

VERONA, MÁS ALLÁ DE ROMEO Y JULIETA

VERONA, BEYOND ROMEO AND JULIET

Daniel Ariza Gómez**

** Maestro en Arte Dramático, Universidad Distrital. Psicólogo Universidad de la Sabana. Actualmente adelanta estudios de Maestría en Estética y Creación en la Universidad Tecnológica de Pereira. Es profesor Asistente de la Universidad de Caldas.

RESUMEN

El presente artículo apunta a un ejercicio hermenéutico sobre la obra de teatro *Romeo y Julieta*¹ (1595), que fue escrita por William Shakespeare. En tanto reflexión teórica, aportará al corpus del proceso creativo del espectáculo *Verona* que se viene adelantando con estudiantes de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas². Para lograr este objetivo es importante reconocer que, tal como lo expresa Gadamer, “la obra de arte posee un presente intemporal” (2001: 55), lo cual posibilita leer, en nuestro presente, la obra en sí misma (*Ibid.*), en otras palabras, en el aquí y ahora del lector o en este caso del receptor-creador, diada que corresponde al rol de director teatral. Será la conversación,³ entre algunos textos de la obra y mi comprensión de los mismos, la guía sobre la que montaré el presente discurso.

PALABRAS CLAVE

Teatro, hermenéutica, Shakespeare, *Romeo y Julieta*, violencia, amor.

ABSTRACT

The present article presents a hermeneutic exercise on the William Shakespeare’s play *Romeo and Juliet* (1595). As a theoretical reflection, the article will contribute to the corpus of the creative process of the *Verona* performance, which is being prepared by students of the Drama Arts Department at the Universidad de Caldas. In order to achieve this important objective it’s important to acknowledge that, as expressed by Gadamer, “the play presents an untemporal present” (2001: 55), which makes possible the reading of the play itself in the present time (*Ibid.*); in other words, in the here and now of the reader, or in this case, of the receptor-creator, role corresponding to the theatrical director. The article includes the conversation between some parts of the play and the author’s understanding.

KEY WORDS

Theater, hermeneutics, Shakespeare, *Romeo and Juliet*, violence, love.

* Recibido: julio 18 de 2009, aprobado: septiembre 7 de 2009. Ponencia realizada en el II Encuentro de Investigadores Universitarios en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, octubre de 2009.

¹ Corresponde a la traducción de Enrique López Castellón (2004).

² Se trata del cumplimiento de la actividad académica Montaje IV, que debe corresponder a una creación de teatro para espacio no convencional, dentro del programa de Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro.

³ Humberto Maturana y Susana Bloch en su libro *Biología del emocionar...* (1996) escriben que, etimológicamente, la palabra ‘conversar’ significa girar juntos. Es decir, está asociado a bailar, a entrelazarse corporalmente. Sobre esta acepción utilizaré el término para el presente trabajo.

LA PUESTA EN ESCENA TEATRAL COMO HERMENÉUTICA

Antes de iniciar con el análisis formal de la obra, se hace necesario denotar que el ejercicio hermenéutico en el teatro aparece en dos instantes bien diferenciados. Por un lado, cuando el receptor es lector del texto dramático, y por otro, cuando se convierte en espectador de la obra. Teniendo en cuenta que en estos momentos adelanto el proceso de montaje de la obra, realizaré el análisis desde la interpretación del texto escrito que se llevó a cabo para la puesta en escena, que dista, de manera importante, tanto de las pretensiones de Shakespeare como de la lengua para la cual fue escrita⁴.

La obra de teatro, en tanto dramaturgia, realiza una narración a partir de formas lingüísticas, sean estas, metáforas, metonimias o paradojas. Este es el juego del texto escrito que corresponde, de manera general, al tejido de palabras que van develando la construcción de un mundo verosímil⁵.

⁴ Los ritmos, cadencias, sonoridades de un idioma hacen posible la creación de una imagen mental determinada que quizá no se cumpla con la traducción a otra lengua. Es por esta razón que algunos autores prefieren no hablar de traducción sino de interpretación, más aún cuando se trata de poesía o con el juego de palabras, como es típico de la escritura dramática.

