

Maten a Hamlet

Humor, antiolemnidad y cambio del punto de vista



Silvina Díaz

Los Macocos, Banda de Teatro, una de las agrupaciones más sólidas del teatro nacional, se creó en los años 80, por iniciativa de tres estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático: Daniel Casablanca, Joaquín Romero y Martín Salazar. Años más tarde, en 1998, se incorporan al grupo Marcelo Xicarts y Gabriel Wolf. La Banda formó parte del pujante movimiento de renovación teatral surgido desde la recuperación de la democracia, que se potenció y se nutrió de esa transformación fundamental en la vida social y política del país. Desde sus orígenes, los integrantes de La Banda de Teatro generaron sus propios espectáculos a partir de la creación colectiva como metodología de trabajo, tanto en lo que respecta al plano dramaturgico como al escénico.

Protagonizada por Los Macocos y dirigida por Sebastián Irigo, *Maten a Hamlet* —que constituye el primer estreno del grupo luego de diecisiete años¹— se presentó en el Centro Cultural 25 de Mayo en 2020 y se repuso en 2021 y en 2022.

Los textos considerados “clásicos” se caracterizan por contener en sí mismos una multiplicidad de lecturas posibles, de modo que pueden encontrarse en él valiosas resonancias de problemáticas vigentes en diferentes contextos culturales. En tanto se hallan inevitablemente vinculados con el imaginario colectivo y las coyunturas particulares de su momento histórico y, al mismo tiempo, trascienden la circunscripción local, se presentan como textos abiertos a problemáticas universales que “absorben de un golpe todo nuestro tiempo contemporáneo.” (Kott 1969: 83). Más allá de sus relecturas, *Hamlet* sigue sosteniendo, desde nuevos paradigmas históricos y sociales, la contemporaneidad de sus conflictos: los mandatos patriarcales, la impunidad de los poderosos, la corrupción social.

Si toda adaptación implica una transfiguración en términos semánticos y una reelaboración de la estructura compositiva y comunicativa, el complejo proceso de reescritura que realizaron Irigo y Los Macocos consistió en una auténtica operación de deconstrucción, recreación y cambio del punto de vista con respecto a la tragedia shakespeariana. Y esa relectura implicó la invención de nuevos personajes y situaciones dramáticas, así como también la puesta en juego de distintos principios estilísticos y genéricos característicos de la comedia de enredos, la comedia musical y lo clownesco.

1. En 2005 Los Macocos estrenaron *Super Crisol (Open 24)* en el Teatro Presidente Alvear. Mientras que en 2019 repusieron *Los Albornoz (Delicias de una familia argentina)* y en 2022 *La fabulosa Historia de los inolvidables Marrapodi*, ambas en el Teatro Multiescena.

Se trata, por otro lado, de un trabajo de escritura y reescritura que se aleja de la concepción tradicional de texto dramático, entendido como aquella pieza teatral escrita por un dramaturgo *a priori* de la puesta en escena, con la finalidad de ser representado. En este caso, por el contrario, la escritura del texto resulta un proceso dinámico y abierto, completamente permeable al lenguaje escénico y al desempeño físico y verbal de los actores durante el trabajo creativo. Son los mismos actores quienes se convierten en artífices de su propio material de trabajo, configurando una verdadera dramaturgia actoral que se incorpora a una estructura dramática en desarrollo. Sostienen en este sentido sus protagonistas: “Hicimos más de veinte versiones. Porque trabajamos mucho en el escenario o en la sala de ensayo y ahí surgen cosas nuevas que tienen que ver con la dramaturgia del cuerpo. Así funcionamos nosotros, y Sebastián Irigo se adaptó muy bien a esa lógica” (Pág. 12, 2021).

Ambientada en el siglo XIII, la intriga de *Maten a Hamlet* es protagonizada por cuatro bufones trashumantes de la baja Edad Media que proponen una mirada diferente, paródica y antiolemne, sobre el clásico isabelino. El punto de vista se desplaza entonces desde los nobles a los actores cómicos que se disponen a narrar la otra historia, “lo que Williams no se animó a contar”, como se aclara en el programa de mano. Y aquí el primer guiño: el bufón fue tradicionalmente un actor marginal, “una especie de forma paródica del coro clásico” (Pavis, 2003: 58) que comenta y opina desenfadadamente acerca de los acontecimientos, que deconstruye toda solemnidad —la del poder, la de los mandatos sociales, la del teatro tradicional—. De este modo, la tragedia isabelina se desliza a un segundo plano y aparece como un relato paralelo, y allí radica sin duda uno de los mayores aciertos de la historia. Un relato secundario que, sin embargo, deja vislumbrar claramente los núcleos dramáticos básicos de la trama ideada por el dramaturgo inglés.

