



Reescrituras argentinas de Shakespeare, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente

Jorge Dubatti
UBA

Aunque vivimos en el presente, nos cuesta pensar lo, porque el análisis es más lento que la percepción. Solemos sentir que no tenemos las herramientas para entender lo más inmediato, y construimos el pasado porque fatalmente pensamos el presente con categorías del pasado, de un pasado cercano o algo más remoto, pero pasado al fin. Por eso nos cuesta comprender nuestro tiempo, entender sus exigencias y sus desafíos, y especialmente potenciar sus novedades. Y a la vez sentimos la obligación de esa comprensión, porque vivimos un período de cambios, un nuevo convivio, con nuevas posibilidades de incidir en la historia. Pensar el presente es una actividad en constante reinicio, que nunca deviene del todo en un saber como herramienta de poder, sino en un campo de experiencia, una zona mutable y permanente como el mismo presente. El pensar como experiencia de lo incapturable, de lo imprevisible e, irremediablemente, del anacronismo.

Las mismas palabras se pueden decir del teatro. Lo vivimos en presente, lo pensamos en pasado. Fenómeno de la cultura viviente, el teatro transcurre en el presente, pero nos es tan difícil pensar el teatro durante la percepción de su acontecer como observarnos vivir. Solemos ver los espectáculos a partir de lo que ya sabemos de espectáculos anteriores. Saberes parciales, desajustados. Problema que enfrenta el Teatro Comparado.¹

¹ Llamamos Teatro Comparado a una disciplina de la Teatología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad -por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales- y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. Véase J. Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008, Cap. I.

Si asumimos, en consecuencia, ese “fracaso” anunciado, las reescrituras² de los textos clásicos son el lugar quizá más privilegiado para pensar el presente teatral. Pensar qué hacen los espectáculos de los teatristas coetáneos con los clásicos para leer jeroglíficos que, en su política de la diferencia, por ejemplo, frente a Shakespeare, en su reenunciación desde los cuerpos vivientes, inscriben y ofrecen las marcas del presente para que pueden ser analizadas. Trazos en imaginarios, procedimientos, trabajo, presencias y ausencias.

“Hamlet” según el director Thomas Ostermeier

Este año 2011 han convivido en Buenos Aires diversas versiones de *Hamlet*, el gran clásico shakesperiano, muchas de ellas aún en cartel: la que protagoniza Gabriela Toscano (*Hamlet, la metamorfosis*, Teatro Arriba de Rivas), la de Marcelo Savignone (*Hamlet x Hamlet*, en Belisario Club de Teatro), la dirigida por Juan Carlos Gené (*Hamlet*, Teatro Alvear, con Mike Amigorena) y la de Rubén Pires ambientada en la guerra de narcos mexicana (*Hamlet, el señor de los cielos*, Teatro La Mueca), entre otras. Ha habido una reciente versión para niños: *Hamlet, Milonguita entre fantasmas*, por Purogrupo. Se sumó, en el FIBA, la potente creación del director alemán Thomas Ostermeier. En literatura, Liliana Heer publicó *Hamlet & Hamlet* (Paradiso), con un óleo y dibujos de Miguel Rep, y Cristina Banegas leyó fragmentos en la Biblioteca Nacional.

Vale apuntar algunas reflexiones sobre la resignificación de *Hamlet* desde las reescrituras del presente. *Hamlet* ya no es sólo el texto de Shakespeare, sino una vastísima masa de textos, imágenes, puestas, películas, ensayos, composiciones musicales que han modificado el texto de Shakespeare. Si volvemos al *Hamlet* de 1602,

² Venimos estudiando la reescritura como problema del Teatro Comparado en diversos trabajos; por una cuestión de espacio disponible, remitimos a ellos: “Problemas de Teatro Comparado. La adaptación argentina (1909) de *Tierra Baja* de Angel Guimerá”, en nuestro *Comparatística* (ed.), Buenos Aires, Editorial Biblos, 1992, pp. 45-62; “Traducción y adaptación teatrales: deslinde”, en nuestro *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999, pp. 65-77; “La adaptación de Shakespeare en la escena argentina: *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991) de Ricardo Bartís”, en AAVV., *Poéticas argentinas del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998, pp. 423-439; “Shakespeare, ¿nuestro contemporáneo? Reescrituras argentinas”, en nuestro, *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2005, pp. 125-136; “Reescrituras dramáticas”, en nuestro *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008, pp. 149-171; “Antonio Buero Vallejo y su reescritura ‘intra-lingüística’ de *El puente de Carlos Gorostiza*”, Revista *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado* (Instituto de Teatro de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, España), Nº 3 (2011), pp. 83-102.

paradójicamente descubrimos un texto muy lejano a nosotros, anclado en la historicidad y la territorialidad de la Inglaterra de comienzos del siglo XVII. Shakespeare es muy diferente a nosotros: no conoció Auschwitz ni Hiroshima, no leyó a Beckett ni a Lacan, no supo de la deconstrucción ni vio televisión, no supo del marxismo ni de la democracia. Sus obras desmienten la teoría de la “universalidad” por su anclaje raigal en su propio tiempo.

Basta con escuchar atentamente al director Ostermeier para advertir su política de la diferencia con Shakespeare, las marcas de su apropiación. Le preguntamos por el significado actual de “ser o no ser”, y reflexiona³: “Ese monólogo no es tan importante en la obra. Nosotros lo hemos convertido en una gran cosa. Es como las obras de arte. De pronto establecemos que *La Gioconda* es una de las más importantes obras de arte. Pero quizás hay un montón de obras más que, por lo menos, merecen tener la misma atención. La hemos convertido en un ícono gráfico”.

