

COMPAÑÍA
NACIONAL
DE
TEATRO
CLÁSICO

DIRECTORA
HELENA
PIMENTA

54

Cuadernos
Pedagógicos
2016

temporada
15/16

HAMLET

DE WILLIAM SHAKESPEARE

VERSIÓN Y DIRECCIÓN MIGUEL DEL ARCO

COPRODUCCIÓN CNTC / Kamikaze



1986-2016
30 AÑOS

kamikaze
producciones



HAMLET

DE WILLIAM SHAKESPEARE

VERSIÓN Y DIRECCIÓN
MIGUEL DEL ARCO

Edición **Mar Zubieta**
Textos **Elena Di Pinto**

Febrero 2016

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Secretaría de Estado de Cultura. INAEM - CNTC

HAMLET

DE WILLIAM SHAKESPEARE

CUADERNOS PEDAGÓGICOS N.º 54

Primera edición febrero 2016

© De la versión Miguel del Arco

© De la presente edición

Compañía Nacional de Teatro Clásico

<http://teatroclasico.mcu.es>

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Síguenos:

 facebook

 twitter

Diseño de cubierta

Macarena de Torres

Fotos

Ceferino López

Impresión

Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

Avda. de Manoteras, 54 - 28050 Madrid

I.S.B.N. 978-84-9041-187-2

N.I.P.O. 035-16-021-5

Dep. Legal M-2393-2016



HAMLET

DE WILLIAM SHAKESPEARE

VERSIÓN Y DIRECCIÓN
MIGUEL DEL ARCO

COPRODUCCIÓN
CNTC / Kamikaze

REPARTO

HAMLET

Israel Elejalde

OFELIA

Ángela Cremonte

LAERTES / ROSENCRANTZ / FORTINBRÁS

Cristóbal Suárez

POLONIO / ENTERRADOR / OSRIC

José Luis Martínez

CLAUDIO

Daniel Freire

HORACIO / GUILDENSTERN / REINALDO / ENTERRADOR

Jorge Kent

GERTRUDIS

Ana Wagener

REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA

Mambo Decorados

REALIZACIÓN DE VESTUARIO

Rafael Solís Sanz

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN

Pablo Ramos

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN

Pedro Forero

AYUDANTE DE ESCENOGRAFÍA

Lorena Puerto

AYUDANTE DE VÍDEO

Natalia Moreno

AYUDANTE DE VESTUARIO

Beatriz Robledo

COORDINACIÓN TÉCNICA

Pau Fullana

REGIDURÍA

Léa Béguin

TÉCNICO DE LUCES

Nacho Vargas

TÉCNICO DE SONIDO

Enrique Calvo

MAQUINISTA

Javier Iglesias

MAESTRO DE ESGRIMA

Jesús Esperanza Fernández

LUCHA ESCÉNICA

Kike Inchausti

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Jordi Buxó

VESTUARIO

Ana López Cobos

VÍDEO Y FOTOGRAFÍA

Joan Rodón

MÚSICA ORIGINAL

Arnau Vilà

SONIDO

Sandra Vicente

ILUMINACIÓN

Juanjo Llorens

ESCENOGRAFÍA

Eduardo Moreno

AYUDANTE DE DIRECCIÓN

Aitor Tejada

HAMLET

DE WILLIAM SHAKESPEARE

Directora

Helena Pimenta

Directora adjunta

Chusa Martín

Gerente

Marisa Moya

Director técnico

Fernando Ayuste

Coordinación artística

Cris Lozoya

Jefe de producción

Jesús Pérez

Asesora técnica

Fernanda Andura

Jefa de prensa

M.ª Jesús Barroso

Jefa de publicaciones
y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Adjuntos a dirección técnica

José Helguera

Ricardo Virgós

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Coordinadora
de publicaciones
y actividades culturales

Maribel Ortega

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Administración

Mercedes Domínguez

Víctor M. Sastre

M.ª Teresa Martín

Carlos López

Ricardo Berrojalviz

Ayudantes de producción

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Pablo J. Villalba

Maquinaria

Daniel Suárez

Manuel Camín

Juan Ramón Pérez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Francisco M. Pozón

Ismael Martínez

Francisco J. Mayorga

José M.ª García

Alberto Vicario

Juan Fco. Guerrero

Imanol Barrencua

Electricidad

Manuel Luengas

Santiago Antón

Tomás Pérez

Alfredo Bustamante

Pablo Sesmero

José M.ª Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

Isabel Pérez

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Luis Miguel Puerta

Julio Martínez

Paloma Moraleda

Sastrería

Adela Velasco

M.ª José Peña

M.ª Dolores Arias

Rosa M.ª Sánchez

Peluquería

Petra Domingo

Antonio Román

Ana M.ª Hernando

Maquillaje

Carmen Martín

Noelia Cortés

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Javier Cabellos

Oficiales de sala

Rosa M.ª Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Julián Cervera

Carmen Cajigal

Conserjes

José Luis Ahijón

Lucía Ortega

Mantenimiento

José Manuel Martín

Miguel Ángel Muñoz

Eulen

Personal de sala

Servicios Empresariales

Asociados

Recepción

Cobra servicios auxiliares

Seguridad

Sasegur

ÍNDICE

Cronología	6
• Entorno histórico y cultural	
• Vida y obra de Shakespeare	
<i>Hamlet</i>	14
Miguel del Arco (Director del montaje y autor de la versión)	
<i>Hamlet, de Shakespeare: la tragedia de la conciencia</i>	18
Elena Di Pinto (Universidad Complutense de Madrid)	
<i>Hamlet, un montaje coproducido por la CNTC y Kamikaze. Año 2016</i>	30
• Síntesis argumental	32
• Los personajes	35
• Entrevista al director de escena y autor de la adaptación	52
• La escenografía	62
• El vestuario	66
• El diseño de iluminación	70
• La música original	72
• El espacio sonoro	74
Actividades en clase	76
Bibliografía	78

CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE SHAKESPEARE

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1564	Nace Shakespeare en Stratford-upon-Avon. Es el tercer hijo de John Shakespeare y Mary Arden. 26 de abril. Partida de Bautismo en Stratford-upon-Avon a nombre de 'Gulielmus filius Iohannes Shakspere'.	Fracaso turco ante Orán.
1565		Fracaso turco ante Malta. Revuelta de los Países Bajos.
1566		Compromiso de Breda. El duque de Alba, gobernador de los Países Bajos.
1568		Mueren el príncipe Carlos e Isabel de Valois. Sublevación de los moriscos de Granada en las Alpujarras.
1570		Los turcos ocupan Chipre. Felipe II casa con Ana de Austria. Se organiza la Liga Santa.
1571		Batalla de Lepanto. Finaliza la guerra de las Alpujarras.
1573		Mateo Vázquez, secretario de Felipe II. «Noche de San Bartolomé» en Francia.
1574		Don Juan de Austria toma Túnez y La Goleta. Se funda el corral de la Pacheca en Madrid.
1575		Segunda bancarrota de Felipe II.
1576		Don Juan de Austria, regente de los Países Bajos.
1577		Hasán Bajá rey de Argel.

1578		Asesinato de Juan de Escobedo, secretario de don Juan. Proceso contra Antonio Pérez. Muere don Juan de Austria. Sebastián de Portugal muere en la batalla de Alcazarquivir. Nace el futuro Felipe III.
1579		Caída de Antonio Pérez. Se inauguran los primeros teatros madrileños.
1580		Felipe II es nombrado rey de Portugal. Nace Quevedo.
1581		Independencia de los Países Bajos.
1582	Se casa con Anne Hathaway. Al año siguiente nace su hija Susan y, dos años después, los gemelos Judith y Hamnet. 27 de noviembre. Licencia matrimonial en Worcester expedida a 'inter Wm Shaxpere et Annô whateley'.	
1583	26 de mayo. Partida de Bautismo de Susanna, hija de William Shakespeare, en Stradford-upon-Avon.	Lope de Vega participa en la expedición a la isla Terceira.
1584		Felipe II se traslada al Escorial.
1585	2 de febrero. Stradford-upon-Avon. Partida de Baustimo de los gemelos 'Hamnet & Iudeth sonne & daughter to Williâ Shakspere'.	
1587		Comienzan los preparativos para la Armada Invencible. Lope de Vega es desterrado de Madrid.
1588	Se instala en Londres, abandonando a esposa e hijos, y escribe sus primeras obras.	Fracaso de la Armada Invencible.

- | | |
|---|--|
| 1589 El nombre de William Shakespeare aparece mencionado en un litigio de sus padres contra John Lambert referente a una propiedad en el pueblo de Wilmcote. | |
| 1590 La primera parte del rey <i>Enrique VI</i> . | Antonio Pérez se fuga a Aragón. |
| 1591 La segunda parte del rey <i>Enrique VI</i> .
La tercera parte del rey <i>Enrique VI</i> .
La tragedia de <i>Ricardo III</i> . | Revolta de Aragón. |
| 1592 La peste obliga a cerrar los teatros y Shakespeare se retira a Stratford. Posible estancia en el norte de Italia. El escritor Robert Greene se refiere satíricamente a Shakespeare como ‘upstart crow’ (cuervo advenedizo). Y Henry Chettle menciona oblicuamente la gracia del nuevo escritor. <i>Los dos hidalgos de Verona (Los dos caballeros de Verona)</i> . | Cortes de Tarazona. Clemente VIII, papa. La peste obliga a cerrar los teatros en Inglaterra. |
| 1593 Publica los poemas <i>Venus y Adonis</i> y <i>La violación de Lucrecia</i> , dedicados al conde Henry Wriothesley de Southampton, su protector. <i>La comedia de las equivocaciones</i> . | |
| 1594 Reapertura de los teatros. Shakespeare es ya miembro de la mejor compañía de la época, la Compañía de Actores de Lord Chamberlain. Henry Willobie en su <i>Willobie his Avis</i> menciona a Shakespeare como autor de <i>Lucrecia</i> . <i>Tito Andrónico</i> . <i>La doma de la bravía (La fierecilla domada)</i> . | Reapertura de los teatros en Inglaterra. |

- | | |
|---|--|
| <p>1595 William Covell alude al ‘dulce Shakespere’ autor de <i>Lucrecia</i>. 15 de marzo. Shakespeare es nombrado miembro y partícipe de la compañía Lord Chamberlain’s Men para actuar en la corte.
<i>Trabajos de amor perdidos. Ricardo II. Sueño de una noche de verano.</i>
La tragedia de <i>Romeo y Julieta</i>.</p> | <p>Advenimiento de Felipe IV de Francia.</p> |
| <p>1596 11 de agosto. Stradford-upon-Avon, entierro de ‘Hamnet filius William Shakspere’. Concesión del escudo de armas a John Shakespeare que adquiere la condición de ‘gentleman’.
<i>Eduardo III. La vida y muerte del rey Juan.</i></p> | <p>Saco de Cádiz por los ingleses, al mando de Howard y Essex.</p> |
| <p>1597 Su buena situación económica como empresario de la compañía le permite adquirir New-Place, una casa en Stratford. Varios documentos constatan la compra de propiedades por parte de William Shakespeare en Stratford. Londres. El nombre de Shakespeare aparece en las listas de incumplimiento fiscal.
<i>El mercader de Venecia. Sonetos.</i> La primera parte del rey <i>Enrique IV</i>.</p> | |
| <p>1598 Su compañía se instala en el nuevo teatro The Globe, del que Shakespeare es copropietario. Shakespeare actúa como uno de los principales ‘comoedians’ en una comedia de Ben Jonson. Noticia más temprana de la publicación <i>in quarto</i> (en pliego, sueltas) de las obras de Shakespeare</p> | <p>Paz de Vervins con Francia. Muere Felipe II. Felipe III, rey. Gobierno del duque de Lerma. Se decreta el cierre de los teatros.</p> |

(segundos cuartos de *Ricardo II* y *III* y el primero de *Trabajos de amor perdido*).

Francis Meres en su *Palladis Tamia* hace un listado de las obras de Shakespeare.

4 de febrero. 'Wm Shakespe' aparece en una lista de almacenadores de cereales de Stradtford-upon-Avon. Londres. El nombre de Shakespeare vuelve a aparecer en las listas de incumplimiento fiscal.

15 de octubre. Carta de Thomas Quiney solicitando a 'Wm Shakespe' un préstamo de 30 libras. Referencias a Shakespeare en *Peregrinaje al Parnaso* representado en el St. John's College, Cambridge. Borrador del escudo entrelazado de los Shakespeare y los Arden.

La segunda parte del rey *Enrique IV*.

- 1599 Londres. Shakespeare citado como deudor a la Hacienda Pública. 16 de mayo. En el inventario de Londres se menciona El Globo recién reconstruido bajo la ocupación de William Shakespeare y otros. *Mucho ruido y pocas nueces*. *Julio César*. *A vuestro gusto (Como gustéis)*. La vida del rey *Enrique V*. *Las alegres casadas de Windsor (Las alegres comadres de Windsor)*. *El peregrino apasionado*. Sonetos para diferentes aires de música.

- 1600 Shakespeare citado otra vez como deudor a la Hacienda Pública.

Epidemia de peste en España. Felipe III casa con Margarita de Austria.

Se reabren los teatros en España. Nace Calderón de la Barca.

- 1601 Escribe y estrena *Hamlet*. 8 de septiembre. Entierro de John Shakespeare en Stratford-upon Avon. Nota manuscrita por Gabriel Harvey en la que se mencionan *Venus y Adonis*, *Lucrecia y Hamlet*.
Hamlet, príncipe de Dinamarca. Noche de Epifanía, o lo que queráis (Noche de Reyes). El fénix y la tórtola.
- 1602 13 de marzo. Anécdota del intento de conquista de la misma dama por parte de Shakespeare y Burbage. Shakespeare compra tierras y una casa en Stratford.
A buen fin no hay mal principio (Bien está lo que bien acaba). Troilo y Crésida.
- 1603 El nuevo rey de Inglaterra, Jacobo I, se convierte en el protector de la compañía de Shakespeare, que pasa a llamarse King's Men (Hombres del Rey). Ben Jonson en su *Sejanus* coloca a Shakespeare entre los mejores dramaturgos trágicos. Shakespeare está entre los poetas designados por Henry Chettle para las elegías funerarias de la reina Isabel I. 19 de mayo. Los Lord Chamberlain's Men son nombrados King's Men.
- 1604 Stratford-upon-Avon. Shakespeare reclama dinero a Philip Rogers. El poeta Anthony Scoloker se refiere a la gran popularidad de *Hamlet*. 15 de marzo, Londres. El rey Jacobo I concede el paño escarlata para participar en el desfile real. El nombre de
- La corte se traslada a Valladolid.
- Muere Isabel de Inglaterra. Nuevo rey de Inglaterra, Jacobo I.
- Toma de Ostende.

Shakespeare aparece como autor de diversos dramas interpretados en la corte.

Medida por medida. Otelo, el moro de Venecia.

- | | | |
|------|---|---|
| 1605 | William Camden en su <i>Remaines of a Greater Worke concerning Britaine</i> inserta alguna referencia a Shakespeare. Shakespeare paga 440 libras por los intereses del arriendo de diezmos en Stratford-upon-Avon.
<i>El rey Lear. La tragedia de Macbeth.</i> | Nace el futuro Felipe IV. Embajada de lord Howard. López de Úbeda, <i>La pícaro Justina.</i> |
| 1606 | <i>Antonio y Cleopatra.</i> | La corte vuelve a trasladarse a Madrid. |
| 1607 | William Barksted alude a Shakespeare en su <i>Myrrha, the mother of Adonis</i> . 5 de junio, Stratford. Susanna Shakespeare contrae matrimonio con John Hall.
<i>Timón de Atenas.</i> | Nueva bancarrota en España. Gonzalo Correas, <i>Vocabulario de refranes y frases proverbiales.</i> |
| 1608 | 9 de setiembre, Stratford. Entierro de la madre de Shakespeare.
<i>Pericles, príncipe de Tiro. Coriolano.</i> | |
| 1609 | Su compañía inaugura una nueva sala, el teatro Blackfriars, del que Shakespeare es también copropietario. Se publican sin su autorización sus <i>Sonetos.</i> | Tregua de los Doce Años en los Países Bajos. Se decreta la expulsión de los moriscos. |
| 1610 | <i>Cimbelino.</i> | El conde de Lemos es nombrado virrey de Nápoles. Toma de Larache. Enrique IV es asesinado en Francia. |

- | | | |
|------|--|---|
| 1611 | Deja el teatro y se retira a New-Place, su casa de Stratford.
<i>El cuento de invierno. La tempestad.</i> | Muere Margarita de Austria. Se cierran temporalmente los teatros. |
| 1612 | John Webster alaba la obra de Shakespeare en su <i>The White Devil</i> . Elegía fúnebre. | |
| 1613 | Leonard Digges compara a Shakespeare con Lope de Vega.
<i>Historia de Cardenio. Historia de la vida del rey Enrique VIII. Los dos nobles parientes (Los dos nobles caballeros).</i> | |
| 1614 | Richard Carew se refiere a Shakespeare en la segunda edición de <i>Remaines</i> de Camden. | |
| 1615 | Francis Beaumont alaba la obra de Shakespeare en una carta manuscrita. | Luis XIII de Francia casa con Ana de Austria, hija de Felipe III. Isabel de Borbón, futura reina, llega a España. |
| 1616 | Shakespeare muere en su ciudad natal. Epitafio. Testamento. 25 de abril, Stratford. Entierro de William Shakespeare (en el monumento funerario aparece el 23 de abril como fecha del fallecimiento). | Muere Cervantes. |

Hamlet

Miguel del Arco (Director del montaje y autor de la versión)

Shakespeare se despreocupó en vida de la edición de su obra a pesar de que tuvo el tiempo y el dinero para encargarla y supervisarla. Tal vez era tan feliz en su retiro que la idea de publicarlas no se le pasó por la cabeza, o tal vez nunca le interesó la fijación de sus textos más allá del momento efímero de la representación. ¿Quién sabe? Más datos para el misterio. Me gusta imaginarlo metido en un teatro ensayando de sol a sol. Buscando un rincón tranquilo donde meterse para escribir y reescribir en cuanto se cortaba el ensayo. Discutiendo con los actores pasajes que no quedaban suficientemente claros, añadiendo alguna aportación espontánea de un intérprete inspirado, tachando un fragmento innecesario, rehaciendo una escena que no terminaba de funcionar con el público... A lo mejor la publicación se le antojó aburrida al carecer de la adrenalina que conlleva la puesta en escena y la posterior confrontación con el público, y un día tras otro, tras volver a su Stratford natal, se le pasó la vida y la ocasión. Es de agradecer que otros tomaran esa decisión por él, incluso a pesar de las corrupciones del texto, los añadidos y cortes de los actores que siguieron representando sus obras después de que él se retirara, y las decisiones de los editores que aplicaron su propio criterio y gusto a la hora de decidir lo que se iba a imprimir. De no haberlo hecho no hubiéramos conocido al más genial dramaturgo de la historia del teatro.

