



**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE
DRAMÁTICO DE TRUJILLO
“VIRGILIO RODRÍGUEZ NACHE”**

TESIS

Las técnicas de la pedagogía de Jacques Lecoq aplicadas para la exteriorización de la duda interna del personaje Hamlet

Tesis para obtener el Título Profesional de:
Licenciado en Artista Profesional, especialidad Actuación Teatral

AUTOR:

Br. Christopher Gabriel Gamarra Chávarry

ASESOR:

Mg. Alvaro Antonio Salinas Agustín

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Dramaturgia del actor

SECCIÓN:

Artista Profesional - Actuación Teatral

TRUJILLO - PERÚ

2023



ESCUELA SUPERIOR DE ARTE
DRAMÁTICO DE TRUJILLO
“VIRGILIO RODRÍGUEZ NACHE”

TESIS

Las técnicas de la pedagogía de Jacques Lecoq aplicadas para la exteriorización de la duda interna del personaje Hamlet

Tesis para obtener el Título Profesional de:
Licenciado en Artista Profesional, especialidad Actuación Teatral

AUTOR:

Br. Cristopher Gabriel Gamarra Chávarry

ASESOR:

Mg. Alvaro Antonio Salinas Agustín

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Dramaturgia del actor

SECCIÓN:

Artista Profesional - Actuación Teatral

TRUJILLO - PERÚ

2023

DECLARACION JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

Yo. Cristopher Gabriel Gamarra Chavarry Bachiller de la carrera de Artista Profesional, especialidad: Actuación Teatral de la Escuela Superior de Arte Dramático “Virgilio Rodríguez Nache” identificado(a) con DNI 72381169 y mi asesor Mg. Álvaro Antonio Salinas Agustín, con DNI N° 17881850.

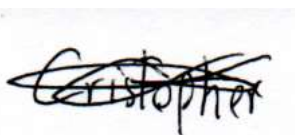
Dejamos en constancia que el título, contenido y datos utilizados en la Tesis de Licenciatura titulada “LAS TÉCNICAS DE LA PEDAGOGÍA DE JACQUES LECOQ APLICADAS PARA LA EXTERIORIZACIÓN DE LA DUDA INTERNA DEL PERSONAJE HAMLET”, es producto de aportes basados en información validada por información académica, que cumple con los criterios de autenticidad, originalidad, respetando la autoría de las fuentes utilizadas, según normas establecidas por la Institución, teniendo como asesor al Mg. Álvaro Antonio Salinas Agustín.

El Bachiller y el asesor, declaramos bajo juramento que:

Por tanto, autor y asesor somos responsables de toda la extensión del presente informe de tesis, no incurriendo en plagio o copia de ninguna naturaleza, como: tesis, libros, artículos científicos, memorias o similares, tanto de formatos físicos o digitales publicados ante instituciones académicas, profesionales, de investigación o similares del ámbito nacional e internacional.

Dejamos constancia que las citas y fuentes de información pertenecientes a otro autor ha sido debidamente citada y referenciada en la investigación. En caso de fraude (datos falsos), plagio (la información no cita al autor), auto plagio (presentando parte del trabajo de investigación publicado como un nuevo trabajo), piratería (uso ilegal de información de terceros) o falsificación (tergiversando al autor), ratificamos que somos plenamente conscientes del contenido integral de la investigación y asumimos la responsabilidad ante la falta de ética o integridad académica según la normatividad de los Derechos de Autor y lo dispuesto en el Reglamento de la Escuela Superior de Arte Dramático de Trujillo “Virgilio Rodríguez Nache”, declarando de esta manera que la presente investigación es **ORIGINAL**

Trujillo, 14 de noviembre del 2023



Autor: Br. Cristopher Gabriel
Gamarra Chavarry
DNI: 72381169



Asesor: Mg. Álvaro Antonio
Salinas Agustín
DNI: 17881850

Miembros del jurado

Presidente

Secretario

Vocal

DEDICATORIA

Esta tesis está dedicada a:

En primer lugar, a Dios dado que sin Él no somos más que polvo, gracias por su protección y guía durante estos años.

En segundo lugar, a mi familia por ser mi fuente de apoyo durante estos años de carrera profesional. A mi madre por ser una mujer luchadora y perseverante quien me ha formado para ser quien soy. A mi padre por el inmenso apoyo brindado durante este tiempo para poder volver realidad mi trabajo escénico. A mi abuela porque pese a nuestras diferencias siempre está aconsejándome y guiándome. A la memoria de mi abuelo, quien siempre estuvo presente durante mi crecimiento como persona. A mi tía por ser quien me ayudó a desconectarme para reconectar conmigo.

En tercer lugar, a mi pareja quien me ha brindado su apoyo y comprensión desde que nos conocimos hasta este momento.

En cuarto lugar, a mis maestros quienes me guiaron en este camino de formación actoral para crecer y mejorar cada día. Además, del apoyo y guía para la realización de este trabajo.

En quinto lugar, a mis amigos y amigas quienes me brindaron palabras de aliento para no desistir en el precioso camino del arte.

INDICE DE CONTENIDOS

Carátula.....	i
DEDICATORIA	v
INDICE DE CONTENIDOS	vi
ÍNDICE DE TABLAS.....	vii
ÍNDICE DE FIGURAS.....	viii
RESUMEN	ix
ABSTRACT	x
INTRODUCCIÓN	11
I. PLAN DE INVESTIGACIÓN.....	17
1.1. Planteamiento del problema	17
1.2. Formulación del problema.....	20
1.3. Justificación	20
1.4. Objetivos.....	21
1.5. Estado del Arte	22
1.6. Antecedentes.....	25
1.7. Descripción de la Investigación	30
1.8. Limitaciones	34
1.9. Marco Teórico	35
1.10. Fundamento artístico.....	51
II. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	53
2.1. PRIMER CAPÍTULO: La Tragedia de Hamlet.....	53
2.2. SEGUNDO CAPÍTULO: El Proceso Creativo.....	63
III. RESULTADOS	102
IV. CONCLUSIONES.....	104
V. RECOMENDACIONES	106
VI. REFERENCIAS	107
VII. ANEXOS.....	111

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.	64
Tabla 2.	67
Tabla 3.	70
Tabla 4.	76
Tabla 5.	84
Tabla 6.	90
Tabla 7.	91
Tabla 8.	92
Tabla 9.	95
Tabla 10.	99
Tabla 11.	100

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura I.....	71
Figura II.....	72
Figura III	77
Figura IV	78
Figura V	78
Figura VI.....	79
Figura VII.....	79
Figura VIII.....	80
Figura IX	80
Figura X	83
Figura XI	85
Figura XII.....	86
Figura XIII.....	87
Figura XIV	88
Figura XV	93

RESUMEN

La presente investigación tuvo como finalidad construir el personaje Hamlet utilizando las técnicas pedagógicas de Jacques Lecoq para exteriorizar la duda interna de este mediante el trabajo corporal, tanto físico como vocal. Se utilizó para ello las siguientes técnicas *cuerpo de las palabras, la acrobacia dramática y el análisis del movimiento*.

La investigación se realizó con el método cualitativo – narrativo, utilizando la metodología del observador – participante. Para ello se utilizó instrumentos de recolección de datos como el diario de campo y la guía de observación.

Los resultados obtenidos mostraron que el entrenamiento actoral basado en las técnicas de Jacques Lecoq permitieron que el actor desarrolle sus capacidades expresivas y adquiera una mayor comprensión del personaje Hamlet.

Palabras Claves: Hamlet, Jacques Lecoq, duda interna, exteriorización de la duda,

ABSTRACT

The purpose of this research is to build the character of Hamlet using the pedagogical techniques of Jacques Lecoq to externalize his internal doubt through body work, both physical and vocal. Using the techniques of the *background of words, dramatic acrobatics and movement analysis*.

The research was carried out with the qualitative - narrative method, using the observer - participant methodology. For this, data collection instruments such as the field diary and the observation guide were used.

The results obtained showed that acting training based on Jacques Lecoq's techniques allowed the actor to develop his expressive abilities and acquire a greater understanding of Hamlet.

Key Words: Hamlet, Jacques Lecoq, internal doubt, externalization of doubt.

INTRODUCCIÓN

En el 2020 el mundo fue asolado por un virus llamado SARS-CoV-2, más conocido como COVID-19. Los gobiernos mundiales decretaron aislamiento social y cuarentena, inicialmente se pensó que esto duraría un par de semanas, pero no fue así. Los días pasaron y se convirtieron en semanas, pasaron las primeras semanas y se llegó al mes de manera súbita. Parecía que un mes sería suficiente para dar de alta a las restricciones y regresar a la normalidad, sin embargo, los casos no hacían más que aumentar. Los meses empezaron a acumularse y con ello las víctimas iban en aumento. La situación era terrible, muchas personas fallecían de manera diaria. La incertidumbre era el pan de cada día, el estrés como platillo de fondo, pero, había que seguir adelante. Claudicar no era una opción para nadie.

El primer año de confinamiento fue muy duro para todos, muertes, inestabilidad económica, vacancia presidencial, entre otros factores, hacían de este un año bastante complicado para estudiar. Este conglomerado de factores afectó la salud mental de gran cantidad de estudiantes de todo el mundo. En un primer momento, el fracaso académico parecía ser el destino de los alumnos. Sin embargo, el esfuerzo, la dedicación y la resiliencia de todos ellos permitieron que, pese a que el mundo se estaba cayendo a pedazos, siguieran adelante estudiando. El apoyo del entorno cercano jugó un papel muy importante, ya que, sin familiares y amigos, probablemente la deserción hubiera llegado a límites elevados.

Durante el 2021, los protocolos de bioseguridad y restricciones se mantuvieron vigentes, dado que si bien los casos de Covid-19 bajaron, el virus

seguía atacando con fuerza. Diversos laboratorios alrededor del mundo desarrollaron vacunas contra este virus de manera exitosa. Estas vacunas protegen parcialmente, por eso, los cuidados siguen siendo necesarios. Después de un difícil primer año de cuarentena, llegó el segundo. Se retomaron ciertas actividades de manera presencial contando con los protocolos de bioseguridad. Sin embargo, las actividades académicas siguen siendo realizadas virtualmente, esto para evitar la aglomeración de estudiantes y maestros dentro de espacios cerrados y así evitar la propagación del virus.

Bajo dicho contexto, el presente trabajo se desarrolló de manera paulatina durante el período 2020 – 2021. En medio de la crisis y caos mundial este trabajo se fue gestando íntimamente y lleva el título: “Las técnicas de la pedagogía de Jacques Lecoq aplicadas para la exteriorización de la duda interna del personaje Hamlet”. Este trabajo de investigación tuvo como propósito emplear las técnicas legadas por Lecoq para encontrar nuevas formas de interpretación del príncipe danés.

El interés por realizar este trabajo nació debido a que la primera obra teatral que leí fue Hamlet. Por lo tanto, le tengo un especial cariño a este clásico de la literatura teatral. Hamlet fue escrito por William Shakespeare en 1601 y, no es solo un clásico teatral, además es una de las obras más famosas de la literatura universal. Asimismo, es una obra que ha sido estudiada en diversos campos del conocimiento humano dado la gran variedad de tópicos presentes en esta. Campos como la psicología, sociología, filosofía, filología, entre otros tantos.

En el teatro, Hamlet es uno de los personajes más difíciles y complejos de interpretar, debido a la gran variedad de matices que se encuentran dentro

de él, asimismo, el accionar del príncipe muchas veces es confuso y, quizá, errático. Dependiendo de quién le da vida al personaje va a adoptar una u otra forma de interpretación. Dada esta complejidad existente en el personaje muchas veces se opta por realizar una interpretación psicológica de este, usando métodos y técnicas actorales que abordan la parte interna (psique) hacia la parte externa (corpus). Los registros audiovisuales de Hamlet son prueba de ello (véase *Tabla 9*).

Gracias a la gran variedad de matices presentes en el personaje de Hamlet se puede decir que existe una riqueza interpretativa amplia y vasta, lo cual permite ser interpretado de infinitas de formas y no perder su esencia. Si bien el camino más obvio para interpretar a tan magno personaje es utilizando recursos actorales psicológicos, en esta ocasión, se ha decidido utilizar una metodología distinta.

Es en este punto es donde entra la segunda variable del tema de investigación a tratar, las técnicas de la metodología de Jacques Lecoq. La pedagogía empleada por Lecoq es sumamente extensa, por lo que realizar un trabajo investigativo que abarque toda su metodología sería interminable. Para ello se debería trabajar con diversas herramientas actorales como la máscara, la mimodinámica, el clown, los bufones, el coro de la tragedia, la comedia del arte, etc. Debido a la extensión del trabajo que supondría trabajar con todas las herramientas pedagógicas legadas por Lecoq, para este trabajo puntual se decidió elegir tres, de la gran variedad de herramientas actorales, para llevar a cabo el presente trabajo de investigación.

Las técnicas elegidas para esto son las siguientes: el cuerpo de las palabras, la acrobacia dramática y análisis de los movimientos. Por medio de

estas técnicas se busca crear una nueva interpretación del príncipe danés. A nivel teórico, se puede desglosar y esquematizar el funcionamiento de estas técnicas, sin embargo, a nivel práctico una no puede funcionar sin la otra. Es decir, las tres se encuentran presentes en todo momento al desarrollar el trabajo actoral y son dependientes la una de la otra.

La primera técnica, el cuerpo de las palabras, busca accionar a través de los verbos portadores de la acción, por lo que es importante trabajar concienzudamente cada texto presentado en la obra. Añadido a esto, la acción presente en los verbos tiene que estar presente en escena, por tanto, el trabajo corporal ha de ser exhaustivo y riguroso.

La segunda técnica, acrobacia dramática, busca que el cuerpo comunique mediante acciones físicas concretas que se han de dar mediante indicación, acción y/o estado. Para ello, la preparación del cuerpo tiene que estar pensando en el desarrollo del actor de manera que su cuerpo hable por sí mismo y cada acción ha de ser precisa.

La tercera técnica, análisis de los movimientos, busca la economía de las acciones físicas, es decir, acciones físicas concretas y precisas. Para ello, Lecoq, estudia los movimientos de la naturaleza como la ondulación, la locomoción y la eclosión. Estos movimientos se encuentran presentes tanto en la vida animal silvestre como doméstica, asimismo, nosotros los seres humanos no estamos exentos de estos.

Las técnicas anteriormente mencionadas buscan que el actor prepare su cuerpo para el escenario y lograr organicidad (verdad escénica). Además, es necesario añadir que para lograr una interpretación adecuada es menester que

el actor prepare su herramienta (cuerpo) y la acondicione adecuadamente, en caso que no realice una preparación adecuada, no podrá rendir ante las exigencias del escenario. El cuerpo del actor debe entregarse totalmente a la puesta en escena, todos los recursos expresivos han de ser usados para ello, he aquí donde radica la importancia de que el actor entrene constantemente para tener el cuerpo siempre listo y dispuesto.

Para ello, el presente trabajo de investigación se divide en dos capítulos. El primer capítulo se enfoca en toda la información obtenida acerca de la obra de Hamlet, estudios, autores, investigaciones, entre otros documentos de vital importancia para entender y comprender el personaje Hamlet. Para ello se recopiló diversos antecedentes y así tener un punto de partida. Investigaciones similares al tema escogido fueron revisadas cuidadosamente para poder encontrar similitudes y diferencias. Además, se consultó registros audiovisuales con relación al tema para encontrar inspiración. Una vez realizada la recopilación pertinente, se procedió a sistematizar dicha información para tener un orden en el trabajo. Entre los antecedentes encontrados se hallan tanto fuentes escritas (investigaciones, ensayos, etc) como fuentes audiovisuales (registros de video, fotografías, etc).

El segundo capítulo aborda todo el proceso creativo por el cual el actor – investigador pasó para realizar la puesta en escena de Hamlet; desde el plan de entrenamiento, la bitácora, entre otros elementos utilizados para registrar el proceso creativo. La parte práctica de este proceso inició con el entrenamiento actoral pertinente, ya que el actor debe tener siempre el cuerpo presto para las exigencias del escenario. Durante la etapa de entrenamiento se detectaron diversas falencias, por lo que se esquematizó un plan de entrenamiento y un plan

de trabajo actoral para poder cumplir con ciertos requerimientos mínimos necesarios antes de empezar el proceso de creación. Todo este proceso de entrenamiento fue realizado de manera ardua y constante. Durante este proceso el cuerpo del actor fue sometido a trabajo intenso para poder recuperar la plasticidad y energía que había perdido tras un año de encierro en pandemia. Asimismo, el trabajo vocal también fue importante retomararlo, ya que al igual que el cuerpo, se encontraba fuera de forma.

Por último, están los apartados de resultados, recomendaciones y conclusiones; en los cuales se exponen los resultados obtenidos durante la investigación, las recomendaciones por parte del artista-investigador a futuros investigadores que quieran utilizar esta tesis para sus propias investigaciones y las conclusiones finales del trabajo.

I. PLAN DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

Al momento de abordar un clásico, como lo es Hamlet, surgen muchas cuestiones del por qué realizarlo si es que ya se ha hecho infinidad de veces. ¿Qué de nuevo tiene que aportar una obra que ha sido representada miles de veces a lo largo de la historia? ¿Por qué no elegir otra obra más acorde a la realidad en la que uno se encuentra circunscrito? El hecho de que un texto dramático escrito hace más de cuatrocientos años siga vigente en nuestros tiempos nos hace cuestionarnos acerca de la importancia de este para que perdure por tanto tiempo. Si bien Hamlet es una obra escrita durante un periodo de abundante agitación eclesiástica y sucesos políticos varios, los temas que trata son de carácter universal, temas que no conocen ni límites geográficos ni temporales (Jenkins, 1982, p. 25).

Dada la universalidad de los tópicos presentes en la tragedia Shakesperiana, esta ha sido objeto de estudio en diversos campos del conocimiento humano, como en el campo de la psicología para explicar, en cierta medida, el complejo de Edipo; también, ha sido objeto de estudio en el campo político debido a la alta implicancia de poder del Estado presenta durante todo el transcurso de la obra. Por otro lado, en el campo de la literatura también se ha estudiado debido al discurso, pensamiento y accionar de los personajes. Asimismo, en el campo de las artes escénicas, esta tragedia se encuentra dentro de las obras más representadas mundialmente a nivel histórico.

La trama central de esta magna obra se sitúa alrededor del joven príncipe Hamlet quien regresa al reino tras enterarse que su padre ha

fallecido. Sin embargo, al llegar le es revelado, por el espectro de su difunto progenitor, que ha sido asesinado por su hermano con veneno para oído mientras dormía bajo el manto de la noche. Esta revelación permite el desarrollo de la obra a partir de la revelación del “secreto” tras la muerte del rey, el cual solo lo sabe Hamlet y el espectador. Por lo general, el descubrir quién fue el asesino es un indicador que el espectáculo está terminando (Canal UANDES, 2016, 7m), pero en este texto es el desencadenante de todo lo que ha de ocurrir a posteriori.

Las dubitaciones y cavilaciones del joven príncipe tras enterarse de manera súbita la verdad de la muerte de su padre permite, desde el punto actoral, abordar a este personaje de diferentes ángulos para exponer el comportamiento humano, en ocasiones seguro de sí mismo, en otras, inseguro. Observar a Hamlet en escena es confrontarse a sí mismo como ser humano, frágil, indefenso, pero fuerte y valiente, en ocasiones. Esta variedad de matices que se le puede adherir a la interpretación es lo que ha permitido la conservación del personaje a través del tiempo (Bloom, 2019).

Por otra parte, la metodología actoral de Jacques Lecoq se centra en la exploración del movimiento corporal y la expresión física en la interpretación de un personaje. Esta metodología se enfoca en el cuerpo como medio de comunicación y se utiliza para desarrollar personajes y escenas teatrales de manera más auténtica y realista.

Además, la metodología de Lecoq en la formación actoral contemporánea ha ganado importancia debido a que, permite, mediante la exploración del lenguaje corporal, construir personajes ricos en matices.

Asimismo, los ejercicios empleados con esta metodología permiten que los actores liberar su creatividad y explorar nuevas formas de comunicación a través del cuerpo. Herramientas como la improvisación y la exploración son importantes y relevantes a la hora de abordar la representación de la duda interna de Hamlet (Pardo, 2004).

¿De qué manera la metodología de Jacques Lecoq puede ayudar a construir a Hamlet? ¿Por qué Lecoq? Al centrarse en la expresión física, el actor ha de encontrar nuevas formas de comunicar la lucha interna del personaje. Al trabajar la fisicalidad del mismo, los sentimientos del personaje, como la tensión y la inseguridad, serán representados escénicamente por medio de posturas corpóreas que reflejen dicha lucha interna anteriormente mencionada.

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, se desarrolló una propuesta artístico-teatral novedosa, para lo cual fue necesaria la intervención del texto y así poder reconstruir el relato y contarlo desde una perspectiva distinta a la que usualmente se suele contar. Para lograr esto, se condensó el relato teniendo en cuenta los sucesos que permitan explicar el accionar de Hamlet frente a sus circunstancias.

En este caso específico se usó las técnicas pedagógicas legadas de Lecoq para construir al príncipe danés. De esta manera se realizó la creación del personaje de Hamlet, adentrándose en el universo de este personaje y materializarlo tanto físicamente como verbalmente.

1.2. Formulación del problema

¿De qué manera las técnicas pedagógicas de Jacques Lecoq ayudan a la exteriorización de la duda interna del personaje Hamlet?

1.3. Justificación

1.3.1. Práctica

Desde el punto de vista práctico, la presente investigación se justifica porque propone aplicar técnicas legadas por Lecoq para la construcción del personaje de Hamlet, técnicas contemporáneas que permiten abordar de forma novedosa textos clásicos.

1.3.2. Teórica

Los fundamentos teóricos de la presente investigación se basan en la pedagogía de Jacques Lecoq los cuales buscan enriquecer el camino artístico elegido para la creación y verosimilitud del personaje que se va a construir, el cual es Hamlet; utilizando las técnicas del cuerpo de las palabras, acrobacia dramática y análisis de los movimientos, permiten trabajar la corporalidad del personaje de manera precisa y efectiva que logre una interpretación auténtica de la emocionalidad del personaje Hamlet, exteriorizando así su duda interna.

