

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**La contemporaneidad del teatro
de William Shakespeare en el Perú:
El caso *Hamlet* de Alberto Isola**

**Tesis para optar el Título de
LICENCIADA EN ARTES ESCENICAS**

**Presentada por
MARÍA ELENA MAYURÍ GRANADOS**

LIMA - PERU

2003





*A Dios,
a la Memoria de mi Padre; con infinito amor,
a mi Querida Madre.*



AGRADECIMIENTO

A la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación por la formación recibida y su especial apoyo para esta Tesis.

Al profesor Alfredo Bushby por su valioso asesoramiento.

Al profesor Alberto Isola por las facilidades brindadas a lo largo de esta investigación.

A todos los que, de una u otra forma, hicieron posible este trabajo.

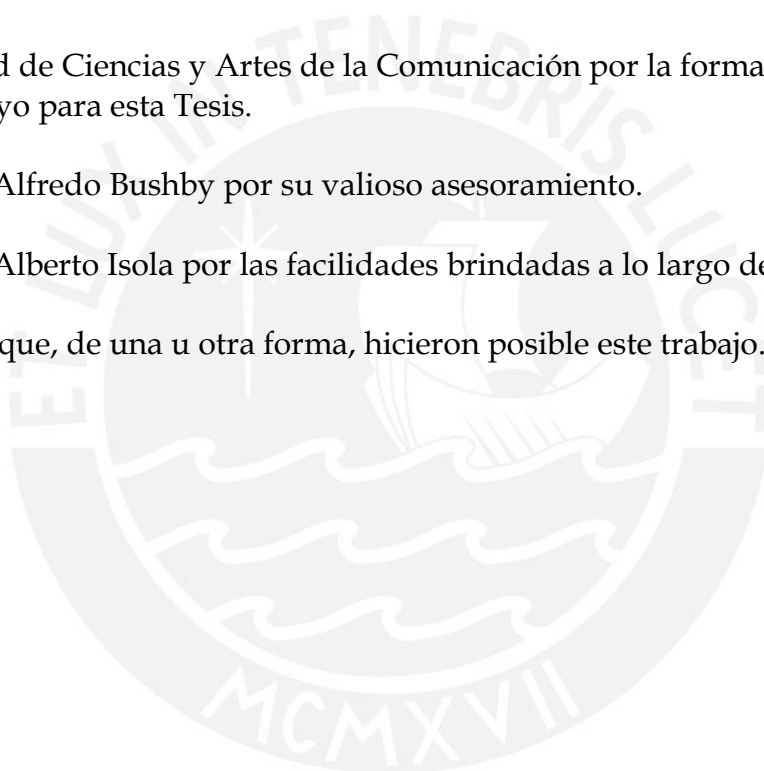


TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

| | |
|--|-----------|
| Capítulo 1: Shakespeare contemporáneo | 1 |
| 1.1 Una mirada en la historia | 1 |
| 1.1.1 El teatro isabelino | 1 |
| 1.1.2 Shakespeare en el mundo: el caso <i>Hamlet</i> | 8 |
| 1.2 Modernidad <i>versus</i> contemporaneidad | 13 |
| 1.3 Aspectos de una contemporaneidad inherente | 17 |
| 1.3.1 El carácter arquetípico de los personajes | 18 |
| 1.3.2 La trama dramática | 20 |
| 1.3.3 El lenguaje poético | 22 |
| | |
| Capítulo 2: El director contemporáneo | 27 |
| 2.1 La figura del director | 27 |
| 2.2 Conceptos de Peter Brook sobre contemporaneidad en el trabajo del director | 30 |
| 2.3 Los retos del director shakespeariano | 32 |
| 2.3.1 La contemporaneidad de lo inmediato | 34 |
| 2.3.2 El estilo del anti estilo | 36 |
| 2.3.3 Un público cautivo | 39 |
| 2.4 Shakespeare en el Perú | 41 |
| | |
| Capítulo 3: Hamlet 2001: la propuesta de Alberto Isola | 45 |
| 3.1 El superobjetivo. ¿Ser o no ser?: un asunto de valores | 48 |
| 3.2 Una mirada contemporánea desde los sesentas | 51 |
| 3.2.1 Construyendo los personajes | 53 |
| 3.2.2 La trama de <i>Hamlet</i> : corrupción, espionaje y venganza | 62 |
| 3.2.3 El lenguaje en la obra: cortes dramáticos, poesía y música | 64 |
| 3.2.4 La puesta en escena: escenografía, utilería y recursos del montaje | 69 |
| 3.3 El factor coyuntural | 72 |
| 3.3.1 Contemporaneidad buscada y contemporaneidad coyuntural | 72 |

| | |
|--|-----|
| 3.3.2 Emergencia del aspecto político y su relación con la coyuntura peruana en el periodo 95-2000 | 73 |
| Capítulo 4: A modo de conclusión: hacia una auténtica contemporaneidad | 76 |
| 1. Contemporaneidad y modernidad | 76 |
| 2. Aspectos a tener en cuenta al montar obras shakespereanas en el Perú | 82 |
| 3. Shakespeare, un autor de nuestros tiempos | 85 |
| ANEXOS: | |
| ANEXO 1: ENTREVISTA A ALBERTO ISOLA | 89 |
| ANEXO 2: LA CRÍTICA ESPECIALIZADA | 93 |
| ANEXO 3: LAS ENCUESTAS | 102 |
| BIBLIOGRAFÍA | 115 |





INTRODUCCIÓN

William Shakespeare es, sin lugar a dudas, uno de los dramaturgos más brillantes y más representados del teatro universal. Su obra es ampliamente reconocida y considerada en la literatura y las artes escénicas por la riqueza temática que guarda y las múltiples posibilidades interpretativas que alberga, según el punto de vista de cada director.

El reto de montar un Shakespeare no es sencillo, pues hay que combatir cierta resistencia del público hacia los llamados autores clásicos. El hecho de pretender acercar a Shakespeare al espectador de hoy conlleva siempre riesgos. Muchas veces se pretende actualizar a Shakespeare empleando recursos escénicos modernos, como vestuario, escenografía, modismos al hablar, etcétera. Pero sólo se consigue una modernización artificial que no cumple con la misión de revelar la verdadera esencia de la obra. La pieza, entonces, se puede convertir en el mejor de los casos, en una buena crónica moderna pero su temática pasará desapercibida, descontextualizada. Ante el problema de la modernización superficial, surge la invitación a realizar el montaje shakespeariano bajo la perspectiva de una verdadera contemporaneidad, la cual buscará compenetrar la temática

de la obra con el contexto social del público. La coincidencia se vuelve un resultado feliz cuando el público encuentra en escena una problemática en la cual se reconoce y se identifica.

Al plantear la problemática de la contemporaneidad del teatro de Shakespeare en el Perú, nos encontramos con que la obra shakespeariana guarda ricas perspectivas temáticas que se pueden ajustar a nuestra realidad. En los últimos años, una emergencia considerable de tales obras se ha dado cita en las salas de teatro peruanas. Su progresivo aumento pone de manifiesto el interés de los directores teatrales en revivir las legendarias piezas isabelinas intentando ajustarlas, con reconocido acierto en algunos casos, a las necesidades y querencias del público peruano, inserto en una realidad siempre difícil y apremiante. Por ello, consideramos importante tratar el tema de la contemporaneidad del teatro de William Shakespeare en el Perú y analizar los elementos que contribuyen a hacer de sus obras piezas realmente contemporáneas, trascendentes a nuestro contexto, en oposición a las modernizaciones superficiales, que nada o muy poco nos tienen que decir ahora.

En esta investigación, hemos utilizado como eje de análisis el montaje de *Hamlet*, del director Alberto Isola, el mismo que se realizó en Lima, en el mes de abril del año 2001 en las instalaciones del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Dicho montaje empleó en su realización elementos modernos en los niveles de la música, el lenguaje, el vestuario y la escenografía. La corte de *Hamlet* cambió la tradicional usanza isabelina por un contexto que, si bien no es exactamente actual es muy cercano a nosotros: los años sesenta. Reconocemos en esta puesta en escena recursos modernos,

pero nos preguntamos ¿qué elementos hacen que esta obra haya resultado para nosotros contemporánea? La respuesta podría ayudar a los jóvenes profesionales del teatro peruano a encontrar nuevos alcances que les permitan establecer la diferencia entre un montaje moderno y uno netamente contemporáneo. Nuestra hipótesis señala que el montaje de Alberto Isola fue contemporáneo debido al uso que le dio a tres aspectos interpretativos inherentes a la dramaturgia shakespeariana como son: el carácter arquetípico de sus personajes, la trama dramática y el lenguaje.

Por ello, en el capítulo 1 iniciaremos esta tesis con un estudio de la época isabelina para conocer cuáles fueron los factores más importantes que contribuyeron al éxito del teatro de Shakespeare y haremos algunas definiciones de lo que, a nuestro juicio, es relevante para el análisis de una obra teatral. En el capítulo 2 nos centraremos en la figura del director como pieza clave de la contemporaneidad shakespeariana y citaremos concretamente las opiniones del director e investigador teatral Peter Brook sobre este tema. En el capítulo 3 nos dedicaremos al análisis del montaje *Hamlet* de Isola, observándolo a la luz de los planteamientos de los dos primeros capítulos de la tesis, para, finalmente en el capítulo 4, brindar a modo de conclusión, los alcances de esta investigación y determinar qué elementos contribuyeron al carácter contemporáneo de este montaje.

Capítulo 1

Shakespeare contemporáneo

1.1 Una mirada en la historia

Para ahondar en la figura de William Shakespeare es muy importante conocer el contexto histórico social en el que se gestó, pues ello nos da mayores instrumentos para analizar su exitosa repercusión en el teatro de su época y en el de nuestros días. Empecemos conociendo un poco la relación del teatro con la Inglaterra de Isabel I.

1.1.1 El teatro isabelino

En Londres, en el año de 1558, el trono de Inglaterra es asumido por una joven monarca llamada Isabel que reinaría hasta 1603, año en que Jacobo I, hijo de su prima y rival política, María Estuardo, asume el control del reino. Aquel tiempo significó para los ingleses una gloriosa época de grandes logros políticos. Los ingleses derrotan a la hasta entonces llamada Armada Invencible de España y consiguen mejorar su

economía gracias a importantes logros comerciales en los ámbitos interno y externo. La prosperidad social y económica propician, a su vez, un notable crecimiento cultural, en el contexto de un alto nivel de desarrollo de la lengua inglesa, que había alcanzado hegemonía frente a otras lenguas. Este panorama de esplendor, sin embargo, no estaba exento de sombras: las sublevaciones políticas contra el reinado de Isabel, la ausencia de descendencia de la soberana y la lucha religiosa entre católicos y anglicanos.

Por entonces, Londres era la ciudad más importante de Inglaterra y el teatro, sobre todo el teatro popular, florecía en toda su magnificencia; no precisamente como un deleite cultural, sino más bien como una necesidad social de reunión y divertimento. Asimismo, era un recurso económico valioso para las personas que vivían de él; es decir, las compañías teatrales —que podían ofrecer hasta cinco funciones distintas el mismo día—, los dueños de los teatros, y, por supuesto, los dramaturgos que se dedicaban a escribir de forma inmediata para la representación. El teatro era, de este modo, un lugar para pasarlo en grupo, un estilo de fiesta popular donde el pueblo se veía reflejado y tenía la oportunidad de participar, aplaudir o criticar los acontecimientos políticos, sociales y humanos que lo rodeaban, y, al mismo tiempo, también era una forma de subsistencia.

El teatro era la gran fiesta compartida por todos, donde palabra y acción se combinaban y armonizaban para crear un mundo de ilusión y de diversión [...] El teatro popular era, sobre todo, y ante todo, algo eminentemente popular, abierto a toda clase de público como era la misma ciudad de Londres, formando hasta tal punto parte de su vida, que hasta los recintos teatrales cambiaron su fisonomía externa y se convirtieron en indicadores inconfundibles de su paisaje urbano.¹

¹ GONZÁLES, Manuel. *El teatro de William Shakespeare hoy. Una interpretación radical actualizada*. Barcelona: Montesinos, 1993, p. 33.

Por ello no es de extrañarnos el gran número de teatros construidos. Los más importantes eran el *Rose*, el *Swan* —del cual tenemos referencias gracias a un gráfico de la época— y, por supuesto, el *Globe*, del cual Shakespeare fue accionista y donde se representaron gran parte de sus obras.

Cabe mencionar que en aquella época existían hasta cuatro tipos de teatro diferentes de acuerdo al lugar donde se llevaban a cabo las representaciones escénicas: los teatros de posadas, los teatros que sucedían en cortes y universidades, los teatros cerrados y los teatros populares.

En los teatros de posadas, la acción teatral se representaba en patios o corralones donde posiblemente se colocaban tabladillos a manera de escenario. El teatro que sucedía en las cortes y las universidades estaba dirigido mayoritariamente a un auditorio más culto y refinado (probablemente algunas de las obras de Shakespeare como *Troilo y Créssida*, por ejemplo, estaban restringidas a este tipo de público). Por otro lado, existían los teatros privados, recintos cerrados que podían ser cuadrados o circulares y que habían sido construidos especialmente para la representación teatral. Por último, estaban los teatros populares, generalmente de forma circular y techo abierto. Aquí se daban cita, mayoritariamente, la gente más sencilla que se ubicaba de pie frente al escenario, el cual era cuadrado y estaba unido al público por tres de sus lados. A esta última clase de teatro pertenecían el *Globe*, el *Swan* y el *Rose*, entre otros.

En esta atmósfera de crecimiento urbano, vida artística y apogeo cultural es que surgen escritores de teatro de la talla de Christopher Marlowe, Ben Jonson y, por supuesto, William Shakespeare, uno de los más extraordinarios dramaturgos de la humanidad. Ciertamente, es importante no reducir la figura de William Shakespeare a tal ámbito. Debe decirse, claro está, que es el mejor y más logrado aspecto de su carrera teatral, pero hay que entender que él fue un hombre de teatro en toda la dimensión de la palabra: escritor, director, actor y principal accionista del *Globe*; ello, sin duda, le ayudó a saber de forma bastante certera qué quería y necesitaba su público. Chute Marchette, en su libro *Shakespeare y su tiempo*, se refiere al respecto:

Vivía el menor detalle de la puesta en escena de sus obras y cuando éstas eran representadas tenía a su público casi al alcance de la mano. Gracias a ello, sabía exactamente todas las exigencias de la escena y parte de la virtud que le ha mantenido más de trescientos años en la categoría de fuerza viva del teatro se debe, sin duda, a aquel íntimo conocimiento profesional de su público.²

No es de extrañar que la dramaturgia de Shakespeare partiese de la inmediatez, de la relación que guardaba su teatro con la vida misma de su gente. El autor, en aquellas circunstancias, no escribía para la publicación sino para una representación inmediata; tenía en cuenta el espacio escénico donde iba a ser representada la obra y la reacción de su público para la trama que les iba a presentar. Es por ello que Shakespeare no dudó de llevar a escena temas de vital importancia para su época, muchos de ellos basados en cuentos populares y relatos históricos, pero ciertamente comprometidos con la problemática humana, social y política de su momento.

² MARCHETTE, Chute. *Shakespeare y su tiempo*. Barcelona: Juventud, 1960, p. 86.

Numerosos investigadores señalan que Shakespeare proclamaba, a través de la ficción teatral basada en hechos históricos, puntos de vista e interpretaciones particulares íntimamente conectadas con su propia realidad política y social.

La dramatización shakespeareana de la historia rebasa lo estrictamente literario y teatral al tener otras connotaciones más prácticas e inmediatas. Lo histórico no es algo episódico o argumental sino que tiene un sentido profundo y alberga una intención específica [...] el drama histórico no es sólo la dramatización de eventos históricos de forma episódica sino que es radicalmente una reinterpretación dramática de acontecimientos familiares y significativos para una sociedad sensibilizada con la realidad política [...] En el drama histórico shakespeareano encontramos una reiterada preocupación por este problema que gozaba de gran actualidad dentro de la sociedad isabelina, dada la incapacidad de la reina para hacer frente y dominar una situación política cada vez más desestabilizada.³

La relación de las obras de William Shakespeare con la temática histórica inmediata de su tiempo ha sido estudiada por algunos autores, quienes han interpretado muchos de sus trabajos a la luz de esta correspondencia histórica. Por ejemplo, Frances A. Yates, en su obra *Las últimas obras de Shakespeare*, señala correspondencia histórica importante en: *Cimbelino*, *Enrique VIII* y *La tempestad*. En esta última, por ejemplo, William Shakespeare pone sobre el tapete el tema rosacruz y reivindica la magia intelectual y virtuosa en contra de la vulgar hechicería, un asunto que preocupaba mucho al rey Jacobo I, ya que estaba en total desacuerdo con cualquier práctica de lo sobrenatural. Yates alerta, así, un hecho que, a su parecer, encierra cierto intencionado objetivo en Shakespeare: reivindicar ante su rey la práctica de la magia en la cultura popular.

³ GONZÁLES, *op. cit.*, p. 74-75.

Otro ejemplo de este tipo de interpretación es la que usualmente se proyecta sobre *Macbeth*. Algunos autores aseguran que está escrita en honor de Jacobo I, pues alude a sus remotos antepasados de la Edad Media y al origen de su dinastía Stuart o Estuardo. En esta obra, los futuros reyes de Escocia e Inglaterra se aparecen a Macbeth en forma de espectros “con doble corona y triple cetro”, en una clara alusión al nacimiento del Reino Unido. Presumiblemente, Shakespeare interpretaba en esta obra la nueva conformación del reino; sobre la persona de Jacobo la unión de tres coronas: Escocia, Irlanda e Inglaterra. La conexión para los ingleses de la época, debió haber sido inmediata.

Por último, no podemos dejar de mencionar la extraordinaria interpretación política que se le da a *Ricardo II*, pues se trata de la única obra en donde se deja sin condena ni castigo al usurpador del trono. Cabe resaltar que esta representación estuvo censurada tras la famosa rebelión de Essex, que puso en peligro la permanencia de Isabel en el trono de Inglaterra.

Pero Shakespeare no mostraba solamente similitudes políticas, sino también, y sobre todo, mostraba importantes similitudes humanas y sociales que captaban la atención de su público, que se veía obligado a sentirse plenamente identificado con la obra. Por ejemplo, en el inicio de *Romeo y Julieta* dos pandillas rivales, los Montescos y los Capuletos, están inmersos en las provocaciones que anteceden a una pelea. En ciertos momentos, la provocación se hace más grotesca porque un miembro de una pandilla se mete el dedo pulgar en la boca y dice: “Bite my thumb”. Este gesto era sumamente obsceno para la Inglaterra isabelina, pero no era propio de Venecia en la

Italia Medieval. Era un gesto isabelino fácilmente identificable en su época. Por otro lado, los jóvenes se sentirían comprendidos en su realidad al ver dos pandillas enfrentadas y, muy posiblemente, simpatizaban con algún personaje al que sentían como ellos; pertenecientes a un grupo, dependientes de un líder. Las peleas callejeras eran muy frecuentes entre los jóvenes isabelinos e inclusive podían suceder acabado el espectáculo teatral, sobre todo en las representaciones populares. Así como éstos hay muchos otros ejemplos de cómo Shakespeare apelaba a las características humanas y sociales de su tiempo.

En cuanto a *Hamlet*, la correspondencia histórica de la obra la analizaremos a profundidad más adelante, pero es importante señalar desde ya que, según la interpretación de Carl Schmitt, esta obra también alude a un hecho histórico. El drama, según el autor, relaciona la figura del protagonista con el rey Jacobo I y nuevamente alude al derecho divino de éste al trono inglés.

Para terminar con esta breve mirada al mundo del Shakespeare isabelino, es pertinente hacer referencia al papel de los actores, práctica en la que Shakespeare fue bastante activo: se supone que interpretó los papeles principales de muchas de sus obras. Los actores, en esa época, eran hombres en su totalidad, pues las mujeres estaban prohibidas de subir a un escenario por cuestiones de reputación. Era gente preparada integralmente en malabarismo, danza, duelo de espadas y canto. Se vestía a la usanza contemporánea, es decir con la ropa que estaba de moda en su tiempo, pero mucho más adornada y con algunos sutiles rasgos de la época que representaban. Usaban poca o a veces ninguna escenografía, presumiblemente, para

dejarle el camino abierto a la imaginación y al recurso lúdico de la mente. Algunas veces, incluso, se recurría al uso de cartelitos en el escenario que señalaban el lugar donde estaba ambientada la función; algunos decían, por ejemplo, “Verona” o “Una plaza pública”. Por la forma en que estaba ubicado el escenario en aquellos años, los actores disfrutaban un control total del recinto; se hallaban como en un *ring de box* en medio de su público.

Puede concluirse en este punto que, efectivamente, existió cierta correspondencia histórica entre la obra de Shakespeare y su época, puesto que éste se integraba de muchas formas con su realidad inmediata (escritor al servicio de sus monarcas, y escritor y actor al servicio de su público), pero como lo veremos más adelante, las obras de Shakespeare conjugan con ello un profundo significado poético y temático mucho más trascendente, que son, en sí, elementos propios de una contemporaneidad intrínseca.

La construcción de los personajes shakespeareanos, sus profundos conflictos humanos y sociales, los temas que abordaban sus obras y su lenguaje, son la clave para que William Shakespeare sea vigente aún cuatrocientos años después.

1.1.2 Shakespeare en el mundo: el caso *Hamlet*

Hamlet es, quizás, la obra de Shakespeare más representada en el ámbito inglés y acaso la obra más representada de todo el teatro universal. Cabe preguntarse a qué se debe esta fascinación por *Hamlet*, qué secretos guarda una historia que ha sido llevada a todas las partes del globo. Al parecer, la obra presenta íntima

correspondencia con episodios de la historia inglesa contemporáneos de Shakespeare. Esta tesis es desarrollada por Carl Schmitt en el libro *Hamlet o Hecuba*, en cuya interpretación vamos a profundizar.

Hamlet, príncipe de Dinamarca, recibe del fantasma de su padre la misión de vengar su asesinato y se entera de que el asesino es su propio tío, hermano de la víctima y ahora esposo de su madre. La historia no resuelve el hecho de si la madre, Gertrudis, sabía, desde un comienzo, que estaba casada con el asesino de su esposo. Según Carl Schmitt, esta situación se relacionaba con la figura de María Estuardo, aspirante al trono inglés, quien presumiblemente colaboró con la muerte de su esposo, Lord Henry Darnley, a fin de casarse después con el asesino, el conde Bothwell. El silencio que se extiende en la obra sobre una posible complicidad de Gertrudis responde a la prudencia a la que obligaba un panorama incierto en la sucesión real y el respeto por Jacobo I, monarca gobernante y, a fin de cuentas, hijo de la noble. Asimismo, la figura de Hamlet como un vengador inseguro de su misión vengadora y convertido en un ser melancólico, sumergido en la reflexión y despojado de su derecho divino sobre el trono —a menos que se vuelva un partícipe más de las circunstancias— parece ser la irrupción de la figura del Jacobo histórico en el personaje de Shakespeare. Recordemos que por una profunda ironía del destino, Jacobo, hijo de María, termina siendo el sucesor de la peor enemiga de su madre: la reina Isabel; del mismo modo, Hamlet se convierte en heredero de Claudio, el asesino de su padre. Para esto último, si bien es cierto que el rey Jacobo no tuvo que transar en sus creencias personales ni religiosas para acceder a la corona —puesto que fue educado en el protestantismo, muy lejos de María Estuardo— comparte con el príncipe danés la

dolosa separación de los afectos materno y paterno y la imposición de la herencia real al trono, circunstancias ante las cuales Jacobo responde con un proceder pedante, autoritario y hasta ridículo en muchos aspectos, mientras que Hamlet demuestra en su comportamiento visos de una aparente locura. El autor Schmitt profundiza estos hechos en su mencionado libro, sugiriendo así, una importante conexión del drama de Shakespeare con la realidad inglesa de ese entonces.

Hamlet es, como obra teatral, por su disposición y en su totalidad, una pieza de venganza, y el asesinato del padre, así como el casamiento de la madre con el asesino, son su fundamento. En consecuencia, el Hamlet-Jacobo es la figura fundamental y la problemática de la figura del vengador surge desde el presente histórico-temporal de ese hijo de María Estuardo. En el rey Jacobo, filósofo y teólogo, toma cuerpo la completa escisión de su época, un siglo de divisiones religiosas y de guerra civil [...] María Estuardo murió profesando la fe católica. Su hijo, para no perder la corona real, tuvo que unirse a los protestantes. Tuvo que mostrarse bien dispuesto hacia la reina Isabel, la enemiga mortal de su madre, para conseguir el trono de Escocia. Fue, por tanto, literalmente arrojado desde los brazos de su madre en medio de la escisión política de su época. No es extraño que su proceder se hiciera ambiguo y astuto, ni que aprendiera a engañar a sus enemigos. Ni que diera muestras de un coraje inverosímil o sufriera ataques de repentina brutalidad.⁴

Schmitt sostiene también que la tragedia de *Hamlet* encarna la expresión trágica del destino de Europa. La grandeza de la obra reside, nos dice, en que si bien encierra ciertos parámetros históricos de su época, se revitaliza constantemente, aunque cabe señalar siempre su *carácter político*. Temas como la legitimidad de venganza, la corrupción, las dudas existenciales, la inacción, son elementos que se pueden tratar según las circunstancias que rodeen el presente del montaje. Asimismo, y de acuerdo a las circunstancias, el protagonista puede ser tanto una persona como una nación.

⁴ SCHMITT, Carl. *Hamlet o Hecuba, La irrupción del tiempo en el drama*. Valencia: Pre-Textos en colaboración con la Universidad de Murcia, 1993, p. 24- 25.