⁵ La verosimilitud tanto como la necesidad son fundamentales en la construcción del poema dramático tal como lo expresa Aristóteles en su *poética*: *"no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular"* (Aristóteles, 1992: 223).

La "imagen generadora"⁶ del dramaturgo sirve entonces como materia prima para el trabajo de la puesta en escena, pero generalmente queda allí, ya que, una vez se inicia ésta, las palabras e imágenes que vienen desde los signos escritos, son interpretadas de acuerdo a las intenciones de los creadores, en acciones, sonidos o diseños. En otras palabras, la interpretación de la realidad del dramaturgo en su obra, que podría coincidir o no con la presentada durante el espectáculo, corresponde a una labor hermenéutica del director teatral y su equipo y se convierte en el insumo básico para "mostrar", sobre el escenario, su comprensión en presente de lo que significa el subtexto del texto dramático. En resumen, esta labor hermenéutica distaría mucho de una traducción del lenguaje escrito al lenguaje escénico y se convertiría, más bien, en una interpretación de la realidad del dramaturgo y el contexto del equipo creador que se revierte sobre la creación de un mundo posible sobre el escenario.

Finalmente, se podría decir que el público, al presenciar un espectáculo teatral, realiza una interpretación de la obra a partir de la experiencia sensorial que es transmitida por las acciones que ve y oye sobre el escenario y que hacen parte de la interpretación de los creadores escénicos como ya se enunció antes. Con base en lo dicho, el ulterior análisis corresponde a la interpretación del texto escrito de "obra de teatro", y cómo ésta, cooperó para la creación del espectáculo.

⁶ El dramaturgo argentino Mauricio Kartum llama "imagen generadora" a la imagen mental primigenia que da lugar a la obra de teatro. *"La que genera por entero una obra en particular"* (citado por Kartum, 1998: 10-14).

SOBRE LA CREACIÓN TEATRAL. ROMEO Y JULIETA COMO NECESIDAD.

Desde hace algunos años he estado interesado en realizar la puesta en escena de *Romeo y Julieta*. Había trabajado algunas escenas, como también había realizado una adaptación del texto a partir de ideas que atravesaban mi pensamiento. La asociación del texto con el amor en un contexto lleno de violencia, se constituía en una de las inquietudes fundamentales. Para el año 2009, tomé la decisión de enfrentar esas ideas que hacían parte de mi interpretación del texto dramático. En este sentido es pertinente decir que la creación parte de una necesidad por narrar, por contar una historia de una manera y en un momento determinado. Quizá sentí que el proyecto había madurado en la idea y podía pasar a la acción. Sin embargo, es ahí donde encontramos el conflicto, porque el paso de la idea a la propuesta escénica representa un sinnúmero de hechos de azar que no pueden ser controlados por el director y que determinan, en la mayoría de ocasiones, los pasos a seguir.

No es posible realizar una planeación del montaje de una obra ya que la puesta en escena se realiza día a día, ensayo tras ensayo. En este proceso las ideas pueden fluir de manera ágil, pero en otras, hay poderosos estancamientos y se tiene la sensación de parálisis, de inercia frente a la obra que se quiere crear. Son instantes angustiosos. Lo importante es darse cuenta de que la creación es posible por las múltiples asociaciones y combinaciones entre la historia que se va a contar, la historia personal del o los sujetos creadores, lo soñado, y fundamentalmente,

lo recordado. La memoria corresponde a un dispositivo esencial para la creación. Las vivencias recibidas en cada uno de los trabajos de producción teatral o recogidos en cada una de las funciones vistas de los diferentes espectáculos, se van consolidando como archivo personal del creador y van eclosionando, a medida que se va avanzando en el proceso de creación que está determinado por un tiempo/espacio preciso, único. Es así como una combinación o asociación diferente hace cambiar el rumbo de la creación, no sólo para superar los momentos estériles, sino además para dar otra tonalidad a la puesta en escena, que siempre es dinámica, activa, transformadora para el creador y posteriormente para el receptor.

