

EL PLIEGUE ENTRE LA DISTANCIA DEL ACTOR Y EL PERSONAJE.

SOBRE LAS MÚLTIPLES PERSPECTIVAS QUE OFRECE LA PUESTA *HxH - HAMLET POR HAMLET* DE MARCELO SAVIGNONE EN CIUDAD CULTURAL KONEX, 2012.

LAURA ZENOBI¹

RESUMEN:

El presente trabajo intenta explorar las relaciones, actor - personaje que se tejen en la puesta *HxH - Hamlet por Hamlet*, de Marcelo Savignone. Considerando ciertos rasgos performativos que provienen de la puesta en abismo, mediante la cual asistimos al momento de transmutación en dónde un actor queda sumido en esa doble existencia que le propone el personaje. La intención es rastrear el proceso mediante el cual la brecha entre actor y personaje se transforma en pliegue.

Otro eje de análisis, es el efecto de multiplicación propuesto ya desde el título de la obra. La influencia del cine y de ciertos trabajos pictóricos proponen efectos escópicos que provienen del montaje cinematográfico y de la “imaginación técnica” a la que se refiere el artista Francis Bacon cuando explica su metodología en una entrevista concedida a Marguerite Duras. Las habilidades técnicas del actor en articulación a una propuesta espacial y lumínica acorde generan el efecto de multiplicación del cuerpo en el espacio.

EL PLIEGUE ENTRE LA DISTANCIA DEL ACTOR Y EL PERSONAJE *HAMLET POR HAMLET*, MULTIPLICACIONES DE UN CUERPO EN EL ESPACIO

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar la relación actor – personaje que se construye en la obra *HxH – Hamlet por Hamlet*, de Marcelo Savignone. El actor comenta en una entrevista que su trabajo se centra en la pregunta sobre el ser o no ser, que propone el texto *Hamlet* de W. Shakespeare.

La presencia de una puesta en abismo semejante a las imágenes que se multiplican al enfrentar un espejo con otro, nos permite arriesgar algunas reflexiones sobre el desequilibrio inicial que se produce en la distancia existente entre el actor y el

¹ Laura Zenobi, es egresada del ENERC en la Carrera de Guionista cinematográfico. Se encuentra finalizando la Carrera de Artes combinadas en la UBA. Actualmente desempeña tareas de estudio e investigación en torno a la actividad teatral en el C.C.C.

personaje. En el devenir de la puesta, observamos como gradualmente, esa brecha se pliega hasta producir el eclipse. El carácter preformativo de la puesta se pone en juego en el intento de dar cuenta del proceso mediante el cual un actor construye y se construye en personaje.

Otro eje de análisis, es el efecto de multiplicación insinuado en el título de la obra. A partir de sus habilidades técnicas, el cuerpo del actor parece multiplicarse en el espacio. La influencia del cine y de ciertos trabajos pictóricos proponen efectos escópicos que provienen de la idea de montaje y de la imaginación técnica a la que se refiere el artista Francis Bacon cuando explica su metodología en una entrevista concedida a la guionista y escritora Marguerite Duras.

La obra pone en juego cierto modo de producción. El actor que vive humildemente en su habitación y que tiene un trabajo que funciona de manera antagónica respecto a sus ensayos de *Hamlet*, evidencian una posición respecto al modo de producción de una obra como condicionante de la misma. Recuerdo la primera vez que vi *HxH*, fue en el año 2011. En aquel momento distintas versiones de *Hamlet* colmaban la cartelera porteña. En la calle Corrientes dos puestas se encontraban en la misma cuadra, una de ellas en el teatro Presidente Alvear, en dónde un cartel gigante jerarquizaba el nombres de los actores. Casi llegando a la esquina, bajando una escalera angosta, se escondía una segunda puesta, *Hamlet por Hamlet*, de Marcelo Savignone. Los sistemas de producción entre una y otra establecían un contrapunto que parecía extender el problema del poder y lo económico, que siempre es núcleo de las obras de Shakespeare.