Si volvemos la mirada hacia las primeras manifestaciones del teatro shakespeariano fuera de su orbe isabelino, identificamos como precursoras a las que se dan durante el movimiento romántico (ello sin incluir las giras de las compañías de teatro inglesas que, aun después de la época isabelina, seguían mostrando por Europa las obras de Shakespeare). Los románticos encontraban a Shakespeare provocador y acorde con sus principios de libertad. De esta forma, obras como *Hamlet* son acogidas en Alemania, donde su trama resulta empática con el ánimo del auditorio; el personaje Hamlet tiene grandes conflictos internos y lucha contra las fuerzas externas que cohiben su ser; ello era un elemento característico del pensamiento romántico. Por otro lado, durante la Primera Guerra Mundial, en Alemania misma, se exhibió *Hamlet* clandestinamente por la pertinencia temática de la lucha contra la opresión. Incluso, durante la posguerra, *Hamlet* cobró una fuerza extraordinaria. Sobre el caso, en el libro *Is Still Shakespeare Our Contemporary?*, hay una referencia sobre *Hamlet* bajo el punto de vista de Bertold Brecht:

Para Brecht en 1949, Polonia era un lugar central y conectado con el tiempo de *Hamlet*: “abrumado por un guerrero como Fortimbrás, Hamlet regresa y como en una pieza de bárbara matanza, asesina a su tío, a su madre y a él mismo, dejando Dinamarca a los noruegos“ [...] Dejar Dinamarca a los noruegos; ese es un extraño resultado de la trama de *Hamlet*, pero ésa era la perspectiva de Brecht después de la Segunda Guerra Mundial; dejar el territorio a la ocupación del rey, a un diferente rey.⁵

También en la India se introduce a Shakespeare desde el siglo XVIII, pero esta vez como un agente edificante en el proceso de educación y cultura acorde con el estilo británico. Se trató de un Shakespeare restringido a ser modelo de la superioridad

⁵ ELSOM, John. *Is Still Shakespeare Our Contemporary?* Nueva York: New York University Press en asociación con The international Association of Theatre Critics, 1989, p. 14. Traducción propia.

inglesa sobre la colonia y no la rica y ambigua personalidad trágica de la Inglaterra isabelina. Más interesante resulta señalar, en este ámbito, la naturalización que los pueblos de India han realizado de sus obras, sometiéndolas a su propia forma de expresión, con sus danzas y costumbres. Para ellos, Hamlet no es indio ni británico, sino es una mezcla de los dos.

Un ejemplo de actualización diferente, al cual volveremos más adelante, es el caso de 1956. En ese año se estrenó *Hamlet* en Cracovia, bajo la forma de drama político pues el país, Polonia, estaba inmerso en plena guerra fría y en el específico contexto del Congreso del Partido Comunista Soviético. En esta puesta, la política monopolizaba la obra, al punto que Hamlet finge la locura para un gran golpe de Estado. La obra de Shakespeare, en ese contexto, se revitalizó y se compenetró estrechamente con el pulso político de la coyuntura polaca.

Como se puede apreciar, es notable la relevancia política de la obra. Alrededor del mundo se le ha representado con énfasis en los intereses políticos propios de un determinado contexto. Si bien *Hamlet* puede ser tomado como un drama psicológico, sociológico o incluso como una tragedia amorosa, es importante señalar que —hasta donde hemos visto, y conforme con la interpretación histórica de Carl Schmitt,— la historia de *Hamlet* pone de relieve un abrumador fondo político que tiñe de principio a fin el desarrollo de la pieza. Ya sea enmarcado en la Inglaterra de Jacobo o en Alemania en las guerras mundiales, el mismo Hamlet sigue vigente y absolutamente contemporáneo.

1.2 Modernidad *versus* contemporaneidad

Conviene precisar que modernidad y contemporaneidad no son términos iguales y mucho menos significan lo mismo para efectos de la presente investigación. Modernidad significa, para el caso, la actualización de una obra sólo a partir del uso de recursos escénicos como vestuario, maquillaje, escenografía, lenguaje o música. De esta manera, la obra modernizada se vuelve fácilmente reconocible por el público debido al uso de estos elementos externos, pero difícilmente superará esta conexión superficial. Contemporaneidad, en cambio, entraña un significado más profundo. Significa una íntima conexión entre el tiempo del público y el tiempo de la ficción; es decir, el contacto con el tiempo ficticio en que está ambientada la representación “que es, a su vez”, la amalgama de dos tiempos diferentes: el tiempo en que el autor situó su obra (por ejemplo Dinamarca medieval) y el tiempo del autor al momento de escribirla (la Inglaterra de 1600).

Con el planteamiento contemporáneo, la relación entre el tiempo del público y el tiempo de la ficción trasciende los artificios de modernidad y se compenetra con el sentir del espectador. No se restringe a una simple identificación de los elementos colocados en escena, propios del tiempo actual, sino que permite reconocer a través de la historia problemáticas similares, sumamente vigentes, pertinentes en el presente del espectador en los niveles humano, social y político. Si este paralelo entre los tiempos se haya bien constituido, el público se sentirá afectado por la obra, y ello aunque la ficción esté ambientada en una caverna de la prehistoria o una ciudad en la luna.

De otra parte, debemos señalar que muchas veces la fina línea que divide contemporaneidad de modernidad es casi imperceptible. Una obra contemporánea puede ser también una exquisita pieza moderna, pero, a diferencia de la exclusivamente moderna, la pieza contemporánea tiene un trasfondo; toca un tema profundo y pertinente para el público de ese momento. Una pieza moderna, válida por el solo hecho de la modernización, no siempre causa la sensación en el público de haber sido tocado en su fibra más íntima, se limita a lo superficial.

Con estas definiciones no queremos anular la validez de hacer una obra de Shakespeare en trajes de tres piezas y en la que los actores empleen receptores de telefonía móvil, pero sí prevenir el riesgo de una modernización sin fundamento, guiada por el solo hecho de pretender acercar la obra al público de hoy. Es muy fácil caer en la tentación de apelar a recursos escénicos que hagan de la obra shakespeariana una perfecta crónica moderna, pero, carente de una efectiva revisión de temática y relacionada con nuestro tiempo, la propuesta se volvería una burda modernización sin originalidad ni frescura.

Contemporaneidad es un tipo de relación entre dos tiempos, uno en el escenario y otro fuera de él. Uno es el tiempo recreado por los actores y otro es el tiempo en el que habita la audiencia. La relación entre estos dos tiempos es el que, finalmente, establece cuando Shakespeare es considerado nuestro contemporáneo o no. Cuando los dos tiempos están íntimamente conectados Shakespeare es nuestro contemporáneo.⁶

Volviendo al caso de *Hamlet*, si bien es cierto que esta obra se ha llevado a los más recónditos sitios del planeta y ha sido representada con éxito y total pertinencia

⁶ ELSOM, *op. cit.* p. 12.

temática en distintos momentos, también hay malos intentos. Entre éstos, están los que recurren a la falsa idea de que sólo a través del vestuario y demás elementos escénicos podríamos acercar a Shakespeare a nosotros. Se ignora que con ello estamos desperdiciando la riqueza de posibilidades que nos brinda su teatro. A continuación, Jean Kott, autor de *Shakespeare Our Contemporary*, nos habla de su experiencia al asistir a una modernización de Hamlet:

Unos cuantos años atrás estuve en Dubrovnik, una ciudad bella y renacentista del Mediterráneo, en donde se estaba llevando a cabo un festival de teatro durante el verano en el cual se presentaban muchas obras. La gente bebía, danzaba, hacía el amor e... iba a ver teatro. Había ahí un castillo en donde se estaba representando *Hamlet*. Pude ver entonces a la corte del rey Claudio usando vestuario moderno. Ellos lucían como la gente de la playa y dentro de este contexto apareció repentinamente un fantasma gritando “¡Venganza, Hamlet, Venganza!” ... ¿Venganza contra qué? ¿Contra el holocausto? ¿Contra el tiempo de Stalin? ¿Contra el tiempo de HITLER? Aquel fantasma era ciertamente ridículo. Yo no entendí que es lo que el director estaba tratando de decir, el significado de la obra estaba totalmente trastocado, confuso, inentendible [sic]. Nosotros estábamos en Dubrovnik, donde Elsinore estaba muy lejos de nosotros, en el pasado, igualmente el holocausto pertenecía al pasado; el presente era la playa y hacer el amor y beber vino. El fantasma ahí tenía una connotación diferente, era el fantasma de una vieja idea, quizás, de una antigua ideología... una historia pasada.⁷

En el ejemplo anterior podemos darnos cuenta del riesgo de pretender acercar a Shakespeare al público sin la base de una temática pertinente. Las falsas modernizaciones pueden llegar a convertir la genialidad de *Hamlet* en una falacia; un sin sentido. En otra parte del libro *Is Still Shakespeare Our Contemporary?*, el autor Kott narra otra de sus experiencias:

Tuve una experiencia similar cuando asistía a la producción shakespeariana de Ariane Mnouchkine, una directora japonesa. Su producción de *Hamlet* la había realizado con grandes muñecos japoneses y samuráis y un tipo de

⁷ KOTT, Jean, citado por ELSOM, *op. cit.*, p. 15.

monje kabuki. Yo me dije a mí mismo: son unos falsos japoneses y éste es un falso Shakespeare.⁸

En contraposición con estas puestas en escena, y para resaltar el sentido de la obra verdaderamente contemporánea, cabe citar las impresiones de Bertold Brecht, a raíz de una representación del teatro sueco;

Nada más curioso que la “solemnidad” con que nuestros teatros representan las obras de Shakespeare [...] nuestros burgueses son incapaces de imaginar una conjunción de inocencia y complicidad. He asistido a una representación de *Hamlet* en el Teatro Sueco. ¡Qué combinación de sutileza y crudeza! La pieza primitiva asoma por doquier, pero las grotescas carnicerías resultan mucho más grotescas porque, aparentemente, se han suprimido las intrigas para dejar espacio a las reflexiones. Creo que es el tema más brutal de los elaborados por Shakespeare (no incluyo *Tito Andrónico*) y en medio de esa acción ha colocado al más sensitivo de sus héroes. Su vulnerabilidad parece hecha para lastimar. La representación muy provinciana (es decir muy representación) sirvió para demostrarme hasta qué punto es importante que el responsable del rol protagónico se sumerja en la acción y no se limite a presentar lo exhibicionista y lo reflexivo del personaje. En esto fracasa la mayor parte de las puestas de *Hamlet*.⁹

Por otra parte, tenemos otro ejemplo de contemporaneidad que cabe mencionar; es la puesta en escena de *Hamlet* en Cracovia, en 1956, ya citada anteriormente. Citamos a Kott para que nos ilustre mejor sobre esta puesta en escena;

Hamlet fue representado en Cracovia en 1956, de manera inequívoca y con una claridad espeluznante. Desde luego, es un *Hamlet* simplificado, pero sin lugar a dudas es un *Hamlet* tan sugestivo que, cuando después de la representación releo el texto, veo en él solo el drama del crimen político. A la clásica pregunta de si Hamlet finge la locura o bien está realmente loco, la representación cracoviana contesta: Hamlet finge la locura, se refugia fríamente en ella, para efectuar un golpe de Estado; Hamlet está loco por cuanto la política, al eliminar todos los sentimientos, no es más que una gran locura. [...] Es un Hamlet polaco después del congreso XX. Uno de tantos; no llega todavía a profundas dudas morales pero tampoco es primitivo [...] Pero el Hamlet cracoviano es contemporáneo no sólo por la actualización de la problemática. Es moderno en su sicología y su carácter dramático. Transcurre bajo una alta presión, así como nuestra vida. Despojados de los

⁸ KOTT, Jean, citado por ELSOM., *op. cit.*, p. 15- 16.

⁹ BRECHT, Bertold. *Diario de Trabajo 1938-1941*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977, p. 210-211.

grandes monólogos, desprovisto de toda descriptividad, posee la violencia de los conflictos actuales.¹⁰

Este es un buen ejemplo de una puesta moderna pero a la vez contemporánea para su época. Es decir, ambientada a la usanza cracoviana de los años cincuenta, pone de manifiesto un tema trascendente que no se queda en el plano ornamental sino que ataca de modo directo un problema social grave para los hombres de su época. Además, repercute de manera actual en las luchas internas de los individuos contra sus propias tensiones; a pesar de que el fantasma de la Segunda Guerra Mundial se aleja cada vez más de nuestro tiempo, el hombre, muchas veces, sigue preso de sus mismos conflictos, en una lucha constante, atemporal. Y esa aproximación temática, justamente, es la que proporciona a esta obra visos, indudablemente, contemporáneos.

1.3 Aspectos de una contemporaneidad inherente

Si bien es cierto que es en la figura del director en la que recae el principal papel de conductor del mensaje de una obra para hacerla llegar a los ojos, oídos, pensamientos y sentimientos del espectador, hay escritores privilegiados que, desde su composición, le imprimen a la dramaturgia una riqueza temática con la cual el director puede sacar a la luz distintos conflictos y distintos puntos de vista. Este es el caso de William Shakespeare, quien, a manera de regalo, dejó para el teatro de todas las épocas una fuente inagotable de matices dramáticos.

¹⁰ KOTT, Jean. *Apuntes sobre Shakespeare. El Hamlet de este medio siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1969, p. 78-79.

En esta tesis, vamos a postular tres elementos inherentes a la dramaturgia shakespeariana que, a nuestro juicio, sustentan su contemporaneidad y son la base del trabajo creativo del director.

Estos elementos son tres:

- El carácter arquetípico de los personajes
- La trama dramática
- El lenguaje poético.

1.3.1 El carácter arquetípico de los personajes

Empezaremos por señalar que *arquetipo* es un personaje cuyas características, reflejadas a través de sus acciones y de su pensamiento, definen un rasgo psicológico primordial, claramente identificable, que marca de forma inconfundible su personalidad. En la literatura tenemos varios arquetipos; por ejemplo, Penélope es el arquetipo de la abnegación; Otelo, de Shakespeare, es arquetipo de los celos; y Hamlet, en la visión más simplista, es arquetipo de la duda. En esta tesis nos encargaremos, precisamente, de desentrañar los arquetipos que encierra este último personaje.

Los personajes shakespearianos entrañan en su construcción una visión arquetípica que los hace únicos e inconfundibles para el público que se reconoce en mayor o menor medida en ellos. Siempre, por más que pasen los siglos, las personas celosas se identificarán con Otelo por ser un personaje construido a partir de las características de inseguridad y frustración que el problema de los celos produce en el individuo. Siempre habrá algo de Otelo en un hombre celoso, pues se identificará con

él en algún rasgo de carácter, en algún razonamiento. También, la duda que carcome a Hamlet es universal; probablemente nadie se encontrará en el dilema de asesinar a su tío por obligación con el fantasma de algún antepasado, pero, si una persona ha sentido una duda tal que se ha visto enfrentada a sus miedos, al cuestionamiento de sus valores más profundos, a encarar sus obsesiones más repudiables, habrá entonces algo de Hamlet en esa persona. Así, *Hamlet* será vigente y Shakespeare netamente contemporáneo. El carácter arquetípico de los personajes shakespearianos parte de una profunda comprensión de lo humano, al presentar los distintos ángulos en que se manifiestan las pasiones y las razones de los hombres; es decir, con la variedad con que aparecen en la vida misma. Dice José Manuel Gonzáles; “La facilidad de conectar con lo humano en toda su amplitud y variedad, de asumirlo y comprenderlo, para después recrearlo artísticamente en experiencia universal, es una de las características de los grandes escritores y, sobre todo, de Shakespeare.”¹¹

Los personajes de Shakespeare son como un prisma, pues permiten una interpretación bajo distintos puntos de vista; tienen una cara, pero a la vez otra y otra y otra. Más de un rasgo fundamental los define, un rasgo que parte de nuestra dimensión humana, natural, y que revela nuestra radical imperfección. Ello es lo que retrató Shakespeare y lo que constituye para cualquier buen director un reto, un regalo, para poner a prueba su creatividad y agudeza de sentido. Tan es así que si nosotros concebimos a un personaje bajo la perspectiva de una lectura, siempre es posible encontrar a otro lector que tendrá otra muy diferente, pero, a fin de cuentas,

¹¹ GONZÁLES, *op. cit.*, p. 53.

complementaria. En el libro *Hamlet o Hecuba*, por ejemplo, se presenta la tesis de que Hamlet es, finalmente, el arquetipo de la problemática humana:

El drama *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, ha sido objeto de innumerables interpretaciones. El melancólico príncipe vestido de luto se ha convertido con el tiempo en un arquetipo de la problemática del hombre. La fuerza simbólica de su figura ha dado origen a un auténtico mito que se mantiene en su incesante transformación [...] En la interpretación de Goethe, Hamlet se convirtió en un Werther que sucumbía bajo el peso de una tarea demasiado grave. El siglo XIX hizo de Hamlet la contrafigura del activo Fausto, una amalgama de genio y locura. En el primer tercio de nuestro siglo XX, el fundador de la escuela psicoanalítica, Sigmund Freud, afirmó: todo neurótico es Edipo o Hamlet, dependiendo de que en su complejo neurótico se vincule al padre o a la madre.¹²

La apreciación de Schmitt amplía el panorama al detallar algunos de los arquetipos que encierra dentro de sí el personaje de Hamlet, aunque, desde luego, no todos. Compete al director —y al actor que lo encarne— trabajar estas posibilidades de modo que sirvan a la obra y se acomoden mejor al propósito de la misma en tanto ésta sea contemporánea.

1. 3. 2 La trama dramática

En cuanto a la trama dramática, el segundo elemento en nuestro análisis de la dramaturgia shakespeariana, ésta se define como la historia, con inicio, conflicto y final, en la que se sustenta la obra teatral, y que está ordenada y conectada por el dramaturgo mediante eventos que se entretajan gracias a la sucesión de causas y efectos.

¹² SCHMITT, Carl, *op. cit.*, p. 7.

Las historias en las que se basa Shakespeare no son propiamente invención suya, sino que se basan en diversas fuentes. Además, sus dramas históricos no están sujetos a la exactitud histórica, sino que los hechos del pasado son la base del argumento sobre la cual el autor vuelca toda su creación. El mérito de Shakespeare como dramaturgo no recae en haber inventado los sucesos ni haberlos recogido de la historia inglesa para la posteridad. El mérito de Shakespeare, y de allí su genialidad, radica en haber entrelazado sobre ellos una trama que se presta a muchas interpretaciones y que desbordan distintas sensaciones y puntos de vista. La historia de *Hamlet*, por ejemplo, puede entenderse como un drama político, un drama psicológico o un drama policial, entre otros. *Romeo y Julieta* puede ser para unos una tragedia romántica o un drama sobre los abismos generacionales entre padres e hijos, o un drama sobre las consecuencias del pandillaje juvenil, pero éstas son apenas algunas entre otras interpretaciones.

Un punto que es clave para entender el valor de la trama dramática es que Shakespeare escribía teniendo en mente el sentir de su público al que —mediante la misma trama— buscaba provocar y cuya atención mantenía en vilo durante las largas horas de representación. Así, la trama se ajustaba a despertar en el espectador la sensación de que aquello que está observando se ajustaba con sutileza, pero a la vez con intencionalidad, al presente que estaba viviendo; es decir, mantenía la trama pertinente a su momento histórico partiendo de una circunstancia verdaderamente humana. Dice Peter Brook:

[...] se adentra muy hondo y sube muy alto: los recursos técnicos, el empleo de la prosa y del verso, los numerosos cambios de escenas excitantes y divertidos, turbadores, fueron los medios de que se valió el autor para satisfacer sus necesidades. El autor tenía un objetivo preciso humano y social

que era el motivo de su búsqueda temática, el motivo de la investigación, de sus medios de expresión, el motivo para escribir teatro.¹³

Tal como señala Brook, la motivación para escribir teatro, persiguiendo siempre un objetivo humano y social, es en lo que radica su éxito dramático, pues Shakespeare va directo a la mente y al corazón de su público haciendo que ellos se reflejen en la realidad alternativa de la ficción y se sumerjan en ella como una suerte de comunión entre los conflictos de la trama y los de su propia realidad.

1.3.3 El lenguaje poético

Es éste el tercer elemento que tomaremos en cuenta en nuestro análisis de los elementos contemporáneos inherentes a Shakespeare. Centraremos este estudio en la potencialidad de su lenguaje poético, las distintas posibilidades que nos da el recurso del lenguaje, de la sublime poesía y el grueso realismo coloquial.

Empezamos este punto reflexionando con atención en una pregunta que hace Peter Brook en *Evoking Shakespeare*. Él, en síntesis, nos pregunta ¿qué hace que tenga de diferente una página del periódico de ayer de una página de una obra de Shakespeare escrita cuatrocientos años antes?. La respuesta que Brook nos ofrece es que la página del periódico es historia pasada, Shakespeare no.

Una página de periódico se limita a utilizar un solo plano de las palabras, sin más objetivo que el de informar los acontecimientos de la manera más clara y libre de

¹³ BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1997, p. 43.

toda ambigüedad. La página de periódico caduca apenas aparece el periódico del día siguiente o apenas la noticia se modifique y sepamos de ella a través de otro medio más rápido, por ejemplo, a través de la radio o la televisión. La página de Shakespeare, en cambio, utiliza no un nivel sino distintos niveles dentro de esa misma palabra escrita. Por ello, una frase puede tener muchas lecturas. La página de la obra de Shakespeare se actualiza constantemente de acuerdo al significado que le procuremos a la palabra dada, en contraposición con las palabras que aparecen en los periódicos, las cuales tienen una sola función, un solo nivel.

Citemos un ejemplo tomado de *Hamlet, Acto I, escena IV*:

KING: But now, my cousin Hamlet, and my son-

HAMLET: (Aside) A little more than kin, and less than kind!

KING: How is it that the clouds still hang on you?

HAMLET: Not so, my lord. I am too much in the sun.¹⁴

Es muy importante señalar en este caso el juego de palabras que propone Shakespeare, el rey Claudio llama a Hamlet “sobrino” y después “hijo”, frase a la que Hamlet replica: “un poco más que familia y menos que amable”, es decir, se deja entrever que; si bien acepta los vínculos de sangre con Claudio, de ninguna manera son vínculos que le agraden. Hay que reparar en la similitud de los vocablos ingleses: “Kin” y “Kind”, lo que encierra muchas connotaciones: inconformidad, ironía, desprecio profundo por las formas políticas y sociales etc. Luego, al preguntar Claudio por las “nubes” que se ciernen sobre Hamlet, éste le dice que no es así, al contrario; él está “demasiado en el sol”. La connotación de ésta frase nos indica varias posibilidades; puede significar que al encontrarse Hamlet bajo estas “nubes”, tal como proclama Claudio, el príncipe danés este preso de la mala fortuna (Claudio es el nuevo

¹⁴ Shakespeare, William. *The Tragedy of HAMLET Prince of Denmark*. Londres; New American Library, 1963, p.42.

rey y no Hamlet) o de una inútil depresión (la boda de su madre, por ejemplo). Por otro lado, el que Hamlet esté “demasiado en el sol” podría aludir a que el príncipe es consciente, más que ningún otro, de la clara traición de la cual es testigo. Al mismo tiempo, se puede referir al legítimo favor real que cae sobre su persona, al saberse con más derechos reales que Claudio, o también, puede significar la esperanza de Hamlet, al sentir que el sol es la memoria de su padre, vivo en su mente y su corazón como un sol gigante que opaca las nubes. En todo caso, hay que notar el nuevo juego de palabras que, en el inglés original, se dan con “sun” y “son”, los sonidos ingleses de “sol” e “hijo” son muy parecidos y se prestan a diferentes intenciones a la hora de la decir el diálogo, Hamlet podría estar contestándole irónicamente a Claudio que, las nubes de tristeza, se deben a que él, es ahora, “demasiado” su hijo. Cabe en la figura del director escoger una de estas connotaciones; Shakespeare ya planteó las posibilidades.

Una obra de Shakespeare no es más larga que cualquier otra obra ordinaria, un párrafo de su texto tiene la misma longitud que un párrafo de un periódico de hoy; pero la densidad —la densidad del momento— es donde se centra todo nuestro interés. Esta densidad envuelve muchos elementos y uno de los más importantes son las imágenes que nos transmiten esas palabras. [...] las palabras toman extraordinarias dimensiones a través del hecho de que las palabras no son sólo “conceptos”.¹⁵

“Cada línea en Shakespeare es un átomo” dice Brook en el mismo libro, aludiendo a la vasta gama de interpretaciones del lenguaje de Shakespeare. “La energía que puede representar es infinita, si nosotros podemos activarla”. Cabe en el director asumir este difícil reto.

Por otro lado, Shakespeare utilizó para sus diálogos dos planos fácilmente identificables: el nivel poético y el nivel coloquial. En el primero, el autor pone al personaje en un plano superior, el de los pensamientos; es como dice Brook, un *zoom*

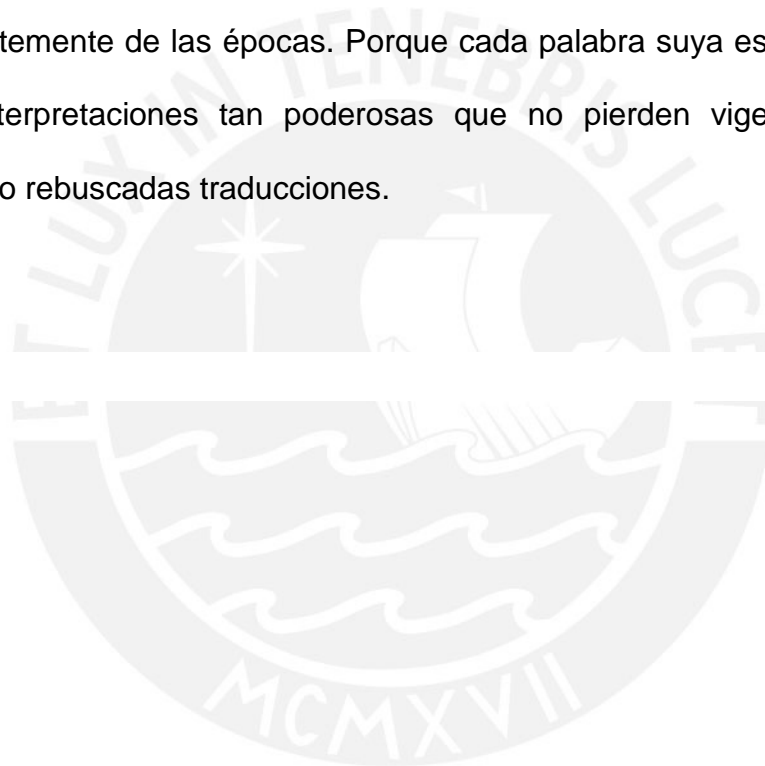
¹⁵ BROOK, Peter. *Evoking Shakespeare*. Londres: Nick Hern Books, 1999, p.17- 18. Traducción propia.

a su conciencia, a sus íntimas razones, a su verdad en el más puro sentido. Cuando un personaje se expresaba con poesía reflejaba exactamente lo que pensaba su corazón y el espectador se sentía íntimamente ligado a estas reflexiones, interpretando a su manera palabras que albergaban varias posibilidades de entendimiento. Mientras que en el plano coloquial, Shakespeare utilizaba una prosa simple que era ideal para las conversaciones cotidianas entre los personajes e ideal para que la obra avance y se desencadenen los sucesos. Las palabras y las frases de este nivel coloquial también podían encerrar otras interpretaciones, si así lo requería el personaje, pero, más que todo, se trataba de un lenguaje sencillo en donde cada personaje hablaba según el rol que le tocaba desempeñar, incluso empleando jergas, muletillas o afectación. El nivel coloquial era como el reflejo de la vida misma, como una gran vista general. El plano poético, en cambio, era la poesía de la vida, la elevación de la mente a través de la palabra; un plano cerrado y directamente conectado a las emociones, la introspección en la mente y el espíritu del personaje.

