

Resonancias acerca de Hamlet- Realización Escénica Performativa en Cinco Acontecimientos. Episodio 1: La sombra, Cementerio del Buceo

La noche que devinimos comunidad profana

MEDORI, Ana Belén / Instituto de Profesores Artigas, Laboratorio de Práctica Teatral, O.P.T.E.C.U. -
belmedori@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: realización escénico performativa, comunidad, profanación, acontecimiento.*

» **Resumen**

En el marco de celebración por sus diez años de teatro en Montevideo (2009-2019), el Laboratorio de Práctica Teatral presentó el 9 de noviembre del 2019 el primer episodio que daría inicio a HAMLET-Realización Escénica Performativa en Cinco Acontecimientos. Este es un proyecto que parte del texto de la tragedia shakesperiana de igual modo que lo deconstruye y desacraliza. Proyecto “duracional” e “interdisciplinario” donde cada acontecimiento se presenta por única vez de forma autónoma en distintos puntos de la ciudad, formando parte la territorialidad-real de una composición sígnica y política.

Sobre este episodio en particular el Laboratorio escribe en su sitio oficial:

Como un desfile carnavalesco de carros alegóricos, por una calle interior del Cementerio del Buceo, se hace manifiesto, que, como la sombra del padre asesinado de Hamlet, nuestras propias sombras, nuestros propios ausentes, se hacen presentes por la ausencia misma, para denunciar el crimen de sus muertes y de sus ausencias, perpetuados año tras año, en la falta de verdad y de justicia.¹

Este trabajo intentará *volver* sobre el encuentro efímero para *reconstruir* teóricamente esa noche donde más de mil doscientos espectadores acudieron de forma libre al cementerio y realizaron junto a doscientos artistas de distintas disciplinas un *acontecimiento* que *profanó* aquello que había sido sacralizado y consagrado al mundo del pasado, de la nobleza, a los clásicos de la “alta cultura”, a los intelectuales.

¹<https://www.laboratoriodepracticatratral.com/news>

Noche donde devinimos “...comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación.”
(Ranciere, 2008: 13)

> **Presentación**

Como un desfile carnavalesco de carros alegóricos, por una calle interior del Cementerio del Buceo, se hace manifiesto, que, como la sombra del padre asesinado de Hamlet, nuestras propias sombras, nuestros propios ausentes, se hacen presentes por la ausencia misma, para denunciar el crimen de sus muertes y de sus ausencias, perpetuados año tras año, en la falta de verdad y de justicia.

Esas mismas sombras, NUESTRES DESAPARECIDAS QUE AÚN NO TIENEN TUMBAS EN LOS CEMENTERIOS, proyectan sobre nosotres las propias sombras que ya somos y que seremos; afirmando que, en este mundo demencial en que la historia tiende a repetirse, tal vez, lo único que no sea engaño y mentira sea la muerte.²

Así presenta el Laboratorio de Práctica Teatral, en su página oficial, al acontecimiento ya acaecido de *Hamlet Episodio 1: La sombra*. En el marco de celebración por sus diez años de teatro en Montevideo (2009-2019), en la noche del 9 de noviembre del 2019, más de doscientos artistas de diversas disciplinas y más de mil doscientos espectadores participaron, de cuerpo presente, del primer Episodio que daría inicio a *Hamlet- Realización Escénica Performativa en Cinco Acontecimientos*. Este es un proyecto que parte de una lectura (o varias) del colectivo sobre el texto de la tragedia shakesperiana, lectura conceptual y sensible que funciona como punto de partida pero nunca como jerarca o lugar de llegada. El lugar de la palabra en la performance y el teatro performativo es de una naturaleza fronteriza y particular, ya que no funciona como eje vertebrador y mandatario de la realización, por el contrario, es un elemento más que entra en una relación dinámica con el resto de las materialidades y componentes de la realización, pudiendo existir o prescindir de ella completamente. De algún modo, se “hace carne” el Primer Manifiesto de “Teatro de la crueldad” de Antonin Artaud: “...importa ante todo romper con el sometimiento del teatro al texto...” (1964: 93). En este sentido, el proyecto *Hamlet*, no tiene como objetivo “re-presentar” el texto shakesperiano, ni usarlo de “libreto”, el texto trágico es el mero catalizador para poner en marcha un trabajo creativo, colectivo y múltiple que tiende a la expansión de los límites de lo posible en varios sentidos que intentaré poner de manifiesto en mis siguientes palabras.