Shakespeare se convierte para casi todos los que nos dedicamos al teatro en una especie de guía espiritual. A veces se muestra cercano y accesible, otras misterioso e inextricable, otras sublime, a ratos simple y vulgar, casi siempre luminoso pero con tendencia a crear agujeros negros que te pueden engullir y hacerte viajar hasta escupirte en otra galaxia que ni siquiera sabías que existiera. A veces, todo lo anterior, en una sola escena. Pasado el susto de verbalizar «voy a hacer un Shakespeare» es necesario centrarse fundamentalmente en la faceta que, más allá de todos los misterios que envuelven la vida y obra del dramaturgo, definieron, estoy seguro, su carrera profesional: el artesano de teatro. El genio nos sobrevuela, pero el hombre de teatro mira con complicidad a los artesanos del siglo XXI. Y aquí seguimos prácticamente igual: ensayando, escribiendo, reescribiendo, probando, intentando producir, barriendo escenario, cargando, descargando, montando, desmontando, felices por el aplauso de anoche, estremecidos

por el vértigo del posible fracaso de hoy y, sobre todo, asustados por la posibilidad de que no haya función mañana. Dándole mil vueltas a la puesta en escena. Al texto destinado a ser palabra viva y encarnada. Esa es para mí la finalidad del texto dramático. Esa es la cuestión que me mueve y me motiva. He hecho una adaptación libre. No pensada ni mucho menos para que ocupe un lugar entre las numerosísimas traducciones al castellano de *Hamlet*. Una adaptación para nuestra puesta en escena.

En los días previos a comenzar los ensayos escribí para el dossier del espectáculo: «Enfrentarse a *Hamlet* tiene algo suicida, lo que no es una mala premisa de partida ni para mí, que soy un Kamikaze, ni para el Príncipe cuya conciencia anhela en no pocas ocasiones darse muerte para dejar de sentir el *peso de la vida*». Pero como dice Harold Bloom, «Hamlet tiene una mente tan poderosa que las actitudes, los valores y los juicios más contrarios pueden coexistir dentro de ella coherentemente». El ser y el no ser a un mismo tiempo y de forma tan ilimitada como él mismo es capaz de pensarse, el sueño de una conciencia infinita. Un poema ilimitado habitado por un personaje ilimitado sobre un escenario que es puro espacio mental. ¡Alto! Si lo sigo pensando, tal vez sea incapaz de seguir adelante... O tal vez siga adelante y no sea capaz de pensar. La contradicción no ha hecho más que empezar. Me agarro a Nietzsche: «¡Contradícete a ti mismo! Para vivir es necesario permanecer dividido». ¿Será suficiente? ¿Quién se atreve a marcar la línea de lo que es suficiente cuando se adentra en territorio shakesperiano? Resuenan la palabras de Víctor Hugo: «Shakespeare es la fertilidad, la fuerza, la exuberancia, la teta llena, la copa espumeante, la cuba llena hasta los bordes, la savia excesiva, la lava en torrente, los gérmenes en torbellino, la vasta lluvia de la vida, todo por millares, por millones, sin ninguna reticencia, sin ninguna atadura, sin ninguna economía, la prodigalidad insensata y tranquila del creador. A los que hurgan el fondo de su bolsillo, lo inagotable les parece demencia. ¿Acabará pronto? Jamás. Shakespeare es el sembrador de los deslumbramientos. En cada palabra, una imagen; en cada palabra, el contraste, en cada palabra, el día y la noche». No, definitivamente dividirse no será suficiente. Es necesario atomizarse si queremos seguir todas las vías que abre *Hamlet*, asumiendo que, ni aun así, seremos capaces de vislumbrarlas todas y que cuando volvamos a componernos no seremos los mismos. Fascinante empresa. *Todo es estar preparado...*

Pero ¿cómo estar preparado para enfrentarse a Shakespeare? Un dramaturgo genial sobre cuya obra se ha escrito, deliberado y reflexionado más que sobre la de ningún otro autor. ¿Cómo estar preparado cuando se trata, además, de uno de sus personajes más famosos? ¡Hamlet! Uno de esos personajes que trascienden la obra dramática y se convierten en parte del imaginario colectivo. Sobre el que cientos de estudiosos han querido sentar cátedra y definir forma. Al que se ha diseccionado en ensayos filológicos,

antropológicos, históricos, psicológicos... Un personaje al que la mayoría del público conoce y cuyas palabras resuenan en *el aire invulnerable* mucho antes de ser pronunciadas. Solo se me ocurría la fórmula que ancestralmente se utiliza en el teatro y que lo convierte en un espacio de reflexión y diálogo. Un espacio subjetivo, mágico y poético. La fórmula que, en forma de mandato, Hamlet le espeta a Horacio para hacerle comprender sus actos: «¡Ponte en mi lugar!»

¿Cuál es el lugar de Hamlet? Dice Víctor Hugo: «No se sabe lo que es este ser espantoso, completo en lo incompleto». Es, sin embargo, esta cualidad de contradicción la que más me acerca a él porque es, creo, la verdadera sustancia de la que estamos hechos. No hemos pretendido como apunta Dowden que «alguna idea o frase mágica pueda resolver las dificultades que representa el drama e ilumina de pronto todo lo que en ella hay de oscuro. La vaguedad es inherente a la obra de arte que no se plantea un objetivo, sino la vida misma». Hemos querido escarbar en la contradicción, hemos querido adentrarnos en la penumbra y hemos visto cómo un día aparecía una luz y cómo al día siguiente esa luz se extinguía, haciendo que la oscuridad fuera aún más negra. Hemos dejado que su humor nos desconcertara al irrumpir en medio de la más angustiada tristeza y hemos atesorado las carcajadas para hacernos más resistentes a la devastadora melancolía del príncipe. Hemos pretendido interpretar su torrente de palabras como *una frase sinuosa que no acaba nunca hasta su mismísimo final*. Nos hemos agotado física y mentalmente. Nos hemos sentido incapaces ante la capacidad de Hamlet en «esta tragedia, que es al mismo tiempo una filosofía, todo flota, duda, se aplaza, oscila, se descompone, se dispersa, se disipa, el pensamiento es una nube, la voluntad es vapor, la resolución es crepúsculo, la acción de desenvuelve a cada instante en sentido inverso, la rosa de los vientos gobierna al hombre. Obra inquietante y vertiginosa, donde se ve el fondo de todas las cosas...». Acarreando todos los vértigos hemos tomado decisiones, la única forma posible de que un proceso creativo dé comienzo. Ninguna de ellas quiere sentar cátedra, aunque todas están argumentadas, reflexionadas, replanteadas, jugadas. Emprendimos un camino posible para adentrarnos en la vasta jungla shakespeariana. Espero que disfruten algunas de las vistas que hemos descubierto.

Quiero agradecer el generoso apoyo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y de su directora, Helena Pimenta, para hacer posible este montaje en el que el equipo de Kamikaze Producciones da un paso más en su línea de investigación teatral. Equipo de artesanos del teatro, eso es lo que somos.



***Hamlet*, de Shakespeare: la tragedia de la conciencia.**

Elena Di Pinto¹ (Universidad Complutense de Madrid)

Ríos y ríos de tinta sobre *Hamlet* han desembocado en el mar de Shakespeare, un mar vasto y profundo que se ha sondado desde muchos puntos de vista: el literario, el psicológico, el psicoanalítico, el feminista, el filosófico, el político..., en un intento de abarcar desde el aquí y ahora, cada uno en su tiempo, la mente creativa del Bardo. Aquí va un intento más, y aseguro al amantísimo lector que no es fácil. Procuraré retrotraerme a 1601, año en el que Shakespeare compuso y estrenó su *Hamlet*, entre críticas y aplausos, celos de rivales pequeños y grandes, andándose con pies de plomo para hacer equilibrista entre el pensamiento ortodoxo de los poderosos (protestantismo) y en sentimiento popular de muchos (catolicismo).

Las fuentes y sus misterios.

Una de las primeras fuentes que se barajan para *Hamlet* es la *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus, en latín y con final feliz, pues tras vengar a su padre Horvendille, matado por su hermano Fengon, Hamlet es coronado rey de Dinamarca. La historia danesa fue traducida y amplificada por el francés Belleforest y formó parte del V libro de sus *Histoires tragiques*, publicadas en 1572; concretamente se trata de la quinta narración (ff. 149r-191r) titulada: *Con qué astucia Amleth venga la muerte de su padre [...]*. No es difícil argüir que si Shakespeare se nutrió de las *Histoires* de Belleforest para otras tramas (por ej. la de *Romeo y Julieta*) bien pudo acudir a la misma fuente en esta ocasión. Ahora bien, entre la narración inicial y la tragedia final de *Hamlet* hay un paso intermedio; al

¹ Investigadora, (GLESOC), miembro del TC12 Consolider (Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación), ahora Redes Consolider, y miembro del ITEM (Instituto del Teatro de Madrid).

parecer hubo un *Ur-Hamlet*, una primera dramatización que no se conserva y no se sabe si fue escrita por Thomas Kyd o por el propio Shakespeare y fue representada alrededor de 1589. Lo sabemos por la referencia que hace en esa fecha Thomas Nashe², escritor satírico que estudió en Cambridge y que murió precisamente en 1601, a la existencia de «un» *Hamlet* que pululaba por los escenarios y que había salido de la pluma de alguien que no tenía estudios universitarios (Thomas Kyd, al igual que Shakespeare, no había ido a la universidad, así que no se sabe a cuál de los dos se refería, pero existir, existía). Asimismo tenemos noticia por el registro de representaciones del diario del empresario teatral Philip Henslowe en el que figura «un» *Hamlet* en 1594; y en 1596 el escritor Thomas Lodge³, también universitario, escribió que «había un diablo que aparecía en el escenario tan pálido como la máscara del espectro que gritaba tan miserablemente en The Theatre, igual que una vendedora de ostras: “¡Hamlet, venganza!”». A saber qué actor haría de espectro en el *Ur-Hamlet*, pero puede que esa crítica sarcástica empujara a Shakespeare a representar ese papel cuando estrenó su *Hamlet* en 1601.

En su labor de reescritura Shakespeare, independientemente de que tuviera en su mesa de trabajo la narración de Belleforest y el *Ur-Hamlet* o sólo la narración, es obvio que tomó una idea inicial para darle un vuelo y una realización completamente distintas, por lo menos con respecto a la narración y con supuestos ajustes, pues no disponemos del texto, con respecto a ese *Ur-Hamlet* que corría su fortuna a principio de los noventa y que fue ridiculizado por los panfletistas de la época.

Otro detalle inquietante lo da Astrana Marín, que dijo en el estudio preliminar de su traducción de *Hamlet* que en 1916 el escritor F. Jessen encontró documentación sobre la presencia de Shakespeare y su compañía en la inauguración en 1585 del castillo de Kronborg, en Elsinor, y que eso demostraría algunas peculiaridades de la trama de *Hamlet*: la localización en Elsinor, la descripción de algunas estancias del castillo de Kronborg y, sobre todo, el nombre de los estudiantes Rosencrantz y Guildenstern, ya que en el séquito real, durante la inauguración, había un Ronsencrands y hasta tres Glydenstjerne. Estos nombres no aparecen ni en Saxo Grammaticus ni en Belleforest. Ahora bien,

² Ver a este propósito la biografía de Shakespeare, *El espejo de un hombre*, de S. Greemblatt, pp. 243-244.

³ Ver Greenblatt, p. 359 y la edición de *Hamlet* de Harold Jenkins, 1982, p. 83. Personalmente me surge la duda de si se trata del teatro The Theatre o si Lodge se refería, genéricamente, a que se gritaba en un teatro cualquiera. En el caso de que hubiera sido The Theatre ¿habría puesto en escena ese *Ur-Hamlet* precisamente la compañía de Shakespeare?

haciendo de abogado del diablo, se sabe que la reina Isabel I de Inglaterra envió una delegación a Dinamarca con ocasión de la inauguración del castillo ante el rey danés Federico II. Otro elemento de importancia es el de los disparos de artillería que el rey Federico II mandó que se hicieran en la recepción y el banquete en honor de los embajadores de Inglaterra (como ocurre con los cañonazos que resuenan en *Hamlet* con ocasión de la boda entre Claudio y Gertrudis y los que retumban durante los lances del duelo final entre Hamlet y Laertes). ¿Pudo saber Shakespeare todos esos datos leyendo alguna crónica? Pues bien, o vividos o leídos, esos detalles pasaron a formar parte del *Hamlet* definitivo, con una espectacular *inventio* y una dramaturgia excepcional.

Hamlet se publicó por primera vez como suelta (*in quarto*) en 1603 y todo indica que fue una edición pirata; la segunda suelta, revisada y aumentada, vio la luz en 1604-1605 y fue tomada como base por los compañeros de profesión y amigos de Shakespeare, Heminges y Condell, para el *First Folio* de 1623 (que reunieron y editaron póstumamente todas las obras de Shakespeare aceptadas como auténticas: catorce comedias, diez dramas históricos y once tragedias).

Algunas noticias sobre la representación.

Hamlet se estrenó en 1601 en el Globe representado por la compañía de los Lord Chamberlain's Men, cuyo núcleo estaba formado por aquel entonces por ocho miembros⁴ y se solía contratar a otros actores (alrededor de otros ocho, entre adultos y muchachos, que hacían papeles femeninos) para papeles dobles. La compañía tendría 11 actores como mínimo (para poder representar *La muerte de Gonzago* en la escena 2 del acto III, la más poblada).

Según los datos que he podido cotejar de Astrana Marín⁵ y Ann Thompson y Neil Taylor⁶, que dicen que el actor que interpretó a Laertes (sin especificar quién) puede que hiciera doblete representando a Guildenstern, el papel de Hamlet lo hizo Richard

⁴ En 1604 pasó a tener doce miembros fijos.

⁵ En su artículo «Comediantes que trabajaron con Shakespeare», del 4 de noviembre de 1923 en *Los lunes de El Imparcial*.

⁶ En la edición que hacen de *Hamlet* publicada en Bloomsbury Arden Shakespeare, 2010 y edición electrónica por Bloomsbury Publishing, 2014.

Burbage⁷, John Heminges el de Polonio o mejor dicho, el de ‘old Polonius’ (viejo, que no barba, papel cómico)⁸. Shakespeare hizo el papel de espectro⁹. William Sly fue Osric.

A partir de aquí ya no puedo decir qué actor hizo qué papel concreto, pero sí es segura su presencia en la compañía. Dado que el actor Thomas Pope fue reemplazado por Henry Condell alrededor de 1600, es de suponer que Condell representara en *Hamlet*. ¿Robert Goughe y William Ostler, que solían hacer papeles femeninos¹⁰, podrían haber representado a Ofelia y a Gertrudis? También formaba parte del elenco Augustine Phillips, actor y músico en la compañía.

El *clown* o *fool* William Kempe fue sustituido por Robert Armin, alrededor de 1599, por lo que se puede deducir que el que hizo de primer sepulturero fue Armin, no Kempe. De hecho Kempe ha sido considerado tradicionalmente por los estudiosos como el objeto de la queja de Hamlet sobre las molestas improvisaciones de los *clowns* (acto II, escena 2).

Ese mismo año de 1601 tuvo lugar en febrero la insurrección del conde de Essex. Algunos de los partidarios de Essex habían encargado una actuación especial de *Ricardo II* de Shakespeare, con la esperanza de que el espectáculo del asesinato de ese rey podría hacer que el público fuera más favorable a la caída de Isabel. Augustine Phillips testificó que se les ofreció a los actores cuarenta chelines más que su tarifa habitual, y por esa sola razón representaron la obra el 7 de febrero, el día antes de la revuelta de Essex. La explicación fue aceptada, la compañía quedó impune, e incluso representaron para la reina Isabel en el palacio de Whitehall el 24 de febrero, el día antes de la ejecución de Essex, decapitado en la Torre de Londres.

Asimismo en 1601 hubo un conflicto que algunos críticos han calificado de truco publicitario para autopromocionarse, la guerra de los teatros o “poetomachia”. Shakespeare probablemente alude a la guerra de los teatros en una escena entre Hamlet y Rosencrantz y Guildenstern: (en el acto II, escena 2)

⁷ A partir de la muerte de Burbage, en 1619, hizo el papel de Hamlet el actor Joseph Taylor.