Es necesario saber que el lenguaje en Shakespeare involucraba tanto las palabras dichas como los silencios. El ritmo y la musicalidad que le daba a sus parlamentos potencializaban también la función de la palabra, y la combinación de lo coloquial y lo poético agudizaban en el espectador el sentido de la vida, puesto que conseguía reflejar dos niveles de nuestra condición humana: la terrena y la espiritual. Muchos autores piensan que el lenguaje de Shakespeare es muy artificial, que así no hablan las personas de hoy en día, pero así tampoco hablaban las personas de la época de Shakespeare. Lo que éstas entendían eran los códigos; aquellas frases de perfección poética y sentida musicalidad en los versos, remitían al público a la

verdadera alma del personaje. Mientras que aquellas otras, más apegadas a la sencilla cotidianidad, identificaban a los personajes como hombres insertos en una sociedad, cumpliendo un rol.

Como dice Brook, lo escrito en un periódico puede pasar, ser obsoleto. Lo que está escrito en una obra de Shakespeare nunca podrá ser obsoleto porque tiene la capacidad de actualizarse, porque va directo a la condición humana, independientemente de las épocas. Porque cada palabra suya es fuente inagotable de múltiples interpretaciones tan poderosas que no pierden vigencia ni en las más imperfectas o rebuscadas traducciones.





Capítulo 2

El director contemporáneo

2.1 La figura del director

En vida de Shakespeare, la figura del director no existía como tal, pero sus funciones eran asumidas por el actor principal, el dramaturgo o el jefe de la compañía de actores; una de estas personas se encargaba de asignar los papeles y organizar el espectáculo en un nivel elemental. Posiblemente, el mismo Shakespeare tuvo a su cargo esta responsabilidad en muchas de sus obras:

Es evidente que Shakespeare no fue un director de teatro en el sentido que hoy tiene la palabra, donde la dirección teatral es una actividad tan compleja y exigente. Se trataba, más bien, de dar las instrucciones pertinentes y oportunas a los actores y de asignar los diferentes papeles según las exigencias del argumento.¹⁵

¹⁵ GONZÁLES, *op. cit.*, p. 43.

Pero ahora las cosas son muy distintas: la figura del director es central en la obra. Tiene la misión de acercar a los espectadores el texto del dramaturgo bajo una concepción particular, enriquecida por su entendimiento y su sensibilidad. Compone la obra a través del uso racional y coherente de los recursos escénicos y ejerce la magia de convertir palabras de texto en acción verdaderamente viva, presente en el aquí y ahora del escenario. Harold Clurman define así lo que debe ser el director:

El director debe ser un organizador, un maestro, un político, un detective de lo psíquico, un analista profano, un técnico, un ser creativo. En condiciones ideales debe conocer de literatura (drama), de actuación, de psicología del actor, de artes visuales, música, historia y sobre todo debe ser capaz de comprender al prójimo, de inspirar confianza. Todo lo cual significa que debe de ser “un gran amante”¹⁶

Y es justamente el director quien a través de su trabajo se vuelve el portavoz de una historia, el emisor de un mensaje. Según Peter Brook, es él quien le tiene que “sacar el sonido” a la obra y ésta es su importancia:

Cuando oigo a algún director decir volublemente que sirve al autor, que deja que la obra hable por sí misma, desconfío de inmediato, ya que eso es una de las cosas más difíciles. Si se deja hablar a una obra puede que no emita sonido alguno. Si lo que se desea es que la obra se oiga, hay que sacarle el sonido.¹⁷

¿Qué quiere decir Brook con aquello de sacarle el sonido a la obra? Posiblemente quiere decir que por más maravilloso que sea el arte del dramaturgo, el director debe saber dotarlo de un punto de vista, de una mirada personal. Se trata de un enfoque que permita potencializar el valor intrínseco de la obra y que lleve al

¹⁶ CLURMAN, Harold. *El teatro del director; notas sobre la puesta en escena*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 27.

¹⁷ BROOK, *El espacio*, p. 46.

espectador a apreciar, entender y sentir el tema dramático, conseguido por la elección de elementos escénicos que él mismo ha considerado para este efecto. Ello nos lleva a hacer una diferenciación entre dos objetivos o intenciones presentes en la puesta en escena: el objetivo del autor y el superobjetivo del director.

El objetivo del autor y superobjetivo del director

Cuando el dramaturgo escribe una pieza, naturalmente le procura un objetivo. El autor escribe porque necesita expresarse: hablar sobre el amor no correspondido, lo absurdo de la discriminación, la lucha política, etc. Cuando el director toma la obra, percibe, desde luego, este objetivo original, pero, a su vez, filtra la obra a la luz de su propia intencionalidad. Por ejemplo, si el objetivo del autor fue el de denunciar los abusos de la lucha política, el director quizás orientará la obra hacia el tema de cómo la guerra, en tanto acto político, destruye los más íntimos valores del ser humano, su ilusión y su dignidad. Por tanto, constituye su propio objetivo, al que llamaremos en adelante el superobjetivo del director. Este superobjetivo hará que el director seleccione una serie de elementos escénicos para ofrecerle al público su punto de vista. Quizá respete el ambiente físico dado por el autor o quizá lo cambie; quizá mantenga todas las escenas de la obra o, por el contrario, tenga que hacer cortes. La elección y el trabajo con los actores también dependerán de ello; es decir, a partir del superobjetivo el director elegirá todos los elementos escénicos que lo ayuden a transmitir al público su concepción particular de la pieza.

Puede ser que muchas veces el superobjetivo sea el mismo que desde el texto propone el autor, o que sea un complemento, pero también puede ser que el enfoque

del director consista en decir exactamente lo contrario de lo que quiso decir el autor. En todo caso la elección depende del director que tiene el deber de no sólo mostrarnos una pieza estéticamente correcta, bien realizada, sino que esa pieza nos deje con una sensación clara de lo que él quiso expresar.

En el caso de Shakespeare, la ventaja reside en las múltiples posibilidades de enfoque que puede tener el director. Montar una obra shakespeariana sería un desperdicio si se pretendiera que el público descubriese e hiciese suyo, por sí solo, uno de los tantos aspectos de la obra. Estos deben de haber pasado antes por el filtro de una dirección consciente y comprometida.

2.2. Conceptos de Peter Brook sobre contemporaneidad en el trabajo del director

Brook tiene una gran experiencia como director en numerosas obras de William Shakespeare. Entre sus más recordados montajes figuran: *Sueño de una noche de verano*, *Rey Lear* y *Hamlet*, la más reciente (2002). El tiempo que permaneció en la Royal Shakespeare Company lo hizo un hombre de teatro muy comprometido con la problemática de la contemporaneidad shakespeariana. Aquí vamos a recoger sus apreciaciones más notables al respecto, extraídas de su libro *Provocaciones*:

Debemos apartar las puestas y los criterios escénicos de todo aquello que jugara un papel tan vital en el renacimiento de posguerra en Stratford; debemos apartarlas del romanticismo, de la fantasía, de la decoración. Todo es necesario entonces para terminar con la rigidez y la tosquedad y el aburrimiento que surgía de estos textos ya tan gastados. Ahora nos toca ir más allá, partiendo de una vitalidad exterior en pos de una interior. El resplandor exterior puede resultar excitante, pero tiene muy escasa conexión con la vida moderna: interiormente subyacen temas y cuestiones, rituales y conflictos tan válidos y vigentes como siempre. Cada vez que se capta el sentido de un Shakespeare es siempre real y absolutamente contemporáneo

[...] Cuando ponemos en escena un clásico, sabemos que su realidad más recóndita jamás hablará por sí misma. Nuestros esfuerzos, nuestro trabajo y nuestra técnica tendrán que hacer que hable a través de nosotros.¹⁸

Esta apreciación, bastante clara sobre lo que compromete realmente a un director con su obra, se vuelve una especie de mandamiento cuando se afronta un clásico. Con ello, Brook no quiere decir que el autor clásico haya omitido expresar el verdadero objetivo de su obra (pues, de ser ése el caso, el autor ni siquiera merecería ser llamado por ese nombre). Más bien, a lo que Peter Brook nos insta es a refrescar este objetivo primigenio a través de una revisión concienzuda y sensible de su tiempo inmediato para canalizar la temática de la pieza hacia una meta más acorde con la realidad presente de un determinado contexto histórico.

Como dice Peter Brook, la representación no debe imitar, ni mucho menos quedarse en una mera descripción de, algún acontecimiento antiguo que el público reconozca como pasado, sin aporte significativo para su presente. La representación teatral debe ser capaz de eliminar las fronteras del ayer y del hoy, dando a luz hechos vigentes. La representación teatral, según Brook, debe ser “hacedora de presente”, pues parte del hecho de que es inmediata al espectador.

Se debe, por tanto, tomar conciencia de esta cualidad de la representación dramática para saber explotarla de modo de que cada función sea una renovación constante de acciones y emociones y que éstas, a su vez, sean portadoras de una temática comprometida e inmediata con el presente, con el contexto humano y social

¹⁸ BROOK, Peter. *Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro (1946-1987)*. Buenos Aires:

del auditorio para, de esta manera, hacer a la obra vigente. Y es éste, justamente, el concepto de contemporaneidad con que se trabajará en la presente investigación.

2.3 Los retos del director shakespeareano

Sin lugar a dudas, y no es para menos, el abordar un montaje shakespeareano implica para el director una serie de retos pues se trata de trabajar la obra de uno de los autores más importantes de la historia, representado en el mundo un sinnúmero de veces a lo largo de cuatrocientos años. El público guarda cierta expectativa por la obra; se sabe que se trata de un Shakespeare y son evidentes las exigencias que ello impone al director y a su montaje.

El director shakespeareano arriesga mucho al decidir montar una pieza teatral, pues está frente a la obra de un artista venerado, pero, a la vez, trata con un drama susceptible de ser observado bajo muchos puntos de vista y desarrollado a través de diversas posibilidades creativas. Asimismo, el director entra en contacto con un público que, a pesar de que sabe o intuye la importancia del autor, muchas veces opina que una obra de Shakespeare carece de frescura y actualidad. Aquí radica una gran dificultad para el director: despojar al público de sus prejuicios.

Interpretar a Shakespeare en nuestros días significa desmitificar, quitar prejuicios y visiones críticas impuestas y abrir la posibilidad de un acercamiento actualizado y diverso a su teatro para intentar, al menos, sintonizar y captar su significación desde la situación concreta de nuestro momento histórico [...] se nos impone la ineludible tarea de hacer significativo e influyente a Shakespeare en nuestro presente con unas circunstancias contextuales concretas y contando con las expectativas y frustraciones consiguientes, dado que su teatro no es una pieza de museo, sino que tiene

la virtualidad de adaptarse a un tiempo determinado y en circunstancias precisas.¹⁹

En este punto, es muy importante insistir en una necesaria falta de respeto a la obra de William Shakespeare. Esta debe entenderse en el buen sentido de la palabra; insta al director a despojarse de falsas veneraciones, miedos y trabas que se traducen en una falta de creatividad. El miedo a enfrentar la dramaturgia del autor isabelino sólo frena las posibilidades reales de su contemporaneidad. Como veremos en el tercer capítulo, a Shakespeare se le pueden cortar escenas, variar ambientes, modificar algunos términos, sin que por eso se pierda su naturaleza. La falta de respeto, con criterio y mesura, es imprescindible para que un buen director conduzca la obra por caminos contemporáneos.

Por lo tanto, nuestra investigación enfatiza el reto que —para el director— implica el saber aprovechar de una manera creativa las múltiples posibilidades que un autor como Shakespeare nos brinda a través de su dramaturgia. Como ya se ha señalado, las posibilidades dramatúrgicas que éste nos ofrece radican puntualmente en tres aspectos: el carácter arquetípico de sus personajes, la riqueza de su trama dramática y el recurso poético de su lenguaje. El director, por su parte, debe tomar estos elementos y trabajarlos según el objetivo particular que persiga a través de la obra, dotándola de un marco coyuntural pertinente con las circunstancias de su momento histórico. De esta manera, estará haciendo su mejor esfuerzo por devolverle al público una puesta en escena fresca y plena de contemporaneidad. Como dice

¹⁹ GONZÁLES, *op. cit.*, p. 71

Manuel Gonzáles en la cita anterior, Shakespeare no es una pieza de museo. El teatro de Shakespeare puede y debe sintonizar con nuestra realidad. He ahí el reto.

2.3.1 La contemporaneidad de lo inmediato

Partiendo de la premisa de que inmediato significa: “contiguo o muy cercano. // Que sucede sin tardanza”,²⁰ la inmediatez es un elemento que le es inherente al arte teatral. A diferencia del cine y la televisión, el espectador se encuentra frente a un escenario, en donde unos actores encarnan, por espacio de unas pocas horas, un determinado personaje. Para el espectador todo sucede en el aquí y ahora, y los actores, en la mayoría de los casos, comparten fuera del escenario la misma realidad social de su público y se encuentran expuestos a los mismos problemas.

Los actores de teatro no están protegidos por una pantalla; la acción transcurre en vivo. Por esto el teatro es un arte privilegiado que se renueva constantemente, que se sucede sin tardanza, y que cobra una fuerza ineludible cuando toca fibras sensibles en los espectadores. Fibras que los llevan a observarse, y en el mejor de los casos, a cuestionarse a sí mismos como individuos y como sociedad. No es novedad que el teatro sea considerado un peligroso instrumento de rebelión, muy temido por los gobiernos, debido a la fuerza que cobra el hecho vivo. En ello, justamente, se concreta esta cualidad: el teatro inmediato nos hace saber que la obra va dirigida a un público en particular, aquí y ahora, porque le habla de forma exclusiva y cercana.

²⁰ ORTEGA GALINDO, Luis (dir.) *Diccionario Porrúa de la Lengua Española*. Madrid: Grolier Internacional, 1970, p. 40.

En su obra *El espacio vacío*, Peter Brook presenta el concepto de teatro inmediato; señala tres elementos fundamentales en los cuales se concentra el hacer teatral: ensayo, interpretación y asistencia.²¹ Se puede decir que ensayo es la repetición constante de las acciones teatrales hasta un punto adecuado de fluidez y organicidad; mientras que interpretación es el momento en que esta repetición se vuelve totalmente viva, encarnada, y presente al momento de la función. Asistencia es —en un primer momento— el rol decisivo del director que asiste a la obra con su ayuda y conducción y —en un segundo momento— del público que colabora con el hecho teatral a través de su presencia y compromiso con el espectáculo, concretamente con su goce y atención durante toda la obra.

Así, el teatro inmediato es el teatro de la renovación, de la reafirmación de la verdad escénica función tras función. Aquel trasciende los límites de la repetición y cobra una dimensión verdadera que no nace de la casualidad, sino de una evolución creativa fruto del trabajo en conjunto de actores, director, escenógrafo, vestuarista y demás profesionales que intervienen en el proyecto teatral. Dicha evolución creativa sienta sus bases en los ensayos, proceso de descubrimiento y atesoramiento de claves válidas para darle vida a una obra, y revela su magia al convertir una ficción en verdad noche a noche frente al público.

En el teatro inmediato, la ficción, para los actores y los espectadores, se convierte en verdad: “Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno”.²² Por lo tanto, el teatro inmediato es una base de la

²¹ BROOK, *El espacio*, p. 187.

²² BROOK, *op. cit.*, p. 190.

contemporaneidad. No puede ser contemporánea una acción que sucede en escena y que el público no se convence de que efectivamente está pasando. Si el público no se cree la función (ya sea por un deficiente proceso de ensayos, una mala conducción del director o una desconcentración de los actores), no va a asimilar lo que el director quiso decir con la obra. Sin esa característica de inmediatez, cualidad no estática sino viva de la representación teatral, el teatro pierde su dimensión mágica hacedora de verdad para quedarse sumido en una mera repetición que difícilmente tocará a su público. Es por ello que decimos que la contemporaneidad sienta sus bases en la inmediatez. Una obra de teatro no puede ser plenamente contemporánea si no guarda las exigencias del teatro inmediato, del teatro de la verdad.

2.3.2 El estilo del anti estilo

Dentro de esta propuesta, el estilo escénico es —para los fines de la tesis— una expresión perceptible de la comprensión de una obra dramática, que es llevada por el director a la realidad alternativa de un escenario a fin de que se nos revele, así, su carácter real. Para llegar a este fin, el director se vale de numerosos recursos escénicos tales como la elección del espacio, la escenografía, el vestuario, el estilo de actuación, la música, entre otros. Tales elementos, en su conjunto, tienden a crear un determinado estilo que imprime al montaje un sello particular. Tradicionalmente se habla que tal obra está montada dentro de un estilo épico, realista, naturalista, romántico, farsesco, clásico, clown, minimalista, etc.

Cabe destacar que a través de los distintos períodos de la historia se han impuesto diversos tipos de estilos. No hay que confundir período con estilo. Período es

la época histórica: hablamos así de época griega, época medieval, época isabelina, etc. Estilo es el conjunto de características artísticas predominantes en un período histórico; y, a veces, recibe un nombre que coincide con el del período histórico. Hablamos así de estilo clásico, barroco, victoriano, etc. Al respecto, no es nuestra intención enumerar y ahondar en estos estilos escénicos; aunque sí nos parece importante enfatizar que el director debe sentirse libre y no olvidar que su objetivo es revelarnos lo que para él es el carácter real de su obra. Es en pos de esto que debe crear su particular estilo de montaje, sirviéndose de todo aquello que a través de las épocas ha ido dejando la historia del teatro.

El director no debe estar al servicio del estilo; más bien, la gama de posibilidades estilísticas debe estar al servicio del director. De esta forma, retomaremos nuestro concepto de estilo y lo precisaremos a la luz de nuestra definición de anti estilo. Entendemos este concepto como la expresión perceptible de la comprensión de una obra dramática, llevada a la realidad alternativa de un escenario, *utilizando todos los recursos y estilos artísticos que crea pertinente el director* para revelarnos, así, su carácter real.

En relación con la puesta en escena shakespeareana, la búsqueda de un nuevo estilo —que le permita al director plasmar en la escena la comprensión y el enfoque que le quiere dar a su obra— es muy necesaria. No hay una sola manera de hacer Shakespeare. Cada director debe encontrar su manera. En ello estriba el reto del teatro moderno.

Nuestra gran oportunidad y a la vez nuestro mayor desafío, en Stratford y en Londres, es dedicarnos a relacionar nuestro trabajo con Shakespeare y

nuestro trabajo con el teatro moderno, con la búsqueda de un nuevo estilo (palabra espantosa si las hay; preferiría hablar de un anti estilo) capaz de dar a los dramaturgos la oportunidad de sintetizar los logros tan concretos y autónomos del teatro del Absurdo, del teatro Épico y del teatro naturalista. Este es el punto al cual debe encaminarse todo nuestro pensamiento; el punto que debe ser puesto a prueba por nuestra experimentación.²³

El teatro de Shakespeare, según Brook, no debe ceñirse a un solo enfoque estilístico como si existiera un único modo de montar los clásicos, ya sean éstos de estilo romántico, realista, naturalista, de lo absurdo, etc.

Lo que el director busca transmitir con la obra debe trascender los parámetros meramente estilísticos. Debe mantener una coherencia justa y necesaria a través de los recursos escénicos que va a emplear; pero también puede —y debe sentirse en la libertad de hacerlo— recoger elementos de otros estilos escénicos que enriquezcan su concepción original. La elección de sus recursos debe mantener coherencia pero jamás tener restricciones. Después de todo, fue el propio William Shakespeare quien mezcló la prosa con el verso dando lugar a una representación que recogía varios tipos de actuación. Este autor, pues, había creado para su época un nuevo estilo, tomando como punto de partida una ruptura con los estilos anteriores; es decir, había creado su propia forma de expresión para revelarnos —sobre las tablas— el real carácter de su obra. Había creado su anti estilo. He ahí la valiosa clave de la libertad creadora y de la experimentación.

²³ BROOK, *Provocaciones*, p. 100-101.

2. 3. 3. Un público cautivo

Como hemos visto en un punto anterior, al referirnos al teatro inmediato que señala Peter Brook, idealmente —y en toda la dimensión de la palabra— el público debiera también asumir un rol de asistencia. Si en un primer momento es el director el que ayuda a la obra; después, cuando su figura desaparece en las funciones, es el público quien debiera ayudar a los actores mediante su atención y su entrega. Y recíprocamente, también este mismo público es el que se sentirá ayudado por la obra cuando se vea afectado por ella. Esto, precisamente, es la finalidad de toda puesta en escena.

Pero ¿cómo sentir esa respuesta por parte del público en el caso de las obras shakespearianas? Desde ya, se plantea un gran obstáculo para querer hacer gustar de Shakespeare a aquellos que se resisten a pensar en él como un autor verdaderamente contemporáneo.

Uno de los grandes prejuicios del público en nuestros días es la extrema reverencia que se tiene ante la figura y el teatro de William Shakespeare, y que puede interferir, distorsionar y obstaculizar una respuesta adecuada, adulterándose el sentido de la secuencia teatral e imposibilitando la experiencia teatral personal.²⁴

Parte de una solución a esta pregunta transita por la reflexión y la aplicación de las características del teatro inmediato y la dimensión contemporánea con que el director planteó el desarrollo de la temática shakespeariana. Sumado a ello, debe considerarse una reflexión sobre cómo era la relación de la obra con el público dentro

²⁴ GONZÁLES, *op. cit.*, p. 57.

de la Inglaterra isabelina, la época en que se gestó el éxito del teatro de William Shakespeare

Hay dos aspectos fundamentales por los que el público inglés se sentía especialmente tocado por las obras de Shakespeare. El primero era la temática de fondo que encerraba la obra y, el segundo, la particular habilidad de su dramaturgia para hacer que el espectador se sintiera partícipe de ella. En cuanto al primero, como ya lo hemos tratado, los temas shakespeareanos estaban íntimamente ligados a su contexto presente y esto captaba la total atención del público. En cuanto al segundo, los recursos dramáticos que empleaba para acercarse más a sus espectadores se concentraban en grandes parlamentos de los personajes dirigidos al auditorio y no a los otros personajes. En estos parlamentos se deslizaban sus verdaderas intenciones y traslucía su real personalidad. Esta era una deferencia que Shakespeare tenía con su público y que lograba que el espectador se sintiese particularmente involucrado en la obra; conocedor de misterios que, a excepción de él, ningún otro personaje conocía. De esta intimidad shakespeareana con su público se forjó mucho del éxito de su teatro.

En el establecimiento de la relación entre el teatro y el público cabe señalar que, aunque Shakespeare ofrece ilimitadas posibilidades de inventiva personal para el director, para el público la perspectiva adoptada debe quedar clara y ser de gran coherencia. El espectador entenderá la propuesta del director siempre y cuando haya una lógica entre los recursos escénicos que se han empleado y la historia que se nos cuenta. En este punto, la trama, tal como lo quería el autor, debe ser absolutamente comprendida; si no, es poco probable que el público se sienta comprometido con la

obra y su participación quede, así, restringida a la expectación pasiva de unos hechos muy distantes (del mismo modo que cuando no es adecuadamente contextualizada).

El público presente debe comprender la acción de la obra, pues de lo contrario simplemente no sigue su desarrollo rompiéndose este espacio común o bien todo acaba como un mero escándalo teatral. Ese espacio público marca un límite definitivo a la libertad de creación del autor dramático. El respeto a esos límites es algo forzado por el hecho de que el público deja de seguir la obra si lo que ocurre en escena se aparta excesivamente de su conocimiento y expectativas, al convertirse los acontecimientos en algo incomprensible y carente de sentido.²⁵

Desde esta perspectiva, analizaremos en el capítulo tercero —y a la luz de estos principios— la puesta en escena de Hamlet de Alberto Isola. Terminaremos el presente capítulo con una breve reseña de lo que ha significado la dramaturgia shakespeariana para el teatro peruano.

2.4. Shakespeare en el Perú

En los últimos siete años se ha producido un significativo crecimiento del número de puestas en escena de los dramas de Shakespeare. Propiamente en Lima, sus obras se han representado en el ámbito del teatro profesional y en el amateur y universitario. Sin duda, la cantidad de obras escenificadas representa un número muy significativo para un espacio teatral como el nuestro. Aquello demuestra una cierta predilección por las obras shakespearianas, en concreto por las tragedias, como lo veremos más adelante. En el ámbito mundial también se ha dado un repunte en la presentación de las obras de William Shakespeare no sólo en el teatro sino también en el cine.

²⁵ SCHMITT, Carl, *op cit.*, p. 30.

Una obra como *Romeo y Julieta*, por ejemplo, volvió a cobrar adeptos a través de una propuesta bastante modernizada bajo la dirección del australiano Baz Luhrmann. Por otro lado, Kenneth Branagh trajo al cine una extraordinaria versión de *Hamlet*. También las comedias como *Mucho ruido y pocas nueces* y *Sueño de una noche de verano* fueron trasladadas últimamente a la pantalla grande.

Al hacer un breve recorrido por el teatro shakespeariano en el Perú, particularmente en la capital, nos encontramos, en primer lugar, con una predilección por las obras trágicas. Sólo en el teatro comercial se presentaron cinco de esas extraordinarias muestras del arte de Shakespeare. En 1997, bajo la dirección de Marisol Palacios, se escenifica la tragedia de *Romeo y Julieta*; dos años más tarde, Edgar Saba presenta su versión de *Rey Lear* en las ruinas del Teatro Municipal de Lima, como parte del proyecto especial “El Teatro Municipal renace”. Aquí, Saba ubicó la corte de Lear en una sociedad bárbara y fusionó los elementos escenográficos con la disposición natural del teatro. Por otra parte, en el año 2000 el perturbador drama político *Macbeth* también se instaló en las salas limeñas gracias a la dirección de Roberto Ángeles.

