

La batalla contra uno mismo: *Hamlet vs. Hamlet*

Laura Rauch

(Universidad de Buenos Aires)

El espectáculo *HxH-HamletxHamlet*, concebido, dirigido e interpretado por Marcelo Savignone, propone otro modo de abordar el trágico personaje shakesperiano, que a diferencia de aquel Príncipe de Dinamarca, es un joven actor quien lleva a cabo la acción componiendo obsesivamente el personaje de Hamlet en el pequeño y sobrecargado espacio de un monoambiente.

Utilizaremos el concepto de *combate* para dar cuenta de las transformaciones del autor/intérprete, quien propone dos universos de personajes en constante lucha, de los cuales vencerán los shakesperianos. Asimismo, abordaremos el concepto de *performance* para considerar la presencia de diferentes lenguajes artísticos que componen la obra, como así también diferentes estudios respecto de la tragedia inglesa para dar cuenta de las relaciones entre el clásico y la composición actual.

En primer lugar, es necesario considerar que el trabajo de Savignone no se reduce a *representar* un personaje, sino que compone dos *protagónicos*: el actor que ensaya el personaje shakesperiano y el mismo *Hamlet*. Junto con estos se encuentran Ofelia, Laertes, Claudio, Gertrudis, Horacio y el difunto padre quienes *habitan* constantemente la escena, algunos de ellos también interpretados por Savignone. Es decir, un actor que encarna múltiples personajes que establecen complejas relaciones y llevan a cabo acciones violentas a sí mismos como a otros.

Esta multiplicidad podemos apreciarla desde el título, donde la duplicación del nombre sintetiza los protagonistas del combate que se establece durante toda la representación. Para poder comprender la particularidad de la configuración de Savignone, es necesario que los espectadores conozcan al menos el argumento de la pieza isabelina, ya que, de lo contrario no apreciarán las menciones y las relaciones que se establecen.

Es importante destacar que el concepto de *duelo* está presente a lo largo de toda la pieza, propuesto desde diferentes niveles. Podríamos pensar que el final del

texto isabelino donde combaten Hamlet y Laertes es constantemente evocado por Savignone como eje articulador de su puesta, no solo entendiendo por este término un “enfrentamiento entre dos personas”, sino también como “demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien”¹. En dicha puesta, ambos conceptos mantienen una íntima relación si consideramos que “el duelo consiste siempre en ontologizar restos, en hacerlos presentes, en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos”². Proponemos entonces que el director de la puesta aborda un modo de hallar los *restos ontológicos* del actor devenido *Hamlet*.

Hamlet, entre Shakespeare y Savignone

William Shakespeare compone la pieza *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* alrededor de los años 1599 y 1601, la cual ha sido el objeto de estudio de innumerables teóricos del teatro, entre otros campos académicos³. Asimismo, Marcelo Savignone, autor, director y actor de vasta trayectoria teatral, retoma la tragedia isabelina aportando una concepción propia respecto al personaje y la puesta en escena, conservando el modo el que “Shakespeare trata de mostrarnos cómo [el ser humano cree en realidades engañosas, que] implican una imperfección de nuestra capacidad de percibir, un estado confuso que nos impide discriminar entre lo que es y lo que no es”⁴. Según el autor/actor, “*Hamlet x Hamlet* es una relectura de *Hamlet* basada en una obra teatral de un solo actor”⁵ la cual plantea al

¹ Ambas definiciones fueron tomadas del Diccionario de la Real Academia Española en su versión electrónica, www.rae.es

² Jacques Derrida utiliza el concepto de *duelo* haciendo referencia al sentimiento de pérdida; proponemos considerarlo también como *combate*, ya que en la pieza ambos conceptos están íntimamente relacionados. Véase, Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internación*; Valladolid, Simancos, 1995; p. 23

³ Entre ellos, Jacques Derrida, ob. cit.; Wilson Knight, *The wheel of fire. Interpretations of Shakespearean tragedy* [*Shakespeare y sus tragedias: la rueda de fuego*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990] y Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix-Barral, 1969, para nombrar solo algunos.

⁴ Laura Ceratto, “La tragedia Shakespeariana”, en Pablo Ingberg (Ed.) *William Shakespeare. Obras Completas. I Tragedias*; Barcelona, Losada, 2008; p. 50.