MÚLTIPLES PERSPECTIVAS DE UNA PUESTA EN ABISMO

Ingresamos a la sala y nos encontramos ante el pequeño mundo que propone una habitación con marcas de cierta clase social: un colchón en el suelo sin soporte, las paredes húmedas y despintadas. En el vértice un hombre lee un libro. Enseguida reponemos que se trata de una versión de *Hamlet*. Su ubicación señala un espacio paraxial, distante del centro y próximo a una precaria biblioteca que acoge un conjunto de libros. Su ubicación, también nos revela cierta proximidad respecto al público. Por encima de su cabeza la pantalla encendida de un televisor diminuto juega a reproducir lo que el espectador ve por detrás, una versión de *Hamlet* interpretada por Laurence Olivier en blanco y negro. La construcción gótica del palacio, con sus arcos y columnas contrasta con la humilde habitación, en donde los azulejos parecen haber saltado de las paredes y en dónde el actor se prepara. El momento tiene la duración del ingreso del público a la sala.

En esta breve descripción del inicio, ya están presentes algunos efectos de lo múltiple que propone el título de la obra. Por un lado la doble perspectiva que menciona Stanislavski, la del papel y la del actor en la escena. Ese libro que tiene el hombre en sus manos es su material de trabajo. Lo escuchamos musitar frases, y presenciamos el momento en que intenta memorizar el texto, tomar posesión de él y ser tomado por aquel Hamlet arquetípico que propone la escritura. A su vez ese texto es un clásico. Italo Calvino afirma que la lectura de un clásico es siempre una relectura, dado que es imposible clausurar el sentido, un texto clásico nunca termina de decir lo que tiene para decir, y además llega trayendo impresa la huella de las lecturas que lo han precedido². Estas declaraciones nos permiten inferir que el público tiene su propia perspectiva de Hamlet. A priori de la obra, todos llegan sabiendo algo, y es entonces que Hamlet se multiplica también por el número de butacas llenas. El actor tiene en cuenta esa multiplicación para su performance, ya que implica al receptor como sujeto creador³. Esa breve introducción, es casi el único momento en que el actor no se desplaza, dado que el desplazamiento sucede del otro lado de la sala, en el público. Ambas perspectivas se combinan para determinar que el tiempo de la escena coincida con el ingreso del público y su distribución en el espacio, aspecto ritual del acontecimiento teatral que, como dice Grotowski, contiene el ritmo de las pulsaciones humanas. Esta es una marca que revaloriza el aquí y ahora⁴, dado que esa duración seguramente cambié en cada función.

La presencia del Film de Laurence Olivier reduplica la puesta en abismo. A modo de caja china vemos un Hamlet dentro de otro. Pero además el film, ofrece la posibilidad de pensar los desplazamientos temporales como perspectivas que conviven en la escena. Un tiempo se encuentra señalado por la presencia del libro, otro es el tiempo que configura la representación en la pantalla. Luego la fecha en que el film se realizó y por último las marcas temporales de la habitación en la cual confluyen los múltiples tiempos.

Los vectores temporales plantean un recorrido, un desarrollo, señalando el carácter procesual del acontecimiento⁵.

Una vez que la obra comienza, cada uno de los elementos escenográficos que componen la puesta se impregnan de cierta alteridad, la escritura desborda hacia el espacio y los personajes de *Hamlet* se diseminan en la pequeña habitación, brotando de los rincones

² Italo Calvino, Por qué leer a los clásicos, Buenos Aires, editorial Tusquets

³ Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: La puesta en escena del Proceso", en Gestos.

⁴ Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: La puesta en escena del Proceso" Gestos.

⁵ Óscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad: La puesta en escena del Proceso" Gestos.

más insólitos. Una bolsa de Box, un trapo de piso, o un bollo de papel son algunos de los soportes que posibilitan la proyección de un personaje. Marcelo Savignone establece una analogía entre su trabajo y el del pintor Francis Bacon respecto al accidente, aquel encuentro azaroso de la forma en una mancha⁶.

Francis Bacon en una entrevista que le hace Marguerite Duras, comenta:

“...Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo «el accidente»: la mancha desde la cual saldrá el cuadro... si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo. No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va a actuar, es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás: “la imaginación técnica”. Durante mucho tiempo, he buscado un nombre para esta forma imprevisible, con la que se va a actuar. Sólo he encontrado estas palabras: imaginación técnica”⁷.

En la puesta de *HxH*, es la imaginación técnica del actor la que posibilita el intercambio de cualidades entre lo animado y lo inanimado. La interacción del actor con los objetos posibilita, entre otras cosas, la aparición de un rostro en un trapo de piso. De pronto ese rostro comienza a hablar, despegándose de su soporte material y dejando de ser trapo. Abruptamente la misma mano que lo mueve, decide hacer con él un bollo para arrojarlo al piso. Ya no hay personaje, de nuevo estamos frente a la mancha.