Asimismo, en el último montaje del 2002 del Centro Cultural de la Universidad Católica, Edgar Saba nos introdujo en un *Otelo* ambientado en la época del Perú Republicano; aquí, Saba establece un paralelo entre la figura central de esta tragedia y el libertador Simón Bolívar, sin duda una de sus más provocadoras propuestas.

Por otro lado, fuera de este circuito comercial, la Escuela de Teatro de la Universidad Católica presentó, en el año 2000, su versión de *Troilo y Crésida* bajo la dirección de Mario Delgado; mientras que el actor Edgar Guillén nos trajo su versión unipersonal de *Ricardo III*, valiosa adaptación creada, actuada y dirigida por él mismo, y con sólo tres elementos en escena: una máscara, una catana y una corona distribuidas en la sala de su casa.

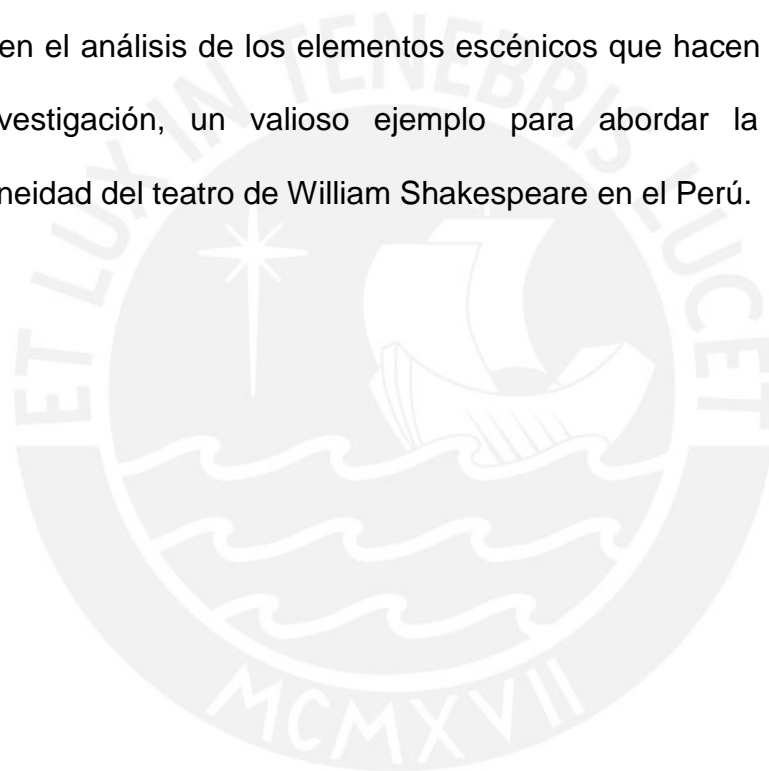
Por el lado de las comedias, *Sueño de una noche de verano* fue puesta en escena por el grupo Cuatrotablas en 1996; original versión donde la expresión corporal de los actores jugaba un rol predominante. Ese mismo año y bajo la dirección de Rafael Sánchez, *Sueño de una noche de verano* también fue puesta en escena por los estudiantes del Centro Cultural Teatro de Cámara y, un año más tarde, por los alumnos del taller de teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú en el campus universitario.

Asimismo, el director Alberto Isola nos presentó en 1998 su extraordinario montaje de *Lo que te dé la gana* en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, en el 2000, el director Donald Van deer Maaten dirigió en el Teatro Británico la siempre divertida obra *La fiera domada*.

En cuanto a *Hamlet*, tema principal de nuestro estudio, esta tragedia shakespeareana se montó en el Perú por lo menos hasta en tres oportunidades, siendo la más antigua aquella que tuvo lugar bajo la dirección del dramaturgo y director Alonso Alegría. Hace seis años, otra excelente propuesta de la misma obra, con recursos

minimalistas —un crucifijo y una silla eran los únicos elementos escenográficos— fue llevada al teatro por el director y formador teatral Roberto Ángeles.

Finalmente, para la temporada abril-junio del año 2001, *Hamlet* se presentó en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, bajo la dirección de Alberto Isola y la interpretación del actor Bruno Odar en el papel principal. Precisamente de este montaje hablaremos a profundidad en el capítulo siguiente, ahondando en el análisis de los elementos escénicos que hacen de esta obra, a juicio de esta investigación, un valioso ejemplo para abordar la problemática de la contemporaneidad del teatro de William Shakespeare en el Perú.



Capítulo 3

Hamlet en el 2001: la propuesta de Alberto Isola

Ya hemos citado a varios autores que aludían a las grandes posibilidades que encarna *Hamlet*, probablemente la obra de Shakespeare más representada en el ámbito mundial. La universalidad de sus personajes y su temática invitan al director a abordar la obra según su propio superobjetivo. Y ése, precisamente, fue el caso del montaje del actor y director Alberto Isola durante la temporada 2001, en Lima, que tuvo como escenario el teatro del Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El *Hamlet* de Isola se estrenó en abril del 2001 y fue el quinto montaje shakespeariano del Centro Cultural PUCP. Desde su fundación, en 1994, el Centro Cultural había producido y coproducido cuatro obras del autor inglés, todas ellas con mucho éxito: *Romeo y Julieta* (1997), *Lo que te dé la gana* (1998), *Rey Lear* (1999) y *La fiera domada* (2000). *Hamlet* fue realizado en coproducción con *Se va el tren*

Producciones y la empresa telefónica *TIM Perú*; la producción ejecutiva estuvo a cargo de la licenciada Clemencia Ferreyros. Participaron doce actores en escena que desarrollaban, en algunos casos, más de dos papeles cada uno. La particular concepción del montaje determinaba el uso de recursos audiovisuales en combinación con la actuación en vivo.

El director decidió contextualizar la obra en una época de singular importancia: los años sesenta, y en especial los años sesenta estadounidenses. Ello se debió a las peculiaridades que brindaba la época, en tanto período de la historia particularmente cargado de significación para el auditorio contemporáneo. Conviene destacar el ambiente de aquellos años.

En Estados Unidos, durante los sesenta, la Guerra Fría estaba en su apogeo y se vivía diariamente con miedo e inseguridad por un inminente conflicto bélico con la Unión Soviética, conflicto que nunca se produjo, pero en cuya prevención se articulaba un poderoso aparato policial y de inteligencia. El asesinato del presidente Kennedy, en 1963, contribuyó con esa percepción generalizada de zozobra y acentuó en los jóvenes la sensación de “pérdida de la inocencia”, luego del período aparentemente idílico de la posguerra. La ciudadanía cayó en cuenta de un panorama adverso y violento. A ello se sumó una catástrofe política y militar: la guerra en Vietnam, conflicto sin propósito aparente, en cuyas batallas terminaron los sueños de muchos jóvenes estadounidenses.

Del mismo modo, cerca de las costas norteamericanas, se consolidó un foco de previsible malestar: Fidel Castro imponía en Cuba una dictadura comunista, en medio del

auge de las dictaduras latinoamericanas. La ruptura de Cuba con el gobierno de los Estados Unidos fue casi instantánea y el nuevo estatus de la isla, como país socio de la Unión Soviética, constituyó un grave problema de seguridad nacional.

Por otra parte, la política interna de los Estados Unidos se vio sacudida por los conflictos entre movimientos racistas y movimientos defensores de los derechos civiles de los negros. El racismo en el país era una suerte de sentimiento colectivo que se manifestaba sobre todo en los estados del sur. La situación de tensión tuvo como consecuencia la desconfianza e intranquilidad pública, que se vieron incrementadas por el asesinato del máximo líder del movimiento integracionista negro, el afroamericano Martin Luther King, cuya figura había adquirido gran relieve y prestigio tras las sangrientas luchas raciales del estado de Alabama.

Este inestable panorama político y social, unido al fantasma de la Guerra Fría, se extendió hacia todo el mundo occidental europeo y, por supuesto, hacia el Tercer Mundo y a los países de América Latina. Es de imaginar que esta situación mantuviese en alerta perenne a quienes ejercían algún tipo de autoridad política o militar —sobre todo a los altos organismos gubernamentales de Estados Unidos— no sólo por la responsabilidad de administrar la crisis, sino por las desconfianzas que suscitaban el descuido o la sospecha de descuido en el ejercicio de labores tan importantes. Se suponía de inmediato la traición del funcionario gubernamental, y, para prevenirla, se vigilaban sus actos más triviales en aras de mantener el orden y una paz aparente y sumamente frágil.

Es muy necesario tener claro este contexto histórico para ahondar en el estudio de la propuesta de Alberto Isola, ya que, como veremos más adelante, esta contextualización posee una fuerte relación con la coyuntura de la obra original y, sin lugar a dudas, una fuerte correspondencia con el panorama peruano en el 2001. De este modo, vamos a hacer una detallada revisión de esta puesta en escena, a la luz de los pensamientos de contemporaneidad ya revisados en los dos capítulos anteriores.

3.1 El superobjetivo. ¿Ser o no ser?: un asunto de valores

Quisiéramos empezar aquí con un pensamiento de Peter Brook recogido en el programa de mano de la puesta en escena de Alberto Isola. Dice:

Detengan a cualquiera, no importa a quien, en la calle, y pregúntenle: “¿Qué conoce de Shakespeare?” Hay enormes probabilidades de que la respuesta sea: “To be or not to be, Ser o no Ser...” ¿Por qué? ¿Qué se esconde detrás de esa pequeña frase? ¿Quién la dijo? ¿En que circunstancias? ¿Por qué motivo? ¿Por qué motiva? ¿Por qué esa pequeña frase se ha vuelto inmortal?

Hamlet es como una bola de cristal que gira en el aire. Sus facetas son infinitas [...] la bola gira y nos presenta a cada instante una nueva faceta [...] Nos ilumina. Siempre podemos redescubrir esta obra, hacerla revivir, partir una vez más en busca de la verdad [...] Detrás de la superficie de esta obra se esconde un mito, una estructura fundamental, que intentaremos explorar juntos.²⁶

Como dice en la cita, *Hamlet* es como una esfera de cristal cuyas facetas son una rica posibilidad de exploración para el director. Nada está dicho en *Hamlet*. Para un director creativo la obra representa una fuente inagotable de preguntas.

Para su montaje de *Hamlet*, Alberto Isola trabajó a partir de la premisa de que nada, absolutamente nada, señala en la obra que hay una forma exclusiva para pensar que “las

²⁶ BROOK, Peter. Extraído del programa de mano del montaje *Hamlet* de Alberto Isola.

cosas deban ser así”, es decir, que deban ser de un modo necesariamente determinado. La obra no dice que Hamlet deba ser obligatoriamente el príncipe medieval listo a vengar a su padre, ni mucho menos que deba estar loco o enfermo desde un comienzo, o que todos a su alrededor sean una camarilla de traidores. El trabajo de Alberto Isola empezó, por ello, con el deseo de descubrir qué es lo que una obra tan compleja, misteriosa, exigente y dúctil como *Hamlet* tendría que decirnos en ese momento, en el Perú del año 2001.

De este planteamiento, y como el propio director nos lo mencionó, las áreas de interés se fueron concretando en la figura del príncipe Hamlet no como un desadaptado social o un ser psicológicamente limitado, ni tampoco como un vengador, sino, como un filósofo universitario extraordinariamente racional, con una meditada escala de valores modelada sobre la base de una exigente educación moral, que se ve enfrentado a un medio violento. Es la atmósfera de la corrupción, el asesinato y la traición que le exige una acción inmediata.

De este modo, sobre la figura del príncipe Hamlet se cierne el profundo dilema: ¿alejarse de este medio hostil que le envenena el alma y la mente o poner su mente y su alma en la misión de combatirlo? Si este filósofo se aleja, corre el riesgo de convertirse en cómplice de las circunstancias que deplora y se vuelve entonces un cobarde; un observador pasivo, esta misma pasividad va en contra de sus propios valores. Pero, si, por el contrario, combate, corre el riesgo de terminar haciéndolo con las mismas armas que sus enemigos; se ensuciaría las manos de sangre y traición y terminaría siendo, a final de cuentas, igual o peor que aquellos que odia.

Hamlet, desde su concepción shakespeareana y tal como la define el director, está lejos de ser un cobarde, pues si lo fuera huiría de la situación. También está lejos de ser el vengador, pues si fuera el seguidor obediente de la orden de su padre no presentaría remordimientos para realizar la venganza. El dilema que enfrenta la obra, desde el punto de vista de Alberto Isola, es la legitimidad de la venganza, una venganza que funda sus bases en una relación vertical y autoritaria de parte de Hamlet padre, que pesa sobre la conciencia del protagonista. Éste, a diferencia de aquél, calibra lo legítimo de su venganza a la luz de valores e ideales mucho más elevados, pero que se ven presos de un fuerte estigma patriarcal: ¿vengar o no?

Quizás para un personaje como Laertes o Claudio esa duda no es tal, pero para Hamlet, para este Hamlet —estudiante de filosofía, de fuerte educación moral y amplia cultura— el dilema entraña una profunda agonía existencial, que no se vincula en absoluto con la cobardía o la mera alteración psicológica, como podrían proponer otras puestas en escena. El dilema es, para este Hamlet, una cuestión de valores.

Alberto Isola, así, nos plantea una reflexión que es válida tanto para la época de Shakespeare como para la de nuestros días, pues es pertinente para varios contextos sociales y, por supuesto, claramente oportuna para nuestra realidad peruana. De este modo, su visión de fondo alude a los estudiantes, profesionales y hombres conscientes de una realidad conflictiva, que trastoca valores humanos y sociales fundamentales para un proceso sano de desarrollo. De ello surgen las preguntas: ¿aislarse?, pero ¿cómo?; ¿intervenir?, pero ¿cómo? ¿Cómo podemos actuar dentro de este medio social adverso y corrupto sin traicionar nuestra conciencia? He ahí el dilema.

3. 2 Una mirada contemporánea desde los sesenta

El director empleó el contexto de la década de los sesenta para ofrecer una perspectiva más actual de la legendaria tragedia ambientada en el Medioevo, sin trasladarla al presente inmediato de los noventa o comienzos del dos mil. Los años sesenta, como ya lo mencionamos, marcaron toda una época de grandes cambios políticos, sociales y humanos que tuvieron su eje central en Estados Unidos, pero que repercutieron en toda Europa y Latinoamérica. Estos profundos cambios fueron los que propiciaron en los jóvenes toda una revolución manifestada con claridad en la emergencia de grandes grupos contestatarios (por ejemplo, los *hippies*). Los sesentas, así, se caracterizaron por una sentida falta de estabilidad social y política, que se aproximaba bastante a la realidad isabelina de William Shakespeare.

Sin embargo, Isola opta por los años setenta también por la distancia que guarda de la actualidad de su público, en un proceso análogo al de la propia obra con respecto del público isabelino para el que fue escrita. Shakespeare escribió esta obra para una Inglaterra renacentista, pero no la escogió como contexto inmediato de su obra, sino que eligió una realidad aparentemente distante, pero fácilmente reconocible para su público como lo fue el Medioevo (específicamente el medioevo danés). Al igual que el autor inglés, Isola elige una contextualización de *Hamlet* situada en el pasado de su público para mostrar una problemática con numerosos puntos de contacto con la del mundo contemporáneo a la puesta en escena (ello resulta especialmente significativo para la generación cuya edad oscila entre los cuarenta y cincuenta años y que mantiene vivos sus recuerdos de la década de los sesenta).

La opción de Isola destaca que todo director, al devolvernos una obra de Shakespeare, hace una amalgama entre tres tiempos (a los que suma su propia mirada): el tiempo en que Shakespeare escribió la obra, es decir la época isabelina; el tiempo del que el autor adaptó la obra, es decir la Dinamarca medieval en el caso de *Hamlet*; y el tiempo en que el espectador actual la va a presenciar. Atendiendo a estos tres tiempos, el director dispone un cuarto tiempo --el que obedece a su superobjetivo-- que es el que nos devolverá la obra con una mirada contemporánea; el que nos dirá lo que Shakespeare quiso decir. En el montaje de Isola, la década de los sesenta mostraba características similares a las de la ambientación shakespeariana original y apelaba a la memoria emotiva del público objetivo del director, señalándonos, así, la proximidad del cuestionamiento: *intervenir o aislarse*.

En la puesta en escena de Isola, el legendario castillo danés, con el cual posiblemente los isabelinos relacionaban el palacio real de Isabel y, posteriormente, el de Jacobo I, fue trasladado a la casa de gobierno de un presidente estadounidense de los años sesenta. Ello, a su vez, evocó en el público un palacio de gobierno muy similar al de cualquier país latinoamericano en el que prevalecen visos dictatoriales fácilmente reconocibles.

De otro lado, el espionaje de Polonio en Elsinore —que podría haber evocado en algún contemporáneo de Shakespeare los constantes hechos de espionaje de la corte inglesa (el comentado caso de Essex, por ejemplo)— se ambientó en los años sesenta con un despliegue que reproduce la sofisticada red de espionaje de un famoso director de

la CIA en la época de la Guerra Fría. Esta caracterización, a su vez, terminó recordando en el público peruano, como trataremos más adelante, acontecimientos de nuestra historia política reciente.

Asimismo, la contextualización de la obra en los años sesenta destaca los conflictos propios de la brecha generacional entre padres e hijos —expresados en esos años como rebeldía y fenómenos artísticos generacionales— y que alude a una problemática patriarcal aún vigente en nuestra época. El Hamlet danés y el isabelino tenían una presión de honor. Para el Hamlet de los sesenta, la cuestión de honor cedió el paso a una presión de tipo paterno, mucho más reconocible y válida para nuestros días.

De esta manera, y como el propio director señala en el programa de mano de la obra, a través de una cita de Benno Besson: “El espectro, la sombra de ese padre, pesa sobre la obra como el impacto de las fuerzas patriarcales sobre nuestras conciencias contemporáneas”. El honor era básicamente la suma de las presiones isabelinas reflejadas por Shakespeare en el conflicto del Hamlet danés. Alberto Isola nos brinda, desde los años sesenta, una angustia más vigente que la defensa del honor; la presión de los padres sobre las libertades de los hijos y, concretamente, la pugna inconsciente entre la obediencia al código moral del padre y los propios valores.

3. 2. 1 Construyendo los personajes

Polonio y Claudio

Quizás, en la mayoría de versiones, Polonio siempre ha sido visto como la mano derecha del rey Claudio, dispuesto a obedecerlo y apoyarlo, ya sea porque hace suyas las

motivaciones el rey o porque tiene que defender su puesto en palacio. En esta versión, Polonio persigue intereses más ambiciosos, ya que su papel parece trascender a la figura de un simple funcionario. En la puesta en escena de Isola, Polonio, es quizás, el verdadero gobernante que se vale de la figura del rey Claudio para ejercer su influencia.

El comportamiento de Polonio muestra grandes indicios de que es él quien lleva realmente el mando de las acciones en el palacio, ya sea por la frialdad con que encara los hechos —muy distinto al carismático rey Claudio— o la seriedad de sus gestos y el maquiavelismo con que lleva a cabo sus funciones. El director Alberto Isola le da al actor, Mario Velásquez, la imagen de un controvertido personaje estadounidense de la Guerra Fría: el legendario John Edgar Hoover, director de la CIA. Así, el actor debió asumir el carácter serio, frío y calculador de este personaje.

En el montaje de Isola, Polonio tenía, por ejemplo, cámaras ocultas en palacio y micrófonos camuflados en las habitaciones donde grababa a quienes entregaban dinero a cambio de favores políticos. Era capaz de espiar a su propio hijo y ofrecer sobornos por ello. Asimismo, no solo espiaba la conversación de Ofelia y Hamlet, sino la grababa a través de un micrófono cuidadosamente escondido en la Biblia de su hija, a quien mantenía subyugada a su voluntad. Para este Polonio, el fin justificaba los medios; era el maquinador, artífice y hacedor del palacio. Maquiavélico en toda la extensión de la palabra.

Por otro lado, Claudio era el carismático y popular gobernante de una época de crisis, interpretado por el actor Sergio Galliani. Este personaje, lejos de ser el otoñal

asesino ruin y grotesco, gélido cabecilla de un complot terrible y cruel, luce, más bien, encantador, de excelentes modales y buen gusto. Por la edad del actor, bien podría pasar como un verdadero contemporáneo de su sobrino Hamlet. Esta circunstancia los pudo hacer compañeros de vivencias propias de su generación, pero, por el contrario, termina agudizando el sentimiento de traición que sufre Hamlet: un hombre de su edad, que podría ser su hermano, se acuesta con su madre luego de matar a su padre, y es, ni más ni menos, su propio tío.

De otro lado, Claudio aparece ante Polonio como una figura más débil, que ejecuta la voluntad de su asesor. Por momentos, llega a parecer un títere de su voluntad. Este rasgo de debilidad se materializa en el hecho de que se le ve drogándose y concentrado en el billar y la bebida, vicios que ni por asomo tientan a Polonio. Este Claudio no es el Claudio viejo, monarca prepotente y artífice de crueldades atroces, sino es un Claudio joven, seducido aún por la vida y el amor de una mujer, entregado a las debilidades del alcohol, las drogas y los placeres. Es un hombre sin moral, entregado a la voluntad de un Polonio mucho más temible.

Gertrudis y Ofelia

Para el personaje de Gertrudis, Isola eligió a la actriz Ivonne Frayssinet. El director manejó con ella la imagen de la legendaria Jacqueline Kennedy, icono de la mujer en los años sesenta. Se destacó su sobriedad y elegancia, capaces de enloquecer de deseo a Claudio, pero, como la mujer de un gobernante dictatorial, primó en ella la ausencia de poder e influencia y una marcada inconsciencia frente a lo que pasaba a su alrededor. Gertrudis estaba relevada del encargo político y su rol como reina era figurativo. Como

mujer, sin embargo, se percibía en ella cierta piedad, amor y generosidad. Sin duda, tenía pensamientos y voluntades propias, pero su acción se veía anulada frente al poder de Claudio y, especialmente, ante la imagen dominante de Polonio. Pero, además, a Gertrudis la dominaba el propio deseo de autoanularse: la reina recurría a un vaso de licor en momentos de crisis, lo que daba claras señas de su débil voluntad.

Al igual que Gertrudis, Ofelia —encarnada por la actriz Norma Martínez— sentía una sombra sobre su vida, que se concretaba en la dependencia total de la figura del hombre. En primer lugar, la de su padre, impuesta por una educación machista y castrante; en segundo lugar, la de su hermano, por la sobreprotección de éste; y, en tercer lugar, la de Hamlet, caracterizada por un amor genuino, pero ciego, que la inutilizó hasta el momento en que se vio separada de él y se observó sola. Estos rasgos de una Ofelia niña, que despierta a la crudeza de una soledad absoluta a raíz del trágico asesinato de su padre a manos de Hamlet y concretizada en una evidente locura, se agudizaron por el temperamento y la imagen física de la actriz elegida, que resaltaba una intencionada contradicción: la niña temerosa y castrada envuelta en la piel de una mujer de profundas experiencias.

El príncipe Hamlet

El papel principal de la obra e indiscutible eje de la misma, Hamlet, fue interpretado por el actor Bruno Odar. Desde ya, el físico del actor imprimió en el personaje carácter y una edad apropiada para discernir juicios y acciones. El tiempo y la experiencia universitaria habían madurado en su espíritu una escala de valores basados en la moral de una compleja actitud filosófica. Contemporáneo de Claudio, Hamlet se siente

profundamente dolido de la traición de su madre al casarse con el asesino de su esposo, y la devoción por su padre lo hace dudar hasta la locura en cumplir o no la misión vengadora que le impone el fantasma: ¿intervenir y traicionar su cultivada conciencia? o ¿aislarse y ser un cobarde? Frente a este dilema existencial, Hamlet, en la visión del director Alberto Isola, encarna los ideales y principios propios de cualquier persona con un aplicado nivel escatológico. Quizás para un profesional de hoy en día, con una formación humanística bien fundada, validar la legitimidad de una venganza similar no sería menos perturbador de lo que fue para Hamlet.

Hamlet busca siempre aislarse del mundo. Aislarse incluso de sí mismo. Se encierra en su dormitorio con música de *The Beatles* y los *Rolling Stones*, y escucha canciones como *Get off my cloud* y *Revolution number nine* —temas a los que volveremos más adelante— ensimismándose al punto de dar la impresión de ser un autista. Este aislamiento de Hamlet, hecho patente en la disposición casi carcelaria de su refugio, evoca naturalmente la rebeldía generacional propia de la década de los años sesenta, y se ve acrecentada sobremanera por la angustiante pugna entre los deberes filiales que se le imponen y sus estrictos valores morales.

Así, Hamlet ha perdido el gusto de vivir, no puede confiar en nadie, ni en sus amigos, ni en Ofelia; mucho menos, en su madre. Tampoco confía en el fantasma de su padre: frecuentemente pide pruebas de la verdad de sus palabras. Tras su perturbador pedido de venganza, Hamlet pierde el sentido de todo lo demás; abandona el amor de Ofelia y el de su madre, y en su soledad incrementa el repudio que siente por ellas; por la traición. En realidad, el aislamiento del príncipe se inicia en su mente, con él mismo, y se

reproduce en su actitud frente a las personas de la corte. La corrupción del hombre, tanto en el ámbito moral como en el físico, le produce náuseas y rechazo. Hamlet ya no puede aferrarse a nadie.

Por otro lado, la construcción del personaje que propone Bruno Odar, tenía notorios visos infantiles, sarcásticos y juguetones. Mención aparte es su pasión por el teatro, arte que ama, y es para él la única manera de creer totalmente en lo que dijo el fantasma. Hamlet escribe los párrafos que recitará el actor, toma la dirección de la obra e incluso se aventura en la interpretación. Al hacerlo, siente que interpreta un rol, se introduce completamente en su papel y, por primera vez, da la impresión de saber realmente quién es él. En un momento, utiliza los elementos del teatro para expresar esa identidad, maquillándose los ojos, a manera de máscara, asemejando en cierto modo uno de esos extraños y oscuros jóvenes, irreconciliables con el mundo; los *Ghosts*, grupo que emerge a principios de los sesenta y cuya característica era el maquillaje negro en los ojos y la ropa oscura.

Cuando Hamlet dirige a los actores en su obra, se transforma; la boina negra y las gafas oscuras que usa traen a la memoria a un director italiano de la época en que se contextualiza el montaje de Isola. Posiblemente Hamlet se relaciona a sí mismo con la figura de Fellini o de algún otro director italiano de los años sesenta; iconos vitales de una industria europea en todo el auge artístico y comercial. Hamlet, al igual que Fellini, se sintió —en su rol de director— como el hacedor de todo un mundo de relaciones y conflictos, dueño, de algún modo, de la vida y de la muerte de sus creaciones. La

representación de la que era dueño se constituía así, para el príncipe, en la única forma de descubrir la validez del crimen de su padre y de señalar al causante.

