

## Hamlet en territorio<sup>1</sup>

PAVETTO MÉNDEZ, Fabiola Ester / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras,  
Instituto de Artes del Espectáculo - Normal N°2; IES N°28 - [fabiolapavetto@gmail.com](mailto:fabiolapavetto@gmail.com)

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: territorio-teatro-Hamlet-contemporáneo-disruptivo

### > Resumen

Esto no es Buenos Aires, esto es otro teatro. Nos cuestionamos por qué pensar Rosario como periferia, o como centro, hoy damos cuenta de la complejidad de nuestro territorio. Claramente esta obra demuestra la no ancilaridad de este teatro en nuestra ciudad, no le sirve más que al teatro, es autónomo; quizás hablemos de otras utilidades, pero no somos servidumbre de lo dominante. Si de territorialidades y tiempos hablamos, si en el siglo XXI *pospandémico* nos situamos, nos vemos arrojados a un grito, al gemido de un Hamlet del presente, de este devenir frenético, continuo, rizomático, a veces hediondo.

En esta versión dirigida por Ricardo Arias con un elenco de lo mejor de la región, nos vamos a encontrar con un estallido sensorial disruptivo que relata esta época desde lo grotesco, misceláneo, real, violento, sexual, ecléctico y dinámico como pocas puestas en escena se han visto por estos lares. Una burla deliberada al poder y a las posiciones de cualquier tipo de “realeza” o ideología dominante frente diversos aspectos de lo simbólico cultural en el imaginario social.

### > Hamlet de barrio Agote en la ciudad de Rosario. Año 2022

Hamlet en Argentina es necesariamente otro Hamlet (Dubatti, 2021: 6)

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 en una zona mutable y permanente como el mismo presente. Dubatti (2021:1)

¿Qué sería hoy el teatro contemporáneo?

---

<sup>1</sup> Ficha Técnica. Título: Hamlet. Autor: William Shakespeare. Actores: Felipe Haidar (Hamlet) Gustavo Guirado (Polonio, el Fantasma, el rey Claudio), Claudia Schujman (Gertrudis), Antonella Regalado (Ofelia) Juan Nemirowsky (Horacio, Laertes), Mariano Oviedo (presentador, enterrador). Dirección: Ricardo Arias. Asistencia de dirección y luces: Eva Ricart (2019); Anahí González Grass (2022). Teatro: Espacio Bravo Rosario, Argentina. Estreno: septiembre 2019. Reposición: octubre/noviembre 2022

Vemos como herramienta para pensar lo contemporáneo al poscolonialismo que plantea el concepto de territorialidad. “Contame cómo ves el mundo desde tu territorio” plantea Dubatti. “No tenemos la posibilidad de hablar de líneas, hoy en día está todo entretejido”, comenta. Nos proponemos pensar lo que pasa, a partir de observar lo que pasa, no al revés, un proceso inductivo desde la obra a la teoría. Esto no es Buenos Aires, esto es otro teatro. Nos cuestionamos por qué pensar Rosario como periferia, o como centro, hoy damos cuenta de la complejidad de nuestro territorio. Claramente esta obra demuestra la no ancilaridad de este teatro en nuestra ciudad, no le sirve más que al teatro, es autónomo; quizás hablemos de otras utilidades, pero no somos servidumbre de lo dominante. Como agrega nuestro autor,

Cada territorio nos exige procesos de desterritorialización (respecto de nuestros saberes territoriales anteriores) y reterritorialización (a partir de un trabajo de selección e integración). (Dubatti, 2020:19)

Si de territorialidades y tiempos hablamos, si en el siglo XXI *pospandémico* nos situamos, nos vemos arrojados a un grito, al gemido de un Hamlet del presente, de este devenir frenético, continuo, rizomático, a veces hediondo.

En esta versión dirigida por Ricardo Arias con un elenco de lo mejor de la región, nos vamos a encontrar con un estallido sensorial disruptivo que relata esta época como un *postcambalache*<sup>2</sup> hiperbolizado, grotesco<sup>3</sup>, misceláneo, real, violento, sexual, ecléctico y dinámico como pocas puestas en escena se han visto por estos lares. Una burla deliberada al poder y a las posiciones de cualquier tipo de “realeza” o ideología dominante frente diversos aspectos de lo simbólico cultural en el imaginario social.

Si bien esta introducción se asemeja a un relato periodístico, es imperativa. No puede introducirse nadie en este baño de sangre, sudor y lágrimas con algún tipo de anestésico. No debe, ni puede haber verbo que suavice la experiencia desequilibrante de esta obra maestra.

Será una cruzada, lograr organizar un relato en torno de esta maravilla artística con la multideterminación de estímulos simultáneos y sucesivos que vuelven impensables una linealidad o relato cronológico<sup>4</sup>. Pensaremos la poética de esta obra como plantea Dubatti en un “despliegue triádico (estructura + trabajo+ concepción porque una poética es mucho más que una estructura) y en sus complejas relaciones territoriales” (2020:5) y consideramos que en este *Hamlet* se demuestra con creces.

