

Reescrituras de *Hamlet* de Shakespeare en el teatro argentino del siglo XXI: el humor como espacio liminal

Laura Fobbio*

laura.fobbio@gmail.com

Resumen

En este trabajo hacemos un recorrido por algunas de las apropiaciones dramáticas de *Hamlet* de Shakespeare, creadas durante la última década por dramaturgos y directores argentinos que decidieron reformular el texto “clásico”, así como otros textos que lo traducen a su vez, valiéndose del humor y sus modalidades. Ponemos a dialogar las obras *Un Dietario* y *Dondequiera oscuridad y maquillaje* de Luis Cano, *Al servicio de la comunidad* de Andrés Binetti y Mariano Saba, *La máquina idiota* de Ricardo Bartís, *Ser o no Ser Hamlet* de Eugenia Hadandoniou y *Rats, casi un musical* de Sebastián Kirsznner. En ellas el humor es un espacio liminal donde se tensionan lo trágico y lo cómico; lo monologal y lo dialogal; lo dramático, lo lírico y lo narrativo; el teatro y el contexto social; la vida y la muerte... Los dramaturgos proponen una actualización política de los rasgos modernos shakespearianos –la reescritura, la mezcla de estilos, el teatro dentro del teatro, la metateatralidad– mediante un humor crítico, en correspondencia con el contexto teatral argentino de postdictadura.

Palabras clave: dramaturgias argentinas del siglo XXI – *Hamlet* – William Shakespeare - humor – reescrituras

* Dra. en Letras, Becaria Postdoctoral CONICET. Prof. Asistente, interina, Introducción a la Literatura, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Directora del proyecto: “Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales”, Centro de Investigaciones, FFyH, UNC.

Al referir a la comedia, Aristóteles (*Poética*, V) clasifica lo risible como “parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor” (2003: 61). En cambio, en la propuesta shakespeareana, que rompe con la poética aristotélica en varios aspectos, lo cómico se tensa con lo trágico y viceversa, ya que los estilos se mezclan, al decir de Erich Auerbach, “en inagotables gradaciones”: “Lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo bajo, se mezclan íntimamente en la mayoría de las piezas que por su carácter general merecen la denominación de trágicas...” (1979: 297 y 295, respectivamente).

En Shakespeare lo risible también dice del dolor ante la traición, ante la violencia, la muerte, la corrupción; lo risible refiere además a la relación del hombre con el mundo y a sus (in)decisiones... Y la fealdad es construida desde el interés por la naturaleza humana, por mostrar las irregularidades e imperfecciones físicas en correspondencia con una estética compleja que conjuga manierismo y barroco, si consideramos lo analizado por Umberto Eco en su *Historia de la Fealdad* (2011: 169). Algo próximo plantea Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega*:

Igual que en la naturaleza, Shakespeare crea lo bello y lo feo sin separarlos y con la misma exuberante riqueza; ninguno de sus dramas es nunca enteramente bello, y la belleza nunca es el criterio que determina la estructura del conjunto. Igual que en la naturaleza, muy pocas veces está libre de escorias impuras (...) Shakespeare descama sus objetos y penetra con el bisturí del cirujano en la desagradable putrefacción de los cadáveres morales (Schlegel en Eco, 2011: 249)

En el teatro argentino del siglo XXI –al cual nos dedicamos en estas páginas– se actualiza y reformula esa imbricación moderna entre lo cómico y lo trágico en obras que reescriben la producción shakespeareana, en relación con la multiplicidad y diversidad propias de las dramaturgias moderno tardías¹. Los hacedores argentinos comparten la decisión de apropiarse de las obras de Shakespeare, y en particular de *Hamlet*, desde la actualización política mediante un humor irónico, crítico, en correspondencia con el contexto teatral argentino de postdictadura (Dubatti, 2012).

En este trabajo hacemos un recorrido por algunas de las apropiaciones dramáticas de *Hamlet* de Shakespeare, y reescrituras de reescrituras de dicha obra, creadas durante la última década por dramaturgos y directores argentinos que decidieron reformular el texto “clásico” así como otros textos que lo traducen a su vez, valiéndose del humor y sus modalidades. Así ponemos a dialogar los textos dramáticos *Un Dietario* y *Dondequiera oscuridad y maquillaje* de Luis Cano, publicados en 2011 y 2012, respectivamente; *Al servicio de la comunidad* de Andrés Binetti y Mariano Saba, 2013; *Ser o no Ser Hamlet* de Eugenia Hadandoniou, 2014 y *Rats, casi un musical* de Sebastián Kirschner, 2015. Además apuntamos algunas cuestiones sobre la puesta en escena de *La máquina idiota* de Ricardo Bartís, estrenada en 2013 y que vimos en 2014. Entre los rasgos modernos que advertimos transformados en estas obras, aparecen la reescritura como mecanismo de creación, la tensión entre lo trágico y lo cómico, el teatro dentro del teatro, la metateatralidad, procedimientos atravesados por modalidades el humor de postdictadura, cuando:

La risa opera como herramienta de disolución de los discursos de autoridad,
como una política de subversión y estallido de los discursos instalados en

¹ Entre las publicaciones recientes que recopilan trabajos teóricos y críticos de autores argentinos sobre el teatro de Shakespeare, mencionamos *Shakespeare minor* (López, 2015), “Shakespeare en Argentina I” (AA.VV., 2015a) y “Shakespeare en Argentina II” (AA.VV., 2015b). Sin embargo, ninguno de los textos allí publicados abordan las reescrituras de *Hamlet* en el teatro argentino desde el humor, y solo el texto de Rodríguez Seoane (en López, 2015) se dedica a analizar el humor en *Noche de reyes o como quieras* y lo hace en relación con su experiencia como hacedora de una versión de la obra shakespeareana, realizada en 2013.

diversos campos de poder, sea heredados de la dictadura o que generan un nuevo campo de poder en la postdictadura (Dubatti, 2012: 249).