⁵ Fragmento seleccionado de la entrevista del 17 de octubre de 2001 por el equipo *Viendo Teatro* formado por Javier Varela y Jorge Sandoval, titulada “Un minuto con los protagonistas - Hamlet x Hamlet”. *Viendo Teatro*; disponible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=rtOi2--gzuQ>



público el desafío de observar un clásico *desde otro punto de vista*, con el objetivo de

no acostumbrar[lo] a que tiene que ver un espectáculo, un show, algo que lo entretenga, [sino que intenta] que haya mucho lugar a la poesía, y eso significa [un] lugar a la interpretación, a que el espectador haga un ejercicio activo, que piense, que sea movilizado⁶.

Las palabras del creador de la puesta se corresponden con lo teorizado por Grotowski respecto de la relevancia del actor en sus puestas, ya que su rol debe tener como objetivo "incorporar al espectador, confrontarlo con ese acto y obligarlo a realizar también un acto de conocimiento personal"⁷. La puesta de Savignone propone entonces, un doble conocimiento, el del actor sobre sí mismo⁸ y del espectador en relación con lo planteado en la obra. Del mismo modo en que consideramos la postura de Grotowski, podríamos mencionar también lo establecido por Pirandello respecto el antagonismo actor/personaje. Savignone lo retoma en su puesta a modo de combate corporal y verbal, vale decir que "la relación actor-personaje se presenta como muy problemática desde el principio, [como un sueño] de la eliminación del actor y la autorepresentación del personaje"⁹.

Todos x Savignone

Marcelo Savignone construye en su espectáculo no solo el personaje *Hamlet* y el actor que pretende encarnarlo, sino que también representa otros personajes de la pieza shakesperiana de diferentes modos, los que podemos dividir en dos grupos: los personificados por el actor y los que interactuarán en diferentes secuencias con los anteriores. Así, por medio de máscaras, una bolsa de boxeo con la cara de tres personajes, un trapo de piso que deja apreciar un rostro, la cinta negra que funcionará como bigotes, una capa junto con una corona y un cetro, serán los objetos que el actor manipule y acompañen su interpretación en la que

⁶ Ídem.

⁷ Fernando De Toro, "Desde Stanislavsky a Barba: Modernidad y posmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX", *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*; Frankfurt, Iberoamericana Vervuet, 1999; p. 86.

⁸ En la entrevista del equipo *Viendo Teatro*, Savignone afirma: "Esta obra es parte de otras obras, y con suerte, quizás me haya mejorado esta obra como artista, como actor".

⁹ Marcos De Marinis, "El actor y la acción", *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*; Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 28.



intervienen cambios corporales y vocales. Este *todos* encarnado por un mismo actor presenta un aspecto interesante en la puesta de un clásico, ya que permite dar cuenta de la calidad artística de Savignone, conjuntamente a la presencia constante de la batalla de los cuerpos de los personajes para con el cuerpo real del actor, presentada por movimientos acelerados, violentos, que datan del choque entre dos personalidades que luchan por vencer. Vale decir, el equilibrio (dos personajes separados) con el que comienza la puesta se ve progresivamente violentado por la introducción del actor en el universo ficcional del ensayo del texto isabelino.

La duplicación que mencionamos respecto del personaje protagónico es también apreciable en el *ausente* Horacio: nunca accedemos a la corporalidad del mismo, ya que Savignone lo compone verbalmente. Al igual que Hamlet, Horacio es construido por partida doble: un actor que ensaya ese personaje shakesperiano. Considerando que Horacio, según diferentes estudios es uno de los personajes anti-trágicos de la pieza, ¿será acaso que Savignone lo duplica del mismo modo que lo hace con el personaje trágico por excelencia? ¿Será una búsqueda de *equilibrio* por parte del director? De ser así, hablaría de un amplio trabajo en el estudio y composición de la obra; y, de no serlo, no podemos negar que la ausencia corporal de Horacio llama la atención, ya que son solo *los trágicos* los que se presentan físicamente en el escenario. Podemos considerar, asimismo, que la construcción de este personaje *alejado* de la representación corresponde con su carácter de "racionalista escéptico". Horacio en la obra de Shakespeare, (y en los estudios de Rinesi y Derrida) es descrito como un *scholar*, un intelectual que no creerá nada a menos que pueda comprobarlo con sus ojos. En la escena donde se hace presente el espectro de Hamlet Rey, será Horacio el que obligue al fantasma a hablar sin lograrlo, porque como dice Derrida, "un scholar clásico no es capaz de hablar al fantasma"¹⁰, ya que "cree que basta con mirar", y el fantasma *no permite ser visto*¹¹. Consideramos entonces, que la ausencia corporal de dicho personaje

¹⁰ Jacques Derrida, ob. cit.; p. 26.