---

<sup>2</sup> Utilizamos el prefijo “post” no solo como lo que acontece con posterioridad, creamos el neologismo en alusión al tango *Cambalache* de A. Discépolo en su descripción del SXX. “En este sentido el prefijo “post” puede significar “lo que viene después” pero principalmente significa lo que es “consecuencia de”(...)” Dubatti (2021:175)

<sup>3</sup> El grotesco es todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño (Pavis 2011:227)

<sup>4</sup> La abundancia de aspectos y detalles a ser analizados ha provocado que asistiéramos a 4 (cuatro) funciones, una con el primer elenco en 2019 y 3 (tres) este año.

Al respecto el director Arias relata:

Es una obra actual de Rosario, Santa Fe, Argentina, Barrio Agote, Espacio Bravo. No hay excusas para no entender. (...) El público es reducido, sesenta o setenta espectadores. La cercanía es importante. La comunicación actor-espectador es fundamental en esta concepción de teatro. Poder ver el detalle, el límite donde se borra la ficción (Arias 2020:13).

Agregamos a partir de la entrevista que realizamos<sup>5</sup>:

Hay, para mi, cosas que son importantísimas, ... es una obra rosarina, si bien responde a una tradición rioplatense, si se quiere, ...no es porteña, tiene algo que el teatro porteño no tiene, que es totalmente rosarino que tiene que ver, para mi criterio, desde el lugar de donde los actores actúan que es ese abanico múltiple de modos que hace a la primera persona, la composición. El absurdo, la farsa, donde aparecen todos los registros actorales habidos y por haber, el distanciamiento. Y yo lo hice totalmente, a propósito \_se nota\_ las actuaciones tienen que dar cuenta de todos los modos habidos y por haber de actuar. (2022)

La narración secuenciada y cronológica de la obra original de Shakespeare, se erige en tanto hilo conductor, pero la dialéctica, la ruptura de la cuarta pared, el distanciamiento brechtiano<sup>6</sup>, hacen de esta obra un singular guiso proteico con una coherencia profunda enmascarada en aparente barroco o grotesco sinsentido. Surrealismo en algunos trazos, expresionismo en otros, y una oportuna intertextualidad se conjugan en un presente imperfecto -de todos los modos: “subjuntivo, indicativo con imperativos como algo pretérito”.

No es un dato menor comentar que esta obra se estrenó en 2019. El estreno de esta nueva versión (micropoética) -al que asistimos- estuvo cargado de un montante de emoción y la nueva puesta en escena cuenta con el “plus” de un trazo humorístico que la enriquece, en comparación con la anterior, operando como “aliviador” de lo trágico. “Si no agregábamos el humor, no habiéramos podido hacerla” (Arias, 2022).

### *Somera introducción sobre los personajes y su imagen*

Concebimos al sujeto teatral como paradójico, es y no es a la vez, es un sujeto múltiple. El espacio de la escena es un espacio sin culpa. Arias (2020:8)

Un Hamlet, tatuado con pelo teñido, al desnudo con pieles y mochila *animal print*. Que viste jeans negros ajustados y luego se los quita para quedarse en slip con el mismo estampado. El vestuario cromáticamente solo en negro y marrones. “No hay solo reciclado, sino también superposición de signos

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada a Ricardo Arias con motivo de esta investigación (diciembre 2022)

<sup>6</sup> Este distanciamiento o extrañamiento “Dinamiza y objetiva la experiencia del espectador estableciendo entre éste y la representación un vínculo dialéctico en lugar de una pasiva relación de identificación o ensimismamiento”. La extrañación brechtiana se determina dialécticamente en muchas dimensiones. Extrañación dramaturgo-realidad social; extrañación estructural de la obra: escena-escena, etc.; extrañación director-autor (interpretación creadora), actor-personaje y actor-actor, y personaje-personaje; extrañación musical; extrañación mímica, coreográfica y escenográfica; extrañación del tiempo y del espacio (en todas las otras dimensiones); extrañación técnica del trabajo actoral, y extrañación en la relación público-representación. Pero aquí no se agota el alcance de la extrañación. Así también puede verse su revaloración del vínculo entre percepción e imaginación, etc”. (Brecht 2022:6)

que nos ayudan a acercar eso que parece la historia de otros que no somos nosotros. Mucha piel, cuero animal y humano” Arias, (2020:8) Apasionado, sufriente, edípico, bisexual. Transvestido hacia el final, para su regreso en el que asiste al entierro de su amada, sin saberlo.