⁸ Desde 1730 el actor que hace de Polonio también hace de enterrador, pues eran dos papeles cómicos.

⁹ Posiblemente también el de rey Claudio.

¹⁰ Asimismo Alexander Cooke, que fue discípulo de Heminges, y Christopher Beeston, que trabajó en teatro infantil en el Blackfriars, y luego fue discípulo de Phillips en los Chamberlain’s Men representaban papeles femeninos.

¿Podríamos deducir, por lo tanto, que el estreno de *Hamlet* fue después de febrero, posterior a la traición de Essex y a la “guerra de los teatros”?

La construcción de *Hamlet*: a vueltas con la conciencia.

Hamlet está escrita en cinco actos (I^{er} acto, 5 escenas; II^o, dos escenas; III^o, 4 escenas; IV^o, 7 escenas y V^o, 2 escenas), y en esta ocasión, sin prólogo (podríamos decir que la primera escena funciona como tal). De las veinte escenas en total que tiene la obra, cinco son exteriores y quince interiores.

Shakespeare abre su obra con una escena exterior, a las puertas del castillo de Elsinor, con los soldados que hacen guardia ante la posible invasión del joven Fortinbrás de Noruega; de esa manera consigue varias cosas: 1) dar verosimilitud a la aparición de la sombra del rey asesinado, pues no sólo la verá Hamlet (no verá y hablará con el fantasma de su padre hasta las dos últimas escenas del primer acto), sino que anteriormente a él la han visto ya los soldados que están de guardia y Horacio, amigo de Hamlet, en esta primera escena; 2) los soldados interpretan que, al estar el espectro en armas, es un mal presagio para el reino de Dinamarca y 3) explicar los antecedentes por los cuales Fortinbrás quiere cargar contra ellos, el mar de fondo que, a modo de trama paralela, da el clima revuelto del reino danés. En suma, Shakespeare sirve la verosimilitud necesaria para legitimar la visión de Hamlet, su cordura y toda la historia en sí; a través del presagio, que a modo de prólogo anticipa lo que pasará, le da a los espectadores el género inequívoco al que pertenece esta obra: *tragedia* y, con los antecedentes históricos da al público el “mar de fondo” que justifica el contexto y el final de la obra con el noruego Fortinbrás que, convirtiéndose en rey de Dinamarca, recuperará las tierras perdidas por su padre. Todo ello con una escena escueta, bastante breve y el prodigio está servido.

Enormemente significativo es que en la segunda escena del primer acto Shakespeare nos haga ver la ética de Hamlet (antes de ver al espectro, ¡ojo!); a Hamlet le duele tanto la muerte de su padre y la precipitada boda de su madre con su tío (tan precipitada, que «la carne asada que se sirvió en el funeral sirvió de fiambre para la celebración de la boda»), pues han pasado menos de dos meses entre un acontecimiento y otro, que siente deseos de suicidarse, pero no lo hace por temor a las leyes divinas. Es decir, Hamlet es un buen hijo y un buen cristiano. He dicho ‘cristiano’, no he especificado ‘católico’ o ‘protestante’ y es que Shakespeare está fluctuando hábilmente a lo largo de *Hamlet* entre las dos corrientes para complacer el sentir general del público y para no enemistarse con el poder y no ser censurado.

En 1601, cuando Shakespeare escribe y estrena su *Hamlet*, hacía cinco años de la muerte de su hijo y su padre moriría ese mismo año en septiembre. Sus padres eran católicos, Inglaterra era protestante, y Shakespeare, si bien no sabemos qué creencias tenía o si las tenía, se había educado en la Stratford Grammar School bajo la influencia de un jesuita, viendo, en sus ratos de ocio, representar a las compañías que pasaban por Stratford los *mystery plays*¹¹ más o menos censurados, y en el seno de una familia católica o cripto-católica.

Es bien sabido que los protestantes rechazan la existencia del purgatorio y la intercesión de los difuntos y el culto a ellos y el espectro del padre de Hamlet está precisamente en el purgatorio, pues ha sido asesinado «en la flor de sus pecados»¹², sin confesión, así que está obligado a purgarlos; bien es verdad que en la escena 2 del acto III Shakespeare le hace decir a Hamlet que duda de si no será una imagen demoníaca (hasta dos veces lo duda), de esa manera da “una de cal y otra de arena” dudando de la existencia del purgatorio. Pero la estrategia de corroborar a través de la representación de *La muerte de Gonzago* la veracidad de las palabras del espectro sobre el asesinato que ha cometido su tío y la reacción de éste, hace ver que el espectro dice la verdad y no es fruto de una visión infernal. El espectro además de revelarle que fue asesinado le pide venganza (y le dice explícitamente que no contamine su espíritu ni le haga daño a su madre, que el cielo y su propia conciencia la juzgarán). A partir de este momento Hamlet borrará «de los archivos de su memoria todos los recuerdos triviales», es decir, todo aquello que no lo encamine hacia cumplir el mandato de su padre: la venganza. Con esta incumbencia, que es una losa sobre su conciencia, ¿puede acaso cultivar el amor en ciernes (él estudia fuera, en Wittenberg) con Ofelia? ¿Puede pensar en otra cosa que no sea el tener que vengarse? Ha habido algún coqueteo y sobre todo una carta a ella dentro del juego poético convencional de la época (la que Polonio leerá a los reyes en la escena 2 del acto II), la ama, sí, pero no hay ni una promesa verbal de matrimonio, nada..., pero lo que ya le invadirá en todo momento, por lo cual se finge convenientemente loco, es que Hamlet quiere consumar su venganza sin convertirse en asesino.

Precisamente por eso cuando ve a su tío arrodillado rezando (acto III, escena 3) no lo mata; el fratricida estaría en paz con Dios y él lo enviaría directo al cielo, y no, eso no puede ser,

¹¹ Piezas teatrales de tipo alegórico (misterios, milagros) que se representaban por toda Europa desde la época medieval hasta el siglo XVI.

¹² Todas las citas de *Hamlet* las hago por la traducción de Astrana Marín.

ya que por su parte sería, más que una venganza, un asesinato; quiere hacerlo cuando su tío esté también en la flor de sus pecados, así es como logrará que vaya al infierno y él no lo habrá eliminado alevosamente. A lo largo de la obra Hamlet está escudriñando las reacciones de su tío para ver si es o no culpable, reúne pruebas (no olvidemos la carta que Claudio envía a los ingleses para que maten a Hamlet a su llegada, acto IV, escena 3), y sólo al final se disiparán sus dudas, cuando frente a la evidencia de la trama urdida declarada abiertamente por Laertes (espada con la punta envenenada y copa de vino igualmente envenenada), frente a su propia muerte, la de Laertes y la fortuita de su madre Gertrudis, entonces ya podrá ejecutar su venganza y matar a Claudio de una estocada y dándole a beber su propio veneno. Ya no es cometer un asesinato, es hacer justicia.

Pero no es el único personaje que tiene conciencia. Claudio también la tiene y si bien lamenta haber matado a su hermano (hasta tres veces a lo largo de la obra), no quiere renunciar a las ventajas que ha obtenido con el fratricidio: reino, corona y esposa. Gertrudis también la tiene: desde el principio (acto II, escena 2) sabe que la “locura” de su hijo es debida al dolor por la abrupta muerte de su padre y su precipitada boda, no al amor no correspondido por Ofelia. Cuando habla en su gabinete con Hamlet (acto III, escena 4) éste le remueve la conciencia al decirle la verdad sobre Claudio (le «pone delante un espejo para que ella vea lo más íntimo de su ser», le «retuerce el corazón»); la reina duda, luego se desespera, pero al ver a su hijo hablar “con el aire” (con el espectro de su padre) se reafirma cómodamente en la locura de Hamlet, así no ha de hacer nada.

La sombra del suicidio ha ido flotando a lo largo de la obra: Hamlet ve como única salida a su tremendo dolor el suicidio, así lo dice en la escena 2 del acto I y así lo repite en su famoso monólogo (acto III, escena 1), pero la que acaba suicidándose en la escena 7 del acto IV es Ofelia, que ha perdido todo asidero, ilusión, protección; su padre ha muerto, ha sido asesinado por error, repentinamente (como el padre de Hamlet), Hamlet lo dice, habla del suicidio, y Ofelia lo hace. Son como las dos caras de una misma moneda, el uno demuestra la debilidad del fuerte (no olvidemos que él mata muriendo, que no es igual que morir matando, fijémonos) y la otra la fuerza del débil. Ella, como suicida, irá al infierno¹³; él irá al cielo (tiene el perdón de Laertes y ajusticia a Claudio legítimamente).

¹³ Recordemos que en la época se les negaba el derecho a tener un funeral y entierro y el cuerpo pasaba a manos de la iglesia y aún los familiares del suicida eran echados fuera del pueblo y mantenidos en el exilio. Precisamente por esto los enterradores se extrañan de tener que cavar la tumba de Ofelia, pero siendo ésta de buena familia, se oculta el suicidio.

El juego metateatral en *Hamlet*.

El teatro dentro del teatro es un recurso habitual tanto en el teatro inglés como en el español (y el francés) del siglo XVII. Además de la evidente escena metateatral de la obrita de teatro *La muerte de Gonzago* (III, 2) representada por la compañía que llega a Elsinor (que no transcribo aquí porque sería demasiado extensa), no podemos perder de vista el momento en el que Rosencrantz y Guildenstern anuncian a Hamlet su llegada (acto II, escena 2); es la compañía de trágicos de la ciudad que en lugar de tener residencia fija, teatro fijo, van errantes porque, nos cuenta Shakespeare por boca de Rosencrantz, han sido desbancados por «una nidada de chiquillos, polluelos en cascarón, que se desgañitan a más no poder, y son por ello rabiosamente aplaudidos. Ahora están de moda, y de tal suerte vociferan contra los teatros vulgares –como ellos los llaman– que mucha gente de espada al cinto ha cobrado miedo a la crítica de ciertas plumas de ganso y apenas se atreve a poner allí los pies». Shakespeare está haciendo referencia a la “guerra de los teatros” y alude a los *boy-actors* (*the Children of the Chapel*) que pusieron en escena en el Blackfriars dos obras satíricas de Ben Jonson¹⁴ en las que se burlaba de los teatros públicos como el Globo. Recordemos que en 1601 Shakespeare aún no era empresario del teatro Blackfriars. Evidentemente esos chiquillos tenían potencia de voz (Hamlet hace hincapié en ello y Rosencrantz ha dicho que vociferan y se desgañitan), pero no tienen arte (y cobran menos, ahí está la ventaja, y quitan sus ganancias a los actores adultos). Toda la escena es puro metateatro, incluso cuando Polonio canta las excelencias de la compañía recién llegada y dice toda la retahíla de géneros dramáticos en los que están especializados, y es que sobresalen en todo: «Son los mejores cómicos del mundo, tanto en lo trágico como en lo cómico; en lo histórico como en lo pastoral; en lo pastoral-cómico como en lo histórico-pastoral; en lo trágico-histórico como en lo trágico-cómico-histórico-pastoral, escena indivisible o poema ilimitado; para ellos, ni Séneca es demasiado profundo, ni Plauto demasiado ligero. Sea para recitar ateniéndose a las reglas del arte o para la libre improvisación, son los únicos del mundo.» Shakespeare hace irónica promoción (pues hacerlo por boca de Polonio tiene su carga de ironía) de su propia compañía, los Lord Chamberlain’s Men. Pero no sólo; precisamente por esa falta de arte de los *boy-actors* de moda mencionada en la escena anterior (acto II, escena 2) es por la que en escena 2 del acto III Hamlet aconseja a los actores cómo deben actuar. Es casi una receta, un manual del buen actor (¿qué hay de más metateatral?) inserto en una tragedia (eso mismo hacía Lope de Vega en muchas de sus obras, por ej. en *Lo fingido verdadero*, una comedia de santos en la que el protagonista habla del teatro de su época y dice cómo se debe recitar). Veamos cómo lo hace Shakespeare por boca de Hamlet, su *alter ego*: «Te ruego que recites

¹⁴ Se trata de *Cynthia’s Revels* y *Poetaster*.

el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así, con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aun podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. ¡Oh!, me hiere el alma oír a un robusto jayán con su enorme peluca desgarrar una pasión hasta convertirla en jirones y verdaderos guiñapos, hendiendo los oídos de los mosqueteros, que, por lo general, son incapaces de apreciar otra cosa que incomprensibles pantomimas y barullo. [...] No seas tampoco demasiado tímido; en esto tu propia discreción debe guiarte. Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone, se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico. De donde resulta que si se recarga la expresión o si ésta languidece, por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos de disgustar a los discretos, cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un público compuesto de los otros. [...] Y no permitáis que los que hacen de graciosos (de fool o clown) ejecuten más de lo que les esté indicado, porque algunos de ellos empiezan a dar risotadas para hacer reír a unos cuantos espectadores imbéciles, aun cuando en aquel preciso momento algún punto esencial de la pieza reclame atención. Esto es indigno, y revela en los insensatos que lo practican la más estúpida pretensión. Id a prepararos.» Siento que mi cita sea algo larga, pero merecía la pena ver cómo dos “animales de teatro” como Shakespeare y Lope dicen lo mismo en cuanto al modo en que debe recitar un actor que se precie: sin gritar, sin exagerar, sin gestos excesivos y aspavientos (sin cortar el aire con las manos), con naturalidad y sintiendo lo que dicen, puesto que son espejo de la naturaleza y de la humanidad. He subrayado la última parte de la tirada de Hamlet porque es en ella donde hace referencia al anterior *clown* de su compañía, William Kempe (ya para esta función sustituido por Armin), que tenía por costumbre improvisar y hacer *lazzi* (sí, al modo de la *Commedia dell'arte*) sin respetar lo que se había escrito y cargándose, por consiguiente, el juego metateatral que solía acompañar a este papel, de intermediario con el público, de guiño para hacerle creer que sabe más que los personajes involucrados en la obra.

Hibridismo: comicidad e ironía en *Hamlet*.

Otra de las características del teatro europeo de esta época, además de la reescritura y el metateatro (características que ya hemos visto aquí por lo que a *Hamlet* se refiere), es el hibridismo; en este momento ya no hay géneros puros *per se*, por lo que, por poner un

ejemplo, ni la comedia será sólo risueña y ligera sin más, ni la tragedia será completamente grave, lacrimosa y calamitosa. Y es que la mezcla de géneros (y esto se ve clarísimamente en el teatro español del Siglo de Oro, sobre todo en el breve) era, una vez más, un reflejo de la naturaleza, de la vida, y ¿no es el teatro un espejo? Pues eso.

En una hábil alternancia de tensión/distensión, intercalando ironía y comicidad tras los momentos de mayor tensión de la obra, Shakespeare nos regala las ironías de Hamlet (sobre todo cuando se finge loco) y la comicidad del viejo Polonio, de Rosencrantz y Guildenstern, de los enterradores y de Osric, a los que tampoco construye ‘puros’, pues siendo en parte figuras cómicas, también son portadores de un mensaje a veces grave, otras sensato, tal vez trágico: la condición humana.

Varias son las ironías que nos ofrece Hamlet a lo largo de la obra, pero Shakespeare ya le anuncia esta característica de su protagonista al público desde la escena 2 del acto I («la carne asada que se sirvió en el funeral sirvió de fiambre para la celebración de la boda») y como está cuerdo y no ha empezado su “ficción” (anuncia que se fingirá loco al final del acto I), su ironía está preñada de amargura. A partir de su transformación ficticia sus ironías serán más punzantes, agudas, abiertas: tanto cuando comenta con Polonio lo que lee (acto II, escena 2) haciendo un retrato muy poco halagüeño de la vejez, es decir, del propio Polonio; como cuando habla con su madre en el gabinete (acto III, escena 4, en la que dice Gertrudis: «Hamlet, tienes muy ofendido a tu padre» y Hamlet contesta: «Madre, tenéis muy ofendido a mi padre» y a partir de esa primera ironía que abre la conversación, le desgrana todos los reproches a su volubilidad, su lascivia y la traición hacia su padre); o cuando le interrogan sobre dónde está el cadáver de Polonio (acto IV, escenas 2 y 3) y él contesta primero a Rosencrantz y Guildenstern que «el cuerpo está con el rey, pero el rey no está con el cuerpo» y luego al rey Claudio que Polonio está de cena, pero no cenando, sino siendo cenado (pasto de los gusanos) y después de trazarle todo el itinerario de los gusanos acaba diciéndole: «Nada, sino mostraros cómo un rey puede hacer un viaje de gala por las tripas de un pordiosero». Y es desde esta ironía en el acto IV cuando Hamlet empieza a suministrar al espectador la convicción resignada del poder igualador de la muerte (para el rey y el mendigo, el hombre y la mujer, el bufón del rey y el tahúr), convicción que eclosionará completamente y con un matiz premonitorio en la escena 1 del acto V cuando habla con el enterrador.

Pasando ahora a la abierta comicidad vemos que hay varios personajes agentes de la misma: Polonio, Rosencrantz y Guildenstern y Osric, de manera más superficial, y los *clowns* o *fools* propiamente dichos, los enterradores, que encarnan ese papel específico y cuya comicidad tiene un alcance más profundo; profundo por el contenido, pues en parte son como el coro griego que anticipa a los espectadores lo que va a pasar (el poder de la

muerte ante la cual todos somos iguales) y por la forma: su manera de hablar descarnada, literal, nada metafórica, hace de la muerte no sólo un hecho inevitable, sino cómico.