Coro: En la hermosa Verona, donde acaecieron estos amores, dos familias rivales igualmente nobles habían derramado, por sus odios mutuos, mucha inculpada sangre. Sus inocentes hijos pagaron la pena de estos rencores, que trajeron su muerte y el fin de su triste amor. Sólo dos horas va a durar en la escena este odio secular de razas. Atened al triste enredo, y suplíreís con vuestra atención lo que falte a la tragedia.

El coro en Shakespeare cumple diferentes funciones. En este caso, es interesante notar que anuncia la estructura del drama⁷, lo cual representa capital importancia toda vez que antes de la acción, el público

⁷ También ofrece información del espacio en donde se desarrollan las acciones principales, teniendo en cuenta que el drama isabelino permite, a través de la palabra "mostrar" determinados espacios y tiempos. De esta misma manera lo hace con el decorado y con aquellos elementos que deben quedar a la imaginación del espectador por no poderlos representar. Es por esta razón que el texto dice "suplíreís con vuestra atención lo que falte a la tragedia" [ver: Iriarte (1996: 1-35)].

conoce el final de la obra. A mi modo de ver, el autor siente la necesidad de destacar dos elementos que constituyen la fuerza del drama. El primero de ellos es la violencia en forma de odio, rivalidad, sangre, rencor y muerte. El otro es el amor, que está asociado a la familia, la inocencia y la tristeza.

Partiendo de lo anterior, al abordar la tragedia de *Romeo y Julieta*, con el objetivo de realizar la puesta en escena, estos dos elementos empiezan a impregnar las diferentes escenas, donde el “amor imposible” deja de tener relevancia de manera progresiva una vez se inicia el trabajo investigativo, que precede el montaje⁸, ya que se empieza a encontrar el subtexto de la violencia que antes no había sido explorado. Es por esto que afirmo que el espacio/tiempo son determinantes de la creación, no lo es la historia, es el momento en que la lees, el instante que te paras sobre el escenario, el día y la hora de la presentación. Todo ello va develando formas diferentes de hacer que van fortaleciendo la necesidad de narrar, que en este presente y para contar la obra, como dije anteriormente, se alejaba del amor y acercaba, vigorosamente, a la sangre.

LA VIOLENCIA COMO TEXTO

Según lo relata Macgowan “*la Inglaterra isabelina amaba la violencia*” (2004: 148), seguramente esta fue la base para que Shakespeare escribiera la tragedia de

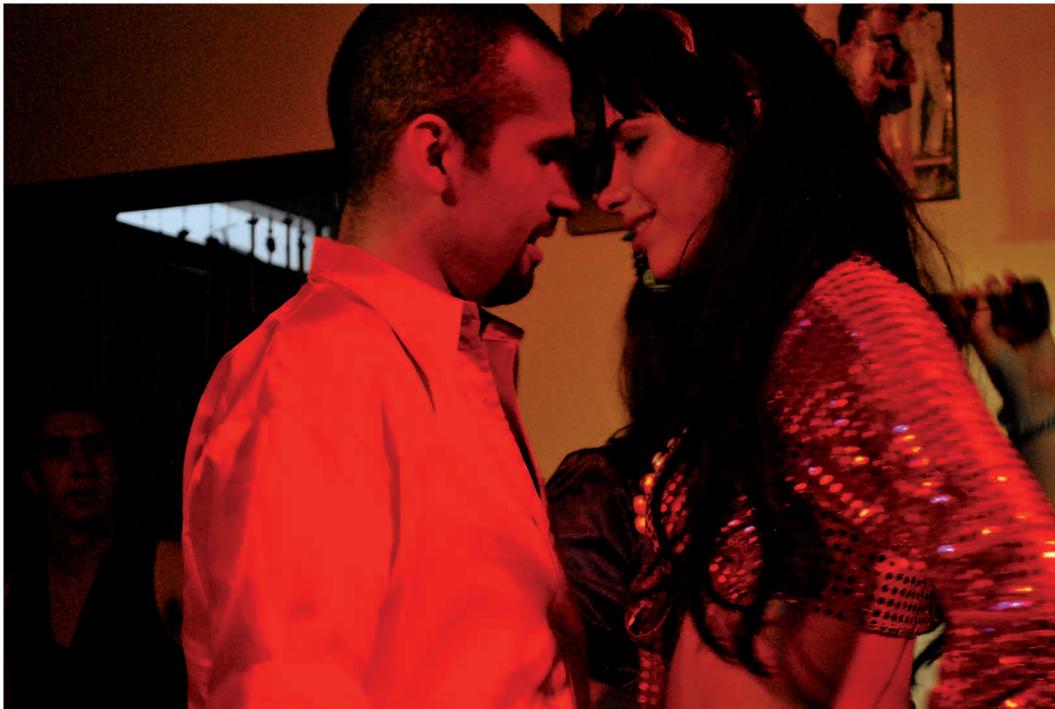
Romeo y Julieta. Desde el comienzo se muestra un ambiente sangriento y desolador como se observa en el texto del coro, que a través de la narración de hechos en pasado, da muestra de una sociedad cuyas acciones no serían dignas de imitar y esto es muy interesante toda vez que muestra el alejamiento de Shakespeare de las unidades clásicas y de las sentencias de Aristóteles y de Horacio. En este sentido, la historia de amor sería un pretexto para describir una sociedad que purga su dolor a través de la sangre y donde el destino no hace parte activa de la tragedia⁹.