Al estudiar el humor en el teatro de Córdoba de los años 70, advertimos que las reescrituras de obras consideradas “clásicas” presentaban modalidades del humor –como la parodia, el desconcierto, el juego de palabras y de roles, ambigüedad, entre otros– atravesadas por la metáfora y una configuración esmerilada del mensaje político, en correspondencia con el contexto de censura, persecución, violencia en el cual se creaban y producían dichas obras, previo *a* o *durante* la última dictadura militar (Fobbio, 2009b y 2011). En cambio, en las apropiaciones de *Hamlet* que aquí analizamos, el teatro se (auto)(re)presenta, prescinde de metáforas, para referir *a* y reflexionar *sobre* el teatro. El teatro se ríe de sí mismo ostentando sus artificios, en consonancia con poéticas de postvanguardia (Dubatti, s/f) que actualizan, entre otras, las propuestas absurdistas de Beckett y la poética de Müller y su *Máquina Hamlet*. Encontramos así el humor en el lenguaje, en la configuración de los personajes y sus interacciones, y en el contexto comunicativo, a partir de procedimientos teatrales moderno tardíos como la composición de la puesta en página –es decir, el modo de sugerir, diseñar la puesta en escena, mediante el formato de la escritura dramática (Musitano y Fobbio, 2013)–, la relación liminal entre teatro, poesía y narrativa, y entre teatro y otras artes, conjugando, en cada caso, lo circense, el humor negro, el grotesco, el humor dialectal, entre otros². En ese panorama estético, se destacan, especialmente, los guiños al lector-espectador, la apelación a sus competencias. Así, la tragedia isabelina se actualiza con datos que demandan un receptor activo, capaz de reconocer, no solo las referencias shakespearneas, sino aquellas que aluden a la Argentina de finales del siglo XX y principios del XXI. En algunas obras, el humor y sus efectos dependerán del conocimiento del lector de la obra de Shakespeare, y en todos los casos, el humor devendrá del reconocimiento del trabajo de la propuesta *otra* sobre el texto fuente,

² Sobre la incorporación de tales recursos en obras argentinas, consultar el *Diccionario crítico de términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, coordinado por Ana B. Flores (2009).

ante textos que componen un meta-humor, un humor autorreflexivo.

Humor, reescritura y dilación

En cuanto a la reescritura, sabemos que Shakespeare “convierte sus fuentes en teatro”, como señala Alfredo Michel en el *Prólogo* a la antología *Bordeando Shakespeare* (AA.VV, 2012: 13) y, agregamos, Shakespeare se vale de la reescritura para referir y reflexionar sobre el teatro. Los dramaturgos actuales, a su vez, intervienen, se apropian, retoman el teatro de Shakespeare para distorsionarlo, como puede leerse en las obras que componen dicha antología, donde aparecen textos del chileno Marco Antonio de la Parra, los españoles José Sanchis Sinisterra y Angélica Liddell, el mexicano Jaime Chabaud, entre otros.

Shakespeare escribe *Hamlet* reformulando un género de la época que era la “tragedia de venganza”, donde “el muerto se aparecía y pedía venganza”, según relata Alejandro Tantanian, dramaturgo y director argentino, en su “Guía para leer *Hamlet*”, que comparte en el programa de televisión *Esta noche libros*, emitido hace unos años por canal C5N. Shakespeare construye un héroe que decide no hacer, sino empezar a pensar sobre el hacer, continúa Tantanian. Y allí reside lo moderno shakespeareano: crear una tragedia de venganza “completamente amorfa y singular, una obra única”, caracterizada por la dilación de la venganza, donde la acción es el pensamiento, y agregamos, el humor es un procedimiento de esa dilación, presente en determinadas situaciones, parlamentos, comportamientos de los personajes, tratamiento de los objetos.

La reescritura de Heiner Müller, su *Máquina Hamlet* de 1977, constituye un punto de inflexión, por un lado, en las traducciones teatrales de las obras de Shakespeare; por otro, en las dramaturgias que se consolidan como moderno tardías. En *Máquina Hamlet* el humor

está presente en forma de ironía, en el desplazamiento de los personajes que devienen en figuras dramáticas, cuerpos que dicen –seres difíciles de describir, caracterizar, identificar, cuyos parlamentos destacan por sobre el personaje y su historia–, en la composición de la puesta en página, donde las indicaciones escénicas están incluidas en el parlamento que se fragmenta y convoca la lectura en voz alta, rasgos que reconocemos en el teatro de las décadas siguientes. Respondiendo a tal complejidad, Müller dedicó más de veinte años a escribir *Máquina Hamlet*, la cual llegó a contar con unas trescientas páginas que luego comprimió, según relata Dimiter Gotscheff, director de la versión que se representó en el Festival Internacional de Teatro Mercosur Córdoba de 2009. La escena (se)abisma entonces en las reescrituras de reescrituras de Shakespeare. En esa oportunidad, Gotscheff, a cargo del grupo Teatro Alemán, destaca el interés de Müller por lo poético, además de lo político (Fobbio, 2015). En 1995, en el teatro argentino, el grupo El Periférico de Objetos pone en escena *Máquina Hamlet* proponiendo también un trabajo de humor ácido, valiéndose de muñecos y objetos.