Por lo que se refiere a Polonio, el estudioso Stephen Greenblatt, autor de la biografía de Shakespeare *El espejo de un hombre* (título original: *Will in the World*) señala que detrás del personaje del consejero viejo Polonio está el escritor, detractor de Shakespeare, Robert Greene; por eso Hamlet se burla de él (acto II, escena 2) diciendo que Polonio, de joven, fue un buen actor en la universidad (Greene fue a la universidad de Cambridge) y por eso también le hace ejercer de crítico literario (pues eso hizo Greene cuando criticó a Shakespeare despreciando sus versos) de la carta que Hamlet escribe a Ofelia despreciando «la vil expresión» o el neologismo ‘bellífico’ o ‘archi-hermoseada’ («the most beautified Ophelia»). Asimismo dota a Polonio de una verborrea ampulosa, enrevesada, tediosa y prolija, casi igual que la que “adorna” a Osric, por eso a ambos los somete a la misma prueba: ambos son serviles y están dispuestos a concordar con la última afirmación, por absurda que sea, que haga Hamlet; con Polonio tendremos la escena de las diferentes formas de nubes (acto III, escena 2), cada vez más disparatada: primero la nube tiene forma de camello, luego de comadreja y por fin de ballena y Polonio le da la razón sin pestañear a un Hamlet harto de fingir su locura. De la misma manera, y siempre en el ámbito de lo meteorológico, con Osric (acto V, escena 2) le hace ponerse y quitarse el sombrero repetidamente a cada cambio de opinión sobre el tiempo, del bochorno más completo al frío más glacial, y a pesar del absurdo, Osric no deja de darle la razón y ponerse y quitarse frenéticamente su sombrero. Y es que el servilismo exaspera a Hamlet, ese es precisamente el motivo (el exceso de servilismo) por el que descubre que sus compañeros de estudios, Rosencrantz y Guildenstern, son espías del rey. Son además equivalentes, casi gemelos, por eso resulta tan risible la réplica de la reina Gertrudis, corrigiéndole, cuando el rey agradece “sus servicios” a los dos estudiantes (II, 2): Rey: «Gracias, Rosencrantz, y noble Guildenstern» Reina: «Gracias, Guildenstern, y noble Rosencrantz» («gentle» dice Shakespeare).

Vayamos por último a los *fools* o *clowns* propiamente dichos, los enterradores. Ya comenté en un Cuaderno Pedagógico anterior¹⁵ que la figura del *fool* no es homologable exactamente a la de nuestro *gracioso*, sino que correspondería más a nuestro *gracioso de tragedia* (recordemos a Pasquín, de *La cisma de Inglaterra*, de Calderón).

¹⁵ El nº 51 de la colección.

Los enterradores (acto V, escena 1) además de su claro papel cómico con su chocarrería, sus alegres canciones impropias del lugar y del oficio, como señala Hamlet, funcionan aquí como portavoces del público, como coro que, de modo premonitorio y sereno adelanta a Hamlet (y a los espectadores) los acontecimientos que vendrán: la inevitable muerte de todos. Los dos *clowns* abren la escena haciéndose portavoces del sentir de los espectadores: ¿hay derecho a enterrar a una suicida? No, pero se hace porque pertenece a la nobleza, y a ella no la alcanzan las leyes restrictivas que nos alcanzan a todos. Lo dicen, pero lo dicen con ironía y serenidad, entre burlas y veras, refranes y adivinanzas, pues, orgullosos de su oficio, dicen que son los mejores constructores del mundo porque sus casas (sus tumbas) duran hasta el día del juicio final. Tras enviar al segundo a por media azumbre de vino, es el primer *clown*, el primer enterrador, el que lleva la voz cantante (¡nunca mejor dicho!) en esta escena, pues al hablar con Hamlet –escandalizado por sus canciones y por sacar sin ningún respeto las calaveras que estorban para la inhumación del nuevo cadáver–, todo lo reduce, incluso la muerte, a lo meramente físico y literal; él no es el muerto de esa tumba, pero, sin embargo, es suya, porque él es el que la está cavando y no la está cavando ni para un hombre ni para una mujer, sino para «uno que era una mujer». Hamlet le pregunta desde cuándo es enterrador y el *fool* le dice que desde el día de su nacimiento (el del príncipe Hamlet), hace treinta años, «el que está loco y le enviaron a Inglaterra» y Hamlet le pregunta: «¿Y por qué le enviaron a Inglaterra?» Clown 1º: «Pues porque estaba loco; allí recobraré el juicio, y si no lo recobra, no importará gran cosa en aquel país.» Hamlet: «¿Y eso?» Clown 1º «Porque nadie lo notará; allí todos son tan locos como él». Aquí es obvio suponer una gran carcajada del público, para pasar, ya al final de la conversación entre el enterrador y Hamlet, a otro tono completamente opuesto cuando el príncipe le pregunta de quién es esa calavera que ha sacado de la fosa y que rueda por tierra como si de un juego de bolos se tratara; a lo que el enterrador le contesta que es de Yorick, el que fue bufón del rey ya difunto, de su padre. Hamlet coge la calavera del que tanto le hizo reír y se conmueve profundamente.

Tras la conversación –jocosa pero honda– con el *fool*, Hamlet ya no anhela la muerte como una liberación ni huye de su dolor, tampoco teme el más allá ni lo que venga después, sino que la acepta como el inevitable destino, común a todos los hombres, ya sean buenos o malos, grandes o ridículos, nobles o plebeyos.

Si nos hemos fijado bien, estas ironías y escenas cómicas están sabiamente intercaladas (y ellas mismas, en su núcleo, sabiamente dosificadas) entre dos puntos de especial tensión, lo justo para darle “un respiro” al público entre sobresalto y sobresalto; respiro, sí, pero lleno de matices y significado.



***Hamlet*, un montaje
coproducido por la CNTC
y Kamikaze. Año 2016**



Síntesis argumental



La obra comienza en la habitación de Hamlet, que se ha despertado junto a Ofelia y recuerda, a modo de *flashback*, lo ocurrido: los consejos del hermano y del padre de Ofelia que la prevenían contra él, la reciente (apenas dos meses) muerte de su padre y la boda de su tío y su madre que

aún se está celebrando... Un recuerdo hecho carne, porque está oyendo las palabras de su tío Claudio y, en medio de su hipócrita discurso, le llega el recuerdo del príncipe noruego Fortinbrás, cuyo padre fue vencido y matado por el suyo y que ahora pretende reconquistar Dinamarca.

Hamlet siente deseos de suicidarse, porque no le cabe en la cabeza cómo su madre, que tanto amaba a su padre, lo ha sustituido tan rápidamente por Claudio. Mientras resuenan los cañonazos de la fiesta de boda se le aparece su padre muerto, que le pide venganza de su asesinato. En efecto, Claudio lo mató echándole veneno en el oído mientras el rey dormía en el jardín, muriendo en pecado. Hamlet se consagra a esta venganza. «De los archivos de su memoria borrará todos los recuerdos triviales», decidiendo pasar por loco para cumplir su cometido. Ofelia se despierta a su lado y él la atemoriza con actos sin sentido, intentando ahogarla con la almohada: ella huye despavorida y se encuentra con su padre Polonio, que ante lo sucedido piensa que Hamlet está loco de amor por Ofelia, y decide comunicárselo al rey. Preocupados ante tales noticias Claudio y Gertrudis piden a los supuestos amigos de Hamlet, Rosencrantz y Guildenstern, que averigüen el motivo de la «locura» del príncipe y ellos, serviles, aceptan hacer de espías. Polonio anuncia a los reyes que Fortinbrás ha sido obligado por su anciano tío, el rey de Noruega, a no armarse contra Dinamarca, y les lee la carta que Hamlet ha escrito a Ofelia, de la que él deduce que su locura se debe al amor no correspondido que siente por Ofelia. A los reyes no les convence esa explicación. Mientras, Rosencrantz y Guildenstern intentan sonsacar a Hamlet, sin éxito, el motivo de su locura, proponiéndole para su diversión que atienda a una compañía de cómicos que acaba de llegar. Eso sí despierta el interés del príncipe, que se pone a hablar con el

primer actor de la compañía (que se parece al tío y padre de Hamlet), acordando que su grupo represente una obra que tienen en repertorio, *La muerte de Gonzago*, con unos versos intercalados añadidos por él para en realidad poner en escena la muerte de su padre y espiar la reacción de su tío. Esa misma noche será la función.

Ofelia y Hamlet se encuentran y el rey, la reina y Polonio los espían. Ofelia avisa a Hamlet al oído de lo que ocurre. Hamlet la rechaza, le dice que no la ama y que se vaya a un convento. El rey no ve claro el motivo de la locura de Hamlet y, temiendo algún peligro, le dice a Polonio que mandará a Hamlet a Inglaterra con la excusa de recaudar tributos. Mientras, ha llegado el momento de la representación. Hamlet recomienda al actor cómo debe hacer su papel, avisando a Horacio de su plan y pidiéndole que esté atento a las reacciones de su tío durante la obra para ver si son imaginaciones suyas o hay algo de verdad en lo que le dijo el espectro. Comienza la representación ante los reyes y la corte, y en ella vemos a un rey que ama a su esposa y que ella le jura amor y fe eternos. Aparece un personaje, Lucrecio, que envenena al rey justo como hizo en la realidad Claudio con su hermano. Al verlo, el rey Claudio hace interrumpir la función y se marcha, muy turbado, confirmando las sospechas del príncipe. La reina Gertrudis, enojada, envía a llamar a Hamlet para hablar con él. Polonio está escondido detrás de un tapiz en la habitación de la reina, y cuando el príncipe llega le habla con tal dureza que ella se siente amenazada y

grita, creyendo que Hamlet la va a matar. Al oírla Polonio intenta salir de su escondite para ayudarla y Hamlet lo mata, diciendo que lo que se mueve tras el tapiz es una rata. La reina queda convencida de que Hamlet está loco y él se va de la habitación arrastrando el cuerpo de Polonio.

El rey, cada vez más preocupado, decide embarcar a Hamlet para Inglaterra y justificar la muerte de Polonio para que nadie le implique; la realidad es que ha escrito unas cartas en las que pide que, a su llegada a Inglaterra, maten a Hamlet pues sólo así él podrá dejar de tener miedo y disfrutar de lo que ha robado a su hermano. Horacio anuncia a la reina que Ofelia está fuera de sí: desvaría por el dolor de la muerte de su padre. Laertes, hermano de Ofelia, ha vuelto y pide explicaciones al rey, que le dice que él no ha tenido nada que ver en la muerte, prometiéndole una solución que pueda aliviarle. Horacio lee una carta de Hamlet en la que dice que ha sido apresado por piratas y ha vuelto a Dinamarca; le pide que anuncie al rey su regreso y que le alcance lo antes posible: tiene revelaciones que hacerle. Mientras el rey explica a Laertes que el homicida de su padre Polonio fue Hamlet y el joven promete vengarse, llega Horacio con la noticia del inesperado regreso de Hamlet. El rey instiga a Laertes a matar a Hamlet en un duelo con espada (con la punta envenenada) y, si esto fallara, darle a beber veneno. La reina llega anunciando que Ofelia se ha ahogado, y Laertes se desespera aún más.

Dos sepultureros están cavando la fosa para enterrar a Ofelia en sagrado, hablando sobre la conveniencia o no de hacerlo, dado que se ha suicidado, pero como es de buena familia..., no importa. Hamlet y Horacio están en el cementerio y ven llegar una exigua comitiva formada por el rey, la reina y Laertes, señal de que van a enterrar a un suicida de alto rango. Ambos se esconden para ver de quién se trata y se dan cuenta de que la muerta es Ofelia. Al poco llega el ceremonioso Osric para dar a Hamlet un mensaje de parte del rey, incitándole a que se bata en duelo con Laertes con la excusa de ver quién es más hábil. Hamlet acepta el reto, aunque tiene un mal presentimiento. El rey finge que apuesta por el príncipe, pero ha hecho disponer el vino envenenado. Hamlet gana el primer asalto y el rey le ofrece de beber, y aunque él lo rechaza la que sí bebe de la copa es la reina, que, al poco, cae muerta. Mientras, Laertes ha herido a Hamlet con su espada, asegurándose de que morirá. Tras un forcejeo en el que se cambian las espadas, Laertes cae también, herido por Hamlet, pero tiene fuerzas para explicar al príncipe lo que su tío ha tramado. El príncipe mata a Claudio con la misma espada y le hace apurar la copa, vengando así a su padre.

Hamlet muere diciendo las mismas palabras con las que comenzó la obra: el círculo se ha cerrado y el príncipe encomienda a su querido Horacio que cuente todo lo sucedido a Fortinbrás, ahora legítimo heredero del trono de Dinamarca.

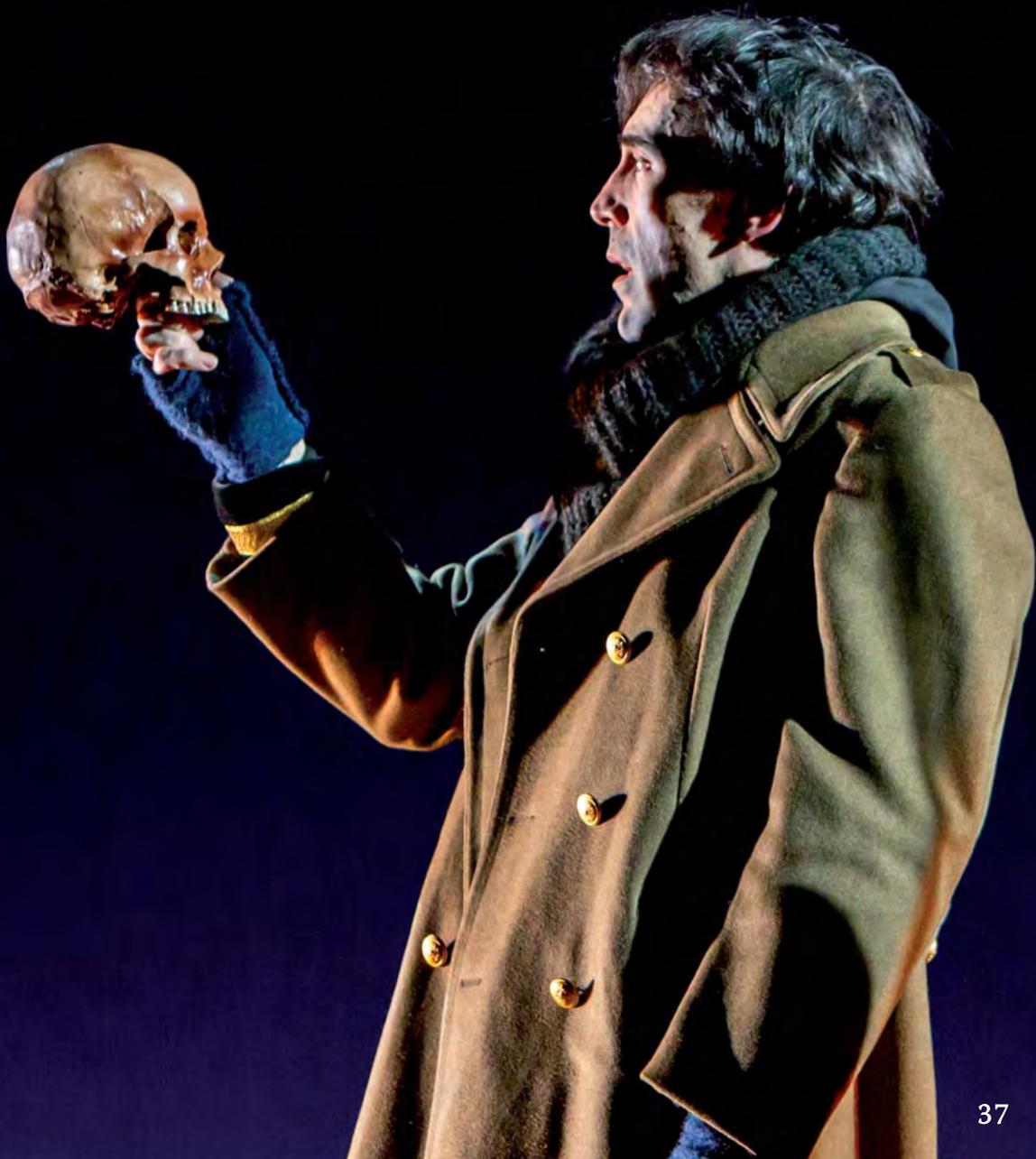
Los personajes





Hamlet, Israel Elejalde

Hamlet es el príncipe de Dinamarca, un reino en crisis tras la muerte prematura e inesperada de su padre, el buen rey Hamlet. Cuando al príncipe se le aparece el fantasma de su padre diciéndole que ha sido asesinado por su hermano Claudio, tío de Hamlet, el príncipe se debate entre la obligación de vengarse y su conciencia, y se viene abajo su vida. Desesperado por el conflicto en el que se ve y muy triste por la actitud de su madre, busca señales de culpa en su tío. Sin embargo, es al final de la tragedia cuando por fin Hamlet tiene evidentes y palpables pruebas contra Claudio y por fin lo ejecuta.





Ofelia, Ángela Cremonte

Ofelia es hija de Polonio, consejero del rey Claudio. Si bien ella y Hamlet se aman al comienzo de la obra, este amor es desplazado completamente ya que Hamlet, frente a la responsabilidad de vengar a su padre matando a su tío, «borrará de los archivos de su memoria todos los recuerdos triviales» y en su conciencia pesará más la muerte y el deber que el amor y el placer. Ofelia enloquece tras la muerte de su padre y, ante tantos cambios de fortuna, abandonada y desprotegida, se suicida ahogándose.