Una Gertrudis, ninfómana maquiavélica, incestuosa que no vacila en “adornar” a su “futura nuera” con billetes para que se vista para concordar con la *clownesca* elite que representa -con exceso de ornamentación- “de realeza” como soberana y madre del protagonista. Se, masturba, forma un trío, se desviste y se viste en escena, con dos trajes idénticos -que cuesta subir el cierre<sup>7</sup>- uno negro y uno rojo. Luego del intervalo elige el verde oscuro, con razo y *chifón* brillante y los labios de negro. Elige esa imagen basándose en la reina de corazones de Tim Burton -comenta el director- en un tono actoral mezcla de lo *cuasi-cómico* y *semi-trágico* en palabras de Dubatti (1990).

El rey Claudio, el fantasma y el padre de Ofelia (Polonio) encarnado en la magistral actuación de Guirado que cambia de fisonomía corporal y gestualidad para representar al demagógico rey, al obsecuente “cuatro de copas”, o al fantasma. Construyendo un contraste corporal entre los tres personajes, aunque sin cambio de vestuario.

Hay un nuevo personaje, que hace las veces de bufón y que presenta la obra al principio, similar al *Le Maître de ceremonie* (Emcee) de la película Cabaret. Este presentador nos sitúa territorialmente en barrio Agote, ciudad de Rosario. Este actor representa varios roles: el presentador, un secretario de la reina - que forma un trío con el rey-, el sepulturero y uno de los dos amigos de Hamlet que lo buscan cuales patovicas con camperas de cuero negras.

El rol de Laertes, y Horacio están magistralmente interpretados por Juan Nemirowsky, que con el cambio de chaqueta articula la metamorfosis actoral.

Ofelia, una “niña” con chupetín y rodetes, con medias tres cuartos y minifalda, se va convirtiendo paulatinamente en la niña-mujer abusada que pierde la conexión con la realidad. Comienza como personaje de animé -a pedido del director- para pasar a ser mujer víctima y elevarse como virgen al final.

### *El diseño espacial*

El uso de los vértices del “cuadrilátero” que conforma el escenario, proveen una dinámica singular. En general en varios puntos se acciona; el sentido a veces confluye, a veces distraen los orgasmos de los actores, a veces la anatomía. Pero en general, la polifonía de acciones co-construye un sentido con la escena que el actor o actriz encarna en ese momento y, en algunas ocasiones prepara -a modo de antesala- para la acción siguiente.

---

<sup>7</sup> En una de las funciones, la dificultad de subir el cierre del vestido, se subraya por parte de los otros actores y deviene en un hilarante y breve detalle que acentúa y ridiculiza lo grotesco del personaje de Gertrudis.

La disposición no es azarosa, en los vértices del fondo están Gertrudis y Hamlet -en rincones con sillones y pequeños submundos de cada uno. En el centro el personaje del Rey – y de allí parten los otros personajes (Polonio y el Fantasma). En los laterales, en banquitos, se sientan Ofelia y, enfrente el actor que personifica a Laertes y Horacio -el mejor amigo de Hamlet.

El personaje del bufón, presentador y demás, no tiene un lugar fijo, aunque en general -pegado a la reina- la asiste, se manosean, forman un trío, etc. Asiste al rey y, a veces, a Hamlet.

Hay salidas del escenario, hay gritos por fuera -en *off*- que se integran a la escena en cuestión.

Durante el intermedio los actores venden empanadas y vino, con sus trajes. Cuando preguntamos al director sobre esto dice: “Nada. Es que en ningún momento dejan de ser ellos, en ningún momento un actor se enajena, no pierde la conciencia” (2022).

### *Liminalidad primaria en Hamlet*

Un Hamlet grotesco hoy en el siglo XXI, sin escapar a nuestras tradiciones rosarinas, del Río de la Plata y del tercer mundo, del teatro independiente-autogestivo, una obra de picadero, con todos los recursos de la teatralidad puestos a su servicio. (Arias, 2020)

La puesta en suspenso de la vida cotidiana para el ingreso a la *poiesis*, en esta obra, es absolutamente disruptiva, el tipo de conexión con la alteridad es deliberadamente, un interrupto que, a la manera brechtiana transita, caprichosa pero no arbitrariamente, esa zona de limen con el espectador.

La tensión permanente entre el actor-espectador se ve interpelada, interrogada, violada. El umbral se desplaza, desde la convención hasta la realidad, en permanente cambio. Hay un juego dialéctico en el que el espectador se ve interpelado, los actores rompen la cuarta pared en medio de la *representación*<sup>8</sup>, haciendo preguntas retóricas y preguntas reales como Shujman (Gertrudis) que solicita al público que diga: - “Que viva el rey”, o Guirado – recordemos que representa tres personajes- y pregunta al público – “y ahora, ¿quién soy?” O, *presentándose* a sí mismo cuando pretende aclarar:

No somos ingleses. Esto no es Shakespeare. Esto no es el Globo, tampoco es el Cervantes. Quien no entienda o tenga alguna duda, en el intervalo podrá preguntarme a mí, Gustavo José Guirado, y yo le voy a aclarar lo que tenga que aclararle. Eso sí, no pregunten pelotudeces. Quieren saber si soy peronista, se los digo, no tengo problema. No son tiempos para no comprender. (Arias 2020:9)

O en el momento en el que Felipe Haidar luego de presentar a sus compañeras y compañeros de elenco al hablar de sí mismo como actor, dice: “Yo soy Hamlet” instalando la duda en el público, si el actor perdió la cabeza también creyéndose que “es” el personaje.