“El problema –afirma Ostermeier en la entrevista–, en primer lugar, es para el director y para los actores. Qué hacemos con este monólogo. Cada persona se sienta en el público y espera a que venga este ‘ser o no ser’. Y esa esperanza, esa ansiedad nadie la puede satisfacer. Y lo interesante es que nosotros conocemos solamente el comienzo de ese monólogo. El remate, la conclusión de ese fragmento, no lo recuerda nadie. Todos conocen este ‘ser o no ser’, pero ¿alguien se acuerda de cómo termina? El final del monólogo no lo sabe nadie. Y dice que la conciencia nos hace demasiado cobardes, y ahí creo que sale a la vista un punto que tiene que ver con el ser en la Modernidad. El hecho de que tenemos tantas opciones y visiones en el mundo que no las podemos manejar. Así que, para mí, esta pregunta de ‘ser o no ser’ es una cuestión de hacerse cargo o no”.

“Creo que al comienzo de cada cambio político –continúa Ostermeier– uno se pregunta si hacerse cargo o no, si tomar partido o no. Como dijo Lenin, ‘ser algo’. Y esta es la pregunta cuando uno tiene la conciencia de que debe hacer algo, pero no lo hace. Uno puede volverse loco. Y creo que describe nuestra situación en el mundo muy bien. Porque cada uno sabe que hay un tiempo para hacer algo, pero no lo hace. Y por no hacer nada, se puede volver loco. Por eso tenemos todas estas nuevas enfermedades

³ Entrevista en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, octubre de 2011.

como la depresión, las enfermedades modernas. Hay una gran distancia entre la conciencia y la realidad. Y esta diferencia puede volver a un hombre sensible muy loco. La gente que no está enferma, no la considero sensible”.

Para Ostermeier, “Hamlet ama a su padre. Para él, el padre es un ejemplo que ilumina. Hay un buen libro de Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, que para mí es la llave de la generación joven para entender *Hamlet*. Los espíritus de los hombres honrados nos envían un mensaje. Todo el cielo nos está gritando algo, pero somos pasivos. Y creo que ésta es la situación de Hamlet con el fantasma de su padre. En Alemania se dio una situación parecida a ésta después de la Segunda Guerra Mundial. Se corrompió todo el país. Y a nosotros, como tercera generación después de la guerra, la historia política nos está dando un mensaje. Y es que los muertos nos están llamando del pasado para reclamar venganza. Así leo el final de *Hamlet*: la real historia consiste en que la verdadera historia no va a ser contada. Ése es el horror”.

Ser o no ser... hijo: la reescritura de Liliana Heer

En *Hamlet & Hamlet* de Liliana Heer, el personaje shakesperiano vuelve a hablar, enuncia nueve monólogos, pero desde la territorialidad de una obra argentina y en las coordenadas de 2010. “Sombra de mi sombra, padre amado, han corrido varios siglos desde tu última aparición y recién hoy me atrevo a convocarte” (Monólogo I “Circuito”). Un punto de partida sarmientino: como el *Facundo* (“Sombra terrible de Facundo! Voy a evocarte...”), *Hamlet & Hamlet* se inicia con una ceremonia de invocación a los muertos. A diferencia de Shakespeare, aquí el muerto no aparece por propia voluntad. Y hace siglos que no aparece. En nuestros tiempos, no hay hierofanía habitual. En la Argentina, el muerto es invocado pero no responde, ni se presenta. Sólo está en las palabras del que lo invoca. Hamlet se dirige a él, lo interpela: “Padre, ya que has venido, ven, escucha” (Monólogo II “Naufragio”), pero el silencio revela su ausencia. Hamlet habla solo, o mejor, habla consigo mismo, se escucha, se escucha nombrando a su padre. En términos de interlocución, el título de la obra expresa ese desdoblamiento: *Hamlet (hijo) & Hamlet (hijo)*, emisor y receptor son el mismo. “Estuve aislado de tal suerte que en la deriva arribé a una conclusión: no existe soledad en quien se escucha” (Monólogo I). Esa paradójica soledad no es estéril solipsismo, ni

cárcel en la conciencia. Es condición de apertura al mundo. Se parece a la *noche oscura* de los místicos: la *desolación* como antesala del encuentro con el ser amado-sagrado. El padre es llamado “divino Rey Hamlet” (Monólogo I), y el que “perfora la línea que separa lo real”. ¿Pero acaso en la obra de Heer el Padre se hace presente más allá de la palabra que lo invoca, más allá del deseo del re-encuentro? “Necesito verte una vez más” (Monólogo III “Celdas”), en las palabras, a través de las palabras. Una constante de la obra de Heer: el reconocimiento del lenguaje poético como vía de conexión con lo real. Su Hamlet instrumenta la palabra como Stephen Dedalus/Joyce en *Un retrato del artista adolescente*: una herramienta de exploración del universo. “Mi búsqueda, volver lenguaje todo lo sensible. Una suerte de boa que convierte cualquier estímulo en texto y extrae materia de otras artes, ciencias, mitologías. Es un proyecto que en gran medida me excede porque estoy situada en una posición ‘éxtima’⁴. Mientras escribo estoy adentro y afuera”⁵. Texto cauteloso pero finalmente afirmativo: si el padre es “sombra de una sombra”, como el hombre de Píndaro (“sueño de una sombra”), aunque sólo sea por su delgado rumor silencioso en las palabras, *algo de ruido hace*.⁶ “En sordina la acción” (Monólogo III).