Es muy importante reflexionar sobre los recursos que propone el director y que refleja el personaje de Hamlet, pues se conectan íntimamente con la realidad de la contextualización y con las características propias del protagonista. El hecho de que se pinte los ojos de negro para decir su monólogo teatral, cuando apenas llegan los actores y cuando dirige y presenta la función teatral, ya encierra toda una metáfora: Hamlet no se pertenece; vive recluido en una máscara que le impide revelarse del todo; como en el teatro, solo representa un rol. Asimismo, la imagen de un excéntrico director de cine, del tipo de Fellini, describe su personalidad de cuerpo entero: el *director* Hamlet; éste manipula la ficción teatral, dirige visceralmente a sus actores, actúa si es preciso. Asume íntegramente su rol de artista, de creador absoluto, con entero control y libertad.

Otro rasgo, muy importante, y de entera elección del director en función de la creación del personaje principal, es la famosa escena que continúa a la del teatro, cuando Hamlet sabe por fin que lo dicho por el fantasma es cierto. En ese momento, entra al despacho de Claudio y lo encuentra rezando. El Hamlet interpretado por Bruno Odar, no frena su intento de matar al rey porque crea que si lo mata cuando está rezando, éste se irá al cielo y así su castigo se volverá premio. No; Hamlet desiste de matar a Claudio porque posee *tanto valor moral* que liquidar la vida de un hombre, y más aun la de un hombre indefenso, es una idea imposible e incluso repulsiva.

Esa es una decisión del director y el actor: proponer un Hamlet que crea firmemente en que si mata a Claudio éste irá al cielo o proponer un Hamlet que no lo mata porque tiene la conciencia moral suficiente para estar impedido de hacerlo. En la escena montada por Isola, Hamlet, al ver a Claudio rezando, sólo se limita a recrear en su mente la práctica del crimen y, aun así, siente impulsos que lo paralizan. Como luego lo confirmó el director Alberto Isola, se trata de una alusión a la película *La naranja mecánica* —basada en un libro publicado en los años sesenta—, en la que se muestran los frenos conductistas que le fueron impuestos a un joven rebelde para rechazar el sexo, las drogas y las agresiones. Este joven padecía náuseas tremendas y un malestar desmedido al presenciar el más mínimo atisbo de violencia. Al igual que él, en la escena de la oración de Claudio, Hamlet también siente náuseas al imaginarse matando al rey. Aquí aparece un ejemplo claro de superobjetivo del director en la obra: ¿quién mataría a otro hombre, sabiendo que ese hecho empañaría para siempre su conciencia? El contrapeso de este pensamiento es para Hamlet la lealtad hacia su padre, lealtad que, tal como hemos señalado, apoya sus bases en encarnizados deberes filiales y que se ve concretamente en la inscripción en *graffiti* que dibuja en su cuarto y que acompañará el resto de la obra: *Recuérdame*.

El *graffiti* fue inventiva del actor, respaldada por la idea de que representa la voz del que no tiene voz; el grito desesperado del oprimido. Por ello, en la obra, simboliza la voz del fantasma del padre de Hamlet; oprimido por el crimen del cual fue víctima, también es la voz de Hamlet, presionado por la circunstancia de la venganza — e incluso también sería la voz de cada uno de los personajes que luego desaparecerán a través de la historia. La escritura *graffiti* utiliza letras de grandes dimensiones en colores vibrantes que buscan llamar la atención al plasmarse en paredes, veredas y vías públicas. El *graffiti*

escrito por Hamlet parece gritar, acusar, decir a todas luces “Recuérdame; yo estoy presente”.

El fantasma, Hamlet y Laertes

El actor Aristóteles Picho dio vida al padre de Hamlet. El fantasma tenía uniforme militar y hacia recordar a las figuras dictatoriales de los sesenta. Sin duda estaba lejos de ser el padre cariñoso y protector. Su temple era más bien agresivo y meramente autoritario. Sin reparo alguno, toma a Hamlet y en un gesto de supremacía física le abre los ojos hasta lastimarlo con el propósito de que vea la injusticia y la traición de la cual debe tomar venganza.

En la primera imagen aparece casi en ropa interior; en un caballete reposa su uniforme militar. Está desnudo de su rango porque está muerto; sólo sabe imponer su autoridad por la fuerza y subyuga a su hijo. En forma deliberada, el director hace que el mismo actor dé vida a dos personajes más: el actor principal que interpretará la muerte de Gonzago en la obra que se presentará en palacio y el enterrador de Ofelia.

El director, además, coloca su marca sobre el desempeño del actor en sus distintos papeles. En el saludo inicial que Hamlet le da al actor principal de la compañía que visita palacio, Isola señala que crucen las miradas como reconociendo en el fondo una relación más profunda, y en efecto, luego Hamlet se dará cuenta que será alguien, curiosamente muy parecido a su padre, quien interprete al rey en la burda y comiquísima versión de *El asesinato de Gonzago*. Más adelante, Hamlet también nota la semejanza entre su padre y el funcionario de la morgue —el enterrador de Ofelia bajo una mirada mucho más actual y

contemporánea— que encarna Picho. El enterrador se burla de la muerte; aparece cantando. Trabaja en un lúgubre sótano de la morgue pública, detestable lugar donde terminan los infortunados que encuentran la muerte en las calles donde son codificados con números que los terminan alejando aún más de la vida y de la dignidad humana. Ahí parece desempeñarse con plenitud y alegría el personaje cuyo actor antes ha ejecutado roles patriarcales; dos caras de la misma moneda.

Por último, Laertes, el hermano de Ofelia, interpretado por el actor Giovanni Ciccía, es un militar prominente con toda la garra para la acción, pero fácilmente llevado por los vicios. Polonio duda de su reputación y tiene razón. Cuando se despide de Claudio, Laertes hace un notorio gesto de embriaguez que es ignorado por el rey y ocultado por su padre. También es relevante mencionar la presión que este personaje ejerce sobre su hermana Ofelia, al punto de dejar entreabierta una sospecha sobre la seducción que ejerce sobre él la virginal imagen de la muchacha. Ante un llamado de venganza, Laertes, a diferencia de Hamlet, no dudaría de matar. Su espíritu responde a la acción inmediata; no es maquiavélico como su padre; al contrario, no tiene mayor reflexión que sus impulsos.

3.2.2 La trama de *Hamlet*: corrupción, espionaje y venganza.

La trama de *Hamlet* puede prestarse a varias interpretaciones, pero sobresalen los elementos de corrupción en todas sus manifestaciones, que luego derivan en espionaje y venganza. La corrupción de Claudio se concreta en el hecho original del asesinato de su hermano Hamlet, rey de Dinamarca, posiblemente instigado por Polonio. Ello origina el sentimiento de venganza de Hamlet y la explosión del espionaje en el palacio.

Hamlet es espiado constantemente: en su dormitorio, a través de sus amigos Rosencrantz y Guildenstern, y directamente por Polonio y Ofelia. Desde luego, si bien es cierto que Hamlet se siente amenazado en su libertad por el agobiante mundo de la corte, también se siente presionado por su propia interioridad, su conciencia que lo increpa, lo atosiga y no lo deja responder.

La trama de esta versión, adaptada por el propio Isola, es la siguiente: en las altas esferas gubernamentales de una sociedad, semejante a la estadounidense de los años sesenta, el abuso de poder y la corrupción eran prácticas cotidianas. En el marco de una atroz inseguridad, producto de la inminencia de una guerra, Hamlet, sobrino del actual gobernante, es desafiado por el fantasma de su padre, a dar muerte a su asesino, que es su propio tío. El príncipe, ya resquebrajado por el hecho de haber presenciado el casamiento de su madre con su tío tras brevísimo luto, empieza, así, una feroz lucha interna contra el deber de obedecer la voluntad del fantasma y la obligación de respetar sus estrictos valores morales.

La presión patriarcal que ejerce Hamlet padre sobre su hijo le dificulta tomar esta decisión. Al final de los hechos, el resultado es un Hamlet que defraudó un amor, que mandó a la muerte a dos de sus mejores amigos, que asesinó a Polonio, literalmente como a un animal, y que fue traicionado por todos, incluso por su propia mente que, a través de sus profundos dilemas, lo condenó a una evidente fragilidad con visos de locura. Posteriormente, Hamlet muere a manos de Laertes e, indirectamente, a manos de

Claudio, pero cumple su misión vengadora con el último aliento de su cuerpo en la escena del combate final. En esta versión, a diferencia de la original, nadie sobrevive, ni Horacio.

Fortinbras, hijo del enemigo de Hamlet padre, irrumpe en medio de la sangrienta escena final para recobrar los territorios perdidos por su progenitor. Este Fortinbras no desea mantener vivo a nadie del antiguo régimen y ordena fuego contra Horacio, y deja así muda a la voz del único que podía relatar estos hechos. La tragedia se hunde aquí en el más completo silencio. Sobre este mismo punto volveremos más adelante.

Isola, de este modo, sitúa la trama en un mundo ciertamente contemporáneo, lleno de espionaje, traición y asesinatos fortuitos. La atmósfera termina asfixiando a sus habitantes, envolviéndolos en vicios y embriagándolos en ansias de poder. No hay cabida para la confianza, tampoco la hay para el amor. Hamlet se siente fuera del mundo, pues un espíritu cultivado y de claros principios sufre ante la presencia de un medio hostil y agresivo como el de esta historia. El dilema de Hamlet, así, resulta profundamente contemporáneo, vigente, para una época como la nuestra, tan parecida a la sociedad en donde tiene lugar esta trama. En mayor o menor medida, hoy, en nuestra realidad reciente, existen muchos Hamlets.

3. 2.3 El lenguaje de la obra: cortes dramáticos, poesía y música

La versión de este *Hamlet* en particular fue una adaptación trabajada por el mismo director que trató de mantener el *Hamlet* original pero con un lenguaje más claro, que reemplazó los “vosotros”, los “queréis”, los “visteis” por el “tú” o el “ustedes”. En cuanto a

las modificaciones, vamos a citar el corte más importante de la obra como un ejemplo del trabajo sobre el texto original.

Al comienzo de la obra, como pudimos observar en el texto de la versión de Isola, el director tenía la intención de empezar el montaje con el parlamento final de Horacio, el mismo que relata ante Fortinbras, después los sangrientos sucesos que terminan con la muerte de Hamlet. El parlamento es como sigue:

HORACIO: Deja que cuente al mundo, que lo ignora, cómo ocurrieron estos sucesos. Oirán hablar de actos impúdicos y sangrientos, de sospechas sin fundamento, de crímenes casuales, de muertes perpetradas por la astucia o la fuerza y, como, consecuencia de esto, de maquinaciones fraguadas que se vuelven contra sus propios inventores. Diré toda la verdad. Y que sea ahora, aunque los ánimos estén perturbados, para que intrigas y errores no engendren nuevas desgracias.

Originalmente, Alberto Isola había planteado que la obra empezara con las voces de los demás personajes diciendo sus líneas más importantes para, después, oír nítidamente a Horacio con este parlamento y finalizar su intervención con el sonido de un disparo lejano, e inmediatamente después, iniciar la obra propiamente dicha. Sin embargo, y tal como vimos en escena, el director desistió de esta intención y no apareció en el montaje. Tal parlamento sólo apareció al final de la obra, tal como señala el texto original, precediendo la orden final de Fortinbras: “Tengo antiguos derechos sobre este reino que ahora me toca reclamar. Disparen”, hecho que provoca la inmediata reacción de sus guardias quienes abren fuego contra Horacio y callan para siempre su voz.

La implicancia de la intención primigenia de Isola es realmente relevante. Debemos empezar diciendo que, en la obra original de *Hamlet*, los disparos a los que se refiere Fortinbras no van dirigidos a liquidar a Horacio, sino por el contrario; aquellos disparos significaban las honras fúnebres en honor del príncipe Hamlet. Estos, según la tradición, revisten de solemnidad la despedida de un rey, un príncipe o una alta autoridad. El giro dramático del director, en la escena final, era bastante claro: sin alterar el texto y sólo basándose en una acotación escénica, calla la voz de Horacio y deja a Fortimbras como el único sobreviviente. Nadie se enterará de lo que ahí pasó y, como lo señaló Horacio, tales intrigas y errores correrán el riesgo de engendrar nuevas desgracias.

Como nos manifestó el propio director en una entrevista, la intención que realmente le hubiera gustado concretar, era la idea primera de abrir la obra con el parlamento de Horacio, para así, redondear mejor el aspecto que quería destacar; el terrible silencio que se cierne sobre las injusticias y la necesidad de tomar una postura frente a ello²⁷. El público, sin lugar a dudas, hubiera relacionado el comienzo de la obra con el final de la misma, y posiblemente, se hubiera marcado con mayor intensidad este aspecto. Sin embargo, a pesar de esta ausencia, la escena al final de la obra fue particularmente perturbadora y, en efecto, dejó la sensación de que los hechos vividos en esa historia; la corrupción, la muerte y las injusticias, quedarían impunes para siempre.

Como comentario a ello, podemos decir que, precisamente esta imagen final, nos

²⁷ Cf. ANEXO 1.

trajo a la mente de los peruanos, vivos recuerdos de muertes atroces, y de testigos silenciados por las armas del terrorismo y por otras armas, igual de temibles, procedentes de nefastos regímenes políticos de nuestra historia, lamentables enemigos de la paz de nuestro pueblo.

En cuanto al recurso poético, en esta obra no se ha utilizado el verso para los diálogos. Se ha conservado, más bien, el habla cotidiana en la conversación, pero se ha mantenido el alto nivel evocador de las palabras. Cabe señalar que al momento de utilizar una traducción castellana, se pierde la elaboración lingüística del inglés original. Sin embargo, el ritmo y la cadencia del propio del verso, sí se manifiestan con claridad en los monólogos que recitan los actores cuando se presentan ante Hamlet y también aparecen en el momento de la locura de Ofelia, cuando ella desata en su desvarío sus pasiones y frustraciones.

Por otro lado, es de destacarse el papel que jugó la elección musical del director. La música de la ficción —distinta de la música de fondo, de la que los actores no son conscientes— llega a compenetrarse con los diálogos y trasciende el nivel de la ambientación de época; se convierte en un elemento importante y vivo que, de cierta manera, representó la voz de Hamlet. Vamos a referirnos a dos temas en particular: *Revolution number nine* (Revolución número nueve) de *The Beatles*, y *Get off my cloud* (Sal de mi nube) de *Rolling Stones*.

Cuando Hamlet está practicando esgrima en ropa interior luego de haber recibido la visita del fantasma de su padre, parece decirles a sus amigos, sólo a través de su música, *salgan de mi espacio por favor*. El coro de la letra va de la siguiente manera:

I said, hey! You! Get off of my cloud
Hey! You get off of my cloud
Hey! You get off of my cloud
Don't hang around 'cause two's a crowd
On my cloud baby.

Esta es una clara introspección en la mente misma del príncipe Hamlet: no desea que nadie irrumpa en su espacio, no desea ninguna perturbadora imagen en su mente ni en su corazón. Hamlet quiere estar solo. Quizás por eso se le encuentra escuchando música al momento de su práctica de esgrima; pareciera que la música le alienta a luchar con sus fantasmas, a herirlos mortalmente.

Posteriormente, y aún con la visita de Rosencrantz y Guildenstern, Hamlet coloca en su tocadiscos un tema de los *Beatles: Revolution number nine*, una suerte de experimento musical que solo repite la frase “number nine, number nine, number nine...” mientras se percibe una atmósfera turbulenta. La repetición constante de *number nine* invita a las personas que escuchan a sumergirse en un mundo casi autista, que, para el caso, permite que a su alrededor todo el mundo se derrumbe. Y éste es precisamente el fondo que acompaña a Hamlet en su monólogo sobre la condición humana, en el que proclama: “Qué obra maestra es el hombre.”

En esta parte de la obra, su reflexión se ve abrigada por esta especie de sonido autista que lo aísla totalmente de lo que está aconteciendo en su entorno. La palabra

shakespeareana encuentra así un nivel distinto enmarcado por la intención del director. Hamlet no convence a Rosencrantz y Guildenstern, sino intenta convencerse a sí mismo de la grandiosidad de la condición humana, pero poco a poco sale de su reflexión diciendo: “[...] sin embargo ¿qué significa para mí esa quintaesencia del polvo. El hombre ha dejado de interesarme. La mujer también. (a Rosencrantz) ¿Por qué te ríes?”. El *number nine* llega a su fin. Sólo entonces Hamlet se siente irremediabilmente inserto de nuevo en el mundo exterior, pero luego de ese viaje a su propia interioridad repudia lo humano.

3.2.4 La puesta en escena: escenografía y recursos del montaje

La escenografía era básicamente una cámara ploma, que asemejaba una cárcel; barras de fierro, luces carcelarias —es de destacar la presencia de focos de luz con rejillas protectoras, que nos transmiten la idea de un latente peligro de hurto y una general desconfianza— y ausencia de ventanas; sólo pequeños conductos de ventilación conectaban esta cámara con el mundo de fuera. En esta cámara se desarrollan todos los escenarios: el palacio, el dormitorio de Hamlet, el de Gertrudis, la morgue en la escena de la muerte de Ofelia, etc.

En la primera escena, Hamlet se encuentra en un lugar aislado, hundido en un sillón rojo, torturándose con el video del matrimonio de Claudio y de Gertrudis. Se aprecia aquí un televisor blanco y negro, casi mimetizado con las lúgubres paredes plomas. Este hecho nos introduce en la idea de que Hamlet se perturba frecuentemente con este video.

El recurso del video por televisión se convierte así en un fuerte elemento evocador de la mente de Hamlet. A través de la pantalla del monitor aparece un Hamlet niño jugando con su padre; probablemente es una cinta antigua en la que superpuso la grabación de la boda de su madre con Claudio. Ello acentúa la percepción de que la ofensa que constituye el nuevo orden de la corte de Claudio ha borrado el antiguo mundo del protagonista.

Otro de los recursos escénicos empleados en este montaje fue la mesa de billar. El lugar de reunión, en el palacio, lejos de ser un despacho, una sala elegante o un comedor, era en el salón de billar. Una inmensa mesa de billar introducida en la escenografía gris nos traía a la mente un lugar de juego y placer en donde no estaban ausentes las drogas ni el alcohol, signos visibles de una corrupción mucho más profunda. La mesa y sus vicios evocan para muchos el mundo de los millonarios y excéntricos traficantes de droga. Pero también connota el carácter del juego de poder de la trama: un juego político.

Los recursos empleados en las situaciones de espionaje de Polonio eran fácilmente identificables con la legendaria imagen de Hoover: un micrófono encubierto en la Biblia de Ofelia estaba conectado a una pequeña base de operaciones desde donde Polonio y Claudio observaban y grababan su conversación. Esta situación se hace evidente cuando Hamlet pone al descubierto la trampa de Ofelia y se enciende una luz que revela la presencia de Polonio y del rey Claudio, agazapados en lo que parecía ser una central de espionaje, camuflada dentro de las paredes de la habitación.

Caso aparte merece la escena de teatro en palacio. Mirella Carbone, bailarina y coreógrafa de vasta experiencia, tuvo la tarea de recrear en danza *El asesinato de Gonzago*. El resultado fue cautivante, pues Hamlet jamás escogería un teatro refinado para mostrar lo que tanto deploraba. La puesta en escena de este montaje hamletiano (hay que recordar que es Hamlet mismo quien lo dirige) es burdo y grosero; bastante perturbador, sobre todo para Claudio. Como en el teatro isabelino, en este breve montaje no hay actrices. Todos los actores de la compañía son varones con lo cual la pieza resulta más burda todavía.

Cabe mencionar también las exquisitas imágenes cargadas de poesía en que aparece el río donde se ahoga Ofelia. El salón de Claudio se matiza con sonidos y reflejos de agua, puesto que hasta ahí Gertrudis trae la infortunada noticia de la muerte de Ofelia. Dentro de esta misma escena, aparece Ofelia, no como un espectro sino como un recuerdo vivo en la mente de Gertrudis, quien al observarla probablemente recuerda su propia infortunada juventud.

Por otra parte también debe destacarse la escena del entierro de Ofelia. A diferencia de la escena original que transcurre en un cementerio, en esta versión el cuadro se traslada al lúgubre pasillo de una morgue pública. Una camilla, el cuerpo desnudo de Ofelia cubierto con una sábana blanca y un triste funcionario llenando unos formularios, nos dibujaban una situación de inobjetable patetismo, lamentablemente, bastante reconocida en nuestra realidad contemporánea.

Por último, las escenas finales del duelo entre Hamlet y Laertes tienen lugar mediante un tratamiento escénico que nos revela, a manera de cuadros fotográficos, como los hechos van sucediendo en el tiempo. El famoso duelo se da a través de la lucha de esgrima, deporte que a lo largo de la obra ya vemos practicando a Hamlet y que remite de forma inmediata al clásico duelo de espadas. Estos cuadros fotográficos dan fuerza al contenido del final y son un recurso válido para condensar los momentos más intensos de la obra en imágenes de gran impacto que conducen a la escena final. El público ve en cada cuadro cómo el trágico desenlace se va llevando consigo las vidas de Gertrudis, Laertes, Claudio, y Hamlet.

3.3 El factor coyuntural

En esta escenografía y en esta trama se inserta, como se ha visto en este análisis, el marco coyuntural que el director Alberto Isola asignó al planteamiento de su obra. La perspectiva actual fue un factor de relevante importancia para el entendimiento y la cercanía contemporánea del montaje. Transmitió la sensación de una sociedad donde todo y todos han sucumbido ante las ansias desmedidas de poder (que incluso podríamos indicar como un poder relativo; el gobierno puede sucumbir ante el empuje de Fortinbras) y por el cual se dejan comprar y vender voluntades. La percepción de esta realidad corrupta nos enmarcó perfectamente el desarrollo de la temática hamletiana concebida por el director, pero también nos llevó a observar con cierta agudeza una realidad de lamentable familiaridad para todos los peruanos.

3.3.1 Contemporaneidad buscada y contemporaneidad coyuntural

En esta obra hay ejemplos de dos clases de contemporaneidad: una es la contemporaneidad buscada, es decir, aquella que el director planteó y trabajó desde un principio, y la otra es la contemporaneidad coyuntural, aquella que incursiona a la obra de manera fortuita. En este caso, esa contemporaneidad buscada, fue los años sesenta en Estados Unidos; la imagen de una sociedad podrida y trastocada en sus valores en contraposición con un hombre como Hamlet, apegado a una escala de principios modelados por una refinada educación filosófica. El director tenía la intención que aquellos peruanos pensantes, preparados y sensibles ante la realidad planteada en escena, se acerquen al dilema de Hamlet —intervenir o aislarse— y comprendan, a la luz de este planteamiento, la profundidad del dilema hamletiano, que se acrecienta por las presiones patriarcales de las que aún somos testigos.

Pero, surgió en el camino otro nivel coyuntural, no concebido originalmente por el director, el cual Alberto Isola señala como propio de la circunstancia fortuita²⁸. Nos parece importante, en la presente tesis, ahondar en este último aspecto.

3. 3. 2 Emergencia del aspecto político y su relación con la coyuntura peruana en el periodo 95 - 2000

La temática de *Hamlet* es una temática que se apoya en una trama eminentemente política. Alberto Isola trasladó el contexto de una ficticia e isabelina Dinamarca a la

²⁸ Cf. ANEXO 1.

realidad peruana del año 2001, a través de una visión particular de la alta jerarquía política de una sociedad americana de los años sesenta. Polonio desarrollaba la imagen del otrora director de la CIA y Claudio era, más bien, una figura política interesante, pero básicamente representativa, que, a pesar de ser el gobernante, disfrazaba, de cierto modo, el verdadero poder de Polonio. Dadas estas características, el público que concurre a ver *Hamlet* tuvo una sensación mucho más inmediata de esta realidad, la cual surgió, ciertamente, del desarrollo de los acontecimientos políticos peruanos de ese año.

La obra se estrenó precisamente en abril de 2001 y coincidió con la estrepitosa caída del aparato estatal *fujimontesinista* y la emisión de las famosas grabaciones en video que Vladimiro Montesinos Torres, ex asesor presidencial de Alberto Fujimori (1995-2001), hacía de los políticos, militares y demás autoridades a las que corrompía. En los videos se observó que el funcionario solía entregar grandes sumas de dinero a cambio de favores específicos, que redituaban en la mejora de la imagen del gobierno. Se visualizaba al mismo Montesinos o a sus asistentes alistando y escondiendo micrófonos estratégicamente y luego contando gran número de billetes. Esas imágenes quedaron, aún hasta hoy, muy presentes en la memoria de los peruanos. Por ello, la imagen de Polonio (sobre todo en las escenas en que ofrece dinero al espía de su hijo y, a su vez, espía a Hamlet a través de la Biblia de Ofelia) se vinculó fuertemente con la persona del corrupto ex asesor presidencial. A ello se sumó el parecido físico del actor con el otrora asesor, lo que contribuyó a la inmediata vinculación por parte del público.

De esta forma, el espectador relacionó, por un hecho de la coyuntura fortuita, una realidad que en muchos casos gobernó toda la apreciación de la obra: Polonio

representaba, de cierto modo, la figura manipuladora y corrupta de Montesinos, y Claudio, por su parte, y debido al rol dominante de Polonio, reproducía semejanzas con el ex presidente Alberto Fujimori.

Cabe mencionar que si bien el director, tal como él mismo lo declara, nunca manejó este recurso intencionalmente, ésta fue, sin duda, una imagen de alto impacto para el público limeño²⁹; un excelente ejemplo de coyuntura fortuita que el público peruano irremediablemente asoció con una realidad que se filtraba en todos los ámbitos y niveles sociales. Fue una circunstancia que, a juicio de muchos, le añadió a esta pieza shakespeariana un importante viso contemporáneo que complementó, de feliz modo, la aguda concepción de contemporaneidad con la que el director abordó la compleja temática de *Hamlet*.³⁰

²⁹ Cf. ANEXO 1.

