



El teatro shakesperiano dentro del teatro español. Una propuesta de la compañía El Gato Negro: *Ser o no ser. Una cómica tragedia*.

Laura Rauch

(Universidad de Buenos Aires)

La compañía española de teatro *El Gato Negro*, creada en 1999 y con más de veinte espectáculos de autores clásicos y contemporáneos representados en diversas ciudades europeas y latinoamericanas, llega a Buenos Aires para ofrecernos una de sus últimas obras titulada *Ser o no ser. Una cómica tragedia*, concebida y dirigida por Luca Franceschi e interpretada por Alberto Castrillo-Ferrer, director de dicha compañía. Este espectáculo tuvo un breve pero intenso paso por nuestro país: inauguró el Festival Shakespeare Buenos Aires¹ en su tercera edición en febrero de 2013 y, posteriormente, pasó al Belisario Club de Cultura en seis únicas funciones. Desde la propuesta de una obra que resuma los monólogos de la dramaturgia de William Shakespeare interpretados por un solo actor, el espectáculo reflexiona, apelando al humor y a gran cantidad de menciones metateatrales, sobre la profesión del actor, la creación o el *encuentro* con un personaje y las complejas relaciones que se establecen con otros integrantes de la *maquinaria* teatral, principalmente el público.

Si bien la descripción de un espectáculo de un solo actor, en un espacio reducido y con intervención del público pueden resultar, quizás, una sencilla configuración, *Ser o no ser* demuestra que, con pocos elementos y una precisa interpretación que ponga en actividad y guíe la imaginación de los espectadores, se pueden lograr interesantes resultados. Y es la actuación de Castrillo-Ferrer la que organiza no solo a los espectadores, el tiempo y el espacio de la pieza, sino también la iluminación y la música, vale decir, se hace cargo en escena de diferentes oficios teatrales, lo cual no sería posible si la pieza no estuviese configurada en modo orgánico por los profesionales que respaldan su interpretación.

¹ Este festival se lleva a cabo, desde 2012, en coproducción con el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, y cuya dirección está a cargo de Patricio Orozco, así como el Festival Beckett. Información disponible online en: <http://www.festivalshakespeare.com.ar/>



Hacemos esta aclaración porque tiende a minimizarse en muchos casos al grupo de técnicos que trabajan detrás de escena simplemente por no ser *vistos/oídos*, cuando en realidad son ellos los que se encargan de que los espectadores *vean y oigan*.

El espectáculo propone desde el título la referencia al –tal vez– más famoso de los monólogos shakesperianos que remite a la búsqueda y aceptación de cada uno, vale decir, la profundización en la *esencia*, evitando el sometimiento a los mandatos sociales vigentes y abordado la problematización en la construcción de un espectáculo teatral. Podríamos considerar entonces que es el título el que denota, en principio, no solo una de las frases más reconocidas del autor inglés, sino también un concepto propio de la época renacentista, muy presente en la dramaturgia de Shakespeare: el *trompe-l'œil*, que remite a que aquello que *vemos* es producto de un engaño de los sentidos, ya que la *esencia* es para ellos imperceptible. Del mismo modo, el título denota la presencia de los dos seres; el personaje, encarnando el *ser*, y el actor, el *no ser*, la apariencia frente a los otros. Queremos destacar con esta descripción las elípticas referencias metateatrales que se plantean en el título, recurso que pueden entenderse como un posible eje articulador del espectáculo, abarcando inclusive la corporalidad de Castrillo-Ferrer quien, en su rol de actor, no solo interpreta un personaje, sino que también encarna al actor que pretender realizarlo ante público. Lo dicho hasta aquí nos permite considerar que la pieza se presenta como una *mise en abyme*², recurso ya presente en *Hamlet*, puntualmente en el tercer acto (escena II) en la representación de la pieza titulada “La ratonera”.

