ni jugar con su voluntad.

Este castigo al protagonista es la *mimesis* final de la tragedia, es el punto donde el protagonista es absolutamente destruido y se llega al punto más alto de dolor tanto por el héroe como por el espectador que está sufriendo con él. Aquí es donde surge el segundo elemento expresado por Aristóteles, la *catarsis*.

La *catarsis* es una purificación, purificación de las pasiones del espectador que obtendrá de los sentimientos de piedad y terror que nacerán en él por la observación del castigo recibido por el protagonista de la tragedia.

Para Aristóteles, la catarsis es la toma de conciencia del espectador, quien, sintiendo lo que los personajes, alcanza este estado último de conciencia, alejándose de sus propias pasiones y alcanzando un profundo estado de sabiduría.

El público entonces toma conciencia de la grandeza del personaje al ver lo bajo que pudo caer. Y se da cuenta de que si alguien tan grande pudo llegar a tal grado de infelicidad, una persona común no es inmune al sufrimiento y lo que le ocurre al protagonista podría ocurrirle a él mismo, allí el aprendizaje.

III. Tragedia shakesperiana.

Eso es entonces lo que ocurre con la tragedia griega o tragedia clásica, pero ¿qué ocurre con la tragedia de Shakespeare? El dramaturgo, a pesar de que se ajusta a algunos de los parámetros de la tragedia o más bien, lo utiliza para sí, rompe con muchos de ellos y crea una tragedia a su propio antojo, que muestra más puntos divergentes que convergencias con la tragedia tradicional.

Una de las características de Shakespeare y que lo ha llevado a convertirse en un clásico es la aptitud para ver la existencia de los hombres, tanto es su fuerza como en su debilidad. Muestra las obras desde muy diferentes ángulos, se puede apreciar la visión tanto del conde, el rey, el esclavo o el asesino.

Esta divergencia de visiones ayuda a que la obra tenga una mayor universalidad y a que el espectador pueda adentrarse mejor en los sentimientos que el drama intenta provocar, pues entenderán cada sentimiento de amor y odio desde las diferentes personas que aman y odian; para él os sentimientos son universales.

En cuanto a la estructura que sigue la tragedia, ya dijimos que para Aristóteles la obra debe dividirse en prólogo, episodios y éxodo, además de las intervenciones del coro.

Así igualmente lo hace Shakespeare, con sus debidos cambios, tomando como ejemplo *Macbeth* vemos que en el inicio de la obra se encuentran las brujas que hacen la primera presentación de la obra

“BRUJA I.

¿Cuándo volvemos a vemos?

¿Bajo lluvia, rayo y trueno?

BRUJA 2.

Cuando acaben brega y bronca
y haya derrota y victoria”.

Es lo primero que se sabe de la obra, allí se da la primera información de ésta, se está librando una batalla y en esta pronto habrá derrota y victoria. Después dicen "... a Macbeth allí veremos..." lo que ya nos prepara para saber quien es el ganador.

En la siguiente escena se da una conversación del rey Duncan con algunos capitanes, ellos ponen al corriente de los actos tanto al rey como al público y es allí donde se une el pasado con el presente: se conoce lo ocurrido en la batalla, se da una descripción del carácter de Macbeth y se muestra que las acciones de la tragedia correrán desde ese momento.

Después vienen los episodios, que para Shakespeare, igual que para la tragedia clásica, son cinco, para él, cinco actos divididos en diferentes números de escenas. Aquí es donde ocurren las verdaderas acciones de la obra, desde el armado de las acciones por parte del protagonista, la forma en que las cumple para lograr su objetivo, los designios del destino, y la caída del personaje.

Y al final viene el éxodo, cuando el protagonista paga por su crimen, recibe su castigo. En este caso para Macbeth es la muerte a manos de un hombre no nacido de mujer, se cumple aquí también lo establecido por los designios del destino. Está en este punto lo que podría ser la enseñanza moral: Macbeth no hubiera llegado a una muerte tan cruel y dolorosa de no haber caído en la tentación del poder.

El coro cambia de forma en las tragedias de Shakespeare, sigue siendo un personaje vital de la obra, pero no se le encuentra en su concepción clásica de un grupo de personas que cantan y bailan, sino más metido en la obra, aparece en la forma de un personaje más, que aparenta no tener mayor importancia en las acciones, pero sí en la narración de estas.

Ya sea los criados, los nobles, algunos caballeros, hacen en estas obras la función del coro: nos dan a conocer el pensamiento del pueblo y las personas que rodean al protagonista y a la vez nos muestran de forma paralela a éste, algunas sombras de su pensamiento.

En Macbeth, el éxodo es dicho por los barones Ross y Siward, quienes junto con Malcolm, cantan la muerte del traidor Macbeth, se muestra su cabeza decapitada que ha sido el pago por su crimen y se alaba al nuevo rey, con lo que se deja dicho lo que sigue posteriormente a las acciones de la tragedia

“MACDUFF.

¡Salud, rey, pues lo sois! Ved aquí clavada
la cabeza del vil usurpador El mundo es libre.

Os rodea la flor de vuestro reino,
que en su pecho ya repite mi saludo.

Que sus voces digan alto con la mía:

¡Salud, rey de Escocia!

TODOS.

¡Salud, rey de Escocia!”.

Las tres unidades dramáticas que ya mencionamos anteriormente para las tragedias en general, tienen cambios drásticos de la tragedia griega clásica a la tragedia shakesperiana; el dramaturgo inglés lleva sus obras más allá del canon marcado por los griegos.

En lo que respecta al tiempo es probablemente donde se da el rompimiento más notorio, pues Shakespeare no limita sus acciones a una sola puesta de sol, de hecho muchas de las acciones ocurren durante la noche, dando así una mayor impresión de oscuridad y tristeza en sus tragedias.

Siguiendo con el ejemplo de *Macbeth*, las acciones empiezan cuando Macbeth personaje se encuentra en el campo de batalla contra el ejército del conde de Cawdor, a quien este derrota. Después, a pesar de que la historia se cuenta en esos cinco actos, las acciones transcurren durante varios años, pues desde que Macbeth sube al trono de Escocia hasta su caída por parte de de Malcolm, pasaron varios años, tiempo en el que Macbeth actuó como tirano y en el que se ganó en descontento del pueblo y de sus amigos que al final lo dejaron solo o definitivamente lo traicionaron.

En lo que se refiere a la acción el teatro de Shakespeare maneja más de una y aunque la obra puede ser comprendida por sí sola y la historia principal de que trata, tendrá completud hay historias alternas a ella que quedarán como pequeños hilos colgantes de los que se podrían desprender futuras obras.

En *Macbeth* podemos ver esto cuando Macbeth personaje ordena la muerte de Banquo y su hijo Fleance: los asesinos contratados por Macbeth para cometer este doble crimen logran asesinar al primero de ellos, pero fallan en el intento por matar a Fleance. Fleance escapa y no vuelve a aparecer en la obra, por los designios de las brujas sabemos que él debería volver y convertirse en rey, pero el como ocurrirá eso

no se sabe, entonces la historia se queda en su escape y el público debe imaginar por su cuenta.

Lo que no significa que la obra no cumpla con la unidad, pues la historia principal, la vida de Macbeth es terminada, Macbeth asciende al poder y después cae y es muerto, la historia llega a un fin, tal vez un fin aparente, pero un fin.

