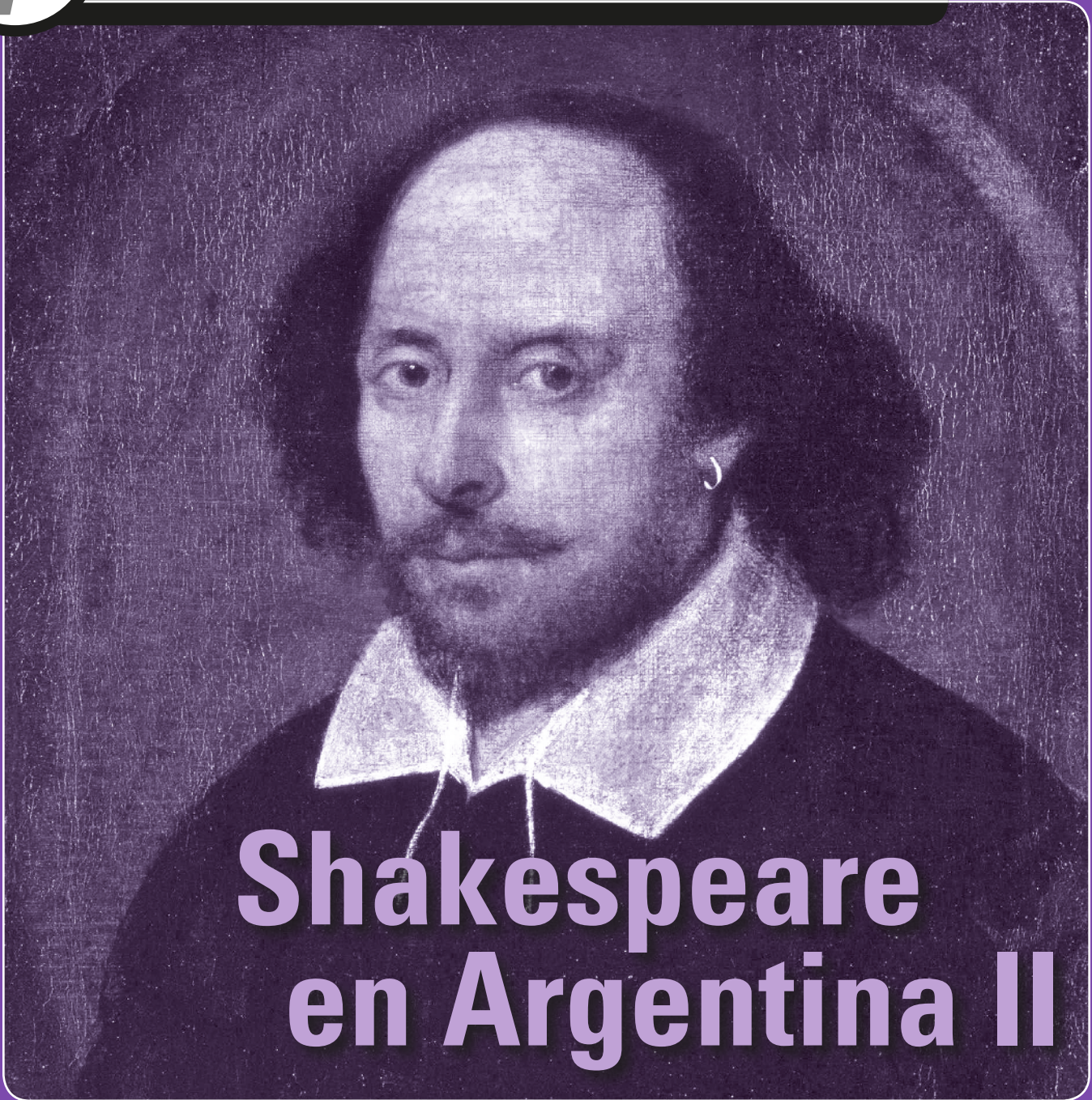




/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 29 - Instituto Nacional del Teatro - MAYO 2015



Shakespeare en Argentina II

- 1 *p/ 5* **HAMLET EN EL ANFITEATRO**
TEATRO 2012 / ALEJANDRO FINZI
- 2 *p/ 9* **SHAKESPEARE EN NEUQUÉN:
(IN) VOLUNTARIOS PROTAGONISTAS**
- 3 *p/ 11* **SERGIO AMIGO, UN SHAKESPERIANO
ARGENTINO EN LONDRES**
(CON UNA CARTA DE LOS PRESOS DE LA CÁRCEL DE WANDSWORTH)
- 4 *p/ 15* **TEATRO SHAKESPERIANO EN MOVIMIENTO:
HAMLET X HAMLET DE MARCELO SAVIGNONE**
- 5 *p/ 21* **SHAKESPEARE PARA JÓVENES Y ADOLESCENTES**
ENTREVISTA CON EMILIANO DIONISI
- 6 *p/ 26* **SHAKESPEARE EN SALTA: 2003- 2013.
DIEZ AÑOS DE INTERVALOS.**
- 7 *p/ 34* **SHAKESPEARE Y ALEJANDRO URDAPILLETA:
SU POÉTICA DE ACTUACIÓN EN LA PUESTA
EN ESCENA DE “REY LEAR” (2006)**

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Lic. Amado Boudou

Ministerio de Cultura

Teresa Parodi

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Guillermo Parodi

Secretaría General: Cristina Idiarte

Representante del Ministerio

de Cultura: Martín Glatzman

Representantes Regionales:

Paula Brusca De Giorgio (Centro), Mónica Carbone

(Centro-Litoral), Carlos Leyes (Noreste),

Cristina Idiarte (Norroeste), Ariel Sampaolosi

(Nuevo Cuyo), Mauricio Flores (Patagonia)

Representantes de

Quehacer Teatral Nacional:

Graciela Rodríguez, Juan Carlos Muzzin,

Carmen Saba, Alejandro Conte

AÑO XI – Nº 29 / MAYO 2015

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Guillermo Parodi

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Edición

Graciela Hoffeltz

Corrección

Elena del Yerro

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes - Sujeto Tácito

Imagen de Tapa

Exposición "El verdadero rostro de Shakespeare",

organizada por la Fundación Romeo

Edición Fotográfica

Magdalena Viggiani

Fotografías

Archivo de los autores

Distribución

Teresa Calero

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 – piso 7

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 114

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar

editorial@inteatro.gov.ar

ISSN: 2469-0163

El contenido de las notas firmadas es exclusiva
responsabilidad de sus autores.

Prohibida la reproducción total o parcial,
sin la autorización correspondiente.

Registro de Propiedad Intelectual en trámite.

En esta nueva edición, **Cuadernos de Picadero** reunió un conjunto de textos dedicados a la incidencia que tuvo en la argentina la obra del dramaturgo y poeta inglés William Shakespeare. A partir de la atenta mirada de destacados investigadores, el propósito fue contribuir, desde perspectivas bien distintas, a multiplicar el análisis sobre su monumental obra y deslizar algunas respuestas sobre sus aportes en la escena nacional, a lo largo de su historia.

Hamlet en el anfiteatro

Por ALEJANDRO FINZI, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

*“Si alguna vez hubo un lugar para mí en tu corazón,
Renuncia a ese reposo que ahora ansías
Y vive, vive, respirando la amargura del mundo alrededor
Para que puedas contar mi historia”.*

HAMLET, ACTO V, ESCENA 2, DE WILLIAM SHAKESPEARE.

A los artistas que recuperaron el Anfiteatro del Parque Central

PERSONAJES

- Hamlet
- Marcelo
- Iván
- Ofelia
- Coro de los excavadores del Anfiteatro

Parque Central, noche de otoño. Luna y bufanda.

Un grupo de excavadores van y vienen sacando tierra y escombros del Anfiteatro tapado. El trabajo trae la canción:

*“Mañana en mi ventana
Estaré cuando amanezca...”*

Uno de los excavadores, nariz de payaso, se adelanta, y dirigiéndose al público relata lo que sigue:

-Un triste día de fines de abril de este año de 2012, el intendente de Neuquén, capital de los Derechos Humanos, capital de la cultura patagónica, mandó tapar con escombros y tierra el Anfiteatro del Parque Central. Arrasó con el Anfiteatro y con la ley. Él dice que, por las noches, este histórico lugar donde funcionó la playa de maniobras del Ferrocarril, es ocupado por transeúntes para con-

sumir drogas, alcohol, hacer sus fisiológicas necesidades y entregarse a los brazos del hermoso Eros.

Los artistas de la ciudad dejamos nuestros zancos, nuestras guitarras, la pluma, los pinceles y el bombín, para tomar picos y palas y recuperar lo que a todos ustedes pertenece por igual. Aquí estamos, destapando un espacio de creación, libre y solidario. Corazón de la alegría y reino de la imaginación.

Hasta que una visita llegó....

El artista, luego de una gran reverencia, se reincorpora al grupo y retoma, con entusiasmo, el trabajo y la canción:

*“Mañana en mi ventana
Estaré cuando amanezca
El galán abre la puerta
Y mi virtud queda detrás...”*

Dos excavadores buscan un instante de reposo. La pausa merece, cómo que no, una infusión telúrica:

MARCELO -¿Y ése que viene ahí, Iván?

IVÁN -¡Otro vecino más, muy bien! ¡Van sumando! ¡Más somos, más rápido terminamos!

MARCELO -No parece que venga a desenterrar el Anfiteatro, ése.

IVÁN -¿Vos decís?

MARCELO-¿No será algún funcionario municipal, el intendente, capaz?

IVÁN -Vestido como está, no parece.

MARCELO -El carnaval ya pasó y los corsos de Neuquén se hacen en Zapala, no acá.

IVÁN -No, pero fijate bien...¿ No será...?

Llega Hamlet.

HAMLET -Buenas noches.

MARCELO -¿Es o no es?

IVÁN -Seguro que nadie mejor que él para decirlo.

MARCELO -Escúcheme, don, ¿Usted no es el intendente?

HAMLET -Disculpen, no entiendo ¿“Intendente”, dice?

IVÁN -No, esperá. No podés hablarle así. Yo creería que a éste, con esa facha, hay que dirigirse de otra manera. Parece tener un cargo muy importante. Lo que le pregunta mi compañero es si usted es el “burgomaestre” de Neuquén.

HAMLET -¿El burgomaestre de dónde?

IVÁN -¿Viste? ¡Algo entiende!

MARCELO -¿Pero qué quiere decir “burgomaestre”?

IVÁN -El burgomaestre de nuestra ciudad, don.

HAMLET -Yo soy Hamlet, Príncipe de Dinamarca.

MARCELO -¡Éramos pocos y parió la abuela!

HAMLET -¿Cómo dijo? No comprendo...

IVÁN -“Vulnerat omnes, última necat”

HAMLET -Ah, sí, por supuesto...

IVÁN -¿Viste? Te dije que era Quiroga. Los intendentes saben muchas cosas, conocen idiomas, incluso. No, si a mí no me engañan, éstos...Y dígame, señor, ¿qué andaba haciendo por el Parque Central a estas horas?

HAMLET -Salí a dar una vuelta. Resulta que alguien dejó olvidado en aquel banco, ven, por allá, un libro de Shakespeare y como nadie lo vino a buscar entonces, yo, ¿qué iba a hacer? Salí a dar una vuelta, hasta que los veo a ustedes, dos sepultureros...

Los dos excavadores y todos los restantes dejan en ese instante el trabajo y, a coro, preguntan:

-¿Sepultureros, nosotros?

IVÁN -¿Nosotros, sepultureros?

HAMLET -Sí, eso.

El coro, amenazante:

-¿Cómo dijo?

HAMLET -Los sepultureros. En el libro, fijense: la primera escena, del acto Quinto. Ahí llego yo, en compañía de Marcelo y otro más.

Y el coro de excavadores, al unísono señalando al compañero de Iván:

-¡Marcelo está ahí...!

MARCELO -Pero si yo a este tipo no lo conozco...! En mi vida lo he visto...!

IVÁN -No estés tan seguro. Te cuento: a este pobre hombre le mataron al padre...

Y claro, Marcelo va y le extiende la mano al Príncipe

MARCELO -Oh, perdóneme, don Hamlet, lo siento mucho y lo acompaño en el sentimiento. ¿Y cómo fue? ¿Un ataque cardíaco, leyendo el recibo de jubilado, tratando de cruzar la multibrocha...?

IVÁN -Claudio, fue.

Claudio, integrante del coro de excavadores, baldes en mano, hace mutis por el foro. Perdón, por el Anfiteatro.

HAMLET -Y eso no es nada. ¡Se casó con mi mamá...!

MARCELO -¡Las cosas que hay que oír...!

IVÁN -Y entonces el fantasma de su padre, el rey, que había sido asesinado por Claudio, se le apareció a Hamlet y le pidió que lo mate. Y así poder vengarse.

MARCELO -No es para menos. Yo, en su lugar haría lo mismo....¿El fantasma, dijo? ¡Si los fantasmas no existen, por favor! Hay uno en la Torre Talero, dicen, pero vaya uno a saber...

IVÁN -Y así fue que este señor, el Príncipe Hamlet, se hizo pasar por loco con el objetivo de encontrar el momento donde cumplir con su padre y matar a Claudio.

MARCELO -¿Se hizo el loco o quedó "medio medio"...?

HAMLET -Y, bueno, es simple, uno, en circunstancias tales, habida cuenta los graves acontecimientos, no sé si me explico; claro

que nunca se sabe, las conductas, miré no sé bien.. ¿Por qué no le preguntan al autor?

MARCELO -Clarísimo...

IVÁN -Y ese cambio hizo sufrir mucho a su novia. La hermosa Ofelia

Los integrantes del Coro dejan su quehacer y miran a una de las Excavadoras. Al unísono exclaman:
¡Ahí está, Ofelia...!

HAMLET -¡Ofelia, sos vos! ¡Ofelia, mi amor!

De inmediato el ilustre príncipe dinamarqués comienza a correr detrás de la bella excavadora.

MARCELO -¿Y a éste, qué le agarró, ahora?

IVÁN -Es que Ofelia, como él la había dejado, fue y se suicidó, tirándose en el río...

MARCELO -¡Al Limay! ¿Pero adónde pasó? ¿En el Paseo de la Costa o por un lugar menos peligroso? ¿Se partió la cabeza con un cacho de cemento? ¿Así fue?

OFELIA -¡Quién es este tipo! ¡Sáquenmelo de encima. Qué le pasa. Por favor! ¡Degenerado!

HAMLET -¡Entonces no te ahogaste ..! Vení, vení que te explico. Yo, lo que estoy, es loco de amor...

La carrera se interrumpe en el preciso momento en que se oye el maullido de un gato. Todos permanecen anhelantemente inmóviles mientras el maullido vuelve a oírse pidiendo auxilio:

-¡Rápido, por allá, es un gato enterrado por Quiroga! ¡Hay que salvarlo! ¡A Cavar, a cavar...! ¡Apuren!

HAMLET -¿Cómo? ¿No es acá que está la calavera de Yorick, el bufón de rey?

Alguien tira una pala al Príncipe. Hamlet la toma en el aire y de inmediato se pone también a cavar. ¿Y qué encuentra él mismo bajo la tierra y los escombros unos instantes después?