Hay cuatro momentos fundamentales que evidencian claramente la narración desde la violencia. Se necesitan menos de dos horas para ver sobre el escenario cinco muertes y diferentes disputas. El primero de ellos es la contienda que sucede en la calle entre dos bandos de jóvenes; la segunda es la muerte de Mercutio, que motiva la muerte de Teobaldo por manos de Romeo; la muerte de París, el pretendiente de Julieta; y finalmente, el suicidio de los dos jóvenes.

Desde la primera escena del primer acto, se nos muestra, en plano general, dos bandos que comparten un territorio de “amos”, de “patrones” por los cuales tiene sentido perder la vida. Es una muestra del territorio en dónde se desarrolla la historia y donde la paz no es más que una palabra enunciada, pero que de ninguna forma, hace parte de sus pensamientos.

⁸ La mayoría de teóricos se refieren a este momento como “trabajo de mesa” toda vez que es anterior a la acción y generalmente se hace a través de conferencias, estudios sobre los textos, creación de posibles diseños. Para ampliar este tema revisar el proceso de “Análisis activo” propuesto por Konstantin Stanislavski [ver: Stanislavski (1994)].

⁹ Es típico encontrar en los diferentes análisis que se hacen de *Romeo y Julieta* que la tragedia se produce por el azar infortunado y no por la toma de decisiones de los personajes. Punto esencial del presente análisis.



Obra: "Verona" Universidad de Caldas, Fotografía: Andrés Uribe

Teobaldo dice "*¡hablarme de paz, cuando tengo el acero en la mano! Más odiosa me es tal palabra que el infierno mismo...*" (Acto I, Escena 1). Tampoco lo es la ley, que a través de diferentes maneras, se trata de evadir en continuos pasajes de la obra.

Abraham: Caballero, ¿os chupáis el dedo porque nosotros pasamos?

Sansón: (A Gregorio) ¿Estamos dentro de la ley, diciendo que sí?

Gregorio: (A Sansón) No, por cierto.

Sansón: Caballero, no me chupaba el dedo porque vosotros pasabais, pero la verdad es que me lo chupo.

Gregorio: ¿Buscáis pendencia, caballero?

Abraham: Ni por pienso, señor mío.

Sansón: Si la buscáis, aquí estoy a vuestras órdenes. Mi amo es tan bueno como el vuestro.

Abraham: Pero mejor, imposible.

Sansón: Está bien caballero.

Gregorio: (A Sansón) Dile que el nuestro es mejor, porque aquí se acerca un pariente de mi amo.

Sansón: Es mejor el nuestro, caballero.

Abraham: Mentira.

Sansón: Si sois hombre, sacad vuestro acero.