²<https://www.laboratoriodepracticateatral.com/news>

› **Expansión de los límites de lo posible**

Uno de ellos es el carácter duracional y a la vez autónomo de los cinco episodios que se proyectan presentarse cada uno por única vez, resaltando el carácter de lo efímero del acontecimiento. Si bien su realización se vio interrumpida por la pandemia, postergando el *Episodio 2: Ophelia, Gertrude, Marosa frente al mar, paisaje*; el Laboratorio proyecta que cada episodio sostenga una relación vincular pero no dependiente entre episodio y episodio, se irán realizando espaciadamente en el tiempo, en diversos territorios formando parte de una composición sígnica y política. El Cementerio del Buceo en el Episodio , y la playa del Cerro proyectados para el Episodio 2, son espacios públicos que se ven atravesados por su teatralidad invisible y silenciosa, devienen durante la realización en signo teatral que problematiza el lugar territorial real y social en sí a la vez que sus potencialidades artísticas.

Otra ampliación de los límites de lo posible se encuentra en el trabajo en red junto a otros colectivos y artistas pertenecientes a diversas disciplinas. De este acontecimiento participaron la Escuela de Samba Imperatriz, grupo de Clowns de Casa Camaleón, tres coros (Yulelé, del TUMP y Cururú), bailarines de electrónica pertenecientes a Colectivos House of Polenta y Chicas y Maricas, un equilibrista, un porta bandera de comparsa, un bailarín de danza butoh, participantes de agrupaciones de apoyo a Madres y Familiares de detenidos desaparecidos del Uruguay, entre otros.

Así como se pone en cuestión el sistema de jerarquía de la palabra y el resto de la materia del acontecimiento teatral, en la puesta en espacio de esta realización también se pusieron en cuestión los vínculos posibles entre distintas disciplinas y áreas técnicas. No hay una jerarquía de visibilidad o “protagonismo” para con “los actores”, como en un desfile de carnaval, los carros sucedían uno tras otro, siendo llevados por distintos portadores de signos: mujeres descalzas y vestidas de negro llevaban el “Carro banana” donde bailaba una vedette que era rociada con anilina negra por dos personas vestidas como fumigadores, carro que sucedía a la apertura de la Escuela de Samba Imperatriz; un hombre tirando con su espalda atada a cuerdas, de un carro-practicable donde dentro había una bailarina que se enredaba y trepaba entre cuerdas también, y otro hombre atado haciendo de contrapeso (“Carro atrapamoscas”), cuatro hombres mojados vestidos con chalecos salvavidas empujaban el carro “Moiras Ponsomby” donde dentro, cubiertas por una red de pesca, las cabezas con gorras de natación y los brazos de tres mujeres movían y entretejían los hilos de red...

Les distintas técnicas (sonidistas, iluminadores, coordinadores del desfile) no estaban ocultas de la mirada de los espectadores, la mesa de control de luces, proyecciones y sonido se encontraba al lado del inicio de una de las filas de asientos de espectadores que delimitaban las paralelas de la calle por donde el desfile sucedía. En este sentido cabe señalar la visión “reflejo” entre espectadores; al sostener una mirada recta desde sus locaciones, detrás del desfile, el telón de fondo eran otros espectadores sentados en el piso,

en las filas de sillas o parades. El carácter convivial, el “... estar con el otro/los otros , pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú [...] el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y de uno mismo...” (Dubatti, 2014: 47) la presencia, los cuerpos de los otros espectadores eran quienes marcaban una de las fronteras espaciales entre el acontecimiento artístico y el resto del cementerio, lo cual yo desde aquí, que escribo y pienso en esa noche, en ese *teatro perdido*,³ leo como la siguiente premisa: donde se encuentra el otro espectador es el principio y el fin del acontecimiento artístico. El espectador es parte constitutiva y ha de ser visible en su acción de *mirar*, en mi acción reflejo miro como los otros miran, miramos, nos miramos.