1.3.3. Metodológica

La metodología usada durante el proceso de investigación fue la investigación cualitativa – narrativa, debido a que se empleó el método del observador – participante. Uno de los instrumentos usados fue el del diario de campo para anotar todos los detalles del proceso creativo de la construcción de Hamlet, asimismo se usó guías de observación para anotar todas las sensaciones que transmite y produce el trabajo actoral tanto para el actor como

para el espectador, por último, se usó una cámara para documentar el proceso creativo.

1.3.4. Conveniencia

La pertinencia de la presente investigación se basa en la exploración de diversas posibilidades de creación del personaje de Hamlet, usando las técnicas antes mencionadas para así diferenciar al actor del personaje, lo cual permitirá pulir la capacidad interpretativa.

1.3.5. Relevancia Social

El presente trabajo traza un precedente de innovación en cuanto a técnicas actorales para la creación y escenificación de textos clásicos en el medio local, el cual ha de servir de base para futuras puestas escénicas. Teniendo en cuenta que el actor debe estar en entrenamiento constante, tanto física como mentalmente para abordar personajes diversos.

1.4. Objetivos

1.4.1. General

Construir el personaje de Hamlet utilizando las técnicas pedagógicas de Jacques Lecoq para exteriorizar la duda interna de este mediante el trabajo corporal, tanto físico como vocal.

1.4.2. Específicos

Utilizar la técnica *cuerpo de las palabras* para dar vida a los parlamentos del personaje Hamlet por medio de acciones verbales.

Emplear la técnica de *acrobacia dramática* a través de acciones físicas concretas y precisas para construir el personaje de Hamlet

Utilizar la técnica *análisis del movimiento* para que las acciones físicas y verbales funcionen como un todo perfectamente integrado en la construcción del personaje de Hamlet.

1.5. Estado del Arte

Para construir un personaje existen diversas vías metodológicas y/o técnicas propuestas por diversos autores. Para Stanislavski, el padre del realismo psicológico, construir un personaje es necesario que el actor sienta y actúe como si las circunstancias escénicas fuesen reales. Por lo tanto, el actor debe recurrir a sus memorias internas y personales (Stanislavski, 1948/2011) para así construir al personaje desde el interior hacia afuera, sin embargo, esta técnica supone un gran inconveniente en actores jóvenes quienes, en comparación a actores mayores, no tienen gran bagaje vivencial.

El método Stanislavskiano parte en base a las vivencias de cada actor, vivencias por las que ha pasado. Recordar hechos de la infancia, niñez, juventud, para ponerlos al servicio de la actuación. Solo así logrará interpretar con verosimilitud al personaje que sea. Si el actor ha de interpretar a un militar rudo y este ha sido militar en su juventud, ha de recordar esos momentos en el cuartel para poder construir su personaje. Si la actriz le toca interpretar a una muchacha con las mejores notas en su escuela y esta ha sido de las mejores alumnas en su etapa escolar; debe de recordar dichas vivencias para poder construir el personaje de la manera más acertada y real posible.

Por otra parte, Mijaíl Chéjov (1999) propone usar la imaginación del actor para construir al personaje mediante estímulos ficticios externos, al margen de sus experiencias propias. Él adiestraba a sus estudiantes para que estos pudieran generar una atmósfera sensorial donde ellos pudieran avivar sus emociones y su imaginación provocando gestos corporales que poco a poco iban dando forma al personaje en cuestión.

Usar la imaginación para construir personajes es una herramienta más versátil que el recordar vivencias propias. Ya que permite crear la ilusión donde los actores aviven su intelecto creador y generen la atmósfera necesaria para convencer al público que lo visto en escena es real, aunque los actores nunca hayan vivido o pasado por una situación como la que representan. Por ejemplo, si una actriz ha de representar una escena de violación y nunca en su vida ha sido ultrajada sexualmente como ha de afrontar esta situación si no tiene las vivencias adecuadas. Por medio de la imaginación, puede crear patrones emocionales que conecten a su personaje con la escena en cuestión y así hacer surgir la ilusión en el escenario. Entonces, el público al observar el trabajo de la actriz creerá fehacientemente en lo que ve, aunque la actriz nunca haya sido violada.

Vsévolod Meyerhold, propone la construcción del personaje desde un punto anti naturalista, es decir, que no sea cotidiano, tal como el menciona: “Los gestos rutinarios son para la vida, no para el teatro. Lo que hace el actor en escena – gestos, forma de andar, de hablar, posturas – es inaceptable fuera del espacio escénico, es decir, en la realidad. La única certeza es que mi teatro es anti naturalista.” (1978/2016). Él crea y desarrolla la biomecánica como un camino para llegar a construir personajes.

La biomecánica de Meyerhold consiste en ejercicios de movimiento para concretar una acción, los cuales llama *études*. Uno de los *études* más conocidos es el lanzamiento de una piedra. Este ejercicio plantea una serie de acciones que terminan en el lanzamiento de la piedra. Sin embargo, estas acciones no son acciones que uno realizaría para lanzar una piedra de manera natural en su vida cotidiana. En base a esto, plantea el uso de acciones anti naturales no solo

en la puesta en escena, sino también en sus personajes. Cada personaje de Meyerhold era construido en base a movimientos no cotidianos, creados en base a secuencias anti naturales, tal como en sus ejercicios biomecánicos.

La pedagogía de Jacques Lecoq ha sido ampliamente reconocida y ha influido en el campo del teatro contemporáneo. Sus técnicas, basadas en el entrenamiento físico, la observación y la comprensión del movimiento corporal, han sido objeto de estudio y aplicación en diversas instituciones educativas y compañías teatrales de renombre.

En el ámbito de la investigación teatral, se han realizado estudios que analizan y evalúan las técnicas de Lecoq en relación con la expresión emocional, la creación de personajes y la narrativa teatral. Estos estudios han explorado cómo el enfoque físico y gestual de Lecoq puede ayudar a los actores a exteriorizar los aspectos internos y emocionales de los personajes que interpretan.

Por otra parte, algunos autores, como Harold Bloom (2019); sostienen que Hamlet es, quizá, la obra cúlpe de William Shakespeare; ya que es en esta donde vuelca toda su genialidad literaria (p. 410). Menciona que el personaje de Hamlet es tan amplio y rico en matices que, la misma obra, no logra comprimir la magnificencia de este excelso personaje. La retórica presente en el personaje hace vislumbrar diversos puntos de vista sobre este. ¿Está loco? ¿Se hace el loco? ¿Qué significa ser loco para Hamlet? ¿Será lo mismo ser loco que hacerse el loco? Estas y otras interrogantes son planteadas por Bloom alrededor de la figura del príncipe cuestionador. En ocasiones, se hace mención que las

circunstancias dadas en la obra son desencadenantes de la personalidad inmadura del joven príncipe.

Otra postura respecto a esto es la de Jorge Prado (2016) que menciona que Hamlet no es el típico heredero al trono de época, por el contrario, es un sujeto atípico (p. 50). La venganza que trama este tiene mucho rodeo y es mucho más complicado de lo que debería ser. ¿Para qué cavilar tanto? ¿No sería más sencillo agarrar un cuchillo e ir directamente al lecho de Claudio y asesinarlo mientras duerme? Según este autor, Hamlet trama la venganza cual obra de teatro se tratase, con inicio, clímax y desenlace. Esto porque busca la redención divina mediante el asesinato al rey ilegítimo.

Por otro lado, la autora Gabriella Tealdo (2007) le da un sentido filosófico a las cavilaciones del vacilante príncipe. Ya que, para ella, el asesinato del rey Hamlet ha manchado no solo a Claudio, sino también, a todo el reino de Dinamarca (p. 40). Es en este caso donde la venganza de Hamlet no solo busca restituir el honor del difunto rey, sino también, el perdón de toda Dinamarca. Ya que, al aceptar a un rey usurpador, todo el país es tan culpable como el homicida. Esta visión sitúa a Hamlet como el sujeto que redimirá al país del crimen del cual todos son cómplices silenciosos, incluso el mismo.

1.6. Antecedentes

Consiglio, C. (2020). *View of Hamlet Overseas. The Acting Technique of Edwin Booth.* (2020). Skeneproject.It.

En este artículo la autora busca recopilar la vida del actor Edwin Booth y desentrañar los secretos de su interpretación de Hamlet, asimismo pone a

disposición del lector las técnicas que usó Edwin Booth para la creación del personaje de Hamlet.

“El secreto tras las innumerables exitosas presentaciones de Edwin Booth como el rey de Dinamarca en diferentes teatros de nuestro país y del mundo se debe a la pasión y constancia (además de la extenuante práctica) que él realizaba sobre su papel, nunca se encontraba satisfecho, siempre encontraba la forma de mejorar y emocionar al público que lo ovacionaba como si fuese la primera vez que lo veían sobre las tablas” (p. 180)

En otras palabras, la autora refiere el éxito de Edwin Booth por su pasión al teatro, la cual se demostraba en las largas jornadas de ensayo que realizaba, por tal motivo es que llegó a ganarse el título del mejor Hamlet de la historia.

Paz Sena, L. (2020). Políticas compositivas en la escena contemporánea de Córdoba: Edipo R. y Ser o no ser Hamlet como dispositivos de interpelación. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n^o. 22.

La autora busca analizar el proceso de re escritura de los textos clásicos Edipo Rey y Hamlet, y como esta re-escritura afecta al desarrollo de la atmósfera dramática. Durante el transcurso del artículo, la autora descubre que la re-escritura afecta de manera positiva el resultado dramático de las obras clásicas, lo que permite nuevas posibilidades de diálogo escénico. Menciona que: “La desdelimitación de lo ficcional y lo real genera oportunidades para reflexionar sobre el teatro, sobre la actuación y sobre el carácter político del rol de lxs espectadorxs.” (Paz Sena, L., 2020, p.259)

Es entonces que la autora concluye que la re-escritura de los textos clásicos le permite observar la mirada de sí misma, lo cual ayuda a que se cuestione si realmente quien está observando, si es ella, es el público, son los actores, los personajes, etc.

Larrañaga Salazar, E. (2017) *Hamlet: Poder, Crimen Y Simulación*.
Universidad Autónoma Metropolitana.

El autor busca realizar un análisis exhaustivo sobre los tópicos tratados en la obra dramática Hamlet. El personaje Hamlet tiene diversas motivaciones que confluyen dentro de sí que le impiden actuar de manera adecuada, esto se ve agravado por los conflictos externos que ocurren en su entorno familiar-amical-sentimental-social. Hamlet es un personaje amplio, rico en matices, con problemas y luchas internas, como cualquier ser humano, y, por tanto, difícil de comprender, es por ello que se mantiene vigente hasta hoy.

Marín-Calderón, N., (2014). *Implementación de la estrategia didáctica del desarrollo del pensamiento crítico-reflexivo en el análisis literario de Hamlet de Shakespeare*. Revista Educación, 38(2), 51-62.

El autor señala que este ensayo se elaboró a partir de una experiencia didáctica en el campo de los estudios literarios en el curso-seminario de licenciatura en Filología Española, FL-5129: Análisis de Hamlet y El rey Lear de Shakespeare de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica (p. 3, 2014). Es también el resultado de la implementación del desarrollo del pensamiento crítico-reflexivo, en tanto estrategia docente didáctica, la cual se trabajó con la guía de la

profesora Nora Cascante Flores en el curso FD-0340-02: Docencia Universitaria, durante el segundo semestre del año 2012.

El propósito de este ejercicio didáctico fue considerar un texto literario más allá de lo que las palabras mismas dicen; es decir, ahondar en el análisis crítico que puede resultar de una lectura introspectiva y metódica de este. Para ello, se idearon una serie de actividades comunicativas con el fin de abordar el drama de Hamlet a través del pensamiento crítico reflexivo, la aplicación de la experiencia vivencial, la técnica de la argumentación y la táctica del pensamiento junto con la técnica de la argumentación.

La estrategia del pensamiento crítico-reflexivo promueve la posibilidad de solucionar problemas de orden vivencial, los cuales activan en el cuerpo estudiantil el conocimiento aprendido previamente ahí donde también promueven la creatividad, incentivan el autoaprendizaje, estimulan el pensamiento crítico, así como la argumentación y la toma de decisiones; al mismo tiempo favorecen las habilidades de trabajo colaborativo e interpersonal.

Por esta razón, y en consonancia con una didáctica comunicativa centrada en los y las estudiantes y, en el campo de los estudios literarios, es que la estrategia del desarrollo del pensamiento crítico-reflexivo se propone como la más idónea para promover la experiencia analítica de cada estudiante al leer e interpretar la obra dramática Hamlet de Shakespeare.

Demastes, W. W. (2005). *Hamlet in His World: Shakespeare Anticipates/Assaults Cartesian Dualism*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 27–39.

En este artículo, el autor habla acerca del fatalismo de Hamlet a través de sus palabras, las cuales parecen revelar nada menos que una capitulación mental total de un hombre que, en el acto de apertura, parece tan decidido a tomar el mundo en sus manos y reestructurar, de hecho, rehacer ese mundo como mejor le parezca. A pesar de su desgano en el primer acto: "¡Oh, maldito despecho / que alguna vez nací para arreglarlo!" podredumbre plaga Dinamarca.

Reforzado por una biblioteca de ideas modernas, Hamlet le permite a su mente el juego libre para salir de las sombras de la Edad Media y disfrutar del sol copernicano del potencial humano ilimitado, pero al final del juego, Hamlet es una mera sombra de su antiguo gran yo. Un hombre que parecía un coloso que se cernía sobre sus dominios se reduce a comparar humildemente su suerte con la de un humilde gorrión. Dualism (2005)

Zavala, J. P. (2016). La venganza teatral de Hamlet. Horizonte de la Ciencia, 6, 47–58.

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

La venganza es un acto de justicia tanto como de placer. El vengador se bebe la sangre del castigado parsimoniosamente como miel. Sin embargo, la ley del Talión a pocos deja satisfechos y, como postre, nunca es un plato dulce

sino, más bien, amargo. Tradicionalmente, implica castigar por propia mano a quien los tribunales no pueden, o no se atreven, con la pena capital. Es una forma a veces legítima, pero casi siempre ilegal, de dar a cada quien lo que le corresponde.

La venganza es un acto de audacia en donde el que castiga se considera a sí mismo por encima de las leyes de los hombres y aun de los dioses. Para el vengador, ser juez y verdugo trae efectos secundarios: culpa, miedo, insatisfacción, exilio, persecución, locura, muerte. Pocas ocasiones es un acto de prudencia. "Desde luego, la venganza es el eje estructural de la tragedia. Sin la petición del fantasma no tendríamos hilo argumental que seguir" (Patán 2000, p. 40).

1.7. Descripción de la Investigación

1.7.1. El objeto de estudio

Según Carbonell S., Mora J. y Ginocchio L. (2019) el objeto de estudio dentro de las artes escénicas son los objetos vinculados al hecho escénico, proceso creativo y la experiencia de las artes escénicas (p. 28). Por lo tanto, para la presente investigación se tomaron en cuenta los siguientes objetos de estudio:

- El hecho escénico: Es la puesta en escena donde el(los) ejecutante(s) (actor/actores) realizan acciones (moverse por el espacio, gesticular, hablar, manipular objetos, etc) para contar una historia y/o transmitir un mensaje al público. (Fisher, 2015, p. 20)
- El proceso creativo: Es el conjunto de actividades llevadas a cabo por los artistas teatrales para desarrollar un producto escénico. Durante este

proceso se generan ideas, experimentan con los personajes, juegan con las acciones teatrales, prueban diferentes tipos de iluminación, vestuario, etc. (Nefodova, 2018, p. 118)

- El creador: Se refiere al individuo involucrado en la concepción, desarrollo y realización de un producto artístico – teatral; este desempeña un papel fundamental para impregnar su visión artística. (Fons, 2019, p. 8)

1.7.2. Tipo de investigación

La presente investigación es de tipo participativa, debido a que implica que el investigador se involucra activamente en el estudio del tema elegido, colaborando y participando directamente en el proceso de investigación (Carbonell S., Mora J. y Ginocchio L., 2019, p. 28).

1.7.3. Metodología de estudio

1.7.3.1. Diseño

El presente estudio es de enfoque cualitativo – narrativo debido a que permite explorar las experiencias, perspectivas y significados subyacentes en relación con el tema de investigación, proporcionando una comprensión rica y detallada de los fenómenos estudiados. Asimismo, el enfoque cualitativo permite una mayor flexibilidad a la hora de recabar los datos necesarios los cuales ayudan a enriquecer la investigación (Carbonell S., Mora J. y Ginocchio L., 2019, p. 30).

1.7.3.2. Técnica, instrumentos de recolección de datos y procesamiento de datos

1.7.3.2.1. Técnica

La observación es la técnica elegida y empleada en la presente investigación, debido a que, según Hernández R., Fernández C., & Baptista M. (2014), permite explorar, describir ambientes, comprender procesos, vinculaciones entre personas y sus situaciones (p. 366). Esta técnica cualitativa permitió registrar de manera directa los comportamientos, acciones y expresiones en las sesiones de entrenamiento y las representaciones teatrales del personaje dramático Hamlet.

1.7.3.2.2. Instrumento

Durante la presente investigación se utilizó la bitácora, el cual es un instrumento que permite registrar anotaciones, anexar fotografías, mapas, diagramas, descripciones de ambientes, entre otros aspectos que permitan enriquecer la investigación (Hernández R., Fernández C., & Baptista M., 2014). Este instrumento permitió registrar anotaciones acerca del proceso creativo, como sensaciones, sentimientos, puntos de vista, etc.; además, se anexaron bocetos sobre aspectos técnicos como iluminación y musicalización. Por último, también se agregó fotografías para comprender el proceso creativo.

1.7.4. Operación de las variables

Matriz de Operacionalización de Variables			
Variables	Conceptos	Dimensiones	Indicadores
Técnicas de la pedagogía de Jacques Lecoq	Las técnicas de la pedagogía de Jacques Lecoq se refieren a los enfoques y métodos desarrollados; los cuales permiten trabajar el cuerpo y voz del actor. Estas técnicas, según Salvatierra (2006), se basan en la idea de que el cuerpo y el movimiento son fundamentales para la expresión teatral. Lecoq propuso una pedagogía que integra el trabajo físico, el juego teatral y la improvisación como medios para desarrollar la creatividad, la presencia escénica y la expresividad de los actores.	Cuerpo de las palabras	Uso de las palabras y textos en la práctica teatral.
			Exploración del significado y las connotaciones de las palabras utilizadas.
			Capacidad para transmitir emociones y conceptos a través de la entonación, ritmo y expresión verbal.
		Acrobacia Dramática	Observación y análisis detallado de los movimientos del cuerpo.
			Conciencia de las diferentes partes del cuerpo y contribución a la expresividad.
			Exploración del movimiento como la velocidad, fluidez, tensión y coordinación.
		Análisis del movimiento	Uso de movimiento y gestos para comunicar emociones y sensaciones al espectador.
			Capacidad para transmitir intenciones y estados a través del lenguaje corporal.
			Exploración de la relación entre el movimiento y la expresión de la psicología del personaje.

Duda interna del personaje Hamlet	La duda interna de Hamlet se refiere a la profunda incertidumbre y conflicto emocional experimentado por el personaje de Hamlet en la famosa obra teatral de William Shakespeare. Según Jenkins (1982), la duda interna de Hamlet se presenta como una lucha interna y una indecisión paralizante, donde el protagonista se debate entre la venganza por la muerte de su padre y la moralidad de sus acciones.	Ambivalencia moral	Debate interno sobre la moralidad de la venganza.
			Consideración de las implicancias éticas de sus decisiones.
			Lucha interna entre el deber filial y la moralidad.
		Indecisión y vacilación	Dudas persistentes sobre el curso de acción a seguir.
			Retraso en la toma de decisiones importantes.
			Oscilación entre diferentes opciones o perspectivas.
		Reflexión y autoanálisis	Soliloquios y diálogos introspectivos que expresan los pensamientos y emociones internas.
			Contemplación profunda sobre lo correcto, lo incorrecto, la vida y la muerte.
			Autoexamen crítico de las propias motivaciones y sentimientos.

1.8. Limitaciones

La presente investigación ha tenido una serie de limitaciones en su realización debido a factores externos como la pandemia global del Covid 19, disponibilidad de especialistas en la técnica de Jacques Lecoq y la escasa bibliografía en español. A continuación, se detalla con mayor precisión:

Restricciones y limitaciones debido a la pandemia: La pandemia de Covid-19 ha tenido un impacto significativo en la industria teatral a nivel mundial. El

cierre de teatros, la suspensión de clases presenciales y las restricciones de viaje han dificultado la realización de actividades teatrales y la interacción en persona.

Disponibilidad de especialistas en la técnica de Jacques Lecoq: Una limitación importante es que, en la ciudad de Trujillo, no existen especialistas en la técnica de Jacques Lecoq. La mayoría de ellos se encuentran en Lima u otros países, lo que dificulta la realización de sesiones de entrenamiento y asesoramiento directo por parte de expertos en la materia.

Escasez de bibliografía en español: Otra limitación es la escasez de bibliografía en español sobre las técnicas de Jacques Lecoq. La mayoría de los recursos y materiales de referencia se encuentran en inglés y/o francés, lo que dificultó el acceso a información y recursos relevantes para la investigación.

1.9. Marco Teórico

1.9.1. Jacques Lecoq

Jacques Lecoq nació el 15 de diciembre de 1921 en el XVII distrito de París (*Batignolles-Monceau*). Sus primeros años los dedicó al deporte, entrenando en un club de gimnasia descubrió la geometría del movimiento realizando saltos de altura y *sprints*. En 1941, a los 20 años de edad, conoce a Jean-Marie Conty quien era la persona responsable de la educación física en Francia. Conty, amigo de Antonin Artaud y Jean-Louis Barrault, tenía un gran interés en la relación entre el deporte y el teatro. Gracias a estas amistades conoce el teatro por medio de una representación realizada por Jean-Louis Barrault.