SOBRE LA CUERDA QUE TENSA AL ACTOR Y AL PERSONAJE

Asistimos al momento de transmutación en donde el actor queda sumido en esa doble existencia que le propone el personaje⁸. De este modo el eslabón visible del espectáculo coincide con poner en escena aquel que generalmente es invisible, el ensayo como terreno y campo del descubrimiento⁹. Hay una perspectiva performativa que subraya la importancia del cuerpo y la acción, y que pone el acento en el aspecto procesual. Como menciona Grotowski¹⁰, el Performer es un estado del ser, es el guerrero que lucha para conquistar el conocimiento. Es el pájaro que picotea y el que mira a la vez. Es el cuerpo de la esencia.

⁶ Marcelo Savignone, “refinamiento técnico e inspiración artística” En Portal improvisando <http://portalimprovisando.com/es/2011/11/07/marcelo-savignone-refinamiento-tecnico-e-inspiracao-artistica-plural-a-servico-da-improvisacao-teatral/> Visitado el 17/06/2011

⁷ Marguerite Duras entrevista a Francis Bacon, 1971, La Quinzaine littéraire <http://www.quinzaine-litteraire.presse.fr/>

⁸ C. Stanislavski, (1979) “Obras completas, el trabajo del actor sobre sí mismo”, Argentina, editorial Quetzal.

⁹ Jerzy Grotowski, (1992), [selección de artículos] “De la compañía teatral a El arte como vehículo” “ El Performer” en Máscara, Año 3 N 11- 12

¹⁰ Jerzy Grotowski, (1992), [selección de artículos] “De la compañía teatral a El arte como vehículo” “ El Performer” en Máscara, Año 3 N 11- 12

Esta obra es la puesta en escena de un proceso¹¹. A modo de caja china o de estructura en abismo, vemos a un actor que representa a un actor, que ensaya *Hamlet*. La manera singular en que se elige hacerlo se asemeja a las imágenes dobles de ciertos cuadros de Dalí o de Escher, o al famoso cuadro de las copas y los rostros, en dónde ambas imágenes conviven, pero sin embargo la percepción del espectador alterna entre una y otra. Gilles Deleuze reflexionando sobre la pintura de Francis Bacon, comenta que ciertas sensaciones generan distorsiones en la mirada, de pronto lo que está adelante es visto como lo que está atrás. Este juego escópico está presente en la obra, y llega a su paroxismo en dos momentos, uno de los cuales es la aparición de Ofelia. El actor toma una máscara y la coloca en su nuca. Toda la parte posterior de su cuerpo es cedida al cuerpo femenino. La destreza y habilidad de sus movimientos se asemejan al de un ilusionista. Sus omoplatos se ven como prominentes senos, el detrás masculino, es delante femenino y la metamorfosis se consuma. La potencia radica en que él se ha transformado en Ofelia, o mejor aún, se ha escondido detrás de ella. La alteridad se consume bajo el efecto de ser parcialmente otro, ser y no ser, liberándose del sí mismo. La cuerda se tensa entre el actor y el personaje uno debe vaciarse para llenarse del otro, uno debe ocultarse para que el otro aparezca. De otra manera reflexiona Grotowski respecto al yo – yo, que no quiere decir estar cortado, sino ser doble. Ser un organismo canal a través del cuál las fuerzas fluyen.

Otro de los juegos escópicos que propone la puesta surge de cierta influencia cinematográfica que utiliza a través del montaje la superposición de imágenes para generar la ilusión de que un cuerpo se multiplica en el espacio. Esta sensación ya está presente en el uso de los objetos mediante los cuales el actor se enmascara. Pero logra su mayor intensidad cuando una luz intermitente, muestra al actor peleando consigo mismo. Nuevamente la velocidad del movimiento y la destreza corporal generan la ilusión de que hay muchos cuerpos en la escena. El movimiento deja una estela y es como si lo viéramos simultáneamente en distintos puntos del espacio.