Gregorio: Acuérdate de tu sabia estocada. (*Ibid.*).

Los continuos insultos invaden la escena a la que posteriormente llegan Teobaldo y Benvolio. El cruce de espadas marca una manera de comunicar, que tal como lo enunció el coro ya lleva un tiempo dentro de esta población. ¿Qué diferencia habría con los pandilleros de la actualidad? La condición de hombre es debatida en el texto de Sansón indicando que corresponde al género masculino tal tipo de acciones. Es claro que las obras de Shakespeare hablan, sobre todo, de los actos masculinos, que en forma de reyes

o guerreros van en contravía de las reglas y hacia el deseo de poder. Por nada es una época en que a la mujer no le es posible participar de la actuación en teatro.¹⁰

De otro lado, resulta interesante ver que la primera víctima mortal de la violencia es uno de los jóvenes que al momento de morir maldice las dos familias argumentando su proximidad a la poesía y su lejanía con el conflicto. El sueño de Mercutio sobre la “Reina Mab” (Acto I, Escena 4) hace evidente su interés por lo sublime, por el gozo de la imaginación. La sensualidad y el erotismo hacen posible detectar de qué manera en el ser humano conviven la pulsión que tiende a unir o “Eros” y otra que tiende a la destrucción o “Tanatos”. En Mercutio ambas fuerzas hacen presencia.

Mercutio: Sin duda te ha visitado la Reina Mab, nodriza de las hadas. Es tan pequeña como el ágata que brilla en el anillo de un regidor. Su carroza va arrastrada por caballos leves como átomos, y sus radios son patas de tarántula, las correas son de gusanos de seda, los frenos de rayos de luna... (Acto I, Escena 4).

Es interesante ver cómo en la obra se muestra la angustia por vivir los acontecimientos de manera inmediata, de lo contrario llegará la catástrofe. La escena de Mercutio es rápida, la confusión invade a quienes está allí. Se revela la sociedad al matar al poeta, se protesta contra el horror de la violencia que ha llevado a sus pobladores a matarse unos contra otros. El núcleo fundamental de la sociedad, la

familia, tiene interiorizado el encono y no teme las consecuencias. Lo peor de todo, esto seguirá por mucho tiempo. Posterior a la estocada que Teobaldo le propina, Mercutio augura:

Mercutio: Mal me han herido.
¡Mala peste a Capuletos y Montescos! Me hirieron y no los herí... Maldita sea la discordia de Capuletos y Montescos. (Acto III, Escena 1).

Empero el protagonista no podría quedar atrás. Romeo hace parte del comportamiento común de quienes habitan Verona, que a pesar de ser joven, es hombre. Como retador de una contienda, él decide actuar, se lanza a un abismo que no tiene retorno, toma una decisión, que aunque rápida, hace parte de la conciencia, no necesariamente haría parte de un error o falla del personaje toda vez que el combate es debido a la venganza de la sangre derramada de su amigo Mercutio. El error trágico hace parte del destino que según los trágicos griegos conduce a la catástrofe. En este sentido, la acción de Romeo cumple con la regla, sin embargo la acción, hace parte de su pensamiento, de su consciente, pero como lo explicaré más adelante, esta *peripecia*¹¹ hace parte más de un resultado de la sociedad que del acto de un hombre.

Romeo: Teobaldo este mote de infame que tú me diste, yo te lo devuelvo ahora, porque el alma de Mercutio está desde las nubes llamando a la tuya, y tú o yo o los dos hemos de seguirle

¹⁰ “Los actores eran todos masculinos. Los papeles de mujer eran representados por actores jóvenes” (Shakespeare, año: 15).

¹¹ “La *peripecia* es el paso de una situación a su contraria, por parte de quienes actúan, tal como ya se ha dicho, y esto, según venimos diciendo, de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad” (Aristóteles, 1992: 255).

forzosamente.

Teobaldo: Pues vete a acompañarle tú, necio, que con él ibas siempre.

Romeo: Ya lo decidirá la espada.

(Acto III, Escena 1).