HAMLET -¡Lindo gatito, hermoso....! ¿Tiene sed, no es cierto, quiere leche, un poquito?

IVÁN -¿Me lo da, Príncipe?

HAMLET -A usted, no. A ella...

Y Ofelia, pura ternura, recibe al gatito sobreviviente entre mimos y primeros auxilios...

Marcelo ha encontrado un libro entre los escombros. Es el libro que se creía abandonado en un banco. Lo abre y lee un fragmento, antes de entregarlo a su dueño:

MARCELO -"El mundo está fuera de juicio...!Suerte maldita!...

Que haya que tenido que nacer yo para enderezarlo..."

HAMLET -Gracias, Marcelo. Gracias. Que en un tablado, en un Anfiteatro, reciten eso más tarde. "Señores, reciban a los artistas como se merecen. ¿Oyen? Que reciban el mejor trato pues son el resumen y la crónica del presente."
¡El trabajo continúa!

Y todos, entonces, retoman la labor:

"Mañana en mi ventana

Estaré cuando amanezca

El galán abre la puerta

Y mi virtud queda detrás..."

FIN

NEUQUÉN, 4-6 DE MAYO DE 2012

Shakespeare en Neuquén: (In) voluntarios protagonistas

Por PABLO FRIZÁN, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

Conocí a Alejandro Finzi en primer lugar como espectador. De aquella época en la que sus textos eran llevados a escena en la ciudad de Neuquén por el elenco de Teatro El Histrión, bajo la dirección de Víctor Mayol. El vínculo era ese, mínimo, de admiración y de extrañeza al no comprender un lenguaje que era nuevo para mí pero que, por esa magia del teatro, me cautivaba.

Mi relación con Finzi se amplió la primera vez que ingresó a mi oficina en la Universidad Nacional del Comahue. Fue un aprendizaje del significado de dos palabras: ironía y sarcasmo. No sabía si me hablaba en serio o realmente me regalaba una forma divertida de ver la vida y la idiosincrasia propia de una institución educativa.

Los caminos de la vida nos llevaron a profundizar la relación, ya en un clima de respeto pero sin formalismos. La vida nos hizo unírnos aún más en una jugarreta del destino, de esas que uno agradece a pesar de ciertos malestares. El Anfiteatro del Parque Central había sido enterrado por la Municipalidad de Neuquén para abrir una calle y poner estacionamientos. Vecinos, vecinas y artistas se habían congregado en el lugar y, en repudio a la medida, lo estaban destapando.

Y es aquí donde Alejandro entra en escena con su obra titulada, con tanto sarcasmo e ironía, Hamlet en el Anfiteatro. Un texto lleno de sátira y donde se

mofaba de la situación ensimisma y de los responsables de semejante atropello.

El texto fue ensayado durante una semana por estudiantes de la Escuela de Bellas Artes en un espacio preparado para esa actividad. El asunto fue que el escenario donde se iba a representar no contaba ni con tablas, equipo de sonido ni siquiera iluminación.

Desde que nos habíamos convocado en este sitio histórico (antes funcionaba allí la fosa de manibras del ferrocarril, casi piedra fundamental de la ciudad) los funcionarios de turno desde los medios locales nos tildaban de “morralleros”, “vagos”, “comunistas” (como si eso fuera un pecado) y “de actitud adolescente”. Ese rosario de improperios tuvo su corolario cuando en los primeros días se cortó la luz del sector para que siempre estuviéramos a oscuras.

Y así nos encontrábamos. A oscuras pero ante la expectativa de ver una obra de teatro en lo que algunos llamaron “una revolución cultural”. Fuimos unos pocos los afortunados en poder ver el ensayo minutos antes de su estreno. Los privilegiados fuimos los que aún continuábamos sacando tierra y escombros con nuestras manos, baldes, palas y carretillas. Y lo seguíamos haciendo a pesar de que a metros de donde estábamos se estaba desarrollando un festival.

La escasa pero reconfortante luz de la tarde otoñal de ese 13 de mayo alcanzó para que la previa se desarrollara con normalidad. La demora para su debut jugó en contra pero el ingenio pudo aún más.

Finzi, con una enorme nariz de payaso, ofició de presentador y se vio obligado a proyectar su voz. La iluminación hizo honor a esa costumbre tan Argentina de “atar todo con alambre”. Nos valimos de celulares, encendedores, un tacho de luz de baja capacidad y la lámpara de una filmadora que registró todo el momento. Cualquiera que desconociera lo que allí estaba pasando pensaría seguramente que así era la estética, así de improvisada. Pero no. Fue así como nos tuvimos que arreglar. No quedó otra manera de iluminar. Éramos el elenco de una comedia dramática o tragicomedia, como se aventuran algunos a llamar.

Como yo ya había presenciado el ensayo, opté por verla desde la montaña de tierra que aún quedaba. Las caras de los espectadores, sentados en un lugar destapados por mis ahora hermanas y hermanos, lo superó todo. Unas cuantas lágrimas corrieron por

mi rostro y rompí en llanto al finalizar la función. ¿Como no llorar? Sabíamos que estábamos haciendo historia y nadie nos la estaba contando.

Aplausos mayores se llevó Hamlet en el Anfiteatro y sospeché que los más fervorosos eran los nuestros, los destinatarios directos de esa belleza literaria.

Finzi con una amplia sonrisa y los ojos brillando como dos estrellas pidió disculpas por las condiciones en la que su pluma daba a luz a su nuevo hijo. No importaba eso. No nos importaba. Fuimos y somos involuntarios (y no tanto) actores. Así se lo dije a Alejandro dándole las gracias. Y, él, con una simpleza, me contestó: “No, gracias a ustedes”.

¿Qué más se puede decir sobre lo que pienso, siento y me emocionó de Hamlet en el anfiteatro?. Nada más. Creo que el propio Alejandro Finzi lo supo hacer por mí en el parlamento final de su protagonista: “Señores, reciban a los artistas como se merecen. ¿Oyen? Que reciban el mejor trato pues son el resumen y la crónica del presente ¡El trabajo continúa!”.

Sergio Amigo, un shakesperiano argentino en Londres

(CON UNA CARTA DE LOS PRESOS DE LA CÁRCEL DE WANDSWORTH)



POR JORGE DUBATTI, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Entre las presencias más relevantes convocadas por el Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina –organizado por la Carrera de Artes de la UBA y el Centro Cultural de la Cooperación, con motivo de los 450° años del nacimiento del autor de Hamlet–, sobresalió Sergio Amigo, director argentino especialista en Shakespeare radicado en Londres desde hace más de una década. La trayectoria de Amigo es fascinante: empezó con sus trabajos sobre Shakespeare y Beckett en la Argentina y actualmente enseña Shakespeare, teatro y política, a los presos de la cárcel londinense de Wandsworth.

“Tímidamente, en Buenos Aires –cuenta Sergio Amigo¹–, comencé a principios de los 90 a tratar de poner en marcha un grupo de actores con el propósito de experimentar y ver qué pasaba al trasladar Shakespeare del libro al escenario. Digo tímidamente, ya que sabíamos que la tarea era enorme, así que – ahora me doy cuenta – aplicamos sin saberlo la lógica marxista de negociar con la resistencia que la materia nos opone, y así crear esos objetos vivos que son las obras de teatro. Creamos La cabeza del jabalí en una época donde el concepto de ‘compañía’ era rarísimo, en una época de individualismo y exitismo exasperante”.

“Comenzamos con una versión adaptada de **La comedia de las equivocaciones** para chicos –re-

1. Entrevista realizada en abril de 2014.



• ESCENA DE “VENUS & ADONIS, DIÁLOGO LÍRICO”.

cuerda—. Nos parecía una buena manera de jugar con Shakespeare, y así disminuir la brecha entre ese respeto reverente y nuestras posibilidades reales en aquel momento. La obra duró seis años en cartel, un récord, y financió prácticamente nuestros siguientes proyectos. El segundo fue **Sonetos de amor**, una creación colectiva que combinaba los sonetos shakesperianos traducidos por Miguel Montezanti con un saxo en vivo que tocaba Los Beatles. El espectáculo era tan flexible que lo hicimos en muchísimos lugares aparte de teatros: los pasillos de la Facultad, salas de conferencia y hasta a la orilla del río en el Uruguay”.

“Seguimos con **Will plus Will**, medio en castellano y medio en inglés —evoca Amigo—. Era un trabajo escrito por Luis Gayol que combinaba textos de dos Guillemos: Shakespeare y Hudson. Unos años más tarde, seríamos invitados a Londres a presentarlo. Fue para mí un momento clave. Una vez allí decidí quedarme y profundizar mi inglés y mis estudios sobre Shakespeare. Pero antes de

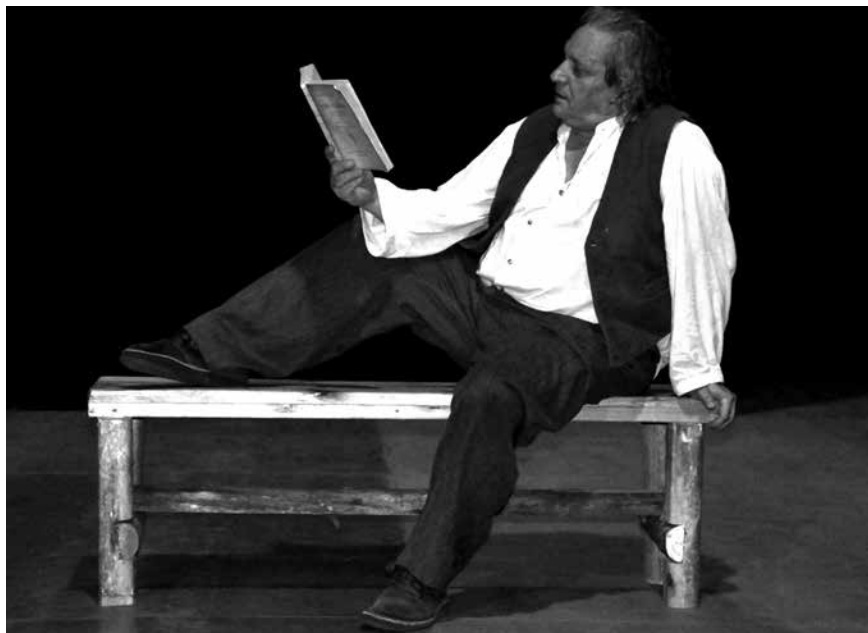
eso, fui invitado a Sydney, Australia, a montar un espectáculo, nuevamente usando los sonetos como material principal. Se llamaba **Fever** y combinaba actores australianos y latinoamericanos. Fue un éxito extraordinario, pero ahí apareció claramente para mí la limitación que me imponía el idioma”.

De Australia volvió a Buenos Aires, siempre guiado por Shakespeare: “Volví y monté en el Payró **Venus & Adonis** con Bernardo Forteza, que hacía todos los personajes. El país claramente se venía abajo, el espectáculo televisivo prostibulario era repugnante allá por el cambio de siglo. Recuerdo que el público nos decía que el texto del poema, esta vez en traducción de De Vedia y Mitre, era música para sus oídos, un oasis en medio de aquel mundo menemista. Con el espectáculo en cartel, favorecido por la crítica, dejé el país y hasta hoy vivo en Londres donde, junto a tres socios más, tenemos The Calder Bookshop & Theatre, un espacio teatral muy original, detrás de nuestra librería y enfrente al Young Vic”.

La adaptación no fue traumática: “Una vez llegado a Londres, con mi inglés muy básico, pero con la misión de aprenderlo y ser capaz de leer a Shakespeare fluidamente, me parecía que no iba a poder sobrevivir sin hacer teatro. Así que recurrí nuevamente a la magnífica traducción de la poesía shakesperiana de De Vedia y Mitre, compré un proyector de diapositivas de segunda mano, y salí, ahora actuando, a hacer mi primer (y único) unipersonal en castellano con los poemas en inglés proyectados simultáneamente. Fue una movida afortunada. Me invitaron a hacerlo primero en Stratford-upon-Avon, luego a Estambul, después a Extremadura. La última función la hice en Calcutta. ‘Shakespeare desde la tierra de Diego Maradona’, así lo anunciaron. Una vez que mi inglés se volvió

fluido, a modo de prueba, presenté una solicitud de trabajo en el mítico Morley College. Para mi sorpresa pasé la entrevista y al poco tiempo me ofrecieron enseñar Shakespeare, actividad que sigo hasta hoy. Pasados los años pude acceder a la ciudadanía británica. La ceremonia se realizó un 23 de abril, fecha del nacimiento y muerte de Shakespeare. También monté en Londres **A Lover's Complaint**, espectáculo que giramos en Irlanda y Buenos Aires, en el Festival Shakespeare 2012”.

Sergio Amigo practica en Londres un teatro que define como radicalmente político. “Aparte de seguir usando el texto de Shakespeare para mis clases –explica–, mi preocupación en estos últimos años es la política. La manera de hacer teatro como una herramienta política. Mis últimos diez espectáculos en Londres intentaron eso. En el Congreso de la UBA dicté un taller explorando la influencia de Shakespeare en Marx, usando la obra **Timón de Atenas** como material”. “La dimensión política en Shakespeare, sé que es obvia, pero a mí se me pasaba por alto –observa–. Hasta que leí a Augusto Boal, donde explora la historia del teatro desde la tragedia griega al teatro foro. Todo teatro entonces es político. La pregunta que se me abre una vez más es: ¿por qué Shakespeare es todavía relevante? La respuesta más oída es siempre: ‘Porque habla de la naturaleza humana’, frase que para mí significa poco y nada. La que se me ocurre a mí es: ‘Porque la clase dominante es la misma que en su tiempo, y por lo tanto es el mismo el paradigma que la sostiene’”. Amigo afirma con orgullo: “Mi otra tarea en Londres es enseñar teatro y política en la cárcel de Wandsworth. Y allí sí que se ve con claridad la dimensión política y de cambio que puede producir el teatro en general y Shakespeare en particular.



• ESCENA DE “VENUS & ADONIS, DIÁLOGO LÍRICO”.

¿Cómo hacer para que los prisioneros, casi todos, por supuesto, de la clase trabajadora –¡justicia de clase no es justicia!–, se adueñen de esos textos, los hagan propios? Para ellos, su experiencia previa con el Bardo, son las aburridísimas clases del colegio o algo ajeno a ellos, que pertenece a la clase burguesa, rica y blanca. Y tienen razón, eso es lo que uno ve en la cartelera londinense. Les pedí antes de venir que escribieran un testimonio sobre su experiencia con Shakespeare (ver abajo). Remarcaban cuán cercano y personal eran **Romeo y Julieta**, **El Mercader de Venecia**, **Hamlet** o **Timón**. Y la libertad – ¡mirá vos, libertad en el encierro! de oírlo y decirlo en un ‘calidoscopio de diferentes acentos, razas y culturas’”.

Amigo concluye: “Nuestro país, por suerte, es otro bien diferente al que dejé en 2000. Fue sin duda una década ganada. Por el contrario, la lucha de uno en Europa contra la apatía, la antipolítica, el individualismo de la mayoría de la gente, es ti-

tánica y sin cuartel. A veces muy desalentadora. Y ahí es donde Shakespeare aparece, en la sordidez de la prisión, a –según la palabras de mis alumnos prisioneros– ‘poner el espejo frente a nosotros y empezar a comprender’”.