Como en la extraña película dinamarquesa a la que Hamlet hace referencia en el final del texto, en *Hamlet & Hamlet* “Shakespeare [está] ante el abismo de una nueva metamorfosis” (Monólogo IX, “Fictio Figura Veritatis”). La ecuación “Hamlet vuelve a hablar desde la Argentina”, es decir, desde un país inimaginable que Shakespeare no conoció, resulta a primera vista inconcebible. Nosotros, argentinos del siglo XXI, no somos isabelinos, ni siquiera tenemos actores de la escuela isabelina. Debemos aceptar que no es cierto que para nosotros, contemporáneos, Shakespeare sea nuestro contemporáneo⁷, o que para nosotros, argentinos, Shakespeare sea argentino. Sobre esta constatación se funda la acción de la re-escritura, la diferencia inexorable entre

⁴ Neologismo: antónimo de “íntima”.

⁵ “Diálogo con la autora de *Ángeles de vidrio*”, por Jorge Dubatti, *El Cronista*, Buenos Aires, 29 de julio de 1999.

⁶ “Lo que está vivo hace algún ruido, algo de ruido hace, aunque sea minúsculo, aunque sea eso”, Romina Paula, *Algo de ruido hace*, en *Dramaturgas*, Buenos Aires, Entropía, 2008.

⁷ Contra la tesis de Jan Kott, *Shakespeare nuestro contemporáneo*, Barcelona, Alba, 2002.

Cervantes y Pierre Menard.⁸ Eduardo Pavlovsky reescribe *Coriolanus*, del que deviene *La gran marcha*; Griselda Gambaro, *Macbeth: La señora Macbeth*; Liliana Heer, *Hamlet*. Hamlet en la Argentina es, necesariamente, *otro Hamlet*.

La reescritura como principio de la teatralidad. Otro cuerpo que vuelve a decir las mismas palabras, otro cuerpo que vuelve a llamarse Hamlet, otro cuerpo afectado por el universo emocional, intelectual, lingüístico de Hamlet. Cambia el punto de enunciación (en su historicidad, en su territorialidad, en su ser-acontecimiento, en su apropiación creativa) y las mismas palabras se transforman. En *Hamlet & Hamlet* habla Hamlet pero desde otro cuerpo. El cuerpo es el espacio de deriva de la multiplicidad. ¿El cuerpo de la voz de Heer? ¿El cuerpo de la voz de Cristina Banegas, la gran actriz trágica-criolla? Intuimos que el cuerpo del Hamlet de Heer es el de una mujer. Si bien la teatralidad está presente en toda la obra narrativa de Heer, *Hamlet & Hamlet* es su texto dramático por excelencia, infundido de una teatralidad liminal con la poesía y la narrativa, una teatralidad no convencional con el encanto de lo no-teatral. ¿Nueve monólogos o nueve poemas o nueve capítulos? Heer establece una sincronicidad, desde el campo literario, con el desafío a la ficción y la dramaticidad desde el teatro como acontecimiento convivial en la escena argentina de Postdictadura. Lejos del imposible *revival* de la historicidad de la tragedia isabelina (poética de cuando “el escándalo aún tenía riendas”, Monólogo I). Los nuestros son tiempos reacios a la tragedia, tiempos de la “conciencia débil, brújula saciada de embriaguez e ingenuidad”, a la que Hamlet hace su ruego: “Ayúdame a combatir al héroe trágico que hay en mí” (Monólogo I). *Hamlet & Hamlet* es en texto dramático sin didascalías, y sin desenlace, nueve monólogos o un extenso monólogo en nueve partes, abierto a las resonancias corporales, espaciales, rítmicas de cada intérprete y cada director.

En tanto esta reescritura configura un puente isabelino-sudamericano, *Hamlet & Hamlet* es puro acontecimiento de Teatro Comparado: conexión de culturas, geografías y tiempos distantes. Gesto de repetición en la tradición cultural argentina⁹ y universal,

⁸ Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (del libro *Ficciones*), en *Obras completas I 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 530-538.

⁹ Sobre la riqueza de las relaciones entre Shakespeare y la literatura argentina, véanse AAVV., *Shakespeare en la Argentina*, Universidad Nacional de La Plata, 1966, y J. Dubatti, comp., *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, C. C. R. Ricardo Rojas y Oficina de Publicaciones del CBC, 1996.

gesto también de afirmación de diferencia y novedad. Pero en este caso de Teatro Comparado, la clásica fórmula “X e Y” del comparatismo¹⁰ se manifiesta estallada, es inaplicable. Porque *Hamlet & Hamlet* no es sólo la relación del texto de Heer (el “X”) con la tragedia de Shakespeare (el “Y”), sino con un Gran Texto-río, ilimitado, inabarcable, imposible de totalizar, hecho de miles de textos ($Y = Y_1, Y_2, Y_3 \dots Y_n$), que cubre al menos ocho siglos¹¹, de *Saxo Grammaticus* (siglo XII) y *François de Belleforest* (siglo XVI) hasta nuestros días, y al que modificarán los textos venideros.