Con la unidad de lugar ocurre básicamente lo mismo que con la de tiempo y en parte debido a ésta. Sería extraño que los actos que ocurren a lo largo de días, meses, años, ocurrieran siempre en un mismo lugar, por lo que los escenarios son múltiples y los cambios de escenografía variados, seguramente lo único que detuvo parcialmente a Shakespeare es este aspecto fueron las limitaciones técnicas de su tiempo.

Para ejemplificar esto tomaremos el primer acto de *Macbeth*. La primera escena ocurre en alguna parte de Escocia, se ve una tarde tempestuosa en donde conversan las brujas. La segunda escena ocurre en el campamento del rey Duncan, aquí las casas de campaña y las muestras de un campo abierto son inminentes. La tercera escena ocurre en un páramo, que debe ser diferente al anterior pues es el lugar donde las brujas encuentran a Macbeth y Banquo. La cuarta escena ocurre en el palacio de Duncan. Aquí el escenario ya es muy diferente pues es un lugar cerrado y lujoso. La quinta escena se presenta en una habitación del castillo de Macbeth que debe ser menos lujoso que el anterior y probablemente más pequeño. Para la sexta escena hay un traslado al exterior de este mismo castillo. Y por último, la séptima escena ocurre en la galería del castillo. Los últimos son tres lugares cercanos pero diferentes en escenografía.

Resumiendo, la tragedia shakesperiana tiene cambios de tiempo, saltos que podemos ver del Macbeth que sube al trono al que cae, no es necesario saber todo lo que ocurrió en el inter; tiene más de una acción pues se dejan hilos de las historias que rodean a la principal y las posibilidades de historias consecutivas y traslados espaciales que obligan a hacer cambios de escena.

Shakespeare mantiene al héroe con cualidades extraordinarias, alguien que se encuentra sobre el común de la gente: Macbeth es general del ejército escocés y señor de Glamis, Otelo es general de la República, Lear es Rey, Romeo miembro de una casa ilustre, Ricardo es señor de Gloucester, etc.

Un héroe ocupa el centro de los acontecimientos, lo mismo que en la tragedia antigua. Sus acciones dan vida y aliento a los sucesos. De allí que las obras lleven sus nombres *Macbeth*, *Ricardo III*, *Otelo*, *Hamlet*, etc.

Estos personajes van a subir aún más alto de lo que ya están, ya sea que logren un puesto de poder muy por encima del suyo, que sus sentimientos lleguen a un grado de felicidad majestuoso o ambos y después la desgracia caerá sobre ellos y los arrojará al piso, por lo que la caída los hará pesazos.

Esta caída estará dada en la mayoría de los casos por el siguiente elemento, el destino. A Macbeth al inicio de la tragedia le es dicho que será barón de Cawdor y después rey, también se le dice que será grande pero sufrirá mucho; esto se cumple.

Al cumplirse esto, él busca saber más y se vuelve presa de nuevos designios: debe cuidarse de Macduff y se cumple, es él quien logra matarlo; no lo asesinará nadie nacido de mujer, y así es, Macduff fue sacado del vientre de su madre antes de tiempo; y no será vencido hasta que el bosque suba al castillo, el bosque da la impresión de caminar y acercarse al castillo en las ramas que usaron los soldados para disfrazar su presencia al atacar a Macbeth.

También podemos encontrar la voz mágica, que puede presentarse de diferentes maneras, no necesariamente por un ente sobrenatural. Macbeth se entera de su destino pues le es comunicado por las Hermanas Fatídicas, que le dicen que será rey; más adelante él mismo acude a consultarlas y es así como se entera de la forma en que llegará su caída; algo muy parecido al oráculo que consultaban los griegos.

Pero *Ricardo III* es un ejemplo diferente, allí, Ricardo, señor de Gloucester, no se vuelve presa del destino por el anuncio de los dioses, sino por las maldiciones que sobre él y sobre muchos más lanza Margarita, quien fue reina y ahora la tristeza y el odio que siente sobre quien mató a su marido y la llevó a ínfima condición le da el poder de que sus designios se cumplan, como ella misma lo revela a Isabel:

Margarita: Abandona el sueño de noche, y ayuna de día; compara la felicidad muerta con la pena viva (...). Mejorar tu pérdida deja peor al malvado culpable: el dar vueltas a esto te enseñará a maldecir.

La hybris hace presencia de igual manera en las tragedias de Shakespeare: los protagonistas pecan de soberbia y ambición. En *Macbeth* el personaje del mismo nombre será tentado por las brujas y pese a que su condición de noble no era poca, su ambición lo lleva a querer ser rey, título que no le pertenecía, por lo que debe cometer el crimen para obtenerlo.

Después, su propia soberbia lo hace tener una sobreconfianza en los designios del destino y no leer entre líneas lo anunciado por las brujas. Se siente prácticamente inmortal al saber que nadie nacido de mujer lo matará y le parece que su reino le será eterno al nunca esperar que el bosque encuentre la manera de subir a su castillo.

En el ya citado ejemplo de *Ricardo III*, el protagonista sucumbe ante su propia maldad, que lo lleva a detestar la paz y a ambicionar un título de rey que igualmente no le pertenecía, la *hybris* se presenta aquí, primeramente, como la malversación de sus virtudes:

Yo en este tiempo de paz, débil y aflautado, no tengo placer con que matar el tiempo (...). Y por tanto (...) estoy decidido a mostrarme un canalla y a odiar los ociosos placeres de estos días.

¿Dónde está la mimesis en las obras de Shakespeare?

Si la mimesis es imitación de las acciones, el punto primario es el que Shakespeare imita las acciones de los hombres partiendo de sus emociones. Los sentimientos que mueven a los personajes a realizar los actos crueles por los que serán condenados.

Como ya dijimos, los sentimientos son universales y al imitar un sentimiento se imita la condición humana. Macbeth cometió el asesinato del rey Duncan movido por un deseo de poseer el poder y la riqueza de ser rey, movido además por su mujer, que sufría del mismo mal. Asesinó también por miedo, el miedo a que eso que el había ganado le fuera arrebatado. Una condición humana de conservar lo que se siente propio.

A Ricardo, su condición de hombre deforme lo mantuvo solo toda la vida. Siempre fue feo, por lo que su maldad era su escudo ante el mundo que no lo quería y la razón de crear un círculo vicioso, pues se hizo odiar aún más.

El espectador podría, entonces, identificarse con estos personajes en una o más actitudes. Si a una persona se le promete algo tan grande como llegar a ser rey, nacerá un deseo de que la promesa sea cumplida y se buscará la manera de llegar a ese objetivo y verse en la posición que la imaginación crea en sueños.

El público podría, igualmente, sentir hasta cierto punto compasión por el dolor que creó la inmensa capa de maldad que cubre a Ricardo e incluso llegar a admirarlo por su sorprendente capacidad de convencer a las personas y el hecho de que se mantiene firme ante las situaciones a pesar de que al final todo se ve perdido.

Pero pese a estos rasgos que pudieran resultar agradables y unir al público con el protagonista, al final no tendrá como malo que reciban su castigo. Pues la mimesis también está en que los actos péfidos reciben su castigo y quien peca recibe la penitencia.

Este castigo recibido moverá a la catarsis. Primeramente el espectador se identificará con el protagonista al darse cuenta que las emociones que lo mueven a cometer sus actos son las mismas que él siente, pero conforme el personaje cometa sus crímenes, se ganará el desprecio del público, quien llegará a sentir incluso odio al ver de lo que éste es capaz.

El sumamente cruel castigo hará que quien presencie la tragedia pueda volver a sentir un poco de compasión por el magnánimo caído, quien al final sufre de golpe la penitencia de todos los pecados que cometió a lo largo de la historia.