DOCUMENTO CITADO:

CARTA DESDE LA PRISIÓN

Carta de los alumnos de teatro de la cárcel de Wandsworth, Londres, a un imaginario grupo de prisioneros en la Argentina, dando testimonio de sus experiencias shakesperianas²:

Hola amigos,

Somos sus hermanos en armas, actualmente encarcelados en la prisión de Su Majestad Wandsworth. Ninguno de nosotros tiene ningún tipo de educación o conocimiento formal de los trabajos de William Shakespeare. Ciertamente alguno de nosotros recuerda haber sido alimentado por la fuerza en la escuela con lo que ni siquiera parecía inglés, mirando fijo el reloj, contando los minutos, bostezando y generalmente deseando estar en cualquier otro lugar en vez de leer ‘Ser o no ser una mierda’!! Para más de la mitad de nosotros aquí en la cárcel, el inglés no es nuestro primer idioma. Y así y todo, hemos avanzado no solamente recitando Shakespeare en nuestra miríada de acentos, algunos extremadamente graciosos, sino en apreciar mediante la guía de Sergio [Amigo] cada significado en profundidad, cada sutileza, cada aspecto del perfectamente elaborado lenguaje usado por Shakespeare para evocar ese calidoscopio de emociones humanas ¿Qué uso posible puede tener recitar Timón de Atenas, el “¿Oro? ¿Amarillo, brillante, precioso oro?” para un ladrón armado o un ratero? ¿Qué puede “Si nos pinchan, ¿no san-



• ESCENA DE “VENUS & ADONIS, DIÁLOGO LÍRICO”.

gramos?” enseñar a alguno de nosotros, miembros de bandos, gangsters, que vemos cada día sangre derramada en nuestras propias calles? Y también: “Ven cerca, amigo, dame tu mano” al ver a un criminal duro, para quien en su lenguaje no pasan más de dos palabras sin decir “puta” u otra grosería, componerse y decir ese texto con ternura y honestidad. “Pero despacio, ¿qué luz ilumina aquella ventana?”: hasta el más duro corazón de piedra no puede sino derretirse un poco. Disciplina, confianza, compostura, memoria, mutuo respeto, mutuo cuidado son solo algunas de las lecciones que hemos aprendido a través de las inmortales palabras de Shakespeare. Ojalá les dé a ustedes tanto placer como el que nos ha dado a nosotros. Nuestras oraciones y amor están con ustedes. Por favor, ¡¡devuélvannos al Camarada Sergio sano y salvo!!

2. Fue leída por Sergio Amigo en el acto de apertura del Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina, el 23 de abril de 2014, en la sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Teatro shakesperiano en movimiento: *Hamlet x Hamlet* de Marcelo Savignone

Por LAURA RAUCH Y LUCÍA SALATINO, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Que la acción corresponda a la palabra, y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone, se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo de la Humanidad.

Hamlet (III, 2), Shakespeare.

El espectáculo **HxH Hamlet x Hamlet** (2011-2014), concebido, dirigido y protagonizado por Marcelo Savignone retoma la clásica pieza shakesperiana (compuesta entre 1599 y 1602) desde un profundo estudio respecto del rol del actor, por medio de la implementación de elementos de la técnica de Jacques Lecoq - máscaras, objetos, canto, y secuencias coreográficas rítmicas - situada dentro de lo que denominamos *teatro físico*, entendiendo por éste la conjunción de diversas teorías teatrales que priorizan la expresión corporal en la interpretación de los artistas.

Shakespeare reflexiona en sus piezas respecto del quehacer teatral, siendo **Hamlet** aquella que prioriza el rol del actor dentro de la escena. Savignone retoma estas reflexiones y compone una pieza para un solo actor, el cual deberá encarnar a lo largo de la puesta no solo los múltiples personajes del clá-

sico –Laertes, Claudio, Ofelia, Horacio, Hamlet padre e hijo– sino también algunos pertenecientes a la cultura popular, como Papá Noel o la Pantera Rosa. Dichas reflexiones sobre lo teatral y el trabajo del actor no son sólo es retomada sino también llevada al extremo: la narración parte de un actor que desea interpretar Hamlet, pero que su labor se ve interrumpida por la vida cotidiana. Al respecto, Savignone comenta que los medios con los que cuenta este actor ficcional se corresponde con la actualidad de los intérpretes de lo que se denomina *círculo de teatro alternativo*. Es decir, el artista no puede dedicar tiempo completo al teatro, sino que debe encontrar otros medios para vivir, combinando *la vida* con los breves momentos de ensayo. En la obra se evidencian estos dos tiempos (el de la vida y el del ensayo) por cortes abruptos marcados por sonidos y luces, que ubica a ese actor que quiere interpretar Hamlet en una situación de constante incomodidad y frustración.

La pieza shakesperiana clásica toma como conflicto principal la necesidad/mandato del hijo de vengar a su padre. Hamlet lucha ante la idea de matar a su tío, Claudio, asesino de su padre, pero finalmente esa venganza se realiza. Es el deseo y el deber de dicha venganza, pero a la vez la sensación de insatisfacción constante ante el pedido del

fantasma de su padre, lo que replica Savignone en tanto actor en su propia obra. Se podría decir que el Hamlet de Savignone venga a todos los actores que se ven obligados a realizar diversas tareas para poder dedicarse a lo que realmente desean. Eduardo Rinesi comenta al respecto que,

Igual que Hamlet, que no se decide a llevar a cabo su venganza sin reflexionar casi exasperadamente sobre el significado de la misma, Shakespeare tampoco se decide a llevar a cabo su *tragedia de venganza* sin convertirla a *ella* en el lugar donde la moral que anima a ese género es sometida a examen e inspeccionada con los criterios, digamos, “modernos”, que no dejan de anunciarse en el interior de su propia obra torturada por su notoria –y tantas veces comentada– pertenencia simultánea a dos tiempos, dos épocas, dos mundos. Para decirlo de otro modo: ni Hamlet ni Shakespeare se sienten muy a gusto ante lo que tienen que hacer. Ni a Hamlet le gusta la idea de vengarse ni a Shakespeare la de escribir una tragedia de venganza, y la causa de ambas vacilaciones es la misma: la incomodidad que ambos sienten ante la moral de la honra y de la guerra en la cual tanto la venganza como las tragedias que hacían de ella su motivo se sostienen. (Rinesi, 2011:109)

Del mismo modo, se podría decir, que el Hamlet que propone Savignone no se decide, o no logra concretar, su cometido de dedicarse enteramente al teatro. Está constantemente entre dos mundos y dos tiempos distintos: el de la vida cotidiana - de los diversos trabajos que hace para sobrevivir - y el tiempo de la ficción y ensayo. Tanto es así que este actor, en su desesperación en llevar a cabo su objetivo, termina encerrado en el mundo ficcional, al punto de convertirse en Hamlet y correr el mismo

final que este. Savignone reflexiona al respecto en una entrevista, diciendo:

Un actor que ensaya **Hamlet** en sus momentos libres, muy similar a lo que refiere al teatro alternativo donde uno ensaya lo que puede y cuando puede, y de a poco el Hamlet le va ganando a todo y termina siéndo [lo]. La locura del personaje reside en querer ser Hamlet. *Ser o no ser Hamlet*. (Varela y Sandoval, 2001)

A su vez, en **HxH** es retomado otro tipo de reflexión que refiere al modo de actuación en términos de búsqueda del intérprete, elemento que ya aparecía en el texto original. Esa reflexión sobre el teatro podemos encontrarla en la segunda escena del tercer acto, donde el príncipe de Dinamarca aconseja a los actores de la obra *La ratonera* cómo llevar adelante la representación:

Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así, con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad, y aún podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. ¡Oh!, me hiere el alma oír a un robusto jayán con su enorme peluca desgarrar una pasión hasta convertirla en girones y verdaderos guiñapos, hendiendo los oídos de los “mosqueteros”, que, por lo general son incapaces de apreciar otra cosa que incomprendibles pantomimas y barullo. [...] No seas tampoco demasiado tímido; en esto tu propia discreción debe guiarte. Que la acción corresponda a

la palabra, y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone, se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo de la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico. De donde resulta que si se recarga la expresión o si esta languidece, por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos de disgustar a los discretos, cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un público compuesto de los otros. ¡Oh!, cómicos hay a quienes he visto representar y a los que he oído elogiar, y en alto grado, que, por no decirlo en malos términos, no teniendo ni acento ni traza de cristianos, de gentiles, ni tan siquiera de hombres, se pavoneaban y vociferaban de tal modo, que llegué a pensar si proponiéndose algún mal artífice de la Naturaleza formar tal casta de hombres, le resultaron unos engendros: ¡Tan abominablemente imitaban la Humanidad!¹

Asimismo, Savignone profundiza en el interrogante sobre cuál es el mejor modo en el cual el actor debe interpretar su personaje. Esto se evidencia en la obra en la corporalidad de los personajes clásicos apoyadas por las múltiples proyecciones de otros Hamlets cinematográficos interpretados en distintas épocas. De este modo, se abre la problemática sobre los diversos modos en que históricamente los personajes clásicos se han representado y construido. El modo de creación se muestra como una de las tantas preocupaciones por las que pasa el artista en el proceso creativo, siendo re-



• ESCENA DE "HAMLET X HAMLET".

suelta por Savignone en una composición propia bajo los postulados del *teatro físico*, que remite a la búsqueda, mixtura e implementación de diversas técnicas actorales, ya sea la del pedagogo francés Jacques Lecoq –evidenciado por la ductilidad en el uso de diversas máscaras, o la improvisación como método de indagación corporal–, escenas de canto o secuencias coreográficas que multiplican los parlamentos con el objetivo de combinar el lenguaje de la palabra con el del movimiento.

Es por estos ensambles técnicos que Savignone logra en escena la posibilidad de representar múltiples personajes, en algunos casos simultáneamente, priorizando la indagación respecto de las expresiones físicas radicadas en la construcción de un cuerpo disponible para los requerimientos escénicos y narrativos.

1. El subrayado es nuestro.

En **Hamlet x Hamlet** el conflicto de *ser o no ser* es replanteado desde la perspectiva actoral convirtiéndose en el conflicto de *ser o no ser actor*. Savignone comenta al respecto en una entrevista,

Hamlet podría ser una tragedia política, una historia de amor trunca, sin embargo para mí tiene que ver con el *ser o no ser*. Ser o no ser Hamlet, ser o no ser actor. La hipótesis de **Hamlet x Hamlet** es la de un actor que está ensayando Hamlet, que tiene un trabajo pederro disfrazándose como Papá Noel, y que en un momento empieza a creer que verdaderamente es Hamlet, entonces la ficción/realidad comienza a fundirse, por momentos con visos muy lyncheanos. El proceso fue mutando hasta que pude dar con la idea del actor que ensaya y esta buceando en su búsqueda creativa. (Zárate)

Lo interesante de esta propuesta es cómo se resuelve el interrogante acerca de las formas de representación de un clásico, con la complejidad de un universo unipersonal pero que logra la intervención de numerosos personajes. En el modo de abordar las diversas técnicas que atraviesan la pieza se perciben, como se dijo anteriormente, elementos de la pedagogía de Lecoq, como, por ejemplo, el caso de las reiteradas menciones/representaciones de Ofelia, la cual no solo se evoca por medio de maniqués/máscaras, sino también en el cuerpo mismo de Savignone. La escena de la muerte de Ofelia es acompañada de música y proyecciones. En este sentido, podemos referirnos a dicha técnica como eje que estructura la pieza, permitiendo al intérprete pasar de un registro actoral a otro de una manera orgánica, encontrando así diversos recursos corporales para la representación y multiplicación de una misma escena.

Como sostiene Peter Brook “los actores [no de-

ben] verse solo como improvisadores, entregados ciegamente a sus impulsos interiores, sino como artistas responsables de la búsqueda y selección entre las formas, de manera que un gesto o un grito fuera como un objeto descubierto e incluso remodelado por el actor” (57). En este sentido, la improvisación es una de las bases sobre la cual se construye la pieza, posibilitando la búsqueda e indagación de otras gestualidades que permitan abordar el clásico desde otra perspectiva. Peter Brook continúa comentando que,

Las palabras de Shakespeare son registros de las palabras que el deseaba que se pronunciaran, palabras que surgen como sonidos de labios de la gente, con tono, pausa, ritmo y gesto como parte de su significado. Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo y se repite dentro del actor. (Brook, 2003: 9-10)

Cabe destacar otro elemento fundamental presente en la puesta: el concepto de *duelo*, en sus dos acepciones. El combate entre dos o más oponentes, y la demostración personal o colectiva dedicada a la memoria de otros. Ésta última, corresponde no solo al final de la tragedia clásica sino también al carácter efímero de cada representación que se lleva adelante noche a noche. “El duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos” (Derrida, 1995: 23) Esos muertos a localizar, remiten en la puesta de Savignone a los restos del actor en su afán por representar un clásico, perdiéndose final e irrevocablemente en la ficción del dramaturgo inglés. En este sentido, es de destacar el profundo enfoque

teatral que aporta la pieza de Savignone, multiplicando así las menciones del texto original y construyendo una representación propia. Por otra parte, el postulado de *duelo* en tanto batalla, se establece a lo largo de la pieza en los diversos combates entre los personajes shakesperianos así como en la lucha del actor por mantenerse en el plano de lo real.

El resultado de ambos *duelos* será la muerte, y tal como en la pieza shakespeareana la muerte de todos los personajes. Al componer e interpretar múltiples seres, Savignone culmina representando la muerte de cada uno de ellos, siendo Ofelia un caso particular puesto que tiene una presencia constante por medio de diversos recursos y se corresponderá con numerosas representaciones de su suicidio.

Savignone representa en **HxH** no solo la muerte en la evocación del teatro clásico sino también como tema puramente teatral, puesto que “pérdida y función ontológica del teatro son inseparables” (Dubatti, 2014: 143). Cada acontecimiento teatral implica una pérdida y un duelo, tanto del actor que se despoja de su personaje como del espectador que ve finalizar el espectáculo. En este sentido, Savignone encarna no solo la muerte de cada uno de los personajes que representa sino también la muerte de todos los Hamlets que el actor ficcional pretende abordar: el que ocupa el espacio teatral y los que aparecen multiplicados en las proyecciones que se suceden a lo largo de la obra.

Para ello, nos servimos de la teorización de Paul Ricoeur quien reflexiona en su último libro –del cual contamos únicamente con una compilación de fragmentos– que la muerte es un acto *transconfesional*, vale decir, transcultural y transreligioso. Los espectadores comparten con la póiesis “el movimiento de trascendencia íntima con lo Esencial al desgarrar los velos de los códigos de los religio-

so confesional” (41). En este sentido, la idea de la muerte dentro de la pieza, así como los recursos de su representación, se corresponden con la idea de Ricoeur respecto de la separación entre el tiempo de escritura de cualquier narración, que pertenece al “tiempo mortal” y el de su publicación, que “inaugura el tiempo de la obra en una *perdurabilidad ignorante de la muerte*” (9).