Empieza a tomar clases de teatro en la asociación Trabajo y Cultura (TEC) junto con Claude Martin y Charles Dullin. Realizaban improvisaciones basadas

en gestos deportivos (correr, nadar, saltar). Es en esta etapa donde, inconscientemente, empieza a interrelacionar el deporte y el teatro. Gracias a esta experiencia funda su primer grupo teatral, los Aurochs. Con este grupo realiza numerosos espectáculos teatrales. En una de las representaciones conoce a Jean Dasté, quien estaba formando su grupo teatral, y le invita a que forme parte de su nueva compañía. Dasté encargó a Lecoq el entrenamiento de la compañía. En este período conoce la máscara y el Nō japonés. En 1947 se separa de la compañía y se dirige a Alemania para donde realiza múltiples exhibiciones con la máscara noble (antiguo nombre con el que se le conocía a la máscara neutra).

En 1948 se dirige a Italia, donde conoce la Comedia del Arte gracias a que empieza a enseñar en la Universidad de Padua. Dado que necesitaban máscaras, conoce a Amleto Sartori quien les permitió usar su taller para la creación de estas; Lecoq realiza sus máscaras en cartón; sin embargo, Sartori se ofrece a crearlas el mismo. Él empieza a confeccionar las máscaras en material de cuero; debido a esto, ellos forman una gran amistad.

En 1956 retorna a París donde abre su propia escuela de creación la cual llamó Escuela Internacional de Teatro de Jacques Lecoq donde enseñó todas las técnicas que él había ido adquiriendo a lo largo de su vida. Sin embargo, su método nunca se quedó en estático, conforme iban pasando los años adquirió nuevas herramientas teatrales que incorporó a su pedagogía; la cual estaba en constante evolución. La poesía del movimiento, la técnica de los movimientos, la mimodinámica, la comedia del arte, la máscara noble, las máscaras larvarias, el mimo, los bufones, el clown, etc., fueron las herramientas teatrales que fue aprendiendo e incorporando en su pedagogía. En 1996 escribe su libro El cuerpo

poético, donde plasmó la historia de su vida y su pedagogía teatral; en este libro teoriza la práctica que desempeñó a lo largo de su vida.

1.9.2. La pedagogía de Jacques Lecoq

Jacques Lecoq fue un reconocido maestro de teatro y pedagogo francés que revolucionó la manera en la que se enseña y se comprende el arte del teatro. Su enfoque pedagógico parte desde la exploración del cuerpo, la gestualidad y la expresión física como medios fundamentales para la creación teatral. La pedagogía de Lecoq se basa en el entrenamiento físico y uso del cuerpo como medio expresivo en el cual el actor ha de transmitir emociones y sentimientos al público, es decir, que lo externo afecte a lo interno y no viceversa (Lecoq, 1997, p. 48).

El cuerpo del actor es su instrumento principal y es obligatorio que se explore, ya que esta es la única vía por la cual se desarrolla la expresividad escénica. Para que el actor explore, conozca y desarrolle sus capacidades expresivas; Lecoq plantea una serie de ejercicios y técnicas específicas. Este entrenamiento permite que el actor tome conciencia del cuerpo, aprenda a controlar su movimiento y a utilizarlo como medio de comunicación en el escenario.

La recreación (*le rejeu*) es uno de los conceptos fundamentales que hace referencia a las improvisaciones, que, por medio del juego dramático surge un descubrimiento: *la recreación psicológica silenciosa*, la cual nace por medio de *la recreación de situaciones realistas*.

La recreación es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida. Sin ninguna transposición, sin exageración, con la mayor fidelidad a la

realidad, a la psicología de los individuos, los alumnos reviven una situación sin preocuparse por el público: una clase, un mercado, un hospital, el metro... (Lecoq, 1997, p. 51).

La *recreación psicológica silenciosa* permite establecer una actuación donde el teatro aún no aparece, según Lecoq (1997), en esta frontera es donde se sitúa el teatro; es donde el alumno aprende que el tiempo psicológico no es igual al tiempo teatral. Es en este proceso donde se descubre que la actuación puede estar cerca de la recreación o alejarse de ella, pero nunca ha de desvincularse por completo de la realidad.

Para que surja la *recreación psicológica silenciosa* se planteó la *recreación de situaciones realistas*. Estas situaciones suelen ser espacios diversos como el mercado, un parque, un consultorio, entre otros. Durante este proceso surge *el silencio*, la *espera*. El *silencio* permite mayor atención hacia lo que se encuentra sucediendo en el entorno, sensibiliza la atención del actor y permite entender los estímulos de una mejor manera. La escucha activa durante la situación de silencio va a permitir al actor “sentir” y “ser” durante escena y no sobreactúe. El silencio permite descubrir nuevas zonas interesantes y de mayor relevancia para el acto dramático.

El actor suele utilizar la palabra de forma gratuita, llevado por una necesidad o por la impaciencia de que ocurra algo. Esta palabra puede ser utilitaria, explicativa o derivar en un discurso que comente la acción que ocurre en escena; sin embargo, no aporta nada, está de más. (Salvatierra, 2006, p. 178). Al permitir que ocurra esta situación la escena deja de crecer y poco a

poco pierde el interés para el espectador, el cuerpo del actor se relaja, las conversaciones se vuelven banales y se pierden los impulsos orgánicos.

Pese a ello, la palabra y el silencio no se encuentran peleados; por el contrario, uno necesita del otro. El silencio le otorga calidad a la palabra para que esta no se convierta en un discurso vacío sin fuerza y la palabra surge para romper momentos densos en los cuales el silencio ha de romperse. Para salir del silencio, se tienen dos vías: la palabra y la acción. Ambas surgen por medio de los estímulos que se percibe en el exterior.

- La palabra surge como un medio de comunicación que permite el desarrollo de la escena en cuestión, esta nace como producto de la situación escénica y no por incomodidad. El desarrollo de la palabra se encuentra ligado a la acción.
- La acción surge por medio de la exploración de la expresión física y gestual. El desarrollo de la conciencia corporal y precisión gestual permite transmitir emociones, estados de ánimo y características de los personajes.

Asimismo, la palabra, la acción y el silencio son explorados por medio de la *recreación psicológica silenciosa* la cual, a su vez, nace por medio de la *recreación de situaciones realistas*. Para Lecoq, estas situaciones son un juego, ya que por medio del juego y la improvisación se desarrolla la capacidad de imaginación, creatividad y adaptación del actor. Durante estos ejercicios lúdicos el actor experimenta situaciones teatrales inesperadas, explorar nuevas ideas y desarrolla su capacidad de reaccionar en el momento presente. Además, la

improvisación también fomenta la colaboración y la construcción colectiva en el proceso creativo (Salvatierra, 2006).

Si bien Lecoq plantea su pedagogía mediante juegos teatrales e improvisaciones, también plantea ejercicios y técnicas actorales que el actor ha de explorar con su cuerpo. Estas técnicas permiten el desarrollo de la conciencia corporal, la expresividad corporal y la organicidad actoral.

1.9.3. La técnica de los movimientos

La técnica de los movimientos es una parte integral dentro del enfoque pedagógico de Jacques en la formación de actores y en la creación teatral. Esta técnica se basa en la exploración detallada de los movimientos físicos y gestos como herramientas fundamentales para la expresividad y la comunicación escénica. Se desarrolla a través de un análisis minucioso de los elementos que componen los movimientos, Lecoq enseña a los actores a utilizar su cuerpo de manera consciente, precisa y significativa en el escenario.

Lecoq hace énfasis en que la técnica de los movimientos, en la práctica, no se encuentra aislada de la improvisación y de la creación escénica; sino, por el contrario, va muy unido a ello. Además, menciona que esta no es un sistema terminado, es más un punto de partida y referencia para encontrar el juego dramático.

Partimos de un conocimiento del movimiento del cuerpo humano para abordar el movimiento. No se trata de una técnica formal sino de una técnica “referencial”. ¿Cuál es el movimiento más exacto en el juego? Un encuentro y una búsqueda que se hace con vosotros (Lecoq, 1997, p. 103).

La técnica de los movimientos se encuentra dividido en tres aspectos: la preparación vocal y corporal, la acrobacia dramática y el análisis de los movimientos.

1.9.2.1. La preparación vocal y corporal

Jacques Lecoq menciona que no aspira alcanzar un modelo corporal, ni formas teatrales preexistentes. Por el contrario, se busca alcanzar la plenitud del movimiento sin que este realice “más de la cuenta”, para que no contamine lo que se busca transmitir. Por ello, se encuentra apoyado en la *gimnasia dramática*, en la cual cada gesto, actitud y movimiento se encuentra justificado (Lecoq, 1997).

Los ejercicios realizados son elementales, balanceo de brazos, flexiones, balanceo de piernas, entre otros ejercicios. Estos se usan durante el calentamiento corporal para que el cuerpo se active. Inicialmente los movimientos han de realizarse de forma lenta y controlada, el actor debe de sentir como cada fibra de su cuerpo se encuentra implicado durante la realización del ejercicio. Luego, los movimientos se van realizando cada vez más grandes y ocupando la mayor cantidad de espacio posible; jugando con la variabilidad del tempo.

Cuando el actor realiza el movimiento de forma repetida poco a poco va ganando conciencia corporal. Es en este momento donde ha de descubrir dos momentos importantes: el momento de inicio y el momento que marca el final del movimiento. El primer momento se encuentra circunscrito en la dinámica del riesgo, la suspensión y conlleva un sentimiento de angustia. Por el contrario, el momento final del movimiento

es el retorno, el “aterrizaje”, dando calma y, acercándose, poco a poco a la inmovilidad y serenidad (Lecoq, 1997, p.65).

Los primeros ejercicios tienen como objetivo despertar la columna vertebral y tomar conciencia de los ejes del cuerpo. Se plantean preguntas como: ¿Cuáles son las diferencias antes y después de realizar el movimiento? ¿Qué ha cambiado? ¿Siempre se realiza de la misma manera? De este modo, de manera gradual, comenzando la clase tumbado en el suelo y sin tener que resistir la gravedad, en un estado de relajación máximo, se progresa hacia la posición sentada en el suelo y finalmente se llega a ponerse de pie (Salvatierra, 2006).

Durante la realización de los ejercicios la voz siempre acompaña al cuerpo. Cada gesto y acción tiene una sonoridad diferente, dicha sonoridad ha de ser explorado en conjunto con el cuerpo. Como menciona Lecoq, lanzar la voz en el espacio es igual que lanzar un disco en un estadio, se intenta alcanzar un objetivo, hablar con alguien a cierta distancia (Lecoq, 1997). La voz en conjunto con el movimiento, la respiración y el gesto son realizados conjuntamente. No es posible utilizar una sin la otra.

1.9.2.1.1. El cuerpo de las palabras

Cuando el actor se encuentre en estudio del texto no debe analizarlo como si fuera un erudito literario, ya que la literatura no es su disciplina de estudio. El texto se debe de abordar desde una mirada teatral. ¿De qué manera este texto dramático puedo llevarlo a escena? Esta pregunta ha de ser el punto de partida del actor

porque así pensará como actor de teatro y no como literato ni dramaturgo. Es importante que el actor al leer un texto dramático pueda interpretar adecuadamente los verbos que presente el texto y lograr una interpretación formidable.

Para Lecoq (1997), es necesario abordar a las palabras a través de los verbos, quienes son los portadores de la acción. Y considerar a los verbos como organismos vivos para de esta manera encontrar el cuerpo de las palabras (p.79). Es entonces cuando el actor entra en la dinámica con los verbos y transforma la palabra en acción, hay que estudiar cada palabra y el significado que esta transmite para así convertir adecuadamente el texto que se está interpretando.

Cuando el actor aborda el texto con intención a realizar una puesta en escena, es necesario que se familiarice lo más pronto posible con los verbos portadores de acción que se encuentre en estos. No es lo mismo el verbo “coger” al verbo “agarrar”. Yo cojo el lapicero, yo agarro el lapicero. A simple vista son sinónimos, sin embargo, la acción a realizar es distinta. El verbo “coger” en la primera oración hace referencia a tomar con toda la mano el lapicero; mientras que el verbo “agarrar” en la segunda oración hace referencia a tomar el lapicero con algunos dedos de la mano. Esta misma dinámica ha de ser repetida con todos los verbos que el actor ha de encontrarse al momento de leer su libreto.

Así como los verbos en nuestra lengua incitan a diferentes tipos de accionar, pese a que sean sinónimos, el mismo verbo en diferentes idiomas también generan diversos tipos de accionar. Retomando el verbo “coger” que en castellano incita a tomar con todo algo, al traducirse al inglés es “take” que al incluirlo en una oración como “I take this pen” incita a arrancar este lapicero, mientras que en alemán “Ichnehme” incita a recoger algo (p.79). Es por ello que, si el actor deseara abordar un texto escrito en otro idioma, ha de elegir la traducción correcta para interpretar la obra de manera correcta.

1.9.2.2. La acrobacia dramática

La acrobacia dramática combina elementos de la acrobacia física y el juego dramático. Jacques Lecoq incorporó la acrobacia dramática como parte fundamental de su enfoque pedagógico en la formación de actores y en la creación teatral. Esta disciplina permite a los actores explorar nuevas posibilidades físicas y espaciales, desarrollar la confianza en sí mismos y en sus compañeros de escena.

Para poder desarrollar la acrobacia dramática, es importante primero el desarrollo de habilidades acrobáticas básicas como la acrobacia de suelo, equilibrios, saltos, volteretas y otras destrezas acrobáticas. A través de ejercicios y entrenamientos específicos, los actores adquieren fuerza, flexibilidad, coordinación y control corporal, lo que les permite ejecutar movimientos acrobáticos con seguridad y precisión en el escenario.

Sin embargo, Jacques Lecoq menciona que la acrobacia dramática va más allá de la simple realización de trucos acrobáticos. Es fundamental que estas habilidades acrobáticas se integren de manera orgánica en la narrativa teatral y en la expresión de los personajes. El actor debe utilizar la acrobacia como un medio de comunicación y de expresión emocional, más no como una muestra gratuita de su capacidad física (Lecoq, 1997, p.109). Cada movimiento acrobático se convierte en un lenguaje físico que transmite significado y contribuye al desarrollo de la trama y de la expresividad de los personajes.

El dominio técnico de estas cualidades acrobáticas permite que el actor incorpore recursos físicos expresivos a su “mochila de habilidades” y, de esta manera, desarrolle una mayor capacidad expresiva lo que le permite mayor libertad de actuación.

1.9.2.3. Análisis del movimiento

El análisis de los movimientos se centra en la observación detallada, la descomposición y la comprensión de los movimientos físicos y gestos como herramientas esenciales para la expresión y la comunicación teatral. Esta técnica actoral permite a los actores desarrollar su conciencia corporal de manera precisa, explorar la relación entre los movimientos y los personajes, y enriquecer su expresividad en el escenario.

La técnica del análisis de los movimientos comienza con la observación cuidadosa de los movimientos de la vida cotidiana y sus diversos contextos. Los actores deben de dirigir su atención hacia los

detalles sutiles de los movimientos, desde las acciones más simples, como levantar un brazo, hasta las más complejas, como una voltereta. Esta observación atenta les permite captar las cualidades y características únicas de cada movimiento y comprender cómo se relacionan con la comunicación y la expresión teatral.

Para poder realizar el análisis de los movimientos del cuerpo humano, primero se debe reconocer los tres movimientos básicos y naturales de la vida: la ondulación, la ondulación inversa y la eclosión.

La ondulación es un movimiento natural de la vida, se encuentra presente tanto en animales como en el ser humano. Este movimiento toma como punto de apoyo el suelo y redistribuye la energía al resto de las partes del cuerpo. Es un movimiento fluido y sin interrupciones que se asemejan a las ondas que se propagan a través del cuerpo, lo que permite transmitir una sensación de armonía y organicidad. En este movimiento, la pelvis es el motor y el responsable de “arrastrar” el cuerpo. Además, la ondulación puede presentarse tanto en dirección horizontal como vertical; generando así una doble ondulación (Lecoq, 1997).

La ondulación inversa, como su mismo nombre lo indica, es el contra movimiento de la ondulación. Este movimiento en vez de tomar como punto de apoyo el suelo, utiliza la cabeza para ubicar un punto en el espacio externo. Este movimiento desafía las leyes la orientación espacial tradicional mediante movimientos ascendentes, descendentes y/o levantamientos. Permite desarrollar y liberar la creatividad e imaginación, además, de romper con las limitaciones físicas

convencionales. Por otra parte, la ondulación inversa siempre es producto de una indicación dramática, es decir, nace como una reacción a lo que sucede en escena (Lecoq, 1997).

La eclosión es el punto intermedio entre la ondulación y la ondulación inversa. A diferencia de los anteriores movimientos, el punto de partida de la eclosión es el centro. El cuerpo se encuentra encogido en el suelo, ocupando la menor cantidad de espacio posible, luego, brazos y piernas, poco a poco se van estirando hasta llegar a la posición de cruz. Este movimiento puede realizarse tanto en expansión como concentración. La eclosión representa la liberación de la energía acumulada y revela la verdadera esencia del movimiento. Por medio de este movimiento, el actor transmite emociones y mensajes de manera que impacte en la memoria del espectador. (Lecoq, 1997, p.113).

Una vez reconocidos los movimientos básicos de la vida, es importante que estén justificados dramáticamente, ya que ningún movimiento ha de ser realizado de manera gratuita. Para Lecoq (1997, p.115), la justificación de los movimientos se divide en tres categorías: gestos de indicación, gestos de acción y gestos de estado o expresión.

- Los gestos de indicación se encuentran dentro del terreno de la pantomima. Se utiliza las manos, las piernas y la cara, lo que tiende a puntuar, prolongar y/o reemplazar la palabra. El levantar un brazo, con el dedo señalando un lugar indica un gesto de indicación.

- Los gestos de acción se encuentran cerca del territorio de la *commedia dell'arte* e implica a todo el cuerpo al mismo tiempo. Caminar hacia la mesa, estirar el brazo y levantar un libro son gestos de acción.
- Los gestos de expresión conducen al drama, a los sentimientos y/o estados de ser de una persona. Alzar el brazo y moverlo levemente hacia el horizonte mientras se suspira indican que son gestos de expresión.

La justificación de los movimientos, también llamada como justificación dramática, se encuentran, al igual que los tres movimientos básicos de la vida; presentes en toda acción dramática que se realiza en escena. Además, es posible que muchos movimientos posean más de un tipo de justificación.

Los movimientos que se realizan pueden variar de un tipo de justificación a otro por medio de la respiración. De acuerdo al momento en el que se encuentre la respiración, un mismo movimiento transmite diferentes sensaciones. Los cuatro momentos de la respiración son: inspiración, apnea alta, expiración y apnea baja. Salvatierra (2006, p. 286) explica los diferentes momentos de la respiración de la siguiente manera:

- La inspiración es el momento en el cual el aire ingresa hacia los pulmones.
- La apnea alta es el momento en el que se detiene el proceso de respiración con los pulmones llenos de aire.

- La expiración es el momento en el cual el aire sale de los pulmones,
- La apnea baja es el momento en el cual se detiene la respiración con los pulmones vacíos de aire.

Para entender de qué manera los diferentes momentos de la respiración afecta a un mismo movimiento, Jacques Lecoq menciona lo siguiente:

Estoy de pie, levanto un brazo a la vertical para decir adiós a alguien. Si este movimiento se realiza inspirando al levantar el brazo, y luego expirando al bajarlo, nos encontramos con un sentimiento positivo del adiós. Si se hace lo contrario, levantar el brazo en la expiración y bajarlo en la inspiración, el estado dramático es entonces negativo: no quiero decir adiós, pero estoy obligado a hacerlo. Otra posibilidad: inspirar, hacer el movimiento en apnea alta y no expirar hasta después del gesto, y llegamos entonces al saludo fascista. También, por último, es posible lo contrario: expirar, hacer el movimiento en apnea baja, y luego inspirar. En este caso no hay duda de que tengo una bayoneta contra la espalda que me obliga a hacerlo. Todos estos matices de respiración cambian profundamente las justificaciones dramáticas producidas (Lecoq, 1997, p.118).

Otro punto importante dentro del análisis del movimiento es el tratamiento de los ejercicios. El tratamiento de los ejercicios son variaciones que permiten explorar diferentes posibilidades a los movimientos. Permite manipular los gestos para que el actor incremente

su campo expresivo (Capdevilla, 2006). Existen tres principios que permiten la manipulación del movimiento: agranda y disminuir, equilibrio y respiración, desequilibrio y progresión.

- El primer principio, agrandar y disminuir, consiste en llevar un movimiento tanto a su máxima extensión en el espacio, buscando los límites a los que se puede llegar; como a la mínima expresión espacial, encogiéndose lo más que sea posible. De esta manera se conoce el ritmo, la cadencia, el inicio y el final del movimiento.
- El segundo principio, equilibrio y respiración, consiste en mantener control y equilibrio el cuerpo en sus límites más extremos. De esta manera, el actor dota a su actuación de emociones y sentimientos verosímiles al espectador.
- El tercer principio, desequilibrio y progresión, consiste en empujar el cuerpo más allá de los límites que permite el equilibrio, provocando su caída y, de esta manera, evitarla mediante la locomoción. Es de esta forma que el hecho dramático sigue su curso sin verse afectado.

Estos tres principios se encuentran presentes en todo momento y en toda acción. Al igual que los movimientos básicos de la vida, a nivel práctico, es imposible separar uno del otro. Sin embargo, pese a que se encuentra aplicado en toda acción física, el actor mediante los ejercicios toma conciencia no solo de su cuerpo, sino también de toda esta información. Lo que le permite mejorar su capacidad expresiva y no “fabricar” emociones, sino por el contrario, que estas surjan de manera natural mediante el cuerpo (Salvatierra, 2006).

Para Lecoq (1997), la interpretación psicológica es el resultado de la actuación ampliada en el espacio. La única forma de lograr una actuación íntima potente es trabajando desde lo exterior a lo interior.

Sea cual sea el gesto que ejecute el actor, se inscribe en una relación con el espacio que le rodea y origina en sí mismo un estado emocional concreto. Una vez más, el espacio exterior se refleja en el espacio interior. ¡El mundo se 'mima' en mí y me da sentido! (Lecoq, 1997, p.104).