Esta relectura de la dramaturgia shakesperiana nos permite pensar de qué modos diferentes se han abordado los textos del autor inglés y, más globalmente, piezas consideradas *clásicos*, las cuales se han intentado definir a lo largo de la historia. “Hay pocas palabras cuyo significado sea más ambiguo y más variado”³ afirma Elsa Tabernig de Pucciarelli, en referencia a la imposibilidad de los críticos de poder aclarar esa ambigüedad, considerando dicho concepto en cada época en

² Patrice Pavis lo define como “el procedimiento que consiste en incluir en la obra (teatral) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales, [...] se caracteriza por un desdoblamiento estructural-temático”. Véase, Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiótica*; Buenos Aires, Paidós, 2008; p.295.

³ Elsa Tabernig de Pucciarelli, (1968), *El clasicismo*, Buenos Aires, CEAL; p. 7.



particular, aunque sin poder otorgar una definición única. Desde un enfoque similar, Italo Calvino propone diferentes modos de definirlo, presentando en cada paso una explicitación concreta de los elementos que una obra clásica posee y provoca en sus lectores⁴. En su sexta *posible* definición, Calvino sostiene que “un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”: una *actualización* apreciable en *Ser o no ser. Una cómica tragedia*, ya que tanto la dramaturgia como la puesta en escena remite a un aspecto presente puntualmente en la pieza *Hamlet*⁵ (la metareferencialidad teatral), dejando de lado el abordaje del drama de éste u otro texto dramático, lo cual permite considerar también que “Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres)”⁶.



En imagen: Alberto Castrillo-Ferrer - Gentileza de Castrillo-Ferrer

⁴ Italo Calvino, (1993), *Por qué leer a los clásicos*, Barcelona: Marginales; p. 2.

Disponible en pdf: www.urbinavolant.com

⁵ Podría hacer mención respecto a la metateatralidad a la pieza *Sueño de una noche de verano*. Nombramos simplemente *Hamlet* porque el título de la obra en cuestión toma las palabras de esa pieza.

⁶ Italo Calvino, ob. cit., Séptima definición. p. 2-3.



Estas *huellas* se pueden encontrar en el espectáculo que nos ocupa, ya que la puesta en relación de textos clásicos y modernos establece una nueva configuración que hace de la labor de Luca Franceschi una obra que permite encontrar diferentes momentos de la historia del teatro universal. Un ejemplo de esto es el maquillaje que Castrillo-Ferrer, ya que refiere a la caracterización de un personaje de la *commedia dell'arte*, o inclusive a la idea de las máscaras de la comedia y la tragedia, por la expresión que dibujan las cejas, la intensificación de los labios, pómulos y un color uniforme en el rostro. Dicho maquillaje se completa con un gorro que utilizará el personaje y que desaparecerá una vez que el actor (ficcional) *entre* en escena, cambiando al mismo tiempo el tono de voz y la postura corporal.

Proponemos entender que *Ser o no ser* plantea la relectura de un clásico desde una arista alternativa al drama principal de *Hamlet* y que, a su vez, posibilita el acercamiento a otros textos del autor inglés conjuntamente con la presencia de personajes muy disímiles que dan cuenta, desde su estructura como tal, de las diferentes formas de hacer teatro presentes a lo largo de la historia.

Cuando un personaje se rebela, ¿qué puede hacer el actor?

A un personaje no se le da vida en vano
(Luigi Pirandello)

Debido a las mencionadas referencias metateatrales elípticas que complejizan del espectáculo, creemos pertinente detallar algunos momentos clave para este estudio. Desde el indicio y a medida que los espectadores ingresan a la sala, la escena presenta una configuración particular, ya que el personaje se encuentra allí, sentado sobre una silla alta, en posición expectante y hasta acechante, emitiendo breves sonidos y algunas risas que demuestran un alto estado de excitación que no decaerá en ningún momento. Y una vez que el público termina de ubicarse, clausura la puerta de salida de la sala con una cinta que lleva impresa la palabra *peligro*, estableciendo, de ese modo, nadie podrá retirarse aunque lo desee. Así comienza la representación, con el público encerrado junto



con un personaje del que nada conoce aún. Será él mismo quien relatará el por qué de su presencia: confiesa que ha secuestrado a su actor y que tomará las riendas del espectáculo. Inicia de este modo una profunda reflexión respecto de los roles teatrales al comentar que es normal para un actor encarnar un personaje, pero no para un personaje tomar el rol del actor. Tal y como afirma Patrice Pavis,

el actor se sitúa en el corazón del acontecimiento teatral: es el vínculo entre el texto del autor, las directrices del director de escena y la escucha atenta del espectador; y es el punto por el que pasan todas las descripciones del espectáculo⁷.