Para concluir, tomamos las palabras de Eduardo Rinesi quien sostiene que

Lo que hace de Hamlet un clásico no es que durante tanto tiempo no hayamos podido encontrar su verdad secreta, su cifra oculta, sino que tanto tiempo después podamos continuar leyéndola como una clave posible para pensar los problemas de nuestro tiempo, interrogándola –e intentado “explicarla”– con nuestros sistemas teóricos y filosóficos, con nuestras mitologías y creencias, y que la obra resista altivamente –como lo viene haciendo desde hace cuatro siglos– ese ejercicio (Rinesi, 2011: 71).

Y es esta transcendencia temporal lo que hace que hoy contemos con tantas relecturas, adaptaciones o apropiaciones de la poética shakespeareana. Marcelo Savignone, nos permite apreciar el valor de las palabras del autor, otorgándole movimiento propio a la escena de Buenos Aires. La propuesta de **HxH Hamlet x Hamlet** es un claro ejemplo del intento de adentrarse en la labor del actor que intenta encarnar un personaje; un Hamlet único y personal pero que no puede dejar de remitir a todos los Hamlets anteriores y futuros, y que resignifica la batalla teatral en defensa del arduo trabajo del actor.

BIBLIOGRAFÍA

- BROOK, PETER. **EL ESPACIO VACÍO**. BUENOS AIRES: OCTAEDRO EDITORES, 2003.
- CERRATO, LAURA, **LA TRAGEDIA SHAKESPEARIANA**, EN PABLO INGBERG (ED.) **WILLIAM SHAKESPEARE. OBRAS COMPLETAS. I TRAGEDIAS**. BARCELONA: LOSADA, 2008.
- DERRIDA, JACQUES. **EXORDIO**. CAPÍTULO I. EN **ESPECTROS DE MARX. EL ESTADO DE LA DEUDA, EL TRABAJO DE DUELO Y LA NUEVA INTERNACIONAL**. VALLADOLID: SIMANCOS, 1995.
- DUBATTI, JORGE. **FILOSOFÍA DEL TEATRO III, EL TEATRO DE LOS MUERTOS**. BUENOS AIRES: ATUEL, 2014.
- LECOQ, JACQUES. **EL CUERPO POÉTICO. UNA PEDAGOGÍA DE LA CREACIÓN TEATRAL**, ESPAÑA: ALBA EDITORIAL, 1997.
- GÓMEZ, MÁXIMO. **EL CONCEPTO DE PERSONAJE TEATRAL Y SUS VARIANTES**, EN CUADERNOS DE PICADERO, AÑO X, Nº24 DICIEMBRE 2012.
- RINESI, E. **POLÍTICA Y TRAGEDIA: HAMLET, ENTRE MAQUIAVELO Y HOBBS**. BUENOS AIRES: COLIHUE, 2011.
- RICOEUR, PAUL. **VIVO HASTA LA MUERTE, SEGUIDO DE FRAGMENTOS**. BUENOS AIRES: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 2008.
- VARELA, JAVIER Y JORGE SANDOVAL, **UN MINUTO CON LOS PROTAGONISTAS - HAMLETxHAMLET**. VIENDO TEATRO; 2001. DISPONIBLE ONLINE EN: [HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=RT0I2--GZUQ](http://www.youtube.com/watch?v=RT0I2--GZUQ)
- ZÁRATE, CHARLY. **LA FUNCIÓN DEL TEATRO ES CONSTRUIR EN VACÍO**, ENTREVISTA A MARCELO SAVIGNONE. LA VOZ JOVEN, BUENOS AIRES, S/D, DISPONIBLE EN: WWW.LAVOZJOVEN.COM.AR.

Shakespeare para jóvenes y adolescentes

ENTREVISTA CON EMILIANO DIONISI

Por NORA LÍA SORMANI / CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

Emiliano Dionisi (Buenos Aires, 1988) ha trabajado sobre las reescrituras de textos clásicos, es decir, nuevas dramaturgias a partir de textos de autores del pasado teatral, especialmente pensadas para involucrar a espectadores jóvenes y adolescentes, aunque en realidad, por su fascinante dinámica escénica, incluyen a todas las edades. Dos puestas en escena lo relacionan con Shakespeare: **Romeo y Julieta de bolsillo**, a partir de la tragedia de William Shakespeare¹, según la cronología de Chambers escrita hacia 1594-1595; **La comedia de los errores** (así, con “h”), reelaboración de **La comedia de las equivocaciones** de Shakespeare², según Chambers más temprana aún, de 1592-1593. Conversamos con el gran creador argentino para desentrañar su relación con la obra del dramaturgo inglés y el trabajo que la Compañía Criolla viene desarrollando en ese sentido.

- ¿Cuándo nace tu pasión por el teatro?

-El teatro está en mi vida desde que tengo recuerdos. Tal vez no de manera formal. En mi familia no hay artistas y, sin embargo, con el tiempo los pude descubrir “teatrales”: bromas, fiestas muy elaboradas, música a todo volumen o pequeños bailes en la cocina fueron postales frecuentes en mi casa de la infancia. Tal vez sea por eso. O porque al no en-

contrar con quien dejarme, y aprovechando que me portaba particularmente bien, fui espectador de obras para adultos de manera “escandalosamente” prematura. Fueron años muy felices y celebro mi suerte de tener padres intuitivos y con una inmensa generosidad, capaces de acompañar a cada uno de sus hijos en su búsqueda personal. Eso es, o por lo menos así lo aprendí, el amor. Creo que después fui yo quien introduce el teatro en la familia de manera más directa.

-¿Cómo nace la Compañía Criolla de Teatro, quiénes la integran?

-La compañía nace de la necesidad de aceitar mecanismos de gestión. En este tiempo aprendí que la gestión es una pata fundamental en el trabajo artístico porque levanta el nivel del material y hace que llegue a mucha más gente: Y esta es, al fin y al cabo, nuestra meta. El trabajo que hacemos es para un otro. Si me diera igual que en la platea hubiese diez o cien personas estaría traicionando al hecho teatral en sí, que es lo que más disfruto. Me da un placer inmenso recorrer el escenario antes de dar sala, revisar la utilería, escuchar el murmullo del hall, leer una y mil veces el programa de mano, ajustar ese efecto de sonido. Todo lo que hace al ritual me resulta conmovedor. Y desde que con Sebastián

1. William Shakespeare, **Obras completas. I: Tragedias**, Buenos Aires, Losada, 2006, pp. 149-253.

2. William Shakespeare, **Obras completas. II: Comedias**, Buenos Aires, Losada, 2007, pp. 233-295.

Ezcurra, Julia Gárriz y Marisol Castañeda fundamos la compañía, los esfuerzos se canalizaron y los resultados no se hicieron esperar. Es muy gratificante sentir que uno no rema solo y que los horizontes se amplían. Además desarrollamos un accionar muy crítico con respecto al trabajo. Estamos pendientes de cada uno de los aspectos artísticos y mientras más ojos estén atentos, más potente será la mezcla. Un grupo te potencia, te desafía y te contiene, es como una pequeña familia artística. E intuyo que de eso se trata todo. Intento propiciar un clima familiar y muy ameno en cada proceso, que se disfrute desde el ensayo uno hasta la última función. Creo que eso se transmite a la platea y volvemos a nuestro fin último: ese otro sentado en la oscuridad. Ya llevamos cinco producciones (*Perderte otra vez*, *Ojos que no ven* y las tres incluidas en el libro **Teatro clásico adaptado para jóvenes y adolescentes** (Buenos Aires, Losada, 2015, 203 pp.) Y una sexta en camino: **Los monstruos**.

-¿Por qué se llama Compañía Criolla de Teatro?

-El nombre apareció bastante después, cuando el crío ya estaba caminando. La palabra “compañía” tenía que estar, es fundamental estar en buena “compañía”. Y lo criollo (de país hispanoamericano con descendencia europea) surge a raíz de los primeros materiales que elegimos para trabajar; Molière y Shakespeare fuertemente atravesados por una impronta argentina. El lenguaje “aportañado” y el lunfardo se convirtieron en una herramienta estética /lingüística fascinante para nosotros. Se trata de generar una experiencia cercana sin descuidar esos textos maravillosos, potentes, profundos y universales. Es como jugar en la casa de los abuelos, no es tu espacio y al mismo tiempo te resulta propio, casi indivisible.

-Tu teatro suele trabajar con la reescritura de los textos clásicos y en la búsqueda de un público juvenil. ¿Qué es lo que te interesa de las reescrituras?

-Los clásicos me apasionan ¿Y a quién no? Siento que todo está ahí, después queda lo que podemos hacer el resto de los mortales. Sobre todo me divierte buscar la forma en que un texto escrito, por ejemplo cuatrocientos años atrás, pueda vibrar en el presente con intensidad. El ser adaptador es algo que nunca me propuse, surgió ante la necesidad de tener un buen material para dirigir. Encontré en este campo un mundo fascinante. Autores imbatibles como Shakespeare o Molière son rompecabezas tan perfectos que incluso poniendo las piezas de manera distintas terminan encajando. El nivel lúdico que alcanzan esos materiales es inmenso y básicamente me lancé a escribir estas versiones para llevarlas a escena con nuestro criterio fundamental; buscar un espectro amplio de público, en cultura, en educación, en idiosincrasia y en edad. En este punto es donde no damos el brazo a torcer, nos proponemos como compañía un teatro popular, abarcativo y accesible que nada tiene que ver con la simpleza. Existe un prejuicio muy arraigado sobre todo lo entendido como “cultura popular”, se cree erróneamente que se trata de los aspectos más frívolos y banales del entretenimiento (mientras más espectadores quieras captar, más directo y superficial debe ser el mensaje). Estoy convencido de lo contrario; si quiero captar a una franja amplia de espectadores, igual de amplias deben ser las capas de lectura para satisfacer intereses y gustos tan dispares. Aclaremos una cosa; “accesible” no debe significar “superficial”, si no “convocante”. “Popular”, entonces, toma el sentido de “complejo” al querer conquistar a grandes franjas de receptores disímiles. Y es ahí donde atravesamos experiencias

transformadoras, al encontrarnos en cada función con un público nuevo, particular que ríe y se emociona de la misma manera. Es en esos momentos donde se genera una “comuni3n” entre artistas y espectadores y entre espectadores entre s3. ¿No es eso lo que nos estar3 haciendo falta? ¿M3s lugares de encuentro? ¿M3s coincidencias?

El p3blico joven / adolescente, cada vez m3s dif3cil de definir en calendario, fue una sorpresa para nosotros. Casi una revelaci3n. Primero porque encontramos poco teatro dispuesto a conquistarlo (o se los expone a los infantiles o se prueba suerte con el supuesto “teatro adulto”) y muy por el contrario de lo que cre3a en un principio, no es un tipo de espectador que demande reflejarse en la tem3tica de manera directa. Los adolescentes y j3venes, sin duda, ya tienen la sensibilidad suficiente para poder trasladar de manera intuitiva las emociones generadas en el espect3culo a su propio costal. Es en este mecanismo de acercamiento a materiales en apariencia distantes, en el que los j3venes se sienten convocados. Y en este aspecto tenemos nuestro “as bajo la manga”: el humor. La comedia rompe barreras, achica distancias y sobre todo derriba prejuicios. Si nos podemos re3r, sin duda vamos a poder abordar todo tipo de temas. Y volvemos a embestir a los prejuicios; el humor no es sin3nimo de “ligero”, es una herramienta ideal para poner temas postergados arriba de la mesa. La risa acerca de manera inevitable. “Dime de qu3 r3es y nos reiremos juntos”.

SOBRE ROMEO Y JULIETA DE BOLSILLO

-¿Por qu3 elegiste *Romeo y Julieta* de Shakespeare para reescribirla? ¿C3mo fue el proceso de reescritura de *Romeo y Julieta de bolsillo*?

-*Romeo y Julieta de bolsillo* nace de las ganas de generar una experiencia bien teatral y disfrutable:



• ESCENA DE “ROMEO Y JULIETA DE BOLSILLO”.

dos actores interpretando a once personajes y relatando la historia completa en una hora y monedas. Quer3amos hacer una especie de “jugo concentrado de Shakespeare” que sea f3cil de transportar y que no depend3ramos de las caracter3sticas de las salas teatrales convencionales. Primero fue el trabajo de escritorio, unos tres meses de trabajo intenso en la versi3n; ajustar el modo en el que los personajes se expresaban, moldear la estructura, pensar cada escena para que se pueda llevar a cabo la acci3n contada, casi por completo, con escenas de dos personajes a la vez (los momentos en que interactu3an m3s personajes fueron buscados por mera diversi3n) y, sobre todo, el ritmo vertiginoso que intu3, se deb3 desprender de las palabras. Luego de la primer versi3n, not3 que ciertos temas como el suicidio o el asesinato tal vez necesitaban un velo un poco expl3cito desde lo dramaturgico para poder incluir a un espectador m3s joven -hici3mos funciones hasta para primer grado- entonces



• ESCENA DE "ROMEO Y JULIETA DE BOLSILLO".

apareció esa idea tan shakesperiana de “el teatro adentro del teatro”. Los protagonistas, estos profesores, supuestamente eruditos sobre el teatro clásico, tomaron las riendas de la narración e incluso modificaron todo el marco estético. Un pizarrón verde se convirtió en el “telón pintado”, las espaldas se volvieron reglas y paraguas y un frasco de perfume, el letal veneno. Entonces tomó cuerpo y ganó en tono, dos profesores que llegan a brindar una conferencia interpretan, de manera “improvisada”, **Romeo y Julieta** ante la mirada atónita de los desprevenidos espectadores. Nuestra versión hace alusión todo el tiempo a la original intentando, en vano, reproducirla fielmente y esto convierte a la tragedia en comedia. El pensar la versión “de bolsillo” nos trajo muchísimas satisfacciones. En poco tiempo hicimos un centenar de funciones en los espacios más distintos que uno pueda imaginar: teatros, aulas, patios de escuela, cárceles, plazas, grandes anfiteatros o una cancha de fútbol. El espa-

cio “ficcional” lo construye el espectador permitiendo que la obra se adapte prácticamente a cualquier circunstancia, incluso generando una capa más de lectura; estos profesores, en un diminuto escenario de un boliche nocturno -doy fe que sucedió- interpretando **Romeo y Julieta**. Claro que más allá de los tironeos que uno como autor de la versión le quiera dar, siempre está el alma de la obra que late por sí misma; nunca busqué de manera consiente reflejar un drama adolescente y, sin embargo, apareció con fuerza. Julieta dice:

*A encontrarlo a la iglesia voy volando
Y así mi rebeldía confirmando
Con paso firme, nada torpe
Creo que hoy crecí de golpe*

Romeo y Julieta es la historia de amor más maravillosa jamás contada, no solo por las circunstancias que los protagonistas deben atravesar, sino también porque crecen, se transforman delante de nuestros ojos y se revelan ante un mundo al que ya no ven de la misma manera ¿Logran que nosotros cambiemos nuestra mirada también? ¿Crecemos con ellos incluso sentados en la platea? Es una historia que conmueve hasta las piedras y fue irresistible para mi tomarla prestada y ponerle mis palabras. Son de esas genialidades condenadas a ser eternas.

SOBRE LA COMEDIA DE LOS HERRORES

-¿Por qué elegiste *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare para reescribirla? ¿Cuál fue el procedimiento principal o eje de la reescritura en *La comedia de los errores*?