1.10. Fundamento artístico

La presente investigación se enfoca en la exploración y aplicación de las técnicas de la pedagogía de Jacques Lecoq como medio para exteriorizar la duda interna del personaje de Hamlet. Esta investigación se sitúa en el cruce entre el teatro, la pedagogía y la psicología, con el objetivo de profundizar en el análisis de la complejidad moral y psicológica de Hamlet, uno de los personajes más icónicos de la literatura dramática.

El enfoque pedagógico de Jacques Lecoq, reconocido maestro del teatro físico, ofrece una metodología rica y dinámica que puede ser aplicada de manera creativa en la interpretación de personajes. Sus técnicas, basadas en el movimiento corporal, la gestualidad, el espacio escénico y la relación entre los actores, permiten explorar la dimensión física y expresiva del personaje en cuestión.

Hamlet, como personaje trágico, se encuentra inmerso en una profunda duda existencial y moral que afecta su pensamiento, sus emociones y su capacidad para actuar. Su conflicto interno se manifiesta principalmente en su

monólogo interior, en el cual reflexiona sobre la justicia, la venganza y la naturaleza de la vida y la muerte. El reto artístico reside en encontrar formas concretas y visibles de representar esta duda interna y hacerla palpable para el espectador.

Al aplicar las técnicas de Lecoq, se busca desarrollar un lenguaje físico y gestual que exprese la lucha interna de Hamlet de manera simbólica y poética. Mediante el estudio del movimiento y la exploración del espacio, se podrán encontrar imágenes escénicas y secuencias coreográficas que reflejen la ambivalencia, la indecisión y la confusión emocional del personaje.

Esta investigación artística ofrece un enfoque innovador para abordar la complejidad psicológica y moral de Hamlet. La integración de las técnicas de Lecoq en la interpretación teatral permitirá explorar nuevas formas de representar la duda interna del personaje, desafiando las convenciones tradicionales y ofreciendo una experiencia escénica enriquecedora tanto para los actores como para el público.

El resultado de esta investigación artística fue la creación de la puesta en escena de Hamlet, creado por medio de las técnicas de Lecoq para exteriorizar la duda interna del personaje de manera innovadora y estéticamente impactante. Se espera que esta investigación contribuya al desarrollo y enriquecimiento del campo teatral, promoviendo nuevas formas de abordar los clásicos y explorar la profundidad emocional y moral de los personajes en escena.

II. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. PRIMER CAPÍTULO: La Tragedia de Hamlet

2.1.1. Hamlet, la obra

Hamlet es una de las obras teatrales más conocidas y destacadas del dramaturgo inglés William Shakespeare. Escrita alrededor de 1601, la tragedia de Hamlet aborda diversos temas como la venganza, la locura, la moralidad, entre otros tantos temas universales. La obra ha cautivado a múltiples audiencias a lo largo del tiempo, su compleja trama y personajes icónicos han sido objeto de estudio y análisis durante siglos.

Transcurre en Dinamarca, y trata de los acontecimientos posteriores al asesinato del rey Hamlet (padre del príncipe Hamlet), a manos de su hermano Claudio. El fantasma del rey pide a su hijo que se vengue de su asesino.

La obra discurre vívidamente alrededor de la locura (tanto real como fingida), y de la transformación del profundo dolor en desmesurada ira. Además de explorar temas variados como la traición, la venganza, el incesto, la corrupción moral, entre otros.

Al regresar al palacio, el espectro del rey le confiesa a su hijo que ha sido asesinado por su hermano Claudio y clama por venganza, el joven príncipe acepta. Al día siguiente una caravana de artistas teatrales llega al reino a representar espectáculos variados para el entretenimiento de la corte. Hamlet aprovecha la oportunidad para comprobar la veracidad de la confesión espectral por medio de una pieza dramática.

Durante la representación teatral, el rey Claudio se pone nervioso y quiere evitar ver el espectáculo, el príncipe se da cuenta de esto y confirma la veracidad de las palabras reveladas el día anterior. Ante esta situación, maquina un plan

para poder cobrar justicia contra el usurpador. Para esto, finge locura la cual es creída por todos los integrantes de la corte, incluso su madre.

Conforme va pasando los días, las personas cercanas a Hamlet intentan hallar la razón de su “locura” y poder ayudarlo. Sin embargo, sus intentos son vanos ya que Hamlet no colabora con ellos. Esto ocasiona varios sucesos dentro de la corte que no son para nada pasados por alto. Mientras tanto, Claudio siente congoja en su corazón y se dirige a confesarse a la iglesia. Hamlet lo sigue e intenta asesinarlo, sin embargo, es incapaz dado la situación en la que se encuentra (el asesinar dentro de la iglesia era un pecado tan grave que te irías al infierno rápidamente).

Después de este suceso, Claudio se percató que la presencia de Hamlet es una amenaza, ya que él vendría a ser el heredero legítimo al trono. Dada esta situación, decide enviarlo a Inglaterra con la excusa que un viaje no le sentaría mal. Para asegurarse que no regrese al reino, le pide a Rosencratz y Guildenstern que lo asesinen en alta mar para que no quede evidencia de él. Sin embargo, Hamlet logra defenderse adecuadamente y pone fin a la vida de sus verdugos.

Tiempo después regresa a Dinamarca y se encuentra con que Ofelia, a quien había tratado mal en más de una ocasión, se encontraba muerta debido a que se volvió loca y se suicidó. Es entonces cuando se siente triste y empieza a reflexionar sobre su accionar. En estas cavilaciones, Laertes, el hermano de la difunta, reconoce al príncipe y lo reta a un duelo para vengar a su hermana. Hamlet acepta y pactan el duelo. La noticia corre por el reino como si fuese pan caliente y llega a oídos del rey, este manda a llamar a Laertes para ofrecerle un trato. El cual consiste en envenenar el filo de la espada de Laertes para así acabar lentamente con la vida de Hamlet. Por si no fuese suficiente, prepara una

bebida envenenada en caso el primer plan fracase. Laertes acepta debido a que su odio por Hamlet es inmenso, ya que es el causante tanto de la muerte de su padre como de su hermana.

Al llegar el día pactado, se batieron a duelo en el palacio. El combate es sostenido durante buen tiempo ya que ambos contendientes son excelentes luchadores, ante tal espectáculo la reina tiene sed y bebe de la copa envenenada, lo cual ocasiona su muerte al cabo de unos minutos. Mientras pasaban los minutos, Hamlet logra alzarse como el vencedor del duelo. Se dirige al trono cuando su madre cae muerta por el veneno. El príncipe se sorprende y reacciona rápido para asestar el golpe de gracia contra el rey usurpador. De esta manera logra cumplir con su venganza y, al mismo tiempo, con su redención.

Hamlet observa a su alrededor y se da cuenta que todos están muertos, además, se percata que pronto él también lo estará. Es entonces cuando le comunica a Horacio que difunda la historia por diferentes lugares para que no vuelva a repetirse un crimen tan cruel como el ocurrido en Dinamarca.

2.1.2. Hamlet, el personaje

Hamlet, el príncipe de Dinamarca se encuentra en una encrucijada moral (Bloom, 2009, p. 431) al enterarse que su padre, el rey fallecido, fue asesinado por su tío, Claudio. El fantasma de su padre se le aparece de noche para pedir venganza por su muerte. A partir de este momento, el joven príncipe, empieza a realizar una serie de maquinaciones para develar al asesino de su padre, sin embargo, esto no sería tarea fácil, debido a que permanentemente duda sobre su accionar.

La figura del príncipe danés regresando a su reino al enterarse del fallecimiento de su padre y su accionar ha dado de que hablar durante más de

cuatrocientos años. Dentro de todo lo que se dice de este personaje se encuentran diversas posturas. Es imposible abordar todas estas, ya que para eso se necesitaría una cantidad infinita de hojas para plasmar los diversos puntos de vista existentes. Por ello, se abordará las posturas más interesantes de este emblemático personaje.

Desde el punto de vista actoral (Bloom, 2009, p. 450), para abordar la exploración de Hamlet, nada mejor que hablar de la relación con su padre. Quien orienta las acciones del príncipe es el fantasma. ¿Eso no lo convierte en su director de escena? Por ejemplo, cuando se le está pasando la mano al actor, digamos Hamlet, en la escena de alcoba con su madre, cuando ya mató a Polonio y está por hacer lo mismo de un infarto con la reina, ¿no se aparece el director para decir: “*¡Corte, estás exagerando, no maltrates así a mi actriz, quiero decir, a mi esposa, bueno, o sea, a tu madre!*”? (Shakespeare, 2009, p. 131) Es así que el fantasma indica la tarea escénica que orientará las acciones de Hamlet:

Tomar venganza del horrendo asesinato: “*Revenge his foul and most natural murder*” (Shakespeare, 2015, p. 86).

Inmediatamente Hamlet pone por escrito, como dramaturgo y actor, cuál ha de ser su premisa de acción:

So, uncle, there you are. Now to my word; It is ‘Adieu, adieu! remember me.’ I have sworn ‘t. (Ibid.) (Shakespeare, 2015, p. 89).

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

So, gentlemen, with all my love I do commend me to you: And what so poor a man as Hamlet is May do, to express his love and friending to you, God willing. (Shakespeare, 2015, p. 113).

En esta dramaturgia, hay que ver cómo los límites del escenario son los límites del momento histórico del príncipe (*"the time is out of joint"*), lo cual implica su mundo entero, y cómo Hamlet acepta, bajo protesta (*"O cursed spite"*), el papel de protagonista para enderezarlos (*"I was born to set it right!"*) ¿Por qué es importante realizar la venganza? Porque, si no, la existencia de Hamlet carecerá de sentido, es decir, su condición sería de peor que muerto. Pero Hamlet no puede evitar anteponer sus reflexiones a la posibilidad de vengar a su padre (Prado, 2016, p. 52). El Príncipe es bien consciente de que su prudencia puede convertirse en un obstáculo.

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

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

Eliot supone que, en su obra, Shakespeare trataba menos de acabar una obra perfecta que desahogar sus propios conflictos interiores, como eran, en su momento, la incertidumbre sobre el futuro del teatro ante la posible censura moral (desde antes, los municipios habían prohibido las representaciones teatrales en sus jurisdicciones) y política (a partir de un complot

del conde de Essex, uno de los patrocinadores de Shakespeare, contra la reina, en 1601), la peste (en 1592 y 1593, que obligó a cerrar los teatros), la muerte de su hijo Hamnet (su único hijo varón, en 1596) y las inminencias de su propio padre (en 1601) y la de la reina (en 1603.) El personaje de Hamlet, por lo tanto, le era idóneo, aunque insuficiente, a su autor para expresarse.

Como tragedia de venganza, es indudable que la obra deja varios detalles discutibles:

- Como personaje trágico (Bloom, 2019, p. 532), Hamlet es un caso atípico, pues su trayectoria, en vez de partir de unas circunstancias buenas para dirigirse a unas malas, va de unas malas a otras peores.
- La obra inicia con Hamlet ya despojado de toda riqueza material y moral. Ya no es el ejemplo de la moda, ni la espada del guerrero, ni la majestad de Dinamarca que sedujeran a Ofelia (Jenkins, 1982, p. 56)
- Se desarrolla más en torno a los esfuerzos de Hamlet por entender la situación, por darle un sentido, que en torno a su misión vengadora (Bloom, 2009).
- Termina fatalmente, con una verdadera masacre general, en donde caen tanto el protagonista como su antagonista, y gana un personaje completamente ajeno a la trama básica: Fortimbrás (Prado, 2016, p. 55)

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

- No se ejecuta sobre un premeditado algoritmo de acciones específicas. Antes bien, se evade la acción, y las pocas que se llevan a cabo parecen fuera de lo común, como la representación teatral de La

muerte del rey Gonzago, o bien, accidentales, como la muerte de Polonio (Bloom, 2019, p. 420).

- Su victoria lleva implícita la muerte de Hamlet. Sería inverosímil perdonarle el regicidio con la excusa del fantasma, casi parricidio siendo su tío y padrastro. Tradicionalmente el regicidio y el parricidio se castigan con la muerte, y ello sin contar cómo debería Hamlet de pagar el homicidio de Polonio. El final feliz está prohibido para este personaje (Jenkins, 1982, p. 135).
- Está asociada a una conducta teatral, en donde Hamlet ha aceptado jugar el rol de loco, usándolo como máscara para encubrir al vengador.

Desde este punto de vista, la solución a la ambigüedad trágica de Hamlet está, precisamente, en el significado teatral de su particular venganza: actuar. Actuar no quiere decir dejar de ser persona para convertirse en personaje. Eso implicaría, en tiempos de Shakespeare, magia o, en los nuestros, un quiebre sicótico. Tampoco significa simplemente el fingir.

Es palpable que Hamlet distingue entre el fingimiento (las apariencias y atavíos del dolor) y algo más en su interior. ¿Por qué? Porque, en realidad, actuar significa subrayar la propia existencia para concentrarse creativamente en un yo posible. Es el único y paradójico modo por el cual Hamlet logra no sólo parecer, sino asumirse verdaderamente loco, pero sin perder nunca la razón (Bloom, 2019).

2.1.3. La duda de Hamlet

La duda interna de Hamlet es un tema clave durante toda la obra. El príncipe danés, se enfrenta a una serie de dilemas éticos y morales, lo que lo lleva a cuestionar su propia existencia y la naturaleza de la vida y la muerte

(Bloom, 2019, p. 466). Hamlet se debate entre su deseo de venganza por la muerte de su padre y su preocupación por las consecuencias de sus acciones, lo que lo lleva a dudar de su propia capacidad para llevar a cabo su plan.

Por otra parte, el joven príncipe es un personaje de opuestos, de contrastes. En él se encuentra la acción y la inacción, razón y emoción; es por ello, que, su accionar durante el transcurso de la obra no es estático, sino variable. Además, gracias a estos contrastes la psicología del príncipe danés es tan rica en matices, inteligencia, astucia, melancolía, tristeza, indecisión, duda y locura fingida (Jenkins, 1982, p. 201).

La obra de Shakespeare se destaca por su uso magistral del lenguaje y la retórica. Hamlet está repleto de diálogos elocuentes, monólogos introspectivos y juegos de palabras ingeniosos. El estudio del lenguaje y la retórica en la obra revela el poder de la palabra como instrumento de persuasión, manipulación y autoexpresión. Los soliloquios de Hamlet, como el famoso "Ser o no ser", denota la complejidad de los pensamientos que están presentes en el joven príncipe.

2.1.4. Moralidad de Hamlet

La moralidad de Hamlet ha sido objeto de debate y análisis durante siglos. Hamlet se enfrenta a una serie de dilemas morales a lo largo de la obra, y su lucha interna entre el deber, la justicia y la venganza proporciona una base para explorar cuestiones éticas profundas.

Según Bloom (2019, p. 450), la naturaleza de la venganza se encuentra presente dentro del joven príncipe. Hamlet se ve impulsado a vengar la muerte de su padre a manos de su tío Claudio, sin embargo, no puede. Constantemente debate entre si es moralmente correcto la venganza como forma de justicia.

Para la sociedad de esa época la venganza era bien vista, ya que era una forma de recuperar el honor perdido; sin embargo, para los cristianos, tanto católicos como protestantes, era algo que no estaba permitido. Según las creencias de la época, la venganza ha de ser tomada para recuperar el honor perdido en cualquier lugar y en cualquier momento, excepto en lugares religiosos.

Hamlet no era ajeno a la influencia de las creencias de su época, por el contrario, las respetaba y vivía de acuerdo a ellas, por ello es que, se cuestiona si la venganza es, realmente, moralmente correcta, y si él es quien debería ser el ejecutor.

Esta característica indecisión y constante reflexión moral son el motivo por el cual pospone su accionar constantemente. Pese a que conoce la verdad, su ética no le permite llevar a cabo su plan. ¿Es Hamlet moralmente culpable por su inacción o es comprensible su dilema moral y su lucha interna? (Jenkins, 1982, p. 231).

Además, Hamlet es un joven leal a su familia, amigos, amor, al reino de Dinamarca, incluso a su fallecido padre. Debido a esta lealtad, él se encuentra frente un gran dilema ético. La lealtad hacia su padre, por ello busca vengarlo, y la lealtad a su reino, cuyo rey es el asesino de su padre; causan que esté atrapado entre su deber filial y su deber moral. La lealtad es un valor ético importante, sin embargo, en Hamlet le causa problemas, ya que entra en conflicto con sus otros principios morales, como la justicia y la verdad.

Conforme la obra va transcurriendo, Hamlet se decide por ser leal a su padre; y a él mismo, ya que no puede concebir que un usurpador y asesino ocupe

el lugar del rey. Cuya figura, en esa época, representaba la divinidad de Dios en la tierra (Canal UANDES, 2016, 15m).

Una vez que Hamlet confirma que Claudio, su tío y rey de Dinamarca, se ha coronado tras asesinar al anterior rey; pone en marcha una serie de acciones para llevar a cabo su venganza. Sin embargo, estas acciones son realizadas mediante mentiras y engaños. ¿Acaso la mentira y el engaño son válidas y justificables si el objetivo es puro? Esta situación plantea preguntas sobre la moralidad de la mentira y hasta qué punto está justificada en situaciones extremas. ¿Acaso es aceptable que Hamlet manipule y engañe a su entorno para lograr su objetivo? (Canal UANDES, 2016, 25m).

2.2. SEGUNDO CAPÍTULO: El Proceso Creativo

2.2.1 Sistematización

Para efectos de sistematizar el proceso creativo, se dividió en dos fases: la fase teórica y la fase práctica. Durante la primera fase se realizó toda la parte teórica de investigación necesaria, lecturas de la obra teatral, búsqueda de información sobre la obra, búsqueda de información sobre la pedagogía de Jacques Lecoq, lectura de libros, visualización de propuestas teatrales, entre otros. La segunda fase hace referencia al proceso práctico creativo del actor, entrenamiento físico, entrenamiento vocal, revisión del estado físico del actor, ejercicios para mejorar la capacidad dramática, entre otros. Si bien ambas fases fueron realizadas de manera paralela, para efecto de este acápite se tratará de manera individual.

2.2.1.1 Fase Teórica

Lo primero que se hizo fue una lectura profunda y detallada de la obra Hamlet de William Shakespeare. Se realizó varias lecturas de la obra para lograr comprender de qué trata la obra, quien es Hamlet, qué representa Hamlet y cuáles son sus motivaciones personales.

Para comprender mejor la complejidad del personaje de Hamlet, paralelamente a la lectura, se buscó bibliografía confiable acerca de la obra; por ello, se buscó autores expertos en Shakespeare para poder conocer sus puntos de vista sobre Hamlet. Además, también se rastreó data sobre el contexto histórico, literario y cultural, así como puestas teatrales que se hayan realizado. Todo esto se realizó buscando comprender las diferentes perspectivas y enfoques que han surgido a lo largo del tiempo en torno a la obra

y cómo se ha abordado la duda interna de Hamlet en ellas. El buscar toda esta información permitió una mejor comprensión de la obra.

Tabla 1.

Fase Teórica I

FASES DEL PROCESO CREATIVO		
ETAPA TRANSVERSAL	FASE TEÓRICA	RECURSO/MATERIAL
Primeras lecturas de la obra teatral	Fase I: Primeras Lecturas Indicador Primera lectura (para conocer de qué trata la obra)	Obra teatral
Primer acercamiento a fuentes de información acerca de la obra teatral	Segunda lectura (para comprender de qué trata la obra) Tercera lectura (para establecer puntos bases para la búsqueda de información) Búsqueda de información (primer acercamiento a la literatura referente a la obra teatral)	Búsqueda en internet

Nota: Esta etapa se desarrolló del 05/04/2021 – 17/04/2021

Fuente: Autoría propia

Al momento de realizar la búsqueda de información acerca de Hamlet, se encontró diversos autores referentes en Shakespeare; los más destacados fueron Harold Bloom, Harold Jenkins, Jorge Prado y María Gabriella Tealdo. Además, buscando información para conocer más acerca del contexto histórico – social en el cual fue escrito la obra, se encontró una entrevista realizada a Paula Baldwin, PHD en estudios literarios sobre Shakespeare, por la Universidad de los Andes – Chile (UANDES); adicional a esto, también se encontró una ponencia brindada por la Dra. María Inés Castagnino para el canal

cultural del Jockey Club – Argentina. Por otra parte, con respecto al montaje teatral se encontró y visualizó la versión realizada por el teatro Británico.

Durante este período de investigación se realizaron anotaciones en el diario de campo, para de esta manera ir documentando el proceso de investigación y, posteriormente, poder ver la evolución del trabajo. A continuación, una síntesis las anotaciones realizadas durante esta primera fase:

Fase I: Preparación Inicial

Fecha: 5 de abril de 2021 – 17 de abril de 2021

Dediqué la mayor parte del día a organizar mis pensamientos y recursos. Para ello, decidí adoptar un enfoque sistemático en la recopilación de información que será crucial para mi tesis. Establecer una estructura sólida es esencial en este punto inicial.

En mi cuaderno de investigación, he dividido las secciones en tres categorías principales:

Técnicas de Jacques Lecoq: Aquí, planeo recopilar toda la información sobre las técnicas específicas desarrolladas por Jacques Lecoq. Esto incluye libros, artículos y videos que exploran su pedagogía teatral, ejercicios prácticos, y las teorías detrás de sus enseñanzas. Utilizaré recursos en línea para esta sección.

Hamlet y su Duda Interna: Esta sección está destinada a profundizar en el personaje de Hamlet y su lucha interna. He hecho una lista de las principales obras de crítica literaria que analizan a Hamlet, así como versiones cinematográficas y teatrales de la obra. También planeo

consultar a expertos en Shakespeare para obtener su perspectiva sobre el personaje.

Registro del Proceso: Aquí es donde mantendré este diario de campo, documentando mis pensamientos, descubrimientos y avances semana tras semana. Este diario será fundamental para rastrear mi progreso y reflexionar sobre los desafíos que surgen en el camino.

También he creado una lista de verificación de tareas pendientes para esta semana:

- Investigar y adquirir los libros clave de Jacques Lecoq.
- Contactar a mi asesor de tesis para programar una reunión inicial.
- Explorar recursos en línea relacionados con Hamlet y sus interpretaciones.
- Establecer un horario de trabajo semanal para equilibrar la investigación teórica con la práctica escénica.