Laertes / Rosencrantz / Fortinbrás, Cristóbal Suárez

Cristóbal Suárez interpreta a tres personajes: Laertes, el hermano de Ofelia, que acabará batiéndose en duelo con Hamlet al final de la tragedia, muriendo él y matando al príncipe con una estocada envenenada pactada con Claudio. Será también Rosencrantz, el compañero de estudios de Hamlet (que lo espía por orden de los reyes) y hará de Fortinbrás, príncipe de Noruega, valiente y resolutivo, en cuyas manos acabará el reino de Dinamarca.

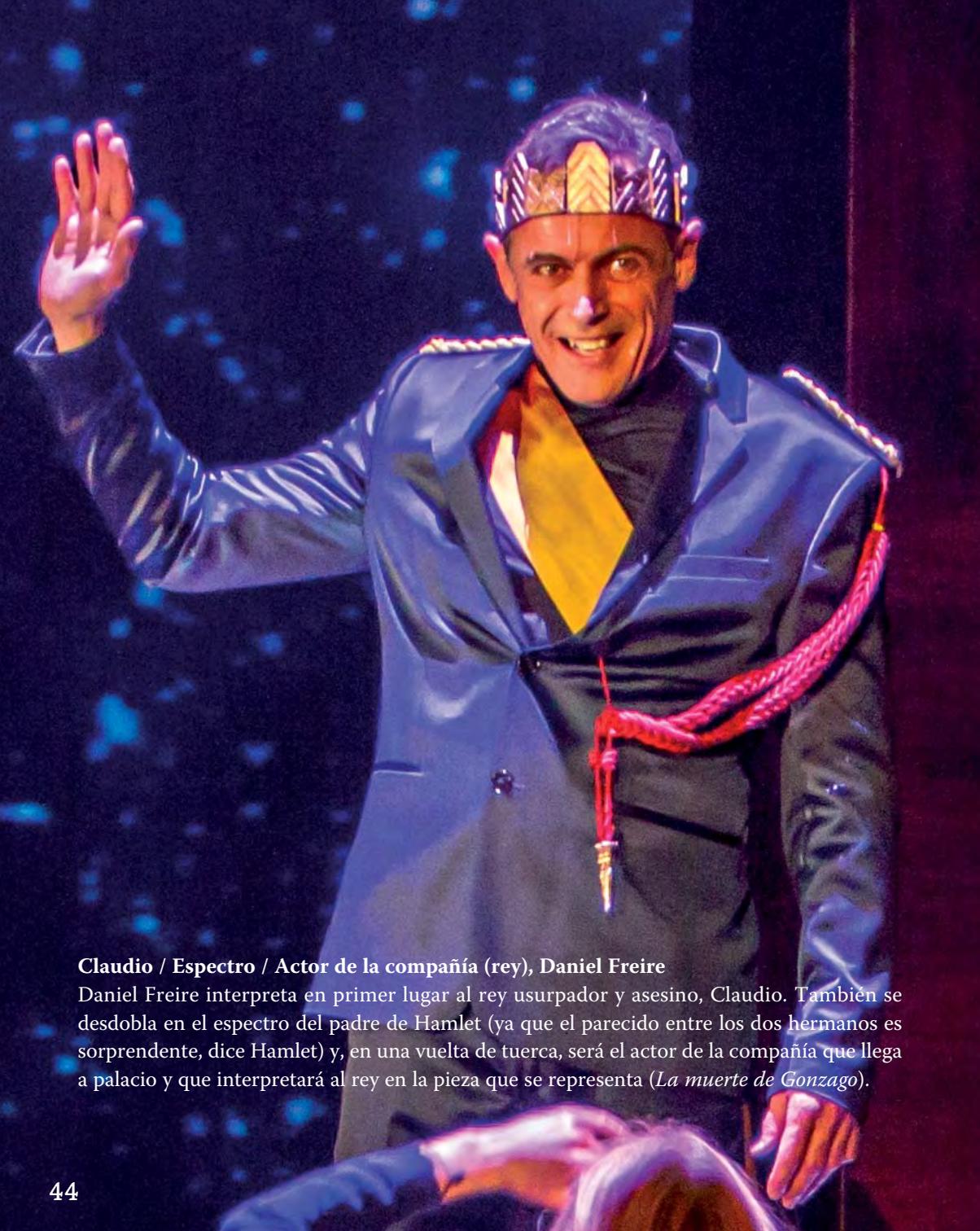




Polonio / Enterrador / Osríc, José Luis Martínez

José Luis Martínez sale a escena como Polonio, intrigante consejero del rey Claudio. Será uno de los enterradores del principio del 5º acto y por último hará del ceremonioso Osríc, árbitro del duelo entre Hamlet y Laertes. Los tres personajes tienen en común el humor pues, en ocasiones, con su manera de hablar y su forma de actuar crean los momentos de distensión de la obra.





Claudio / Espectro / Actor de la compañía (rey), Daniel Freire

Daniel Freire interpreta en primer lugar al rey usurpador y asesino, Claudio. También se desdobra en el espectro del padre de Hamlet (ya que el parecido entre los dos hermanos es sorprendente, dice Hamlet) y, en una vuelta de tuerca, será el actor de la compañía que llega a palacio y que interpretará al rey en la pieza que se representa (*La muerte de Gonzago*).





Horacio / Guildenstern / Reinaldo / Enterrador, Jorge Kent

Jorge Kent aparece en escena primero como Horacio, el buen y leal amigo de Hamlet. Luego será Guildenstern, el otro compañero de estudios de Hamlet, también al servicio de los reyes. Hace igualmente de Reinaldo, criado de Polonio enviado a Francia para recabar información sobre la conducta de Laertes, y por último es uno de los dos enterradores del principio del 5º acto.





Gertrudis, Ana Wagener

Es la reina de Dinamarca, antes casada con el padre de Hamlet y ahora, precipitadamente, con su cuñado Claudio. Es esencialmente esposa antes que madre y sólo tras la conversación con su hijo empieza a ver lo que ha hecho saltando de un marido a otro. Muere al final de la obra envenenada por error, pues bebe de la copa que Claudio había destinado a asesinar a Hamlet.







Entrevista a Miguel del Arco,

director del montaje y autor de la versión de *Hamlet*

Bienvenido, Miguel. Reescribir y dirigir un *Hamlet*..., enorme responsabilidad ¿Cómo has compaginado tus dos facetas de adaptador y director? ¿Con cuál de las dos te has encontrado más a gusto o te has peleado más?

Para mí son inseparables, soy un director que escribe, nunca hay una línea divisoria entre una y otra, ni cuando son textos míos ni cuando me propongo adaptar el texto de otro. El director escribe y el escritor está supeditado a la idea de dirección; las decisiones no son sobre el papel, siempre tengo las tres dimensiones en mi cabeza y las palabras tienen que tener siempre el aliento para ser llevadas a escena. Mientras escribo estoy pensando en la puesta en escena.

2.- ¿Cómo ha sido tu proceso creativo como adaptador (me refiero a «limar» las sucesivas versiones)? ¿Y cómo director?

Parto de un primer camino intuitivo o de una iluminación que me marcó el camino a seguir, es decir, la desestructuración que he hecho en el primer acto. Yo siempre he imaginado *Hamlet* como un espacio mental, no realista. Tengo la experiencia de la muerte de un ser querido, de un hermano, y tenía muy clara esta sensación entre la vida y la muerte, que son momentos de una irrealidad enorme, en la que el mundo sigue girando a tu alrededor a una velocidad que, por momentos, parece obscena, cuando tú deseas que el mundo se detenga porque

debería sentir ese mismo dolor, y al mismo tiempo los detalles se quedan como marcados, de tal manera que puedes escuchar el mecanismo del movimiento del mundo. Esta sensación de irrealidad es la que marca *Hamlet*, que empieza con la muerte de un padre, una muerte inesperada y no anunciada por nada. Esto marca el paso; para mí hay un antes y un después de la muerte de mi hermano, no sé si para bien o para mal; la evolución que sigue *Hamlet* es la evolución que seguimos todos los seres humanos, por eso todos somos *Hamlet*, todos nos movemos en el intervalo entre el ser y el no ser, depende de cómo intente madurar cada uno. Este primer contacto con la muerte era para mí clave para describir la atmósfera y el tono en el que quería que se desarrollara la función y esa atmósfera es irreal, es un espacio mental en que no se sabe si lo está viviendo, si lo está recordando, si es un sueño o si es el sueño que soñaremos después de la muerte, dormidos en la muerte. No se sabe muy bien dónde es, y yo quería incidir en ese espacio en el que todo es posible, en el que, como decía Víctor Hugo, todo es completo, ya que *Hamlet* es completo en lo incompleto, es capaz de pensarlo todo y a la vez de no ser nada.

Todo ocurre en la mente de *Hamlet*, visto a través de sus ojos y de sus sentimientos, sí, pero tu montaje tiene un ritmo vertiginoso. También quería incidir en ello, y he incidido mucho en los ensayos. Mis ensayos siempre



son intensos; en *Hamlet* el cuarenta o cincuenta por ciento del texto lo tiene Hamlet y sin embargo los demás actores apenas salen del escenario, están «sirviendo escenas»; las escenas se amontonan y se suceden a la velocidad vertiginosa con la que se suceden los pensamientos. Esto tiene que ver con el estilo shakespeariano y así es como sucede en Shakespeare: amontona los pensamientos, apenas ha terminado uno cuando ya está echando otro, como una bocanada, y pasa de lo más profundo a lo más frívolo sin mediación posible. Me río mucho de algunas de las cosas que nos dicen a algunos dramaturgos o a los guionistas de cine y televisión que estamos más sometidos a los comentarios de la gente que no escribe: «Tu tono no está claro, no sabemos si estás en comedia o en tragedia» y yo contesto: «Lee a Shakespeare». Estas mezclas no son nuestras, él lo inventó todo. Digo Shakespeare como digo Sófocles, que tengo la *Antígona* muy cercana, en la que mete a un personaje que es el mensajero a decir que el cadáver ha sido enterrado y prácticamente inventa lo que luego será el gracioso del Siglo de Oro. Yo quería esta acumulación y la falta de tiempo para pensar. Algunos me dicen: «es que en tus montajes no das tiempo a que el espectador piense» y me lo dicen como algo negativo, yo sin embargo pienso que es positivo, es un halago; yo no quiero que el espectador piense, sino que sienta; que piense luego en su casa, pero el espectador debe

ser abducido por la acción dramática. Y para que eso estuviera presente de una forma técnica y no atropellada, todo tiene que tener el *tempo* adecuado. Hay una frase de Peter Brook que dice que «Shakespeare debe ser representado como una larguísima frase sinuosa que camina hasta el final» y eso me interesaba especialmente porque tiene que ver con las intuiciones que uno siente para empezar a preparar un espectáculo.

3.- ¿Qué traducción de Hamlet has usado? Moratín, Astrana Marín, Manuel Ángel Conejero...

He manejado alrededor de quince: he tenido a Pujalte, a Conejero, a Astrana Marín, a los sudamericanos porque también me interesaba el castellano de los sudamericanos, ya que tienen otro valor en las palabras y otras formaciones... He tenido muchas, además del original en inglés, naturalmente, porque es el único idioma que hablo (ya me gustaría hablar más), para ver las opciones, y luego una vez que me leí todas y ya tenía el armazón, me deshice de todas y me quedé con el original, porque por una parte me invadió la responsabilidad de Shakespeare y por otra él juega, es el inventor del juego. Sigue en el camino de la intuición para la puesta en escena y haz caso a lo que va apareciendo en la cabeza. Todas estas traducciones supuestamente académicas y supuestamente fidedignas toman soluciones absolutamente contrarias; incluso en las supuestas explicaciones de los

propios ingleses ni siquiera ellos en su propio idioma se ponen de acuerdo porque Hamlet es un enigma e intentan centrarlo y fijarlo sobre el papel y es imposibleafortunadamente. Un dramaturgo debe tomar sus propias decisiones para la puesta en escena y hacer SU Hamlet, y a partir de ahí tirar, si bien siendo respetuoso y fiel de espíritu. Shakespeare fue el primero que no quiso fijar su obra, tuvo tiempo y dinero para hacerlo pero no lo hizo; las obras eran tales cuando estaban puestas en pie como funciones; un texto está bien que se edite, claro, pero un texto dramático realmente funciona cuando está puesto en escena, puesto en pie.

Tienes razón, por supuesto, y además, una cosa es el inglés de la época de Shakespeare y otra cosa es el inglés de Shakespeare, porque tiene tantas peculiaridades...

Está claro, inventó más palabras que nadie en el mundo. Todas las corrupciones que luego hubo en la fijación del texto en las que fueron añadiendo. ¡Vete a saber cómo eran realmente las funciones que puso en pie Shakespeare comparadas con el texto que nos ha llegado y se ha dado por bueno! Por ejemplo, en abril tengo que dirigir un programa doble de zarzuela (de Chueca, *La Gran Vía* y *El año pasado por agua*) y ya me han avisado en la Zarzuela todos los estudiosos y defensores de la pureza de la zarzuela que cómo se me ocurre hacer una nueva dramaturgia de estas dos obras, etc. Cuando leyendo los escritos de Barbieri ves que decía que hay que mezclar, que los hallazgos están en la mezcla dentro de los

elementos de juego que tienes encima del escenario. Hay que jugar, rehacer, reescribir... Si no, se perderá la zarzuela porque se quedará fosilizada y morirá indefectiblemente en lugar de ser algo vivo. Es un género absolutamente popular, enganchado con las bases del pueblo y que tiene que hablar directamente al pueblo; y, sin embargo, se apoderan de ella los académicos y ese teatro popular, directo, en el que la gente se siente identificada, se pierde y muere.

Por curiosidad, de las traducciones que has manejado ¿cuál te gustó o te convenció más? ¿Qué piensas de la de Astrana Marín?

La de Astrana me gusta mucho porque es muy fiel al texto original, busca la forma poética en el castellano que usa, pero a veces es muy enrevesado en muchos momentos y soluciones, aunque he de decir que es una de mis favoritas.

4.- Versión libre de Miguel del Arco... ¿Qué subrayarías de tu adaptación? En tu texto has respetado la división en cinco actos pero has planteado todo el Acto I como una sola escena, lo cual resulta muy interesante, (por lo demás, los restantes actos los has dejado con el mismo número de escenas que las del original).

Ese primer acto es una apuesta que visual y auditivamente modifica todo lo siguiente; en el primer acto que ha habido algunas cosas que he tenido que escribir y empujarlas para que cupieran dentro de esta fórmula, por lo demás no invento texto; ha habido alguna frase a la que le he dado la vuelta o he puesto en boca de Ofelia los primeros versos de

Laertes. Esa puesta en escena modifica todo lo siguiente, es decir, en ese espacio mental que presentamos, en el que todo sucede en la habitación de Hamlet, se van acumulando los eventos ya sucedidos, y permite que el resto se viva de una manera completamente diferente. Esto me pareció que salió de forma natural, así que lo mantuve, por lo demás decidí no forzarlo, no desvirtuar para no hacer un artificio. Este primer acto, si lo presentamos así, va a modificar la visión de todo el resto del montaje. Y lo que en principio era un camino de intuición se transformó en muchas decisiones que se han sucedido, sin transición en las escenas, en las que se refuerza esa sensación onírica: no sabes si Hamlet lo está recordando en el momento de morir, si ha ocurrido, si es un eco en el espacio-tiempo y no lo sabemos y además no lo quiero aclarar; Hamlet es un enigma y tiene que permanecer siendo un enigma. La sensación que uno tiene leyendo *Hamlet* es que no hay nada concreto, no se puede descifrar. Se trata de las sensaciones, en profunda contradicción todas ellas, que tienen que producir una sensación general por la que luego te quedas con aromas y te vayan viniendo y yendo y bombardeando la cabeza sin cesar, pero nunca como una frase limpia, clara y diáfana.

5.- Tu Hamlet empieza y termina con las mismas palabras: ¿por qué? ¿Qué es lo que quieres transmitir con ese mismo principio y final? ¿Todo es un sueño? ¿Un recuerdo? ¿Todo ocurre en la cabeza de Hamlet?

Nunca sabemos si estamos en la cabeza de Hamlet o está sucediendo, pero fundamentalmente tiene que ver con la frase «mi alma

profética» y no necesitamos ninguna alma profética para que sepamos que algún día todos vamos a morir. El sueño de la muerte es un sueño recurrente en todo el mundo y esa sensación de irse a morir, de trapeicista que se escurre, de decir: «que se pare el mundo porque yo no me puedo morir, ¿cómo va a seguir el mundo sin mí?». No podemos imaginar el mundo sin nosotros, sin embargo tenemos que hacerlo porque así va a ser. Todos nos enfrentamos solos a la muerte, es otro de los grandes hallazgos de Shakespeare con Hamlet, la conciencia de la individualización; luego por otro lado compone a un psicópata con una incapacidad brutal para la empatía que es otra parte interesante y maravillosa que también tiene. Es como cuando me preguntan: «¿Por qué *Hamlet* ahora?» y yo contesto: «¿*Hamlet* siempre! ¿Y por qué no?» Tengo cincuenta años, mis padres están mayores, tengo lastres emocionales que tienen que ver con la muerte, me sigo sintiendo como un chico de dieciocho pero soy consciente de que tengo cincuenta, Todo esto forma parte de las disquisiciones de Hamlet a lo largo de toda la función más allá de la todo lo que cuenta y el periplo que hace con la muerte de su padre. La reflexión está en «¿por qué estoy aquí, qué hago aquí, por qué no voy a estar aquí dentro de nada?», y eso nos pertenece a todos. Esa manera de empezar con tranquilidad, que es un momento que a mí me fascina, se enciende la luz y allí está Hamlet en mitad del escenario, sin más, mira y mira al público (me fascina también el adelanto en muchos siglos de personajes casi pirandellianos); este personaje que tiene la

capacidad de salirse de su propia vida y observar la vida, es capaz de averiguar qué hay detrás de esa cuarta pared, la pulveriza desde el principio, es decir, mira insistentemente y desde ahí aún no interpela directamente al público, aunque al principio hay una sensación de distancia y extrañeza «¿Estáis ahí? ¿Hay gente mirándome? ¡Esto es un teatro!». Y a partir de ahí hay una sensación de asfixia, de vértigo, de cuando caemos por un agujero en los sueños, la muerte está aquí, porque, en cuanto seres vivos, tenemos la muerte en nosotros.