Dice Zizek¹² refiriéndose a un texto de Shakespeare, que el ojo de la tristeza nublado por las lágrimas opera como una superficie tallada que multiplica las imágenes. Divide una cosa en múltiples objetos. La relación multiplicación - división, conlleva a una pregunta: ¿es posible que el cuerpo del actor aparezca multiplicado porque en realidad se divide? Desde su fragmentación metonímica, la mano que soporta el rostro que emerge de un trapo, hasta la velocidad de los desplazamientos para ocupar distintos

¹¹ Oscar Cornago Bernal, "Cultura y performatividad, la puesta en escena del proceso".

¹² Zizek, S (2000) Mirando al sesgo, Buenos Aires, paidós.

lugares bajo la intermitencia de la luz, en una lucha consigo mismo. La sensación tiene una cara vuelta al sujeto, el movimiento vital, el temperamento, y otra vuelta hacia el objeto, el hecho, el lugar, el acontecimiento, o mejor dicho no tiene dos caras, es las dos cosas a la vez, es ser en el mundo como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación. Y en último término, el cuerpo mismo es quien la da y quien la recibe, es sujeto y objeto a la vez.

Marcelo Savignone declara en una entrevista:¹³ “Hamlet me genera esa provocación misteriosa y me gusta aceptar los misterios del teatro. HXH tiene como eje el ser o no ser. ¿Soy actor o no lo soy? ¿Soy la escena o no lo soy? Jorge Dubatti dijo algo que me parece clave; Ser y no ser”

La duda y la pregunta sobre el ser o no ser como núcleo de Hamlet toma una dimensión metadiscursiva que no sólo afecta la labor del actor sino que puede volcarse con mayor o menor énfasis hacia el público. Recordemos la reflexión de Grotowski: “La actuación del actor es una invitación para el espectador, porque deshecha los compromisos, porque exige la revelación, la apertura, la salida de sí mismo. Este acto puede compararse al acto de amor más genuino, este acto paradójico y limítrofe resume los deseos más profundos del actor”. Pareciera que en esas transmutaciones, el teatro cargara con la intención de poder liberar al actor y al espectador del sí mismo, rompiendo la lógica identitaria, percibiendo en nosotros, algo que es más que nosotros mismos.

El periplo que traza el personaje dentro de la obra podría asociarse a la metáfora que construye Grotowski, cuando piensa en el actor como vehículo. Él menciona la idea de un elevador que va de las energías groseras hacia energías sutiles. El actor que ensaya *Hamlet* tiene un trabajo que siempre se desarrolla en la extraescena, en un tiempo elidido. Sin embargo la punta del iceberg, aquello que se asoma del trabajo, son los trajes o disfraces que nos permiten imaginar de que se trata lo que hace. El disfraz de papá Noel o el traje de peluche de un conejo, estarían vinculados a esas energías más groseras de las que habla Grotowski, ya que se vinculan a la obligación de un trabajo que surge de una necesidad económica y que chocan con aquel deseo profundo y genuino que lleva al actor a desplegar los átomos de la pieza dramática, en una habitación cuatro por cuatro en la que ni siquiera habría espectadores. Ese elevador daría cuenta del recorrido en el cual el actor vestido de papá Noel, se ve gordo y torpe, pero al decir el texto a Horacio por teléfono es cómo si su voz se desnudara de esas pesadas ropas para darle otro cuerpo. Esa transición que Grotowski asocia a la escalera

¹³ <http://www.lavozjoven.com.ar/?q=contenido/entrevista-al-actor-y-director-marcelo-savignone>

de Jacob y a subir peldaños, acontece también en los momentos en que la voz pasa al canto.

A modo de teselación o patrón de movimiento, hay un recurso recurrente que tiene lugar en un espacio adyacente y ambiguo respecto a la ficción. Ese espacio está por el costado del escenario y tiene connotaciones del cine de David Lynch, un telón rojo y un micrófono, desde el cual el actor canta. Siempre que termina la acción de cantar regresa al cubículo de la habitación a través de una caída. La caída entonces redimensiona el canto, como si conllevará a otra acción, la de elevarse expresando los sentimientos a través de su aspecto físico intangible que permite el vuelo. Luego la caída. Grotowski dice; la distancia que existe entre el hombre interior y el hombre exterior es la misma que entre el cielo y la tierra. El actor es arrojado violentamente hacia la tierra a través de una caída.

UNA REGIÓN FANTASMÁTICA, CONSTRUÍDA EN LA EXTRA ESCENA.