---

<sup>8</sup> Dubatti cita a Kartún mencionando tres rasgos del acontecimiento teatral “presentación, sentación, y representación. Aquí los actores también se “presentan” (en el sentido biográfico del término).

Replicamos aquí parte del diálogo del comienzo de la obra, el presentador (Mariano)

¡Ahí está! ¡Es él! (Saca el celular y lo filma) ¿Quién es usted? ¿Qué necesita? ¿Quién sos?

Fantasma: Soy yo, soy yo ¿Quién querés que sea?

Mariano: Es el rey muerto (le muestra el video al público) ¿No es igual a él? Esto tiene que saberlo Hamlet, lo voy a llamar, lo tengo agendado como Felipe Haidar, por las dudas... Uno nunca sabe cuándo le están interviniendo el teléfono. No quiero problemas. (Lo llama)

(*Dentro del mismo escenario se da la llamada real*)

Hamlet: ¡Alo!

Mariano: ¿Tenés un momento para hablar? Es importante.

Hamlet: Decime...

Mariano: Por acá no. Tiene que ser en persona.

Hamlet: Ahora, no puedo estoy ocupado, dame 10 min. (*Se miran en escena de esquina a esquina*)

Mariano: Dale, te espero en diez minutos. Algo huele a podrido en esta comarca.

Si hablamos de *sentación* de acontecimientos, en esta obra “nada se da por sentado”, más allá del devenir mismo de esta *poiesis* tan singular. El espectador, en este último caso, frente a lo absurdo, se pregunta si será posible filmar a un fantasma, se sorprende cuando los actores terminan de hablar por teléfono en el mismo escenario y se miran, rompiendo nuevamente la convención, entre ellos por un lado y con el espectador por el otro.

Retomando el concepto de liminalidad, podríamos arriesgarnos a decir que, en estas rupturas con la primaria, se instala un tipo singular de liminalidad secundaria.

En el espesor de cuerpo poético, de acontecimiento, las capas se degustan los sabores por separados y su conexión. Las actuaciones impactantes, la poesía *Shakespeariana* y su innegable belleza, la dinámica escénica de simultaneidad de accionar, las mini-escenas sexuales, etc. Son las capas de degustación de ese postre “Imperial ruso”, del imperio de lo múltiple.

Aquí podríamos inferir signos de ausencia (cuerpo semiótico 2) como la idea de “mandato” de venganza del fantasma en la psiquis de Hamlet; signos de presencia (cuerpo semiótico 1) en el vestuario y maquillaje de los actores, signo de signo como la cabeza del chanco en la pared (cuerpo semiótico 3). Este último signo, que para el director da continuidad entre Ricardo Tercero, protagonizado por Guirado, y en esta obra, que -según expresión de Arias- este rey tiene el mismo modo de arribar al trono que aquel. Podríamos quizás arriesgar que la cabeza de chanco tiene la característica de signo oclusivo<sup>9</sup>, en este

---

<sup>9</sup> Consideramos que, a partir de las características del signo en el simbolismo, podríamos pensar en oclusivo, como falta de una referencia transparente a la que se pueda acceder. Pero también, la actitud del actor en vínculo con este símbolo instaura, como ya mencionamos, una referencia al grito de Munch. Es clara aquí la multiplicidad que irradia un signo.

último sentido que nos confiesa el director. Asimismo, podemos hablar de un signo transparente, la imagen creada de Ofelia ya muerta contra la pared del fondo con un manto virginal.

### *La liminalidad de los ensayos (secundaria)*

No hubo una cabeza que pensó la obra previamente y la materializó poniéndola en escena. No trabajamos de ese modo. Las sugerencias y propuestas surgieron en los propios ensayos. La elección del vestuario estuvo en manos de los propios actores. (Arias, 2020:8)

Arias en la entrevista comenta que él iba guiando a los actores, que en el primer ensayo ya fueron con el texto y él les preguntó si conocían las secuencias de la estructura de la obra.

El tema que aborden la escena con los elementos que tenían. Hay textos que yo se los daba, yo hice una adaptación. Sobre esa adaptación, para que te des una idea... a medida que iban pasando los ensayos Eva Ricart (asistente 2019) después lo hizo Anahí (2022) ellas seguían el texto con la computadora e iban escribiendo sobre el texto a medida que los actores iban actuando. Pero a su vez, ese texto ya estaba escrito, reescribíamos el texto, ensayo por ensayo. El texto se fue escribiendo. (2022)

### › **Macropoética: el post expresionismo en este Hamlet**

Consideramos pensar en un postexpresionismo en la macropoética de Hamlet de Rosario. Pasaremos a cotejar un gran número de características de esta poética, que consideramos está presente en la obra. Nos referimos, principalmente, a la puesta en escena y a las actuaciones. Claramente se presenta como alternativa al realismo, pero no excluye ciertas actuaciones realistas.