¹¹ Con esto queremos remitirnos al detallado estudio de Derrida, quien sostiene que el *espectro* es una manifestación que establece un problema en la visibilidad: él puede ver, pero no ser visto. El análisis de los parlamentos de Horacio, según el autor, corresponden a la imposibilidad de un *scholar* de hablar con fantasmas ya que al *no poder verlo*, descrea de su existencia. Es por este motivo que el *espíritu* no responde a sus órdenes.

corresponde a que el director deja a los espectadores ese rol, el de *observador* y *crítico* de la puesta, de *testigo* del duelo y de la victoria del personaje.

Asimismo, Savignone propone un *mundo* completamente ajeno a la pieza isabelina, encarnando otros personajes de conocimiento general, como Papá Noel, un conejo de pascuas y la Pantera Rosa. Estos son contruidos por medio de los disfraces que le observamos colocarse y que logran *ocultarlo* por completo, obligándole repentinamente a abandonar los clásicos que ensaya. Esta ruptura entre los dos universos de personajes es marcada en la puesta por un fuerte sonido acompañado por luces, que *cortan* los parlamentos y las acciones de los seres shakesperianos; es decir, tanto el actor como los espectadores se ven abruptamente llamados a abandonar la pieza clásica para introducirse en el *mundo cotidiano*. Será Savignone quien retorne a la ficción provocando, a lo largo de la puesta en escena, un olvido progresivo de los otros personajes, abandonándolos por completo al final de la puesta, momento en el cual el actor es *devorado* por el del personaje clásico. Vale decir, de esos dos grupos que mencionábamos antes, serán los clásicos los que terminen *expulsando* a los otros del espacio de la representación. Expulsándolos o, tal vez, *envenenándolos*, entendiendo que “no solo el veneno tendrá un papel fundamental [en la pieza], sino que [su] *imagen* se convertirá en una de las metáforas más fuertes y recurrentes”¹². La puesta de Savignone también sufre sus efectos: cada vez que el actor recorre las páginas de la tragedia shakesperiana, va perdiendo su identidad para fusionarse con el personaje, el cual vencerá al final del espectáculo. Del mismo modo, podemos pensar la *locura* que aqueja a Hamlet según Polonio, metafóricamente representada en la puesta por la obsesión del actor por encarnar a la perfección el personaje isabelino. Vale decir entonces, que la puesta del autor contemporáneo recorre la pieza isabelina tanto en su nivel argumental como en su nivel formal, conservado así las metáforas, menciones y simbologías que los teóricos encuentran en el texto shakespereano.

¹² Eduardo Rinesi, *Política y Tragedia: Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*; Buenos Aires, Colihue, 2011; p. 82-83.



Consideramos que en la puesta se exhibe un *efecto de deconstrucción* ya que “se pone en cuestión la unión natural entre actor y personaje”¹³; en este caso, entre un actor y múltiples seres que *luchan, combaten* por su permanencia en el escenario. Dicho efecto, se corresponde con lo postulado anteriormente: el *duelo* entre dos personajes, entre el *mundo cotidiano* y el *shakesperiano*.

Performance que multiplica

El espectáculo propuesto por Savignone, en donde, como hemos dicho, hay una conversación entre el texto shakesperiano y la concepción del autor contemporáneo, presenta una fragmentación particular: la vida del actor que pretende encarnar a Hamlet y los trágicos acontecimientos de ese personaje. Podemos entender que Savignone propone una alternancia de ambas líneas de acción presentado a modo de *performance*, entendiendo por esta

una dialéctica de ‘flujo’, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y ‘reflexividad’, donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven ‘en acción’, mientras dan forma y explican la conducta¹⁴.

Debemos considerar antes de continuar, que la relación establecida entre actor y personaje en esta obra se encuentra íntimamente vinculada con su presentación performática, ya que por medio de la utilización de máscaras, disfraces y objetos, el actor compone y representa otros personajes que se relacionan en las diferentes escenas. Igualmente, en este apartado, proponemos comprender ciertos elementos performáticos que presentan “la escena [...] como un espacio de indefinición, tránsito o inestabilidad”¹⁵, donde se cruzan diversos géneros artísticos como el cine y la música de modo fragmentario y esporádico llevando hasta sus límites el concepto de representación, articulando las acciones

¹³ Patrice Pavis, “El personaje novelesco, teatral y cinematográfico”; *Teatro XXI*, Nº 11, (primavera) 2000; p.8.

¹⁴ Richard Schechner, “¿Qué son los estudios de la performance y por qué hay que conocerlos?”, *Performance, teoría y prácticas interculturales*; Buenos Aires, Libro de Rojas, 2000; p. 16.