Empobrecidos, sin trabajo ni hospedaje, luego de haber asado por penurias y privaciones, los cómicos llegan al castillo de Elsinor, en Dinamarca, para reencontrarse con su tío Jorick, el bufón del rey, con la esperanza de que pueda ayudarlos. Pero su pariente ha muerto y todo lo que resta de él es una calavera. La historia se configura justamente en torno a ese personaje apenas mencionado en la tragedia de Shakespeare. En efecto, en la escena I del Acto V de la tragedia, que tiene lugar en un cementerio, Hamlet, conmovido, toma la calavera de Yorick y le rinde su homenaje personal evocando, frente a Horacio, su “gracia infinita” y su “poderosa fantasía”.

Los cómicos consiguen finalmente entrar al castillo, aunque en un momento sumamente crítico: el rey ha sido asesinado, su hermano ha ocupado el trono y se ha casado con la reina, su cuñada. Los guía un propósito oculto, un mandato que Yorick les ha transmitido desde el más allá: nada menos que matar al Príncipe de Dinamarca. Este mandato establece una nueva simetría entre ambas historias: recupera el deseo engeguado del rey Claudio, y funciona además como una réplica de aquel mandato fundante de la tragedia shakespereana que, como aquí, activa los hilos del relato: el que el rey Hamlet trasmite a su hijo.

Se revelan plenamente, en *Maten a Hamlet*, los rasgos más representativos de la poética del grupo: la mezcla de códigos estéticos y genéricos, la recuperación y recreación de elementos de la tradición teatral, el recurso del teatro en el teatro, la comicidad paródica, la ruptura de la cuarta pared que favorece la comunicación directa con el espectador y apela a su mirada cómplice.

Entre estos elementos, resulta muy particular el juego que se propone con la parodia y la metateatralidad. La parodia que, como tal, comprende en su relectura al texto parodiado y al que parodia, permitiendo reconocer tanto su referente como las operaciones que lo transforman, se manifiesta en diversas variantes. Por un lado,

una parodia que produce efectos de comicidad e ironía,² basada en la transgresión de los personajes de la tragedia y de las convenciones del teatro “serio” —el mismo que ridiculiza Shakespeare en su obra—. Por otro lado, una intertextualidad paródica configurada por medio de la cita o la alusión a otras obras del dramaturgo, en la que la parodia cómica vira hacia el homenaje.

Como sabemos, en *Hamlet* la metateatralidad se plasma especialmente en las escenas que protagonizan el grupo de actores convocados por el protagonista, en su célebre debate acerca del modo en que debe interpretarse un papel y en la representación de *La ratonera*. En ese momento culminante de la tragedia, el teatro aparece como un instrumento para revelar la verdad más esperada y, paradójicamente, para desenmascararse y desenmascarar al otro. Mientras que en la escena despojada y minimalista de *Matena Hamlet*, delineada a partir de unos pocos elementos, la dimensión metateatral se acentúa y se multiplica como actividad lúdica: sus protagonistas son bufones que ejercen su oficio, que ensayan distintos roles, que interpretan a los célebres personajes shakespereanos —Gertrudis, Laertes, Ofelia, Polonio, Claudio— o dialogan con ellos.

La tragedia entonces, la “verdadera historia en la que Shakespeare se inspiró para hacer su obra más famosa” —remitiéndonos una vez más al programa de mano—, se convierte en una comedia de enredos en la que la ficción se abre en múltiples pliegues, atravesada por una serie de peripecias y de acciones que se suceden a un ritmo vertiginoso.

FICHA TÉCNICA

Matena Hamlet

Intérpretes: Daniel Casablanca, Martín Salazar, Gabriel Wolf y Marcelo Xicarts /

Diseño escenográfico: Adriana Maestri y Romina Del Prete / Vestuario: Analía

Morales / Diseño de luces: Leandra Rodríguez / Música original: Axel Krygier /

Títeres: Gerardo Porion / Asistente de Dirección: Lucial Casalis / Dirección:

Sebastián Irigo / Sala: Centro Cultural 25 de Mayo.

2. Según la concepción bajtiniana (2004), la “parodia” se apropia de las convenciones de un género y las transforma hacia una orientación que responde a propósitos diversos a los de la textualidad parodiada.

Bibliografía

- » Bajtín, M. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- » Kott, J. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral.
- » Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós. solemne”, Página 12, 22/07/21. -era-solemne.