Estos bruscos cambios de emociones llevadas al límite en el espectador, lo llevarán a la catarsis, él mismo podrá purificar sus pasiones y llevarse el aprendizaje dado por presenciar la fuerza con que llega el escarmiento.

Ricardo, por ejemplo, podrá ganarse al público que sienta compasión por él al imaginarse el sufrimiento que éste tendría al cargar con su fealdad. Después sentirá odio hacia él al darse cuenta que no sólo fue capaz de asesinar a sus propios hermanos, sino que mató a sus sobrinos, quienes eran apenas unos pequeños niños. Al final, el castigo por los pecados cometidos llegará cuando caiga y sea asesinado, lo que moverá nuevamente a la compasión, tal vez sea por eso que Shakespeare termina tan rápido esa escena.

IV. *Macbeth*. Un ejemplo de tragedia shakesperiana.

A partir de este punto, haremos un análisis más detallado de la tragedia *Macbeth*, de la que ya se hicieron varias referencias.

Históricamente Macbeth fue rey de Escocia de 1040 a 1057. Era conde de Moray por su matrimonio con Grouch, nieta de Kenneth III; en 1040 asesinó al rey Duncan I y se hizo de la corona escocesa. Durante el periodo que estuvo en el trono logró resistir varios intentos de la familia legítima por recuperar el trono perdido, pero en 1057, Malcolm, hijo de Duncan, lo derrotó y dio muerte en la batalla de Lumphanan.

El Macbeth histórico es poco importante en lo que se refiere al estudio que se hará de la tragedia, pero estos hechos que marcaron su vida, son hasta cierto punto un resumen de lo que compete a la fábula del drama, mas no a su intriga.

En un principio vemos que aparecen las Hermanas Fatídicas, lo que nos dice que su participación será crucial, pues Shakespeare las muestra como punto de partida. Ellas dirán su destino a Macbeth, con lo que harán nacer su ambición y su deseo de poder.

Macbeth es un fiel siervo del rey y amigo de éste, un soldado espléndido y lleno de valor y fuerza, lo que le gana el reconocimiento y cariño de quienes lo rodean, pelean a su lado, lo sirven o son superiores a él:

DUNCAN.

¿Verdad, Banquo, que Macbeth es un egregio vasallo? No hay para mi banquete tan grato como el oír de la boca de las gentes sus alabanzas. Sigámosle, ya que quiere festejarnos. Es el mejor de mis parientes.

Pero el cambio ocurre en Macbeth cuando de la boca de las brujas se entera de los honores que el destino le prepara:

“BRUJA 1.

¡Salud a ti, Macbeth, Barón de Glamis!

BRUJA 2.

¡Salud a ti, Macbeth, Barón de Cawdor!

BRUJA 3.

¡Salud a ti, Macbeth, que serás rey!”

Al principio parece que a Macbeth estas palabras dichas por las brujas no logran darle más que alguna confusión, pues las brujas se aparecieron en el momento que regresaba, junto con Banquo del campo de batalla hacia su reino y su noticia fue tan repentina y vaga como la forma en que se aparecieron y desaparecieron de frente a los dos caballeros.

El verdadero momento en que Macbeth empieza a saborear en la mente las mieles de la realeza es cuando llegan Ross y Angus como mensajeros del rey y le informan que Duncan le ha otorgado el título de Barón de Cawdor como agradecimiento por los servicios hechos a la corona y ya que quien antes ostentaba ese título morirá por su traición.

¿Qué pasa entonces en la cabeza de Macbeth? Macbeth sabe que él no es destinatario de la corona, por lo que cuando se da cuenta de que los primeros designios de las brujas se cumplen, lo primero que pasa por su cabeza es el crimen, pues sabe que esa sería la única forma en que alguien como él alcanzaría tan alto grado.

Macbeth es fiel al rey y es lo que se podría definir como una buena persona, pero como cualquier persona, tiene ambición. La premonición de las brujas cae en Macbeth como la tentación y además las brujas también dijeron que la felicidad de Banquo sería más grande a pesar de él mismo no llegar a ser rey, lo que implica que cuando el ahora Barón de Cawdor llegue al trono de Escocia, alguna desgracia le acompañará.

Y es en este punto donde se ve un gran paralelismo entre las obras griegas y shakesperianas: Macbeth se convierte en un Aquiles.

Macbeth se ve en la necesidad de tomar una decisión parecida a la del héroe griego: Aquiles desde su juventud sabe del destino que le espera: vivir una vida larga y placentera, ser amado por su familia y envejecer en paz pero ser olvidado pronto, sin gloria ni fama, o tener una vida corta y gloriosa con una muerte que dejara tras de sí una estela heroica que impresionara a las generaciones futuras.

Macbeth puede seguir su vida como si nada e ignorar lo que fue dicho por las brujas, entonces podrá conservar limpia su conciencia y vivir feliz con los dos títulos que ahora ostenta (Glamis y Cawdor); o caer en la tentación, matar al rey Duncan y hacerse de su trono, lo que lo llevará al poder y al más importante de los títulos pero a una esperada desdicha.

Al final ambos caerán en la tentación y recibirán tanto los dones como las desdichas anunciadas para ellos.

Macbeth comenta a su esposa lo ocurrido mediante una carta: Le dice lo que las brujas predijeron para su futuro y como el primero de los designios ya fue cumplido. Le hace sentir a ella también la tentación al decirle que cuando él ocupe el magnánimo puesto, ella gozará a su lado de tal grandeza:

«Me salieron al paso el día del triunfo, y he podido comprobar fehacientemente que su ciencia es más que humana (...). Aún estaba sumido en mi asombro, cuando llegaron correos del rey y me proclamaron Barón de Cawdor, el título con que me habían saludado las Hermanas Fatídicas, que también me señalaron el futuro diciendo: "¡Salud a ti, que serás rey!" He juzgado oportuno contártelo, querida compañera en la grandeza, porque no quedes privada del debido regocijo ignorando el esplendor que se te anuncia. Guárdalo en secreto y adiós.»

La esposa de Macbeth resulta tener un carácter incluso más fuerte y más ambicioso que él mismo, ella de inmediato piensa que su compañero dudará en realizar las acciones necesarias para llegar a la gloria, pues aunque Macbeth quiera ganar mucho, no gusta de jugar sucio. Se convierte entonces Lady Macbeth en un aliciente para los crímenes, es quien aconseja y ayuda al protagonista a cometer los pérfidos actos que lo llevan al poder.

Macbeth resuelve hacerse poseedor del trono ocupado por Duncan y ve que la única manera de llegar a éste es por medio de crímenes.

¿Qué es lo que hace Macbeth? Él invitó al rey a su castillo para una fiesta en honor de la victoria conseguida, allí todos los invitados se sirvieron de los placeres que la comida y la bebida otorgan al cuerpo, por lo que tanto el rey como quienes debían protegerlo cayeron en un profundo sueño borracho y no pudieron dar cuenta de sí mismos. Macbeth junto con su esposa aprovecharon ese momento y dieron muerte a Duncan, al llegar la mañana mató también a los criados que fueron testigos.

¿Qué fue lo que faltó? Macbeth se precipitó a cometer el crimen y no consideró todos los detalles que debía cuidar al realizar sus pérfidos actos. Esta precipitación lo llevó a dejar vivos a los hijos de Duncan, quienes al llegar el alba y descubrir la crueldad de que su padre había sido víctima, escaparon para evitar correr la misma suerte.