¹⁵ Óscar Cornago Bernal, “Cultura y Performatividad: la puesta en escena del proceso”; *Revista Gestos*, Año 19. Nº 38, 2004; p. 25.



con fluidez, forzando al mismo tiempo al espectador a estar atento a cada aparición de elementos que guía su atención, concentrándola o desviándola.

Esa *inestabilidad* es evidente desde el inicio de la puesta donde apreciamos un actor que estudia un parlamento de la pieza, mientras observa (y permite a los espectadores observar frontalmente desde una pantalla) escenas de *Hamlet* (1948), film dirigido y protagonizado por Lawrence Oliver. Duplicado al igual que el título, el Hamlet de cuerpo presente y el representado en la pantalla combaten por la atención del espectador. Estos no serán los únicos recursos en duplicar los personajes, ya que en las escenas donde el actor utiliza las grabadoras (tanto la de voz, como la de video) se evidencia la redundancia presencial de esos personajes que terminan poblando el espacio. A pesar de ser un espectáculo unipersonal en donde podemos apreciar la representación de casi la mitad de los personajes de la pieza isabelina que *pueblan* la escena constantemente, es interesante destacar que la recurrencia a mostrar diferentes *versiones* de Hamlet parece llenar el espacio hasta abarrotarlo de ese personaje; las escenas *desbordan* de *Hamlet*, haciendo que el resto de los seres con los que interactúa funcionen de soporte de sus acciones trágicas y, a la vez, oficien de testigos de la victoria del personaje clásico por sobre el obsesionado actor. Coincidimos en este aspecto con Schechner, quien sostiene que “la idea misma de la performance se basa en la repetición y la restauración”¹⁶, aunque aclara que no se trata de copias, sino de un sistema en flujo constante. La recurrencia al lenguaje cinematográfico y la reiteración simbólica es también apreciable en la construcción del personaje de Ofelia: además de ser corporalmente representada por Savignone, no solo en la escena donde se coloca una máscara y utiliza *al revés* su cuerpo, sino también en el gesto de *zambullirse* (de la zona iluminada, donde se encuentra el micrófono, a otra sin luz). Del mismo modo, el trágico personaje femenino es evocado por un maniquí y presentado posteriormente en la pantalla (donde apreciamos su muerte). Retomando lo propuesto respecto de la búsqueda de *equilibrio* en la presentación física de personajes trágicos así como la ausencia de Horacio, podemos considerar que las múltiples formas en que Ofelia puebla la escena es otro modo de presentar el

¹⁶ Richard Schechner, ob. cit.; p.13.



abarroamiento del espacio por un mismo personaje, enfatizando no solo la importancia del mismo en la pieza isabelina, sino también su carácter trágico.

Cabe mencionar en relación a lo postulado por Cornago Bernal que, en este caso, el carácter performático de la obra remite tanto al nivel referencial exterior a la obra como a su autorreferencialidad¹⁷, demandando una competencia del espectador respecto de la pieza isabelina para comprender las menciones internas de la puesta. Asimismo, y como comenta Savignone en la entrevista, la pieza no se propone como un monólogo a público, sino como una obra teatral que tiene la dificultad de ser verosímil partiendo del objetivo de presentar el trabajo del actor como una obra en sí misma¹⁸. Podemos apreciar en estas ideas, la *autorreferencialidad* de la performance mencionada por dicho autor. La pieza teatral presenta el proceso de producción de un producto teatral, con el fin de provocar una reflexión en el espectador. En palabras de Schechner y en correspondencia con lo dicho anteriormente, "el modelo básico de la performance (ese espacio cerrado de reunión – representación – dispersión) hace posible que el espectador reflexione sobre los hechos en lugar de huir o de intervenir en ellos. Esa reflexión es un tiempo liminal durante el cual ocurre la transformación de la conciencia"¹⁹. Y esa es precisamente la intención de Savignone, quien comenta:

A mi me gusta pensar el teatro como *arte*, y cuando menciono *arte* [me refiero al modo en que] el teatro se puede nutrir de las otras artes: todo lo escenográfico tiene un concepto plástico, la música, el concepto cinematográfico de la puesta, de la actuación por momentos, como llevar el foco de la atención, la utilización de filmaciones, es decir, como pensar el teatro como una obra de arte, lejos del espectáculo, más cercano a una experiencia de vida.²⁰

Lo dicho hasta aquí solo enuncia los recursos visuales respecto de la obra y lo particular en su implementación. En el plano auditivo, las reiteraciones en los ruidos y melodías componen la obra guiando la atención del espectador a

¹⁷ Cornago Bernal propone en su texto que lo fundamental en el carácter preformativo es el acontecer *aquí y ahora* de la representación, y si bien coincidimos con este postulado, creemos pertinente *no olvidarnos* del antecedente shakesperiano ya que es decisión del director abordar dicha pieza y transformarla de este modo. De ningún modo pretendemos contradecir lo postulado de Cornago, sino reformularlo en función de la obra que analizamos. Cfr. ob. cit.