En este momento, desconozco absolutamente todo, sin embargo, con estas directrices estoy seguro que podré ir construyendo mi investigación poco a poco. El proceso será desafiante, pero estoy decidido a explorar cómo las técnicas de Lecoq pueden arrojar nueva luz sobre el atormentado personaje de Hamlet.

Luego de esta primera fase buscando información y autores que escriban sobre Hamlet, se procedió a indagar sobre Jacques Lecoq y su pedagogía. Se utilizó buscadores de calidad, como Redalyc, para consultar información de fuentes confiables. Felizmente se pudo encontrar el libro “El Cuerpo Poético” de manera gratuita en internet. Gracias a esto, se realizó la

lectura del libro para conocer, más a fondo, los fundamentos teóricos que rodean la pedagogía de Jacques Lecoq. Asimismo, en la búsqueda de información sobre Lecoq, se rastreó un video documental en la plataforma de YouTube titulado “Los viajes de Lecoq”, lo que permitió conocer, a nivel visual, los principales ejercicios dramáticos.

En la siguiente tabla se puede observar las actividades que se realizaron durante esta segunda etapa de la investigación.

Tabla 2.

Fase Teórica II

FASES DEL PROCESO CREATIVO		
ETAPA TRANSVERSAL	FASE TEÓRICA	RECURSO/MATERIAL
	Fase II: Indagación sobre Jacques Lecoq	
	Indicador	
Indagación acerca de bibliografía sobre Jacques Lecoq. Visualización de documental de Jacques Lecoq	Búsqueda de fuentes bibliográficas sobre Jacques Lecoq (para conocer la pedagogía de Jacques Lecoq). Búsqueda de fuentes visuales sobre Jacques Lecoq (para tener referencias visuales acerca de la pedagogía de Jacques Lecoq).	Búsqueda en internet

Nota: Esta etapa se desarrolló del 19/04/2021 – 30/04/2021

Fuente: Autoría propia

Después de conocer más acerca de la pedagogía de Jacques Lecoq y tener referencias visuales del trabajo que empleaba con sus actores en su escuela; se procedió a realizar un cruce de información entre Hamlet y la pedagogía de Jacques Lecoq. De esta manera, se buscó puntos que engloben

las características principales que influyen dentro del comportamiento de Hamlet frente a las circunstancias en las cuales se encuentra circunscrito. Por medio de esta técnica de estudio, se vislumbró con mayor claridad la ruta que hay que seguir.

Al igual que con la fase anterior, también se realizó anotaciones en el diario de campo, para de esta manera ir documentando el proceso de investigación y, posteriormente, poder ver la evolución del trabajo. A continuación, unas breves anotaciones realizadas durante esta segunda fase:

Fase 2: Indagación sobre Jacques Lecoq

Fecha: 19 de abril de 2021 – 30 de abril de 2021

Esta semana ha estado llena de aprendizaje y exploración mientras me sumergía en las técnicas de Jacques Lecoq. Mis sensaciones iniciales de entusiasmo se han mezclado con una sensación de asombro y desafío a medida que comienzo a comprender la profundidad de su pedagogía teatral.

Para organizar la información relacionada con las técnicas de Lecoq, he creado una estructura en mi cuaderno de investigación que incluye:

Biografía y Contexto de Lecoq: Comencé por investigar la vida y el contexto histórico de Jacques Lecoq. Esto me ayudará a comprender mejor sus influencias y motivaciones detrás de su enfoque en el teatro físico.

Principales Técnicas: He comenzado a explorar las técnicas clave desarrolladas por Lecoq, como la Máscara Neutra, la Máscara Larvaria, el Trabajo Corporal y la Comedia Física. Para cada técnica, he creado una

sección en mi cuaderno donde detallo los principios y objetivos fundamentales.

Ejercicios Prácticos: También he investigado ejercicios prácticos asociados con cada técnica. Esto incluye descripciones detalladas de cómo llevar a cabo estos ejercicios y los resultados que se esperan.

Bibliografía Específica: He recopilado una lista de libros, artículos y recursos en línea relacionados específicamente con las enseñanzas de Lecoq. Esto me ayudará a profundizar en mi comprensión a medida que avanzo en mi investigación.

En cuanto a mis sensaciones personales, estoy emocionado por el viaje que tengo por delante. Al mismo tiempo, siento un cierto grado de humildad al darme cuenta de que hay mucho más por aprender. Las técnicas de Lecoq son profundas y ricas en posibilidades, y estoy ansioso por descubrir cómo pueden aplicarse de manera efectiva en la interpretación de Hamlet.

Durante estas semanas planeo continuar mi inmersión en las técnicas de Lecoq, profundizando en ejercicios más avanzados y buscando la retroalimentación de mis instructores de teatro para asegurarme de que estoy en el camino correcto en mi investigación

Con este primer alcance de información acerca de Hamlet y Jacques Lecoq; se realizó un cruce de información para poder analizar de que manera estos dos elementos se ayudarán mutuamente para realizar, posteriormente, el trabajo práctico en escena.

Tabla 3.

Fase Teórica III

FASES DEL PROCESO CREATIVO		
ETAPA TRANSVERSAL	FASE TEÓRICA	RECURSO/MATERIAL
	Fase III: Cruce de información	
	Indicador	
Cruce de información entre Hamlet y la pedagogía de Jacques Lecoq. Características del comportamiento de Hamlet.	Cruce de información entre Hamlet y la pedagogía de Jacques Lecoq (para encontrar puntos característicos e importantes en Hamlet). Características del comportamiento de Hamlet (permite trazar una ruta aún más clara de donde se quiere llegar).	Excel

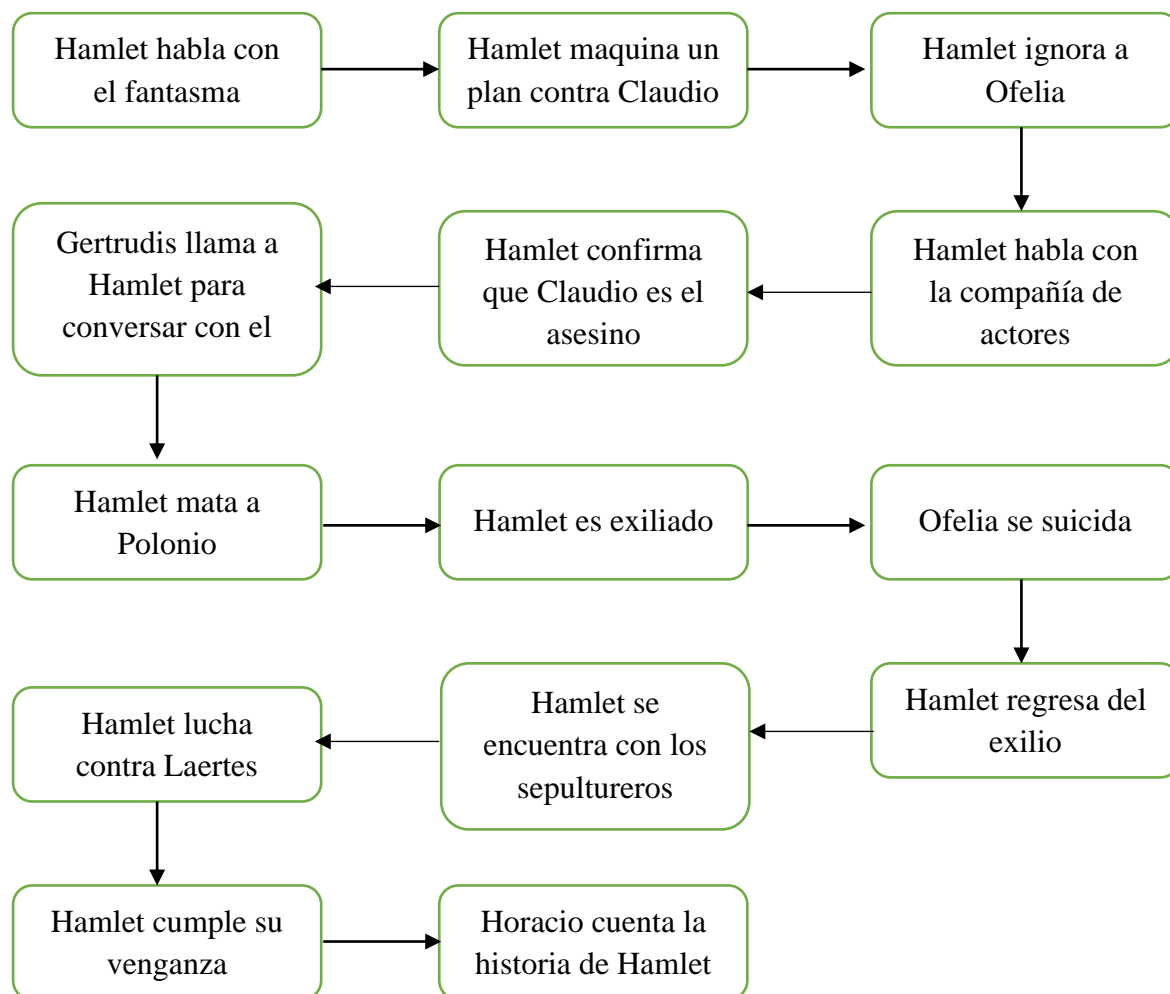
Nota: Esta etapa se desarrolló del 03/05/2021 – 15/05/2021

Fuente: Autoría propia

Para poder realizar el cruce de información de manera adecuada, se trazó una línea de momentos importantes de Hamlet; la cual se denominó *momento*; los cuales pueden verse en la siguiente figura.

Figura I

Momentos de Hamlet



Fuente: Elaboración propia.

Una vez encontrado los *momentos* de la obra, se realizó el cruce de estos junto a las técnicas de Jacques Lecoq. La técnica seleccionada fue análisis de los movimientos, debido a que en esta primera etapa del trabajo lo primordial era analizar cada *momento* con la técnica adecuada para poder tener un primer acercamiento teatral con el texto. Dentro de esta técnica, se eligió la locomoción ondulatoria, la ondulación, la eclosión y la rosa de los esfuerzos. En la siguiente figura se visualiza el cruce de información realizado.

Figura II

Cruce de información

Momento	Locomoción ondulatoria	Ondulación	Eclosión	La rosa de los esfuerzos		
				Verticales	Horizontales	Diagonales
Hamlet habla con el fantasma	X	X				X
Hamlet maquina un plan contra Claudio			X			X
Hamlet ignora a Ofelia	X	X			X	
Hamlet habla con la compañía de actores		X			X	
Hamlet confirma que Claudio es el asesino	X	X		X		
Gertrudis llama a Hamlet para conversar con el		X		X		X
Hamlet mata a Polonio	X	X	X			X
Hamlet es exiliado	X	X		X		
Ofelia se suicida		X	X	X		
Hamlet regresa del exilio	X	X		X		
Hamlet se encuentra con los sepultureros	X			X		
Hamlet lucha contra Laertes	X	X			X	X
Hamlet cumple su venganza		X		X	X	X

Horacio cuenta la historia de Hamlet	X	X	X	X
---	---	---	---	---

Fuente: Elaboración propia.

Al igual que con las fases anteriores, también se realizó anotaciones en el diario de campo, para de esta manera ir documentando el proceso de investigación y, posteriormente, poder ver la evolución del trabajo. A continuación, unas breves anotaciones realizadas durante esta tercera fase:

Fase III: Exploración de la Duda Interna de Hamlet

Fecha: 3 de mayo del 2021

Esta semana ha sido un viaje profundo hacia el corazón de Hamlet y su dilema existencial. Me he sumergido en la obra de Shakespeare y he comenzado a desentrañar las capas de la duda interna que define al personaje. Esta fase de investigación me ha dejado con una mezcla de admiración por la complejidad del personaje y la incertidumbre sobre cómo abordar su interpretación.

Además, realicé un salto hacia la aplicación práctica de las técnicas de Jacques Lecoq al personaje de Hamlet. Mi entusiasmo sigue siendo alto, pero también me enfrento a desafíos significativos al tratar de integrar estas técnicas en una interpretación coherente del personaje.

Para organizar la información relacionada con la aplicación de las técnicas de Lecoq a Hamlet, he creado una estructura en mi cuaderno de investigación que incluye:

Análisis de la Obra: He dedicado tiempo a una lectura minuciosa de la obra "Hamlet". Durante este proceso, he destacado los pasajes clave

en los que Hamlet expresa su duda, su angustia y sus pensamientos más profundos.

Investigación Crítica: He consultado diversas fuentes de crítica literaria que analizan el personaje de Hamlet. Esto incluye libros y artículos académicos que arrojan luz sobre las interpretaciones y perspectivas históricas.

Versiones Interpretativas: He investigado las diferentes representaciones teatrales y cinematográficas de Hamlet a lo largo del tiempo. Esto me permite observar cómo los actores han abordado la representación de su duda interna de maneras variadas.

Entrevistas y Perspectivas de Expertos: He leído y visto entrevistas a expertos en Shakespeare y en la obra de Hamlet para conocer sus opiniones sobre el personaje y cómo expresar su duda interna de manera efectiva.

Ejercicios Específicos para Hamlet: He comenzado a diseñar ejercicios que se centran en aspectos específicos de la expresión corporal y gestual de Hamlet. Estos ejercicios tienen como objetivo ayudarme a encarnar la duda interna del personaje de manera auténtica.

Registro de Observaciones: He establecido una sección en mi cuaderno para registrar mis observaciones personales durante la realización de estos ejercicios. Esto incluye cualquier avance, dificultad o descubrimiento que experimente mientras aplico las técnicas de Lecoq.

Retroalimentación de Instructor: Estoy buscando activamente la retroalimentación de mi instructor de teatro. Su perspectiva es invaluable para ajustar y mejorar mi interpretación de Hamlet.

Mis sensaciones personales en este punto son una mezcla de emoción y desafío. La aplicación de las técnicas de Lecoq es intensa y a menudo me lleva fuera de mi zona de confort. Me doy cuenta de que estoy desafiando mis propios límites y preconcepciones sobre la actuación teatral.

También siento la responsabilidad de honrar la profundidad del personaje de Hamlet. No solo se trata de aplicar técnicas, sino de encontrar un equilibrio entre la teatralidad de Lecoq y la autenticidad emocional requerida para Hamlet.

Además, adentrarme en el mundo de Hamlet ha sido emocionalmente impactante. La profundidad de la obra de Shakespeare y la complejidad de Hamlet como personaje me han dejado reflexionando sobre la naturaleza humana y los dilemas existenciales que todos enfrentamos en algún momento.

Durante estos días planeo continuar refinando mi enfoque, explorando nuevas formas de expresión a través de las técnicas de Lecoq y buscando la retroalimentación constante para asegurarme de que estoy avanzando en la dirección correcta en mi búsqueda para expresar la duda interna de Hamlet de manera conmovedora y convincente.

Pese a tener establecida los fundamentos teóricos necesarios acerca de Hamlet y Jacques Lecoq se siguió buscando información que permitiera enriquecer el trabajo. Posteriormente a ello, se realizó diversas consultorías junto al asesor de investigación para profundizar y enriquecer perspectivas tanto de la obra como de las técnicas. Por otra parte, conforme se iba adquiriendo nueva información; el trabajo práctico era realizado de manera más sencilla-

2.2.1.2. Fase Práctica

La fase práctica de la investigación se realizó a la par que la fase teórica. El actor inició realizando un test físico para evaluar el estado en el que se encontraba su cuerpo y voz. Los resultados no fueron lo esperado, ya que era notorio la falta de acondicionamiento tanto físico como vocal. Para ello, el actor empezó a realizar ejercicios de acondicionamiento físico y vocal; para que de esta manera el cuerpo recupere sus capacidades y que se encuentre predispuesto al momento de realizar el trabajo escénico.

Tabla 4.

Fase Práctica I

FASES DEL PROCESO CREATIVO		
ETAPA TRANSVERSAL	FASE PRÁCTICA	RECURSO/MATERIAL
Test de evaluación de capacidades físicas y vocales. Ejercicios de acondicionamiento corporal y vocal	Fase I: Evaluación física y vocal Indicador Test físico y vocal (que permita evaluar el estado del cuerpo). Ejercicios de acondicionamiento vocal (para recuperar las capacidades de la voz).	Acondicionamiento del cuerpo y voz para el posterior trabajo escénico.

Nota: Esta etapa se desarrolló del 03/05/2021 – 15/05/2021

Fuente: Autoría propia

El test realizado para medir las capacidades físicas y vocales del actor fue realizado cuidadosamente basado en cubrir los aspectos fundamentales que un actor necesita para cumplir con las exigencias del escenario; a continuación, se adjunta el test, de qué manera se dividió y su evaluación.

Nombre del Test: Evaluación de Habilidades Físicas y Vocales

Objetivo: Evaluar la capacidad del actor para utilizar su cuerpo y voz de manera efectiva en una actuación teatral.

Materiales Necesarios:

Un espacio amplio y despejado para realizar ejercicios físicos y de movimiento.

Instrucciones:

Parte 1: Habilidades Físicas

Estiramiento y Flexibilidad (10 puntos): El actor realizará una serie de ejercicios de estiramiento para evaluar su flexibilidad y movilidad. Se calificará en función de la amplitud de movimiento y la resistencia a la tensión muscular.

Figura III

Ejercicios de estiramiento y flexibilidad



Fuente: Google imágenes

Movimiento y Coordinación (15 puntos): El actor realizará una serie de movimientos que implican caminar, correr, saltar y cambiar de dirección en diferentes posturas corporales. Se evaluará la coordinación, el equilibrio y la fluidez de movimiento.

Figura IV

Ejercicios de movimiento y coordinación



Fuente: Google imágenes

Expresión Corporal (15 puntos): El actor realizará una breve secuencia de movimiento que exprese una emoción específica (como la alegría, la tristeza o la ira). Se calificará la capacidad del actor para comunicar la emoción a través de su cuerpo.

Figura V

Expresión corporal



Fuente: Google imágenes

Parte 2: Habilidades Vocales

Vocalización (10 puntos): El actor realizará una serie de ejercicios de vocalización para evaluar la claridad y la proyección de su voz. Se calificará la pronunciación y la capacidad para llenar el espacio con su voz.

Figura VI

Ejercicios de vocalización

Primer Nivel		Segundo Nivel	Tercer Nivel
A - E - I	A - O - E	BRA-PA-BRA-PA	Tres tristes tigres tragan trigo en un trigal, en un trigal tragan tres tristes tigres, trigo en un trigal tragan tres tristes tigres.
A - E - O	A - O - I	PLA-BA-BRA-PLA	
A - E - U	A - O - U	BA-PARA-BRA-PA	
A - I - E	A - U - E	PARA-BA-BRA-PA	Pablito clavó un clavito en la calva de un calvito, en la calva de un calvito clavó Pablito un clavito, un clavito Pablito clavó en la calva de un calvito.
A - I - O	A - U - I	PA-PARA-BA-BRA	
A - I - U	A - U - O	BA-PRABA-PLA-BRA	

Fuente: Elaboración propia

Expresión Vocal (15 puntos): El actor recitará diversas líneas de diálogo que requiera una amplia gama de emociones (por ejemplo, desde la felicidad hasta la desesperación). Se calificará la capacidad del actor para transmitir estas emociones a través de su voz.

Figura VII

Ejercicios de expresión vocal

No entiendo nada ya hablaremos porque ya no estoy ahí
Es una pena para lo que necesites cuenta conmigo
Ya vino el hombre del ayuntamiento otra vez Si lo sé no digo nada desde luego
Que va venga si por ahí no es el camino a donde tu quieres ir
Por qué me lo preguntas a mí si yo no he hecho eso
No te equivocas y tú lo sabes. Enamorarme otra vez si me encantaría
Por qué me llamas si yo ya no estoy ahí desde el otro día

Fuente: Elaboración propia

Resonancia Vocal (10 puntos): El actor realizará ejercicios para explorar la resonancia vocal y la variedad tonal. Se evaluará la capacidad del actor para utilizar diferentes registros vocales de manera efectiva.

Figura VIII

Ejercicios de expresión vocal

Muy suave	Suave	Estándar	Fuerte	Muy fuerte
a	a	a	a	a
e	e	e	e	e
i	i	i	i	i
o	o	o	o	o
u	u	u	u	u

Fuente: Elaboración propia

Parte 3: Evaluación Global

Interpretación (15 puntos): El actor realizará una breve escena o monólogo que le permita aplicar las habilidades físicas y vocales evaluadas previamente. Se calificará la interpretación general, incluyendo la expresión emocional, la conexión con el personaje y la coherencia en el uso del cuerpo y la voz.