Como Malcolm y Donalbain huyeron, todas las sospechas de la muerte del rey cayeron sobre ellos, sobre todo porque el primero ya había sido anunciado como heredero del trono. De este modo Macbeth pudo convertirse en rey con relativa facilidad pues por los honores ganados en las batallas y el ser considerado un hombre digno de los más grandes honores hicieron que fuera considerado el mejor por todos, salvo Banquo que al conocer los designios de las brujas, dudaba de la honorabilidad con que Macbeth hubiera conseguido los honores.

Macbeth pudo subir al trono y mantenerse allí por un muy buen tiempo, pero a final de cuentas los errores cometidos en el cimiento terminan por derrumbar la muralla. Al dejar escapar a los hijos de Duncan, sentenció su reino a ser molestado por los intentos de estos de recuperar lo que por herencia les correspondía.

Y así ocurre, Malcolm consigue el apoyo del rey Eduardo de Inglaterra y de varios nobles escoceses, entre ellos Macduff, el no nacido de mujer, y en un poderoso ataque logra sitiar su castillo, hacen cumplir el destino moviendo el bosque y matando al rey por quien fue arrancado pronto del vientre de su madre.

El error de Macbeth fue entonces no haber matado a los hijos del rey, de haberlo hecho, no habría quedado nadie que pudiera oponérsele y por lo tanto su reino no habría caído, pues Malcolm debía odiar a quien envió a su padre al sueño eterno; pero aún más importante, si el desheredado príncipe pudiera perdonar la injuria cometida a quien le dio la vida no olvidaría nunca regresar por lo que le fue arrebatado cuando este crimen se cometió.

Conclusión.

El teatro es un espectáculo que difícilmente se encuentra atado, el teatro tiene, además de lo presentado en el escenario, la impresionante ayuda de la imaginación del espectador, que podrá crear, disfrutar y sentir en sí mismo lo que sobre las tarimas no pueda o no deba ser montado.

Shakespeare sabe esto y es allí donde usa su magia, da un gran potencial a los sentimientos de los personajes, esos sentimientos que corroen sus almas y los llevan a realizar las más despiadadas acciones. Logrando que el público se vuelva para sí un personaje más, un personaje que invisible, ama, odia, condena y perdona al soberbio protagonista.

La tragedia de Shakespeare, toma lo creado por los griegos y busca, antes que desecharlo, reutilizar el valiosísimo material y darle una nueva forma, ajustarlo a lo que él deseaba y construir un palacio sobre los cimientos de un palacio anterior.

El genio trágico de Shakespeare no está en su capacidad de destruir, sino en su capacidad de reconstruir, reconstruir la tragedia, reconstruir las ideas, reconstruir las ideas y los pensamientos de quienes osan presenciar sus obras.

SEGUNDA PARTE



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras



SEGUNDA PARTE:

La locura de Hamlet y la Estulticia elogiada.

TESINA

Que para obtener el título de

Licenciado en Lenguas Modernas en Español

Presenta

Arturo Sánchez Estrella

Director de Tesina

Lic. Ruy Salvador Nieves Villaseñor.

Santiago de Querétaro, marzo de 2011.

*Vuestro noble hijo está loco; y le llamo loco, porque
(si en rigor se examina) ¿Qué otra cosa es la locura,
sino estar uno enteramente loco?
William Shakespeare en Hamlet.*

*Beati summissi et subiuncti stultitia,
quoniam ipsorum est regnum caelorum.
Petro Martiniano Figuerense*

Introducción.

El presente trabajo tiene la intención de analizar el tema de la locura en el personaje Hamlet en *La Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca* o simplemente *Hamlet* del dramaturgo inglés William Shakespeare.

Se presenta primeramente una introducción a la mencionada obra, haciendo referencia a algunos puntos generales de la misma, los que permitirán una ubicación de las características de esta y que facilitarán la comprensión posterior del tema en cuestión.

Como el título de este ensayo lo dice, el análisis de la locura en la obra y personaje citados, se realizarán tomando como base las ideas vertidas por Erasmo de Rotterdam en *El elogio de la Locura*; por lo que también se mostrarán algunas generalidades de la misma.

Al final, se realizará un análisis comparativo de la locura sufrida por el protagonista de la tragedia con la Estulticia, oradora y adoradora de sí misma en la obra escrita por el latinista holandés.

Cerrando el trabajo, están algunas conclusiones sobre lo analizado dentro del mismo, que más que agotar lo que se podría decir sobre éste tema, buscan ser un eslabón más en la infinita cadena de estudios sobre esta tremenda obra.

Justificación.

Cuando se realiza una lectura de *Hamlet* se encuentran diversos temas de un amplio interés tanto literario como social: fratricidio, incesto, usurpación del poder, suicidio, locura, etc.

Este último es probablemente el más analizado dentro de esta obra, por ser, probablemente, el que más resalta y porque gracias a éste se muestran las creencias filosóficas del protagonista.

La locura de Hamlet ha sido tradicionalmente un tema de estudio para la psicología (caso parecido al de la locura de Don Quijote), pese a que el personaje no es una persona real y por lo tanto no necesariamente cumplirá las características médicas de la locura.

La idea de analizar psicológicamente a Hamlet tomó auge con el psicoanálisis y la mayoría de los estudios se han realizado desde esta trinchera; lo que no es necesariamente malo pero tampoco es una visión completa y por lo tanto no debe ser única.

La intención de este trabajo es salir de la visión psicológica de la locura vivida por Hamlet y volverla más literaria, comparándola con la base de la locura en el mundo de las letras: el elogio que la estulticia recibe por parte de Erasmo de Rotterdam.

No se pretende tampoco que ésta sea una visión completa o universal (cosa por demás imposible) pero sí que permita una observación diferente de un tema que por sus características busca escapar de las redes científicas.

I. Hamlet.

I. i. Generalidades

La Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca o, sencillamente, *Hamlet*, es probablemente la pieza teatral más famosa de la cultura occidental y una de las obras literarias que ha originado mayor número de comentarios críticos.

Aunque los estudiosos no han podido ponerse de acuerdo en la fecha exacta de su creación, debido a la falta de material exacto, se cree que fue compuesta entre [1599](#) y [1601](#). Tres versiones tempranas de la obra se han conservado, conocidas como [First Quarto](#), [Second Quarto](#) y el [First Folio](#). Cada una posee líneas, e incluso escenas, ausentes en las demás.

Esta obra es el más extenso drama de Shakespeare; en una época en que la mayoría de las obras estaban pensadas para una representación aproximada de dos horas, el texto completo de Hamlet necesita de hasta cuatro horas para un desarrollo completo. Afortunadamente, tanto para el teatro Isabelino como para el nuestro, la obra ofrece una línea temporal capaz de, aparentemente, ilimitadas adaptaciones, lo que la ha hecho accesible para la mayoría del público de los últimos 400 años.

Hamlet, como muchas de las obras de Shakespeare, tiene un antecedente histórico-literario del que el dramaturgo echó mano para crear su propia versión. Este antecedente no resta originalidad al trabajo de Shakespeare sino que muestra la intención del autor por reformular los cánones y temáticas clásicas.

Se cree que Shakespeare, para escribir Hamlet, se basó principalmente en una leyenda del [siglo XII](#) que el historiador danés [Saxo Grammaticus](#) recogió en su *Historia Danicae*, publicado en [1514](#), debido a que entre ambas historias existe sólo la variante de un final feliz para el victorioso príncipe en la versión de Grammaticus y el trágico desenlace que muestra la historia Shakesperiana. Pero seguramente William Shakespeare no leyó la versión en latín de Saxo, sino más bien su traducción al francés aparecida con el título de *Histoires Tragiques* en el siglo XVI.