Por su parte, la obra de Luis Cano, *Dondequiera oscuridad y maquillaje*, sigue una estructura de escenas que, próxima a la propuesta de Müller, juegan a ser poemas –o poemas que juegan a constituir escenas–. No aparecen allí personajes, sino figuras con voz y corporalidad que, mediante un discurso irónico y grotesco, son principalmente enunciadoras: así, cada vez que hablan, se advierte: “Dice Ofelia:”, “Dice Horacio:”, etcétera. Figuras-vozes que son en tanto dicen y conocemos que actúan, también, porque lo narran. Publicado en 2012, este texto de Cano es, a su vez, una reescritura de otra de sus obras, *Hamlet de William Shakespeare*³. En *Dondequiera oscuridad y maquillaje*, el humor es descrito en sus representaciones estereotipadas (bufón, chistes, mueca, risa...) convocando una metacomunicación –desde el título mismo de la obra, que refiere al teatro,

³ En *Hamlet de William Shakespeare*, Luis Cano cuestiona el rol del actor en relación con el mercado, el lugar del teatro como institución, el compromiso del dramaturgo con el tiempo de creación, el rol de los críticos y de la crítica, entre otros. Acerca de esta obra, consultamos a Liliana López (2007).

a la representación–, donde los efectos de hablar sobre el humor no producen risa, sino tensión o, en todo caso, una risa tensa...

FINAL

Dice el Payaso que cava:

Lejos de tus amigos

Nadie vendrá a verte nadie abrirá la puerta

Serás horrible

Tu cabeza quedará sin pelo

Vas a tener armas adornos

¡Lo mejor del arte caerá sobre ti!

Dice Fortinbrás:

La misma escena

Siempre en ella demasiados cadáveres

Un grupo de actores vestidos igual

Personas primos cortesanos

Sombreros plantados rodillas flexionadas

Este paisaje en el hueco de mi mano

Este edificio junto con todo lo heredado se disolverá

Estamos hechos de la misma materia

Polvo de santos sangre de putas grasa burguesa

¿Pero dónde está el comprador

Quién es el que manda

Cuál la mercadería? (Cano, 2012: 115-116)⁴.

Al referir sobre su relación con la producción de Shakespeare, Cano alude al simulacro, la mímica, la trampa, la caricatura, recursos del artificio teatral, en una escritura autorreflexiva y autobiográfica que no deja de ser una creación ficcional que dice de la vida:

Mi cerebro hecho vientre fabricó cuatrocientos años después este Hamlet de cera. Un maniquí inconcluso. Un muñeco de nieve enloquecido. Una caricatura que me recuerda mi obstinación por querer ser Hamlet. Hamlet fueron las primeras palabras que escribí, en las que estuve siempre. Y también, donde dejé de escribir, donde los sepultureros me entierran, entre páginas. Donde soy llorado por la carne de la familia. En medio de la turba danesa o en la resaca porteña, da igual. En un lugar y en otro la gente ama su dolor. Hice de esas palabras mi destino, mientras iba escribiéndolas una por una (Cano, 2011: 235).

El dramaturgo, en esa especie de bio-manifiesto, remite a sus creaciones que retoman a su vez la obra de Shakespeare que, entre otras cuestiones, habla del teatro. Estamos ante modalidades de la metateatralidad y puesta en abismo recurrentes en el drama barroco (Musitano, 2015) que se actualizan en el teatro argentino de postdictadura.

Un Dietario es otra de las reescrituras que Cano hace de *Hamlet*, y en ella el parlamento del príncipe –que se autodefine como personaje– se desencadena en forma de versos que

⁴ El formato de la cita responde a la puesta en página de la obra.

narran acciones (pasadas, presentes), donde reflexiona con ironía sobre la puesta en escena que se está llevando a cabo:

Resumen familiar

Mi padre asiste a la gran bañacauda en

su honor

El gran danés en jefe hace unas horas

Olía tan mal que terminó podrido entre

los ajos

Dientes haciendo muecas

Su hermano ese hombre oscuro

bigotes enchastrados

Mi madre la buena anfitriona grandes

labios rojos

Todo se reduce a un principio muy simple

Farándula o morir

Mi padre gran règeisseur de la noche

Come fetas de piel de sus propias mejillas

Le frotan la cabeza con azafrán

Le ponen cigarrillos en la boca

Sus dedos muertos chasquean vacíos en
el frío inhumano (Cano, 2011: 91)⁵.