³⁰ Sobre el tema de la repercusión coyuntural en la temática de Hamlet, los ANEXOS de esta tesis contienen las críticas periodísticas vertidas a este respecto al igual que algunas impresiones de público encuestado. Hemos compilado críticas y encuestas en el presente trabajo pues consideramos importante recoger otras opiniones con respecto a la obra *Hamlet* que enriquezcan nuestro análisis

Capítulo 4

A modo de conclusión: hacia una auténtica contemporaneidad

Después de una exhaustiva revisión de los conceptos de contemporaneidad en la primera parte de esta tesis, y tras un análisis del montaje de *Hamlet* del director y actor Alberto Isola en el contexto peruano del año 2001, pasaremos a hacer precisiones sobre lo que, a nuestro juicio, contribuyó al acercamiento del público actual a la obra.

1. Contemporaneidad y modernidad

El primer punto de este recuento es la gama de posibilidades que ofrece el tema de *Hamlet*. Como ya lo mencionamos, la obra responde a varias interpretaciones y puntos de vista. *Hamlet* puede ser considerado como un profundo ensayo psicológico, un drama policial, una tragedia sobre los peligros de la indecisión o —como señala Gordón Craig— un drama sobre la búsqueda de la verdad. Shakespeare nos plantea desde su texto toda una gama temática y posibilita tantas opciones de interpretación como directores

dispuestos a montarla existen, como dice Harold Clurman: “Nunca hemos visto el *Hamlet* de Shakespeare original en escena, [...] el *Hamlet* de Shakespeare sólo existe en el libro.”³¹ Por eso el director debe comprometerse con una interpretación adecuada con la realidad en que la va a presentar la obra, y ejecutarla estando consciente de todas sus implicancias.

En el caso del montaje de Alberto Isola, la búsqueda de esta opción interpretativa se centró en el tema de la indecisión, abordado desde la perspectiva del legítimo juicio moral en el cual los más nobles valores de la persona se ven enfrentados cuando un medio adverso exige de ésta, la difícil tarea de asumir una acción inmediata. Bajo esta interpretación, el conflicto de este *Hamlet*, se vuelve ciertamente cercano.

Por otro lado, la venganza en *Hamlet* no se origina en la defensa de la dignidad del padre sino por la fidelidad a una concepción vertical y patriarcalista del *deber*, fundada en un miedo latente, un extremo respeto, y una verdadera necesidad de aprobación. En cuanto a la cuestión de honor, hoy en día los duelos por el honor y venganza ya están abolidos, y la opción de abordar el drama del príncipe como una cuestión de ese tipo resulta, ciertamente, descontextualizada. La concepción patriarcal, en cambio, por más que ya se haya entrado a un nuevo siglo, no es materia resuelta. Atañe a una multitud de ámbitos (individual, político, social, económico, cultural) de nuestra sociedad contemporánea, especialmente en el contexto latinoamericano.

³¹ CLURMAN, *op. cit.*, p. 51.

Por otro lado, la cuestión de la duda, que se pudiera aferrar a las humanas querellas de la indecisión, se enfoca en este montaje con suma lucidez. La vacilación de Hamlet no es por cobardía; es por moralidad. En medio de una sociedad corrupta, los valores y la moral son el último bastión de Hamlet para preservar la lealtad y la pureza, para no caer y corromperse. El pedido de su padre —al que respeta y teme— resulta contrario a sus valores y originará una sofocante pugna entre lo que considerara su deber y su conciencia. Podemos decir que, hoy, en nuestra realidad, *el deber de matar* que se le impone al príncipe Hamlet, expresa la tensión entre la conciencia crítica y la obligación patriarcal de todo tipo —incluso estatal— que impone a los individuos deberes inaceptables en función de la aprobación de un sistema que se considera, en lo íntimo, degradante.

De esta manera, el Hamlet propuesto por el actor Bruno Odar es totalmente moral, inteligente y crítico, y es un Hamlet con el que el público peruano se puede identificar, puesto que expresa situaciones límite de una conciencia en pugna, inserta en la realidad de un contexto, lamentablemente, violento y corrupto. Como dice una crítica periodística: “En ese sentido, *Hamlet* es una obra que nos lleva a preguntarnos, si es posible luchar contra la corrupción sin comprometerse, o existe otra manera de terminar con la violencia que no sea la violencia”.³² La pregunta de Hamlet, representa también nuestro más íntimo cuestionamiento; ¿Qué hacer frente a lo que pasa?.

³² “El dilema universal de *Hamlet*”. En *Gestión*, 20 de abril de 2001.

Con respecto de la discusión entre contemporaneidad y modernidad en la puesta en escena, debe indicarse que se trata de una obra contemporánea. Si hubiera sido una obra simplemente moderna, ésta no se hubiera concebido bajo una perspectiva temática de tal complejidad. La obra moderna se sitúa en un plano ornamental y, bajo esta concepción, probablemente hubiéramos visto a un Hamlet con saco y corbata, en apariencia contemporáneo, defendiendo una arcaica cuestión de honor, o la indecisión —sin mayor planteamiento de fondo— hubiera quedado restringida a la ilustración de un gran problema psicológico, generalmente alejado de los cuestionamientos más urgentes de nuestra realidad.

Bajo todo concepto, la modernización, en la medida en que resulta artificial, debe evitarse. No importa si Hamlet cambia sus ropajes medievales por trajes actuales. En el vestuario o la escenografía modernizada no reside de ninguna manera el valor de la puesta. Esta, por sí misma, como opción contraria a la ambientación historicista, no vale de nada. Como dice el autor Carl Schmitt en *Hamlet o Hecuba*:

Por otra parte, la modernización deliberada, como reacción frente al historicismo, también yerra en el blanco. [...] Cuando la historia se concibe únicamente como lo pretérito, lo pasado, y no como presente y realidad, las protestas contra los ropajes del anticuario está plenamente justificada, tanto como un Hamlet vestido de frac.³³

³³ SCHMITT, *op. cit.*, p. 44.

Desde luego, dentro del *Hamlet* estudiado en esta tesis, hay elementos modernos, pero que se fundan en una concepción contemporánea del montaje. El hecho de enmarcar la obra dentro de la década de los sesenta implicaba ciertos visos modernos en esta legendaria historia, pero todos ellos estaban sustentados dentro del superobjetivo del director y obedecían a una reflexionada temática.

Por ejemplo, el hacer que Hamlet escuche a *The Beatles* y a *Rolling Stones* pasaría como un recurso netamente moderno —frente al uso de la música clásica, por ejemplo—. Sin embargo, la música, al igual que muchos otros elementos que aparecieron articulados en el planteamiento particular del director, no sólo se emplea para ambientar la obra en una época. Los temas que se escogieron de *The Beatles* y de *Rolling Stones* —iconos de los años sesenta— resultaban significativos porque expresaban una dimensión del conflicto hamletiano que Isola había privilegiado; eran pertinentes puesto que estaban íntimamente conectados con la problemática del aislamiento de Hamlet.

De esta manera, *Get off my cloud* es lo que parece gritar Hamlet a través de toda la obra, de forma violenta y agresiva —recordemos, así, su frenético uso de la esgrima— y *Revolution number nine*, tema de cerrado carácter experimental, por el contrario, potencializaba su necesidad de aislarse, pero de modo pasivo —incluso casi autista. Acentuaba la introspección del personaje en el contexto de su monólogo sobre la grandiosidad del hombre.

También podemos referirnos aquí al caso de la escritura en *graffiti* que aparece en el montaje. Se trata de un elemento con claros visos de modernidad, sustancial para el entendimiento de la obra: como ya lo mencionamos, refleja la voz del Hamlet oprimido, aislado, victimado. En el mismo sentido se entiende el maquillaje negro que se pone el protagonista, alusivo al aspecto de los rebeldes *Ghosts* de los años sesenta —grupo de jóvenes de claros visos contestatarios que emergieron en Europa durante los años sesenta y que usaban, como seña característica, el maquillaje negro en los ojos y la ropa oscura. Una vez más aquí, otro elemento moderno trasciende hacia la urgente contemporaneidad del montaje.

Por otro lado, la coyuntura fortuita, como también se señaló, terminó colaborando con el proceso de contextualización contemporánea. La realidad peruana del año 2000 hizo que pasajes de la obra fuesen entendidos por el público peruano como semejantes a nuestra actualidad política —en especial el espionaje y los mecanismos de corrupción y tiranía articulados desde el palacio del rey Claudio. El público trazó inevitables paralelos con el régimen político que gobernó el Perú los últimos diez años y que en el 2001 mostraba, sin tapujos, toda su podredumbre. A este respecto, un conocido diario decía: “Ambientada en los sesenta, la obra presenta pinceladas que nos recuerdan nuestro pasado inmediato, como una escena de chuponeo y un personaje siniestro”³⁴. A pesar de que este efecto, y el de relacionar el personaje de Polonio con la figura de Vladimiro Montesinos, no fue originalmente concebido por el director, no se le puede pasar por alto.

³⁴ HIDALGO, David. “Paralelos y dilemas. *Hamlet*: en el lado oscuro del mundo”. En *La República*, 6 de mayo del 2001.

Por último, es imposible dejar de mencionar el desenlace de la historia de *Hamlet*: en el montaje de Isola todos los personajes perecen, salvo uno de ellos. Fortinbras representa el silencio de toda una época, un testigo sin conocimiento ni memoria de la naturaleza de los crímenes injustos cuyas víctimas callan para siempre. El testimonio final de Horacio es desgarrador, pero, cuando va a comenzar a hablar, sus palabras son ahogadas por los disparos ordenados por Fortinbras. Así, la historia de un país sucumbe ante los ojos de los espectadores y el nuevo gobernante, desconociendo el carácter del drama que presencia, se limita a pedir que se lleven los cadáveres. A diferencia de la versión original, no hay honores para Hamlet, no hay memoria; sólo hay silencio. Este final, como ya lo señalamos, se compenetraba bastante con nuestra realidad tantas veces desgarrada y silenciada, unas veces por las armas del terrorismo y otras veces por la violencia del Estado, un enemigo a veces mucho más difícil de distinguir y de combatir.

2. Aspectos a tener en cuenta al momento de montar las piezas shakespearianas en el Perú.

Hay tres aspectos que son inherentes a Shakespeare y de los cuales, en razón de esta investigación, debe partir la perspectiva de *fondo* del montaje. Como ya dijimos en el capítulo 1, estos aspectos específicos son: el carácter arquetípico de los personajes, la trama dramática y el lenguaje poético. Sobre la base de estos tres elementos el director plasma y compone una temática específica; los orienta al cumplimiento de un determinado objetivo.

Como hemos visto en esta tesis, los tres elementos inherentes a la dramaturgia shakespeariana deben estar articulados dentro de un apropiado marco coyuntural que es indispensable para el entendimiento contemporáneo de la obra y cuya elección es de suma importancia ya que responderá al superobjetivo del director. En el caso de Alberto Isola, este marco coyuntural fue los años sesenta y el punto de referencia específico fue esa década en Estados Unidos, ya que encajaba perfectamente en la perspectiva que el director adoptaría para el montaje ante el público peruano en el 2001.

Luego de haber construido a los personajes a partir de los caracteres arquetípicos de Shakespeare y tras haber dado dimensión coyuntural a la trama dramática y al lenguaje, la *forma* con que el director lleve esta obra a escena se organizará en torno de la perspectiva temática que haya planteado. Sea por intuición, por un reflexionado estudio o por un propósito desde antes fijado, los aportes a la escenificación del montaje, propiamente dicho, descansan —como recordaremos del capítulo 3— en el teatro inmediato, el estilo escénico vivo y la búsqueda de un público cautivo, teniendo a este público como destinatario absoluto de este proceso.

Los principios del teatro inmediato suponen un teatro que se renueva constantemente, cuyos elementos escénicos no van prefijados sino que se van desarrollando conforme a los ensayos, lo que da inmediatez y frescura a la obra. Por otra parte, el estilo escénico —el del anti estilo— debe buscar vivacidad, es decir, debe servir al director en la puesta en escena y no esclavizarlo durante su planeamiento (salvaguardando, desde luego, las características de coherencia de estilo y claridad de

enfoque). Dice Harold Clurman: “El director si se lo permiten, tiene el derecho de hacer lo que quiera con un texto, siempre que el resultado que obtenga sea convincente, enriquecedor y coherentemente inteligible”³⁵.

Así, por ejemplo, en la obra de Isola, la actuación era stanislavskiana, es decir los actores encarnaban sus personajes y sus acciones bajo el método del naturalismo psicológico (tal como, se supone, sucede en la vida), lo que plantea un específico estilo de actuación. Pero, por otro lado, la escenografía no era realista, pues se basaba en elementos que sugerían lugares y espacios en lugar de plasmarlos completamente en escena. De este modo, llegaban al público nítidas sensaciones de espacio y ubicación a raíz de la sola distribución escenográfica. Esta se asemejaba —como ya lo señalamos— a una impenetrable cárcel; en su interior todos eran observados y la identidad personal se desvanecía en medio de la ambición, la corrupción y la pérdida de los valores.

Dentro de esas grises paredes, los recursos escénicos eran escuetos pero justos y de gran poder evocativo: una mesa de billar nos adentraba en la sala de juegos de palacio, un sofá rojo en la buhardilla de Hamlet, el tocador de Gertrudis nos esbozaba su elegante recámara, y la camilla mortuoria de Ofelia nos trasladaba a los pasillos de una morgue pública. En el montaje de Isola, un único elemento bien colocado en el escenario era suficiente para describirnos cualquier espacio y hacía superfluo recurrir a un decorado detallado de la escena. Por otro lado, en el divertido momento del teatro en el palacio, el director introdujo una danza burda y medieval en un estilo inventado. La danza se ajustaba

³⁵ CLURMAN, *op cit.*, p. 50.

a los requerimientos de la escena en tanto y en cuanto correspondía con el gusto de este Hamlet —director de teatro— que había ideado Isola.

De esta manera, podemos observar que los recursos empleados no se ajustaron a un solo estilo escénico, sino que obedecieron al superobjetivo de la obra y a los propósitos particulares de cada escena. Por otra parte, el gran poder evocador de los recursos escénicos escogidos plasmó una variedad de ambientes que, además —a semejanza de los recursos que empleaba el teatro isabelino—, ofrecieron al espectador una gran vitalidad interpretativa.

Cabe señalar que tanto la búsqueda de un estilo vivo, la inmediatez del trabajo del montaje y la compenetración con el público son elementos que corresponden con una sincera revisión de los orígenes del teatro shakespeareano: el teatro isabelino. Es importante, por ello, aproximarnos a la naturaleza del teatro de William Shakespeare con un genuino interés en el redescubrimiento de los pilares claves de su éxito, para aportar al arte escénico de hoy valiosos matices y enfoques que nutran sus obras con renovado interés y frescura.

3. Shakespeare, un autor de nuestros tiempos

Las obras de Shakespeare han conseguido trascender su ámbito circunstancial y nos hablan de un artista y una época distinta a la nuestra, cuyos conflictos particulares pertenecen a un mundo cuatrocientos años más joven. Si el teatro de William Shakespeare aún se sigue representando con una acogida considerable, esto se debe a

que ofrece temas valiosos para el trabajo del director y la apreciación del público. Ello se funda en que sus dramas permiten, como pocos, una amplia pluralidad de interpretaciones.

Incluso cuando el drama aborda hechos fantásticos o se desenvuelve en realidades increíbles, Shakespeare lo impregna de un profundo conocimiento de los intereses y deseos de los hombres; ahí radica su fuerza. Como señala Brook:

La fuerza de las obras de Shakespeare reside en que presentan al hombre simultáneamente en todos sus aspectos; toque tras toque podemos identificarnos o inhibirnos. Una situación primitiva turba nuestro subconsciente; la inteligencia está al acecho, comenta, filosofa.³⁶

Por otra parte, el mismo Brook, al referirse al lenguaje y los giros de verso y prosa de Shakespeare como complemento de este énfasis sobre lo humano, dice:

Shakespeare puede también, con ruptura de ritmo, un paso a la prosa, el simple cambio a una conversación en lenguaje popular o con una palabra tomada directamente del público, recordarnos con llano sentido común dónde nos encontramos y devolvernos al tosco mundo familiar en el cual llamamos pan al pan y al vino, vino.³⁷

Así, unida a la ilimitada inventiva dramática shakespeareana, aparece una extraordinaria capacidad para comprender todo lo humano. Con ello, Shakespeare nos regala la posibilidad de hacer continuamente vigente su teatro. La inventiva y la humanidad de sus textos permiten idear montajes distantes de la modernización

³⁶ BROOK, Peter. *El espacio vacío*, p. 117.

³⁷ *Ibid.*

oportunista o de la puesta tradicional —respetuosa hasta el amaneramiento y desprovista de frescura. Posibilitan un teatro que, mirando las fuentes de su universalidad isabelina, encuentre en las obras de Shakespeare el valor que ellas guardan para cada tiempo y realidad:

Es, pues, la realidad presente la que rejuvenece y actualiza el teatro de Shakespeare, reforzando y acrecentando su potencialidad dramática al proyectar los personajes en dimensiones nuevas y presentar situaciones con enfoques diferentes. Son, originariamente, los de siempre, pero su concreción particular en un tiempo y en un espacio determinados les hace adquirir matices diferentes, dándoles un poder de provocación y de atracción desconocido.³⁸

De la presente investigación se puede concluir que un buen director, en el Perú, siempre encontrará elementos propios de la riqueza dramática shakespeariana que podrán ser interpretados como íntimamente cercanos y pertinentes a nuestra realidad.

El teatro de Shakespeare se funda en un profundo conocimiento de los hechos humanos, en temas universales, que, con una consciente elección del superobjetivo y un montaje de renovada frescura y compromiso con el espectador, estarán conectados con nuestro momento histórico y serán capaces de cautivar y cuestionar al público.

El caso que tratamos en esta tesis, el *Hamlet* de Alberto Isola, es apenas un ejemplo en el que quisimos señalar esta posibilidad. *Hamlet* asumió visos contemporáneos a partir de la temática planteada por el director: la pugna moral entre la conciencia y el

³⁸ GONZÁLES, *op. cit.*, p.104.

deber de la acción, la cual supo imprimir apropiadamente en los elementos de contemporaneidad inherentes a la dramaturgia shakespeariana, principalmente, en la construcción de personajes arquetípicos y en el desarrollo de la trama dramática. El marco coyuntural con que el director trabajó su obra, brindó las condiciones apropiadas para el entendimiento de este superobjetivo y terminó de establecer indiscutibles paralelos con nuestra realidad. Por último, la forma en la que se abordó la puesta en escena, empleando un estilo escénico al servicio de la misma, colaboró pertinentemente en este hecho.

Este montaje de *Hamlet*, se acercó, ciertamente, al contexto peruano de su tiempo. Ahora, queda en las manos de los directores y los nuevos profesionales del teatro refrescar el arte shakespeariano y acercarlo a nuestra realidad de una manera comprometida. Las posibilidades interpretativas de sus muchas obras parecen infinitas. El reto creativo para quien quiera hacerlo es tomarlas y transformarlas en presente.

ANEXO 1

Entrevista con Alberto Isola

Director del montaje *Hamlet*

Centro Cultural de la Universidad Católica del Perú

Lima, Abril - Junio, de 2001

Por: María Elena Mayurí Granados

Fecha de la entrevista: 8 de enero de 2003

P.- ¿Por qué *Hamlet*, ahora?

R.- En 1981, el director Eugenio Barba nos pidió a los participantes del International School of Theatre Anthropology hacer un montaje de veinte minutos sobre *Hamlet*. Yo trabajé el ejercicio con la actriz Teresa Ralli y realmente me quedé satisfecho y sorprendido del resultado. Recién ahí comencé a sentir una fuerte atracción por *Hamlet*, pues hasta entonces siempre me había parecido una pieza teatral extraordinaria pero distante. A partir de esta experiencia, reconocí la complejidad, misterio, exigencia y total cercanía de la obra y sentí interés por investigar los secretos que encierra.

Me oponía a dar por sentado que en *Hamlet las cosas deben ser así*; en vez de eso, quería descubrir qué es lo que, realmente, una obra como *Hamlet* nos quiere decir. Mi área de interés principal fue la figura de Hamlet, vista como un filósofo extraordinariamente racional que se ve enfrentado a un medio violento y corrupto. Quería sacarla del contexto histórico inglés, no quería hacerla *teatral*. Por otro lado, me interesaba también el hecho de hacer un montaje que incluya el teatro dentro del propio hecho teatral.

Hacer *Hamlet* no es un proyecto que concebí recientemente; mi interés de hacer la obra es de muchos años atrás, pero por uno u otro motivo no lo había podido concretar; recién en el año 2001 se dio la posibilidad.

P.- ¿Cuál fue el primer paso para asumir una obra como *Hamlet*?

R.- Sin duda, abordar una obra como *Hamlet* requiere, en primer lugar, tener claro qué actor va a interpretar al protagonista, pues es en él en quien recae todo el peso de la obra. Cuando yo conocí a Bruno Odar estaba seguro de que él podía interpretar a Hamlet, al Hamlet que a mí me interesaría plantear. Luego, me convencí de que tenía que montar la obra. *Hamlet* no es el tipo de obra en la que primero se plantea el tema, los objetivos, el ambiente y al final se busca al protagonista. En el caso de *Hamlet*, primero se encuentra al protagonista y después se piensa en la obra. Bruno Odar poseía el talento y esas características con las que yo concebía a Hamlet; un antihéroe, infantil en muchos aspectos y cómico antes que trágico. Lo que sí era necesario era que el actor reúna más experiencia de vida; le hablé del papel en 1990 y no monté la obra hasta el 2001.

P.- ¿Cuál fue el objetivo que persiguió el montaje?

R.- El objetivo fue mostrar, a través de Hamlet, el profundo dilema que nos asalta a todos cuando tenemos que escoger entre nuestros principios y las exigencias que nos plantea un medio adverso, que pide de nosotros una acción inmediata. Quería que el

público viera en este Hamlet una persona de enorme fragilidad, un perdedor que se equivoca constantemente –al igual que nosotros nos equivocamos– en el amor, las decisiones, los caminos que se toman, y que un buen día despierta y se da cuenta de la podredumbre en la que ha estado viviendo y en la que jamás había reparado. La crisis que ello acarrea le pide tomar una decisión y ahí reside el drama.

Quise plantear un Hamlet con el que las personas conscientes y críticas de nuestra realidad puedan identificarse y ver en el dilema de este personaje, completamente humano, la esencia de un conflicto que tiene hoy la misma urgencia que hace cuatrocientos años. Por ejemplo, en el trabajo con Bruno Odar, al ensayar la escena de cuando Hamlet --cuchillo en mano-- encuentra la oportunidad de matar a Claudio cuando éste se encuentra rezando, yo le pedí a Bruno que me hiriera con el cuchillo. Bruno, obviamente, no me pudo hacer nada; él es incapaz de matar, ni siquiera puede herir. Yo le dije que eso mismo es lo que le pasa a Hamlet. El príncipe no puede matar; se pone todos los obstáculos posibles y no es que sea un cobarde, sino que tiene un serio dilema; una fundamental cuestión de valores, que muchos otros, estando en su lugar, también tendrían.

P.- ¿Por qué se escogió contextualizar la obra en los años 60?

R.- Primeramente, montar *Hamlet* en la época isabelina o en Dinamarca medieval no me producía el mismo interés que montarlo en un contexto más actual, quizás me hubiera gustado ambientarla en la época contemporánea, pero iba a resultar muy obvio. Elegí los años sesenta, la época en que murió Kennedy por ser un contexto que, a mí en particular, me marcó mucho, y porque me permitía plasmar todo lo que yo quería decir con la obra. En esa época pasaron muchas cosas importantes en el mundo, y marcó, en muchos jóvenes, la pérdida de la inocencia. Por ejemplo, me acuerdo perfectamente del día en que mataron a Kennedy; yo estaba en el colegio y nos sacaron a todos para orar en la capilla. Nadie podía creer que una cosa semejante podía haber pasado en el mundo. Comprendimos que este era un mundo violento, en el que pasaban cosas terribles. Despertamos.

P.- Al revisar el guión original del montaje, nos encontramos con que la obra empezaría con el monólogo final de Horacio, pero en la puesta en escena se prescindió de este recurso. ¿Cuál fue la intención de ello?

R.- Efectivamente, mi intención original era empezar la obra con oscuridad total y las voces de los demás personajes interpretando sus textos claves, para, al final, dejar escuchar claramente el parlamento de Horacio: “Deja que cuente al mundo, que lo ignora, cómo ocurrieron estos sucesos...”. Al término de este texto, se iba a escuchar el disparo de Fortinbras, que es, justamente, como concluye el montaje. Sin embargo, decidí sacarlo. Ahora, confieso que me hubiera gustado conservarlo. El disparo de Horacio representaba el lamentable silencio y luego el olvido que cae sobre las injusticias. Creo que este inicio hubiera acentuado más esta idea.

P.- ¿ La interpretación política coyuntural que el público le dio a la obra fue un planteamiento intencional?

R.- No tuve la intención de que el público relacionara la temática de *Hamlet* con el asunto de la corrupción política peruana, concretamente con el caso Fujimori-Montesinos, pero pienso que fue inevitable ya que era un asunto que concertaba la atención nacional. En todo caso, fue un hecho que salió de la coyuntura fortuita. Yo concebí el proyecto de hacer esta obra hace diez años, cuando era imposible imaginar el desenlace de la gestión presidencial de Alberto Fujimori. Creo que el tema de mi obra hubiera sido entendida igual sin esta referencia tan precisa.

Lima, 08/01/03

ANEXO 2

La crítica especializada

La obra *Hamlet* de Alberto Isola despertó mucha atención por parte del público especializado, incluso desde tiempo antes de su estreno. Estas opiniones, surgidas tanto en periódicos y revistas, coinciden en varios puntos. En cuanto al personaje Hamlet, dijeron que el actor protagonista había desempeñado con éxito un extraordinario rol y que mostraba gran humanidad en su personaje. Los matices de fragilidad que le supo impartir a Hamlet lo acercaban sobremedida al público. Señalaron que Hamlet representaba el mito del perdedor, de un idealista que pierde la inocencia en su choque con una realidad adversa y terriblemente violenta. Y que pierde su gran misión vengadora debido a su extrema condición reflexiva. Aseguran, también, que fue un acierto de la propuesta el saber alejar a Hamlet del hecho patológico de la locura y acercarla, de forma más natural y contemporánea, a la duda existencial de un hombre inteligente, ilustrado, pero con poco control emocional.