Aun así, leyendas con temáticas similares a *Hamlet* abundan en diversas culturas alrededor del mundo, uno de los ejemplos más claros es la leyenda romana de [Bruto](#), en ella el protagonista finge ser un idiota para evitar el destino corrido por su padre y hermanos, hasta que finalmente logra matar al asesino de su familia, el rey Tarquino.

Existe también la hipótesis de que Shakespeare escribió la obra basado en su hijo Hamnet, único hijo varón del dramaturgo, y que murió a la temprana edad de 11 años. Esta teoría está basada principalmente en el parecido en los nombres del protagonista del drama y el fallecido infante, pero ha sido descartada por prácticamente todos los estudiosos de la obra

I. ii. Estructura.

Como el resto de las tragedias shakesperianas, *Hamlet* sigue algunos de los patrones dictados por las tragedias griegas, sobre todo en lo que respecta a la estructura.

La obra está dividida en cinco actos y éstos, a su vez, en escenas. El número de escenas varía de acuerdo a cada acto, los de menor número son el segundo y quinto con 11 escenas cada uno y el mayor es el tercero con 28 escenas.

Hamlet cumple también con la característica citada por Aristóteles de que la tragedia debe desarrollarse con prólogo, episodios y éxodo.

La primera escena cumple perfectamente con la función de prólogo al poner al espectador al corriente de las situaciones que temporalmente ocurrieron antes de las acciones que han de desarrollarse en la tragedia y prepara al público para lo que está por venir.

Esto se ve en la aparición del espectro del antiguo monarca ante Bernardo, Marcelo y Horacio, y la conversación que éstos sostienen sobre las razones que creen para este sobrenatural hecho:

Horacio. Cómo interpretarlo no sé; mas se me antoja desde luego
que amaga a nuestro Estado algún trastorno.

Marcelo. ¿Por qué esta exacta y vigilante guardia
noche tras noche? (...)

Horacio: (...)

Nuestro último monarca a singular combate fue retado por Fortimbras,
monarca de Noruega. En cuya lid, nuestro Hamlet valeroso fiero muerte
dio a Fortimbras. (...) Hoy el joven Fortimbras prepara empresa de
recuperar lo perdido por su padre.

Los episodios son el resto de las escenas contenidas en los cinco actos. Donde se dan las acciones de la aparición del espectro ante Hamlet hijo, la trama de la venganza de éste, la fingida locura, la muerte de varios de los personajes y en general las acciones

que llevan al trágico desenlace con el envenenamiento de Hamlet que le dará muerte, no sin antes presenciar el deceso de su madre y vengarse más que por la muerte de su padre, por la propia.

Y es en el conjunto de todas estas muertes donde se da el éxodo que cierra la obra, el protagonista recibe su castigo y muere de manera trágica, con lo que abre también el camino a lo que vendrá después de que la obra termine sus acciones

Hamlet. Me muero, Horacio. Aquel veneno activo mi espíritu subyuga por entero. No puedo oír las nuevas de Inglaterra; pero profetizo que será elegido rey Fortimbras: mi voto moribundo le doy: díselo tú, con los demás sucesos. Todo el resto es silencio.

Por el momento no ahondaremos más con el tema de la relación entre la tragedia griega y la shakesperiana debido a que ésta es motivo de otros estudios, pero sí dejamos lo ya mencionado como muestra de las convergencias entre la tragedia shakesperiana y la griega.

II. Estudios sobre *Hamlet*.

Desde su aparición, la obra gozó de amplia fama por la aparición fantasmal de un muerto y por la cruda dramatización de la [melancolía](#) y la [locura](#).

Mas adelante algunos críticos de la [restauración inglesa](#) de finales del siglo XVII vieron a *Hamlet* como una obra primitiva y le echaron una grave falta de unidad dramática y respetabilidad, lo que no evitó que siguiera siendo popular y gozando de audiencias masivas. Esta visión cambió drásticamente en el siglo XVIII, cuando la crítica defendió la figura de Hamlet como un héroe puro, un hombre brillante que sufre de desgracias varias.

A pesar de esto, en la mitad de ese siglo, con la llegada de la [literatura gótica](#) surgen nuevos puntos de vista de tipo [psicológico](#) y místico a la hora de hacer una lectura de la obra; lo que regresa al primer plano la figura del espectro y el tema de la locura.

Ya para el siglo XIX, los críticos [románticos](#) dieron al protagonista de la obra valor por su lucha interna e individual, manifestando el fuerte énfasis contemporáneo en el conflicto interior y el carácter egocéntrico en general. Este punto de vista continuará durante el siglo XX, momento en que la crítica tomará variadas rutas interpretativas.

Durante la primera mitad del siglo XX, cuando el [psicoanálisis](#) se estaba en el punto culminante de su influencia, la tragedia de *Hamlet* fue usada como ejemplo en la justificación de sus teorías, principalmente por [Sigmund Freud](#), [Ernest Jones](#) y [Jacques Lacan](#).

En la obra [La Interpretación de los Sueños](#) (1900) el estudio de Freud parte de la idea de que “la obra está construida sobre las dudas de Hamlet sobre a si llevar a cabo el deber de la venganza que le ha sido asignado, pero el texto en sí mismo no ofrece motivo alguno para dichas dudas”. Freud concluye que Hamlet siente un “[deseo edípico](#) por su madre y este hace que evada el asesinato del hombre que ha realizado lo que él inconscientemente querría hacer”.

Durante la década de 1940, Ernest Jones utilizó las ideas de Freud en una serie de ensayos que dieron como resultado el libro *Hamlet y Edipo* (1949). Influenciadas por este punto de vista, variadas producciones han presentado la escena en la que Hamlet se enfrenta a su madre en sus aposentos, con un aire sexual. Desde esta lectura, Hamlet está molesto por la relación "incestuosa" de su madre con Claudio y al mismo tiempo tiene miedo de matarle, pues esto le dejaría libre el camino hacia la cama de su madre.

En la década de los 50s, [Jacques Lacan](#) expuso en una tanda de seminarios impartidos en París una serie de postulados [estructuralistas](#) sobre *Hamlet*, posteriormente fueron publicadas en *Deseo y la interpretación del Deseo en Hamlet*. Lacan teorizaba que la [psique](#) humana está establecida por las estructuras del lenguaje y que las de *Hamlet* proyectan luz sobre el deseo humano.

Lacan presenta a Hamlet como a un hombre de deseo, que tiene que actuar, pero que pospone la acción. Hamlet sólo hace lo que debe hacer (asesinar al asesino de su padre) cuando él mismo ya está condenado a muerte segura. Hamlet desea pero no sabe qué quiere. Se desarrolla en el camino de su deseo, pero sólo lo asume cuando ha entrado en el espacio privilegiado de la tragedia: la dimensión del ser entre dos muertes.

Las ideas de Lacan influenciaron la crítica literaria de *Hamlet* por su visión alternativa de la obra y el uso de la [semántica](#) para explorar el contexto psicológico que en ella se muestra.

III. El elogio de la locura.

Como lo dice el título de este trabajo y se mencionó con anterioridad, el objetivo de este estudio es mostrar la locura de Hamlet desde un punto de vista diferente, para este caso, aplicar las ideas que Erasmo de Rotterdam expresa en su *Elogio de la locura* a la padecida por el personaje.