Analizaremos la obra que, consideramos tiene grandes rasgos expresionistas en su puesta en escena. Pero debemos resaltar que no es la única poética, como ya mencionamos. Podemos considerar esta obra dentro del postexpresionismo por una cuestión cronológica y además porque este género se expresa en lo procedimental.

Las imágenes y actitudes de los personajes, la elección de vestuario desde lo cromático. La utilización de negro, rojo, borgoña, mostaza y verdes oscuros acentúa lo extremo de la interpretación actoral. Podríamos pensar en rasgos de expresionismo abstracto en esta elección cromática.

Definimos que, desde lo procedimental, el subjetivismo expresa construyendo y manifestando por fuera lo que se siente por dentro. Se da una objetivación escénica de contenidos de la conciencia una extensión de la subjetividad.

El expresionismo otorga relevancia a la experiencia del sujeto y al artista como creador de una “nueva realidad” La visión subjetiva del expresionismo, cuyo principio constructivo fundante (...) “radica en la objetivación dramática de los contenidos/o formas de conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios,

memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, y en la relación de los contenidos/formas de la subjetividad (consciente/inconsciente)” (Dubatti, 2021:332).

Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo, generadas portadas y transmitidas por los sujetos históricos, a su capacidad de producir sentido. Opera como la “modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.” (ibid.p.333).

La visión subjetivista se define por contraste con la objetivista, pues la considera insuficiente para dar cuenta del meollo de la experiencia humana que surge desde el interior del sujeto. En esto insistimos es clave el término expresión como menciona Dubatti (2020:332), se centra en la función expresiva del sujeto en este caso como construcción de un mundo interior y exteriorizada frente a los estímulos de la realidad. Hamlet, por ejemplo, en algunos momentos recorre frenéticamente en incesante inquietud las distintas “estaciones” en las que se encuentran los demás actores de su mundo, expresando a cada uno de ellos el movimiento interior que le provocan las diferentes situaciones. Este “itinerar” tiene que ver, con su búsqueda de respuestas y su exacerbada emocionalidad.

La forma de expresionismo predominante en esta puesta en escena es del que denominamos *expresionismo subjetivo o de personaje*, cuando hablamos de objetivaciones escénicas de la conciencia/subjetividad de un personaje o de un conjunto de personajes. También podemos hablar de un *expresionismo objetivo o de mundo* cuando hablamos de la objetividad que instala la subjetividad interna de la obra, las relaciones intersubjetivas de los personajes. (ibid. 333) En este *Hamlet* hablamos de expresionismo en las acciones de los personajes y en la visión del mundo de hoy. Abundan las alusiones explícitas o implícitas al mundo y su organización. Por ejemplo: “el mundo ha perdido sus goznes -frase dicha por Hamlet-”, o “el mundo está fuera de quicio -frase del presentador”<sup>10</sup>; o en la actitud de Gertrudis que le ofrece dinero a Ofelia; o Claudio más preocupado por la opinión pública que por su familia.

El actor que representa al Fantasma, en un momento se para debajo de la cabeza de chancho -como hemos mencionado- e imita el grito de Munch -que se asemeja a la expresión de ese animal salvaje embalsamado con las fauces abiertas. En este caso podríamos hablar de un rasgo de expresionismo figurativo, el hombre se vuelve un cerdo desagradable. O en el caso en el que Oviedo (Mariano) se coloca una cabeza de caballo, Hamlet se le sube “a cocollito” para escenificar el viaje del protagonista.

---

<sup>10</sup> Ambas frases corresponden al original “*Time is out of joint*” que, en diálogo con el director, surge el cambio de opinión en el que -permítaseme la 1º persona- considero que se refiere a la idea de que el tiempo está fuera de quicio”. El director elige la primera por una traducción española que considero define lo que la obra quiere transmitir, pero la segunda aparece igualmente en la obra -al comienzo.

Esta obra tiene trazos hiperrealistas, trompadas entre Hamlet y (su amigo) frente a la frase “so ma puto vos” mientras están riéndose fumando marihuana – Hamlet rompe con la convención diciendo “me lo decís delante de toda la gente” en clara alusión al público; o cuando el padre de Ofelia la maltrata con gritos y ofensas al descubrirla en plena “felatio” con Hamlet -la zamarrea empujándola fuera del escenario y por los gritos -en off- parece que le pegara.