-Conocí *La comedia de las equivocaciones* como espectador y fue amor a primera vista. Pude disfru-

tar de una versión hermosa adaptada por Germán Bermant y dirigida por Tony Lestingi y desde ese momento supe que quería hacer una versión propia. Es simplemente deliciosa. Shakespeare toma la obra **Los Menecmos**, de Plauto y redobra la apuesta. Dos pares de gemelos, el lenguaje florido y la acides del humor hacen de su texto más corto, una perla con sello de la Commedia dell'Arte. Es divertida, ocurrente y ágil ¿Cómo no querer hacerla? Antes de empezar a escribir la única certeza que tenía era que quería que los hermanos gemelos sean interpretados por el mismo actor. Me gusta pensar textos minados de juego para que los actores, en complicidad con el espectador, se diviertan. Entonces apareció el primer obstáculo; en la escena final se reúnen todos los personajes con una dinámica muy coral ¿Cómo multiplicarlos? ¿Cómo no defraudar al público que desde hace una hora sostiene la convención de que hay cuatro actores en lugar de dos? Pensé en los recursos multimediales ¿pero cómo hacer para que no sea una mera resolución del problema? Si hay proyecciones, habrá pantallas y si hay pantallas, habrá cine. No hay mejor manera de introducir una convención que mostrando los hilos. En ese momento fue cuando se me configuró la imagen de un estudio de cine, con luminarias, la silla del director, baúles de utilería, percheros con vestuario y hasta maquinistas que colaboraban dentro de las escenas. Finalmente la dinámica del texto se me amalgamaba de maravillas con el ritmo característico del cine mudo (Buster Keaton, Chaplin, Harold Loyd) que también es ágil, juguetón y ocurrente incluso sin palabras. Entonces la escritura empezó a correr como reguero de pólvora, buscando mantener la acción burbujeante todo el tiempo. Resultó una obra plagada de *gags*, que requiere muchísimo trabajo

de sincronización para generar el efecto “bola de nieve” de la comedia de enredos. Esta edición está escrita con todas las aclaraciones técnicas que los intérpretes y equipo de realización recibieron. Me es imposible escribir, por lo menos por ahora, sin pensar en cómo voy a realizar la puesta en escena. Intuyo que hay muchas más formas de resolver teatralmente el asunto de los gemelos. Aquí está la mía y no sería menos válido realizarla tal cual lo hizo Shakespeare, con cuatro actores con vestimenta idéntica.

-¿Qué significa para vos el teatro?

-Para los que hacemos teatro es un poco fácil confundirnos. Es tan disfrutable nuestra actividad que pareciera que ese es el fin, y si bien considero fundamental el regocijo en nuestro trabajo, intento no olvidarme nunca que brindamos un servicio, que nuestra finalidad es provocar de alguna manera a quien te está viendo. En algún momento se empezó a mirar con malos ojos el tener en cuenta al espectador durante los procesos, como si por esto fuésemos a trabajar de manera más superficial o poco comprometida ¿Y en quién vamos a pensar si no? Yo trabajo para el otro; para sorprender, emocionar o divertir a quien está mirando. Y ojalá tenga el mismo impacto que tuvo en mí cuando, sentado en la butaca, las piernas no me llegaban al suelo.

Shakespeare en Salta: 2003- 2013. Diez años de intervalos.

POR PATRICIA MONSERRAT RODRÍGUEZ / UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA

La producción teatral de la plaza salteña es una verdadera gema en cuyas vetas pueden rastreadse trayectos perdidos que han horadado el tiempo con sus atrevimientos. No es casualidad que las tres puestas escénicas de Shakespeare abordadas en Salta hayan tenido entre sí un largo intervalo, que duró una década, y que quienes vinieron a frotar la lámpara de los clásicos shakespeareanos lo hayan hecho desde un afuera (Cuba, Buenos Aires o Tucumán). La suerte fue que hallaran entre las callecitas coloniales de Salta hacedores, que desde estéticas de la provocación o de rupturas, quisieran ingresar en estas gestaciones decanias. Al estilo censal.

LA PRIMERA PIEDRA DEL 2000

A fines de 2003 el Grupo El Arco reunió a dos creadores singulares: el director y actor cubano Carlos Bello y la talentosa actriz - gestora fundante de señeras iniciativas en el campo teatral- Claudia Bonini. Se integró al equipo el actor, ahora residente en Chile, Sergio Jiménez, que participó inclusive de las giras del espectáculo. La obra elegida para el bautismo del grupo fue **Macbeth** en una recreación dramaturgica realizada por Carlos Bello, que mixturó la anécdota de Lord y Lady Macbeth con búsquedas metateatrales referidas al oficio del actor en un contexto salteño. Las producciones de Salta, en 2003, distaban mucho del crecimiento

profesional y diseminación de poéticas o manifestaciones que actualmente pueblan la ciudad.

En la temporada de ese año, la Universidad Nacional de Salta llevaba a cabo una iniciativa germinal para la comunidad teatral: proponer un acercamiento a la crítica teatral a los estudiantes de Humanidades, de este Proyecto – acompañado muy de cerca por Claudia Bonini, como funcionaria de la universidad en el área de Extensión Cultural- se produce el ifff Seminario que cuaja en ciento veintitrés páginas de críticas a veinticinco espectáculos de la temporada: el libro **Ejercicios de Crítica Teatral** editado por las doctoras Graciela Balestrino y Marcela Sosa, en el que participan más de una docena de espectadores consuetudinarios, de los que dos se dedican actualmente a la crítica teatral en la ciudad.

Los caminos de Macbeth se cruzan con las miradas de los integrantes del Seminario que testimonian desde los títulos el impacto de ver **El escape de los Macbeth** en Salta: el artículo **El shock al espectador** (de Carina Buedo) se detiene en la incertidumbre con que la obra se remata: “los espectadores completamente desconcertados salen de la sala con la sensación de extrañeza, shockeados por la lógica del no saludo final a la platea”

Paola Ferrero por su parte, comenta “la escenografía exhibe un espacio interior y otro exterior: el primero es un lugar de descanso físico y emocio-

nal; el exterior- el escenario- es un espacio de conflicto”. “El escaparate, como experimento y dentro del marco del teatro laboratorio, es una obra muy interesante aunque para el público promedio bastante indescifrable”. De ahí que repita en su crítica la cuestión del desconcierto que atraviesa a los espectadores.

Los textos de Teresita Martínez y Patricia Monserrat Rodríguez en cambio, se detienen en la búsqueda de los sentidos de los múltiples enigmas que plantea el escaparate macbethiano, relacionándolo con la vidriera de la sociedad salteña, que persiste en la exhibición de una identidad para el afuera y otra/s para el adentro. La metáfora de la caja vidriera en la que los dos actores se apretujaban por sonreír hacia el afuera, mientras se retorcián mordiendo en el asfixiante adentro, construyó la primera atracción de este circo despojado. Dice Teresita Martínez en su comentario sobre la obra: “Sin fábula, sin relato, Carlos Bello construye un “ (inter) texto” que le permite reinstalar un tema universal- el poder- en una puesta con múltiples recursos del teatro contemporáneo”

Rodríguez en cambio lee a la caja de vidrio como el ataúd o posiblemente la cárcel purgatorial de donde, una vez más, emergen Lord y Lady Macbeth, en una realidad ajena a las tinieblas de Escocia, donde las brujas son unos personajes más de la obra que están llamados a reinterpretar hasta la eternidad. En la reproductibilidad se va desgastando la fábula del bardo inglés y gana potencia el presente de los actores que están habitando los cuerpos puestos en escena. Cuerpos dolientes, retorcidos, alienados de poder en una especie de monstruo moderno cuyo combustible está hecho de los ojos shockedos de los espectadores. En su artículo ¿Cómo escapar del tormento? Rodríguez



• ESCENA DE “ESCENA DE ROMEO Y JULIETA DESENCHUFADOS”.

afirma: “el espectáculo dispara una comparación a través de la inversión de la fábula shakespeariana: esta vez son Lord y Lady Macbeth los acosados por el poder, presente en el escenario mediante una pantalla que proyecta imágenes de 1984, la inquietante novela de G. Orwell que remite a la idea del “ojo que todo lo ve” y cuyo poder omnipresente obliga e interpela a los actores, encerrados en el escaparate, a reinterpretarse nuevamente, para su desgracia ultraterrena y abatimiento atávico. El conflicto en **El escaparate de los Macbeth** es análogo al del **Macbeth** shakespeariano: los actores son también seres atormentados, prisioneros de la desdicha y sujetos en disconformidad. Observados siempre, deben “morir” para poder llevar a cabo su misión en el escenario – en esta versión el piso de la sala metafóricamente ardía provocando la

quemazón de los intérpretes ante la impávida mirada del público avivado ya de la ficción dentro de la ficción- y están siempre sometidos al juicio y la mirada del otro (el público). Paradójicamente el escenario es para ellos la razón de su existencia, el objeto de sus deseos, pero también su tortura, la noche en vela antes del asesinato (...) la forma en que redimen sus almas entregando en cada función su propia vitalidad, su energía, su cara visible y “matándose” de alguna manera”.

Esta muerte metafórica los deja ausentes apenas el matrimonio Macbeth comete el magnicidio con-fabulado, los actores han muerto- cruzan el límite de la sala y se expatrian de la escena; son “borrados” por la máquina y vueltos a la vidriera de la que saldrán, en otra noche de tormentos.

Este espectáculo del Grupo El Arco tuvo más funciones fuera de la plaza salteña que dentro; participó de una gira intensa por provincias del sur patagónico y a su regreso, Carlos Bello asumió el rol de Lord Macbeth en las últimas funciones de la obra, tropezando ya con las mismas piedras arrojadas por el campo teatral: la escasez de público, el desgaste de la producción, la disolución del grupo y la migrancia de Bello.

La segunda pedrada: *La tempestad reciclada*. Fuerte apuesta al teatro político del Teatro Estable de Salta

La obra en cuestión, **La tempestad reciclada** subió a escena el emblemático 20 de diciembre en el Teatro Auditórium, ex Cine Club, donde algunos estudiantes e intelectuales veían a escondidas películas de lista negra en los años 70.

El grupo Teatro Estable de Salta- fusión acertada e inteligente de los colectivos teatrales Espacio Inverso y El retiro producciones- estrenó una ambiciosa producción en la que persigue tenazmente

uno de los objetivos fundacionales del grupo: revisar los clásicos teatrales resignificándolos desde los aportes de los creativos del grupo y atravesando a los textos modelos de las miradas y hechos de la actualidad, promoviendo la discusión crítica, provocando el diálogo y el conocimiento, o sea, enriquecerse del teatro y sobre todo compartir, democratizar los clásicos.

¿Quiénes integran Teatro Estable de Salta? Varios actores, creativos y gestores independientes agrupados en cooperativa que comenzaron en 2012 con un Molière muy atractivo aunque impulsivo y pretencioso: **Todos queremos ser Don Juan**, que llenó las salas donde estuvo y renovó el ambiente local con un teatro a mayor escala. El TES está integrado por Luis Caram, Idangel Betancourt entre otros, todos creadores comprometidos con la realidad teatral y movilizados socialmente para la promoción de cambios y crecimientos en el panorama cultural de la ciudad. Esta vez doblan la apuesta recreando una de las piezas de Shakespeare más llevadas a escena, **La tempestad**, pero lo novedoso consistió en la puesta en diálogo de la fábula original del bardo inglés con la historia moderna de nuestro país, sus contradicciones, los hechos y los discursos de los dirigentes fundadores de la democracia nacional.

El director cubano-salteño Idangel Betancourt comenta en el programa de mano que el punto de partida de la producción se fue complejizando con el aporte de los actores y se fue engrosando el calibre dramático del texto con fragmentos y retóricas de los políticos fundacionales de la argentinidad.

Por este entramado de textos Teatro Estable en su propuesta denomina a la obra **La tempestad reciclada** con el sugestivo slogan epigráfico ***Si Shakespeare hubiera conocido Argentina***. Lo reci-



• ESCENA DE "LA TEMPESTAD RECICLADA".

clado alude en primera instancia a los desechos, lo que ya no sirve de algo. También juega con la repetición de los ciclos; ya se sabe la teoría de que en los países en desarrollo cada veinte años promedio los procesos históricos se repiten como una lección mal aprendida. Pero lo más atractivo de la obra es que además de buscar los paralelismos entre la historia del Próspero shakesperiano y la realidad latinoamericana, la obra de Betancourt deshace hechos; descompone personajes de nuestra historia económico-política para reciclar aquellos desechos que nos han llevado a repetir modelos y discursos sociales que se hallan en la huella genética de la identidad argentina. Y en esta actitud que el director define como "encajar en una estructura de ficción una estructura de la realidad, entendiendo que la realidad es fragmentaria y subjetiva" hay un compromiso artístico que se

aleja de lo militante para ingresar en lo reflexivo. No hay bajada de línea en este espectáculo, no hay partidismo; más bien hay revisionismo y honda preocupación por el futuro. El TES tomó apenas la intriga y las líneas temáticas centrales del romance shakesperiano para catapultarse hacia las heridas y contradicciones más dolorosas de la patria.

La tempestad reciclada es asimismo un reciclaje de textos, un texto borroneado y vuelto a escribirlo que se llama un palimpsesto- que trata de seguir una línea temporal pero que se va pixelando, reticulándose a medida que avanza la obra. La intriga de traición, magia y venganza del sabio exiliado Próspero con su hermano Antonio que escribió Shakespeare, esos versos universales se van entrelazando con las proclamas de Sarmiento, Moreno o Perón; las palabras del Che, de Eva, la marcha de Malvinas, los decretos de la dictadura, las aspas

del helicóptero retirando a De la Rúa aquel 20 de diciembre, el retumbar de las cacerolas de aquella noche de caída. La dramaturgia de esta obra de pronto se va cocinando ante nuestros ojos, cada texto y acción se van tornando en los ingredientes de la pócima metafórica que es la Argentina, cual la isla donde Próspero pone a prueba la naturaleza humana, incluyéndose a sí mismo en las fórmulas contrapuestas.

La obra –interpretada como una versión de la realidad política actual– posee una gran riqueza, tanto en lo escénico como en lo discursivo. Pero sobre todo porque el elenco logra interpretar el remate conciliador al que Próspero arriba. El TES propone al cierre de su espectáculo una legítima y madura defensa de la libertad, de la identidad que hemos transitado, a pesar de los quiebres y traiciones con las que se construyó la historia nacional.

Es destacable en esta obra la coherencia entre las decisiones artísticas de las que se hace cargo el elenco: la música en vivo interpretada oportunamente por Néstor Mevorás aporta los climas justos para entrar y salir de lo emotivo; asimismo el director ha optado por el doble rol de los actores, lo que obliga al espectador a estar atento y mantener cierta distancia sana con lo que se ve en escena, sin confundir esta ficción teatral con partes de la realidad. Aún cuando la realidad es el caldero de donde emergen estas escenas de **La tempestad reciclada**.