Previamente a este acontecimiento, por parte del Laboratorio, existe una problematización del lugar de los espectadores en varios sentidos. Uno de ellos es el carácter político de la accesibilidad económica a la mayor parte de sus realizaciones: no existe “entrada” sino “cooperación al sobre”, los espectadores son partícipes desde un lugar cooperativo con el evento en todo sentido, no existe una relación de “servicio” o de “consumo” que aúna a las partes espectadores-artistas en un vínculo de valor mercantil. Los espectadores son parte constitutiva incluso desde el lugar económico: “Si necesitamos un teatro nuevo, unas prácticas nuevas escénicas, también necesitamos otros medios de producción...” Afirmó Sergio Luján, director del Laboratorio, en una entrevista radial.⁴

› ***Redefiniciones de las relaciones entre los miembros de una comunidad***

Tomando las palabras de Erika Fischer-Lichte, antes y durante la realización escénica performativa, somos parte de “...procesos de democratización o redefinición de relaciones entre los miembros de una comunidad.” (2004: 102) Las relaciones tradicionales entre espectadores, artistas y técnicos entran en crisis desde lo material y conceptual, nuevos vínculos espaciales y de producción que transforman también el vínculo signico. El acontecimiento de este primer Episodio trajo consigo una seguidilla de desequilibrios a la mirada habitual sobre el espacio público del cementerio, sobre lo que implica “ ir a ver Shakespeare”, sobre el compartir en presencia un acontecimiento teatral con otros, sobre la naturaleza política del arte.

³“Estudiamos un objeto irremediamente perdido: el teatro como acontecimiento. Ya no podremos volver a él sino a través de mediaciones incompletas que no son el acontecimiento y que por su cristalización traicionan su entidad efímera” (Dubatti, 2007: 148)

⁴ Entrevista a Sergio Luján, director del Laboratorio de Práctica Teatral, minuto 18:07: <https://970universal.com/2019/10/31/hamlet-en-el-cementerio-del-buceo-una-presentacion-de-la-obra-de-shakespeare-que-conjuga-carnaval-danza-coros-y-lo-espiritual/>

Uno de los “desequilibrios” que me gustaría señalar y mostrar dos posturas bien disímiles, tiene lugar en la etapa previa a la realización, el mes anterior, atravesado por la prensa y difusión en distintos sitios de internet, programas de radio y una pequeña nota en un noticiero de televisión abierta. Generó varias repercusiones el hecho de que el teatro invadiera un lugar que se supone que es para el descanso y respeto de los allí enterrados, un lugar que supone ser ritual fúnebre para sus familiares, un lugar donde existe un código gestual y de vestimenta que acoge solamente afectos dolientes, tristes y melancólicos... Varios comentarios salieron a denunciar la intromisión del teatro al recinto del “eterno descanso”. En el espacio virtual “Ecos” del diario *El País*, una lectora escribía (unos días antes de la realización) lo siguiente en una columna de opinión:

¿Alguien consultó a los familiares si estaban de acuerdo? ¿Alguien del gobierno municipal los tuvo en cuenta? Será que como los muertos no tienen vos [sic] ni voto, por eso tampoco se les respeta. ¡Es realmente indignante! Duele ver la falta absoluta de sensibilidad por parte de esta Intendencia...⁵