Con respecto a los rasgos social y metafísico del expresionismo podríamos esforzarnos en pensar:

El social: en la ridiculización de la corte putrefacta, la demagogia, la posición del político en la figura del rey; en los “patovicas” que buscan a Hamlet para deportarlo, o en el enterrador, su vestuario -una camiseta de fútbol y un gorro blanco- sus expresiones.

El metafísico: en los monólogos de Hamlet, en el texto de Ofelia sobre el desamor al dirigirse a Hamlet. La subjetividad de Hamlet está objetivada permanentemente en sus cambios de vestuario, en sus tatuajes, su desnudez y la de Ofelia. El momento en el que se la traslada como una virgen, y luego la posición que ocupa en el espacio escénico al final de la obra, como iluminando porque el manto es color oro.

Coincidimos con la valoración de poética “fuerte”, su poética registra, según Dubatti, seis versiones principales (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, y disolutoria). En el caso de Hamlet podríamos arriesgarnos a contemplar la *paródica*, la *crítica* y la *fusionada* Dubatti (2020: 330). *Paródica* por la hiperbolización de algunas actuaciones que se instalan en lo grotesco (orgasmos, por ejemplo). En algunos casos podríamos hablar de una versión *canónica* (la expresión del rey bajo el cerdo salvaje, ambos con la boca abierta casi análogo al grito de Munch); gritos al unísono por diferentes situaciones de tres actores distintos, etc.; *crítica* por las alusiones metafóricas y de sinécdoques hacia las situaciones de poder y hacia los prejuicios sociales (las alusiones demagógicas de Claudio, el comentario homofóbico de Horacio); y *fusionada* porque aparecen trazos de actuaciones realistas y detalles naturalistas como las piñas o las cachetadas. En nuestra humilde opinión la poética expresionista en *Hamlet* excede el mero artificio, es un rasgo distintivo que va mutando de acuerdo con la situación y la dinámica, no es un recurso del que se vale el director, como quien usa para luego descartar; en este caso se exploran prácticamente todas las variantes posibles.

Podríamos, entonces, si hablar de un postexpresionismo como repertorio de procedimientos, cuya idea subyacente tiene que ver con un choque frente a lo instituido. Sin duda alguna trabaja con el valor de lo nuevo, con el cuestionamiento y la superación crítica de lo anterior inmediato o del presente sincrónico. Como ya mencionamos, lo vincular, las alusiones a los lugares de poder que trascienden todas las épocas y que hacen pensar que este Hamlet fue escrito por un Shakespeare del siglo XXI.

## › Asociaciones “no tan libres”

### *Canon de multiplicidad: Poscolonialismo, territorialidad*<sup>11</sup>

“Territory is an ambiguous term that usually refers to sections of space occupied by individuals, social groups or institutions (...) Several important dimensions of social life and social power come together in territory: material elements such as land, functional elements like the control of space, and symbolic dimensions like social identity” (Dubatti, 2020:16)<sup>12</sup>

El eje histórico y el eje territorial marcan una política de la diferencia y es lo que hace que nosotros le otorguemos una significación, un nuevo sentido a partir de nuestro eje territorial y nuestro eje histórico. Retomando el concepto de territorialidad, sostenemos que este mismo *Hamlet* sería muy resistido en cualquier localidad situada a pocos kilómetros.

Desde el punto de vista ideológico, está claro que el ideario dominante en nuestra sociedad, no coincide con lo que acontece, y esa perspectiva en este *Hamlet* rosarino está muy clara -desde el beso incestuoso de Ofelia con su hermano, la bisexualidad de Hamlet, el trío y las masturbaciones de Gertrudis, recordemos que la micropolítica es la subjetividad de la experiencia del arte.

Al respecto está muy clara la relación entre territorialidad y concepción simbólica dominante como se expresa en la siguiente cita:

El territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una producción sobre este. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder (Dubatti 2020:17)

Hay un aspecto que podríamos asimilar al simbolismo y sería que, en este *Hamlet*, hay más sexo que en la sociedad, comparándolo con el *Guernica* de Picasso del que se dice que tiene más guerra que la guerra misma. No estamos convencidos de sostener que podríamos hablar de un rol metafísico del arte. Nos preguntamos aquí: ¿Hay símbolos como enunciaciones metafísicas? Nos respondemos: los tatuajes quizás, el *animal print*, el color negro en *Hamlet*. Citamos este diálogo para analizar algunos rasgos.

Reina: Sacate esa ropa. Se terminó el negro...

---

<sup>11</sup> “Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de los procesos de territorialización, es decir procesos de subjetivación, que reconoce complejidades intraterritoriales dentro de un mismo territorio (nunca monolítico ni homogéneo). Geografía subjetivada, siempre en transformación, que incluye tensiones con la desterritorialización y la territorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden; a la interterritorialidad, aquellos que conectan dos o más territorialidades; a la intraterritorialidad a la multiplicidad de territorios dentro del mismo territorio”. (Dubatti 2020:15)

<sup>12</sup> “Territorio es un término ambiguo que normalmente se refiere a porciones del espacio ocupada por individuos, grupos sociales o instituciones (...) en el territorio tienen lugar varias dimensiones de la vida social y del poder social: los elementos materiales como la tierra, los funcionales como el control del espacio y las dimensiones simbólicas como la identidad social”. Traducción propia.