Heer buscó a Hamlet en ese Gran Texto –hecho de teatro, cine, filosofía, literatura, plástica, psicoanálisis, historia...– y multiplicó el Gran Texto en su propia deriva. Imbuida del Gran Texto y de él olvidada, haciéndolo su propio cuerpo, portando el Gran Texto en los nervios y la sangre, escribió *Hamlet & Hamlet* desde su propio *ritornello*, como un médium lúcido de todas aquellas voces, encarnadas ahora en su propio y singular cuerpo poético. Así como Hamlet convoca a su padre, Heer convocó en este cuerpo poético palabras e imágenes de Alfredo Alcón, Francis Barker, Samuel Beckett, Gilles Deleuze, Sigmund Freud, James Joyce, John Gielgud, Luis Gusmán, Jacques Lacan, Stéphane Mallarmé, Heiner Müller, Laurence Olivier, Aleksander Rajkovic, Eduardo Rinesi, William Shakespeare, Carl Schmitt, Mario Trejo, Alberto Vanasco... La lista sería interminable. X-Y estallado por la multiplicación, de tal manera que la absorción y transformación de los textos del Gran Texto desplaza la política de la intertextualidad por la del *palimpsesto*. Por debajo de cada palabra resuena la vibración del enjambre de las palabras ancestrales. El Gran Texto, “sombra de mi sombra”. Y entre las voces heredadas del Gran Texto se reconoce la de la propia Heer, cuando la intertextualidad se vuelve *intratextualidad*¹²: Hamlet y Shakespeare están presentes en

¹⁰ “Pese a la diversidad de títulos y contenido, todos los trabajos que estudian la fortuna, éxito, influencias y fuentes pueden reducirse a un tipo único: X e Y. X puede, como Y, significar a voluntad un continente, una civilización, una nación, la obra total de un autor, el autor mismo (es el caso más frecuente), un solo texto, un pasaje, una frase, una palabra. No se impone entre las dos variables ningún límite, ni en el tiempo ni en el espacio”, en Claude Pichois y André-M. Rousseau, *La Literatura Comparada*, Madrid, Gredos, 1969, p. 96.

¹¹ Todo parece indicar que Hamlet es un mito nacido en los comienzos de la Modernidad, y no puede asimilarse a los mitos de las sociedades arcaicas anteriores a toda época histórica.

¹² “Se habla de intratextualidad cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La ‘obra’ es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero tejido” en José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 151-152.

textos anteriores de la autora, como en el prólogo a *Giacomo - el texto secreto de Joyce* (1992 y 1997, en colaboración con Juan Carlos Martini Real)¹³ o en sus novelas *Frescos de amor* (1995) y *El sol después* (2010).

Pero además Heer incorpora un procedimiento quasi-cómico: en los siglos transcurridos Hamlet ha sido lector de la bibliografía y espectador del arte que sobre él se han producido. “Mucho se ha escrito sobre mí” (Monólogo I). Hamlet es crítico de sus críticos, a los que su cuerpo aprueba o desprecia, cita o prefiere olvidar. La crítica hamletiana, que se ofrecía como autobiografía de Hamlet, es destituida por el mismo personaje de dicho status. Heer marca diferencias entre Hamlet y el Gran Texto.

Ahora bien: esta relación con el Gran Texto busca además una *política intertextual de la diferencia*, para desplegar un sistema de contrastes, oposiciones, divergencias por el cual la obra argentina se desvía y aleja del Gran Texto al mismo tiempo que se hunde en su corriente. *Hamlet & Hamlet* de Heer no es *Hamlet* de Shakespeare ni ninguna de las otras inflexiones anteriores del Gran Texto. A la vez se propone como un dispositivo poético para pensar a Hamlet: ensayo, teoría, crítica transformados en teatro-poema-narración. Cruce de poesía y teoría: ficción crítica.¹⁴ Heer vuelve a *contar* y a *descontar* la historia de Hamlet, multiplicándola en nuevas líneas de fuga, también vuelve a pensar, como si los monólogos fueran un ensayo que Hamlet escribe sobre sí mismo. Más que las escenas shakesperianas o las unidades invariantes del mito, recrea y revisa tópicos: los orígenes históricos y legendarios de Hamlet, los textos en los que Shakespeare se habría basado, la venganza y la justicia poética, la correlación Dios-Rey-Padre, la relación con Ofelia y con Yorick, el teatro dentro del teatro y “La Ratonera”. En la deriva de multiplicación, H(amlet) es H(eer), al mismo tiempo que Heer sabe y afirma desde/en la escritura que en todo cuerpo poético *yo es otro*. En este texto *Yo-Hamlet es otro*. Nuevo Hamlet: enigma-descubrimiento. Un Hamlet

¹³ “Joyce alude en *Giacomo* a las conferencias que había dado en Trieste sobre *Hamlet*. Es el anuncio de la teoría que desarrollará Stephen en el despacho del director de la Biblioteca Nacional de Dublín, entre las dos y las tres de la tarde del largo día de *Ulises*, dialogando con el poeta A. E. (George Russell), John Eglinton, Lyster, bibliotecario cuáquero, y más tarde Best, cuyo apellido permite un juego de palabras con el testamento donde Shakespeare lega a su mujer *his secondbest bed*, su segunda mejor cama. Aun oponiéndose a tomar en cuenta la biografía del autor, porque ‘el artista teje y deseja su imagen’, Stephen y sus amigos -entre ellos, al final del capítulo, también Mulligan- discuten la relación entre la obra de Shakespeare y su vida privada”, Prólogo de Heer y Martini Real a *Giacomo - el texto secreto de Joyce*, Buenos Aires, Editorial Bajo La Luna Nueva, 1997.