Por otro lado, mencionan que la corrupción que se entretiene durante toda la obra, causa en Hamlet repulsión y pavor y que estos sentimientos se hacen extensivos a la platea dada la estrecha cercanía temática con el ambiente peruano del 2001. Aunque la crítica señaló, con mucha reiteración y aprobación, la importancia del tema que planteó Alberto Isola sobre el dilema entre intervenir o no en un medio violento y el juicio de

valores que ello conlleva, no se pudo evitar mencionar la repulsión somática del público contra el ansia desmedido de poder y la corrupción que se mostraba en la escena. Esta repulsión en contra de la podredumbre reinante en las altas esferas del poder son hechos que signaron el sentir del público, quienes no podían evitar relacionar la temática de la obra con la corrupción vivida durante los últimos diez años. La crítica remarcó este hecho y trascendió la correlación de la figura Polonio-Claudio con Vladimiro Montesinos-Alberto Fujimori. A continuación, la compilación de las críticas más relevantes de la obra aparecidas en los más importantes diarios capitalinos.





"La República"
06-05-2001

En los momentos más trágicos de la obra, el público se precipita a la risa con un estallido de carcajadas que resulta, por lo menos, desconcertante. Sucede durante un primer asesinato en que, desesperado por las frivolidades de su madre y el acoso del régimen, Hamlet apuñala por error al maquiavélico Polonio. Ocurre también durante una desgarrada escena en que Hamlet descubre una conspiración en su contra a través del micrófono escondido en el vestido de su amada. Y vuelve a pasar durante una escena final, ante el espectáculo de media docena de cadáveres regados sobre el escenario. Son escenas grises, atravesadas por la desgracia, y sin embargo el público ríe.

Alberto Isola, el director de la obra, atribuye la extraña reacción del público a una suerte de catarsis, un desahogo disimulado frente a la similitud entre el argumento teatral y la cruda realidad política que hemos vivido. Y aun así no lo comprende del todo. "Me pasó algo parecido hace unos años, cuando me metí en un cine para ver *Pelotón*. Me horrorizó ver que el público se carcajeaba con las escenas de masacres y los cuerpos volando por los aires. Salí asqueado".

Todas las noches, desde el estreno, Isola se filtra como un polizón en la sala durante las escenas finales, y observa. "Quiero descubrir qué estamos haciendo mal. O de repente no es que estemos haciéndolo mal, sino que está muy bien, acaso así deben ser las cosas", comenta luego, en un aparte.

El hecho es simple: el elenco en escena relata una historia de intrigas por el poder, de traiciones y perfidias. Hay un tirano usurpador que ha embarrado sus manos en el crimen, un funcionario maquiavélico que apela al espionaje y la conspiración para alcanzar sus fines, y varias víctimas, a medio camino entre la ingenuidad y la cobardía. Shakespeare escribió esta trama hace cuatro siglos, pero el tema y ciertas licencias adoptadas por Isola, como una escena de "chuponeo" y otra de una conversación grabada subrepticamente, ponen un claro matiz de actualidad al montaje. Y son esas las escenas en las que el público rompe largos silencios dramáticos con una inquietante carcajada general.

"Sería ingenuo y hasta ridículo decir que no he pensado en las connotaciones de este montaje. Pero esa es justamente una de las características de una obra como ésta: que resulta imposible no ligarla a la realidad. Yo espero que conmueva, que estimule a pensar", refiere el director. Y sin duda lo consigue.

Hamlet, la duda eterna. Bruno Odar hace una notable interpretación de ese personaje atormentado y trágico que



es Hamlet. En el transcurso de la obra llorará, sufrirá, se verá acosado por las intrigas de Polonio, la tiranía de Claudio, la traición de sus amigos y las debilidades de su madre y de su amada. Intrigas-tiranía-traición-debilidad, los cuatro componentes de la infamia que tenemos tan frescos en la memoria. Odar tiene para sí que el clásico **ser o no ser** plantea el dilema flagrante de los últimos años: callar o protestar contra lo injusto. "Entiendo que la gente se lleva esa pregunta cuando termina la obra. Hamlet les recuerda la pregunta: qué estamos haciendo y qué vamos a hacer frente a lo que está pasando", explica. Su personaje resume las dudas de todos los que dudan, los temores de todos los que temen. "Hamlet está observado todo el tiempo. Pero decide desenmascarar la corrupción del Estado a través del sarcasmo. Hay otros componentes psicológicos en la trama, pero creo que este es el que más impacta en el público", reconoce el actor. Odar suele separar su imagen profesional de los asuntos políticos, pero asume que si algún mensaje deja esta obra en este momento, es el de asumir una actitud.

Polonio, el poder siniestro. El público lo identifica inmediatamente con Montesinos. Y el parecido de Mario Velásquez con el prófugo ex asesor propicia esta idea. Polonio es el funcionario más poderoso del reino y no sólo sirve a Claudio, el rey usurpador, sino que en el fondo lo maneja como una pieza más de la maquinaria que le permitirá ascender políticamente. "Usualmente, Polonio es interpretado con un matiz gracioso, casi como un bobo, que incluso habla incoherencias, pero nosotros quisimos presentarlo como el poder oscuro, un referente

muy cercano", explica. Precisamente son las escenas de Polonio las que generan esa risa cómplice del público. En un intento de atrapar a Hamlet, Polonio obliga a su hija a que esconda un micrófono en su vestido durante un encuentro con el atribulado príncipe, mientras él escucha y graba todo desde otra habitación. Y en otra escena, entrega dinero a un emisario para que se lo lleve a su hijo en el extranjero, asegurándose de registrar el diálogo en una grabadora oculta en el escritorio. "Es evidente que hay un paralelo, pero yo diría que no sólo con Montesinos, sino con cualquier personaje siniestro que está detrás del poder. Siempre los han habido y es lo que planteamos aquí", refiere. Velásquez también quedó desconcertado con la reacción del público en las primeras funciones. Ahora estudia junto a Isola la evolución del personaje. "Por lo pronto asumo que se debe a la coyuntura, aunque debo decir que la intención de montar esta obra viene de hace varios años. Si se dio ahora fue algo no premeditado". Una coincidencia que le aporta un interés incluso mayor.

Claudio, la tiranía desmedida. Mató a su hermano para apoderarse del reino y, no contento con eso, se quedó también con su mujer. Encarna la ambición que traspone los límites de la política hasta llegar al crimen. "Definitivamente sabíamos que se iba a producir un paralelo. Más ahora que descubrimos la situación política en que estamos involucrados", refiere Sergio Galliani para explicar el contexto de su personaje. Para el actor, el público no hace otra cosa que mostrarse cómplice y asumir el mensaje como una estocada de esgrima, que hinca pero no mata. "Ahora todos somos Hamlet, estamos en la disyuntiva de si decimos hacer lo que pensamos o no, si votamos en blanco o no, si protestamos o no. Esas son las fibras íntimas que mueve esta obra". En cierta medida, estamos ante un pronunciamiento artístico, una voz colectiva contra la desidia. Es una toma de partido tras una larga discusión sobre el papel de los artistas frente a las crisis nacionales. "El artista sí debe pronunciarse, pero a través de su arte. Yo digo lo mío mediante el teatro, y eso estamos haciendo ahora como grupo. Dejamos claro que lo peor es el silencio".

Ocurre con este Hamlet que se da en un periodo de transición más allá de la política misma. Se da en un proceso de recomposición que no está libre de amenazas y cuando más claridad necesitamos como nación. Son esos momentos especiales en que el mensaje correcto puede salvar a un país, y la indiferencia terminar de demolerlo. ■

-DAVID HIDALGO

36/37

ESTRENO HOY
En el CCPUC

¿ESPANTARÁ O NO BRUNO ODAR, EN SU PAPEL PROTAGÓNICO DE HAMLET, AL FANTASMA DE LA INDECISIÓN?

Insana lucidez

Diario "El Comercio"
19-04-'01

PATRICIA
CASTRO
OBANDO

¿Estará listo Bruno Odar para hacer malabares con la duda hamletiana, filosa como cuchillos sin empuñaduras, y no salir maltrecho o descalabrado? ¿Sabrá del albur que trae consigo levantarse con Hamlet por las mañanas, resucitarlo en las tablas para verlo morir, acostarse con él cada noche y a pesar de todo, pretender dormir como niño ingenuo? ¿Le habrá advertido Alberto Ísola, director de esta puesta en escena, que interpretar al vacilante Príncipe de Dinamarca puede costarle tajos en la cordura?

Puede que sí, puede que no. Lo único cierto es que el actor dice muy en alto para que hasta los fantasmas escuchen: "No le tengo miedo a Hamlet". ¿Acaso está retando a un combate mente a mente, al mismo dueño de la calavera? De ninguna manera. Si no le teme es porque lo comprende. Odar, como el resto de los mortales, ha atravesado de ida y vuelta el terreno minado de la incertidumbre.

"Para no tambalear ante la psicología de Hamlet se requiere de un equilibrio emocional. De lo contrario es altamente riesgoso. En el '96 interpreté a Roberto Suco, una especie de Hamlet moderno. Por esos años también llevaba una terapia psicológica. Me empapé tanto del personaje que me confundí con él y al final me rayé. Otra historia fue quitármelo de encima".

Lejos están los días en que después de la caída del telón de la ficción, con sus dudas bajo el brazo en el mundo real, Odar acudía puntualísimo al terapeuta. Hoy, a los 35 años, casado y papá de una bebe recién nacida, dice haber alcanzado cierta ecuanimidad en su vida personal y profesional. Después de jugar tanto a las escondidas consigo mismo, por fin se encontró, se salvó y ahora él la lleva. "Pasar por una buena etapa me permite distanciarme de Hamlet, pero, a la vez, esa distan-



PAGO SANSEVIERO

cia me acerca más a él, porque en el fondo, entiendo en carne propia lo que siente", confiesa.

Además de preparar la mente para hospedar al vacilante personaje shakespeareano, el actor ha acomodado su propio físico a la figura de Hamlet. "Los primeros días de ensayo me miraba al espejo cada mañana y me decía '¡caracho, no me parezco para nada a Hamlet!' Entonces dejé de comer, adelgacé, me corté el pelo de una determinada manera, empecé a practicar esgrima, hice mucho deporte, cargué con él en mi cuerpo y en mi pensamiento. No quería esconderme detrás de un disfraz porque sabía que en esta versión no sirve de nada. Hasta que poco a poco, ensayo tras ensayo, el personaje fue invadiendo mi físico y la mirada de Hamlet apareció en el cristal", dice.

Pero es que Hamlet se refleja en el espejo de la humanidad y todo aquel que crea tener un poco de

cordura sabe reconocer que carga con uno diminuto escondido entre la carne y los huesos. "No tengo el intelecto de Hamlet, un brillante estudiante de filosofía, hipersensible, sarcástico y hasta gracioso. Quizás si soy dueño del humor negro. A él la depresión y el asco lo gana, yo fui a terapia, por eso lo entiendo y me planto bien sobre el escenario. También lo comprendo cuando dice que 'algo se pudre en Dinamarca'... yo le contesto, 'algo se pudre en el Perú'".

¿Al fin y al cabo, qué cosa es la cordura? ¿Será acaso el arte de saber colocarse la camisa de fuerza debajo del disfraz de la ecuanimidad antes de que sea un extraño el que lo intente? Shakespeare, que se rehúsa a dar al público las respuesta que espera, hace de todos un mismo Hamlet. Cuatrocientos años después, la cuestión sigue siendo ser o no ser.

Hamlet y Ofelia.
"Últimamente, al levantarme y mirarme al espejo, no veo sólo a Bruno Odar, sino también a Hamlet" dice Odar. En el papel de Ofelia, la talentosa Norma Martínez.

El Comercio 18 04 2001

Diario "Expreso"

20-04-01

CULTURAL

Comentario

Hamlet en el cruel ritual del poder

♦ Unas paredes grises, frías, desahadas, unas puertas que se abren y cierran al ritmo de las intrigas y el odio, son el escenario de la historia de Hamlet. En esa atmósfera inicial, los personajes se presentan al público sin saber que la traición y la crueldad de sus actos los arrojarán a su propia perdición. La versión que Alberto Isola presenta en el Centro Cultural de la Universidad Católica es el trabajo de mayor estilo personal que el actor y director haya realizado hasta la fecha. Su labor ha sido la de revisar un texto clásico ofreciéndonos una versión actual intercalando escenas, ambientando la pieza en los años 1960 y creando una atmósfera de silencios, intimidad y violencia que desencadenarán la tragedia.



Notable Aristoteles Picho

A lo largo de tres horas de duración del espectáculo, Isola logra obtener una versión eficaz, fluida, teatral en sus contenidos y en la estructura de montaje subrayando —en varias ocasiones— un referente inmediato con la realidad política del Perú de los últimos años. "Creo que es una de las cosas más personales que he hecho en el teatro (...) es posible luchar contra la corrupción sin corromperse? ¿Existe otra manera de terminar con la violencia, que no sea violencia? Hamlet es la fascinante historia de un perdedor (...) Creo que lo que hace un director y un grupo de actores con un clásico es apropiárselo de una manera nueva. No creo que estemos diciendo nada que Shakespeare no haya dicho". (Isola, Alberto. Reflexiones en Notas para la prensa).

Hamlet es una obra de conflictos entra más los graves y feroces de la literatura dramática. Estrenada en 1600 en un momento de incertidumbre política entre Inglaterra y Escocia y conflictos externos con España y Francia, Shakespeare desarrollará la moral del *evangelario* (no olvidemos que el protestantismo es el libro, el texto) como ideología que somete el sentimiento al pensamiento. Dinamarca es un pretexto porque la sociedad que inquieta al autor es la Inglaterra internamente aún precaria, enemistada por la vulnerabilidad de sus gobernantes, pero al mismo tiempo segura de su presencia cada vez más vigilante en los mares y de la importancia creciente de un capitalismo nacional que crece y practica la utilidad, la prosperidad, la riqueza.

Aplicando una serie de elementos como el recurso inicial a un monitor de Tv para informar al público sobre lo sucedi-

do, nostálgicas melodías USA, fragmentos clásicos de programa y breves arias de ópera para acentuar la acción dramática, (Isola utiliza objetos como la cama donde yace el cuerpo de Ofelia o subraya la precisión de las intrigas o la locura de Ofelia en las carambolas de una mesa de billar. Su dirección transita entre las inquietudes actuales de un artista que reflexiona —al igual que Shakespeare— sobre la angustiante realidad actual. Por eso esta versión de Hamlet nos presenta una serie de situaciones que contienen toda una carga simbólica a través de un discurso sobrio, logrando obtener una regularidad en la mejor naturalidad y dualizando situaciones del texto del inglés con las vividas en los últimos años en el Perú. Alusiones como el ajustado tono bélico de *Juren*, maledones y equipos de interceptación telefónica nos liberan de un comentario mayor.

Algunos recursos como el rosario o la mención en la oración a la virgen, históricamente dejado de lado por el protestantismo. La utilización del flash estilo *mercurio* del cine mudo en las escenas finales, son mecanismos que hubieran requerido de mayor apoyo técnico, esto último aplicado a las escenas de la sucesión de muertes que culminan la obra.

La actuación de Bruno Oskar (Hamlet) se cifre al estilo del montaje que plantea al personaje un estado de agresividad y cierto tono corrosivo, a diferencia de otras alternativas que implican una mayor subjetividad. Su actuación impecable como el dominio de escena, gana mayor riqueza en la violencia. Citamos como ejemplo la escena con Ofelia, una de las mejores conseguidas en la obra.

Su intención irónica y el agreste espíritu de *perdedor* no es impedimento para obtener buenos momentos de silencio y soledad.

Un espectáculo de incuestionable nivel

Mario Velásquez (Polonio) revela con naturalidad el carácter de la intriga y la obscuridad del político *Aztor*. Norma Martínez (Ofelia) plantea el personaje más en el dominio de acciones físicas dominantes que alcanzan su mejor nivel en las escenas de locura. Sergio Galliani (Claudio) obtiene soltura en el dominio del personaje al maestro y alcanza a bordear el tacerante estado de culpabilidad. Sergio Llusera (Horacio) desarrolla su personaje con sencillez como clave compositiva que califica a Hamlet en su amistad. Aristoteles Picho (Espectro —Actor Rey— Sepulchro) ofrece uno de sus más convincentes trabajos por la variedad y constancia en saber dotar y diferenciar cada uno de sus personajes.

Un capítulo aparte es la asentada composición de los actores: Rey, Reina y Luciano. Recordándonos la precariedad del teatro como un riesuoso comportamiento, la escena a cargo de Aristoteles Picho, Christian Yala y Alonso Noriega (este último en buena línea además en su rol de Pontinbras) es un agregado de época con los roles representados sólo por hombres y en el juego cómico, a veces vulgar, exigido por el público.

Los roles de Rosencrantz (David Carrillo) y Guildenstern (Roger del Aquila) si bien responden a la naturalidad de su acción y comportamiento transitan en vaivenes de mejores y más débiles momentos. Yvonne Frayssinet (Gertrudis) logra transmitir la presencia del personaje, pero, sin embargo, no logra evidenciar los conflictos interiores que la destruyen.

Grupo de actores con homogeneidad y buen desplazamiento. Escenografía de Carlos Mesta que diseña ajustadamente el espacio dramático. De época en regla y corte el vestuario de José Miguel Valdivia que tiene el apoyo en los peinados de César Barrantes. Un trabajo de equipo, un espectáculo de incuestionable nivel y un texto que no perderá jamás actualidad. Esa historia que aún en los límites de la crueldad, nos recuerda que también existe la otra orilla en la reflexión de la verdad como la subjetividad de los valores. El eterno dilema del hombre en la inalcanzable búsqueda de la justicia y la libertad. (Silvio de Ferrari Lercari)

Expreso 19

Alberto Isola y un gran elenco llevan a escena la famosa obra de William Shakespeare



El destacado actor peruano Alberto Isola realiza un gran anhelo: dirigir Hamlet.

El dilema universal de Hamlet

El Centro Cultural de la Universidad Católica y producciones Se va el tren, presentan la obra Hamlet de William Shakespeare, bajo la dirección de Alberto Isola. La presentación del gran clásico de Shakespeare tendrá como escenario el teatro del centro cultural PUCP (Av. Camino Real 1075, San Isidro), gracias al apoyo de Tím Perú y Vía BCP. Hamlet es una obra que profundiza en los temas fundamentales acerca de la humanidad y la naturaleza del ser humano.

Sobre Hamlet

El padre de Hamlet, Rey de Dinamarca, ha sido asesinado y Hamlet decide vengarse (dulce y lentamente) matando al asesino; pero supuestamente—según se lo ha dicho el fantasma de su padre—el criminal es su propio tío Claudio, que vivo él, se ha casado enseguida con su madre, la reina Gertrudis, para así convertirse en Rey. La estrategia de Hamlet es fingir que sufre de locura y con la ayuda de su amigo Horacio, el príncipe confunde a todo el reino, desde su amada Ofelia (a quien lamentablemente pierde) hasta sus amigos de la infancia Rosencrantz y Guildenstern.

La adaptación de Alberto Isola de Hamlet incluye alteraciones en la temporalidad situando la trama en una época contemporánea. "La inspiración directa para la obra ha sido la época de Kennedy. El momento de Glamour de Jackie y John Kennedy, pero también la época de la Bahía de Cochinos, de la Mafia y de este extraordinario personaje, que ha servido de inspiración para Polonio, que era Hoover—el jefe de la FBI—un hombre que grababa, que hacía cochinado y media. Quizás la referencia mítica es más la época de Kennedy que nuestra época actual", dice Isola.

El elenco que da vida a esta obra está integrado por Bruno Odar (Hamlet), Ivonne Frayssinet (Gertrudis), Norma Martínez (Ofelia), Sergio Galliani (Claudio), Aristóteles Picho (Actor Rey, Sepulturero, Espectro Rey), Mario Velásquez (Polonio), Giovanni Ciccia (Laertes), Sergio Lusera (Horacio), David Camilo (Rosencrantz), Roger del Aguila (Guildenstern), Alonso Noriega (Luciano) y Christian Ysla (Actor que hace de reina).

"Hamlet es una de las cosas más personales que he hecho en el teatro. Es una obra que habla de muchas cosas que me importan. La primera es—y no porque esté de moda, lamentablemente—qué haces tú como ser humano, y qué haces como intelectual, frente a lo que pasa". Con estas palabras Alberto Isola describe su último trabajo en las tablas.

Sin embargo, curiosamente en una época de su vida Isola le tenía tirria al clásico de Shakespeare. Sólo en 1981, gracias a un taller con Eugenio Barba eso cambió. "En esa ocasión, Barba nos dijo que 'si uno es una persona de teatro y no ha querido hacer Hamlet nunca, no es una persona de teatro', y yo no había querido hacer Hamlet ni quería hacerla entonces. Hicimos un trabajo sobre parte de la obra con Teresa Rally y de repente empecé a interesarme mucho por la obra. Algo pasó, no sé qué fue", cuenta Alberto.

Ese cambio al que se refiere fue tan definitivo y completo que desde un inicio no tuvo ninguna duda de quién sería el actor que interpretaría

al atormentado príncipe. "Hamlet es una obra en la que tu selección del actor es tu visión de la obra. No puedes decir que quieres hacer Hamlet y después ponerte a buscar al actor. Desde un comienzo para mí no hubo la menor duda: el actor era Bruno Odar", explica Isola.

Para él, imaginó un Hamlet no heroico, infantil en muchas cosas, cómico y no trágico. Es decir, el antihéroe absoluto, esa fue siempre la imagen que tuvo.

Coincidiendo con la época que estamos viviendo, entre los temas centrales de esta obra figura la corrupción.

"Uno de los primeros textos que se dicen en la obra es 'algo se pudre en Dinamarca', y es que el tema que hemos elegido para la obra es precisamente la podredumbre. Eso ya está en la obra. Por supuesto que todo lo que está pasando ahora le da una connotación mucho más fuerte", añade el director.

En ese sentido, Hamlet es una obra que nos lleva a preguntarnos, si es posible luchar contra la corrupción

sin corromperse, o si existe otra manera de terminar la violencia, que no sea la violencia.

"Creo que lo que hace un director y un grupo de actores con un clásico es apropiarse de la esencia del texto y

replanificarlo de una manera nueva. Pienso que hemos hecho eso siendo absolutamente fieles a Shakespeare. No creo que estemos diciendo nada que él no haya dicho", finaliza Alberto Isola.

Bruno Odar (Hamlet)

"Hamlet, como personaje llega a mi vida en un momento de mucho equilibrio emocional. Últimamente, cuando me levanto y me miro al espejo, ya no veo sólo a Bruno, también veo a Hamlet".

Norma Martínez (Ofelia)

"Creo que es el personaje más triste que he hecho hasta ahora. No puedo dejar de ver la obra y el personaje desde lo que nos ha pasado como país, eso hace que sea todavía más dolorosa. A través de Ofelia, Shakespeare muestra cómo, en situaciones así, lo más inocente es lo que más corrompido queda... Ofelia se vuelve loca y se mata porque ve... 'pobre de mí, haber visto lo que vi y ver lo que ahora veo'. Creo que es el símbolo de la pureza corrompida al mismo".

Aristóteles Picho (Espectro del Rey-Actor que hace de Rey-Sepulturero)

"Los tres son personajes completamente desolados. El



Misterio, traición, amor, amistad y venganza son los apasionantes elementos reunidos en esta colosal obra.

Espectro, por un lado, tiene la desolación de estar en un mundo que no conoce, añorar el mundo real en el que vivió, del que fue arruinado. Por eso vuelve a pedir venganza. El

Actor, es un actor que ha perdido todo y está buscando trabajo. Cree que su desolación es parte de la vida de todos los actores, en cualquier parte del mundo. El Sepulturero es un tipo que vive con la muerte al lado...".

Sergio Galliani (Claudio)

"Por un lado, Claudio está convencido de que él es la solución para Dinamarca. El problema es que el Rey de Dinamarca no es él, sino su hermano. Por otro lado, Claudio está enamorado de Gertrudis. El problema es que ella es la esposa de su hermano, el Rey. Para dar solución a esos dos problemas Claudio mata a su hermano... y comete el peor error de su vida".

Ivonne Frayssinet (Gertrudis)

"Gertrudis simboliza, para mí, la mujer en este planeta, sosegada, controlada pero también manipulada. Es madre, sufre. Tiene dudas, tiene temores, errores, culpas, pero una dignidad que la lleva hasta el final. Entiende el amor, la piedad y la generosidad, como entiendo y soporto el mío".

Alberto Isola se enfrenta a un Hamlet plagado de odios y venganzas, y trata de hacer de él el mismo. Presenta la cruel verdad, pero rescata la humanidad y la posibilidad de felicidad. Un selecto elenco da vida a una nueva versión de este clásico de William Shakespeare en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Si ya te has cansado de recordar y ya no la escuchas nunca, vale la pena que la escuches.

La hemos leído, visto en el cine, en la televisión y en el teatro, sin embargo, cada vez que la vemos de nuevo encontramos algo diferente en *Hamlet*. Tal vez una sensación que en una anterior versión no tuvimos o un diálogo que ahora cobra relevancia. Y es que esa es la magia de un clásico, por más que lo veamos cien veces siempre le descubriremos algo nuevo.

Alberto Isola, el director de la obra, apostó esta vez por adaptar el *Ser o no ser* a los años sesenta. Se deshizo del look medieval y trató de acercarnos a la historia. "Espero -explica Isola- que lo novedoso no sea sólo lo exterior. Me parece que lo maravilloso de los clásicos está en la esencia y no necesariamente en su forma arqueológica. No la hice absolutamente contemporánea porque me parecía que las referencias iban a ser muy inmediatas y se iba a perder un poco de distancia, pero digamos los años sesenta le ponen cerca y también lejos".

Un *Hamlet* sarcástico y cuestionador, lleno de héroes y lleno de anti-héroes, cuya historia de traiciones, odios, venganzas y corrupción coincide con nuestro actual contexto social. Tiene por protagonista a un hombre que duda, un indeciso, que se dice cobarde y a quien se le pide que reaccione de una manera que va en contra de sus propias creencias, que participe en un círculo de violencia que a la larga lo único que hace, como dice el sabio cliché, es engendrar más violencia.

No cree en casualidades. La obra no es actual porque muchas cosas de nuestra historia coincidan con ella, sino porque lo que plantea en un nivel arquetípico es lamentablemente contemporáneo. Si bien uno empieza a



De izquierda a derecha: Norma Martínez, Bruno Odar, Sergio Llusera y Yvonne Frayssinet.