Otro atractivo de esta puesta se destacan la escenografía y el vestuario: la disposición de trajes y perchas colgantes en escena hablan del recurso metateatral; mientras generan el aspecto fantasmagórico propio de la isla shakespereana y aportan los datos históricos en los que los argentinos podemos re-conocernos. La entrada y salida de los actores de estos trajes, hechos eficazmente con

material efímero y reciclable por el artista plástico **Luis Caram**, muestran el cambio de época y de protagonista a la vez que rompen la famosa cuarta pared.

Hacia muchos años que no se veía en Salta una puesta coral (desde **La noche de los asesinos**, creo), en el sentido de que un coro se haga presente en el espectáculo. En esta obra los actores cantan sin hacer *play back*, replican con canciones en las que hacen ingresar muchas voces. La polifonía es un signo de la integración de lo desintegrado: podremos oír tanto coplas o bagualas como himnos, rap, canciones de Miranda, pop, marchas. De un poco de todo eso estamos hechos. Y coral también en el sentido grecolatino, un grupo de actores que interpretan la voz del pueblo y la voz de las conciencias. Más de una vez dos actores bajan y se instalan en la platea para dialogar con lo que se ve en escena, para replicar, revisar y rever los procesos y hechos que han construido este país.

Finalmente hay que felicitar al elenco que asume este compromiso, destacando especialmente la labor clown-grotesca de Gastón Mosca en el rol de Gastrínculo; el desempeño correcto del experimentado actor Luis Caram como Próspero y los trabajos de Esteban Chilo y Miguel Colán quienes aportan gran compromiso a sus trabajos en el escenario. En todo el elenco se ve fervor y gran dosis de emoción, sobre todo en aquellos hechos más modernos que han afectado el destino de los sujetos que habitamos este país. Justamente la obra concluye con la evocación directa de cada actor de aquel 20 de diciembre de 2001, recurso que el TES ya había usado en el remate de su producción anterior. El público, mientras asiste fascinado a dicha ensoñación, se obliga a pensar en los ciclos y lo cíclico de nuestro devenir nacional, en lo que des-

pués de todo hemos hecho y los desechos que se han perpetuado en la identidad cotidiana. Y en lo que haremos para reparar los daños.

Como dice el sabio Gonzalo hacia el desenlace de la obra: “Que todo sea cierto / o que todo sea un sueño, no podría jurarlo”.

ROMEO Y JULIETA DESENCUFADOS:

EL TEATRO “DE OTRO PALO”

En noviembre del año 2013 estrenaban en Salta **Romeo y Julieta desenchufados**, (cuyo subtítulo da la genealogía del espectáculo: **Una versión muy, muy libre y musical de Romeo y Julieta**) la ópera prima del grupo Carambola Marambá, dirigido por Natalia Aparicio y con tres novatos actores en escena. Ellos fueron Liam Portnoy, Mariana Enríquez y Maximiliano Nuñez. Las funciones realizadas hasta hoy indican que este trabajo tiene “gancho” y contenido. O sea que esta producción, pensada para chicos, se despega bastante de los productos “fórmula” o marketineados para pasar la temporada, ofreciendo un mix de humor, buena banda sonora, actuaciones comprometidas y una dramaturgia trabajada.

Natalia Aparicio, actriz formada en el IUNA (Buenos Aires) y con maestros porteños de clown, ingresó a la escena local con el unipersonal **Mi vida en vuestras manos**. Ese año se integró al grupo Identikit y dirigió la comedia **Contrainteligencia** que ganó la Fiesta Provincial del Teatro 2011. Todavía no había engendrado la idea de poner en Salta la primera Escuela de Arte Dramático (EAD), que comenzó a funcionar al poco tiempo hasta hoy. Tenía un propósito claro en esa iniciativa: formar actores con mayor profesionalismo, promover el crecimiento del mercado local y producir trabajos que permanezcan en cartelera. Lo lógico.



• ESCENA DE “LA TEMPESTAD RECICLADA”.

Y funcionó. Los tres actores de **Romeo y Julieta desenchufados** fueron made in Salta; pertenecen a una franja de edad homogénea; ingresaron a la oferta teatral con un clásico de Shakespeare pero versionado que...funcionó a nivel adolescente y adultos. La propuesta sigue en cartelera y de manera indirecta, promueve un itinerario de lectura. La obra emergió con varios astros a su favor.

En primer lugar está en la mediación que establece con la tragedia isabelina, porque permite que los jóvenes se acerquen al universo shakespear-



• ESCENA DE “ESCENA DE ROMEO Y JULIETA DESENCHUFADOS”.

no acortando camino. Natalia Aparicio es además dramaturga y dramaturgista; por ello recrea en esta idea el amor de Romeo y Julieta situándolos casi siempre en un espacio neutral y borroneando –tanto en los textos como en la actuación– el calibre trágico de la obra original. Inteligentemente Aparicio ha conservado parlamentos e instantes poéticos del clásico, lo cual le permite al espectador transitar por los versos del bardo inglés, pero en clave contemporánea.

En segunda instancia es para festejar la paridad en lo actoral, la prolijidad en lo clownesco y sobre todo en las técnicas de la comedia del arte que cuida inclusive la mascarada. **Romeo y Julieta desenchufados** es un espectáculo técnicamente cuidado, prolijo, en próspero crecimiento comunicativo. Se destaca especialmente el desempeño actoral de Maximiliano Núñez, que supera las dificultades de hacer varios roles secundarios y logra erigirse en protagonista con cada uno de ellos. La plantada

en el escenario de estos tres chicos, que tímidamente van haciéndose cargo de la batuta escénica, imprime un nivel actoral que el público juvenil se merece hace años. Este elenco se fortalece ante nosotros y con nuestras miradas; su combustible son las primeras risas de los jóvenes y a los primeros quince minutos de la obra la platea ya ha comprado el texto aún con las implicancias y complejidades isabelinas.

Esta clase de versiones o reescrituras de los clásicos no son una novedad para el público joven; los intertextos son una lectura frecuente que les ingresa por el cine, los videos y la televisión. Esta versión en particular hace un esquivo, un rulo, que aliviana el ingrediente trágico al remate del romance de los Montescos y Capuletos. Y, a la vez, permite el ingreso de algunos toques “con gancho” que generan la inmediata adhesión del público; como la musicalización que deambula por ritmos con toda la onda, como el rap, la cumbia, el pop aunque también enriquece con melodías del renacimiento, el barroco. E inclusive hace ingresar la murga popular como banda. Los actores además cantan en escena, sobre pista, pero el compromiso los lleva a interpretar canciones también tomadas de Shakespeare y otras de creación libre. Esta decisión les exigió asimismo una asistencia técnica cuidada, tanto en la ayuda con los vestuarios como en la iluminación y sobre todo en la musicalización.

Por otra parte, la inclusión de algunos instantes de metateatralidad hace que los chicos entren y salgan de la frontera ficcional. O sea, les hace ver que el teatro tiene un “no sé qué” extra, que lo desafilía de sus lenguajes de entretenimiento digitales. Y saben que en esa experiencia hay otro mambo, que *el teatro es de otro palo*.

FICHA TÉCNICA

OBRA: **EL ESCAPARATE DE LOS MACBETH**

DRAMATURGIA: CARLOS BELLO

GRUPO EL ARCO TEATRO-DANZA

ESTRENO: 7 DE NOVIEMBRE DE 2003

ELENCO: CLAUDIA BONINI – SERGIO JIMÉNEZ

DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA: ROXANA BELBRUNO

EDICIÓN DE VIDEO: JORGE BARBATTI

ASESOR LITERARIO: ALEJANDRO GALLO

VESTUARIO: GRUPO EL ARCO

DIRECCIÓN: CARLOS BELLO

FICHA TÉCNICA

OBRA: **ROMEO Y JULIETA DESECHUFADOS**

ESTRENO: 17 DE NOVIEMBRE DE 2013

DRAMATURGIA: CREACIÓN COLECTIVA

GRUPO: CARAMBOLA MARAMBÁ

ELENCO: LIAM PORTNOY

MAXIMILIANO NUÑEZ

MARIANA ENRÍQUEZ

DIRECCIÓN: NATALIA APARICIO

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: BERENICE FLORES.

MÚSICOS: LAURA CÁCERES, FERNANDO CALLEJA

Y JUAN PABLO ROSADO. (GRUPO QUASI VERONA TRÍO)

VESTUARIO: RAÚL AQUENES.

DISEÑO GRÁFICO: Y PUNTO.

DIRECCIÓN: NATALIA APARICIO

FICHA TÈCNICA

OBRA: **LA TEMPESTAD RECICLADA. SI SHAKESPEARE HUBIERA CONOCIDO LA ARGENTINA.**

DRAMATURGIA: IDANGEL BETANCOURT - GRUPO TES.

ESTRENO: 19 DE DICIEMBRE DE 2013- SALÓN AUDITÓRIUM

ELENCO: ESTEBAN CHILO, MIGUEL ANGEL COLAN CUENCA , GASTÓN MOSCA, NOELIA GANA, ROMINA BURGOS, LUIS CARAM, NESTOR

MEVORÀS, IDANGEL BETANCOURT.

DIRECCIÒN DE ARTE: LUIS CARAM

DIRECCIÒN MUSICAL: NÉSTOR MEVORÁS

DIRECCIÒN GENERAL: IDANGEL BETANCOURT

Shakespeare y Alejandro Urdapilleta: su poética de actuación en la puesta en escena de “Rey Lear” (2006)

Por MARÍA EUGENIA BERENC Y EUGENIO SCHOLNICOV / UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

La labor actoral de Alejandro Urdapilleta constituye un paradigma de renovación de la escena teatral argentina de los últimos años. Su inigualable singularidad poética desplegada en el cine, el teatro y la literatura del período de posdictadura ha dejado un legado que no puede ser omitido a la hora de comprender el desarrollo del teatro contemporáneo. Símbolo del teatro *under* surgido en la década de los ochenta, Urdapilleta ha desarrollado una múltiple variedad de registros actorales en los que se reconoce una conciencia creadora capaz de cuestionar el modelo de actor entendido como mero intérprete. El estudio de su poética de actuación supone integrar categorías en las que se comprende al teatro como “zona de experiencia”, y al actor como un productor de signos que confronta y cuestiona el estatuto privilegiado del texto dramático en la práctica teatral. En la producción de Urdapilleta se advierte la presencia de una “dramaturgia de actor” (aquella producida por los actores mismos durante el proceso de ensayos), escritura que lleva en su inscripción al papel las huellas interpretativas de la propia experiencia escénica.

A partir de las apreciaciones elaboradas por Dubatti (2000), podemos configurar una periodización del recorrido teatral desarrollado por Urdapilleta en las siguientes etapas:

Un período de formación y de primeros acercamientos a la profesión entre los años 1971 y 1984, en el que se destaca su participación en obras como **Esteban y la solidumbre** (1973), **La masacre de Trelew** (1974-1975) y **Fortuna y ojos de los hombres** (1978), bajo la dirección de Martín Adjemian.

Un segundo período, comprendido entre 1984 y 1991, en el que Urdapilleta se integra al circuito del *underground* porteño, desarrollando espectáculos junto a Batato Barea y Humberto Tortonese, entre los que podemos enumerar: **El alumbrado** (1986), **Las coperas** (1988), **Las fabricantes de tortas** (1989), **Tres mujeres descontroladas** (1990) y **La carancha, una dama sin límites** (1990), así como también su participación en obras dirigidas por Helena Tritek (**San antonio, El guante de crin, Blanca y radiante**).

A partir de 1991, podemos diferenciar un tercer período que se define por la declinación del *under* y el acercamiento de Urdapilleta al circuito del teatro oficial y el medio televisivo. En esta etapa, Urdapilleta participa de obras emblemáticas producidas por el teatro oficial, tales como **Hamlet o la guerra de los teatros** (1991, dirigida por Ricardo Bartis), **El relámpago**, de Strindberg (1996, dirigida por Augusto Fernández), **Marta Stutz** de Javier Daulte (1997, di-

rigida por Diego Kogan) y **Almuerzo en la casa de Ludwing W.** de Thomas Bernhard (1999, dirigida por Roberto Villanueva). Dentro del marco del circuito oficial se inicia el vínculo profesional entre Urdapilleta y el director Jorge Lavelli, que tiene su punto de partida en con la recordada puesta de **Mein Kampf: Farsa** de George Taborí. La participación de Urdapilleta en la puesta de **Rey Lear**, también bajo la dirección de Jorge Lavelli, define el momento de culminación de su trabajo dentro del circuito oficial, el cual concluye en muy malos términos. En declaraciones realizadas algunos años posteriores a la concreción de la puesta, Urdapilleta afirma:

“Fue insoportable Lear. No era la obra para el señor Lavelli. Y lo mío fue de kamikaze, necesitaba trabajar, salir al ruedo, me moría de ganas...no sabía si me iba a acordar cómo se actuaba. Hubo muchos errores, pero sobre todo del director. Errores en concepto de la obra, la puesta...no es una obra para hacer una puesta de festival, es una obra para relaciones. (...) El San Martín es el San Martín. Creo que nunca más en mi vida voy a trabajar en ese teatro...mientras existan las autoridades que existen.” (Otero: 2007).

A continuación, nos proponemos indagar la poética de actuación desplegada por Urdapilleta en su composición del personaje de Lear, con el fin de reconocer en ella los rasgos específicos que han configurado su singular producción escénica.

LA RELACIÓN ACTOR-PERSONAJE:

LA INVESTIDURA SOBERANA DE LEAR

En el presente apartado evaluaremos los vínculos que se realizan entre el personaje del Rey Lear y la manera en que fue abordado por Urdapilleta.



• ESCENA DE “REY LEAR”.

La primera cuestión que debemos tener en cuenta es que el actor no pretendía trabajar desde una perspectiva mimética ni al rey ni a la vejez. En una entrevista realizada por Alejandro Cruz para La Nación, Urdapilleta comentaba que en ese espacio vacío -casi *beckettiano*- propuesto por el director, lo que él trabajaba no era con “la idea del rey de Inglaterra cercano a los 80 años”, sino con “seres” que iban surgiendo por medio de la interacción con sus compañeros y con las energías que fueron apareciendo en los ensayos.

“(El personaje) se va armando por las reacciones, por lo que te van diciendo y por lo que va sucediendo. Lo que pasa en el alma de este hombre es una caída, es un envejecimiento...entonces aparece algo en el cuerpo...no necesariamente de viejo, pero sí de caída, de destrucción” (Cruz: 2006)

Urdapilleta construye la figura de Lear a partir de una serie de imágenes internas que remiten a la vejez y a la decadencia. Para el actor, la decadencia de Lear “no tiene nada que ver con la edad o con el realismo, tiene que ver con una cosa más existencial”. El modo de abordar estos caracteres existenciales en la actuación de Urdapilleta es por medio del trabajo con imágenes primarias y con un conjunto de relatos que le permiten desarrollar las acciones físico- verbales de la escena. En la puesta, Urdapilleta abandona el modelo de construcción en la que el actor debe invisibilizarse a partir de la plena identificación con el personaje. Las imágenes funcionan como estímulos que posibilitan el desarrollo del campo imaginario y asociativo, que luego se traducirán en las acciones y en todo el régimen expresivo que lleva adelante el actor. De esta manera, veremos un Lear que progresivamente se va encorvando, producto de la traición suscitada por sus hijas, así como también una cualidad radicalmente crispada y exacerbada en su forma de dirigirse al resto de los personajes, símbolo de un poder que ya no tiene pero que a la vez se niega a abandonar.