¹⁴ Véanse los textos de Heer incluidos en la Sección “Periféricos”, Subsección “Ficción Crítica” en la página de la autora: www.lilianaheer.com.ar

autopoético, sólo accesible por el camino indirecto, al sesgo, en muchos aspectos inconsciente aunque no “inspirado”, de la *poiesis lingüística* en la forma que se despliega.¹⁵ Y ésta como nueva verdad, “*Fictio Figura Veritatis*” (Monólogo IX). ¿Quién es este Hamlet que habla en el texto de Heer? Un nuevo sujeto en iluminación profana, una conciencia transformada en cuerpo poético. Una nueva morada de habitabilidad, en el sentido afirmativo que recorre todo el texto (y que lo diferencia de la “máquina” de Heiner Müller). ¿Qué importa quién habla?, preguntaría Beckett. Habla. Da cuenta. Atestigua. *Sienta*. De la representación y la presentación a la *sentación*. Hamlet es el nombre de una alteridad indominada que, paradójicamente, cifra como figura el uno mismo en la creación. Heer multiplicada en Hamlet. Heer transformando a Hamlet en nuestro contemporáneo. Heer asumiendo su lugar irrenunciable de hija.

Heer lee a Hamlet y lo re-escribe en tanto reflexión sobre la experiencia humana de *ser-hijo*. “To be or not to be”, ser o no ser ¿qué? *Ser o no ser hijo*. Se puede no-ser padre, tío, abuelo, hermano, pero la existencia no permite no-ser hijo. Identificación irrestricta de cualquier lector, sin rodeos posibles. “Ser o no ser hijo era la alternativa que mi candidez demandaba. Como si fuera posible desistir a ese dominio” (Monólogo VIII “La condena”). Ahora bien: ¿cómo se es hijo en los tiempos presentes y en el pasado reciente?

Condenado a ser hijo, el Hamlet de Heer asume su condición de hijo, pero sólo a partir de la muerte de su padre. “¿Cuál es la diferencia entre el bien y el mal? ¿Hacer es profanar? Hasta tu muerte, eran preguntas fuera de cuestión, luego entré en el reino del desasosiego. Tenía que elegir algo imposible: ser cruel para seguir siendo un buen hijo” (Monólogo VIII). Hamlet remonta las aguas de su vida y descubre que su nacimiento también está ligado a otro *festejo* de la muerte. “Haciendo un esfuerzo de exactitud, nací el mismo día que mataste al polaco Fortimbrás. Valga festejo el de tu

¹⁵ “Sin duda, la idea de buscar equivalencias con Joyce es una pregunta que abre espacio a la vanidad. Realmente es uno de los escritores que más me interesan, algo de esto se traduce en *Giacomo: El texto secreto de Joyce*, libro que escribí en coautoría con J. C. Martini Real. Voy a referirme a libertades que la lectura de Joyce me fue proporcionando. La interlocución permanente entre el narrador y los protagonistas, esa concepción de hervidero parlante convierte el acto de escribir en una aventura opuesta al mito decadente de la inspiración. El remachado temático es otra de sus técnicas preferidas que transita, se emparenta con el concepto de repetición del objetivismo francés pero está al servicio del fluir de la historia y no del estatismo de la escena. También, en escala menor, la variación de estilos, ritmos e idiomas; pero creo que la mayor influencia es un rasgo de curiosidad puesto al servicio de la proliferación tanto como de la corrección al infinito”, “Diálogo con la autora de *Ángeles de vidrio*”, por Jorge Dubatti, ed. cit.

fétil juventud tan extraña a la mía” (Monólogo VI “Miserias poéticas”). La muerte lo enfrenta doblemente con su condición de existencia y de conciencia: “La memoria de los hijos está comprometida por la perdición que los engendra” (Monólogo IX). El padre-rey es, como creían los isabelinos, el representante de Dios¹⁶, en consecuencia el Hamlet de Heer afirma: “Fui tu Adán, padre”, cargado con el mandato de “Obedecer, obedecer” (Monólogo IX). “Hubiera querido obedecer sin vacilación alguna, vengar el triple agravio: la pérdida de tu vida, tu corona, tu Reina. Yo te admiraba tanto, era tan crédulo” (Monólogo VII “Norte-Noroeste”).

Pero el Adán bíblico desobedece y justamente esa acción da origen simbólico a la humanidad.¹⁷ Como Adán, Hamlet desobedece. “Ser hijo reduce a la idolatría o al desprecio, ambos sentimientos me repugnan” (Monólogo IX). Asumir la condición de hijo no necesariamente implica obedecer ni despreciar. “No maté al rey, es cierto, sólo fingí una demencia estoica y abstinente (...) Ofelia obedeció” (Monólogo VII). Ser hijo es tomar un tercer camino, en cada caso siempre diferente e irrepetible como experiencia. Heer parte de Hamlet para pensar ese tercer camino, en el pasaje de un modelo de autoridad a un *modelo relacional*, surgido en las últimas décadas frente a la inédita ruptura de la cadena de transmisión de experiencia de la que habla Jean-Pierre Le Goff.¹⁸ La experiencia del padre no le sirve al hijo para moverse en su propio mundo; en consecuencia sus mandatos pierden sentido. “Los nuevos siglos generaron otro modelo de filiación”, dice el Hamlet de Heer (Monólogo IX). El nuevo modelo relacional admite una fuente de paternidad multigenética: junto al padre, pesan el maestro, el tío (expresión del famoso “salto de caballo” de que hablaban los formalistas), y especialmente la *partera*, que colabora con el hijo para que pueda parirse a sí mismo, ser su propio padre-hijo al mismo tiempo. El nuevo modelo relacional reconoce la complejidad, la multiplicidad, la fragmentación, la mutabilidad, el vértigo de la experiencia contemporánea. Frente a la caída del modelo de autoridad, se impone

¹⁶ E. M. W. Tillyard, *La cosmovisión isabelina*, México, FCE, 1984.