Romeo obra como predictor, habla del futuro en relación con la posible muerte de alguno de los dos. La frase final, por su parte, es un reto entre dos luchadores. Romeo se enfrenta al “rey de los gatos”, él conoce su contendor y aún así decide combatir. Está decidido a morir o a matar, en ese momento no corresponde, necesariamente, a una condición del destino, aunque él, más adelante, se llame así mismo “juguete del destino”.

Benvolio: Huye Romeo. La gente acude y Teobaldo está muerto. Si te alcanzan, vas a ser condenado a muerte. No te detengas pasmado. Huye, huye.

Romeo: Soy triste juguete de la suerte.

Benvolio: Huye Romeo. (*Ibíd.*).

La muerte, en forma de asesinato o suicidio, el desprecio, las peleas o el racismo, se constituyen en importantes acciones que recorren los diferentes pasajes de esta tragedia isabelina. En este sentido, la obra provoca un sabor contemporáneo sobre la manera como los seres humanos abordan sus relaciones, donde la violencia, es vista como una forma de comunicar lo que se piensa y se siente. Cada uno de los personajes contribuye a este panorama.

El suicidio de ambos jóvenes es bien interesante, dentro de la estructura dramática, avisa sobre el poder del odio, informa sobre las consecuencias de la intolerancia, dirige la atención sobre la

pasión. Antes había dicho que la obra mostraba la pulsión humana. Pues bien, la escena del suicidio de los adolescentes está determinada por un ritual impregnado de erotismo y muerte que comienza con la muerte de Paris. Aquí Romeo ya no es “juguete del destino”, se ha convertido en un asesino que viene cegado por el odio. Es la representación del descontrol de los jóvenes provocados por la presión social y familiar. Poner el conflicto con Paris en voz de un loco genera un distanciamiento del personaje, lo hace humano frente a la acción violenta.

Romeo: He venido a luchar conmigo mismo. Huye, si quieres salvar la vida, y agradece el consejo de un loco.

Paris: ¡Vil desterrado, en vano son esas súplicas!

Romeo: ¿Te empeñas en provocarme? Pues muere... (Acto V, Escena 3).

Con la sangre en las manos, mantiene una escena romántica con Julieta. Es la representación de la maldad y la bondad en un sólo cuerpo, vibrando en un sólo espíritu. Julieta al despertar de la pócima lo besa de manera apasionada pero ya es inútil. El núcleo familiar es afectado en lo más frágil, en la muerte de los hijos, hacia allí se dirige el deseo de poder. Si éste es el camino, la sociedad terminará destruyéndose, tal como lo dice el alguacil ante la presencia de esta escena final: “*Sólo vemos cadáveres*” (*Ibíd.*).

MÁS QUE AMOR, PASIÓN

A la luz de la violencia, la historia de amor es frágil, no tiene un argumento

que permita verla con la suficiente fuerza. En el transcurso de la obra sólo aparecen Romeo y Julieta juntos en cinco oportunidades¹², tal como lo muestro en el siguiente Cuadro:

Acto / Escena	Acción
Acto I, Escena 5	Se conocen y se besan.
Acto II, Escena 2	Romeo le propone matrimonio.
Acto II, Escena 6	Matrimonio ayudado por Fray Lorenzo.
Acto III, Escena 5	Romeo se despide de Julieta porque ha sido desterrado. Consuman el matrimonio.
Acto V, Escena 3	Los dos se suicidan.

Tal cual se presenta la escaleta de acciones, el paso de una a otra es precipitado –ya antes había mencionado la necesidad de resolución rápida de los acontecimientos, en búsqueda de la angustia– y quizá se podría decir que sin un fundamento sobre el amor, en el que estaría vinculado el conocimiento de la pareja, en el compartir y en el esfuerzo de los dos en tanto seres humanos que buscan algo más que alejarse de la soledad (Fromm, 1993). No es posible evidenciar que se haya dado un proceso entre esta pareja, tal vez se podría afirmar que la corta etapa de enamoramiento podría llevarlos más rápido al acto sexual, sin embargo, no es posible mostrarlo ante los ojos de la sociedad y es por esto que la historia presenta una pequeña escena