Puntuación Total Posible: 80 puntos

Figura IX

Ejercicio de interpretación

Quando entré en aquella oscuridad, las papilas gustativas fueron la indicación segura de que ese sería mi lugar definitivo. Finalmente iba a poner mis garras en un lugar que sería mío,

después de tanto ir y venir por los aires y charcos de agua. Salivar es un buen comienzo, alimentarme es un buen medio y permanecer es un buen fin. Yo estaba comenzando donde todos quieren acabar: en el cielo. Durante muchos meses, enfrenté batallas. La consecuencia inmediata de la adrenalina y de la excitación era un exceso nocivo de jugo gástrico, pero era eso que, sin querer, me daba fuerzas. De esa guerra divertida, la supervivencia era un factor revelador de que estaría allí por mucho tiempo. Crecí de tal modo que permanecer parecía ser la mejor opción. Otros abandonaron la lucha o sucumbieron donde yo ganaba densidad y tamaño. Yo estaba de tal modo tan a gusto, que jamás imaginé que un día yo tendría que encontrar otro lugar para vivir: estaba en buena compañía, era un buen quiste, era una simbiosis incómoda, era parte del organismo, era yo mismo. El ángel de luz surgió e iluminó nuestra vida pacífica. El imponderable ángel vino a salvar al organismo de la complacencia. Mis garras afiladas no eran armas, pero el ángel vino a robar mi espacio de vida. Para el ángel, la luz era sólo diversión, pero para mí, era una lucha que podía significar mi eliminación. El ángel sonrió hacia mí mientras tocaba a mis amigos con su voz bondadosa y su aliento de azufre. Su cola se movía y cada compañero que tumbaba era como un pedazo que era arrancado de mí. Mis anillos fueron lanzados hacia afuera. Ángel astuto que se dirigía contra nosotros moviendo láminas invisibles y clavándonos sus lanzas, causaba un bienestar de indiferencia. Tal indiferencia era tan extraña, que el organismo podría pensar que difícilmente habría estado mejor. Partes de mí cayendo y siendo digeridas como alimento. En las paredes procuré mi apoyo, pero ellas no estaban ahí para sujetarme, como yo pensaba que estarían. Estaban ahí para absorber el alimento que yo robaba de los dioses. Las paredes no tienen oídos. Los dioses no me ayudaron: ¿es que yo no tenía la fuerza y el respeto que pensaba merecer? Me levanté para reaccionar y mis garras fueron envueltas en fuego. Yo estaba fluctuando como nunca antes, listo para ser destruido. Recibí golpes. Me lastimaron. Me despedazaron. Resistí. Lancé golpes astutos

contra el intruso. Pero el silencio de mi lucha me convenció de que el intruso era yo. Yo, solo, como el destino dijo que sería. Robé del ángel sus lanzas e intenté hacerle daño, en una reacción desesperada. El ángel fluctuó sobre mi cabeza e incineró mis vellosidades, me golpeó sin pena y me aventó contra las paredes que yo amaba. Me trató como se trata a un verme. El suelo se abrió y un abismo negro surgió frente a mí. Quedé peligrosamente inmobilizado al borde de la caída, listo para ser destruido. El ángel me tiró heces en la cara y me empujó hacia un lugar que no tenía luz, ni aire, ni nada. Estaba siendo aplastado en un túnel, conducido en la dirección contraria al cielo. Golpes en lo oscuro, desencadenados por las paredes en contracción, me empujaban hasta un lugar donde yo debería agonizar, antes de la expulsión y la muerte. Entonces tuve la seguridad de que no era más que un gran verme: un pozo de desecho sería mi último hogar. Todavía intenté perforar las paredes del pozo y escapar de morir ahogado rodeado de aquello que no es deseado. Una reacción violenta y contraria arrancó mi último aliento y fui expulsado a la muerte. Fui conducido a la tierra, ahogado por la luz, para quemarme lentamente en contacto con el aire.

Fuente: Textos teatro

La nota final sacada fue de 50 puntos posibles de 80; lo cual denotaba que era necesario realizar un plan de entrenamiento, ya que cualidades básicas como la expresión vocal y resonancia vocal fueron deficientes; asimismo, en el apartado de estiramiento y flexibilidad, movimiento y coordinación también fueron superados con bajo puntaje.

Figura X

Grilla de Calificación

Grilla de Calificación	
Parte I: Habilidades Físicas	
Estiramiento y flexibilidad	5
Movimiento y Coordinación	4
Expresión Corporal	10
Parte II: Habilidades Vocales	
Vocalización	10
Expresión Vocal	4
Resonancia Vocal	4
Parte III: Evaluación Global	
Interpretación	13
Puntuación total	50

Fuente: Elaboración propia.

Una vez que se evaluó la condición física del actor, se procedió a trazar un plan de entrenamiento actoral que permita recuperar las capacidades perdidas. Dicho plan de entrenamiento se basó en los principios del movimiento de Jacques Lecoq, de esta manera el cuerpo recuperaría sus capacidades perdidas, mientras que mejora y entrena la expresividad dramática.

Tabla 5.

Fase Práctica II

FASES DEL PROCESO CREATIVO

ETAPA TRANSVERSAL	FASE PRÁCTICA	RECURSO/MATERIAL
Test de evaluación de capacidades físicas y vocales.	Fase II: Plan de entrenamiento actoral Indicador	Acondicionamiento del cuerpo y voz para el posterior trabajo escénico.
Ejercicios de acondicionamiento corporal y vocal	Trazar un plan de acción claro y conciso (que permita visualizar el objetivo). Plan de entrenamiento actoral (para recuperar las capacidades perdidas y mejorar la expresividad dramática).	

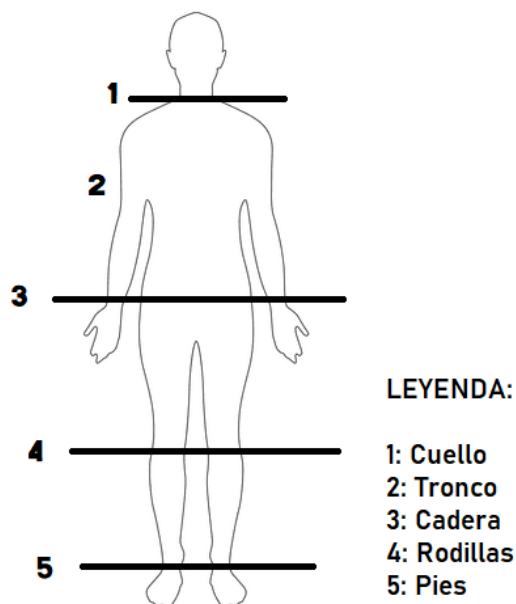
Nota: Esta etapa se desarrolló del 17/05/2021 – 30/06/2021

Fuente: Autoría propia

Se segmentó el cuerpo en diversas partes para poder reforzar y mejorar las cualidades expresivas, esta división se hizo de la siguiente manera: cuello, cuello – tronco, tronco, tronco – cadera, cadera, cadera – rodillas, rodillas, rodillas – pies; de esta manera, permite enfocar el trabajo en las partes corporales específicas para mejorar la plasticidad del cuerpo.

Figura XI

División del cuerpo



Fuente: Elaboración propia.

Luego, se procedió a trazar el plan de entrenamiento actoral con diferentes ejercicios que permitieran explorar las capacidades de expresión del cuerpo y voz. Una vez trazado el plan de entrenamiento, se realizaron los ejercicios de manera diaria. El entrenamiento físico basado en la pedagogía de Jacques Lecoq permitió ir desarrollando la conciencia corporal, la cual se encontraba dormida inicialmente. Poco a poco se fue mejorando la expresividad física y el movimiento. Asimismo, el entrenamiento vocal se realizó junto al físico, ya que no es posible realizar lo uno sin el otro. Se mejoró la respiración, resonancia, articulación, dicción y entonación.

A continuación, se adjunta el plan de entrenamiento seguido durante el proceso, tanto de entrenamiento como creativo; de esta manera, se recupera las capacidades expresivas del actor.

Plan de entrenamiento:

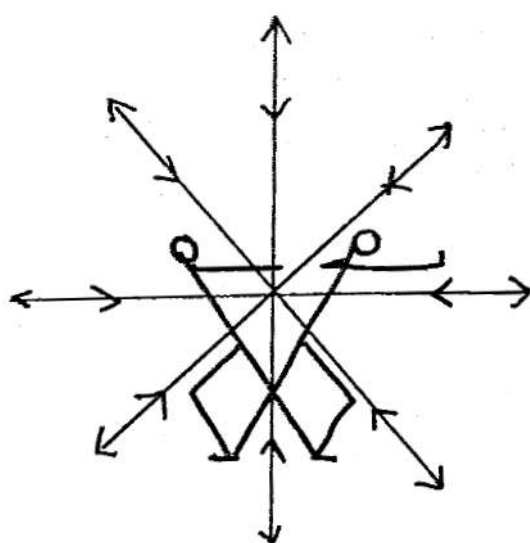
Ejercicios para la Conexión con el Cuerpo: Exploración Corporal

Ejercicios de estiramiento y relajación muscular. Estirar los brazos hacia los pies, elongar articulaciones.

Práctica ejercicios de respiración profunda para conectarte con tu cuerpo y tu energía. Inhalar en 3 segundos, aguantar 3 segundos y expirar en lento y rápido.

Figura XII

La rosa de los esfuerzos



Rosa de los esfuerzos

Fuente: Recogido de *El cuerpo poético* de Jacques Lecoq, 1997.

Ejercicios para la Psicomotricidad corporal: Movimiento Espontáneo

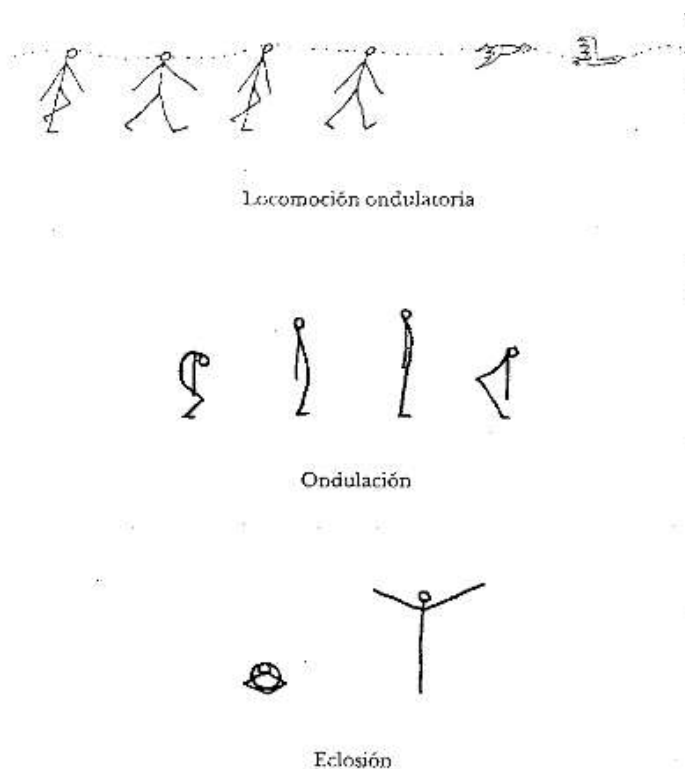
Moverse y desplazarse en un espacio amplio. Caminar en diferentes direcciones observando un punto fijo, desplazarse en diferentes velocidades (trotar, correr, en cámara lenta, etc.).

Conciencia del cuerpo y en la relación entre el cuerpo y el espacio. Realizar movimientos controlados, donde se sienta cada parte del cuerpo al momento de moverse o desplazarse dentro del espacio, utilizar niveles y

diversas velocidades, utilizar movimientos de diferentes etapas de la vida, gatear, correr, saltar, etc.

Figura XIII

Movimientos naturales de la vida



Fuente: Recogido de *El cuerpo poético* de Jacques Lecoq, 1997.

Ejercicios con Máscara Neutra

Familiarizarse con la máscara neutra. Observar detenidamente la máscara neutra, textura, forma, peso.

Práctica para mantener una expresión facial y corporal neutral. Utilizar la máscara neutra para realizar diversas acciones, saltar, correr, caminar, rodar, etc.

Ejercicios de improvisación y escenas cortas usando la máscara neutra. Énfasis en lo corporal y en sonidos onomatopéyicos.

Enfoque en la comunicación no verbal y en la conexión con el espacio y los objetos. Utilizar y relacionarse con el espacio y objetos circunscritos en él.

Sesión de Reflexión y Análisis I

Reflexionar sobre las experiencias de la semana y anotar observaciones en el diario de entrenamiento. Ser conscientes si los ejercicios empleados son efectivos; ajustar ejercicios, agregar o reemplazar ejercicios. Planificar las áreas en las que se desea seguir mejorando para las próximas semanas.

Emoción y Gestos: Exploración de Emociones

Ejercicios de expresión emocional a través del cuerpo y la voz.

Enfoque en representar una variedad de emociones de manera auténtica.

Trabajar en la expresión gestual de las emociones.

Utilizar ejercicios de improvisación para explorar cómo los gestos pueden comunicar estados emocionales.

Figura XIV

Las 9 actitudes



Fuente: Recogido de *El cuerpo poético* de Jacques Lecoq, 1997.

Primeros acercamientos con textos escritos: Monólogo Emocional

Escoger un monólogo o texto que contenga una emoción intensa y expresarla mediante el cuerpo y la voz.

Grabar la actuación para revisarla más tarde.

Añadir nuevas herramientas para la interpretación: Comedia Física

Estudiar los principios de la comedia física y observa actuaciones cómicas de referencia. Ver referencias tanto en teatro como en cine y televisión.

Realizar ejercicios de juego y humor físico. Rodamientos, caídas, saltos, etc.

Ejercicios de caracterización: Caracterización Cómica

Crear y desarrollar un personaje cómico. El personaje puede estar basado en personas, animales y/o objetos.

Practicar la exageración gestual y la expresión facial para crear efectos cómicos. Adquirir grandes rasgos de expresión para luego ir minimizándolo poco a poco.

Sesión de Escenas Cómicas

Escribir y representar escenas cómicas cortas. La escritura de escenas cómicas cortas permite liberar la creatividad y versatilidad actoral.

Trabajar en la sincronización cómica y la entrega de líneas. Es importante utilizar adecuadamente los tiempos para que las secuencias dramáticas fluyan con buen ritmo.

Ejercicios de improvisación: Improvisación Cómica

Realizar improvisaciones cómicas basadas en situaciones absurdas o humorísticas. Fui a la tienda a comprar pan, pero en el camino me encontré un perro que se orinó en mi pie.

Hora de integrar: Integración de Técnicas

Combinar las habilidades desarrolladas en las semanas anteriores en una actuación cómica. Es importante que las capacidades que se vayan adquiriendo puedan utilizarse en escena de forma adecuada, ya que, si no es posible, entonces no tiene ningún sentido.

Sesión de Reflexión y Análisis II

Realizar una nueva sesión de reflexión y análisis para anotar observaciones en el diario de entrenamiento. Ser conscientes si los ejercicios empleados son efectivos y de qué manera permiten acercarse al objetivo final. Planificar las áreas en las que se desea seguir mejorando para las próximas semanas.

Tabla 6.

Fase Práctica III

FASES DEL PROCESO CREATIVO		
ETAPA TRANSVERSAL	FASE PRÁCTICA	RECURSO/MATERIAL
Entrenar el cuerpo según el plan de acción trazado. Entrenar la voz según el plan de acción trazado.	Fase III: Entrenamiento actoral Indicador Ondulación, ondulación inversa y eclosión. Vocalización clara Indicar corporalmente la acción	Acondicionamiento del cuerpo y voz para el posterior trabajo escénico.

Nota: Esta etapa se desarrolló del 17/05/2021 – 11/06/2021

Fuente: Autoría propia

Conforme fueron pasando las sesiones, el dominio físico y vocal fue mayor. A mayor dominio de las herramientas expresivas, mayor capacidad de

crear y proponer en base a la situación dramática. Esto implica la experimentación con diferentes gestos, movimientos y vocalizaciones para representar visual y emocionalmente la lucha interna del personaje. Se realizan improvisaciones y ejercicios de escenas para descubrir nuevas formas de exteriorizar la duda interna de Hamlet de manera auténtica y conmovedora.

En esta parte del proceso, se agregaron ejercicios de acrobacia dramática; tales como volantines, saltos con volantín, parada de manos, la rana, posición de la rana y posteriormente parada de manos. Todos estos ejercicios fueron agregados con el propósito de incrementar aún más la expresión dramática, control corporal y respiración. De esta manera, el actor logró ganar un buen dominio corporal que luego se traduciría a realizar acciones con mayor precisión, soltura y limpieza.

Tabla 7.

Fase Práctica IV

FASES DEL PROCESO CREATIVO		
ETAPA TRANSVERSAL	FASE PRÁCTICA	RECURSO/MATERIAL
	Fase IV: Entrenamiento actoral	
	Indicador	
Improvisación y experimentación.	Ondulación, ondulación inversa y eclosión.	Entrenamiento del cuerpo y voz para las improvisaciones dramáticas.
	Vocalización clara	
	Indicar corporalmente la acción	
	Improvisación y experimentación de escenas dramáticas.	

Nota: Esta etapa se desarrolló del 14/06/2021 – 30/06/2021

Fuente: Autoría propia

Por medio de la improvisación, se logró crear una primera secuencia dramática. Esta secuencia permitió ser el primer punto de partida para las posteriores improvisaciones. Esta primera secuencia consta de un total de cuatro acciones, cada acción representa un momento por el cual Hamlet no la está pasando del todo bien. Durante el ensayo de esta primera secuencia, se buscó realizar los movimientos de forma precisa para ir poco a poco construyendo al personaje de Hamlet.

Este primer esbozo de Hamlet permitió sentar una base inicial, la cual, a futuro, permitiría crear el acto escénico.

Tabla 8.

Primera Secuencia Dramática

SECUENCIA DRAMÁTICA INICIAL

N.º	ACCIÓN
1	Antes de iniciar con el texto, Hamlet entra a escena y se encuentra conversando con el actor al que le pide que interprete una pieza dramática en la noche.
2	En esta secuencia, Hamlet se planta firme y confiado (como el príncipe que es) y esto corporalmente se muestra a través de la postura, firme, mirada al frente y segura, hombros perfectamente alineados, cadera alineada, pies ni tan abiertos ni tan cerrados, rodillas firmes sin tambalear.
3	Luego, Hamlet despide al actor, conforme empiezan a pasar los segundos, el cuerpo de Hamlet empieza a contraerse dejando a la vista su inseguridad. La mirada de Hamlet también cambia, de ser una mirada segura y confiada se vuelve una mirada inestable y esquiva. Al lanzar el primer texto, la voz de Hamlet sale atropellada y dudosa.
4	Conforme va pasando el texto, Hamlet, empieza a moverse de un lado a otro de manera torpe y dubitativa, no levanta adecuadamente los pies (los arrastra), la cadera sale de su eje central, las rodillas empiezan a mantenerse en flexión casi constante y la voz sale débil y atropellada en varios momentos.

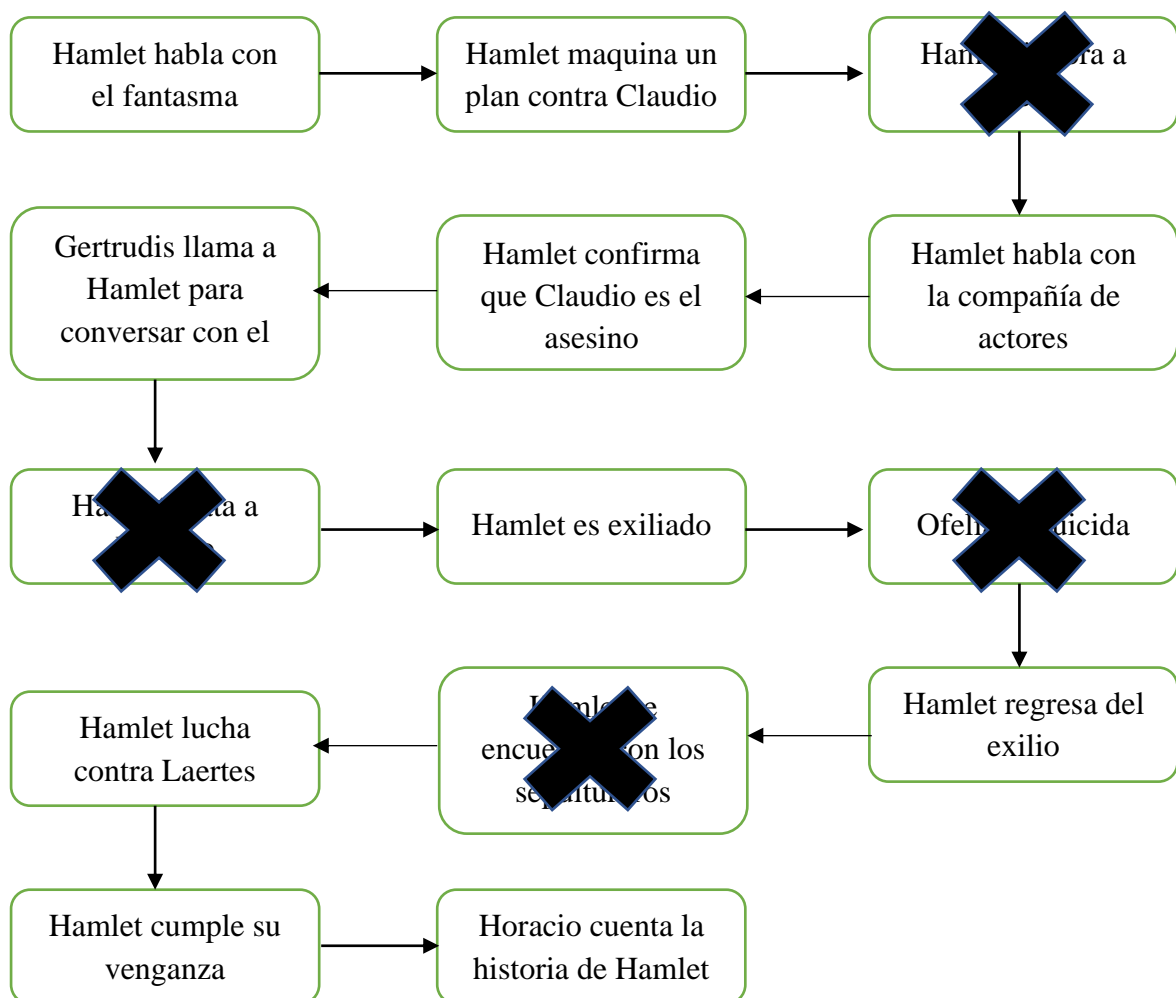
Fuente: Autoría propia

Las siguientes sesiones de entrenamiento fueron basadas en la improvisación y la experimentación de acciones que permitan construir de manera adecuada a Hamlet. Sesión a sesión se iba avanzando y obteniendo buenos resultados. El cuerpo se encontraba más suelto, la voz se soltaba con potencia, las expresiones surgían naturalmente.

Como el entrenamiento iba dando su fruto, ya era momento de adentrarse a la creación escénica de lleno. Se revisó los momentos planteados originalmente para filtrar aquellos que estén relacionados con el personaje de Hamlet para ir puliendo las acciones dramáticas, además, se planteó una revisión total de la obra Hamlet.

Figura XV

Momentos de Hamlet II



Fuente: Elaboración propia.