Dientes, muecas, bigotes, labios, la boca construida como metonimia del teatro en dramaturgias que distinguen el *decir*, y cuyos textos (re)suenan ya no en personajes, sino en cuerpos dicentes. La boca como metonimia del decir monologal de los Hamlets de Cano, donde las figuras se sitúan para hablar en un espacio dramático, o sea, liminal, donde confluyen lo dramático y lo escénico: un devenir palabras que no se corresponde con ningún personaje en particular, en tanto pertenece a todos: “Estamos hechos de la misma materia/ Polvo de santos sangre de putas grasa burguesa”, dice Fortinbrás (Cano, 2012: 116), actualizando aquella tesis circular y en abismo que aparece en la Tercera Escena, del Acto Cuarto de *Hamlet* de Shakespeare:

Nosotros cebamos a todos los demás animales para engordarnos, y nos engordamos a nosotros mismos para cebar a los gusanos [...] Un hombre puede pescar con el gusano que ha comido de un rey, y comerse luego el pez que se nutrió con aquel gusano (Shakespeare, 1972: 1375).

La boca protagonista en el banquete-velorio grotesco del padre en *Un Dietario* de Luis Cano, donde el muerto se devora a sí mismo –“come fetas de piel de sus propias mejillas”- y la descripción del álbum familiar nos (ex)pone ante un humor negro, “humor que carece de humor”, apropiándonos de las palabras de Henri Morier (citado por Pollock, 2003:109). La boca como metonimia del humor en el borde entre la vida y la muerte. La mueca artificial pintada en el actor-payaso es mueca rígida en el lector-espectador cuando el teatro critica al teatro en tanto arte efímero y alude a la repetición de cada función, en cada

⁵ El formato de la cita responde a la puesta en página de la obra.

reescritura: el teatro representa el delgado borde entre la muerte y la vida, haciéndonos notar que somos parte de una gran puesta en abismo.

En las dramaturgias de Córdoba también se destacan reescrituras de la producción shakespeariana, como *Ser o no Ser Hamlet*, obra de Eugenia Hadandoniou estrenada en 2014, la cual plantea una interesante relación entre el humor y lo monologal⁶. Esta “versión libre”, según la califica Hadandoniou (2014), presenta a tres personajes-actores que visibilizan que van a representar *Hamlet* de Shakespeare y su puesta en escena es la lectura intervenida de dicha obra, lectura colmada de comentarios sobre la historia y sobre sus vidas. Dicen los personajes, al comienzo:

Santiago: ¿Qué haces vestido así?

Martín: ¿Me queda lindo, no? Yo seguro fui príncipe en otra vida.

Rodrigo: Ya está la gente acá Martín, nos cortaste todo.

Martín: (*a la gente*) Uy disculpen, es que me quedé pensando en el monólogo de Hamlet, es un desafío para mí, (*a los chicos*) la otra vez no lo pude hacer, compréndanme.

Santiago: Sí sí, él ya hizo Hamlet una vez, pero le sacaron la parte más importante.

Rodrigo: ¿Alguien la vio?

Martín: Si no saben de qué va Hamlet, a ver... simple: vieron el Rey león... bueno, es Hamlet. Pero con animales (Hadandoniou, 2014).

⁶ En distintas investigaciones nos dedicamos a estudiar lo monologal en el teatro moderno tardío (Fobbio, 2009a, 2014, 2016).

El efecto humorístico es producido por un discurrir que funciona como intercambio de acotaciones sobre la puesta, sobre su trabajo como actores, siempre en derredor del texto shakespereano, y en tensión con lo trágico situado en una guerra que amenaza desde el “afuera” de la obra:

Hay un despliegue técnico importante, la transformación del espacio es fuerte y no sólo a nivel actoral. Hay una pantalla que –desde lo audiovisual y lo sonoro– nos permite generar un vínculo narrativo diferente con el espectador. Hay un camarógrafo y músico en vivo que van mostrando en esa pantalla cuestiones más secretas que no se exponen sobre el escenario... Es una forma de interrogarnos sobre qué realidad se muestra en una pantalla y qué realidades elegimos mostrar (Hadandoniou en Pérez, 2014).

A esto se suma un procedimiento recurrente en el teatro del siglo XXI: lo monologal como modo de interacción, que antes identificamos en las obras de Luis Cano. En algunos momentos, los actores hablan de forma fragmentada, con frases que parecen continuarse en distintas bocas, dando cuenta de un decir único que es apropiado por todos los personajes, donde se fisura la frontera entre diálogo y monólogo:

Rodrigo: Era como mi hijo. Lo envenenaron

Martín: También morirá el amor de mi vida, y yo, ya lo sé. Y mi madre.

Santiago: yo mismo, después.

Rodrigo: yo, dos veces en esta obra. Todos moriremos. Es una tragedia

Martín: ustedes también se morirán, algún día, y sus seres queridos. Todos.

Rodrigo: es la vida, parte de la muerte.

Santiago: algo no anda bien.

Martín: huele mal esta ciudad. Son las cloacas.

Rodrigo: tanta guerra.

Santiago: ¿Exiliarse? ¿Escaparse?

Martín: El mundo es una cárcel, no hay donde ir.

Rodrigo: Escondamos el cadáver.

Santiago: Resucitar los muertos no es conveniente.

Rodrigo: Tenía un olor a alcohol, impregnado en todo.

Santiago: Desenterrar no es fácil, las manos te quedan marcadas, de huellas de sangre.

Rodrigo: si yo me ahogo voluntariamente.

Santiago: El que no desea la muerte no se acorta la vida (Hadandoniou, 2014).