En este caso, el rol del actor lleva a cabo la apertura del universo ficcional guiando la imaginación de los espectadores y cargando de sentido el pasaje de personaje por el cuerpo de Castrillo-Ferrer. Esa reversión de los roles nos permite abordar una de las propuestas más fuertes y concretas de la obra, vale decir, los lugares que cada uno –personaje y actor– han de ocupar en la obra y qué pasa cuando alguno se atreve a atravesar el límite. Asimismo, debemos considerar que los modos de actuación que ambos seres ficcionales realizan se encuentran contrapuestas, ya que, por un lado, el personaje tiene características propias del actor popular de la *commedia dell'arte*, estableciendo contacto directo con el público e, inclusive, reiterando las preguntas o comentarios que no son respondidos por los espectadores. Por su parte, el actor *ficcional*, Raúl, lleva a cabo (o al menos intenta) una actuación del tipo erudita respetando la *cuarta pared*, aspirando a la declamación, partiendo de la idea de que será aceptado y admirado por el medio teatral por recitar todos los monólogos de Shakespeare. Y es tan fuerte la diferencia entre los tipos de actuación que proponen los personajes que los espectadores reconocen la instancia de participación con uno y la prohibición con el otro. Del mismo modo, y una vez avanzada la pieza, el personaje abandona el espacio escénico para acercarse al público declarando que, del mismo modo que secuestró a su actor lo hará con ellos, para lograr así una representación teatral infinita a lo cual desiste por la imposibilidad de realizarla y organiza la escena para

⁷ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*; Barcelona, Paidós Ibérica, 2000; p.70.



la vuelta de Raúl, quien recibirá finalmente los aplausos del público creyendo que se deben a su virtuosa recitación de los monólogos del autor inglés.

Cabe considerar que el personaje se apropia de los monólogos shakesperianos para contar su propia historia, tomando por ejemplo, el primer monólogo del protagonista de *La tragedia de Ricardo III* donde refiere a su malformación y consecuente desprecio del resto, o las palabras de Shylok en *El mercader de Venecia* (acto III escena I) respecto de su condición de judío y las similitudes con los cristianos en tanto seres humanos. El personaje de *Ser o no ser* se apropia de estos parlamentos para hablar de su condición de tal, logrando lo que tal vez Raúl no consigue en la configuración de su tan anhelada pieza. Del mismo modo se utilizan otros significativos fragmentos de diferentes piezas de Shakespeare como *Hamlet* (por supuesto), *Othelo*, *Macbeth* y *Rey Lear*.

Ambos personajes se sitúan en un espacio provisto de un pequeño telón como elemento principal del decorado, una consola de iluminación, un pequeño reproductor de sonido y gran cantidad de objetos, entre ellos la característica calavera de la pieza que titula este espectáculo, un enorme reloj y un gong tailandés que será ofrecido y ejecutado por alguien del público a pedido del personaje. Un espectador será entonces el encargado de completar en varias oportunidades las escenas realizadas por dicho personaje, y será éste quien comente en cada ocasión la buena o mala ejecución del instrumento por medio de la comicidad y la complicidad con otros espectadores, logrando que la risa integre el espacio de la representación con el resto de la sala. A este respecto queremos considerar lo que plantea Henri Bergson sobre la *risa* en su famoso ensayo, ya que propone que: "es el vicio cómico, por íntimamente que se una a las personas, siempre conserva su existencia independiente y simple y siempre es el personaje central, presente a la par que invisible, del que dependen todos los demás personajes de carne y hueso que se agitan en la escena"⁸. Podemos considerar entonces que el humor es un elemento que articula (ya desde el título, *una cómica tragedia* no es lo mismo que *tragicomedia*) los diversos momentos de la pieza, no solo a través del *personaje* sino también de Raúl, aunque con las diferencias anteriormente mencionadas.