¿Tu Hamlet está definitivamente cuerdo? Tampoco lo sabemos. El otro día lo hablaba con Israel Elejalde. Uno no está definitivamente loco o cuerdo, es decir, como dice Hamlet, nada es bueno o malo hasta que la mente no lo define. ¿Está uno cuerdo cuando, como Hamlet, se enfrenta a la muerte de su padre? ¿Está cuerdo en esos segundos en los que parece que nada es real, en los que de repente parece que la vida no tiene sentido, en los que querías morirte cuando sientes una pena y un dolor tan enormes que te paralizan para hacer cualquier otra cosa? ¿Está cuerdo uno cuando se comporta como un psicópata porque de repente un pensamiento se vuelve tan feroz que es imposible escuchar otros pensamientos y que uno se pueda llevar la contraria a sí mismo? No lo sé, yo creo que en esos momentos uno está loco, uno se vuelve loco, y Hamlet tiene muchos momentos en los que finge su propia locura, pero en otros ese fingimiento es tan real que realmente deberíamos decir que está loco.

6.- Has tenido que reducir el número de personajes. ¿Cómo los has construido y condensado? ¿Qué referentes has tenido en mente para ello?

Referente ninguno, el referente es la necesidad de mi compañía. Como máximo siete, me decían los productores, porque luego tenemos que ir de gira; todo esto va modulando las decisiones que tomas; no es lo mismo hacer un *Hamlet* con sesenta actores, con los que podrías hacer toda la corte. Yo quería hacer una cosa pequeña, muy condensada, donde los actores fueran pocos, pero también está marcado por el tipo de producción. La compañía Kamikaze subsiste si vendemos bolos, si no los hay, no podré hacer otro montaje.

7.- Tus cuatro primeros actos ocurren en interiores y ya el último en el exterior, eliminando la alternancia de Shakespeare.... ¿Qué sensación le quieres dar al público? ¿Claustrofobia?

Más que claustrofobia, que también, hablaba con Eduardo Moreno, el escenógrafo, cuando empezábamos a hablar del espacio, de que fuera un espacio que constriñera, pero además que fuera empequeñeciendo; pero eso no es una decisión mía, está en la función. Hay una sensación de encierro. Hamlet dice que él podría sentirse bien en el interior de una nuez. Yo quería que el espacio, aparte de cambiar rápidamente, se pudiera constreñir. Es el espacio encerrando a los personajes. En el quinto acto no es propiamente un espacio abierto, es un espacio diferente, es un espacio mental. Está el entierro de Ofelia que marca toda la primera

parte del quinto acto pero luego estamos en el interior del palacio en el combate; pero sí cambia el espacio mental: Hamlet está en connivencia con la muerte, hay una aceptación de lo que tiene que ser y, no en vano, el espacio empieza en un cementerio. Eso forma parte de la sabiduría de Shakespeare: es un espacio completamente desarmado donde Hamlet toma conciencia de la muerte y tiene ese presentimiento y lo primero que hace es poner esa distancia irónica con los dos personajes de los enterradores y luego mete a Osric que es otro personaje ridículo, “una libélula”, lo cual sirve para tomar distancia en medio de toda esta cosa doliente y pesante. Todo es en antítesis. La vida continúa sin mí. Dentro de nada habrá otro enterrador que cave y escarbe, y la que saque será tu calavera.

8.- ¿Qué quieres transmitirle al espectador con la historia de amor entre Hamlet y Ofelia, que en tu adaptación está más cerrada, consumada, que en el original, que estaba en ciernes? ¿Cómo es tu Ofelia?

Creo que son las deudas del tiempo en el que fue escrito. Bueno, si realmente uno lee lo que escribió Shakespeare..., Polonio lee en la carta que Hamlet le escribe a Ofelia «a tus blanquísimos pechos. Tuyo, mientras esta máquina siga siendo mía» es decir, esa historia de amor está escrita, porque además, si no, luego me parecía que se quedaba corta la evolución de Ofelia hacia la locura. Ella se vuelve loca por el asesinato del padre pero es una mujer absolutamente entregada al príncipe;

ese es el sueño: es un tipo que además de tener posición es brillante, es gracioso, divertido y que creo que la ama, es decir, que han tenido tiempo de soñar una vida juntos; pero la promesa de futuro estaba en esa relación y me pareció tan sencillo ponerla, que todo lo que añada conflicto y ponerlo al servicio de ese conflicto para que quede más claro, ayuda, con lo cual me ha parecido más fácil. Me pondrán de vuelta y media con lo de la pureza de Ofelia, pero es que a mí la pureza no me importa. Me parece más interesante que Ofelia fuera una mujer que decidiera y que se viera forzada a tomar decisiones y a seguir la regla paterna frente a sus gustos, y además en medio de toda esta urdimbre política por la que Polonio utiliza a su hija para quedar bien delante del rey, con una falta absoluta de empatía hacia los sentimientos de su hija.

Cuando Polonio lee a los reyes la carta de Hamlet a Ofelia hay una expresión que me ha hecho mucha gracia: ‘guapérrima Ofelia’, y Polonio comenta «término infame». ¿Por qué ‘guapérrima’?

Ahora no recuerdo bien el término que usa Shakespeare, pero quería que fuera un término que no existiera, que fuera un superlativo de tipo jocoso. Además, en el primer acto es un chiste de pareja, no es una torpeza que apareciera un término como este, es una broma de puertas adentro cuando están en la cama, después de haber hecho el amor, tranquilos, sosegados, guapos y de repente él la mira, le dice ‘guapérrima’ y se ríe, es tan sólo una broma interna.

9.- Háblame de la aparición del espectro ante Hamlet. ¿Cómo la has planteado tú? ¿Es una imaginación de Hamlet o es real?

No, es una imaginación de Hamlet. Hay un efecto muy sencillo pero muy eficaz: en el soliloquio antes de la aparición del padre. En la adaptación, termina con «Estalla corazón, detén mi lengua»; creo que el dolor de Hamlet llega a un grado después de haber hablado con su madre y con su padrastro, después de la coronación, por lo que todo se aleja, todo es dolor, todo se mezcla y el dolor llega a tal grado que le produce un brote psicótico, que es cuando uno se vuelve loco puntualmente, y es que el cerebro se ve sometido a tal punto de dolor y de estrés que, como un mecanismo de defensa, se da la vuelta e inventa una realidad paralela. Entonces, ese mecanismo de defensa que es una cuestión vital, es el que de repente trae su «alma profética»; hay algo que ya está barruntando su corazón, es decir, la muerte del padre no ha sido normal, su padre estaba bien, se echó la siesta tranquilamente en el jardín y de repente cuando van a despertarlo está muerto, nada indicaba que el padre de Hamlet se fuera a morir; siempre deja un regusto que pone en funcionamiento un mecanismo que, aunque no lo sepamos, siempre está ahí, el subconsciente que empieza a trabajar. Todas estas cosas mezcladas con el dolor hacen que aparezca la necesidad vital de Hamlet y aparece su padre no como una cosa fantasmal, de ultratumba y con olor a azufre (que eso forma parte de la deuda del siglo en el que se escribe), sino que aparece como algo mucho más cercano, y

aparecen unos brazos que abrazan y lo primero que dice Hamlet es «¡papá!».

Es buenísima esta transformación en tu adaptación, porque sin embargo Shakespeare avala la visión del espectro del padre haciéndoselo ver primero a los soldados, luego a Horacio y por fin al propio Hamlet.

Sí, pero también existe la gran contradicción de que en la habitación de la reina, cuando se vuelve a aparecer, la reina no lo ve. Yo creo que en la mente de Shakespeare estaba la parte emocional, su «alma profética», porque si realmente fuera tan perfecta y tan concreta esta figura fantasmal, luego Hamlet no se pasaría dudando trescientas páginas porque no se fía realmente de esta figura fantasmal, porque es un resorte del alma y Shakespeare cae en esta contradicción, fantástica contradicción, por la que luego cuando Hamlet va a la habitación de la reina aparece el padre y él lo ve y ella no y, sin embargo, la reina «ve todo lo que hay». Es decir, dentro de esa contradicción yo juego con los elementos que me ha ido dando, dentro de que invento, claro, pero también hay sensaciones que se extraen de la lectura que para mí es la visión contemporánea. ¿Es necesario hacer ahora esas tierras que se abren, y ese olor a azufre, para que aparezca la figura fantasmal? Yo no lo necesito en absoluto ni me aporta nada nuevo. Intento transformar los elementos que tengo desde el punto de vista de alguien que lee en el siglo XXI.

Claro, sobre todo porque ese recurso funciona muy bien para el público del siglo XVII, pero no para ahora.

¡Evidentemente!

10.- ¿Cómo se te ha ocurrido que el mismo actor hiciera de Claudio, de espectro del rey Hamlet y de actor que interpreta ante los reyes?

Aparte de las necesidades de producción, me gusta mucho la idea de que al final todo se empaste, que los personajes se parezcan en las pulsiones que vamos presentando. Al principio he pensado que iba a ser muy confuso para el espectador, que no lo iba a seguir bien, pero luego vi que se seguía perfectamente. Son el haz y el envés de una misma moneda y además en el vídeo aparece el retrato de ambos hermanos que son iguales (es Daniel Freire y la máscara de Daniel).

11.- ¿Por qué los actores que interpretan ante los reyes hablan con argentinismos?

Aparte de que Daniel Freire es argentino, porque los actores argentinos siempre tienen fama de ser buenísimos y me gustaba la idea de que la compañía de actores que viniera a la corte fuera de argentinos; y también porque le daba un aire completamente diferente a la prosodia cuando comienza la representación, como si fuera un sonido «de teatro» frente a la realidad de los reyes, que también es teatro. Me gustaba jugar con los impulsos rítmicos de cada uno de los acentos. Por ejemplo, José Luis Martínez y Jorge Kent que hacen los dos enterradores, uno es de Badajoz y el otro murciano y jugamos también con esos acentos. Esta riqueza del sonido que está en el inglés, en el que tú puedes identificar la zona de procedencia de cada personaje, la hemos trasladado al español.

12.- Háblame de la Iluminación de Juanjo Llorens: las transiciones entre un acto y otro son maravillosas.

Hay una confluencia muy interesante entre vídeo e iluminación, quería que fueran de forma conjunta, y el vídeo es luz, por lo que hay momentos de las transiciones que tienen que ver mucho con la luz ya que los focos van a bajar para que el que mande sea el vídeo que pone todo en movimiento y teatraliza; me gusta usar el vídeo de forma teatral.

13.- ¿Cómo apoya tu puesta en escena Joan Rodón con el vídeo?

Intentamos utilizar el vídeo de una manera casi clásica como los viejos telones que hacían las perspectivas imposibles. Es simplemente la aplicación de fórmulas modernas para conseguir lo de siempre, es decir, profundidad y cambios rápidos. Y sí importan las sensaciones que debe haber; nosotros hablamos de texturas, de las texturas que se proyectan que dan un cierto movimiento al escenario, que contribuyen a crear un espacio irreal, sin marcar claro, porque intentar competir con el vídeo y tratar de hacer algo cinematográfico es perder, sería absurdo; hay que conseguir que el vídeo hable y apoye una visión completamente teatral. Hay una gran pantalla detrás porque tenemos proyección frontal y trasera, por lo que estas confluencias de las tres proyecciones crean espacios con cierto movimiento; es una sensación de irrealidad por la que no sabes realmente lo que está sucediendo, pero crea una atmósfera que es importante junto con el sonido, que para mí es vital. Toda la masa sonora, la atmósfera sonora que hay de

forma permanente en confluencia con la música de Arnau Vilà y la creación sonora de Sandra Vicente, todas estas sensaciones tienen que empastarse para ir creando esta atmósfera que rodea y que al final termina por fagocitar toda la acción como si fuera un agujero negro.

En un momento determinado, cuando Ofelia se vuelve loca, canta un reggaetón (reguetón)...

El otro día leía una cosa de un actor inglés que decía que si Shakespeare estuviera escribiendo ahora haría rap. Todo el mundo le busca destino: otros dicen que estaría escribiendo series para la HBO. Ofelia está en ese momento de la locura; ¿cómo hacer la locura de Ofelia? Cuando empezamos a trabajar la música con Arnau y el sonido con Sandra –ellos trabajan de una manera especial, porque lo hacen de forma muy conjunta- esa locura podía ser la ausencia de fronteras, el cambio rítmico que no es el normal, no es el acostumbrado, porque de repente la locura tiene cosas que no pasan por el mismo filtro, sino que rítmicamente están puntuadas de una forma diferente, como si alguien hablara con las tildes cambiadas. Quería presentar a una Ofelia que es capaz de mezclar canciones infantiles con canciones que suenan a Björk, con canciones profundamente ordinarias. Y en que en algunos versos –no tenemos la música, claro– Shakespeare pone ordinaries al servicio de algunos personajes. Pasa de lo sublime a lo vulgar o a lo procaz sin mediación posible y yo quería que eso se viera y que fuera guiado por la música.

14.- A la hora de fijar un vestuario con Ana López, que transmitiera esa sensación atemporal, ¿cómo lo habéis ideado?

No quería ponerlos como en *El Misántropo*, que estaban muy en el siglo XXI, quería que estuvieran en un espacio indeterminado, pero teníamos la suerte de que era en la corte danesa, por lo que la realeza hoy viste de una forma bastante clásica y *standard*, con una parafernalia clásica en la que nos pudiéramos apoyar (levitas, chaqués, etc.) No quería un *aggiornamento* que fuera completamente siglo XXI, pero tampoco quería una implantación en una época concreta.

15.- ¿Cómo se os ha ocurrido el uso de las máscaras y cómo las usáis?

Una sensación era que «todos somos Hamlet» y por otra la de fragmentación; Hamlet tiene un espíritu completamente dividido: morir, dormir, soñar; por un lado puede ser el gran ironista, por otro el alma doliente, el psicópata asesino, el crío pequeño que necesita la caricia de su madre... Esta fragmentación, esta cantidad de Hamlet que había alrededor me gustaba, y además aparecían lo que yo llamo «los clones de Hamlet» fundamentalmente en el primer acto y luego las máscaras que me permiten hacer de la representación que tiene lugar ante los reyes una cosa extraña, porque están sustituidos por dos actores que toman su lugar y se ponen las máscaras y los propios reyes hacen de comediantes de la compañía que llega a palacio y representa ante ellos.

16.- ¿Qué quieres transmitirle al público con tu adaptación? ¿Cómo crees que saldrá el público de este montaje?

Yo nunca quiero transmitir una cosa concreta al público. Yo quiero contarle una historia; quiero transmitir una historia que sobrecoja, que subyugue, que emocione, que divierta, que entretenga, que plantee

toda esta serie de conflictos..., en donde los conflictos salgan como rayos láser del escenario y la gente tenga ganas de pensar, reflexionar DESPUÉS, pero el principio es el bombardeo que hemos experimentado. Es como sentirte atravesado por un *tsunami* de sensaciones, te lo llevas a tu casa y reflexionas sobre esas sensaciones. E.D.P.



Entrevista a Eduardo Moreno,

escenógrafo de *Hamlet*

Buenos días, Eduardo, bienvenido. ¿Cómo has construido y estructurado el espacio escénico de *Hamlet*? ¿En qué época lo has situado? Cuéntanos qué pautas os habéis planteado Miguel del Arco y tú y cómo lo has conseguido.

Nosotros no contextualizamos la acción en ninguna época, el lugar sí es Dinamarca, (porque había muchas referencias locales y era complicado trasladarlo a otro lado) pero el tiempo no está acotado porque –como en muchas funciones que hacemos– procuramos buscar el universal de la situación más que contextualizarlo en una época histórica concreta. Si trabajamos con un texto del siglo XVII, como es este caso, buscamos las cosas con las que nos podemos identificar en el siglo XXI. No ponemos a los personajes forzosamente con peluca y gola, sino que cogemos elementos de una y otra época para no perder universalidad. Solemos hacer trabajos atemporales. Dentro del mundo de la corona danesa, obviamente la función se desarrolla en palacio, con esta familia real y su problemática y se desarrolla en interiores, hay un espacio que ya viene definido por las acciones. Ahora bien, arquitectónica y plásticamente no hemos pretendido recrear tanto la corte, aunque nos apoyemos en objetos y estancias comunes que nos evoquen esa corte, pero todos pasados por el tamiz de la mente de Hamlet. La adaptación es bastante fiel pero

todo pasa por la mente de Hamlet, esta gran máquina de pensar que filtra todo; no es tanto a través de sus ojos, no se trata de SU punto de vista, sino de su filtro mental, por lo que el espacio también tiene su connotación mental. Es lo que me dijo Miguel desde el principio: Hamlet se sitúa en un espacio mental, y como no puedo hacer neuronas, pues lo hacemos con los objetos constructivos. La idea para mí, a nivel plástico, escenográfico, y como complemento de las imágenes, iluminación y espacio sonoro, es trabajar el espacio mental y sus cambios.