¹⁷ “El pecado original no fue una tentación del cuerpo. Adán y Eva fueron tentados por el alma a cumplir con sus designios de desobedientes. La transformación de Adán y Eva en seres humanos se da cuando desobedecen. Es cuando desobedecen que nace la conciencia. Adán y Eva eran monos hasta comer el fruto prohibido”, Milton Bonder, *El alma inmoral*, texto de la adaptación escénica de Luisa Kulik y Lía Jelín, Buenos Aires, temporada 2010.

¹⁸ Jean-Pierre Le Goff, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, 2002.

la necesidad de construir *como sea*, y se apela para ello a la diversidad de contactos que facilita la experiencia cotidiana. Esta tendencia se advierte acentuadamente entre los nuevos jóvenes.

Como en el *Hamlet* de Eimuntas Nekrosius (brillante director lituano que trabajó su versión con objetos de hielo que se iban derritiendo durante la función), en el texto de Heer Hamlet desobedece como posibilidad de su condición de hijo. “Ni Trabajo / ni Familia / ni Patria” (Monólogo III), gesto complementario al “no serviré” que define a Stephen Dedalus como artista en el final de *Un retrato...* El “non serviam” no enfrenta a padre-hijo como en el anterior conflicto generacional burgués (justificado por el progreso, el cuestionamiento y la superación crítica de lo anterior inmediato), sino que transforma al nuevo Hamlet en “un anticristo nacido de mujer y sin espíritu (...) [porque] la paternidad nunca fue más que una ficción religiosa y legal” (Monólogo VIII).

Padre, “sombra de mi sombra”: como con el Gran Texto, la relación con el padre instala una política de la diferencia que la nueva experiencia histórica del presente y el pasado reciente invita a repensar. ¿Acaso *Hamlet & Hamlet* en su deriva no orienta al lector hacia la necesidad vital de enfrentar este debate?

Los versos de Shakespeare, una máquina hipnótica

Este año, gestado por el curador Matías Umpierrez en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA, el “Proyecto Clásico” convocó a tres directores de la “generación intermedia”: Beatriz Catani, Emilio García Wehbi y Alfredo Ramos, para que con la más absoluta libertad trabajaran sobre la reescritura de grandes clásicos teatrales de diversas épocas. En *Si es amor de verdad*, Catani reescribió *Antonio y Cleopatra* de William Shakespeare; en *Hécuba o el gineceo canino*, García Webhi versionó *Hécuba* de Eurípides; en *Curepí*, Ramos dio a conocer su adaptación recontextualizadora de *Salomé* de Oscar Wilde, que ubicó en el Tigre argentino a fin del siglo XIX. Se trata de tres clásicos del teatro universal, pero no muy conocidos. Por otra parte, tienen en común el protagonismo de los personajes femeninos. Las reescrituras se convierten en una herramienta de percepción de la contemporaneidad: lo cambiado marca una política de la diferencia que cifra una identidad del presente. Una experiencia notable, que

puede ser conectada con otras reescrituras, como la que Daniel Veronese realiza de *La gaviota* de Chéjov en *Los hijos se han dormido*.

Para la reescritura de *Si es amor de verdad, me dirás cuánto entonces*, Beatriz Catani contó en la co-dirección con Quico García. Beatriz Catani es uno de los referentes más valiosos y originales del teatro argentino en las últimas décadas. Multipremiada como dramaturga y directora, traducida a varios idiomas, Catani estrenó espectáculos fundamentales en la historia del nuevo teatro argentino: *Insomnio*, *Cuerpos abanderados*, *Ojos de ciervo rumano*, *Los 8 de julio*, *Los muertos*, *Todo crinado*. Montó además espectáculos en España y Bélgica. Su centro de trabajo es La Plata, donde es profesora en la Universidad Nacional. *Si es amor de verdad...* es una experiencia imperdible, para la que Catani convocó a Quico García, creador teatral y cineasta (*Severino Di Giovanni*, *Los Velázquez*, *El astillero*). Resulta revelador acceder a algunas claves de la obra desde la mirada de la directora. Transcribo a continuación un fragmento extenso pero muy sustancial de la entrevista que realizamos a Catani con motivo de la reposición de la obra en La Plata:

-¿Por qué *Antonio y Cleopatra*?

-La invitación del Proyecto Clásico del Rojas a una reescritura contemporánea de un texto de Shakespeare, abrió, para mí, una doble posibilidad. Por un lado, invitar a trabajar a Quico García, con quien teníamos hace un tiempo este deseo, y pensamos ideal intentarlo por fuera de un texto propio, suyo o mío. Por otro, partir de un texto ajeno, algo no habitual en mi trabajo, y más aun si ese texto es un clásico, y un texto no muy frecuentado de Shakespeare. De todos modos no fue mi elección *Antonio y Cleopatra*. Hace tiempo daba vueltas en mí la idea de trabajar con Shakespeare. En mi obra *Insomnio*, un capítulo refiere al *Tito Andrónico*, por lo que me parecía de algún modo, una obra más cercana, más transitada por mí; o tal vez pensaba en *El Rey Lear* o en *La Tempestad*, no sé si hubiese elegido a *Antonio y Cleopatra*, pero a partir de la invitación, releímos con Quico la obra.

-¿Qué terminó de convencerte?