⁸ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*; Buenos Aires, Losada, 2009; p. 20.



Espacio escénico y utilería de *Ser o no ser. Una cómica tragedia*.
Gentileza de Castrillo-Ferrer

La configuración temporal también presenta una particularidad: en el inicio, el personaje es quien pregunta a los espectadores si saben cuánto dura el espectáculo y, apelando al humor, sincroniza el enorme reloj que sonará 77 minutos después. Con esta actitud, no solo se establece un vínculo más cercano con el espectador, sino que se hace concreta referencia al acontecimiento teatral en tanto duración temporal y manipulación de los elementos de escena. Asimismo, este recurso del reloj configura la cronología, aunque a lo largo de la pieza el tiempo se sucede lógicamente, ya que el personaje no relata los hechos en orden y las diversas apariciones del actor *quiebran* el relato complejizando la puesta en escena. Tal vez esta forma de problematizar el aspecto temporal sirva para comprender lo que mencionábamos anteriormente referido a la *mise en abyme* que estructura este espectáculo. En efecto, se establece una complejidad no solo en los aspectos puramente narrativos, sino también en los propios de la actuación y de la configuración de la puesta en su totalidad. Asimismo, presenta al público el desafío de seguir las líneas de acción que se bifurcan y entrelazan para culminar en el aplauso que forma parte también de la pieza, propuesto de la siguiente manera: una vez que el reloj anuncia el final de la obra, el personaje decide retirarse para dar lugar a Raúl, quien recibirá los aplausos al mismo tiempo que Castrillo-Ferrer, es decir, los dos actores son reconocidos por el mismo público simultáneamente, aunque difieren en que el primero los acepta con una sonrisa hasta arrogante, mientras que el segundo con humildad y agradecimiento.

Podemos concluir afirmando que la compañía española *El Gato Negro* trajo a Buenos Aires otra forma de abordar la dramaturgia shakesperiana conjuntamente con reflexiones respecto del quehacer escénico en tanto concepción y realización como historia universal del teatro. Esto nos permite considerar que *Ser o no ser*.



Una cómica tragedia parte del concienzudo trabajo, estudio y conocimiento de los integrantes de dicha compañía, dirigida por el *múltiple* protagonista Alberto Castrillo-Ferrer, quien da vida a personajes que, como aquel príncipe de Dinamarca, intentan solucionar sus problemas existenciales por medio del noble arte teatral.

*La sala se sumerge en una oscuridad inquietante. Las luces del escenario desvelan a los ojos del público algunos elementos de un decorado indefinido. Descubrimos, sentado sobre un taburete, a un personaje que observa con malicia a los espectadores ya bajo el influjo y el encanto de lo desconocido. Así es como, poco a poco, una curiosidad irresistible penetra en nuestros espíritus. Estamos absortos por una atmósfera embriagadora, ¡estamos en corazón del Teatro!...*⁹

Flyer del espectáculo - Gentileza Castrillo-Ferrer



Ficha Técnica

Texto: Luca Franceschi

Traducción: Alberto Castrillo-Ferrer

Intérprete: Alberto Castrillo-Ferrer

Escenografía: Manolo Pellicer, Stéfano Perocco

Diseño de vestuario: Marie-Laure Bénard

Diseño de Luces: Alejandro Gallo

Diseño Gráfico: Manuel Vicente

Asistencia de dirección: Rafael Blanca

Producción ejecutiva: Silvia Barona

Coreografía: Blanca Carvajal

Dirección: Luca Franceschi

lauri.rauch@gmail.com

Palabras claves: *Ser o no ser*, Shakespeare, *El Gato Negro*, *mise en abyme*, piezas clásicas.

Keywords: *Ser o no ser*, Shakespeare, *El Gato Negro*, *mise en abyme*, classic plays.

⁹ Información disponible en: <http://gatonegroteatro.wordpress.com/ser-o-no-ser/>.