El rasgo autoritario que conforma la figura de Lear también es elaborado por Urdapilleta por fuera de principios “psicologistas”. Para él “Shakespeare es un autor que dice todo (...) No hace falta encontrar ninguna psicología. Busco en mí al autoritario y a partir de eso hago. El personaje tiene un borde de locura total, cree jugar con el poder sin tener ninguna consecuencia.” (Roberto Ruiz: 2006) En este sentido, podemos afirmar que Urdapilleta no construye un personaje con los caracteres psicológicos del sujeto moderno. Lo que encarna Urdapilleta es aquel movimiento decadente en el que se encuentra el personaje de Lear. Un movimiento que

a su vez incluye dos instancias: la decadencia que implica la pérdida de la personería jurídica y la de su propia vejez. Ahora bien, si se tratara de la encarnación de estos movimientos en un personaje tal y como es concebido modernamente, debiéramos ver un hombre viejo con ansias de detentar su antiguo poder. Sin embargo, el Lear de Urdapilleta es otra cosa: es la encarnación del movimiento de la decadencia.

¿Cómo se encarna un movimiento? Para pensar esta idea nos resulta interesante evocar las palabras del propio Urdapilleta respecto a su religiosidad. En una entrevista realizada por Jorge Dubatti, Urdapilleta sostenía: “No *hay* Dios, sino Dios (...) Y toda la gloria y el poder son del Señor (...) No podés dividir; si dividís, no creés. (...) Nadie que sea *sufi* te va a decir que es *sufi*, porque no es ser algo, sino justamente todo lo contrario. Es no ser.” (Dubatti: 2008) Del mismo modo que las creencias de Urdapilleta son antepredicativas, es decir, representan un estado indecible, la aparición del personaje en **Rey Lear** es la configuración de un estado o de un movimiento. El Lear de Urdapilleta parece simplemente que *es* a la manera en que se expresan los credos de la filosofía *sufi*. El Lear es decadencia, es el movimiento de la decadencia. En la escena inicial de la obra *Lear* se despoja de su reino, de su poder, de sus tierras y se lo entrega a dos de sus hijas desheredando a la tercera. ¿Qué sucede cuando un soberano absoluto abandona su poder? El personaje que representa Urdapilleta (o que *es*, a la manera *sufi*), tiene como característica fundamental la pérdida de la personería jurídica. Recordemos que en la persona del rey conviven tanto la persona natural, como la persona artificial o jurídica. Pero Lear decide abandonar sus obligaciones estatales y entregarse al ocio propio de la vejez. Las figuras

de la decadencia circundan ese movimiento en el que nominalmente es el rey pero ya no posee el poder. En el capítulo XVI del *Leviatán*, Hobbes define estas cuestiones y distingue de manera clara la persona natural de la artificial. Sin embargo, en la obra de Shakespeare el soberano está en esa transición en la que no se contenta con representar sólo su persona natural y en la que tampoco detenta el poder de la persona jurídica. Lear está en ese movimiento, en ese tránsito decadente de la persona soberana, pero también encarna la decadencia propia de la vejez.

En la lógica del absolutismo el cuerpo del Rey constituía tanto la unidad del reinado como su garantía. El soberano era el representante de Dios en la tierra, era la voz de la que emanaba la ley, era quien tenía el derecho de declarar la guerra. Hobbes sostiene que la unidad del representante, no la de los representados, es lo que hace a la persona *una*, y es el representante quien sustenta la persona. (Hobbes: 2003). En la constitución de una república absolutista el único derecho que no es transferido al rey es el de salvaguardar la propia vida, todo el resto de los derechos son del soberano. La obra se inscribe en este tipo de reinados, es allí donde es necesario concebir al Rey Lear. Si analizamos con profundidad la puesta, podríamos pensar que la representación del poder que aparece en ella tiene algunos caracteres del poder paternal y otros del poder absoluto de los autores clásicos de la filosofía política.

En el poder paternal, los súbditos no eran plenos poseedores de su vida, es por ello que el soberano tenía la posibilidad de dar vida o muerte a los mismos sin incurrir en ningún delito. El poder paternal supone un derecho absoluto y directo del soberano en relación a sus súbditos. La figura del



FOTOGRAFÍA: GENTILEZZA TEATRO SAN MARTÍN

• ALEJANDRO URDAPILLETA EN SU PAPEL DE "REY LEAR".

esclavo es representativa de esta configuración del poder ya que el soberano tiene derecho a matar al esclavo porque éste no es poseedor pleno de su vida (Foucault: 2011). Por otro lado, en los autores clásicos el poder soberano es ejercido de manera indirecta. Es decir, sólo puede arriesgar la vida de sus súbditos para proteger su propia vida. En estos

regímenes el derecho del soberano sobre la vida de los otros estaba condicionado.

En la obra, Urdapilleta encarna ese despojo de poder -un tanto paternal y un tanto despótico- ¿Qué queda? Un hombre mayor, que ha perdido su carácter representativo, y cuyas palabras son sólo emanaciones de su persona natural. Queda un hombre que puede ser homologado a cualquier súbdito. Estas consideraciones semánticas nos permiten analizar con exactitud cuál es el tránsito del personaje en la obra. Ahora bien, decíamos que el Lear de Urdapilleta es la expresión del movimiento de la decadencia; con ello queremos afirmar que su objetivo no es la construcción psicologista de la decadencia. En este sentido, la composición de Urdapilleta escapa a los paradigmas realistas que rigen la construcción del personaje. Al respecto, las apreciaciones elaboradas por el director Ricardo Bartis en torno a la relación entre el actor y el personaje resultan de gran utilidad para pensar el trabajo desplegado por Urdapilleta. Afirma Bartis:

“Creo que el actor no ejecuta sino que se ejecuta. Es decir, de alguna manera, se suicida para ser otro. Lo interesante no es tanto la composición del personaje sino la descomposición de la persona. Cierta tipo de técnicas se ha preocupado casi exclusivamente por la construcción de ese otro sin atender a que, curiosamente ser actor también entraña ese movimiento sacrificial por el cual alguien similar a cualquiera de nosotros, de pronto nos es infinitamente extraño por el lugar en el que queda colocado.” (2003: 25).

En el transcurso de la puesta encontramos este cuestionamiento a la comprensión del personaje en tanto entidad individual y diferenciable. Dice Urdapilleta: “Lavelli no tiene esa cosa de componer el personaje, sino que se va componiendo solo.

Él pone la obra, hace una puesta y te pide “más energía acá”, “esto otro, acá” y vos solo vas sacando cosas con lo que va sucediendo y lo que va pasando adentro. Y él compra o no. Y el personaje va apareciendo, cosa que es muy interesante.” (Oscar Ranzani: 2006)

Por otra parte, el rey que encarna Urdapilleta se aleja de las características centrales del sujeto moderno, es decir, de un sujeto que es sustrato de acciones, que tiene como centro a la razón siempre una; que tiene la capacidad de responder tal y como lo entiende la ética clásica, el sujeto que responde a la ley, aquel sujeto con caracteres psicológicos decodificables por las *figuras del teatro* (Ubersfeld: 1997). Por el contrario, a través de las marcaciones y de los juegos de energía desplegados por el actor, el Lear de Urdapilleta desafía los estereotipos sociales del monarca absoluto. La aparición del rey configurado por Urdapilleta podría ser pensada como “... una fuerza que tiene determinadas características y que gobierna determinados procesos.” (176) y no tanto como un individuo demarcable. Urdapilleta produce diversos juegos gestuales y expresivos para asociar la vejez al infantilismo de Lear. Sin embargo, perviven los caracteres que permiten que comprendamos que estamos viendo a un rey en escena. Los rasgos diferenciales de Lear pueden observarse en la manera en que se dirige a los sirvientes y en la formas de actuar como padre, entre otras. Más allá de los resquicios en los que Urdapilleta trabaja con su poética disruptiva, en las acciones textuales aparecen las cuestiones propias que hacen ser al personaje un rey. En declive, pero un rey al fin.

La locura del personaje de Lear va apareciendo en la obra a medida que se produce el reconocimiento de la pérdida del poder, la traición filial y la mendi-

cidad en la que ha sido arrojado. Si bien el rey abdica en la primera escena de la obra, la comprensión acabada de dicho acontecimiento se desarrolla de manera paulatina. De la misma manera que Lear va comprendiendo lentamente las consecuencias del abandono de su persona soberana, de ese mismo modo va perdiendo lentamente la razón. La locura es el camino del conocimiento y Urdapilleta trabaja este modo de la locura de una manera muy particular. Dice el actor: “No pienso la locura como en el sentido de uno que se bambolea la cabeza y da saltitos y se babea. No lo pienso así como locura. Creo que el tipo va entendiendo cosas. Él sale de sí mismo, de su forma de pensar, sale de su círculo mental, se va yendo de lo que es él, va perdiendo. Es la caída de él, a la vez, es conocimiento. (...) Está haciendo un camino de conocimiento. Está empezando a ver distinto.” (Oscar Ranzani: 2006: 31.). Si observamos la puesta los gestos que van denotando la locura progresiva del Lear son pequeños comentarios que Urdapilleta dice en voz baja, textos que el personaje dice para sí. Lavelli distingue la idea de la locura de la idea de la ceguera: “Creo que el gran camino de Lear es un camino de la locura pero es también un camino de búsqueda de algo, de su propia identidad, seguramente. Es un personaje que nunca vio a sus hijas, que nunca vio a nadie, está loco, pero no ciego” (María Mulusardi 2006: 56.)

Urdapilleta sale del modelo representacional y abandona la idea del personaje que se identifica con el sujeto de la filosofía clásica. Aparecen otros modos de subjetividad en la actuación, modos que no representan lo biográfico que sólo alude a lo individual sino una construcción que presentifica lo *comunitario* y lo *singular*, entendido como parte de ese todo indiscernible que nos constituye. La de-



• ESCENA DE “REY LEAR”.

construcción de los rasgos específicos de la vejez y de la locura aparecen como señaladores de su poética que no reproduce una técnica para evocar estados universales sino un estilo propio y personal.

GESTO, VOZ Y AUTONOMÍA POÉTICA

El desprendimiento de una comprensión realista en la construcción del personaje se vincula con otras marcas distintivas que definen la poética de actuación de Urdapilleta. Tal como afirmamos en la introducción, el trabajo desarrollado en conjunto entre Urdapilleta y Lavelli se inicia con la obra **Mein Kampf**, en el año 2000. En aquel momento, Lavelli afirma que tomó la decisión de convocar a Urdapilleta ya que necesitaba “gente libre e imaginativa, que no esté sometida a criterios psicologistas”. Al cuestionar un modelo de actor asentado en un principio representativo, la poética de actuación de Urdapilleta se define en tanto entidad poética que trasciende el principio de contigüidad con la realidad y se afirma en su propia condición autóno-

ma. La conciencia de la dimensión artificial que supone la práctica escénica y el reconocimiento de la experiencia de ser visto constituyen dos elementos singulares que definen su labor actoral. Desde esta perspectiva, el actor no se somete a la idea previa contenida en el texto dramático; por el contrario, lo trasciende, aportando nuevas ideas y un campo de opinión específico, surgido de su propia intervención expresiva y de la fricción que establece con las ideas del texto y la dirección.

Desde la perspectiva de la filosofía del teatro, el cuerpo del actor es un cuerpo productor de *poiesis*. La *poiesis* se caracteriza por la construcción de objetos artísticos que no son la prolongación del régimen de experiencia cotidiano, sino que poseen sus propias reglas; son “mundos paralelos al mundo” (Dubatti, 2007: 89), que exceden los procesos de *semiotización*. En el cuerpo del actor, en tanto productor de *poiesis*, pueden revelarse cuatro dimensiones estructurales: el cuerpo pre-semiótico, fundamento del acontecimiento, incapturable en términos signícos como totalidad; el cuerpo semiótico 1, signo de cuerpo poético que manifiesta su presencia en tanto acontecimiento en sí; cuerpo semiótico 2, signo de universo referencial o signo de otro en sí, que fundan, nombran y describen un mundo de representación y sentido (universo referencial); cuerpo semiótico 3, definido por un tercer estadio del signo, en el cual la estructura de ambos estadios anteriores habilita una *semiosis ilimitada*, a partir de la interpretación de los signos del universo referencial (Dubatti, 2010: 81-82). Cada poética en particular articula y define diversos grados de relevancia entre las dimensiones que conforman el cuerpo poético. En el modelo de actor configurado por Urdapilleta se revela un “cuerpo afectado” por intensidades y

energías, conformando un salto o pasaje entre el universo referencial (el cuerpo del actor en tanto productor de signos que fundan, nombran y describen un mundo de representación y sentido) y el cuerpo del actor como signo de sí mismo, signo de la presencia poética (Cuerpo semiótico 1). Podemos reconocer este pasaje a partir del trabajo desplegado por Urdapilleta en torno al tiempo de la escena, al ejecutar variaciones rítmicas en sus acciones físicas y verbales que no están definidas por un criterio de causalidad o consecución lógica al interior del universo referencial. Se expresa aquí una comprensión del tiempo escénico entendido en términos musicales. En el inicio de la puesta, la entrada de Lear ya introduce un juego de contra ritmos y detenciones en los movimientos que se repetirá posteriormente. A su vez, el juego rítmico desplegado por el actor en su mecánica corporal se traduce también en la articulación de sus parlamentos en diversos tramos. En algunos casos, la musicalidad expresiva introducida en el cuerpo se imprime simultáneamente en la dicción y el fraseo otorgado a las palabras enunciadas.

Junto a las diversas operaciones ejecutadas en torno al tiempo de la escena, observamos en el trabajo expresivo dispuesto por Urdapilleta una exacerbación de la intensidad gestual y del movimiento, destacando por momentos una cualidad puramente lúdica, no asimilable en términos representativos. De esta manera, el actor construye secuencias en las cuales se manifiesta la presencia de un “gesto opaco”, es decir, aquella parte de la gestualidad “para la cual no existe-no puede existir-explicación racional o verosímil; los gestos pertenecen al orden de la pregunta sin respuesta, o quizás-a una comunicación inducida, de cuerpo a cuerpo, no verbalizable” (Ubersfeld, 1997: 212).