III. i. Erasmo de Rotterdam.

Erasmo de Rotterdam fue un erudito y escritor holandés. Nació en 1466 en Rotterdam (ciudad de la que tomó su nombre) y murió en 1536 en Basilea, Suiza. Dedicó la mayor parte de su vida al estudio práctica y enseñanza del humanismo.

Viajó mucho y escribió diversas obras, entre las más importantes están *Manual del caballero cristiano* (1503), *Sobre el método del estudio* (1511), *Elogio de la locura* (1511), *La enseñanza firme pero amable de los niños* (1529) y una traducción al griego del *Nuevo Testamento* (1516) acompañada de una nueva traducción latina, que demostraba lo poco rigurosa que era la Vulgata latina.

Aunque fue un duro crítico a la práctica de la iglesia, siempre buscó la paz conciliadora, sobre todo entre ésta y los reformistas protestantes, tomando como base los dogmas de la primitiva ética cristiana.

La bilateral mezcolanza de su libre práctica de la crítica con su postura tolerante lo llevó a la enemistad tanto de católicos como de protestantes. Fue un auténtico hombre de letras y, como humanista, un precursor de la época.

III. ii. Generalidades.

El *Elogio de la Locura* es la más trascendente de las obras de Rotterdam. El título original de dicho libro es *Encomium moriae seu laus stultitiae* y fue publicada en 1511, redactada dos años antes en Inglaterra, cuando Erasmo era huésped de Tomás Moro, a quien ésta va dedicada.

Está integrada por 69 breves apartados, mismos que están colmados de referencias eruditas y citas clásicas. Constituye una sátira contra la sociedad y la forma de pensar de la época del autor.

Rotterdam rescató de la oscuridad en la que acompañaba a la brujería y la lepra a uno de los más claros, supuestos síntomas de posesión diabólica de aquellos tiempos: la locura. Y aún más que eso, la muestra como principio y fuente de vida al lado del amor.

Erasmus crea una especie de ilusión empapada de humanismo que le sirve como pretexto para describir la estupidez del mundo y arremeter prácticamente a mordidas contra los mundos humano y divino.

Para Erasmus, la “señora locura” es la estupidez (estulticia) que afecta a todos los seres humanos y a todas las clases sociales (desde el Papa hasta los reyes). La “locura” posee variados rostros, y siempre está presente en la vida, aunque no se quiera reconocer.

Cada apartado de la obra hace una crítica feroz de la situación de la Iglesia católica y de la sociedad del siglo XVI, que tuvo una gran aceptación y repercutió en los movimientos relacionados con la Reforma protestante.

IV. Hamlet y el elogio de la locura.

Al buscar la forma en que la locura enlaza estas dos obras; la una ensayística y la otra una obra dramática, resultará conveniente iniciar encontrando la definición que de locura se da en ellas.

El texto de Erasmus de Rotterdam está escrito en primera persona y en él la Estulticia misma es quien habla, se describe y se alaba como la más grande de las diosas.

En ningún momento la estulticia habla de manera cerrada y directa, sino que da rodeos que hacen más divertida y placentera la lectura y con los que la majestuosidad del lenguaje la vuelve más grande. Estas vueltas se deben al carácter mismo que la oradora muestra para sí:

El motivo de que me presente hoy con tan raro atavío, vais a escucharlo si no os molesta prestarme oídos, pero no los oídos con los que atendéis a los predicadores, sino los que acostumbráis a dar en el mercado a los charlatanes, juglares y bufones.

Este carácter la lleva a negarnos una declaración y definición de sí misma:

Que nadie espere que comience con una definición de mí misma, según es costumbre de los retóricos vulgares, y mucho menos que formule divisiones, pues constituiría mal presagio el poner límites a mi poder, que tan vasto se manifiesta.

Sin embargo, al ser el texto un “elogio de la locura”, a lo largo de todo el libro se nos irán mostrando sus características, sus cualidades y se exaltarán las bondades que ésta tiene para con el género humano.

En primer plano nos da tres de los más importantes rasgos de todo dios, que es precisamente como la Estulticia se hace presentar, primeramente su origen:

No fue mi padre ni el Caos, ni el Oreo, ni Saturno, ni Júpiter, ni otro alguno de esa anticuada familia y podrida familia de dioses, sino Plutón, aquel que (...) es el verdadero padre de los dioses y de los hombres.

Éste es el padre de quien me enorgullezco y éste fue quien me engendró (...) en la ninfa Neotete, que es la más bella y la más alegre de todas.

Plutón, en la mitología romana dios de los muertos, soberano del inframundo. En esta concepción es el quien reina por sobre todas las cosas, pues sus designios “rigen guerras, paces, mandatos, consejos, juicios, comicios, matrimonios, alianzas, leyes, lo cómico, lo serio y las cosas públicas y privadas de los mortales” pues él tiene el poder de llevar a su reino a quien desee y si alguien tiene como enemigo a Plutón, no tendrá ni a Júpiter como suficiente amigo de su lado.

Neotete es una ninfa y como tal es una diosa que dedica al placer, gusta de la música y de la danza y es una parte alegre de la naturaleza, móvil, juguetona y que vuelve feliz y enamora.

Así es entonces la Estulticia por su herencia: suprema y capaz de controlar la vida misma pero a la vez alegre, cambiante y artística.

El segundo rasgo de sí misma que nos muestra es su educación:

A mi me criaron a sus pechos dos graciosísimas ninfas, la Ebriedad, hija de Baco, y la ignorancia, hija de Pan, a las cuales podéis ver entre mis acompañantes y seguidores.

Si no fuera suficiente la herencia dejada a la Estulticia para convertirla en una diosa alegre y despreocupada, está también el aspecto de su crianza a cargo de dos ninfas más, que tienen a su cargo momentos de la felicidad.

Como lo dice el segundo epígrafe de este trabajo: “Bienaventurados los sometidos y subyugados por la estulticia, porque de ellos es el reino de los cielos”. Y es que si la estulticia es aprendiz de la ignorancia y la mejor forma de que el placer dure por siempre es la ignorancia del dolor, entonces en la medida en que la estulticia lleve a la ignorancia, mayor será el placer.

Por último nos dice los nombres de su séquito, a los que llama sus acompañantes y seguidores:

Ésta (...) es el amor propio. Allí está la Adulación (...). Esta que parece soñolienta, es el Olvido. Ésta (...) se llama Pereza. Ésta es la Voluptuosidad. Ésta (...) es la demencia. Ésta otra (...) es la Molicie. Veis también dos dioses (...) a uno llaman Como y al otro “Sublime modorra”.

Con la ayuda de estos seguidores puede mandar incluso sobre los mandatarios pues estas cualidades (o defectos) están presentes en mayor o menor medida en todas las personas e incluso en los dioses, cosa que los vuelve un blanco fácil para los encantos de la estulticia.

Después de éstas tres características, viene, como ya se mencionó, la numeración y descripción de las gracias que la diosa concede a los mortales, las quejas que tiene para quien a pesar de ser un “estulto” seguidor suyo se niega a reconocerla y para quienes la hacen parecer como una diosa que no otorga bienes sino males, haciéndoles ver los errores en que caen al no seguir su filosofía.

Para encontrar una definición de “locura” en Hamlet o al menos saber lo que los personajes piensan que es la locura en la que el príncipe ha caído, es necesario también hacer una observación de los comentarios de los personajes, pues tampoco dan una definición certera de lo que para ellos es este mal.