¹² Es importante aclarar, tal como lo hace la investigadora Iriarte (1996: 11) que *“todo el aparato divisorio del drama isabelino es editorial, tardío, neoclásico y muy vacilante, y sólo quedará instituido en forma más o menos estable en las ediciones del siglo XVIII”*.

del matrimonio (Acto II, Escena 6), que se siente sin soporte si se tiene en cuenta que sólo pasa un día después de conocerse. Tal vez los principios religiosos puedan pesar de manera fuerte aquí, toda vez que la relación sexual no sería posible sin una bendición previa. Las diferentes religiones han instaurado de manera total el comportamiento sexual de la personas, lo que no indica, necesariamente, que esto se cumpla. Seguramente la modernidad, a partir de la gesta de diferentes movimientos en torno a lo sexual, ha promovido una mayor liberación del comportamiento. De todas maneras Romeo y Julieta presentan un avance en este sentido toda vez que el pensamiento del pecado, a pesar de la situación apremiante que se narra en la escena del matrimonio de estos adolescentes, está sólo enunciado en dos ocasiones: uno, de los textos del fraile al dar la pócima a Julieta; y otro, de Romeo cuando va a luchar contra Paris. Con base en esto, ¿acaso estaría justificado el “verdadero amor” proclamado por Julieta, cuando acaban de conocerse?

Fray Lorenzo: ¡El cielo mire con buenos ojos la ceremonia que vamos a cumplir, y no nos castigue por ella en adelante!

Romeo: ¡Así sea, así sea! Pero por muchas penas que vengan no bastarán a destruir la impresión de este momento de ventura...

(*Ibid.*).

Es interesante dar cuenta de qué manera el fraile, en tanto representante de la iglesia es vinculado con acciones fuera de la ley, hecho que refuerza poderosamente el marco contextual de un territorio marcado por la violencia y el desorden. De esta manera, él se convierte en aliado

de la tragedia más que de la historia de amor, ya que al tratar de unir a través de diferentes artilugios separados de la norma, provoca la confusión y la fatalidad. No se puede olvidar que él es quien entrega la pócima a Julieta (Acto IV, Escena 1) que supuestamente ayudará a percibirla como muerta y que apoyará la misión de unión entre los protagonistas.

Fray Lorenzo: Mañana es miércoles: por la noche quédate sola, sin que te acompañe ni siquiera tu ama, y cuando estés acostada, bebe el licor que te doy en esta ampolleta... (*Ibid.*).

REEVALUACIÓN DEL *ETHOS* SOCIAL Y LA HAMARTIA¹³

Boal (1974) propone, en relación con el "Sistema Trágico Coercitivo" de Aristóteles, la existencia de tres tipos de modificación de éste que han sido determinadas por la sociedad. El tipo "clásico" presenta la "*hamartia versus el ethos social perfecto*". Este tipo es el más conocido y corresponde a la recuperación del equilibrio a través de la catástrofe ocasionada por la falla del protagonista dentro de un *ethos* social perfecto. En el segundo tipo, es la falla de dos héroes o protagonistas quienes se destruyen mutuamente dentro de una sociedad éticamente perfecta y se puede describir como "*hamartia versus hamartia versus ethos social perfecto*". En el tercer tipo de configuración, se presenta la "*hamartia negativa versus el ethos social perfecto*", significando esto que el héroe no tiene sino sólo una virtud que será utilizada para

la resolución del conflicto, de tal manera que el final no corresponde a la catástrofe sino a un desenlace feliz. Este último tipo se convierte en necesario, en tanto que presenta una manera de lograr la empatía de aquellos que continuamente cometen errores pero que tienen la posibilidad de cambiar. Es por esta razón que este último tipo de sistema trágico se convierte en vital durante la edad media.