La confusión en el devenir anterior –indefinición que viene desde el título de la obra, *Ser o no Ser Hamlet*– puede producir risa, un efecto próximo a la propuesta (in)comunicativa y de hablar desintegrado del teatro del absurdo. Estamos ante lo monologal como procedimiento dramático: hay interacción porque existe un intercambio de sonidos, gestos, movimientos, es posible reconocer un contexto/situación que determina a las figuras dramáticas y al cual ellas modifican a su vez. Pero ese intercambio no persigue la comunicación, al menos no entre los personajes, lo cual es un rasgo propio del teatro de postvanguardia, que retoma la fragmentación beckettiana y la actualiza. Y aunque la situación que se plantea en *Ser o no Ser Hamlet* excede al monólogo, porque el discurrir es detentado por tres personajes, esa interacción, en algunos momentos como el citado, tampoco alcanza como diálogo –al menos no entre las figuras, y sí con el público– lo que

resulta monologal (Fobbio, 2016). Los personajes dicen en una especie de contrapunto, aguardando las frases del otro interlocutor, pero no para responderle, sino para agregar información a una enumeración sobre temas universales –como son el crimen, la guerra, situados en la Córdoba actual, la docta de cloacas desbordadas...– en un discurso compartido por todos, que termina extendiéndose al público.

Estamos ante obras que plantean la expansión de *La Ratonera*, que abarca todo el teatro en postdictadura, cuando la corrupción exige ser denunciada desde diferentes espacios, dentro y fuera de la sala, cuando las reformulaciones de la comunicación exceden a los personajes, cuando es difícil identificar, diferenciar a quienes dicen y actúan, cuando hay más de un crimen por resolver y miles de desaparecidos por los cuales seguir reclamando justicia...

El teatro dentro del teatro, el humor dentro del humor

En las dramaturgias argentinas actuales, el efecto de humor que se busca producir apela a las competencias, a la complicidad del público: los guiños requieren conocer la historia que se está traduciendo en escena, al modo en que Hamlet diseña y dirige *La Ratonera*, teniendo como público a la corte. Solo que en las obras que aquí analizamos, el público no es una figura desdoblada o replicada, es uno, el espectador ‘real’, ya que el teatro y su metarrepresentación aparecen mezclados, ambos planos se superponen o se proponen simultáneos y el *entre* por el cual se vinculan es el humor. Ya que no se trata de un teatro dentro del teatro al modo shakespereano, recurso que, aun cuando aparece replicado siguiendo el texto original –como en *Ser o no Ser Hamlet* de Eugenia Hadandoniou– en las dramaturgias actuales funciona como “Estado dentro del Estado”. Retomamos y ampliamos esta idea que pertenece a Rolf Breuer quien se expide sobre el vínculo entre reflexividad y sociedad en dramas como *Hamlet* de Shakespeare, donde la obra dentro de la obra, dice él,

“es realmente ‘Estado dentro del Estado’ (...) La ‘obra dentro de la obra’ desvía la atención hacia lo que tiene de juego el teatro y esta parte de juego refleja [preferimos: (re)presenta] lo que tiene de juego el mundo” (Breuer, 1981: 123. Las comillas simples son del autor).

Al servicio de la comunidad de Andrés Binetti y Mariano Saba, forma parte de la *Trilogía Argentina Amateur, 1948-1933-1910*, publicada en 2013 por Papeles Teatrales, colección de la editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Esta *Epopéya isabelina* –tal el subtítulo de la obra– recurre al grotesco al poner en la voz y cuerpo de los personajes de un prostíbulo, actores no profesionales, una representación criolla de la obra shakespereana. El contexto es el del primer centenario de la Revolución de Mayo, y la calavera de Yorik deviene en cráneo de vaca como “emblema de alimento y violencia”, según afirma Musitano (2015: 60) cuando analiza reescrituras argentinas de *Hamlet* en correlación con el teatro, la muerte y la política.

En *Al servicio de la comunidad*, Binetti y Saba se valen de lo que Dubatti denomina un “humor dialectal” (2009: 367), para aludir a la Argentina del siglo XX y principios del XXI, destacándose la voz del personaje de La Gitanita, en cuyo parlamento se actualizan los conflictos:

Siempre tu madre es la vaca,
revolcándose en deseo
Con tíos dueño’ de tierra’,
y el padre que se te ha muerto,
fantasma que ronda en pena,
es el futuro que vemo’.
Estos vago’ son tus hijo’,
los que dudan sin freno,

que aunque hablan de vengarse
arruinando los festejo',
piden teatro y no lucha,
revolución desde lejo'.
Año' y año' será así,
tierra de pan y veneno.
Luego correrá la farsa
y la pobreza sin freno,
cuando un hombre con patillas
venga a rifar el terreno.
Después ya no puedo ver:
solo el torpe nacimiento
de dos poetas malditos
que escriben sobre todo esto
tres piezas con mal destino
mas con espíritu honesto... (Binetti y Saba, 2013: 138-139)⁷.