Como cara contrapuesta de la indignación por la interrupción de la paz de los muertos allí enterrados, el acontecimiento dio lugar a un emergente particular, propio del trabajo en ese espacio. Durante la etapa creativa, el equipo del Laboratorio ,conoció en el cementerio a Luis Itasa, un hombre que va a visitar todos los días a su hija allí sepultada, en un Mercedes benz 190d, año 1960. Este hombre participó de la realización como performer e iluminador: el desfile carnavalesco se abría después de las palabras del Dios Verde (personaje legendario que a mediados del pasado siglo, recorrió descalzo todo el Uruguay predicando, vestido siempre con un poncho o túnica verde) en el cuerpo y voz de Héctor Tierno.⁶ Por la calle del cementerio, delimitada por dos filas paralelas de espectadores, viajó el auto de Luis Itasa, conduciendo al Dios Verde al punto de partida del desfile. El auto quedó estacionado frente a él con las luces prendidas iluminándolo.

Tuve el agrado de hacerle una “pequeña entrevista” por teléfono a su conductor, para él había sido todo bastante simple:

-Nos conocimos con la señora de pelo blanco⁷ en el cementerio, porque yo tengo a mi hija ahí y voy a visitarla todos los días, ahora no por la pandemia, pero bueno... conversamos un rato, me contó de la obra, me dijo si lo quería hacer y ta, lo hice, llevé al Dios Verde hasta ahí.

⁵https://www.elpais.com.uy/opinion/ecos/hamlet-cementerio-buceo.html?fbclid=IwAR3bZoN9-q9n7_j9qgG1WyrclGRvzhx_0eX8fUJqNqXNfM8IWVT8WMvGeXM

⁶Héctor Tierno, fue militante del MLN, preso político y exiliado. Actualmente forma parte de varias coordinadoras y grupos de apoyo a Madres y familiares de detenidos desaparecidos del Uruguay. En sus palabras: “No es que tenga una historia, he vivido simplemente y llevo muy adentro todo lo que se refiere a la lucha por nuestros pueblos”

⁷Susana Anselmi, actriz e integrante del Laboratorio del Laboratorio de Práctica Teatral.

Para Luis no estaba “ni bien ni mal” el hecho de hacer teatro en el cementerio “neutral”, me dijo “-Llevé al Dios Verde y antes de eso pasé un ratito a ver a mi hija. -*Como un día más pero con un agregado.* - Bueno un día no, una noche”.

Distintos registros de lo permitido y lo prohibido, lo normal y lo anormal, lo “correcto” y lo “irrespetuoso” comenzaron a superponerse en derredor a la realización a causa de ser en esta locación que no pretendía ser evadida o disfrazada, tampoco pretendía ser “decorado” o mero llamador de atención por lo disruptivo, en la descripción que hace el Laboratorio del acontecimiento está claro el lugar sígnico y político de la elección de este espacio. De todos modos, prima la apertura para que los espectadores construyan sus propios sentidos con respecto a los signos que se despliegan en el acontecimiento.

El desfile cerraba con una contramarcha de los coros, cada participante llevaba velas en sus manos e iban cantando la canción de Manuel Picón: “Habanera”, popularizada por la versión de Alfredo Zitarrosa, en el otro extremo de la calle les esperaba un carrito de chapa con una quema de libros y Susana Anselmi (“la señora de pelo blanco”) sosteniendo el cartel de Luis Eduardo González González (“Chiqui”), su amigo que hasta el día de hoy sigue desaparecido. Los signos estuvieron allí, no para imponerse sino para decir *presente*, no con “La palabra”, sino con el cuerpo. Estuvieron allí, en esa especie de *poesía anárquica* sobre la que escribía Artaud (1964: 43), poniendo en crisis la relación entre formas y significaciones; y los espectadores en su acción de observar habrán generado distintos sentidos, durante toda la realización.