*(Hamlet se desviste, Horacio recoge sus ropas)*

Reina: ¿Por qué me haces esto hijo? ¿por que me haces esto en público? ¿Me lo haces a mí? Le gusta la fruta. Tiene un pajarito, un pocito en el pecho

Rey: ¿Vos te depilas? ¿Vos querés ser mujer? ¿Porque se tatúan sandías?

*(Expoliación a Hamlet)*

En 2022

*(reina mirando los tatuajes de Hamlet)*

Reina: ¡Mira ahí estoy yo! (señalando el tatuaje de Medusa)

A partir de este diálogo y las acciones nos preguntamos: ¿Hay objetos simbólicos? Quizás, la cabeza del cerdo, el cofre de la reina, o los billetes como símbolo metafórico de la humillación de Gertrudis a Ofelia y de la repulsiva obsecuencia de Polonio.

Claramente el tratamiento de la bisexualidad, el incesto, el sexo, la violencia y el maltrato de manera desnuda y descarnada, son más que meros rasgos, son cuestiones o nudos sociales que nos ocupan como sociedad globalizada. Estos devenires de la cultura, como macropolítica se dan en Sudamérica muy posteriormente a Estados Unidos y/o Europa. No es el objetivo de este trabajo un análisis sociológico, pero amerita una ubicación en contexto, por lo que concluimos que este *Hamlet* sería impensado hace tan solo cinco años. Frente a la pregunta de qué es lo que hace que sea nacional, la respuesta es el momento histórico actual en el que se necesita recurrir a la apertura de lo genérico como no binario, e incluir a los colectivos y a los derechos de las minorías, que desde hace décadas tienen una mayor presencia en otras sociedades, como hemos mencionado.

Presentar al espectador las rupturas de “casi todas las convenciones” podría considerarse como un rasgo del absurdo según se cita en este trabajo sobre esa poética en nuestro país:

Así, el absurdo toma distancia de otras prácticas alternativas teatrales para presentar al espectador una puesta destructora de la ilusión, haciéndolo consciente de las condiciones previas de la ficción. Esta fase -y única- del absurdo neovanguardista fijó la evolución de la tendencia dentro del periodo de ruptura y polémica. (Sánchez 2017:3)

Este rasgo se refleja en parlamentos como:

“Señor ¿qué está leyendo? – Palabras” “En que cosa, en el libro”.

### *La intertextualidad*<sup>13</sup>

Al interrogar al director sobre las intertextualidades contesta:

Hay cosas que a mi me parecía que había que remarcar, que nunca estaban remarcadas como tales, un montón, cantidad, cantidad. (...) Eso para mí es interesantísimo y a partir de

---

<sup>13</sup> En las funciones de 2022 se reduce el texto de Polonio.

poder definir este tipo de cosas, o brindar un poco más de información respecto de eso, también, digamos... Claudio nunca dice "maten a Hamlet", nunca lo dice. Que lo diga, y que lo diga delante de La Reina, me parece buenísimo. (...)

Algunas de esas cosas las fui agregando yo, otras las fueron agregando los actores (...) en esos casos, lo único que hace Gustavo (Guirado como Claudio) es explicitarlo en términos del habla actual, porque eso en la obra está... cuando dice "tenemos que hacer una conferencia de prensa", eso de algún modo está dicho de otra manera. (2022)

Aquí citamos uno de los textos:

*Entra Polonio cuando Laertes termina de despedirse de Ofelia*

Polonio: ¿Todavía acá? Te voy a dar mi bendición y unos consejos para que grabes en tu memoria.

"Porque un padre que da consejos, más que padre es un amigo: Que tus pensamientos no se vayan a la lengua ni pasen al acto si son impropios. Se amigable, pero no con cualquiera. (...) Trata de no meterte en peleas, pero una vez adentro hace que tu adversario se arrepienta. Presta oído a todos; dale a pocos tu voz. Vestite lo mejor que tu bolsillo te lo permita, pero sin extravagancia; se elegante más no farolero: porque el hábito suele hacer al monje. No prestes, ni pidas prestado, porque el que presta pierde amigos y dinero, y el que pide nunca aprende a ahorrar. Hacéte amigo del juez; no le des de que quejarse; y cuando quiera enojarse, vos te debés encoger, pues siempre es güeno tener palenque ande ir a rascarse. A naides tengas envidia: Es muy triste el envidiar; cuando veás a otro ganar, a estorbarlo no te metas: cada lechón en su teta es el modo de mamar". (cita del Martín Fierro)<sup>14</sup>

El mismo actor también recita otro texto: el Eneas a Dido, sobre todo la parte que matan a Príamo. Si sigue vivo en tu memoria a pedido de Felipe Haidar (actor) "...podés empezar por la parte que dice: *El áspero Pirro, cual bestia hircana...*".