2.- Al parecer, menos en el Acto 5 con los enterradores, todo parece transcurrir en espacios interiores; ¿habéis pretendido dar una sensación claustrofóbica?

En efecto. Estamos aún en el proceso de producción y a ver si lo conseguimos. No tanto por trasladar esa claustrofobia y opresión al público sino para que el público vea la claustrofobia que siente el personaje, la que tiene en su mente. Visual y plásticamente son espacios amables, «digeribles», pero como techo tenemos una losa (el tener un techo condiciona la escenografía, te da una sensación de mucha pesadez encima), pero se combina con las cortinas de seda que se mueven durante toda la función y que marcan los espacios interiores, y que dan una sensación de ligereza. Ese contraste entre la



pesadez del techo y la ligereza de las cortinas nos da por una parte el enclausurar la mente de Hamlet y por otra el dinamismo que necesita la función, pues es muy larga, con muchas escenas y cinco actos, pero con muchos cambios rápidos y ese dinamismo lo hemos conseguido con las cortinas.

3.- Utilísimas las cortinas (para los ocultamientos de Polonio, el rey, etc.), ¿cómo jugáis con ellas?

Las cortinas van cogidas dentro del techo en un carril ovoidal y son dos piezas que giran 360 grados y las abrimos para crear la parte de detrás o las cerramos para dejar sólo el proscenio que es un espacio reservado a Hamlet como su «rincón de pensar», que es donde lo manda deliberadamente Miguel para relegarlo en sus soliloquios, cerca del público; es un lugar donde Hamlet medita, en ese proscenio desnudo totalmente crudo, pegado al público, es donde hace todas estas reflexiones que van más allá de la mente humana. Abriendo las cortinas creamos los distintos espacios interiores, a veces asimétricos, y, combinados con el vídeo que está en el fondo que a veces proyecta una ventana, pueden funcionar como verdaderas cortinas. El material es seda y nos da una sensación muy liviana, el mecanismo funciona muy bien y las cortinas las mueven los propios actores; hemos tenido

que poner unos pesos para que no se volaran simplemente con la calefacción, eso sí. La madera que hemos usado es pesada, potente, con lo cual el contraste es espléndido. Después de arrancar el proyecto Miguel descubrió una cita de un estudioso inglés que dice que «Hamlet es como una cortina a la que te asomas y no hay absolutamente nada». ¡Parece que vamos por buen camino!

4.- Al centro de la escenografía hay una cama... Supongo que optas por una puesta en escena onírica o simbólica, que no realista. ¿Por qué la cama? ¿Cómo funciona esa cama?

Esa cama forma parte de nuestro discurso teatral de siempre, procuramos que los objetos no sean sólo un objeto acotado. Más que un decorado es una escenografía en la que los objetos se pueden transformar y es el propio espectador el que, a través del uso del objeto que le da el actor, transforma o termina de rellenar los detalles del objeto y de la escena. Es nuestra obsesión: en lugar de recrear una escena recargada y con muchas referencias, procuramos hacerla con pocas pero muy claras en su uso, de manera que es el espectador el que termina por completar en su imaginación el espacio.

Esta cama funciona como tal, en el primer acto Hamlet está en su habitación y recuerda; todos los personajes pasan a través

de Hamlet, la presentación de los personajes sucede como en un recuerdo de él, él está dormido, está con Ofelia, tienen una relación, y toda esa presentación de Polonio, Laertes, etc. sucede en la propia habitación, vienen a visitarle como recuerdos y luego entramos en la boda. Ese punto de partida lo hemos apretado bastante para tener una imagen muy chocante del inicio que es Hamlet tirado en su cama; pero a lo largo de la trama la cama se va transformando en un montón de objetos según el uso que se le dé. Se mueve como un coche de choque por el escenario, la mueven los actores (como las cortinas), los cambios van a toda velocidad, la cama puede estar de frente, de lado, con o sin colcha, a veces es cama, a veces estrado, tiene unas luces en el cabecero, tiene micrófono, tiene muchas cosas, es un invento muy potente. ¿Por qué ese espacio onírico? Para dejar puertas abiertas. Al final, en el quinto acto, la cama se transforma en una tumba; es una maravilla tener un objeto que no sale de escena en toda la función y que acaba siendo un personaje más.

Volviendo a los enterradores del quinto acto... Esa escena es exterior con la tumba de Ofelia, ¿cómo dais ese exterior?

Hay una atmósfera negra, premonitoria de la muerte; para ese quinto acto el techo cae al suelo, se desploma y engulle las cortinas y la cama; el techo tiene una claraboya con la forma de la cama. El techo baja y encima del techo hay arena. Durante toda la función (cuatro primeros actos) ha sido un techo de madera orquestado con sus luces y en el quinto cae, se traga todo lo arquitectónico

que había, deja prácticamente desnudo el escenario, toda la parte de atrás queda abierta, y se transforma en suelo de arena y la cama se hace tumba.

5.- Háblame de ese suelo, por cierto precioso, en los cuatro primeros actos.

El suelo es un elemento escénico que no puedes cambiar (a no ser que pongas una lona, claro); tiene que ser lo suficientemente neutro para que «entre» en todas las escenas, para que no chirrié, pero a la vez tiene que tener carácter. Es un elemento bastante desagradecido porque suele costar bastante dinero y dependiendo de qué teatro se trate (no es el caso del Clásico, que es una maravilla y se ve el suelo desde todas las localidades) te has gastado mucho y no se ve, no luce, lo ven sólo los del anfiteatro. En este caso hemos pretendido hacer un suelo de piedra, de losa, por hacer un soporte físico fuerte en contraste con la madera. El componente arquitectónico corpóreo y pesado viene dado por el suelo de piedra y todo el resto en madera, luego las cortinas son las que hacen el lado dinámico. Me interesaba combinar la madera con la piedra. El suelo son losas de piedra de 1x1, unas losetas importantes; no hemos querido hacer un suelo de interior, de hecho parece más de exterior, aunque el taller ha hecho un satinado que da reflejos, manchas, un envejecido curioso, es elegante como un suelo de mármol.

6.- ¿Qué materiales has empleado?

Piedra en el suelo, madera en el techo, madera nórdica sin un trabajo excesivo

para la cama, casi minimalista, con la veta muy horizontal, lo cual viene bien para no concretar época y tiempo y la seda de las cortinas. Realmente el suelo también es madera aunque tenga un acabado de piedra; a veces genera conflictos dependiendo de cómo sean esos acabados si pretendes evocar materiales demasiado complejos. No me gusta ir demasiado lejos en la «mentira teatral» porque perdemos la intensidad que nos da el propio material. A todos los directores y escenógrafos nos encantaría poner piedra en lugar de madera.

7.- ¿Cuáles son tus referentes plásticos a la hora de hacer esta escenografía?

Trabajamos con varias imágenes de Alvar Aalto, el arquitecto finlandés, del que hubo una exposición en el CaixaForum de Madrid y también tenía una imagen de un arquitecto japonés del que no recuerdo el nombre que tenía una casa exenta con el techo muy sólido con una pared ondulada que lo sustentaba y daba esa sensación de fragilidad, de algo muy pesado sujeto por algo muy liviano. Pero no hemos trabajado con imágenes muy concretas. Trabajamos también con la imagen de un director de escena griego Dimitris Papaioannou que tenía una instalación con una imagen detrás, era habitación muy cerrada con tonos blancos satinados que daban una especie de reflejos con una iluminación preciosa y la tuvimos en cuenta. Normalmente cuando arrancamos un proyecto todo el equipo, no sólo Miguel y yo, hacemos brainstorming (tormenta de ideas) y generamos en una carpeta referencias que nos puedan servir.

8.- ¿Cómo te influyen y cómo te combinas con la iluminación, el vídeo, la música y el vestuario?

Por una cuestión de producción, de calendario, influyo yo más en ellos porque estoy presente mucho antes que ellos, pero solemos trabajar juntos y estamos muy coordinados. El éxito de una propuesta depende de la coherencia del conjunto. Yo no estoy contento con mi trabajo si mi escenografía está preciosa pero no me he entendido bien con la persona de vestuario o las imágenes están en otro tono o la iluminación no funciona bien, por ello hay un esfuerzo declarado por entendernos bien, no hay parcelas. Hay una cosa muy rica en esta compañía que es que nos permitimos decirnos cualquier cosa, con educación pero con confianza. Esa visión colectiva te hace ver las cosas desde fuera.

9.- ¿Qué sensación quieres crear en el público con tu escenografía?

La voluntad no es tanto la de crear una sensación con la escenografía, sino con la función, con todo el montaje. Cuando estamos en la fase de ensayos (de pases) hay una parte mía que intenta seguir analizando la idoneidad de la propuesta y otra que ve el conjunto desde lejos para ver si vamos bien. Hay una voluntad de que no se haga pesado; son cinco actos por lo que, si te despistas se te pone en casi cuatro horas, nosotros estamos en casi tres, y es que tiene que tener una fluidez tremenda la función, la misma agilidad que tiene Hamlet al pensar.

E.D.P.

Entrevista a Ana López,

diseñadora de vestuario de *Hamlet*

Encantada, Ana, bienvenida. ¿Qué ideas habéis barajado Miguel del Arco y tú para crear el vestuario de *Hamlet*? Ya sé que no lo habéis situado la acción en una época concreta sino en un espacio atemporal. ¿Cómo ha sido tu proceso creativo?

La premisa de Miguel fue que tenía que ser completamente actual, contemporáneo y que hablara del aquí y ahora, pero sin contextualizarlo en una época concreta. Hablamos de un espacio mental, lo cual nos permitía crear una atemporalidad, crear una corte análoga a las que vemos ahora, pero que no hubiera unas insignias y un protocolo concretos, sino que los pudiéramos crear nosotros. A partir de esa premisa he intentado crear un estilo de vestir de hombre con pantalones de talla alto parecidos a finales del XIX principio del XX y las americanas cortas que usan también están inspiradas en otra época pero para que el resultado sea muy actual, levitas, etc.; he intentado separar la forma de vestir de Claudio y Polonio con respecto a los demás (por ej. los estudiantes Rosencrantz y Guildenstern), pues son los personajes que tienen más edad. Hamlet se está continuamente midiendo con toda la gente que está a su alrededor y que está en la acción mientras él está bloqueado y paralizado en su estado.

2.- Hay siete actores para varios personajes... ¿Has diferenciado rangos y clases

sociales? (por ej. Hamlet/enterradores; reyes/cortesanos; reina/Ofelia)

Realmente no hay muchos cortesanos; Horacio es de clase más baja, también los enterradores. Lo que ha determinado los cambios es el hecho de que al ser siete actores para varios personajes tenían que tener una base común para luego poder transformarse en los otros personajes. La base que he creado es el pantalón de talla alto con tirantes, camisa, cuello vuelto, que es «el uniforme» y lo que se van poniendo encima es lo que sirve para contar con una única prenda a ese personaje distinto, por eso no he establecido una diferencia de rango entre el rey, el consejero real, los enterradores, etc. Tampoco he marcado las diferencias de rango entre Gertrudis y Ofelia. Miguel quería contar más la evolución de Ofelia y para contar su locura partimos del mundo *manga* y de esas niñas hipersexualizadas, pero que son niñas; hay tres momentos de Ofelia, uno de ellos en el que está prácticamente de novicia.

¿Qué les añades a los actores que hacen la función delante de los reyes Claudio y Gertrudis?

Eso fue una idea de Miguel: lo que quería es que los actores que interpretan al rey y a la reina fueran los propios Claudio y Gertrudis, y tenemos en escena a otros dos actores que hacen un intercambio de prendas con las que habitualmente llevan los reyes (abrigos de pelo) con máscaras



(las de Claudio y Gertrudis) para que vean la representación que se hace ante ellos. Hay todo un juego teatral planteado por Miguel: lo que él quería es que en esa escena se interpretara una pieza de teatro hipermoderno. El vestuario de los reyes es una reinterpretación de lo que sería un rey con un estilo oriental pero que no tiene que ver con el estilo del siglo XVII, con sus golas y sus estructuras.

¿Es interesante el uso de las máscaras, cuéntanos más!

Las máscaras son un elemento que Miguel tenía muy claro desde el principio para jugar con la duplicidad y multiplicidad de Hamlet y quería utilizarlas. Encontré en Estados Unidos unas personas que hacían máscaras en 3D, que son las que hemos usado: hicieron unas fotos de los actores (Daniel, Ana, Israel), hicieron una simulación en 3D y las imprimieron; con esto hemos conseguido un gran parecido.

3.- ¿Qué tomas como referente/s estético/s para crear tu vestuario?

Estuve documentándome sobre cómo había sido la evolución del uniforme, especialmente para el momento de la boda y al final se ha quedado en pinceladas, no en una reproducción fiel. Para Hamlet ha sido diferente: como también era un sueño, al principio está en pijama y luego se va añadiendo prendas y se va «disfrazando» para interpretar su locura, porque ya que no

puede accionar, va a fingirse loco y lo hemos marcado con su vestuario. Me recordó al personaje de Hamm de *Final de partida*, de Beckett: es esa idea del enfermo que está paralizado, montaje en el trabajé en La Abadía, con Krystian Lupa; para mí es la misma imagen del enfermo.

Haces diferencias en el vestuario entre la locura fingida de Hamlet y la locura real de Ofelia?

No tanto en realidad; el vestuario va en apoyo de las acciones, de la interpretación, no es descriptivo.

4.- ¿Qué tipo de tejidos, materiales y colores has usado y por qué?

Los tejidos han estado marcados sobre todo por la comodidad, que ellos se pudieran mover y también que fueran resistentes (sobre todo para los pantalones). Luego, a partir del cuarto acto he introducido terciopelos; Hamlet aparece con la bandera de Dinamarca a modo de capa que es un *devoré* en terciopelo rojo, y cuando la reina empieza su decadencia o se muestra más frágil también lleva terciopelo, es como una forma de dignificar la fragilidad. Cuando Ofelia muestra su locura llevará terciopelo y tul. A nivel de colores queríamos que fuera todo muy oscuro, pero no negro. Durante varios siglos cuando se ponía en escena *Hamlet* el negro estaba reservado solamente a él, no lo podía utilizar ningún otro personaje.

Nosotros hemos hecho lo contrario: todos van de oscuro y él tiene más luz; pero también el vestuario tiene que convivir con el vídeo, por lo que no podía haber colores demasiado claros. Por eso, en lugar del negro, hemos optado por toda una gama de azules, grises (como Horacio, por su austeridad y con una americana menos armada). He querido marcar una diferencia entre Horacio y Rosencrantz y Guildenstern, que van como estudiantes clásicos de *blazer* con escudo, con gorro de lana, inconscientemente al modo de los personajes de Wes Anderson; hay determinados personajes que me han quedado muy minimalistas y con los azules muy saturados. Muchas veces las referencias que utilizo vienen del mundo de la pintura, de la fotografía o incluso del cine. Antes del cuarto acto Gertrudis va con un abrigo de pelo (que luego usará su doble con máscara) y luego bastante protocolaria con su falda por encima de la rodilla y americana con escote kimono y al principio en la cama con Claudio.

5.- ¿Cómo influyen la escenografía, la iluminación y el vídeo en tu vestuario?

Tiene que haber bastante oscuridad durante la función por la presencia del

vídeo, las siluetas, las sombras, las cortinas que juega para crear diferentes espacios, para las transparencias de las siluetas y claro, el vestuario oscuro contribuye a que se puedan crear todos esos juegos de luces y sombras. Todos estamos usando un lenguaje común.

6.- ¿Destacarías algo a propósito de la peluquería, sombreros y tocados?

Una peluca para Osric para modificar lo máximo posible a cada actor, para distinguir a los distintos personajes con el mínimo de elementos. Gorros para Rosencrantz y Guildenstern. A los enterradores les hemos intentado cubrir la cara.

7.- ¿Qué sensación, qué idea quieres transmitir al público con tu vestuario?

Me gustaría contribuir a esa ensoñación de Hamlet; me encantaría que el espectador se quedara con la unión de todo, con el conjunto: vestuario, vídeo, iluminación, escenografía..., que pensara estar dentro de un sueño y entrara en el juego.

E.D.P.



Hamlet



Ofelia



Claudio



Gertrudis

Entrevista a Juanjo Llorens,

diseñador de iluminación de *Hamlet*

Querido Juanjo, ¡bienvenido de nuevo a casa! ¿Cuál ha sido el punto de partida entre Miguel de Arco y tú para ponerle luz a *Hamlet*?

El punto de partida fueron los dos talleres en los que convivimos todo el equipo artístico y creativo. En ellos, el director Miguel del Arco, nos transmitió sus inquietudes y su propuesta de trabajo; abordamos desde la teoría primero y, después, desde la práctica, diversas posibilidades tanto lumínicas, como escenográficas, tanto de audio como de video, y decidimos qué camino era el más adecuado para ajustarnos a la idea inicial. A partir de ahí, cada uno de nosotros comenzó a desarrollar sus propias propuestas.

2.- ¿Qué atmósfera has creado con la luz? Mágica, realista, simbólica...

La atmósfera que hemos intentado transmitir con la luz, va evolucionando junto a las acciones: se inicia con un alejamiento del realismo y convirtiendo la luz en un espacio interior de la mente de Hamlet hasta ir evolucionando hacia el final de la función en una luz más realista.

3.- ¿Qué tipo de materiales y colores has usado y con qué finalidad?