Horror en Dinamarca

Alberto Isola y el reto de hacer *Hamlet*

| REPARTO (En orden de aparición) | |
|------------------------------------|-------------------|
| Francisco | David Carrillo |
| Bernardo | Alonso Noriega |
| Marcelo | Christian Ysla |
| Horacio | Sergio Llusera |
| Espectro | Aristóteles Picho |
| Claudio | Sergio Galliani |
| Gertrudis | Yvonne Frayssinet |
| Laertes | Giovanni Ciccia |
| Polonio | Mario Velásquez |
| Hamlet | Bruno Odar |
| Olelia | Norma Martínez |
| Reinaldo | Roger del Aguila |
| Rosencrantz | David Carrillo |
| Güldenstern | Roger del Aguila |
| Actor Rey | Aristóteles Picho |
| Actor Reina | Christian Ysla |
| Actor Luciano | Alonso Noriega |
| Fortinbras | Alonso Noriega |
| Capitán Noruego | Christian Ysla |
| Sepulturero | Aristóteles Picho |
| Osric | Mario Velásquez |

trabajar con una idea, poco a poco esta cambia. En este caso, logramos, junto con los actores, darle otra dimensión: presentarla como una historia de un sacrificio que no tiene sentido.

La negra tragedia del Rey de Dinamarca se presenta cruel y humana. El habitual personaje que usualmente en las obras de Shakespeare vive para tomar las riendas de la natipia, aparece en un par de breves escenas y no proyecta confianza alguna. Fortinbras no es el príncipe valeroso y heroico. "Hay un momento en el que Hamlet ve pasar al ejército de Fortinbras y decide tomar su ejemplo para seguir adelante. Comete un error y, de alguna manera, esta es también la historia de una gran equivocación".

En el *Hamlet* de Isola no hay malos ni buenos. Si bien, las acciones de algunos de los personajes son absolutamente reprobables, no se les puede reprochar que quieran vivir mejor. Participan en una especie de carrera por conseguir la felicidad y no importa a quien masacren en el camino. Claro ejemplo es la pobre Olelia, víctima del padre, del hermano y hasta del novio.

Los protagonistas tienen en común no sólo su relación con la podredumbre sino también la pérdida de la inocencia. El final es duro, terrible. No cabe más que el silencio. Fortinbras lo instaura, y si bien al parecer no hay opción alguna, existe la posibilidad de tratar de dar pelea en lo inmediato y cotidiano.

"Me es imposible hacer una obra de teatro que no diga la verdad, sería incapaz de hacer un final feliz simplemente para que el público se vaya después a tomar un café muy tranquilo. Pero sería incapaz también de hacer algo que simplemente fuese destructivo. Lo que rescato, es que a pesar de la equivocación, hay un intento por cambiar las cosas", puntualiza Alberto Isola.



"El Dominical"
21-04-01

c8 | Teatro | EL COMERCIO
 Miércoles, 25 de abril del 2001

CRÍTICA "Hamlet"

Corrupción y náusea

SANTIAGO
SOBERÓN

Si el año anterior fue 'Macbeth', en versión de Roberto Ángeles, esta vez el reciente estreno de 'Hamlet', dirigido por Alberto Ísola, nos reitera esa particularidad de Shakespeare de trascender su propio tiempo para hablarnos de las actitudes y comportamientos esenciales del ser humano. De la convulsionada Dinamarca medieval, pasando por las contradicciones particulares de la Inglaterra isabelina, Hamlet llega al escenario del Centro Cultural de la Católica para encarnar la repulsa colectiva frente a las graves muestras de corrupción y descomposición moral que se cimentaron en los últimos diez años, en las esferas del poder de la sociedad peruana. Esta repulsa es casi somática, no sólo intelectual o emocional, por eso Ísola recurre a un actor de las cualidades de Bruno Odar en la caracterización de Hamlet; un actor de una organicidad admirable, de una gran fuerza interior que se exterioriza intensamente en una impresionante muestra de expresividad corporal.

La propia escena del encuentro entre Hamlet y el espectro de su padre, este último caracterizado por Aristóteles Picho, está marcada por lo somático; el espectro adquiere corporeidad para, a través de acciones físicas concretas, transmitir a Hamlet sus deseos de venganza. De esta forma, las referencias a la corrupción, la descomposición o putrefacción y el rechazo a este tipo de situaciones adquieren un tono visceral: podredumbre y náusea adquieren su connotación más concreta y física.

Este énfasis de lo físico en la requisitoria moral de Hamlet no encuentra correlato en el entorno del personaje protagonista; por el contrario, las caracterizaciones de personajes como Polonio (Mario Velásquez), Claudio (Sergio Galliani) y



PACO SANSEVIERO

Gertrudis (Ivonne Fraysinet) sólo adquieren intensidad en momentos climáticos; ellos guardan las formas propias de un protocolo que la supuesta locura de Hamlet finalmente destruirá para enrostrarles su crimen.

Caso distinto es la caracterización de Ofelia por parte de Norma Martínez, quien de la fineza propia de la doncella enamorada transita al desconcierto y la locura en una composición de personaje muy bien definida, rica en detalles y matices, convirtiéndose en el

feliz complemento de Bruno Odar en lo que a calidad actoral se refiere.

Cabe preguntarse si el registro en que ha sido construido el propio Hamlet es suficiente para establecer estas relaciones analógicas; ¿acaso la casi somatización del pavor ante la descomposición moral y social no tiene la virtud de convertirse en el signo más trascendente y que mejor encarna aquello que reconocemos en el texto de Shakespeare como parte de nuestra propia experiencia vital?

"Hamlet".

Bruno Odar (Hamlet) rodeado por Sergio Galliani (Claudio) e Ivonne Fraysinet (Gertrudis).

ANEXO 3

El video de *Hamlet* y las encuestas

Para adentrarnos en el sentir preciso que esta obra causó en el público, decidimos elaborar una sesión de visionado de la grabación de *Hamlet* con un grupo de 10 personas, todas ellas profesionales de educación superior entre los 25 y los 40 años, no necesariamente relacionadas con el teatro, para que, al finalizar el video, respondieran una encuesta de cuatro preguntas abiertas sobre su apreciación de la obra. Aquí los resultados:

1. *Para ti ¿Cuál crees que fue el tema más resaltante que tocó el montaje?*

Las respuestas, en este caso, giraron sobre dos ejes; por un lado, la ambición y la lucha por el poder –con toda la suciedad y corrupción que esto acarrea– y, por otro lado, el dilema de un hombre que tiene que tomar una posición a este respecto, sabiendo que, seguramente, su actuar le representará un profundo conflicto, pues tendrá que asumir la violencia –que de por sí siente inhumana, negativa y sucia– para consumar un hecho, aparentemente justo –como es vengar a su padre– y desenmascarar la corrupción reinante a su alrededor. Los encuestados señalaron, así, que la temática predominante de la obra fue la desesperación que siente un hombre, completamente solo, al saber que debe combatir y arreglar una situación de violencia y corrupción.

2. *En el nivel personal, ¿te identificaste en algún momento con el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿Cuándo?*

Los encuestados señalaron que, sin lugar a dudas, hubo momentos en que se identificaron con el protagonista; por ejemplo, en los episodios de impotencia y de sufrimiento de Hamlet, cuando éste era incapaz de poder expresar su repulsión y combatir las cosas que le hacían daño. También mencionaron que se identificaron con él en la necesidad que sienten muchas veces de tener que justificar sus acciones, pues siempre en esa elección hay un fuerte y latente conflicto con la conciencia. También se mencionó que la escritura en *graffiti*, “Recuérdame”, representa la voz interior de cada uno. El *deber* que se imprime en cada conciencia y que, pese a nosotros mismos, debemos afrontar aunque ello nos acarree muchas dificultades.

3. *¿En qué crees que la temática planteada se vinculó con el público peruano del 2001?*

Ante esta pregunta, los encuestados se refirieron al tremendo choque con la realidad, que al igual que Hamlet, los peruanos del 2001 tuvimos con nuestra realidad. El público se refirió a la corrupción y el ansia de poder, en semejanza con la desmedida ambición del ex presidente Fujimori y su asesor. Para muchos fue importante, al igual que Hamlet, marcar una posición, como por ejemplo, la de salir a las calles a protestar en vez de callar y observar pasivamente estos hechos. Es muy importante indicar que los encuestados sienten que, si bien había una clara semejanza con el Perú de aquel entonces, los temas que propuso la obra son válidos para muchos momentos de nuestra realidad, pues los sentimientos del protagonista son universales y su fragilidad, el idealismo, la duda entre actuar o no actuar y la repulsión que le produce la corrupción, son vivencias que el peruano ha sentido en muchos pasajes de su historia.

4. *En general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?*

Aquí, la mayoría de los encuestados, coincidió en que era impresionante cómo una obra escrita cuatrocientos años antes en una sociedad tan distinta a la nuestra, resultaba tan vigente en nuestro tiempo. Mencionaron que la obra pedía optar por una

posición ante la violencia de la cual somos testigos; ser sinceros y consecuentes con uno mismo y resultó, como lo expresaron algunos, un llamado a la conciencia; a pensar en que las injusticias no se pueden callar.



VIDEO

HAMLET'

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:
 NOMBRE Y OCUPACIÓN: *Solange Galarraga Loto*
Profesora de Lengua y Literatura.

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

 1.- ¿Para ti, cual crees que fue el tema más resaltante que tocó el montaje?
La introspección sobre los sentimientos y acciones de los seres humanos.

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momentos por el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿cuándo?

Sí, cuando se pesa de las injusticias y de su sufrimiento es incapaz de expresarlo.

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el público peruano del 2001?

*En el sentido sentimiento de la falta de privacidad (cuando el "yo" está sujeto a la mirada recriminatoria de los otros).
 La lucha entre el ideal y la realidad.*

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

Tiene muchas lecturas: filosófica, política; pero sobre todo es un llamado a la ~~con~~ conciencia. Nuestros actos no son solamente producto de nuestros sentimientos, sino de las circunstancias.

VIDEO

HAMLET

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACION Y DIRECCION DE ALBERTO ISOLA

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:

NOMBRE Y OCUPACIÓN: Juan Pablo Martínez
administrador

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

1.- ¿Para ti, cual crees que fue el tema mas resaltante que tocó el montaje?

La Ambición por el poder y la corrupción que existe en los altos mandos políticos. La decadencia de la dignidad humana.

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momento por el Hamlet planteado por Alberto Isola?, ¿Cuándo?

El conflicto por tener que matar al asesino de su padre, una misión que iba más allá de sus fuerzas; Algunas veces nosotros mismos, emprendemos luchas lejanas de alcanzar.

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el público peruano del 2001?

En la corrupción que vivimos con el aparato Fujimontesinista y la desmedida corrupción política de aquel entonces. También se vinculó con la pérdida progresiva de los valores sociales que nos sigue afectando.

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

Me pareció una buena puesta y es increíble como una obra tan antigua y tan lejana se haya vinculado con nosotros, los peruanos, de una manera tan concreta con el ambiente social, humano y político que vivimos.

VIDEO

HAMLET

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:

NOMBRE Y OCUPACIÓN: Hugo A. Jásquez C.
Estudiante

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

1.- ¿Para ti, cual crees que fue el tema mas resaltante que tocó el montaje?

El tema más resaltante es La
 venganza por la muerte del Rey
 por parte de su hijo HAMLET

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momentos por el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿cuándo?

Si, porque existen momentos en que realizo
 actos peligrosos, en que presiento que
 no saldre muy bien librado, pero aun así
 lo hago. - En el momento en que HAMLET acepta el
 duelo.

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el público peruano del 2001?

Bueno, el público peruano se Aogeneja
 en las diferentes facetas de personalidad
 mostradas en escena, es decir se da
 en la vida cotidiana de nuestra ciudad.

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

Mi impresión fue de ruptura de mi
 paradigma conductual, al percibir
 como se mostraba escenas de locura
 y como una persona que supuestamente
 tenía una mente sana cambiaba ante
 hechos que se dan en su entorno.
 - Ademas la verosimilitud de la obra fue bien lograda

VIDEO

HAMLET

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:

NOMBRE Y OCUPACIÓN: CIVILIANA PARRA PERA; AREA ADMINIS-
TRATIVA, EMPRESA "LO MASO"

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

1.- ¿Para ti, cual crees que fue el tema mas resaltante que tocó el montaje?

LOS HECHOS QUE REALIZA EL SER HUMANO POR ALCANZAR
 EL PODER, EL ODIO Y LA VENGANZA.

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momentos por el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿cuándo?

EL GRAN DOLOR QUE SINTIO OFELIA A LA MUERTE
 DE SU PADRE QUE LA LLEVO A LA LOCURA Y ESTA
 A LA MUERTE.

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el publico peruano del 2001?

LA CODICIA DEL PODER; LA AMBICIÓN DE SUPERIORI-
 DAD DEL SER HUMANO Y LA TRICIÓN.

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

FUE UNA OBRA BIEN REALIZADA, CON ~~FE~~ ESCENAS MUY
 FUERTES QUE RESALTABAN, LA VERDADERA CARA DEL SER
 HUMANO POR LA AMBICIÓN.

VIDEO

HAMLET

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:
 NOMBRE Y OCUPACIÓN: JULIO CESAR LUYO TOLSA
Tripulante.

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

1.- ¿Para ti, cual crees que fue el tema mas resaltante que tocó el montaje?

LA FORMA DE COMO LUCRAR CONTRA TODA UNA
 CORRIENTE Y LAS DIFERENTES MANERAS DE
 OFRONTAR SITUACIONES EXTREMAS.

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momentos por el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿cuándo?

SÍ, POR LA CANTIDAD DE CONTRADICCIONES EN
 CUANTO A COMO TOMAR LAS COSAS, SI JUSTIFICAR
 LOS ACCIONES QUE TOMA SEAN ESTOS BUENOS O
 MALOS.

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el publico peruano del 2001?

SON SITUACIONES QUE SE PRESENTAN EN TODOS
 LOS TIEMPOS, AMOR, ODIÓ, RECHAZOS, HIPOCRISIAS,
 AMISTAD, REMORDIMIENTOS, VENGOZAS Y EL DESEO
 POR EL PODER.

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

ME GUSTÓ EL COMBIO DE UN PERSONAJE A OTRO
 CON EL MISMO ACTOR, EL AMBIENTE DE ACUERDO
 A LA OPTICA DE UNO PERSONA CON DESAJUSTES
 MENTALES.

VIDEO

HAMLET

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:NOMBRE Y OCUPACIÓN: Lavinia Alzamora RosasPublicista

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

1.- ¿Para ti, cual crees que fue el tema mas resaltante que tocó el montaje?

La total tragedia de la Soledad de un hombre ante la disyuntiva de elegir afrontar la realidad de la Corrupcion de su mundo. El solo asumió toda la carga de hacer salir a la luz el crimen de su familia.

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momentos por el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿cuándo?

Si especialmente en el momento en que esta ante la cripta familiar y en general a lo largo de todo el primer acto en que se siente pequeño e impotente ante la traicion de su madre.

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el publico peruano del 2001?

En el descubrimiento de la monstruosa corrupcion y maldad talanta y en la decision que tuvimos que tomar los peruanos de salir a las calles o callar y hacer como si nada.

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

creo que es un llamado para a estar siempre alertas y no conformarnos ante lo que tengamos que denunciar o ser sinceros con nosotros mismos y no escondernos.

VIDEO

HAMLET

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:
 NOMBRE Y OCUPACIÓN: Rosario Pez Rodríguez
Profesora

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

1.- ¿Para ti, cual crees que fue el tema más resaltante que tocó el montaje?

lo que fue la lucha por conseguir o
 ambicionar el poder sin importar nada

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momentos por el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿cuándo?

yo diría que me identifiqué pero si sentí
 su lucha por vengar la muerte de su padre.

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el publico peruano del 2001?

Pues en que vale todo para conseguir el
 poder. Corrupción y deshonestidad

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

Me cuestiona el hecho de que los que
 buscan justicia terminan siendo amigos malos
 o estropeados, son como en nuestros tiempos

VIDEO

HAMLET

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:
 NOMBRE Y OCUPACIÓN: LUCIANO CASTRO
TRABAJADOR SOCIAL

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

1.- ¿Para ti, cual crees que fue el tema mas resaltante que tocó el montaje?

EL PODER, LA AMBICIÓN POR EL PODER, CUALQUIER SITUACIÓN NO ERA OBSTACULO PARA LOGRAR EL PODER, SITUACIÓN VINCULADA A LAS RELACIONES FAMILIARES, VINCULOS, AMOR. TODAS ABARATADAS POR LA EXTERIORIZACIÓN DE LAS PEQUEÑAS "GRANDES" MISERIAS DEL SER HUMANO.

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momentos por el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿cuándo?

RESCATABA EN EL PERSONAJE SU IRREALISMO, SU NIÑO, SU BÚSQUEDA DEL BUNDO POSITIVO DE LAS COSAS, SU CAMBIO ENTRE LO REAL Y LO IDEAL, EL "SER O NO SER". EN UN GRAN DEBATE DE LO BUENO Y LO MALO.

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el publico peruano del 2001?

LA PROPUESTA SE MOVIO EN UN PLANO ACTUAL, VIGENTE EN ESOS DIAS, LAS FIGURAS "FANTASMALES" INCORPORADAS, LA PRESENCIA DE LOS REFERENTES COMUNICACIONALES, EL DISCURSO DE LOS PERSONAJES SHAKESPEARIANOS INCORPORADO A LOS PERSONAJES DEL ESTADIANO POLITICO ESTUVO PRESENTE.

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

ME PARECIO UNA PUESTA DIGNA, ES PODEROSO SIEMPRE VER UN CLASICO QUE NUNCA PERDERA VIGENCIA, POR LO TANTO SU CALIDAD

- 2 -

EN UN ESTILO ACTUAL, UNA MESA DE BILLAR EN MEDIO DE LOS TEXTOS "ISABELINOS", SUGIERE MUCHO DE LA VIGENCIA, ME PARECIO "GIGANTE" LA CARACTERIZACIÓN DEL ACTOR QUE NOS PROYECTO A "HAMLET"; EL CONSONTO BIEN, ALGUNOS UN POCO "MAQUETADOS"... PERO INTERESANTE LA PROPUESTA. ¡PALLADA! COMO DIRIAMOS LOS JOVENES DE HOY. "UNA ESPONTANEA ALUSION A LOS CAMINAROS FUJIMONTESINISTAS".

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO.

VIDEO

HAMLET

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:

 NOMBRE Y OCUPACIÓN: ANA SHIMABUKO
 ASISTENTE DE MARKETING

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

1.- ¿Para tí, cual crees que fue el tema mas resaltante que tocó el montaje?

El ansia del poder y las cosas que los seres humanos son capaces de hacer por él, como matar, espiar, manipular.

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momentos por el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿cuándo?

Creo que cualquier persona se puede identificar con este personaje que sufrió pérdidas, traiciones de las personas que lo rodean, que siente que no puede confiar en nadie y que se siente solo y por momentos siente que se siente sufrimiento de la vida →

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el público peruano del 2001?

Creo que se relacionó porque obra fue presentada en un momento en que el país se enteraba de toda la corrupción que existía en el gobierno de ese entonces y que se descubrió en ese momento.
 Pero, yo creo que en vez que la obra de Shakespeare haya

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

Me pareció una obra muy buena, la dirección de actores me gustó y también el apoyo del video para algunas escenas. La verdad es que no conozco la obra y no sé que otras cosas valiosas este dejando de mencionar.

Rpta 2: que tiene en ese momento.

Rpta 3: Coincidencia con el momento que se vivía entonces fue al revés. Como ya mencioné anteriormente la obra trata, para mí, de las ansias del poder y la adicción que ejerce el ya sea para las personas que lo ejercen directamente (como el tío de Hamlet) o las personas que quieren sentirse de algún modo parte o contagiados de él (como Polonio), y creo que esas situaciones no se han dado solamente en el Perú del 2001 sino en distintas épocas y lugares y que se van a seguir dando; por eso es que se considera al teatro de Shakespeare como un teatro vivo porque aunque sean obras que se hayan escrito hace siglos sus temas son universales (los sentimientos) y vigentes. Por eso es que creo que en Hamlet contextualizado en los 60's no desentonaba con el Hamlet del tiempo en que originalmente fue creado.

VIDEO

HAMLET

ORIGINAL DE WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTACIÓN Y DIRECCIÓN DE ALBERTO ISOLA.

ENCUESTA AL FINALIZAR EL VIDEO:
 NOMBRE Y OCUPACIÓN: ROLANDO REAÑO
ESTUDIANTE / JEFE DE PRÁCTICA

PREGUNTAS ABIERTAS AL TERMINO DEL VIDEO

1.- ¿Para ti, cual crees que fue el tema mas resaltante que tocó el montaje?

EL TEMA MÁS RESALTANTE FUE EL DEL PODER,
 LA POLÍTICA Y EL MANEJO SOCIO QUE SE HACE DE
 ESTOS.

2.- A nivel personal, ¿te identificaste en algún momentos por el Hamlet planteado por Alberto Isola? ¿cuándo?

SÍ, EN VARIOS MOMENTOS, PERO SOBRE TODO CUANDO
 CUANDO HAMLET ESCRIBE "RECUÉRDAME" EN LA PARED,
 POR EL LLAMADO SUBJETIVO QUE HACE A LA SOCIEDAD,
 A UNO MISMO, PARA NO OLVIDAR MANEJOS SOCIOS EN EL PODER.

3.- ¿En que crees que la temática planteada se vinculó con el publico peruano del 2001?

SÍ, YA QUE LA SITUACIÓN SE ASEMEJABA A LA SITUACIÓN
 POLÍTICA DEL PERÚ DURANTE EL GOBIERNO DE FUJIMORI,
 CON MONTESINOS COMO ASESOR.

4.- A nivel general ¿qué otras impresiones te causó esta puesta en escena?

ME IMPACTÓ EL NIVEL DE CONEXIÓN DE UNA OBRA
 DEL SIGLO XVII CON LA REALIDAD ACTUAL, A PESAR
 DE PROPONERSE UN AMBIENTE DE LA DÉCADA DE 1960
 AJENO AL PERÚ.

BIBLIOGRAFÍA

- BADAWI, Muhammad. M. *Background to Shakespeare*. Londres: The Macmillan Press, 1981.
- BALLESTER, Rafael. *Historia de la Humanidad*. Barcelona: Danae, 1967.
- BRADLEY, Andrew. C. *La tragedia de Shakespeare*. Montevideo: La Casa del Estudiante, 1975.
- BRECHT, Bertold. *Diario de Trabajo 1938-1941*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1997.
- . *Evoking Shakespeare*. Londres: Nick Hern Books, 1999.

— . *Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro (1946 1987)*. Buenos Aires: Fausto, 1989.

CASTRO, Patricia. "Insana lucidez". Lima: Diario El Comercio, 19 de abril de 2001.

CID, Liuba y Ramón. NIETO. *Técnica y representación teatrales*. Madrid: Acento Editorial, 1997.

CLURMAN, Harold. *El teatro del director; notas sobre la puesta en escena*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

CONCEJO BRITÁNICO (exposición). *La época de Shakespeare*. Lima: Consejo Británico, 1978.

ELSON, John. *Is Still Shakespeare Our Contemporary?* Nueva York: New York University Press en asociación con The international Association of Theatre Critics, 1989.

FERRARI, Silvio de. "Hamlet en el cruel ritual del poder". Lima: Diario Expreso, 20 de abril del 2001.

GALLARDO, Joaquín. (ed.). *Teatro de William Shakespeare*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1922.

GIRARD, René. *Shakespeare, los fuegos de la envidia*. Barcelona: Anagrama, 1995.

GONZÁLES, José Manuel. *El teatro de William Shakespeare hoy. Una interpretación radical actualizada*. Barcelona: Montesinos, 1993.

HALLIDAY, Frank. E. *Shakespeare*. Barcelona: Salvat, 1985.

HARRIS, Frank. *El hombre Shakespeare*. Buenos Aires: Losada, 1947.

HUDDLESTON, Sysley. *Isabel de Inglaterra*. México: Asouri, 1978.

HIDALGO, David. "Paralelos y dilemas. Hamlet: en el lado oscuro del mundo". Lima: Diario La República, 6 de mayo de 2001.

ISOLA, Alberto. "Hamlet" de William Shakespeare. Versión para la puesta en escena (manuscrito). Lima, 2001.

JULIA, Eduardo. *Shakespeare y su tiempo, historia y fantasía*. Madrid: Renacimiento, 1916.

KENNEDY, Kennis. *Shakespeare Worldwide*. Edición de Margreta de Gazi y Starley Wells. Cambridge: The Cambridge University Press, 2001.

KNIGHT, Wilson. *Shakespeare y sus tragedias, la rueda de fuego*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

KNIGHTS, Lionel. C. *Hamlet and the other Shakespearean Essays*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1979.

KOTT, Jean. *Apuntes sobre Shakespeare. El Hamlet de este medio siglo*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

MARCHETTE, Chute. *Shakespeare y su tiempo*. Barcelona: Juventud, 1960.

NIETO, Ramón. *El Teatro, historia y vida*. Madrid: Acento Editorial, 1997.

ORTEGA GALINDO, Luis (dir.) *Diccionario Porrúa de la Lengua Española*. Madrid: Grolier Internacional, 1970.

SAINT-DENIS, Michel. *Theatre. The Rediscovery of Style*. Nueva York: Theatre Arts Books, 1989.

SCHMITT, Carl. *Hamlet o Hecuba. La irrupción del tiempo en el drama*. Valencia: Pre-Textos. En colaboración con la Universidad de Murcia, 1993.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Madrid: Cátedra, 1998.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of HAMLET Prince of Denmark*. Londres: New American Library, 1963.

SIN AUTOR. "El dilema universal de Hamlet". Lima: Diario Gestión, 20 de abril de 2001.

SIN AUTOR. "Hamlet". Lima: Diario El Peruano, 7 de junio de 2001.

SOBERÓN, Santiago. "Crítica a Hamlet. Corrupción y náusea". Lima: Diario El Comercio, 25 de mayo de 2001.

SPENCER, Theodore. *Shakespeare y la naturaleza del hombre*. Buenos Aires: Losada, 1954.

STEWART, John. *Character and Motive in Shakespeare*. Londres: Longman, 1996.

THONSON, Peter. *Shakespeare's Theatre*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1982.

Wells, Stanley. *Shakespeare: The Writer and his Work*. New York: Scribner's, 1978.

WILSON, John. *El verdadero Shakespeare, una aventura autobiográfica*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.

YATES, Frances A. *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*. México:
Fondo de Cultura Económica, 1986.