De la extra escena provienen los golpes de la puerta y los timbrazos que sacan al personaje del campo visual. Cada elemento que aparece para recordarle que él no es Hamlet se transforma en su antagonista. Todo lo que no es la habitación, o sea el espacio que está por fuera, el fuera de campo visual, opera como una región fantasmática que amenaza con sacar al actor del personaje. El ha dotado ha su espacio de un circuito que lo conecta con la pieza teatral, o que le permite el tránsito hacia el personaje. Una fuerza intrínseca lucha con una fuerza extrínseca, el actor lucha para no ser retirado de la escena. El superobjetivo, esa perspectiva última que se construye, es lograr la presencia de Hamlet, casi como si se tratará de una aparición que lo deja poseso.

Una presencia fantasmática se construye en ese espacio otro, la extra escena, y atenta contra la presencia de Hamlet. Esa fuerza queda plasmada en el momento en que el se bate a duelo, justamente con ese espacio que no vemos y que incide sobre él, lo empuja, lo desviste, lo amenaza, en última instancia, el fuera de campo es el espacio al cuál se retira el actor para terminar la puesta.

Stanislavski al referirse al método de las acciones físicas, menciona que el proceso creador de las vivencias tiene su desarrollo cuando el artista siente el nervio del papel, como un clavo que debe introducir en su cabeza antes de salir a escena, de ahí la unidad y esencia de la obra. Es el acorde anímico del papel. Nosotros vemos un desequilibrio, hay una fuerza extrínseca que empuja al actor por fuera del personaje y que funciona como la esfera de la realidad dentro de la Obra. Pero la motivación del

personaje es luchar con esas fuerzas hasta abolirlas, que no haya realidad, que no haya trabajo, que no haya Horacio , ni novia al otro lado del teléfono para que no haya actor, sino sólo personaje.

FICHA TÉCNICA: “*Hamlet por Hamlet*”

Duración de la obra: 60 minutos

Ficha	técnico	artística
Concepción:	Marcelo	Savignone
Intérprete:	Marcelo Savignone	
Vestuario:	Lucila Fiorenza	
Escenografía:	Lina	Boselli.
Iluminación:	Nacho Riveros.	
Audiovisuales:	Belén	Robaina
Operadores técnicos:	Luciano Cohen, Federico Costa, Pedro	Risi
Diseño Gráfico:	Edgardo	Carosia
Entrenamiento Corporal:	Juan Martín Fernández	Ozán.
Entrenamiento Vocal:	Claudio Garófalo, Josefina	Lamarre
Asesoramiento Literario:	Juan Manuel Bernal, Eva Rodríguez	
Asesoramiento Musical:	Nicolás Savignone	
Asistencia General:	María Florencia Alvarez, Juan Manuel Bernal, Luciano Cohen, Federico Costa, Deby Low, Pedro Risi	
Prensa:	Duche y	Zárate
Producción ejecutiva:	María Florencia Alvarez, Silvia	Barona
Dirección:	Marcelo	Savignone

BIBLIOGRAFÍA:

- Calvino, Italo**, *Por qué leer a los clásicos*, editorial Tusquets, Buenos Aires, (1995)
- Cornago Bernal, O.**, “*Cultura y performatividad: La puesta en escena del Proceso*” Gestos, (nov 2004).
- Deleuze Gilles** *Lógica de la sensación*, editorial Arena, Madrid, (2005),
- De Marinis, Marco**, *Comprender el teatro II, en busca del actor y espectador*, Editorial Galerna, Buenos Aires, (2005)
- Grotowski, Jerzy** *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, (1981)
- Grotowski, Jerzy** [selección de artículos] “De la compañía teatral a El arte como vehículo” “ El Performer” en *Máscara*, Año 3 N 11- 12 (1992)
- Kott, Jan**, *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona, (1969)
- Shakespeare, William**, *Hamlet*, Colección Austral, Espasa Calpe, España, (1994)
- Schechner, Richard** *Performance, teoría y prácticas interculturales*, secretaría de extensión universitaria, UBA. Bs. As, (1994)
- Stanislavski, Constantin** *Obras completas, Trabajos Teatrales, correspondencia*, editorial Quetzal, Argentina, (1986).
- Stanislavski, Constantin** *Obras completas, el trabajo del actor sobre sí mismo*, editorial Quetzal, Argentina, (1979).
- Zizek, Slavoj** *Mirando al sesgo*, Paidós, Buenos Aires, (2000).