Con el carácter *anárquico* que retomo de Artaud no estoy refiriendo a la idea de “desorden” o de “improvisación”, lo *anárquico* es *caos* propio de la libertad de lo posible. Coincidiendo con Ranciere, la mirada de los espectadores, en el ámbito de lo performativo, no está condenada al *voyeurismo* pasivo o sometida a una prueba de su inteligencia que resulta de si comprendió o *interpretó*⁸ el mensaje correcto detrás del código. “La emancipación, por su parte comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar [...] Comienza cuando se comprende que mirar también es una acción que confirma o que transforma...” (Ranciere, 2008: 19). En este sentido, no es el *cambio de roles* la única forma que puede llegar a existir como vía para la emancipación de los espectadores, no es necesario que los espectadores devengan en “actores”, existen otras formas estéticas y políticas que redefinen las relaciones de poder entre las partes de un acontecimiento artístico. Lo performativo es “Esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido...” (Ranciere, 2008: 21). Los signos se despliegan en el espacio, con procesos creativos disueltos en sus formas, los espectadores con dichos signos, “...componen su propio poema...” (Ranciere, 2008: 20). En *Hamlet-Episodio 1: La sombra* no hubo ilusión o representación, no hubo “reflejo de una otra realidad ausente”, la ausencia que se puso de manifiesto no pertenece al territorio de lo teatral, la ausencia es real, como también fue real la presencia en *comunidad* de los que estuvimos allí.

⁸En términos de Susan Sontag en “Contra la interpretación”.

Refiero al término *comunidad* tomando nuevamente las conceptualizaciones que realizaron sobre esta palabra Fischer-Litche y Ranciere: la *comunidad* es el factor necesario para la transformación de la realidad, para la concreción de lo *performativo* propiamente dicho. Volviendo al origen del término acuñado por Austin: para que un acto de habla performativo no quede reducido a un palabrerío infértil, a un “como sí”, para transformar la realidad “...deben cumplirse una serie de condiciones no lingüísticas [...] institucionales y sociales. La enunciación performativa se dirige siempre a una comunidad...” (Fischer-Litche, 2004:49) Las realizaciones escénico performativas que entienden al arte como un hecho social y político explícito, que entienden que ética y estética son indiferenciables, que ponen en movimiento y en cuestión el poder que siempre circula en cualquier vínculo humano; pondrán también en cuestión las relaciones de poder existentes entre sus miembros. Y en este sentido vuelvo a Ranciere y su conceptualización sobre la palabra *comunidad* “La comunidad justa, pues, es aquella que no tolera la mediación de lo teatral, aquella en que el patrón de medida que gobierna la a la comunidad está directamente incorporado en las actitudes vivientes de sus miembros.” (2008: 11). Este rechazo a la mediación teatral es el rechazo al código que oculta un mensaje pedagógico, un saber que poseen los artistas y que los espectadores deberían descifrar, dejando bien marcada la relación de poder jerárquica y vertical. En una comunidad justa se reconoce y se despliega el poder activo y transformador de cada uno de sus miembros. Esto es una redefinición política del acontecimiento artístico que se opone a lo que Fischer-Litche identifica como el “templo del arte”:⁹ ese arte impoluto de cualquier contaminación social o política, esa cultura que no coincide con la vida que Artaud denunciaba. En la noche del 9 de noviembre no solo se profanó el cementerio como lugar sacro con la irrupción de lo “teatral”, también hubo una profanación del “templo del arte”.

➤ ***A modo de cierre: El encuentro como profanación***

En *Profanaciones*, Agamben empieza definiendo la acción de *profanar* a partir de la concepción de los juristas romanos: profanar significa restituir al libre uso de los hombres aquello que fue sacralizado, consagrado al mundo de los dioses: “Lo que ha sido ritualmente separado, puede ser restituido por el rito de la esfera profana.” (2005: 98).