-Ya en el inicio, la primera frase, arrasó toda resistencia: “Ah pero esa chocozel del general rebasa la medida...”. Una frase maravillosa, cada palabra parece producto de una elección minuciosa, y sea así o una pura espontaneidad, es seguro de una eficacia absoluta. Genera una multiplicidad de imágenes y sentidos en la brevedad casi instantánea, casi inmediata de su formulación: el hombre, el río Nilo, la anticipación del derrumbe de un coloso, de un personaje gigantesco como es Marco Antonio, referente, además, de un mundo, de una organización heroica del mundo, que también se derrumba. La legitimidad, desde el inicio, de ese lenguaje de burla, de sarcasmo hacia uno de los personajes principales de la obra. No hubo que pensar mucho más.

-¿Cuáles fueron los lineamientos de la reescritura?

-Entre los acuerdos de trabajo que tenemos con Quico es central el interés por la experimentación. Plantearnos un modo de trabajo para cada material y no universalizar los procedimientos. Experimentación no es lo mismo que improvisación, sino partir de ideas que en su expansión, en el desarrollo de los ensayos, vayan encontrando su forma, la forma justa. Ésta es resultado de una derivación, no aparece por improvisación sino por expansión, por devenires, de un trabajo que siempre está puesto en la búsqueda de esa forma. Lo primero entonces que apareció fueron preguntas en relación con el material: qué significan para cada uno, cuál es el interés que tienen, qué vínculos subjetivos y lo más concretos posibles se puedan hallar, hasta que empiezan a articularse algunas ideas. En ese sentido, de Shakespeare nos fascinaba, en primer lugar su funcionamiento como una máquina textual. Es en la sonoridad de sus textos, en particular en su propia lengua, su ritmo, su fluencia, la singularidad vital de toda su organización textual, lo que va construyendo la exuberancia de sus mundos y lo que produce, para nosotros, un verdadero efecto hipnótico.

-¿Cómo se tradujo esa fascinación?

-En el trabajo sobre el decir, la forma de la palabra, la búsqueda en nuestro idioma de sonoridades de la lengua inglesa, las distorsiones de las voces al modo de la ópera contemporánea. Y, siguiendo la indagación subjetiva de la que hablaba, Shakespeare está ligado a nosotros por su lectura y por las innumerables puestas que se han hecho y hacen de sus obras. Como un continuo, por eso decíamos que Shakespeare siempre se está haciendo, es sólo cuestión de escucharlo. Todo esto, yuxtapuesto a nuestra idea de que el cuerpo trágico no es un cuerpo contemporáneo, que hay una imposibilidad de pensar o abordar un cuerpo trágico desde la actuación contemporánea. Nos llevó a pensar en dos direcciones: por un lado, el diseño de un dispositivo espacio-sonoro, que de alguna manera territorializara la tragedia; por otro, la experimentación con fragmentos de otras puestas en lengua inglesa. Es decir, la construcción, en la fragmentación, de un mecanismo por el cual, los actores, con hegemonía de las voces, entran y salen de la obra de Shakespeare. La tragedia entonces no sucede en los cuerpos sino en la lengua.

-En la puesta hay diferentes planos o zonas, ¿podrías caracterizar brevemente cada uno?

-Nuestra idea primera fue crear un dispositivo espacial. Tempranamente sabíamos que queríamos trabajar con cinco espacios, a la manera de los característicos cinco actos de las obras de Shakespeare. Y que en el montaje de los mismos se articulara la obra. Esas zonas son: una Zona de Lectura, con especial interés en conservar lecturas en su idioma original, y plantear algo de la problemática, en sí inmensa, de las traducciones; una Zona de Actuación, interferida por audios de otras puestas; una Zona de Militancia, en función de presentar discursos políticos actuales por medio de proyecciones; una Zona de No Actuación o de Mujeres Reales, con la intención de que irrumpa lo real a partir de cuerpos y voces, proyectados en este caso también, de mujeres de barrios de la periferia de nuestra ciudad, que han memorizado textos seleccionados a propósito; y una Zona de Poesía, un pequeño texto nuestro, de

tono íntimo y personal, dicho a dos voces por dos actrices, con un lenguaje y un cuerpo sin estridencias, más bien próximo a un cuerpo arado por la tragedia, sin esperanza ya.

-**¿Cómo se relacionan teatro y política?**

-*Antonio y Cleopatra*, como casi todo Shakespeare, es una obra política. Ahora bien, es muy compleja la cuestión de qué dice uno cuando dice que una obra de 400 años atrás es política. Evidentemente, *Antonio y Cleopatra* está presentando el fin de una era y el surgimiento de otra. La Roma imperial surge de la muerte de ambos y de la caída de un personaje heroico, Antonio, que ha brillado en otras obras de Shakespeare, *Julio César*, y que aquí encontramos ya menguando desde el inicio de la obra, donde el resplandor es siempre, o casi siempre, de Cleopatra. ¿Pero qué significa esto hoy? Descreo de las ideas de actualización y puesta en funcionamiento de una obra en un contexto nuevo, modernizado. Más bien pensamos en operaciones directas. En abrir líneas de fuga sobre el material. Por eso la idea de presentar a portadores de discursos políticos hoy. Que ellos sean los que dicen o intentan decir el mundo hoy. No nosotros, no empastadas operaciones de modernización. Y allí a nuestro entender se ve algo que, por supuesto, puede ser tomado o no por el público, es solo una opinión, sin interés de explicar, y, menos interpretar, nuestra obra. Para nosotros hay una duplicación, un juego especular entre esos actores devenidos parlantes y su imposibilidad de decir la tragedia en términos estéticos, junto a la imposibilidad de decir el mundo hoy en términos políticos.