Primeramente se presenta la conclusión que realiza Polonio sobre la locura y que dice al rey Claudio tras saber de su hija que el rechazo que ésta hizo a Hamlet le provocó un trastornó; y que sirve de primer epígrafe de este trabajo:

Polonio: Vuestro noble hijo está loco; y le llamo loco, porque
(si en rigor se examina) ¿Qué otra cosa es la locura,
sino estar uno enteramente loco?

Aunque ésta en principio parece una conclusión que no lleva a ninguna parte, es una premisa que conduce a la reflexión como la de aquel sabio que dijo “yo sólo sé que no sé nada”. La verdad no está en lo que se dice sino en lo que se debe reflexionar sobre lo dicho, una cuestión que el lector o espectador se llevará a casa.

Después, el mismo Polonio dice la forma en que Hamlet cayó en la locura:

Polonio: Y él, desdeñado –para ser más breve-
al duelo se entregó, luego al ayuno,
luego a velar, a inercia luego, luego
a levedad, viniendo a dar por grados
en la locura en que delira ahora
y lamentamos todos.

Lo que significa que la locura no es un estado mental al que se llega de golpe, o al menos no lo fue así para Hamlet, es un proceso que se sufre y que tras varios grados desencadena en la enfermedad.

El proceso mencionado por Polonio recuerda, casi necesariamente, a otro famoso loco de la literatura y cuya obra apareció casi simultáneamente a *Hamlet* : Don Quijote.

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio.

Aunque la locura de Don Quijote no es originada por los mismos factores que la de Hamlet, el proceso mencionado para llegar a ésta sí tiene rasgos parecidos: primeramente el hecho de que es un proceso, segundo, el ayuno y tercero la falta de sueño; hecho que, por demás, es mencionado como un factor que encamina si no necesariamente a la locura, sí a una falta de aciertos en el pensamiento y las decisiones.

Esto nos muestra la creencia de ese tiempo de que el ayuno y el desvelo conducen a la sequedad del cerebro. Razón que hace que la eterna vigilia sea una popular maldición en las tragedias.

Ahora ya tenemos las definiciones básicas que ocuparemos en adelante cuando nos refiramos a la locura: la locura es soberana sobre todas las cosas, bella, alegre y amiga de la ebriedad, la ignorancia y los sentimientos que llevan al placer; y la locura es la locura en sí misma.

Claro está que la locura de Hamlet, al menos para él, es una locura fingida, tramada como medio para descubrir la verdad sobre el asesinato de su padre y la ascensión al trono de su tío.

Hamlet decide fingir que está loco después de hablar con el espectro de su padre. Sus intenciones se reflejan en el juramento que hace para Horacio y Marcelo:

Hamlet: Pero venid acá y, como antes dije, prometedme (así el Cielo os haga felices) que por más singular y extraordinaria que sea de hoy más mi conducta (puesto que acaso juzgaré a propósito afectar un proceder del todo extravagante) nunca vosotros al verme así daréis nada a entender, cruzando los brazos de esta manera, o haciendo con la cabeza este movimiento, o con frases equívocas como: sí, sí, nosotros sabemos; nosotros pudiéramos, si quisiéramos... si gustáramos de hablar, hay tanto que decir en eso; pudiera ser que... o en fin, cualquiera otra expresión ambigua, semejante a éstas, por donde se infiera que vosotros sabéis algo de mí.

Hamlet expresa a estos, sus amigos, aunque de manera ambigua, su intención de actuar, de ese punto en adelante, de manera extraña y les pide que no hagan comentarios que puedan llevar a que la gente se de cuenta que ellos saben algo.

Entonces, para que Hamlet se finja loco debe seguir conscientemente la idea que él tiene de la forma en que un loco se comportaría, idea que se ve reflejada en las opiniones que de su locura tienen las personas que con él tienen trato.

Primeramente está Polonio, quien, ya sea por lealtad y amistad al rey, por amor a su hija o por su propia curiosidad; es el primero en buscar a Hamlet para conocer el género de su locura y durante su conversación con él llega a un par de observaciones:

Polonio: (Aunque todo es locura, no deja de haber cierto método en lo que dice).

(¡Con qué agudeza responde siempre! Estos golpes felices son frecuentes en la locura, cuando en el estado de razón y salud tal vez no se logran.)

Después el mismo Polonio arregla que Ofelia se encuentre con Hamlet en uno de los pasillos del castillo donde él y el rey se ocultarán tras una cortina para poder espiar la conversación de los dos jóvenes y llegar a nuevas conclusiones o afirmar las ya tenidas. Las cosas que el rey logra percibir son:

Rey: No es al amor do sus afectos tienden,
y lo que dijo, aunque oscuro en la forma
no pareció demencia. En su alma hay algo
que cubre y que fomenta su tristeza,
y temo que el engendro que produzca
peligro amague (...).
Saldrá sin dilación para Inglaterra.
Tal vez los mares y diversos climas
disiparán con mil objetos nuevos
el sentimiento que en su pecho arraiga,
y que en su mente cavilando logra
sacarle así de quicio.

Se llega así a una de las cosas más importantes de la locura de Hamlet: no es una locura tonta, Hamlet es capaz de hilar ideas coherente, y lo que es más, ideas que tal vez no lograría tener si gozara plenamente de sus facultades.

El rey de se cuenta además de que lo que Hamlet tiene, hasta cierto punto no parece locura, es más bien algo triste que se oculta en su alma y que dando vueltas en su mente lo lleva a la falta de quicio.

Para buscar que Hamlet aleje de su pensamiento lo que sea que lo tiene sumido en esa tristeza, lo envía a recorrer el reino con el pretexto de cobrar tributos, buscando así que deje de pensar. Premisa que Erasmo de Rotterdam hará anotar a su Estulticia al citar una frase de Sófocles: “La existencia más placentera consiste en no reflexionar nada”.

Así, cuando Hamlet se finge loco, se finge alegre y gusta de sacar de quicio a quienes con él conversan, además de hablar consigo mismo y hacer bromas, cosa que Ofelia nota y se lo dice en su pequeña conversación antes de iniciar la obra de los cómicos:

Ofelia: Estáis de broma, señor.

Hamlet: ¿Quién? ¿Yo?

Ofelia: Vos, señor.

Hamlet: A bromista nadie me gana.

¿Qué ha de hacer un hombre sino estar alegre?

Y aprovecha la ocasión para hacer un indirecto reclamo a su madre, pues bajo el escudo de su locura puede lanzar fieros comentarios en tono de chiste que no serán recriminados con la fuerza que se harían a un cuerdo:

Hamlet: (...) Mirad que cara tan risueña tiene mi madre,
y hace dos horas que murió mi padre.

Ofelia: No tal, hace dos veces dos meses, señor.

Hamlet: ¿Tanto? ¡Hola!, pues que el diablo se vista de luto;
yo quiero un traje de armiño. ¿Muerto ha dos meses y no le
han olvidado? Pues entonces hay esperanzas de que la memoria
de un grande le sobreviva quizá medio año.

Con este comentario Hamlet no sólo reclama a su madre el que se haya olvidado de su padre y ahora goce de una felicidad de la que él no puede ni quiere ser partícipe, sino que al hacer la comparación y decir que ella es tan feliz como él la llama loca o estulta.

Y es que la felicidad como muestra de estulticia es bien apuntada por Rotterdam al decir que “a juicio de la Estulticia, cuanto más estulta es una persona tanto más feliz es”.