### *El reinado del desamor*

El vínculo de Hamlet con "su amada" es laxo, endeble, oscuro. No hay amor romántico. En esta sucesión de catástrofes que se plantean, no hay paz, silencio ni sosiego. No hay detención, ni miradas, ni pausas para la reflexión, en la escena. No hay un hacer en el amor, hay goces fragmentados. Hay un pequeño momento de intimidad entre Hamlet y Horacio.

Sin más, podemos decir que, camino a casa es en donde emergen conexiones con la propia historia.

### › **A modo de cierre**

En este proceso inductivo y apasionante intentamos dar cuenta de este entretejido planteado en Hamlet de Rosario un territorio complejo que se erige como centro y periferia a la vez.

---

<sup>14</sup> El Gaucho Martín Fierro es un poema narrativo escrito en verso y una obra literaria considerada ejemplar del género gauchesco, escrita por el poeta argentino José Hernández en 1872.

Nos encontramos frente a esta maravilla artística del teatro independiente y autogestivo, con una abundante multideterminación de estímulos simultáneos y sucesivos.

La narración secuenciada y cronológica de la obra original de Shakespeare, se erige en tanto hilo conductor, pero la dialéctica, la ruptura de la cuarta pared, el distanciamiento brechtiano, hacen de esta obra algo singular, con una coherencia profunda enmascarada en aparente barroco o grotesco sinsentido. Surrealismo en algunos trazos, post-expresionismo en otros, absurdo y una oportuna intertextualidad se conjugan en un presente imperfecto -de todos los modos: “subjuntivo, indicativo con imperativos como algo pretérito”. Una profunda burla al poder y a todo estereotipo.

Las actuaciones transitan una gama muy variada mezcla de lo *cuasi-cómico* y *semi-trágico* como ya mencionamos. Los actores se encuentran permanentemente en escena, en una disposición estratégica y simbólica. Se plantea el espacio de una manera dinámica y singular, a partir del uso de los vértices del “cuadrilátero” que conforma el escenario. En ocasiones se acciona en varios puntos, el sentido a veces confluye y se deriva, cual rizoma. La polifonía de acciones co-construye un sentido con la escena que el actor o actriz encarna en ese momento.

La puesta en suspenso de la vida cotidiana para el ingreso a la *poiesis*, en esta obra, es absolutamente disruptiva, el tipo de conexión con la alteridad es deliberadamente, un interrupto que, a la manera brechtiana transita, caprichosa pero no arbitrariamente, esa zona de limen con el espectador. Esta tensión permanente entre el actor-espectador se ve interpelada, interrogada, violada. El umbral se desplaza, desde la convención hasta la realidad, en permanente cambio. Hay un juego dialéctico en el que el espectador se ve interpelado, los actores rompen la cuarta pared.

Por último, consideramos que a partir del devenir mismo de esta *poiesis* tan singular, podríamos pensarla dentro de un tipo de liminalidad secundaria, con una belleza que se plantea desde la dinámica escénica de simultaneidad de accionar, y de las mini-escenas, como ejemplos del imperio de lo múltiple. Los signos apelan a una polisemia característica de esta época, que nos interpela en este siglo XXI, y este Hamlet de Barrio Agote en Rosario es la viva imagen.

## Bibliografía

- Arias, R. (2020) *Hacer Shakespeare tiene algo sagrado y sacrilego a la vez*. Revista Picadero N°41. Buenos Aires. INT Editora.
- Brecht, B. (1957) *Breviario de estética teatral* Epublibre (2022)
- Dubatti, J (2020) *Estudios de Teatro Argentino, Europeo y Comparado*. Buenos Aires. INT Editora
- \_\_\_\_\_ (2019) *Teatro y territorialidad* Conferencia magistral I Jornada Ateneo TECC. Articulaciones interdisciplinarias y socio-territoriales. Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-950-658-505-1 Tandil. UNICEN
- \_\_\_\_\_ (2016) *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filo-sofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel, Colección Textos Básicos. 192 pp. ISBN 978-987-1155-99-6.
- \_\_\_\_\_ (2012) *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires. Atuel.
- Pavis, P. (2011) *Diccionario de Teatro*. Buenos Aires. Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2018) *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires. Paidós.

## Fuentes

- Dubatti, J (2021) <https://shakespeareargentina.org/wp-content/uploads/2021/08/Shakespeare-Dubatti-para-PagWeb.pdf>
- Koss, M. N (2021) *El espectador posdramático*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2V3rTA546CI>
- Sánchez, M.S (2017) *La recepción del Teatro del Absurdo en Argentina y la inclusión de elementos absurdistas en la narrativa de Abelardo Castillo*. Córdoba. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/17525>