¹⁸ Fragmento seleccionado de la entrevista del equipo *Viendo Teatro*, ob. cit.

¹⁹ Richard Schechner, ob. cit.; p.91.

²⁰ Fragmento seleccionado de la entrevista realizada por el equipo *Viendo Teatro*, ob. cit.

determinados objetos o enfatizando el *clima* de diversas situaciones. No solo el actor se graba a sí mismo y duplica la presencia escénica de Hamlet, como hemos dicho, y modifica su voz para la interpretación de otros personajes, sino que también, en tres oportunidades, canta para el público. Consideramos que en esos momentos, el director busca *disminuir la velocidad* y darle oportunidad al espectador de ubicar esos dos universos que se entrecruzan y que terminan fusionándose, aportando un momento *poético* que también se enfrenta a la propia poesía del autor clásico. Coincidiendo con Cornago Bernal, creemos que “la materialidad física de la percusión y los instrumentos de viento, así como el trabajo vocal, construyen un plano sensorialmente cercano que tratan de saltar por encima de los límites de la ficción”²¹; de esas dos ficciones entrelazadas, en constante lucha.

Podemos concluir que lo particular de la puesta de Savignone no es solo presentar al clásico personaje en modo duplicado, sino representar, tanto con su cuerpo como por medio de diferentes objetos, dos universos ficcionales que se alternan y combaten del mismo modo que los protagonistas. Consideramos que el texto shakesperiano puede “reinscribirse en el tiempo transhistórico de la recepción de la obra por otros seres vivos que tienen su tiempo propio”²² vale decir, el tiempo de la escritura primera, es duplicado por Savignone no solo en la concepción y producción de la puesta, sino noche a noche, donde vemos que dos personajes se encuentran, se enfrentan, se re-presentan. Y es esa *perdurabilidad ignorante de la muerte* propia del tiempo de la obra clásica la que nos permite hoy apreciar, en la escena de Buenos Aires, otra forma de abordaje de Hamlet que porta un objetivo interesante: hacernos pensar los límites entre realidad y ficción, entre entretenimiento y reflexión, entre ser y no ser. Coincidimos con Schechner cuando propone que “los estudios de la performance trabajan con –y a través de– la miríada de puntos de contacto y de yuxtaposiciones, tensiones y lugares sueltos, separando y conectando seres humanos y las telas de significación que nuestra

²¹ Óscar Cornago Bernal, ob. cit.; p.27.

²² Paul Ricoeur, *Vivo hasta la muerte: seguido de fragmentos*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008; p.9.



especie sigue tejiendo”²³. Como afirma Marcelo Savignone²⁴, “la locura de este Hamlet, pertenece a querer hacer Hamlet, de ser Hamlet; *ser o no ser* es ser Hamlet”.

lauri.rauch@gmail.com

Ficha técnica

Concepción: Marcelo Savignone

Intérpretes: Marcelo Savignone

Vestuario: Lucila Fiorenza

Escenografía: Lina Boselli

Iluminación: Nacho Riveros

Audiovisuales: Belén Robaina

Operación técnica: Luciano Cohen, Federico Costa, Pedro Risi

Diseño gráfico: Edgardo Carosia

Entrenamiento corporal: Juan Martín Fernández Ozán

Entrenamiento vocal: Claudio Garófalo, Josefina Lamarre

Asesoramiento literario: Juan Manuel Bernal, Eva Rodríguez

Asesoramiento musical: Nicolás Savignone

Asistencia general: María Florencia Alvarez, Juan Manuel Bernal, Luciano Cohen, Federico Costa, Deby Low, Pedro Risi

Producción ejecutiva: Maria Florencia Alvarez, Silvia Barona

Dirección: Marcelo Savignone

Palabras Claves: *Hamlet*, Savignone, Performance, Combate, Duelo.

Keywords: *Hamlet*, Savignone, Performance, Combat, duel.

²³ Richard Schechner, ob. cit.; p.19.

²⁴ Fragmento seleccionado de la entrevista del equipo *Viendo Teatro*, ob. cit.