El cambio en Hamlet es especialmente notorio para sus familiares puesto que, al inicio de la obra, él aparece totalmente triste y decaído, vestido de negro y sin ocultar de modo alguno la desdicha que lo embarga:

Hamlet: No es solo el negro manto, buena madre,
ni el traje al uso de solemne luto,
ni el ronco resollar de ahogado aliento,
ni de los ojos el fecundo río,
ni el contrastado gesto del semblante,
junto con todos los modales, usos
y formas del dolor, los que revelan
fielmente mi sentir: éstos... parecen;
son actos que fingir pudiera el hombre.
Hay algo más en mí que la apariencia;
éstas las galas son de mi dolencia.

Hamlet loco no sólo es estulto sino que ve estulticia en lo demás, un ejemplo claro se ve al comparar las ideas del *Elogio de la Locura* cuando la Estulticia dice:

¿Qué tienen los niños para que les besemos, les abracemos, les acariciemos y hasta de los enemigos merezcan cuidados, si no es el atractivo de la estulticia que la prudente naturaleza ha procurado proporcionarles al nacer para que con el halago de este deleite puedan satisfacer los trabajos de los maestros y los beneficios de sus protectores?

¿En que difieren niños de ancianos, a no ser en que éstos están más arrugados y cuentan más años? (...) Cuanto más se acerca un hombre a la senectud, tanto más se va asemejando a la infancia, hasta que a modo de ésta, el viejo emigra sin tedio de ella ni sensación de morir.

Esta forma de pensar de que la vejez es un retorno a la infancia es apuntada en *Hamlet* en la conversación que sostienen el protagonista y Rosencrantz poco después del término de la obra presentada por los cómicos y cuando Hamlet ha confirmado sus dudas sobre el asesinato de su padre a manos de su tío.

Polonio: Dios os guarde, caballeros.

Hamlet: Oye tú, Guildenstern; y tú también: un oyente a cada lado. Aquel vejestorio que veis allí, aún no ha salido de mantillas.

Rosencrantz: Por dicha habrá vuelto a ellas; pues según dicen, la vejez es una segunda infancia.

Al decir que Polonio es un niño de brazos, lo llama estulto a él también pero en este caso más como un tonto, pues lo sabe un entrometido y cómplice de su tío y todo el tiempo lo trata como alguien estúpido, ya en una ocasión le había dicho que si pudiera, rechazaría su edad.

Hamlet: (...) Pues tú mismo, amigo, serías tan viejo como yo si pudieras andar hacia atrás como el cangrejo.

Para Hamlet la locura es, además del medio para lograr la venganza hacia su tío, una excusa para una completa felicidad y un medio para lograr la libertad de expresarse sin miedo a ser reprendido, es prácticamente como un sueño en el que puede hacer todas las cosas que no lo serían permitidas como un hombre cuerdo.

Conclusión.

Hamlet es una obra plenamente humanística, motivo por el que puede ser analizada desde diferentes perspectivas del pensamiento humano y no sólo desde la literatura por literatura.

Aún así, y aunque las premisas aportadas por los psicólogos hayan contribuido de una forma u otra a la perspectiva con que los estudiosos literarios ven la obra o a las intenciones mostradas por directores y actores al montarla, *Hamlet* es una obra de teatro, una pieza de la imaginación humana y es desde allí desde donde deben partir los estudios.

Siendo así, se permite plantear estudios metaliterarios en los que, por ejemplo, se compare la locura de Hamlet con la locura de Don Quijote o, como en este caso, la locura de Hamlet con la Estulticia del *Elogio de la Locura*.

Y es que la locura de Hamlet no es una locura común como una enfermedad que pueda dejar a una persona sumida en un estado que le impida totalmente

relacionarse con el resto del mundo o lo deje apartado de las ideas coherentes; es más bien una locura que coloca su mente en un estado superior por ser diferente del que tiene el resto del mundo.

La locura termina siendo para Hamlet (lo mismo que para Don Quijote) una escapatoria de sí mismo, aunque fingidamente, le permite ser feliz, le permite criticar a los demás, le permite hablar sólo y expresar hasta sus ideas más disparatas; resumiendo, Hamlet es más Hamlet y por lo tanto más cuerdo cuando está loco.

CONCLUSIONES GENERALES

La observación detallada del trabajo de William Shakespeare permite dar cuenta de la vigencia de su trabajo, a más de 400 años de que éste fuera escrito.

Y es que muestra el hecho de que en la literatura lo importante es la forma de abordar un tema más que el tema mismo, pues se ha escrito prácticamente sobre todo, pero la intención poética con que el autor aborda la muerte, la locura, la violencia, la avaricia, etc. hace que su discurso se mantenga firme al paso del tiempo.

También la fuerza de sus personajes es digna de ser resaltada, pues la crueldad de Ricardo III, el amor inquebrantable de Desdémona o el gran seso de Hamlet son características que los convirtieron en referentes dentro del teatro universal.

Se espera que este trabajo sea de utilidad para quienes busquen una aproximación académica hacia la obra de Shakespeare y para quienes quieran hacer hincapié en alguno de los temas aquí abordados.

BIBLIOGRAFÍA

1. Aristóteles. *Poética*. Editorial Icaria. Quinta edición, 2000.
2. De Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Santillana Ediciones Generales para la Real Academia Española. Edición del cuarto centenario. 2004.
3. De Rotterdam, Erasmo. *Elogio de la Locura*. Traducción de Luis Rutiaga. Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V. 1ª Edición. 2003.
4. Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. Editorial Océano de México, S. A. de C. V. Edición especial para librerías Gandhi, S. A. de C. V. 1998.
5. Shakespeare, William. *Julio Cesar y Coriolana*. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección general de publicaciones. Colección Nuestros Clásicos, número 68. 1992.
6. Shakespeare, William. *La tragedia del rey Ricardo III*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de humanidades, Dirección general de publicaciones. Colección Nuestros Clásicos, número 57. 1982.
7. Shakespeare, William. *Otelo. Macbeth*. Editora Edicomunicación, S. A. Colección Cultura. 1999.
8. Shakespeare, William. *Tragedias*. Editorial Cumbre. Colección Los clásicos. Decimosexta edición: 1981.
9. Sófocles. *Las siete tragedias*. Editorial Porrúa. Colección Sepan cuantos, número 14. Vigésimo sexta edición, 1998.

CITOGRAFÍA

1. Alves, Souto. *Ulises en las puertas del Hades: La confesión de Aquiles*. 12 de abril de 2010. Extraído el 30 de noviembre de 2010 desde <http://sobreleyendas.com/2010/04/12/ulises-en-las-puertas-del-hades-la-confesion-de-aquiles/>
2. Giménez Cobiella, Nidia Mariana. *"Hamlet" de William Shakespeare*. Extraído el 30 de noviembre de 2010 desde <http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/Articulos/hamlet.asp>
3. Plutnarová, Petra. *El concepto de locura en el ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha y en Hamlet*. Extraído el 30 de noviembre de 2010 desde http://www.cuadernos cervantes.com/art_58_locuraquijote.htm
4. Vicens, Antoni. *La locura de Hamlet y la del mundo*. Extraído el 30 de noviembre de 2010 desde <http://www.lacanian.net/Ornicar%20online/Archive%20OD/ornicar/articles/209vic.htm>
5. *Teatro griego – La tragedia*. Extraído el 03 de octubre de 2010 desde <http://www.teatro.meti2.com.ar/historiauniversal/culturasteatrales/teatrogriego/tg4latragedia/tg4latragedia.htm>
6. *Características de la tragedia griega*. Extraído el 03 de octubre de 2010 desde www.colegiosan jose.net/latin/antigona.doc