En esta obra, cuyo final está “devastado por el humor negro” (Brignone, 2013: 320), la tragedia isabelina se reformula, se actualiza con datos que demandan un lector-espectador activo capaz de reconocer las referencias a la última dictadura militar y, en la cita anterior,

⁷ El formato de la cita responde a la puesta en página de la obra.

al menemismo y al nacimiento de los propios autores. El humor se vuelve autorreferencial cuando los creadores eligen reírse de sí mismos, de su teatro, denunciando el contexto. Beatriz Trastoy sintetiza que las obras de Binetti y Saba que componen la *Trilogía...*, en la cual se incluye *Al servicio de la comunidad*:

... condensan un implícito, pero decisivo, carácter autorreferencial de la escena argentina en cuanto a sus modos de producción y de recepción, al tiempo que exponen las dificultades que siempre atraviesa todo proceso creativo a la hora de enfrentarse –y sobreponerse– a lo coyuntural, muchas veces signado por las antinomias y la intolerancia (Trastoy, 2013: 147-148).

Estamos ante obras que parten del teatro moderno para exponer y discutir sobre lo moderno tardío, en un teatro de postdictadura que, según explica Dubatti (2009: 367) en el *Diccionario crítico de términos del humor...*, se ponen en crisis los discursos de poder en todos los campos, incluso el teatral: “La risa reclama desde las poéticas una mirada ironizante: siempre lee al menos dos discursos en contradicción. La risa instala un espacio de fricción, tensión o incisión entre la teatralidad del teatro y la teatralidad social” (2009: 369). Retomando esta cita, en las reescrituras argentinas de *Hamlet* se convoca la risa del espectador como espacio liminal, intersticial, de tensión entre la indecisión y la acción; el arte, lo social y lo político; el teatro y la vida, y la muerte...

En *La máquina idiota*, que se estrenó en Buenos Aires en 2013, siguió en cartel en 2014 y fue seleccionada para representar a Argentina en el Festival Internacional de Buenos Aires 2015, Ricardo Bartís reescribe *Hamlet* en un particular contexto de ensayos: es decir que plantea la ficcionalización del espacio genético de creación, próximo a las otras obras que analizamos. Quienes ensayan *Hamlet* son los actores muertos que ‘habitan’ en el Cementerio de la Chacarita, aspirando ser parte del Panteón Oficial de la Asociación Argentina de Actores, pero solo pueden acceder a una mutual anexa de figuras menores del

espectáculo, situada junto a dicho Panteón. *Hamlet*, en Argentina, en el marco de festejos del peronismo, ensayado por una suerte de actores zombies situados en el *entre*: muertos-vivos que representan la muerte en su ‘hábitat’. El humor es negro, melancólico y también convoca el *entre* al friccionar lo trágico y lo cómico, lo risible en vínculo amoroso con el dolor en los seres cadavéricos, en sus interacciones; requiriendo siempre la atención del espectador respecto a que está ante representaciones de la relación entre vida y muerte, por caso: los personajes en el cuerpo de los actores; el teatro ante la vida; la vida en el teatro.

La obra es calificada por el autor como “farsa” ¿de qué?, ¿cuál es la máquina idiota: el actor, el teatro, el espectador, la realidad? En su libro *Cancha con niebla*, aparecen reflexiones de Bartís sobre la Argentina de finales del siglo XX y principios del XXI, que, aunque anteceden a la puesta de *La máquina idiota*, dicen de su poética y orientarían algunas respuestas a las preguntas anteriores:

Los políticos aceptan siempre, perversamente –y a diferencia de los actores–, la actuación de una realidad paralela (...) El teatro lo ha invadido todo. Entonces el arte teatral necesita cierto recogimiento para salvar lo que le es propio (...) la realidad es una construcción igual que el teatro. La máquina hace mucho ruido (Bartís en Dubatti, 2009: 368).

Ponemos a dialogar esto con la perspectiva de Breuer antes citada y afirmamos que obras como la de Bartís constituyen un “Estado dentro del Estado”, interpelando, poniendo en evidencia, desde lo ficcional, diversas ‘construcciones de realidad’ que se integran, discuten, desde el humor, acerca de y en el vasto teatro de postdictadura.

La mueca tensa de Yorik

Acerca de la tensión entre lo trágico y lo cómico, retomamos nuevamente los comentarios de Tantanian sobre el contexto de la puesta en escena de *Hamlet* de Shakespeare. Cuando iba a ser estrenada, relata Tantanian, muy cerca de The Globe había un circo que ofrecía una pelea de osos. Entonces, para competir con semejante espectáculo, *Hamlet* era anunciada como la tragedia con más muertes en escena. La ostentación de la muerte, de lo trágico, era puesta en un contexto que lindaba con lo farsesco. En las reescrituras argentinas ocurre algo similar: el humor se ubica en la comisura, en el linde entre lo gracioso y lo incómodo, lo trágico y lo cómico, al hablar de la muerte desde la vida, y produce una mueca tensa próxima a la del cráneo de Yorik.

En la Escena Primera del Acto Quinto, el cráneo de Yorik con el cual interactúa Hamlet en el cementerio, es la representación de la mueca sin vida, la risa que fue, el gesto calcáreo que presentiza la ausencia: la boca-hueco de Yorik, generadora de bromas, es la síntesis de un pasado de risas; tras la muerte, quedan los *restos* del humor sin movimiento propio, solo con una mandíbula, pero que Hamlet se encarga de recuperar a través de su voz, de su discurrir, reflexionando sobre esa mueca mediada por el recuerdo... y por el teatro:

HAMLET: ¿Qué pasó con tus bromas, tus piruetas? ¿Tus canciones? ¿Tus chispazos de buen humor que hacían reír a carcajadas a toda la mesa? ¿Nada, ni uno solo siquiera para burlarse de tu propia mueca? ¿Te quedas ahí con la boca abierta? (Shakespeare, 2001: 140).