Una base a la selección de las características más relevantes, se realizó un primer libreto donde se relate los acontecimientos más importantes de la historia; además, debían mostrar los cambios anímicos y emocionales de Hamlet (*véase el Anexo A1*). Este primer libreto fue presentado al docente de Creación Escénica, quien dio el visto bueno. Una vez dada la luz verde, se procedió con los ensayos de la obra. Se puso en práctica todo lo entrenado con anterioridad. Con esta primera versión se puntualizaron movimientos para expresar las transiciones anímicas del personaje Hamlet; sin embargo, había momentos que se encontraban todavía muy generales. Para ello, se solicitó diversas reuniones con el docente responsable para que visualice la propuesta y, con ello, enriquecer la propuesta escénica. Las indicaciones provistas por el docente permitieron ampliar el panorama y obtener un punto de vista diferente y nuevo que ayudó a seguir construyendo el hecho escénico.

Con las sugerencias e indicaciones permitió que el actor sea consciente que requería ciertos elementos para enriquecer su propuesta teatral. Elementos como el sonido, música y luces poco a poco se iban incorporando a la propuesta escénica. Para poder crear y enriquecer el libreto, el actor visualizó diversas propuestas escénicas que permitió ampliar su bagaje teatral. Los montajes teatrales fueron obtenidos de internet y se detallan en la siguiente tabla.

Tabla 9.

Propuestas de Montajes Teatrales

Nombre del Montaje	Fecha	Plataforma
Llegué para irme	3 de octubre del 2011	Youtube
BLC Theatre presents Hamlet by William Shakespeare	20 de Agosto del 2013	Youtube
Otelo	27 de abril del 2015	Youtube
Hamlet Obra Teatral	22 de noviembre del 2015	Youtube
Ideas para contar con el cuerpo Edgardo Mercado TEDxRiodelaPlata	30 de noviembre del 2015	Youtube
Plataforma-Historia de la Humanidad-Proyectos Personales Cabuia	6 de junio del 2016	Youtube
Plataforma - Espacio Mínimo	11 de diciembre del 2018	Youtube
Dramaturgia No Lineal	11 de diciembre del 2018	Youtube
HAMLET, de William Shakespeare. Buenos Aires - Argentina	2 de octubre del 2019	Youtube
Hamlet de William Shakespeare en el #TeatroBritánico	29 de marzo del 2020	Youtube

Fuente: Autoría propia

El revisar estos recursos audiovisuales de diversas puestas en escena permitieron que el actor adquiriera un mayor bagaje artístico. Al observar las diversas propuestas teatrales, se descubren nuevas formas de realizar teatro, desde la caracterización de los personajes, las diversas secuencias dramáticas, el uso de los elementos escenográficos como la utilería, escenografía y vestuario; además de poder analizar a nivel técnico los elementos de apoyo como la iluminación y sonido. Estos elementos visuales y auditivos anteriormente mencionados desempeñan un papel fundamental al enriquecer la experiencia teatral, ya que contribuyen a la creación de un entorno inmersivo

que potencia la narrativa, profundiza en la exploración de emociones y expande las posibilidades de comunicación artística. La sinergia entre las técnicas teatrales tradicionales y los recursos tecnológicos no solo amplía el alcance de la narración escénica, sino que también ofrece nuevas perspectivas en la representación de la realidad. En este contexto, la incorporación estratégica de elementos sonoros, lumínicos en la puesta en escena emerge como una herramienta invaluable para la creación escénica; ya que amplía las dimensiones expresivas del teatro y permite la relación entre el espectador y la obra, convirtiéndose en un vehículo poderoso para la exploración de las complejidades del mundo humano y la imaginación artística.

Gracias a estas nuevas herramientas artísticas y tecnológicas permitió que el montaje evolucionará hacia una versión mucho más consistente e interesante para el espectador. Los recursos expresivos del actor y sus capacidades físicas permitieron que el espectador pudiese comprender el transitar emocional del personaje Hamlet. El uso de volantines para marcar las transiciones entre un momento y otro, el uso de los rangos vocales para remarcar los estados de ánimo, las luces para la atmósfera dramática, la música que potencia las secuencias dramáticas, los efectos de sonido empleados para enfatizar momentos puntuales, entre otros recursos empleados permitieron que la propuesta artística evolucionara hacia su versión final (*véase el Anexo A2*).

Con la nueva versión del trabajo escénico, los ensayos se enfocaron en asimilar los nuevos cambios, asimismo, se trabajó arduamente en la fluidez del mismo. Los momentos dramáticos de la obra fueron ejecutados junto a movimientos precisos que permiten diferenciar el cambio de ánimo del

personaje Hamlet. Por ejemplo, cuando el fantasma de su padre se le aparece en sueños, Hamlet se encuentra durmiendo, sin embargo, se incorpora ágilmente, lo cual permite que el espectador pueda observar ese cambio en escena de manera precisa. Por otra parte, cuando Hamlet se encuentra con la compañía de actores, da órdenes precisas sobre que es lo que desea que hagan; y esto el espectador lo puede visualizar por la postura firme y dominante que realiza el actor en escena para mostrar el carácter del príncipe en dicho momento.

Otros elementos que permitieron enriquecer y evolucionar el trabajo fueron las luces. Inicialmente se planteó dos luces de manera diagonal al escenario (véase *Anexo D*); mientras que una de ellas iluminaba con colores fríos (tonos azules), el otro iluminaba con tonalidades cálidas (tonos rojizos). Conforme se iba ensayando, se descubrió que las dos luces ayudaban a crear la atmósfera dramática que se estaba buscando; sin embargo, faltaba alguna iluminación adicional que permitiese fortalecer algunas escenas puntuales; para ello, se planteó el uso de dos Fresnel pequeños que iluminasen desde arriba las dos mitades del escenario; también se requirió el uso de una luz elipsoidal en el centro para proveer una iluminación general del escenario (véase *Anexo E*). Con estas nuevas incorporaciones de iluminación el trabajo logró mejorar en cuanto a atmósfera, ya que las luces ayudan a introducir al espectador dentro de la historia que se está contando.

Así como la iluminación ayudó a mejorar el trabajo, otro elemento importante fue el sonido; más específicamente la música. Este elemento fue agregado en escenas puntuales para, junto con la iluminación, fortalecer y puntualizar lo sucedido en escena. Por ejemplo, durante la escena donde la

compañía está representando la obra a pedido del príncipe, hay un momento donde el actor se encuentra preparando el veneno para oído donde la música e iluminación se intensifica para remarcar la importancia de este momento. Otra escena donde la música ayudó fue en la escena donde Hamlet pelea contra sus amigos en el barco; la lucha por vivir y salir airoso de ese momento crítico fue remarcado por la música.

El entrenamiento actoral de cuerpo y voz, los elementos de iluminación y de sonido se unificaron de manera precisa en los ensayos; obteniendo un producto escénico con verdad y que impacte en el espectador.

2.2.2. Presentaciones

Una vez que la propuesta escénica estuvo marchando de manera adecuada, se realizaron las presentaciones frente al público. Dada la coyuntura, las presentaciones se realizaron tanto virtual como presencial. Las presentaciones virtuales se realizaron mediante la plataforma de Zoom, mientras que las presentaciones presenciales fueron realizadas en distintos espacios.

2.2.2.1. Presentaciones Virtuales

Las presentaciones virtuales se convirtieron en una necesidad imperante debido a la propagación del Covid-19. La pandemia global obligó a replantear la forma en que nos comunicamos y compartimos información, es por ello, que las presentaciones virtuales se convirtieron en una solución efectiva y segura para mantener la continuidad. Todo esto gracias a los avances tecnológicos y la conectividad digital.

La realización de presentaciones virtuales permitió seguir con el proceso de la presentación de los montajes teatrales sin comprometer la seguridad y el bienestar de los involucrados. A través de plataformas en línea, como zoom, fue posible mantener la interacción y la comunicación en tiempo real.

Tabla 10.

Presentaciones Virtuales

N.º de presentación	Plataforma	Fecha	Hora	N.º de participantes
1	Zoom	17 de septiembre del 2021	6:00pm	18
2	Zoom	18 de septiembre del 2021	6:00pm	12
3	Zoom	10 de octubre del 2021	6:00pm	10
4	Zoom	17 de octubre del 2021	6:00pm	7
5	Zoom	29 de octubre del 2021	6:00pm	15
6	Zoom	5 de noviembre del 2021	6:00pm	13
7	Zoom	13 de noviembre del 2021	6:00pm	12
8	Zoom	21 de noviembre del 2021	6:00pm	8
9	Zoom	28 de noviembre del 2021	6:00pm	10

Fuente: Autoría propia

2.2.2.2. Presentaciones Presenciales

Las presentaciones presenciales se llevaron a cabo siguiendo estrictos protocolos de bioseguridad para garantizar la salud y el bienestar de todos los participantes. A pesar de los desafíos planteados por el COVID-19, hubo situaciones en las que las presentaciones en persona fueron preferidas y consideradas viables.

A diferencia de las presentaciones virtuales, las presentaciones presenciales brindaron la oportunidad de establecer una conexión más cercana y personal entre el actor y el público. La interacción directa, el contacto visual y la comunicación no verbal fueron más efectivos en términos de transmitir emociones y establecer una conexión emocional.

Además, el montaje requería el uso de elementos físicos de escenografía que pueden resultar difíciles de transmitir a través de plataformas virtuales. La presencia física permite aprovechar los elementos visuales en su totalidad, escenografía, luces e incluso la música permitieron enriquecer la experiencia del público.

Tabla 11.

Presentaciones Presenciales

N.º de presentación	Lugar	Fecha
1	Casa de la identidad	16 de septiembre del 2021
2	Casa de la identidad	23 de septiembre del 2021
3	G.U.E.	9 de octubre del 2021
4	G.U.E.	16 de octubre del 2021
5	G.U.E.	23 de octubre del 2021

6	G.U.E.	30 de octubre del 2021
7	El Grito Teatro	4 de noviembre del 2021
8	La Alianza Francesa	12 de noviembre del 2021
9	G.U.E.	20 de noviembre del 2021
10	Teatro Municipal	23 de noviembre del 2021

Fuente: Autoría propia

Al sumar las presentaciones virtuales y presenciales da la cantidad de 19, es decir, el montaje teatral se presentó un total de 19 veces durante el año 2021. Durante las presentaciones, el montaje fue evolucionando y mejorando. El actor fue mejorando en cada presentación frente al público, es por ello, que actuar en diversos medios, tanto virtuales como presenciales, y en diversos espacios, permitieron que el montaje teatral evolucionara y mejorara constantemente.

III. RESULTADOS

La presente investigación se centró en explorar y aplicar las técnicas de la pedagogía de Jacques Lecoq para la exteriorización de la duda interna del personaje Hamlet. Por medio de la integración de estos enfoques de interpretación teatral, se logró profundizar en la complejidad moral y psicológica del personaje y, por medio de las técnicas, se encontró formas innovadoras de representar su lucha interna en escena.

La integración de las técnicas de Lecoq en la interpretación de Hamlet también demostró ser una herramienta valiosa para la creación de una narrativa teatral coherente y convincente. La acrobacia dramática y el análisis de los movimientos permitieron encontrar formas auténticas y poéticas de expresar la duda interna del personaje, generando una experiencia teatral enriquecedora tanto para el actor como para el público.

Es importante resaltar que la aplicación de las técnicas de Lecoq en la exteriorización de la duda interna de Hamlet no solo enriqueció la interpretación del personaje, sino que también profundizó en la comprensión del texto de Shakespeare y sus temas centrales, tal como menciona Marín-Calderón (2014), que para abordar un clásico como Hamlet se debe ir más allá de lo que las palabras dicen (p.53).

Sin embargo, es importante recalcar que la efectividad de la aplicación de las técnicas de Lecoq requiere un fuerte compromiso de parte del actor. El proceso de entrenamiento físico y vocal, así como la experimentación creativa, demandó tiempo, esfuerzo y dedicación para lograr una integración fluida de las técnicas en la interpretación de Hamlet. Además, el lograr la expresividad corporal mediante estas técnicas es un proceso arduo que no basta seguir por

solo un período determinado; es importante que el actor sea constante y disciplinado para que no caiga en la apatía y pierda cualidades expresivas, así como Consiglio (2020) explica que el éxito de Edwin Booth se debe a sus largas jornadas de ensayo, siempre buscando mejorar (p. 19).

En conclusión, la aplicación de las técnicas de la pedagogía de Jacques Lecoq como el análisis de los movimientos, la acrobacia dramática y el cuerpo de las palabras si permitieron la exteriorización de la duda interna del personaje Hamlet. Asimismo, se demostró ser un enfoque innovador y efectivo en la interpretación teatral. La integración de estos métodos en el proceso creativo permitió explorar nuevas formas de representar la complejidad moral y psicológica del personaje, generando una experiencia teatral enriquecedora donde el cuerpo y voz se fusionaron como un solo elemento denotando organicidad, verdad y verosimilitud. Esta investigación contribuye al desarrollo y enriquecimiento del campo teatral, promoviendo nuevas formas de abordar los clásicos y explorar la profundidad emocional y moral de los personajes en escena.

IV. CONCLUSIONES

La técnica cuerpo *de las palabras* permitió que los parlamentos del personaje Hamlet sean reforzados por las acciones verbales, utilizar los verbos de acción presentes en la obra para accionar físicamente permitió obtener una mayor fuerza en el escenario. Se exploró las dimensiones morales y psicológicas de Hamlet de manera amplia y significativa, ofreciendo nuevas capas de interpretación y reflexión. Se logró apropiarse de cada palabra del texto, ser uno con el texto y que el cuerpo sea el vehículo por el cual el personaje transita.

El uso de la técnica *acrobacia dramática* permitió la construcción del hecho escénico mediante acciones físicas concretas y precisas que reflejasen los cambios anímicos del personaje Hamlet; esto se vio mediante diversos movimientos como los volantines, giros, entre otros. Los movimientos acrobáticos permitieron marcar los diversos momentos escénicos de Hamlet y así matizar los estados anímicos del príncipe danés.

La técnica *análisis del movimiento* permitió que las acciones físicas y verbales se cohesionen adecuadamente, logrando que el personaje Hamlet sea congruente en cada escena; cada acción física se realizaba con su acción verbal correspondiente y viceversa. Gracias a esto el hecho escénico tuvo fluidez, cohesión y precisión adecuados para expresar los cambios anímicos de Hamlet. Mediante el entrenamiento físico, el desarrollo de la conciencia corporal y la expresividad gestual, se logró generar una representación visual y emocionalmente impactante de las cavilaciones internas del personaje. Por medio de la exploración del movimiento y la ocupación del espacio escénico permitieron transmitir la ambivalencia y la indecisión que caracterizan la duda interna de Hamlet.

El emplear las técnicas anteriormente mencionadas permitió que la duda interna de Hamlet fuera exteriorizada con acciones físicas y verbales precisas. La voz temblorosa acompañado de la suavidad del cuerpo en los momentos donde se cuestiona evidencian físicamente su duda, así como la firmeza de voz y rigidez del cuerpo en otros momentos contrastan de tal manera que permiten vislumbrar los cambios anímicos del personaje de Hamlet.

V. RECOMENDACIONES

Si bien no es obligatorio que el actor tenga una base actoral para realizar el entrenamiento actoral basado en la pedagogía de Jacques Lecoq, se recomienda que tenga una base previa; de esta manera, cuando se realicen los ejercicios de entrenamiento, el actor será capaz de realizarlos con fuerza, energía y precisión.

Cuando el actor realice el entrenamiento, debe ser consciente de su cuerpo y su relación con el espacio en el cual se encuentra, ya que lo primordial es realizar los ejercicios teniendo una profunda consciencia corporal, sintiendo cada fibra de su ser en cada movimiento que realiza; así sea simple o complejo.

Si bien el espacio puede ser de diferente tamaño, ya que el actor debe tener la capacidad de adaptarse a cualquier tipo de espacio, es recomendable disponer de un espacio amplio y espacioso; ya que de esta forma se podrán realizar los ejercicios con mayor seguridad e integridad para el actor.

Los elementos de apoyo que se utilicen (música, utilería, etc.) deben permitir que el actor desarrolle su capacidad histriónica y estos permitan enriquecer la puesta en escena.

El actor debe desarrollar la disciplina y compromiso para entrenar y mejorar sus capacidades histriónicas; ya que así logrará mantener el cuerpo vivo y expresivo. Caso contrario, su capacidad actoral disminuirá.

VI. REFERENCIAS

6.1. BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, H. (Ed.) (2019). *Shakespeare: La invención de lo humano*. Anagrama. Colección Argumentos. España
- Bourhis, M. (1999). *Jacques Lecoq, les lois du mouvement*. *Revue d'études théâtrales*,
- Carbonell, S., Mora J. y Ginocchio L. (2019) *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chéjov, M. (1999). *Sobre la técnica de actuación*. Editorial Alba.
- Consiglio, C. (2020). *View of Hamlet Overseas. The Acting Technique of Edwin Booth*.
<https://skenejournal.skeneproject.it/index.php/JTDS/article/view/285/276>
- Cornici, A. (2020). "Hamlet's Theatre Lesson." *Theatrical Colloquia*, vol. 10, no. 2. Hamlet's Theatre Lesson.
- Demastes, W. W. (2005). *Hamlet in His World: Shakespeare Anticipates/Assaults Cartesian Dualism*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 27–39.
- Eliot, T. S. (1920) *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen
- Fischer, E. (2015). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación Teatral*, Vol. (5), 8-32.
- Fons, M. B. (2019). Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas. *Brazilian Journal on Presence Studies*. Vol. (9), 1 - 27
- Hamlet: tragedia (William Shakespeare); (traducción de Leandro Fernández de Moratín) (2007).

- Hernández, R. Fernández, C y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. Distrito Federal, México: McGRAW - Hill Interamericana De México, S.A.
- Jenkins H. (1982). *Hamlet (The Arden Shakespeare) First Published Edition*. Routledge Editorial.
- Kiernan, P (2006): “*Filthy Shakespeare: Shakespeare's Most Outrageous Sexual Puns, Quercus*”.
- Larrañaga Salazar, E. (2017) *Hamlet: Poder, Crimen Y Simulación*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lecoq J. (1997). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial.
- Marín-Calderón, N., (2014). Implementación de la estrategia didáctica del desarrollo del pensamiento crítico-reflexivo en el análisis literario de Hamlet de Shakespeare. *Revista Educación*, 38(2), 51-62. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=440/44031370004>
- Meyerhold, V. (2016). *TEORIA TEATRAL (7a ED.)*. Editorial Fundamentos.
- Nefodova, I. (2018). Tentativas para una teoría sobre el estudio del proceso creativo artístico. *Revista Internacional de Estudios Literarios*, Vol. (16), 116 – 135.
- Paz Sena, L. (2020). Políticas compositivas en la escena contemporánea de Córdoba: Edipo R. y Ser o no ser Hamlet como dispositivos de interpelación. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº. 22.
- Prado Zavala, J. (2016). La venganza teatral de Hamlet. *Horizonte de la Ciencia*, 6, 47–58. <https://revistas.uncp.edu.pe/index.php/horizontedelaciencia/article/view/304/319>
- Roiz, J. (1994). *El poder de la ausencia*. *Revista de Estudios Políticos: Nueva Época*, 84, 113-143.

- Salvatierra C. (2006). *La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/400762>.
- Sena, L. (n.d.). (2020). *Políticas compositivas en la escena contemporánea de Córdoba: Edipo R. y Ser o no ser Hamlet como dispositivos de interpelación*.
- Stanislavski, K. (2011). La construcción del personaje. (F. Bernardo, Trans.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1948)
- Tealdo, M. G. (2007). *Más allá de la “duda” de Hamlet*. *Invenio*, 10(2007), 39–46.
- Vallillo, F. (1989-1990). “*La Scuola teatrale di Jacques Lecoq*”. *Tesi di Laurea in Problemi di Storiografia dello spettacolo, Discipline della Comunicazione e dello Spettacolo*, Università degli Studi di Bologna.
- Wright, J. (1994). “*Monika Pagneux, some thoughts of her teaching and unique approach*”. *Total Theatre*, vol. 6, núm. 1.

6.2. LINKOGRAFÍA

- BRITÁNICO TV. (29 de marzo de 2020). *Hamlet de William Shakespeare en el #TeatroBritánico*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YR-9rOcf5Z4>
- Canal Cultural del Jockey Club Argentino. (11 de abril de 2021). “*William Shakespeare. Una obra dramática y poética en su context histórico*”. [En vivo] Youtube
- Edu Mola – Entrenamiento Físico Actoral. (11 de diciembre de 2018). *Dramaturgia No Lineal*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=c2YpKgc-SHU>
- Edu Mola – Entrenamiento Físico Actoral. (11 de diciembre de 2018). *Plataforma – Espacio Mínimo*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZWWw9_Sa2Lg

- ESCENAMATEUR. (16 de junio de 2020). *Los dos viajes de Jacques Lecoq*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gXwFP-Ktpu8>
- Festival de Almagro. (27 de abril del 2015). *Otelo (Othello)_ Cía. Gabriel Chamé (Argentina)*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ByyflKkqmXI>
- Fundación Romero. (2 de octubre del 2019). *HAMLET, de William Shakespeare. Buenos Aires - Argentina (2018)*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TAkM-UKlhco>
- Gabriel Chame Buendia. (3 de octubre del 2011). *Gabriel Chame - Llegue para Irme | Arriver pour partir*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XFaFNzMUHik>
- Joakoby21. (22 de noviembre de 2015). *HAMLET OBRA TEATRAL 🇲🇺 | Resumen Hamlet*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QT7arafe3GY>
- TEDx Talks. (30 de noviembre de 2015). *Ideas para contar con el cuerpo | Edgardo Mercado | TEDxRiodelaPlata*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=E9-7_lcugvs
- Past BLC Productions. (20 de agosto de 2013). *BLC Theatre presents Hamlet by William Shakespeare*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zz6GL6AFphU>
- Sasha Salaverry. (6 de junio 2016). *Plataforma-Historia de la Humanidad-Proyectos Personales Cabuia*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g-hPaUyBoak>
- UANDES. (26 de octubre de 2016). *Entrelíneas: Hamlet, la tragedia de Shakespeare*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=F5ajotLt2BM>

VII. ANEXOS

Anexo A1: Propuesta Escénica, primera versión del libreto. Guía para el apoyo técnico.