En la noche del 9 de noviembre, se profanó el espacio del cementerio consagrado a un tipo de *teatralidad* social “silenciosa” y específica, a un tipo específico de rituales y acciones posibles; se profanó con la intromisión de lo *teatral* artístico. A su vez se profanó “el templo del arte” consagrado a lo “pulcramente cultural”; se profanó con la puesta de manifiesto de una lucha política y social que todavía no está saldada

⁹“El teatro se convirtió de nuevo en espacio artístico -cuando no en templo del arte- lo que excluía cualquier tipo de contaminación política e incluso social.” (Fischer-Litche, 2004: 108)

y que año tras año prevalecen sus injusticias con total impunidad. Se profanó “una obra maestra”, “un clásico” que ha sido consagrado para el entendimiento y acceso de una “supuesta élite”¹⁰ ; se profanó con el acceso de más mil doscientos espectadores y con la participación de más de doscientos artistas. Se profanaron las relaciones tradicionales entre las partes de los acontecimientos teatrales (artistas, técnicos, espectadores), consagradas a un sistema de jerarquías basado en la visibilidad y el ocultamiento, en el saber y el descubrir; se profanaron con nuevos vínculos posibles, con una redefinición de las distribuciones de poder. Se profanaron los signos, consagrados a tener un “valioso y pedagógico mensaje”; se profanaron con cada *poema* creado por la mirada de cada espectador.¹¹

¹⁰Hay que terminar con la idea de obras maestras reservadas para una supuesta élite y que la multitud no comprende [...] Es idiota reprochar a la multitud que carezca del sentido de lo sublime, en tanto que lo sublime se confunde con una de sus manifestaciones formales, que por lo demás son siempre manifestaciones muertas. (Artaud, 1964: 78)

¹¹“...los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas.” (Ranciere, 2008: 20)

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Artaud, Antonin. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Danan, J. (2016). *Entre el teatro y la performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires, Ediciones artes del sur.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2016). *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires, Paidós.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia subjetividad*, vol 1, 2° ed. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*, vol 3, 2° ed. Buenos Aires, Atuel.
- Fischer-Litche, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid, ABADA Editores.
- Ranciere, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Sontag, S. (1984). Contra la interpretación. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral.

Fuentes orales y personales

- Itasa, L. (2020). Entrevista telefónica, 13 de julio.
- Tierno, H. (2020). Consulta personal vía Whats App, 12 de julio.

Sitios web consultados

- “Silvia”. (2019). Columna de opinión, espacio virtual “Ecos” del diario *El País*. https://www.elpais.com.uy/opinion/ecos/hamlet-cementerio-buceo.html?fbclid=IwAR3bZoN9-q9n7_i9qgG1WyrclGRvzhx_0eX8fUJqXNfM8IWVT8WMvGeXM (consulta: 06-07-2020)
- Barrios, A. (2019). El teatro como acontecimiento. En *Semanario Brecha*. <https://brecha.com.uy/el-teatro-como-acontecimiento/> (consulta: 01-07-2020).
- Courtoisie, L. (2020). No digas nada, nena. En *Semanario Brecha*. https://brecha.com.uy/no-digas-nada-nena/?fbclid=IwAR1wlfz0qiOsvtHB1-74_-W_UxJsDJJCFL3DL29q-MT-ACUOdxqeznp8-M (consulta: 01-07-2020).
- Flamia, L. (2019). Las sombras que nos habitan y las sombras que nos reclaman. En *Semanario Voces*. <http://semanariovoces.com/las-sombras-que-nos-habitan-y-las-sombras-que-nos-reclaman/> (consulta: 26-06-2020).
- Laboratorio de Práctica Teatral (2019). *Hamlet- Episodio 1: La sombra*. <https://www.laboratoriodepracticateatral.com/news> (consulta: 10-07-2020)
- Luján, S. (2019). Entrevista en Radio Universal 970. <https://970universal.com/2019/10/31/hamlet-en-el-cementerio-del-buceo-una-presentacion-de-la-obra-de-shakespeare-que-conjuga-carnaval-danza-coros-y-lo-espiritual/> (consulta: 06-07-2020)