El teatro, en la voz y el cuerpo de Hamlet, se pregunta por las puestas escénicas de Yorik, como las reescrituras moderno tardías se preguntan por las preguntas de Hamlet. Sabemos que *Hamlet*, la obra, trata de la venganza, de la muerte, del hombre y su

condición, pero también trata del teatro que refiere a sí mismo, hablando, entre otras cosas, sobre el humor. Es decir que en *Hamlet* se aborda el meta-humor o el humor autorreflexivo, a veces, desde una situación que linda con lo trágico: el príncipe interpela al cráneo de Yorik que ya no puede reírse de su risa, aunque tiene la boca abierta, tan necesaria para reír, pero también para decir en el teatro. Esta escena es considerada por Jonathan Pollock en su libro *¿Qué es el humor?*, como el momento más emblemático de la aparición del humor en el escenario isabelino: “La vista del cráneo le inspira al príncipe, primero piedad, luego repugnancia y después, indefectiblemente, una actitud burlona” (Pollock, 2003: 75). La puesta en abismo desde el humor promueve el pasaje por distintos estados.

Asimismo, las reescrituras actuales de *Hamlet* convocan, en el lector-espectador, esa mueca que comporta el juego de reconocer, de manera cómplice, personajes, gestos, objetos, parlamentos del texto shakespeariano en otros textos: el texto de Shakespeare sería la calavera de Yorik en manos de Cano, Binetti y Saba, Bartís, Kirszner y tanto otros dramaturgos y directores... Sus textos propondrían un humor que se presentiza en cada nueva reescritura, un humor regurgitado, crítico.

En el caso de *Rats, casi un musical* de Sebastián Kirszner publicada en 2015, se destaca la ironía, la parodia y el trabajo con el lenguaje al presentar una historia donde los personajes son ratas reunidas en un sindicato, que cuentan con el “don de la actuación” y por eso son nominadas “ractrices”, y ensayan en el teatro “San Ratín” textos de Shakespeare. Algunas de ellas critican a los laboratorios que las manipulan, en el marco de una propuesta que alude a La Ratonera, con ecos de juegos beckettianos y vínculos con figuras del espectáculo como Jan-Claude Van Damme y Marilyn Monroe:

TITO: Pero, durante el cacerolazo del 2001, mientras saqueaban un supermercado oriental en donde estábamos de pura casualidad robando algunos nutrientes para comer... Como lo hace cualquier rata común de cloaca... 2001. ¿lo tenés? “Quien depositó dólares, recibirá dólares”... Un hombre saqueador, en su apuro por llevarse la mayor cantidad de electrodomésticos, tropezó con un televisor LCD en brazos... Sumergiéndolo accidentalmente en la heladera

de los lácteos... Produciendo un corto circuito fulminante. Nosotras seis estábamos, de pura casualidad, debajo de esa heladera... (...) Algo se activó en nuestros cromosomas... Ese televisor LCD...

MARILYN: ... generó una extraña mutación que nos llenó de diálogos teatrales...

TITO: Sí, somos distintas, esa mutación nos dio “El don”... El don de la actuación... Además coitamos como cualquier rata común de cloaca... (Kirszner, 2015: 132. Las comillas son del original)

En dramaturgias donde se deslimitan las fronteras entre lo cómico y lo trágico, entre la historia de *Hamlet* de Shakespeare y todas sus traducciones, entre los personajes del teatro isabelino y los personajes, actores, dramaturgos y directores del teatro de Argentina, donde se desdibujan los bordes entre el teatro y otras artes, y la sociedad, lo que *está podrido*, lo que *huele mal* al decir de Marcelo en la Escena IV, del Acto I, las cloacas en las que viven las ratas y vinculan con el 2001 en *Rats*, casi un musical de Kirszner, o las que desbordan en Córdoba en *Ser o no Ser Hamlet* de Hadandoniou, ya no es “algo”, una cosa posible de ser descifrada con el correr de la trama. Porque el teatro de postdictadura, postcrisis de 2001, así como muestra una Ratonera expandida, se apropia de la putrefacción como atmósfera para ser compartida y respirada por todos –incluidos los espectadores, por supuesto–, discutida, puesta en acción, desarticulada... “Hacés teatro porque no aceptás las reglas de la existencia”, dice Bartís (2014b), una afirmación que bien podría haber dicho Hamlet. Lo que se denuncia desde las reescrituras argentinas del *Hamlet* de Shakespeare imbrica lo risible, lo doloroso, lo trágico, lo heroico de modo tal que el humor, al tiempo que nos divierte, nos tensa, nos contractura, nos incomoda como público, es decir, como sujetos políticos.

Bibliografía

AA.VV. (2012) *Bordeando Shakespeare*. Paso de Gato, México.

AA.VV. (2015a) “Shakespeare en Argentina I”. *Cuadernos de Picadero*, n.º 28, mayo. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

AA.VV. (2015b) “Shakespeare en Argentina II”. *Cuadernos de Picadero*, n.º 29, mayo. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Aristóteles (2003) *Poética*. En Aristóteles, Horacio, Boileau, *Artes poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González. Visor, Madrid.

Auerbach, Erich (1979) “El príncipe cansado”. En *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 292-313.