Siguiendo las categorías elaboradas por Ubersfeld, en el trabajo de Urdapilleta se reconocen también diversas funcionalidades del gesto, entre las que podemos enumerar:

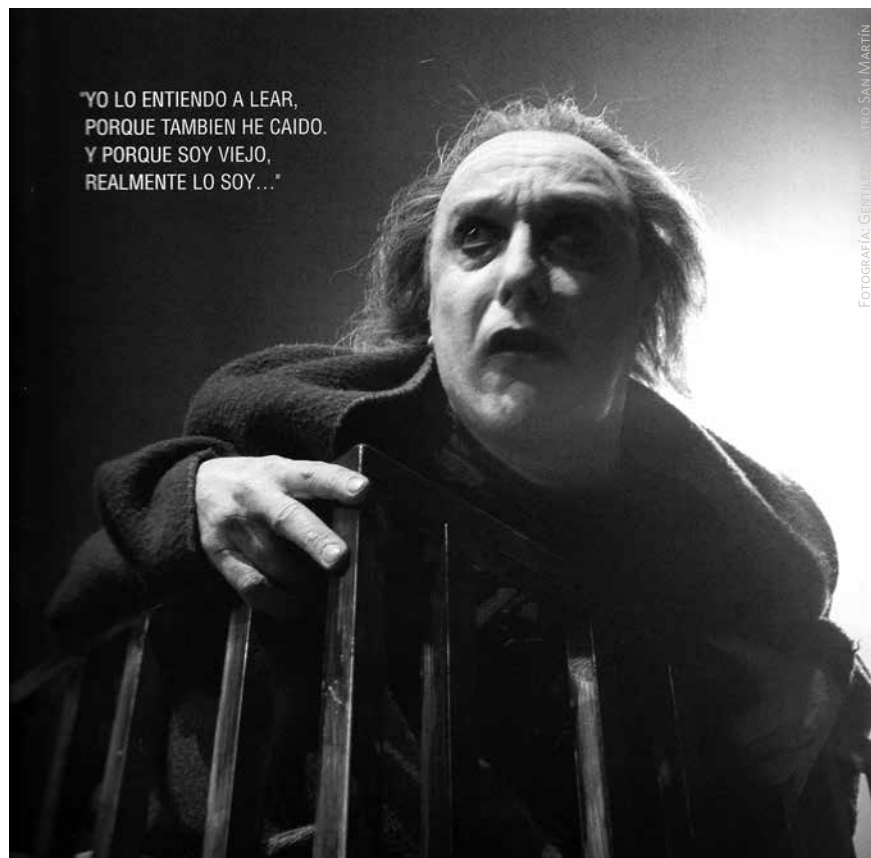
El gesto en tanto puntualización-ilustración de la palabra: en los movimientos que introducen el juego de la cabeza y las manos, ratificando y subrayando lo que simultáneamente ha sido enunciado en los parlamentos.

En vínculo directo con la funcionalidad anterior, también se halla el **uso del gesto en tanto pleonasma o redundancia con relación al discurso verbal:** Urdapilleta configura un conjunto de marcas gestuales que definen al personaje de Lear en relación a su pertenencia social (la cual, como enunciamos anteriormente, va progresivamente desvaneciéndose), pero también a códigos que remiten a una instancia puramente teatral. Reaparece aquí la comprensión de gestos que refieren a la dimensión lúdica y a la definición de características particulares de la figura de Lear.

En tanto desarrollo de lo no-dicho de la palabra: el uso de las pausas, las detenciones y las reconfiguraciones gestuales entre los diversos parlamentos o en la escucha de los discursos proferidos hacia Lear, revela una característica particular del trabajo desplegado por Urdapilleta: hay algo que intuimos, expresado en sus maniobras expresivas y no necesariamente en el discurso verbal, respecto de la transformación en la cosmovisión que experimenta el personaje y de la comprensión del vínculo que posee con sus hijas.

Respecto de las particularidades técnicas que conforman el trabajo vocal del actor, consideramos importante detenernos en los siguientes aspectos:

En términos de los rasgos físicos son destacables las variaciones desplegadas en torno a la intensi-



• ALEJANDRO URDAPILLETA EN SU PAPEL DE "REY LEAR".

dad y el volumen y el uso particular del pasaje de la voz al grito, como apertura a otra forma de expresividad. Junto con esta característica primordial, en el trabajo de Urdapilleta se aprecia la primacía de una dicción enfática (Ubersfeld: 1997, 216), y de una acentuación que alterna entre la redundancia con el sentido de la frase, o aportándole la determinación que le falta, o que en algunos momentos operando en forma inversa al sentido literal del enunciado (217). Por otra parte, en términos de los juegos fonéticos desplegados por el actor, en algunos tramos de la puesta Urdapilleta produce un amartelamiento y un deslizamiento de las conso-

nantes (particularmente de la letra “erre”). En este ejercicio de singular apropiación de los textos de Shakespeare que propone Urdapilleta, se reconoce, junto con la nitidez del sentido, el descubrimiento de la propia musicalidad de las palabras inscriptas en el texto, que remite a la propia materialidad de los signos verbales producidos. Urdapilleta alterna entre la incorporación de un fraseo que respeta la sintaxis del texto, y momentos en los cuales elabora su propio trazado, sus propios cambios rítmicos, a partir de la incorporación de discontinuidades en el decir, precipitaciones o atemperamientos en las diversas situaciones enunciativas.

En la relación instaurada entre la palabra y el gesto, se advierte un particular uso de la mirada que orienta los diversos planos de sus discursos y construye destinatarios variables y ocasionales: Por momentos Lear habla a otros personajes, pero también se habla a sí mismo, o evoca un auxilio o pedido a los dioses. La dirección de la mirada acompaña los diversos movimientos de sentido que propone el texto.

Cabe aclarar que los elementos analizados nos permiten encontrar el enlace entre las características del personaje, las circunstancias narratológicas y la manera en que la poética del actor se inscribe en ese contexto. La libertad con la que fue concibiendo o encarnando su personaje, los espacios de deconstrucción de las *figuras del teatro* son los índices centrales para evaluar su poética actoral.

Lo toscó

La poética de actuación desplegada por Urdapilleta restituye un elemento primordial del universo Shakespeariano, tal como lo entiende Peter Brook; la experiencia de “lo toscó”:

“Shakespeare puede también, con una rotura del ritmo, un paso a la prosa, el simple cambio a una conversación en lenguaje popular o con una palabra tomada directamente del público, recordarnos con llano sentido común dónde nos encontramos y devolvernos al toscó mundo familiar en el cual llamamos pan al pan y vino al vino. De esta manera Shakespeare consigue lo que nadie ha logrado antes ni después que él: escribir piezas que pasan a través de muchos estados de conciencia. Lo que técnicamente le capacita para hacerlo, la esencia en realidad de su estilo, es una toscuedad de contextura y una mezcla consciente de elementos contrarios que, en otros términos, se podrían calificar como falta de estilo.” (Brook: 1973, 125).

El Lear configurado por Urdapilleta no duda en revelar sus pasiones más bajas, en tornarlas ostensibles y radicalizadas, constituyendo una poética singular en la que todo se muestra sin eufemismos. Las tonalidades expresivas desarrolladas por Urdapilleta, su fraseo en la enunciación de los parlamentos que revelan una identidad indiscutiblemente criolla, constituyen una aproximación del texto de Shakespeare hacia una experiencia profundamente popular y contemporánea. El trabajo gestual realizado por Urdapilleta opera en la revelación de una mixtura entre los códigos que refieren al universo ficcional del texto y códigos contemporáneos. Al igual que Shakespeare, Urdapilleta no duda en mostrarnos todo, al aproximar la imagen de Lear a un presente inmediato.

VÍNCULOS CON LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

En la poética actoral de Urdapilleta resuenan algunos de los componentes de las bases epistemológicas de las vanguardias históricas, más explícitamente del surrealismo artaudiano. En

este trabajo señalamos incansablemente que Urdapilleta abandona todo intento mimético para “construir” un personaje. Afirmamos que no intenta reproducir caracteres decodificables de manera objetiva, y que abandona todas las trivialidades realistas y muchos los gestos psicologistas para abordar su personaje.

Urdapilleta encarna de manera prolífera los requisitos de Artaud para abandonar un teatro meramente del “diálogo”. El actor encuentra un lenguaje propio de la escena, un lenguaje de composición física como el que soñaba Artaud. La poética de Urdapilleta logra expresar aquella materialidad, aquella poesía hecha carne. Recordemos que la poesía en todas sus acepciones representaba una de sus necesidades existenciales. Urdapilleta fue un “poeta actor” y un “poeta escritor”, en algunas entrevistas ha expresado que la escritura era una necesidad cotidiana en su vida. Esta doble tarea lograba que generara imágenes de composición física muy profundas.

Otro de los vínculos que podemos establecer con la poética artaudiana es la utilización de imágenes, no como elementos pensados para construir un pensamiento interno y realista para el personaje; sino como elementos que el actor utiliza en la escena, a través de los ritmos, de la dicción y de los movimientos. La articulación de aquellas imágenes con la expresión de los estados (o los movimientos) que va encarnando Urdapilleta en la obra prefiguran aquellos sketch’s simbólicos de los que hablaba Artaud, que poseían un doble carácter: espiritual y cotidiano, espirituales e intraducibles pero a su vez, seculares y mundanos. Algunas resonancias que posee el Lear de Urdapilleta con estos elementos de la actuación los podemos observar en las resonancias que posee el Lear del Urdapilleta

con aquellos personajes femeninos y muy mundanos del Parakultural.

Urdapilleta trabajaba a través de la energía y el abandono del comando de la razón. Su energía actoral no se resolvía en el mando consciente del cuerpo a través de la soberanía de la razón sino en la aparición de resquicios, movimientos y gestos no semantizables. Esta idea de que en su actuación pervivían gestos que no ingresaron en la era de la ilustración, en la era de la razón, nos recordaron unas hermosas palabras de Pompeyo sobre el niño que pervivía en Alejandro y que se encuentran en un texto publicado por Dubatti para **Tiempo Argentino**:

“Era prodigioso y pródigo, generoso y terrible, tenía eso que hace excepcionales a algunos actores, además de tener un instrumento extraordinario era un actor poetizante, y no me refiero a la poesía de la palabra en donde sobresalía, sino a la radiación de su presencia física, cuando actuaba convocaba con su cuerpo una vibración de otredad, suspendía la consistencia histórica y nos conectaba con esa conciencia ampliada que a veces el teatro ayuda a alcanzar, abría con su cuerpo en el escenario otra dimensión, desaforaba la presencia individual y colectiva, y nos permitía alcanzarnos, dar con nuestra propia facultad poética lapidada y con el niño que la custodia. Alejandro fue el más grande, porque nunca olvidó, que era un niño.” (2014).

BIBLIOGRAFÍA:

- BARTÍS, R., **CANCHA CON NIEBLA: TEATRO PERDIDO: FRAGMENTOS**, ED. DUBATTI, J., BUENOS AIRES, ATUEL, 2003.
- BROOK, P., **EL ESPACIO VACÍO. ARTE Y TÉCNICA DEL TEATRO**, TR. GIL NOVALES, R., BARCELONA: PENÍNSULA, 1973.
- CABRERA, H., **EL DERRUMBE EN TONOS DE GRIS**, PÁGINA 12, BUENOS AIRES, 8 DE JULIO DE 2006, PP. 22.
- , **SIN ENERGÍA NO HAY COMBATE, SÓLO ABURRIMIENTO** EN PÁGINA 12, BUENOS AIRES, 16 DE MAYO DE 2006, PP. 24-25.
- CRUZ, A., **EL REY QUE NO SE LA CREE**, EN LA NACIÓN, BUENOS AIRES, 12 DE MAYO DE 2006, P.4.
- , **LA ACCIDENTADA TRAMA DE UN REY SIN SUERTE**, EN LA NACIÓN, BUENOS AIRES, 16 DE MAYO DE 2006, SECCIÓN 4, P. 6.
- DUBATTI, J., **FILOSOFÍA DEL TEATRO I**, BUENOS AIRES: ATUEL, 2007.
- , **EPILOGO** EN URDAPILLETA, ALEJANDRO, *VAGONES TRANSPORTAN HUMO*, BUENOS AIRES: ADRIANA HIDALGO, 2000.
- FILOSOFÍA DEL TEATRO II**, BUENOS AIRES: ATUEL, 2010.
- , **EL HOMBRE QUE TENÍA LA MANO CONECTADA DIRECTAMENTE CON EL CORAZÓN**, EN TIEMPO ARGENTINO, BUENOS AIRES, 13 DE ABRIL DE 2014.
- , **ALEJANDRO URDAPILLETA: "NO SOY UN AUTOR, QUIERO SER LIBRE"**. NOTA EPILOGAL Y ENTREVISTA". *LA REVISTA DEL CCC* [EN LÍNEA]. MAYO / AGOSTO 2008, N° 3. ACTUALIZADO: 20080910 [CITADO 20140226]. DISPONIBLE EN INTERNET: [HTTP://WWW.CENTROCULTURAL.COOP/REVISTA/ARTICULO/60/](http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/60/). ISSN 18513263.
- ESPINOSA, P., **REY LEAR Y LAVELLI**, EN ÁMBITO FINANCIERO, BUENOS AIRES, 27 DE JUNIO DE 2006, PP. 2-3.
- FONTANA, J. C., **JORGE LAVELLI REANIMA AL REY LEAR**, EN LA PRENSA, BUENOS AIRES, 29 DE MAYO DE 2006, P.29.
- , **LA TRAVESÍA DE UNA REDENCIÓN**, EN LA PRENSA, BUENOS AIRES, 2 DE JULIO DE 2006, P.29.
- FOUCAULT, M., **HISTORIA DE LA SEXUALIDAD: LA VOLUNTAD DE SABER**, TR. GUIÑAZÚ, U., BUENOS AIRES, SIGLO VEINTIUNO EDITORES, 2011.
- INGBERG, P., **EL TEATRO NO DEBE CAER EN LO ABSTRACTO**, EN CLARÍN, BUENOS AIRES, 3 DE JUNIO DE 2006, Ñ, PP. 6-9.
- MALUSARDI, M., **REY LEAR ES UNA TRAGEDIA MUY PRÓXIMA AL GROTESCO EN DEBATE**, BUENOS AIRES, 8 DE JUNIO DE 2006, CULTURA, PP. 54-57.
- MAZAS, L. Y DUMAS, N., **EL GRITO PELADO**, EN REVISTA VEINTITRÉS, BUENOS AIRES, 6 DE JULIO DE 2006, P.6.
- OTERO, M., **UN ACTOR QUE NADA CONTRA LA CORRIENTE**, EN PERFIL, BUENOS AIRES, 29 DE MARZO DE 2007, ESPECTÁCULOS, PP. 14.
- PÉREZ, A. L., **ECOS DE UNA ERA PARRICIDA**, EN REVISTA VIVA, BUENOS AIRES, 16 DE JUNIO DE 2006, P. 18.
- RANZANI, O., **ESTA OBRA PARECE HABLAR HOY** EN PÁGINA 12, BUENOS AIRES, 1 DE JULIO DE 2006, PP. 30-31.
- RUIZ, R., **ME PUDRÍ MUCHAS VECES DEL TEATRO: ENTREVISTA A A. URDAPILLETA**, EN CLARÍN, BUENOS AIRES, 30 DE JUNIO DE 2006, ESPECTÁCULOS, P. 7.
- SCHOO, E., **LA CORONA NEGRA**, EN NOTICIAS, BUENOS AIRES, 23 DE SEPTIEMBRE DE 2006, TEATRO, P. 14.
- SHAKESPEARE WILLIAM (2006) **REY LEAR**, (TRADUCCIÓN: PATRICIA ZANGARO, ADAPTACIÓN: JORGE LAVELLI)
- UBERSFELD, A., **LA ESCUELA DEL ESPECTADOR**, TR. RAMOS, S., MADRID: ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA, 1997.
- ZIMMERMAN, G., **PURO FUEGO**, EN REVISTA SAL, CLARÍN, BUENOS AIRES, 19 DE MAYO DE 2006, PP.14-21.



Ministerio de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

it
inteatro
EDITORIAL