HAMLET

Personajes (en orden de aparición):

- Arlecchino
- Fantasma
- Hamlet
- Cómicos
- Gertrudis
- Claudio
- Laertes

Oscuro. Se abre el telón lentamente.

Sonido en off. (Intro de los Trogloditas)

Iluminación.

Aparece Arlecchino mirando el cráneo, formando una imagen (en estático).

Oscuro.

Sonido en off. (León de Goldwyn)

Iluminación.

Aparece Arlecchino en pose heroica, formando una imagen (en estático).

Oscuro.

Sonido en off. (Intro del Rey León)

Iluminación.

Aparece Arlecchino elevando el cráneo, similar a la película.

Oscuro.

Iluminación.

Arlecchino: Hamlet, el príncipe de Dinamarca regresó a su reino al enterarse que su padre a muerto.

Arlecchino: Al llegar el espectro se le aparece y le confiesa que su tío Claudio lo ha asesinado con veneno para el oído.

Arlecchino: Hamlet idea un plan y habla con la compañía de actores para que escenifiquen la escena del crimen.

Arlecchino: Mientras tanto, Gertrudis regaña a Hamlet por su extraño comportamiento.

Arlecchino: Mientras tanto, Claudio se arrepiente de sus pecados.

Arlecchino: Hamlet intenta matarlo, pero duda.

Arlecchino: Claudio destierra a Hamlet a Inglaterra e intenta asesinarlo.

Arlecchino: Al regresar a Dinamarca, Hamlet se bate a muerte con Laertes.

Arlecchino: Logra matar a Claudio y cumple su venganza, pero el costo es muy alto.

Arlecchino: El rey, la reina y el príncipe han muerto.

De espaldas, Arlecchino deja los elementos a un lado del escenario.

Arlecchino: Todo empezó cuando Hamlet regresa al palacio y se topa con el fantasma

Fantasma: Hijo, debéis vengar el asesinato de tu padre. Un ruin ser humano ha mostrado su oscuro corazón al cometer tan atroz acto contra su propia sangre. Ha usurpado el santo trono y mancillado el lecho real. Tomad venganza por mí.

Hamlet: Os prometo por mi espada que actuaré sin piedad contra este ser malvado. Vengaré tu muerte sin dudarlo, os juro.

Arlecchino: Sin dudar dice el pibe, JA.

Voz en Off: Los cómicos han llegado.

Hamlet: En alguna ocasión disfruté de una gran obra. Pirro feroz como la Hyrcana tigre. Pirro feroz con pavonadas armas, negros como su intento, reclinado dentro de los senos del caballo enorme.

Cómicos: Como los griegos con su temida espada, rebelde al brazo ya, le pesa inútil. ¡Oh fortuna falaz! Poderosos dioses, quitad su dominio injusto, romped los rayos de su rueda y calces, y el eje circular desde el Olimpo caiga en pedazos del Abismo al centro.

Hamlet: Os felicito por tan prodigioso manejo del texto.

Cómico: Gracias señor.

Hamlet: Podéis recitar una pieza dramática para mí entretenimiento esta noche

Cómico: Que pieza desea que represente con tanto fervor, mi lord.

Hamlet: Una pieza sencilla, "El asesinato de Gonzago".

Hamlet queda solo

Hamlet: ¿Cómo es posible que este actor en su fábula y en su ficción sea capaz de acomodar su cuerpo y voz a una imagen? Y todo por nada. ¿Qué sería capaz de realizar este actor si tuviese la misma llamada al sentimiento que yo tengo? Ahogaría al público en llanto a tal punto que el teatro se inundase. En cambio, yo me arrastro como una vil fregona, miserable, sin vigor y estúpido. Un rey cuyo bien máspreciado fue arrebatado de la manera más vil y despreciable. ¿Quién me llama cobarde? ¿Quién me da coces contra mi cráneo? No... he oído que viles hombres asistieron al teatro y observaron representaciones que calababan en lo más profundo de sus almas a tal punto que se quebraban y confesaban. ¡Eso es! Necesito pruebas contundentes y el teatro será la red que atraparé la conciencia del rey.

Arlecchino: Pará un poco Hamlet, un espectro te contó como murió tu padre. Un espectro. No vuelas tanto muchacho, pisa tierra.

Voz en off: Hamlet, ¿Dónde estás?

Arlecchino: Tu mamá te llama, anda corre.

Voz en off: ¡Hamlet!

Hamlet: Aquí me encuentro madre mía. Que queréis decirme.

Gertrudis: Hijo mío, sabes que te quiero con todo mi corazón, por eso, te pido que dejes de comportarte como el reverendo idiota que estás siendo. Por favor.

Arlecchino: Yo te estoy diciendo Hamlet, no seas huevón.

Hamlet: No puedo comprender tus palabras madre mía. ¿Es que acaso no sentís el duelo con la misma intensidad que lo siento? Cómo podéis decir eso sabiendo que mi padre ha muerto hace poco tiempo. ¿No os avergonzáis de tu conducta?

Arlecchino: Cómo le respondes a tu vieja de esta manera, maleducado.

Gertrudis: Hijo mío, la muerte es un proceso natural que todos pasaremos. Por eso, hay que vivir la vida al máximo, antes que sea demasiado tarde.

Sale Gertrudis de escena

Hamlet: No puedo creer que te comportéis de esta manera madre, tú, que representas lo bueno y santo de este mundo con tan reprochable comportamiento. No me está permitido decir esto. ¿Acaso moriré en pecado e iré al infierno después de compartir pensamientos impuros con mi madre?

Arlecchino: No te vas a morir pedazo de boludo. Simplemente deja de ser tan castroso con tu madre y se amable.

Voz en off: La famosísima compañía de actores “Trotamundos” pondrá en escena la aclamadísima obra “El asesinato de Gonzago”.

Música en off. https://www.youtube.com/watch?v=7cqCMC3IR_I

Suspense

Hamlet: Claudio es culpable, os noto en su semblante y actuar. La obra ha reflejado su culpabilidad. Voy por ti, ruin asesino.

Música en off. Sonido de campanas de iglesia

Claudio: Oh Dios santísimo, he pecado contra el cielo y contra ti al quitar la vida a mi hermano. Me arrepiento de tan abominable pecado.

Hamlet: Así te quería encontrar, asesino. Ahora tomaré venganza por mi padre. *Duda.* No...si le quito la vida ahora, probablemente vaya al cielo. ¡Quiero que te pudras en el infierno! Mejor guardo mi espada. Pero, acaso tendré otra oportunidad. Por qué Claudio, te me pones en bandeja de plata y no puedo...

Arlecchino: Mávalo, si no lo haces te mandará a Inglaterra y buscará asesinarte. No seas huevón.

Hamlet: Mejor me voy, creo que es la mejor opción.

Arlecchino: ...

Sonido de trompetas en off.

<https://www.youtube.com/watch?v=PAhSDuEzBD4>

Voz en off: Príncipe Hamlet, por órdenes del rey debéis viajar a Inglaterra. Partís en el siguiente barco.

Hamlet se sube al barco y se encuentra en el barco mirando y pensando, en eso lo atacan con intención mortal. Hamlet empieza a pelear y defenderse.

Sonido de pelea. https://www.youtube.com/watch?v=yAT_IBJ2yTE

Hamlet sale victorioso de la emboscada y decide regresar a Dinamarca para saldar deudas con el rey.

Laertes: Así que has regresado, vil príncipe. Os reto a un duelo a muerte, asesino. Por tu causa mi hermana ya no se encuentra en la tierra de los vivos.

Hamlet: Oh Ofelia. Acepto tu duelo ex cuñado.

Arlecchino: Lo que Hamlet no sabía es que Laertes y Claudio habían realizado un pacto con el fin de asesinarlo. El filo de Laertes rebozaba de veneno.

Hamlet y Laertes luchan épicamente.

Música épica. <https://www.youtube.com/watch?v=MaznuJrmm18> o <https://www.youtube.com/watch?v=hKRUPYrAQoE>

Hamlet asesina a Laertes, después se dirige a Claudio para cumplir con su venganza.

Hamlet: Ahora morirás desgraciado.

Claudio: Agh. *Muere.*

Hamlet se sienta en el trono a disfrutar su victoria, sin embargo, no le queda mucho tiempo de vida debido al veneno del filo de Laertes. Aparece Horacio.

Hamlet: Horacio, amigo mío. No tengo mucho tiempo. Debéis comunicar a las gentes esta historia con el fin que no se repita. Jurad por vuestra espada. Contad como el príncipe Hamlet nunca dudó en su accionar y, valientemente, derrotó al usurpador de la corona.

Hamlet muere.

Sonido en off. <https://www.youtube.com/watch?v=MfPiITZ34RI>

Se agradece al público.

Anexo A2: Propuesta Escénica, libreto final. Guía para el apoyo técnico.

HAMLET

Personajes (en orden de aparición):

- Actor
- Hamlet

Oscuro. Se abre el telón lentamente.

Sonido en off. (Pista 1)

Iluminación.

Aparece el actor mirando el cráneo, formando una imagen (en estático).

Oscuro.

Sonido en off. (Pista 2)

Iluminación.

Aparece el actor en pose heroica, formando una imagen (en estático).

Oscuro.

Sonido en off. (Pista 3)

Iluminación.

Aparece el actor elevando el cráneo, símil a la película.

Oscuro.

Iluminación.

Actor: Hamlet, el príncipe de Dinamarca regresó a su reino al enterarse que su padre a muerto.

Actor: Al llegar el espectro se le aparece y le confiesa que su tío Claudio lo ha asesinado con veneno para el oído.

Actor: Hamlet idea un plan y habla con la compañía de actores para que escenifiquen la escena del crimen.

Actor: Mientras tanto, Gertrudis regaña a Hamlet por su extraño comportamiento.

Actor: Mientras tanto, Claudio se arrepiente de sus pecados.

Actor: Hamlet intenta matarlo, pero duda.

Actor: Claudio destierra a Hamlet a Inglaterra e intenta asesinarlo.

Actor: Al regresar a Dinamarca, Hamlet se bate a muerte con Laertes.

Actor: Logra matar a Claudio y cumple su venganza, pero el costo es muy alto.

Actor: El rey, la reina y el príncipe han muerto.

El Actor salta de forma inesperada soltando un fuerte grito.

Actor: Todo empezó cuando Hamlet regresa al palacio y se topa con el fantasma

LUZ

RUIDO 1

Hamlet se levanta asustado y empieza a accionar frente a las palabras del espectro. Prende un fósforo, pero se apaga, vuelve a prender y se vuelve a apagar. Se asusta y vuelve a prender un fósforo para su lámpara. Se sube a su armario y observa fijamente. Se da cuenta que es su viejo y va a abrazarlo. Descubre que es un ser etéreo y empieza a jugar.

TOS 1

FANTASMA 1

Hamlet: Os prometo por mi espada que actuaré sin piedad contra este ser malvado. Vengaré tu muerte sin dudarlo, os juro.

CAMBIO DE LUZ

Actor: (Saliendo de la tarima) Sin dudar dice el pibe, JA.

CAMBIO DE LUZ

COMICOS 1

Hamlet: Os felicito por tan prodigioso manejo del texto.

Cómico: Gracias señor.

Hamlet: Podéis recitar una pieza dramática para mí entretenimiento esta noche

Cómico: Que pieza desea que represente con tanto fervor, mi lord.

Hamlet: Una pieza sencilla, "El asesinato de Gonzago".

CAMBIO DE LUZ

PISTA 4

TS 1

Hamlet: Es una obra bastante interesante y los cómicos son muy buenos y... me pregunto ¿Cómo es posible que este actor en su fábula y en su ficción sea capaz

de acomodar su cuerpo y voz a una imagen? Y todo por nada. ¿Qué sería capaz de realizar este actor si estuviera en mis zapatos? Lograría que el público llorara e inunde el teatro con sus lágrimas.

TS 2

Hamlet: Un rey cuyo bien máspreciado fue arrebatado de la manera más vil y despreciable.

TS 3

PISTA 5

Hamlet: ¿Quién me llama cobarde? ¿Quién me llama cobarde?

TS 4

¡Eso es! Necesito pruebas contundentes y el teatro será la red que atraparé la conciencia del rey.

TS 5

GERTRUDIS 1

Hamlet: No puedo comprender tus palabras madre mía. ¿Acaso no sientes el duelo con la misma intensidad que yo lo siento? Cómo puedes decir eso sabiendo que mi padre ha muerto hace poco tiempo. ¿No te avergüenza tu conducta?

GERTRUDIS 2

Hamlet: (*Haciendo berrinche*) ¡Mamá!

TS 6 (cortando abruptamente a Hamlet)

Colocar Pista 4

CAMBIO DE LUZ

COMICOS 2

PISTA 6

Suspense. Los cómicos muestran la preparación, se dirigen a los aposentos del rey. Hamlet observa a Claudio. Claudio se pone nervioso. Los cómicos salen de la habitación del rey. Dan una vuelta y observan al público dramáticamente. Hamlet confirma que es Claudio y hace una seña que va a morir.

PISTA 7. PISTA 8

CAMBIO DE LUZ

Claudio: Oh Dios santísimo, he pecado contra el cielo y contra ti al quitar la vida a mi hermano. Me arrepiento de tan abominable pecado.

CAMBIO DE LUZ

Hamlet: Así te quería encontrar, asesino. Ahora tomaré venganza por mi padre. *Duda.* No...si le quito la vida ahora, probablemente vaya al cielo. ¡Quiero que te pudras en el infierno! Mejor guardo mi espada. Pero, acaso tendré otra oportunidad. Por qué Claudio, te me pones en bandeja de plata y no puedo...

PISTA 9. VOZ EN OFF 1

Hamlet hace berrinche

CAMBIO DE LUZ

PISTA 10

Hamlet está en un bar de Inglaterra tomando y fumando. En eso le lanzan un vaso y voltea agresivamente sacando su espada. Pelea épica incoming. Hamlet sale victorioso de la emboscada. La música se apaga de golpe. El Actor confronta al público.

CAMBIO DE LUZ

Actor: Hamlet regresa a Dinamarca y se bate a muerte con Laertes, su ex cuñado. Lo mata, mata al rey y consume su venganza. Sin embargo, muere al igual que todos los personajes de la obra. Y todo por dudar, porque si hubiera matado a Claudio en la iglesia nada de esto hubiera pasado. ¿Pero, realmente duda? (señala al público) ¿Qué edad crees que tiene Hamlet? Es un chibolo, universitario. Ponte en su situación, está en la U con sus amigos metiéndose su

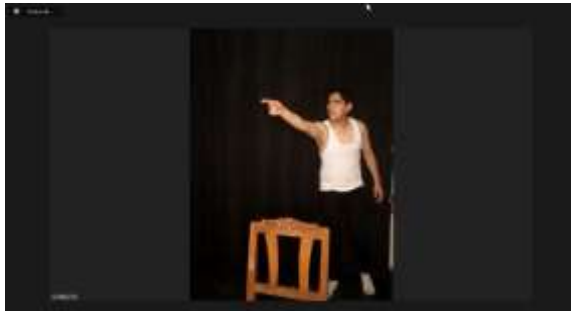
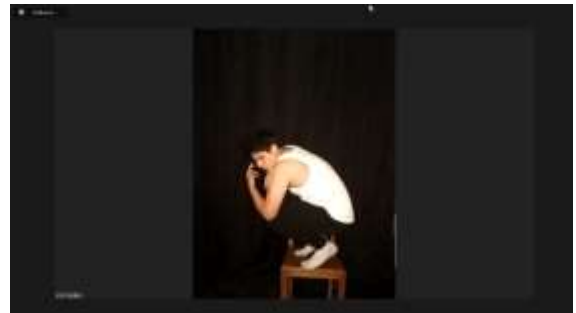
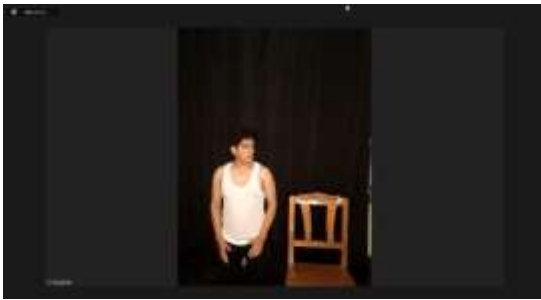
vaciloncito cuando le dicen que tiene que regresar a su casa porque su padre ha muerto. Esa misma noche el fantasma de su padre le confiesa que fue asesinado por su hermano, Claudio y este se casó con la viuda y le pide venganza. Hamlet accede y al día siguiente llegan los cómicos, les pide que hagan la escena de crimen. Esa misma noche confirma que Claudio asesinó a su padre. Su madre lo regaña. Está a punto de matar a Claudio, pero no puede hacerlo. Este lo manda a Inglaterra y paga para asesinarlo. Hamlet sale victorioso y regresa a su reino. Su ex cuñado culpa le hecha la culpa por la muerte de su hermana. Se baten a duelo. Laertes muere, sin embargo, Hamlet es herido de muerte. Aun con todas estas heridas mata a Claudio y consume su venganza. Sin embargo, todos sus amigos y conocidos mueren. La venganza se consumió, pero a un alto costo. Esta es la tragedia de Hamlet, gracias.

PISTA 11

APAGON

Se cierra el telón.

Anexo B: Evidencia Fotográfica de las Presentaciones.







Anexo C: Banner Publicitario



MUESTRAS ESCÉNICAS X CICLO

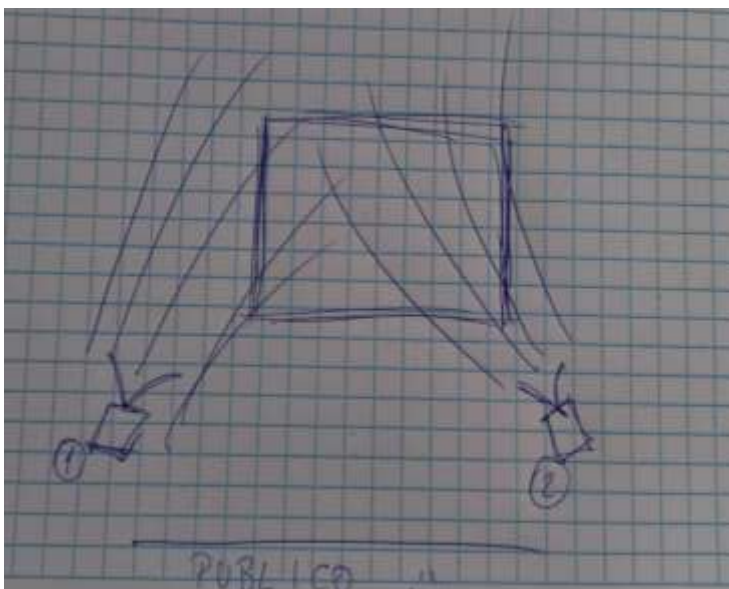
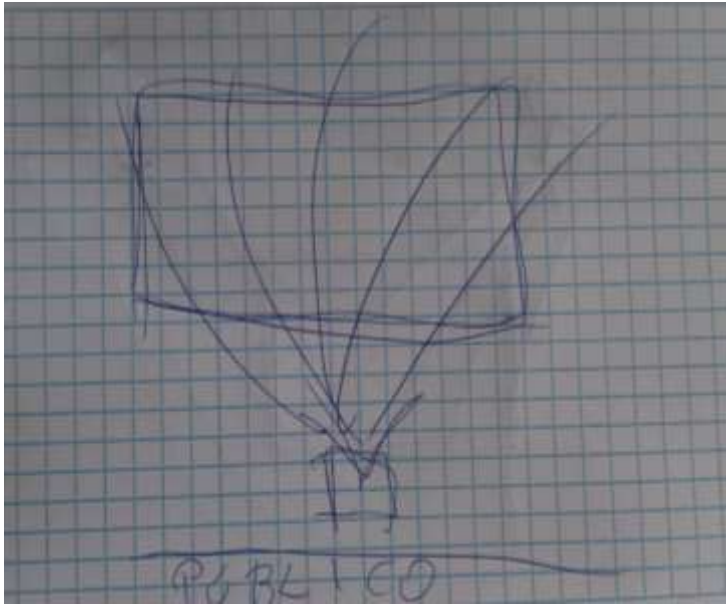
HAMLET
Cristopher Gamarra

SEGISMUNDO
Jimmy Castillo

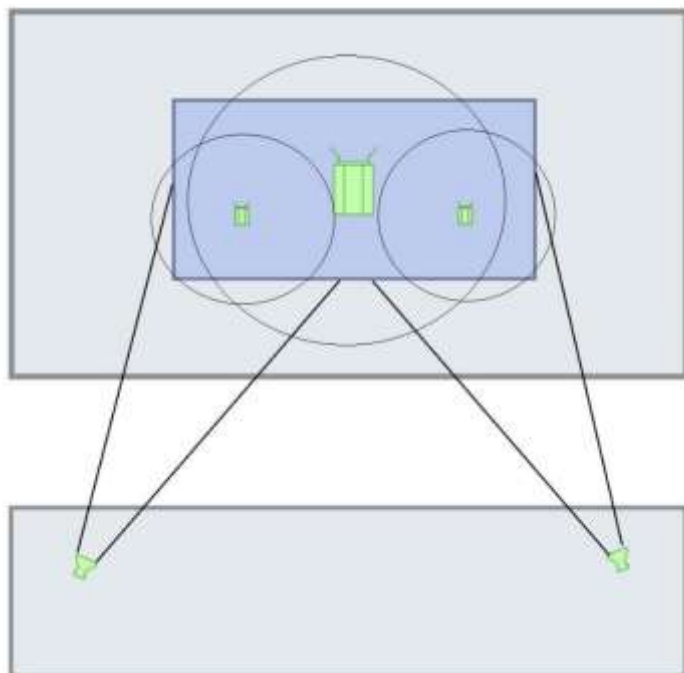
Entrada Libre



Anexo D: Bosquejos de Iluminación



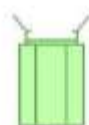
Anexo E: Planta de iluminación



Leyenda:

 Luz led

 Fresnel pequeño

 Elipsoidal