Con base en lo anterior, *Romeo y Julieta* no cumpliría con ninguno de los tipos propuestos por Boal y consignados por Aristóteles en su "*Arte Poética*", razón por la cual motiva la enunciación, para el presente artículo, de uno diferente. Se podría ver como: "*Hamartia versus Ethos social imperfecto*". Aquí se deben realizar algunas precisiones sobre este modelo que se presenta. La primera de ellas es que la hamartia no corresponde a los protagonistas, es decir a Romeo o Julieta, sino que está relacionada con las familias de ellos. La falla está asociada al profundo odio que han despertado por un problema racista del cual, la pareja, no es más que el chivo expiatorio. Son estos dos adolescentes los portadores del odio que como poderoso virus se ha inoculado en sus conciencias gracias a las acciones de sus progenitores. Este comportamiento agresivo es finalmente el que termina con la vida de los dos y a la luz de los espectadores resultará catártico evidenciar que el rencor y la violencia de las familias sólo llevan a la destrucción y que la reconciliación es tardía, es decir no hay un final feliz porque la sangre mancha la situación. En otras palabras, la transformación debida a la obra en tanto acción se provocará por el error familiar que está vinculado dentro de una sociedad

¹³ Según Aristóteles la hamartia está relacionada con la falla trágica del protagonista.

que ha posibilitado tal comportamiento. La escena final es trabajada desde el arrepentimiento de diferentes personajes, entre ellos, los padres de Romeo y Julieta y el Frayle, sin embargo, es un acontecimiento tardío. Otra vez vuelve a ser rápida una transición dentro de la obra. En este sentido, la obra deja sentir el conflicto pulsional humano. No desde el mero instinto, sino desde la falta de reflexión frente a los acontecimientos.

Príncipe: ¡Capuletos, Montescos, ésta es la maldición divina que cae sobre vuestros rencores! No tolera el cielo dicha en vosotros, y yo pierdo por causa vuestra dos parientes. A todos alcanza hoy el castigo de Dios.

Capuleto: Montesco, dame tu mano como dote de mi hija, más que esto no puede pedir tu hermano.

Montesco: Y aún te daré más. Prometo hacer una estatua de oro de la hermosa Julieta tal que asombre a la ciudad.

Capuleto: Y a su lado haré yo otra igual para Romeo.

Príncipe: ¡Tardía amistad y reconciliación, que alumbra un sol bien triste!

El *Ethos* social imperfecto está asociado al entorno en el cual se desarrolla toda la acción y que está representado en la figura metonímica de las dos familias como soporte de la construcción social, que finalmente está en la búsqueda del perdón y reconciliación en medio de una "familia" que hace mucho no siente "la alegría del sol" como es el caso de nuestro país y que moviliza mi necesidad de representar esta obra.

REFERENCIAS

Aristóteles. (1992). *"Arte poética"*. Traducción de Casimiro Flórez Canseco. Madrid: Don Antonio de Sancha.

Bergua, J. (1972). *Comedias de William Shakespeare*. Compendio. Madrid: Ediciones Ibéricas. Notas preliminares, pp. 5-28.

Boal, A. (1974). *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. pp. 14-50.

Fromm, E. (1993). *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Barcelona: Paidós.

Gadamer, H. (2001). *Estética y hermenéutica*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: ed. Tecnos.

_____. (2002). *Hermenéutica de la Modernidad*. Conversaciones con Silvio Vietta. Traducción de Luciano Elizaincín-Arrarás. Madrid: ed. Trotta. p. 11.

Iriarte, A. (1996). *Lo teatral en la obra de Shakespeare*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Kartum, M. (1998). "Poner un mundo a vivir: El oficio del escritor". En Revista *Gestus*, Número Especial abril: 6-20.

Kott, J. (2006). "Es todavía Shakespeare nuestro contemporáneo?". En Revista *El Malpensante*, 69: 46-49.

Macgowan, K. Melnitz, W. (2004). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 121-190.

Maturana, H. y Bloch, S. (1996). *Biología del emocionar y Alba Emoting*. Santiago de Chile: Dolmen ediciones. pp. 19-20.

Shakespeare, W. *Comedias*. Traducción de Juan Verruga.

Stanislavski, K. (1994). *Ética y disciplina. Método de las acciones físicas*. Traducción de Margherita Pavia. México: Grupo Editorial Planeta.