Bartís, Ricardo (2014a) *La máquina idiota*, programa de mano y apuntes de función presenciada en diciembre de 2014. Sportivo Teatral, Buenos Aires.

------(2014b) “Encuentro con Ricardo Bartís”, julio y diciembre [On Line]. Instituto Nacional de Artes Escénicas, Montevideo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ywBJOpt0ZBE> (consultado el 28-02-2016).

Binetti, Andrés y Saba, Mariano (2013) *Al servicio de la comunidad. (1910, epopeya isabelina)*. En *Trilogía Argentina Amateur (1949-1933-1910)*. Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Córdoba.

Breuer, Rolf (1981) “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”. En P. Watzlawick (compil. y pról.), *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Gedisa, Buenos Aires, pp. 121-138.

Brignone, Germán (2013) “Radiografía de una idiosincrasia”, *Trilogía Argentina Amateur (1910-1933-1948)* de Andrés Binetti y Mariano Saba. Córdoba, Papeles Teatrales, 2013”, reseña. En *telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n.º 18, año IX, diciembre. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.

Cano, Luis (2011) *Un Dietario*. En *Ropa negra*. Leviatán, Buenos Aires.

------(2012) *Dondequiera oscuridad y maquillaje*. En AA.VV. *Bordeando Shakespeare*. Paso de Gato, México.

Dubatti, Jorge (2009) “La risa en el teatro argentino de Postdictadura: lineamientos para un programa de estudio”. En A. Flores (coord.) *Diccionario crítico de términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra editor, Córdoba, pp. 363-375.

------(2012) “Nuevas funciones de la risa”. En *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos, Buenos Aires, pp. 249-251.

------(s/f) “Teatro y Cultura viviente”. En *Armas y Letras. Revista de literatura, arte y cultura*, n.º 58 [On Line]. Universidad Autónoma de Nuevo León, Nuevo León. Disponible en: www.armasyletras.uanl.mx/numeros/58/ (consultado el 8-03-2016).

Eco, Umberto (2011) *Historia de la Fealdad*. Debolsillo, Barcelona.

Flores, Ana B. (2009, coord.). *Diccionario crítico de términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra editor, Córdoba.

Fobbio, Laura (2009a). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Comunicarte, Córdoba.

----- (2009b) “La parodia teatral para la metacomunicación social. *El que dijo sí - El que dijo no* de Brecht (TEUC, 1973)”. En A. B. Flores (coord.) *Diccionario crítico de términos del Humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Ferreyra editor, Córdoba, pp. 431-443.

----- (2011) *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Recovecos, Córdoba.

----- (2014) *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*, tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Córdoba. Inédita.

----- (2015) “Apuntes sobre los Festivales Internacionales de Teatro Mercosur en Córdoba”, ponencia, en jornadas “Festivales Latinoamericanos. Córdoba: Teatro, Fiesta y Política 1984-1994”, 7 y 8 de octubre. X Festival Internacional de Teatro Mercosur, Córdoba. Inédita.

----- (2016) “Monologar desde el *entre*”. En M. Van Muylem (Ed.) *Paisajes dramáticos (ensayos de teatro comparado)*. Colección Papeles Teatrales, Editorial FFyH, UNC, Córdoba. En prensa.

Hadandoniou, Eugenia (2014) *Ser o no Ser Hamlet*. Texto facilitado por la autora en marzo de 2016.

Kirszner, Sebastián (2015) *Rats, casi un musical*. En R. Dubatti (coord.) *Jóvenes. Novísima Dramaturgia Argentina*. Ediciones Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires.

López, Liliana (2007) “La reescritura teatral de *Hamlet de William Shakespeare*, de Luis Cano ¿imitación o simulacro?”. En R. Costa Picazo (Ed.) *Lecturas comparadas: espacios textuales y perspectivas utópicas*. Bmpress, Buenos Aires.

----- (2015, dir.) *Shakespeare minor. Topología de la crítica teatral*. Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Musitano, Adriana (2015) “Teatro, muerte y política, *Hamlet* de Shakespeare en la producción dramática de la Argentina del siglo XXI”, ponencia. En *V Festival Shakespeare Buenos Aires*. Buenos Aires. Mimeo facilitado por la autora.

Pérez, Fernanda (2014, jueves 16 de octubre) “Actores que se debaten entre ‘ser o no ser’”. En *La Mañana de Córdoba* [On Line], Córdoba. Disponible en: http://www.lmcordoba.com.ar/nota/182370_actores-que-se-debaten-entre-ser-o-no-ser (consultado el 3-03-2016).

Pollock, Jonathan (2003) *¿Qué es el humor?* Paidós, Buenos Aires.

Shakespeare, William (1972) *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. En *Obras completas*, Trad. Luis Astrana Marin. Aguilar, Madrid.

----- (2001) *Hamlet*. Trad. Silvia Santana. Puerto de Palos, Buenos Aires.

Tantanian, Alejandro (s/f) “Guía para leer Hamlet” [On Line]. En *Esta noche libros*, Canal C5N. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=qMQt_6Ylrf0 (consultado el 20-06-2015).

Trastoy, Beatriz (2013) “Notas de la crítica”. En A. Binetti y M. Saba, *Trilogía Argentina Amateur (1949-1933-1910)*. Córdoba, Papeles Teatrales, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, pp. 147-148.