-**¿Por qué el título?**

-El título, *Si es amor de verdad, me dirás cuánto entonces*, deriva de las primeras palabras de Cleopatra en la obra, y me parece que pone en funcionamiento una cuestión que se instala en la cabeza de cada uno cuando la lee. Lo increíble, maravilloso, que ocurre en Shakespeare, es que sus perspectivas nunca se cierran y nada termina respondiéndose. No hay perspectivas privilegiadas. ¿Es amor?, ¿es una alianza política inestable? No es sencillo saberlo porque además tampoco es posible establecer una demarcación entre interior y exterior. Es interesante cómo las muestras de amor están absolutamente teatralizadas. Siempre hay entre ellos un público. No hay casi escena donde Antonio y Cleopatra estén solos. De todos modos, para nosotros la respuesta a la que llegue cada uno, según lo que haya podido cada uno entrever, termina importando muy poco, después de pronunciadas las últimas palabras de Octavio, al decidir enterrar a ambos juntos. Y que también pusimos en comparación con las últimas palabras de Fortinbras, en *Hamlet*. Es la historia, sin duda, la que se impone a todos sin importar ya el valor del amor, si es o no de verdad, o si es cálculo político de Antonio y/o de Cleopatra. La historia continúa a sus muertes.

-**¿Dadas las diversas zonas, cómo debe seguir el espectador el relato?**

-Existe un interés en que la obra pueda ser de algún modo seguida, que se entiendan los hilos de la historia que hemos terminado por elegir. Aunque para mí el teatro está más cercano a la idea que ya planteaba Brecht de los momentos preñados. Momento a momento construir teatralidad más allá o más acá del entendimiento. En relación con esto, tal vez también hay un supuesto que no se

cumple como con otras obras de Shakespeare, y es el del conocimiento previo del público de la obra, en eso *Antonio y Cleopatra* se diferencia de *Hamlet*. En ese sentido es un triunfo más de Cleopatra porque lo que ha perdurado en el tiempo, lo que seguramente se “sabe”, es lo que se refiere a su muerte. No tan así la propia muerte de Antonio y su característica de equívoco, tal vez cercana a *Romeo y Julieta*.

-**¿Qué desafíos implicó el trabajo de puesta en escena?**

-Han sido pocos meses de trabajo pero muy agotadores. Cada elemento requería mucho esfuerzo, la construcción del espacio era primordial, y no sencilla, al menos en relación con el tipo de dispositivo utilizado en nuestras producciones. El sonido es un actor más en esta obra que tiene una cantidad enorme de audios, ¡y ni hablar pensando en todos los que hemos probado! Para los actores ha sido también muy exigente, porque obliga a dar atención a varios planos a la vez. Requiere de ellos una primera generosidad y es la del desplazamiento de su “yo” a un mecanismo. Ellos son parte de algo. La actuación en toda obra es, o tendría que ser, un poco así, pero aquí es arrolladoramente así. O se lo comprende o te pasa por encima. No hay otra posibilidad. El actor tiene que trabajar por niveles. Un primer nivel es actuar el fragmento que le corresponde. Esto es lo más cercano a cualquier otro tipo de obra Y es lo que primero funcionó. Si bien la clave de su funcionamiento está, no solo en el estado, sino -y conjuntamente con el estado- en la forma del decir. En todo caso desde esa forma del decir, esas distorsiones y seguimientos de audios en distintas lenguas, se produce el estado. Además estar en conexión con otro actor- fragmento, es decir poder vincularse desde los audios y desde el mecanismo, y no ya desde la energía y el cuerpo. Y a la vez requiere de cada movimiento la mayor precisión en cuanto a espacio y tiempo. Solo así cada movimiento empieza y termina, y puede darse idea de continuidad de seguimiento de la historia. Esto es la clave de funcionamiento. Fue, además, un trabajo en muchas direcciones: con el espacio, con los textos -lecturas y agotadoras selecciones-, de escucha y visionado de películas y selecciones de fragmentos de audios, de filmaciones de mujeres de barrios marginales y de militantes políticos. Y hasta, en cierta forma, pude actuar un poco, disfrutando la grabación de algunas escenas que aparecen en off. Y todo esto tratando de integrarlo a los ensayos con un trabajo enorme de todo el grupo. Intenso pero deslumbrante; y con la sensación de estar siempre acompañada, porque si no hallaba algún modo, volver a los textos de Shakespeare, como decía, era siempre una renovación y una posibilidad de encontrar más. Fascinante.

En suma: somos nosotros, entonces, los que hacemos de Shakespeare nuestro contemporáneo. Nuestras reescrituras lo actualizan, se lo apropián, son una herramienta para potenciar la percepción del presente. En 2011 se creó en Buenos Aires una Fundación Shakespeare Argentina con el objetivo de “conectar y ayudar a otros a conectarse con Shakespeare, incrementar el estudio, profundizar el conocimiento, la

apreciación y difusión de la vida y obra de William Shakespeare en nuestro país. Así también, fomentar la producción shakespeareana, dándoles a nuestros académicos y artistas la posibilidad de interactuar, además de proyectarse nacional e internacionalmente, contribuyendo así al desarrollo cultural de nuestra sociedad”, según palabras de Mercedes de la Torre, su presidenta.¹⁹ Los clásicos son clásicos porque nos permiten construir con ellos una política de la diferencia en la que se cifran otras identidades. En los casos que hemos estudiado, nuestras identidades.

¹⁹ J. Dubatti, “Una Fundación promoverá su difusión y estudio. Shakespeare, una pasión argentina”, *Tiempo Argentino*, Suplemento Cultura, domingo 29 de enero de 2012, p. 7.