Debido a la complejidad escenográfica –la escenografía cuenta con un techo móvil y con unas cortinas correderas los 360°– hemos tenido que adaptar la luz al

espacio. Hemos convivido con el techo introduciendo luminarias en el mismo techo con la intención de poder tener un volumen y poder cubrir los espacios con algo más que la luz frontal: el gran tragaluz que hay en el techo nos permite poder darle una entrada principal a la luz para romper ese espacio denso y agobiante y tener un punto de escape hacia la nada.

Hemos trabajado con distintas temperaturas de color y luminaria. La base principal del color es la luz fría, con ella se consigue crear una atmósfera adecuada al estado de ánimo de los personajes. Trabajamos con luz HMI para poder diferenciar esa luz que entra por el tragaluz y trabajamos con Leds que nos permiten volver a cambiar el código de lo que estamos contando.

4.- ¿Cómo haces las transiciones entre una escena y otra?

Están integradas dentro de la misma lectura de la función, con lo que esos cambios de escena no están marcados de ninguna forma en especial, sino que siguen la historia y acompañan los movimientos, junto con audio, video y escenografía.

5.- ¿Cómo te has compaginado con la escenografía? ¿Cómo te alías con ella y cómo te condiciona? ¿Cómo has usado la luz para determinar espacios?

La escenografía es este montaje condiciona la ubicación de las luminarias y cómo



poder llegar a ellas tanto para la dirección de los focos como para poder conectarlos. Hemos tenido que trabajar juntos para que la luz quede integrada en la escenografía y no sea un añadido.

Los espacios se han ido generando durante el proceso de ensayos y están más relacionados con la mente y el ser que con el espacio físico.

6.- ¿Cómo has iluminado a los personajes? ¿El vestuario ha jugado a tu favor?

El trabajo en equipo da siempre buenos resultados y estar en contacto con la figurinista en estos casos te permite poder utilizar recursos para poder llegar a ese fin común. No hay ninguna iluminación específica para los personajes y es una luz común del espacio y las situaciones.

7.- ¿Influye el uso del vídeo en tu forma de iluminar la escena?

El vídeo es un elemento con el que debemos aprender a convivir en este espectáculo, y nunca debemos ir en sentidos distintos. La utilización del proyector como fuente de luz no debemos de olvidarla nunca, y hay espacios en los utilizamos el proyector como si de un foco se tratase.

A la hora de convivir en escenas, siempre tienes que tener la precaución de intentar no manchar ni velar el vídeo, es decir, que se vea lo proyectado, pero evidentemente tenemos que ver al actor y ese juego de

compensaciones entre luz y vídeo es el que hace interesante nuestra convivencia.

8.- ¿Iluminas la música de alguna forma especial?

Con la música y con el espacio sonoro hay que dejarse llevar siempre, los tiempos de los mismos son los que marcan siempre los tiempos de la luz, el tipo de luz que puedas hacer siempre depende de los ritmos que se escuchan, ya que estamos acostumbrados a asociar algunas reacciones de la gente dependiendo del tipo de música que se escuche.

9.- ¿Cómo piensas que va a llegar al público este montaje?

Es un montaje que se sale de lo que estamos acostumbrados a ver de *Hamlet*, creo que va a llegar muy directo al espectador.

10.- ¿Hay algo que te gustaría añadir?

Para mí este montaje es muy especial, trabajaba en este Teatro y en esta Compañía cuando se hizo el cambio al Teatro Pavón y en ella tuve la gran suerte de poder aprender de grandes profesionales y grandes maestros. Así que volver al Teatro de la Comedia es como volver a casa, con respeto y admiración y, al mismo tiempo, me ofrece la posibilidad de poder mostrar mi evolución profesional durante estos años.

E.D.P.

Entrevista a Arnau Vilá,

música original de *Hamlet*

Buenas tardes, Arnau, bienvenido. ¿Cómo has concebido la música en *Hamlet*?

Cuando nos planteamos un proyecto nuevo, un texto nuevo, no hablamos directamente de «música» sino de qué *sonoridad* tendrá en este caso *Hamlet*. La historia, explicada tal y cómo quiere Miguel del Arco, nos lleva a investigar sonoridades, texturas... Que conjuntamente con Sandra Vicente, diseñadora del espacio sonoro, vamos creando, probando, descartando, apuntando, durante todo el periodo de ensayos. A partir de ahí, cada día, en cada ensayo, surgen nuevas propuestas sonoras que entre Miguel, Sandra y yo mismo, debatimos si son necesarias para la historia, si aportan el clima que queremos subrayar y si son válidas, las vamos utilizando en cada ensayo para que los actores y actrices las incorporen en su partitura de cada personaje.

2.- ¿Te has planteado crear una atmósfera musical isabelina o es música popular de un sitio concreto, o actual?

Aquí y ahora. A partir de ahí, cabe todo si ese todo está justificado dentro de la historia.

3.- ¿Qué ritmos has elegido y con qué finalidad?

Definir o enumerar los ritmos o estilos es complicado. No escogemos un estilo concreto, sino que la escena, el soliloquio, el personaje nos sugiere un estilo u otro.

Hay de todo en este *Hamlet*: desde texturas envenenadas hasta momentos instrumentales con una cadencia rítmica que perturba por su *ostinato* repetitivo, hasta canciones a capella y estilos más tradicionales, modernos y arriesgados.

4.- ¿Has creado la música pensando en algo distinto para cada personaje o hay un leitmotiv (con variaciones) para momentos específicos (por ejemplo la locura de Ofelia) que refleja lo que pasa en escena?

El *leitmotiv* está en el personaje principal. Hamlet tiene su atmósfera sonora. Le acompaña y le abandona durante todo su viaje. A partir de ahí la historia es la que manda, las escenas y la construcción y continuidad de la historia debe ser la protagonista. La música, acompaña, subraya y a veces, como hace con el personaje de Ofelia, se permite el lujo de ser más protagonista.

5.- Ofelia canta a lo largo de la obra, pero también lo hacen Hamlet y el enterrador. ¿Es sólo voz o también hay instrumentos? En el caso de que los haya, ¿de qué instrumentos se trata y qué sensación quieres transmitir al público con esos determinados instrumentos?

Reitero que no es importante el cómo se acompaña una parte cantada, sino si la sensación no desvía la atención de lo que de verdad importa que es *lo que se cuenta*. Cuando compongo, pruebo sonoridades/



instrumentos diferentes hasta lograr con la suma de ellos, un resultado que va a favor de la canción y de la escena.

6.- La música que suena (a lo lejos) de la boda y la que suena cuando la compañía de actores va a representar ante los reyes, ¿es sólo instrumental? ¿En qué se diferencian esos dos momentos musicales «grupales»? ¿Qué matices has dado a una y a otra?

La música es un juego. Juguemos. La historia va avanzando, o sea que podemos incorporar mucha variedad sonora y densidades tímbricas distintas, siempre y cuando nunca sea una licencia del compositor sino que siempre debe ir a favor de la historia.

7.- ¿La música que has creado apoya visual y emocionalmente a los personajes para transmitir el conjunto al espectador? Por ejemplo: ¿hay variación en el cantar de Ofelia desde el Acto I (feliz y despreocupada) a después (triste y enloquecida de dolor)?

Obviamente son dos estados de ánimo distintos. No pueden cantarse de la misma manera.

8.- ¿Qué reacción buscas en el público? ¿Qué le quieres transmitir?

La música es un ingrediente más del espectáculo, igual que lo es el espacio sonoro, la escenografía, las luces, el vestuario, las proyecciones... Y, sobre todo los actores y actrices y más, por encima de todo, la HISTORIA. Miguel del Arco con su adaptación y dirección del texto nos expone una manera de explicar la historia. Nosotros la «vestimos», cada uno dentro de su departamento. No buscamos protagonismo individual sino que entre la suma de todos, logremos percibir y transmitir lo mismo que el director tiene en su cabeza. La reacción que buscamos con el público es que se deje penetrar por lo que va a suceder, se deje hipnotizar por la historia que le vamos a contar y por la forma en la que se la vamos a explicar. Crear la expectativa para componer poco a poco, una emoción y que con una historia, la de Hamlet (que muchos ya conocen), el factor sorpresa se mantenga desde el principio hasta el final.

E.D.P.

Entrevista a Sandra Vicente,

espacio sonoro de *Hamlet*



Hola, Sandra, bienvenida. ¿Cómo has orientado el espacio sonoro en *Hamlet*?

El sonido en esta función está ligado evidentemente a la música original, compuesta por Arnau Vilà. Juntos crearemos la partitura sonora de la adaptación que Miguel del Arco ha hecho sobre *Hamlet*, desde el primer acto donde Hamlet se ensueña a sí mismo, sin saber si es realidad o sueño, apoyados en ciertas alteraciones en la secuencia cronológica, hasta el acto quinto con el enfrentamiento real con la muerte.

2.- ¿Te has planteado crear una atmósfera musical isabelina o es música actual?

MUY alejada de la atmósfera musical isabelina.

3.- ¿Qué ritmos has elegido y con qué finalidad?

Creo que es una pregunta más dirigida hacia Arnau Vilà, compositor de la música original de la producción.

4.- ¿Has creado el espacio sonoro pensando en algo distinto para cada personaje o hay un *leitmotiv* con variaciones que empasta con lo que pasa en escena?

Dada la naturaleza de la dramaturgia de esta producción todo gira alrededor de

Hamlet y su condición mental, con lo cual creamos un *leitmotiv* sonoro con una cadencia rítmica muy concreta y diferentes variaciones musicales que evolucionarán hasta el quinto y último acto, con su muerte. Pero también existen ciertas sonoridades propias de personajes, como puede ser el de Ofelia o las apariciones del padre.

5.- El espacio sonoro que has creado, ¿apoya visual y emocionalmente a los personajes para transmitir el conjunto al espectador?

Esa es la intención, junto con el resto de áreas artísticas, el de crear un espacio escénico que en realidad sea un espacio mental. El del propio Hamlet.

6.- ¿Qué reacción buscas en el público? ¿Qué le quieres transmitir?

La misma que tengo yo al leer, releer *Hamlet*. Tener la sensación de estar ante un personaje con un pensamiento poderoso, ilimitado. Con sus constantes contradicciones y su anhelo constante hacia la acción incluso de su propia muerte.

E.D.P.



Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *Hamlet* y el Texto de Teatro Clásico 76, donde pueden verse la escenografía, los figurines y el texto de la adaptación del espectáculo, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación.

- ◆ Estás ante una tragedia; sin embargo, como es normal en el siglo XVII (tanto en Inglaterra como en España) hay mezcla de géneros (hibridismo) por lo que puedes encontrar a lo largo de *Hamlet* algún

momento, elemento o personaje cómico (Polonio con su verborrea y su habla ampulosa, Osric con su servilismo y sus circunloquios, los enterradores con sus canciones y su chocarrería...). Averigua cuáles son y analiza el motivo de esta mezcla: ¿para qué sirven esos momentos cómicos dentro de la tragedia?

- ◆ Hay dos personajes femeninos: la reina Gertrudis y Ofelia, hija de Polonio. Analiza los caracteres de ambas y los rasgos psicológicos por los que, en ambos casos, pueden ser víctimas o verdugos de otros personajes.

◆ Recuerda que en el teatro isabelino (Isabel I reinó en Inglaterra desde 1558 hasta 1603) y jacobino (Jacobo I la sucedió, reinando desde 1603 hasta 1625) no actúan mujeres (la primera actriz que actúa en Inglaterra lo hará a mediados del siglo XVII). En su lugar, lo hacían chicos jóvenes. Si estuvieras en la época de Shakespeare, ¿cómo vestirías y caracterizarías a Gertrudis y a Ofelia y cómo diferenciarías rango y edad?

En España, sin embargo, la mujer estaba sobre el escenario desempeñando los papeles femeninos desde mediados del siglo XVI.

◆ ¿Cuáles son, para ti, los principales personajes masculinos? Analízalos entresacando sus rasgos psicológicos más importantes y, sin que haga falta que resumas su actuación, intenta averiguar cuál es la función dramática de cada uno de ellos.

◆ ¿Qué diferencia a Horacio, verdadero amigo de Hamlet, de Rosencrantz y Guildenstern, supuestos amigos de Hamlet? ¿Estás de acuerdo con esta opinión? ¿Qué actitudes diferentes ves en cada personaje?

◆ En esta y en otras puestas en escena de *Hamlet* sucede que un mismo actor representa al espectro (padre de Hamlet muerto), al rey Claudio, y al actor que hace de rey en la obra que Hamlet lleva a la corte, y que manda representar ante los reyes. ¿Por qué crees que se hace así? ¿Cómo lo harías tú si fueras el director?

◆ Lee el primer acto de la adaptación de *Hamlet* de Miguel del Arco (en *Textos de Teatro Clásico* 76) y el primer acto de *Hamlet* de Shakespeare en una buena

traducción, que podría ser la de Astrana Marín (seguramente la tendrás en la biblioteca de tu centro). No te fíes de cualquier pdf que encuentres en internet, porque puede que no se trate del original de Shakespeare, sino de cualquier versión poco fiel a lo que escribió el dramaturgo. Compara la adaptación con el original y observa las diferencias que tienen: número de escenas, de personajes, planteamiento, dramaturgia, escenografía, etc... Analiza el primer acto de ambos.

◆ Repartid los papeles de ese primer acto entre dos grupos de vosotros, y haced una lectura dramatizada. Un grupo la hará de la adaptación de Miguel del Arco y el otro del original de Shakespeare. Los podéis ir comparando, viendo los parecidos y diferencias que previamente habéis analizado.

◆ Tras un debate de conjunto en clase, métete en el papel de crítico teatral y haz una reseña (oral o escrita) de la obra. Si la has visto, puedes hablar de la interpretación, dirección de escena, escenografía, vestuario, iluminación y música. Y si la has leído, puedes centrarte en el análisis de personajes, de las acotaciones, del tratamiento de las tres unidades aristotélicas (tiempo, lugar y acción), del contexto, los anacronismos, el lenguaje y el ritmo de la obra. Si tuvierais dudas con alguno de los términos podéis acudir al diccionario (www.rae.es), ¡puede ser un buen juego!

◆ De manera breve, a modo de titular, describe tu experiencia personal al haber visto esta función (o/y al leerla). Indica también qué te ha hecho pensar *Hamlet* que sea aplicable a tu vida o experiencia y qué más te gustaría ver/leer de Shakespeare.

Bibliografía

Primeros impresos

- 1603 [Q1, First Quarto] *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke* By William Shakeſpeare [...] London printed for N.L. and Iohn Trundell. Facsimiles: Scolar Press Facsimiles, Menston: The Scolar Press Ltd. 1969. Allen, Michael J. B. & Muir, Kenneth, ed. *Shakespeare's Plays in Quarto*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- 1604-5 [Q2, Second Quarto] *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*. By William Shakeſpeare [...] by I. R. for N. L. Facsimiles: Scolar Press Facsimiles, Menston: The Scolar Press Ltd. 1972. Allen, Michael J. B. & Muir, Kenneth, ed. *Shakespeare's Plays in Quarto*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- 1611 [Q3, Third Quarto] *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmarke* By VWilliam Shakespeare Newly [...] At London, Printed for Iohn Smethwicke.
- 1622? [Q4, Fourth Quarto] *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmarke*. [...] By William Shakespeare. London, Printed by W. S. for Iohn Smethwicke.
- 1623 [F, F1, First Folio] Mr William Shakespeares *Comedies, Histories, and Tragedies* Facsimile: Hinman, C., ed. *The First Folio of Shakespeare: The Norton Facsimile*. New York: Norton and Company, Inc, 1968.

Traducciones

- SHAKESPEARE, William, *Obras completas*, estudio preliminar traducción y notas por Luis Astrana Marin, primera versión íntegra del inglés, Madrid, Aguilar, 1941. (Reeditada en Espasa Calpe, 2003).
- , *Hamlet*, introducción, traducción y notas de José María Valverde, Barcelona, Planeta, 1980. (Última edición 2010).
- , *Hamlet*, ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, introducción de Cándido Pérez Gállego, traducción de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens Madrid, Cátedra, 1992. (Última edición 2015).

- , *Hamlet*, traducción de Guillermo Macpherson y Patricio Canto, Buenos Aires, Editorial Losada, 1999.
- , *Hamlet*, traducción y edición de Ángel-Luis Pujante, guía de lectura de Clara Calvo, Madrid, Espasa Calpe, colección Austral, 2006
- , *Tragedias*, traducidas por Pablo Ingberg, Pablo Neruda, Delia Pasini e Idea Vilariño, edición cuidada por Pablo Ingberg, tomo I, Buenos Aires, Editorial Losada, 2012.
- , *Hamlet*, ed. bilingüe, introducción de Alan Sinfield, versión y epílogo de Tomás Segovia, Barcelona, Penguin Clásicos, 2015.
- , *Hamlet*, adaptación de Miguel del Arco, edición de Mar Zubieta, Textos de Teatro Clásico n° 76, Madrid, INAEM-CNTC, 2016.

Biografías

- ACKROYD, Peter, *Shakespeare: la biografía*, traducción de Margarita Cavándoli, Barcelona, Edhasa, 2008.
- GREENBLATT, Stephen, *El espejo de un hombre: vida, obra y época de William Shakespeare*, traducción de Teófilo de Lozoya y Juan Rabasseda, (Título original: *Will in the world*), Barcelona, Debolsillo, 2016.
- HALLIDAY, F. E., *Shakespeare, Biografía ilustrada*, traducción de Rafael Vázquez Zamora, Barcelona, Destino, 1964.
- SCHOENBAUM, Samuel, *William Shakespeare: una biografía documentada*, traducción de Imma Garín y Rosa González, Barcelona, Argos Vergara, 1985.

Artículos y capítulos de libro

- ASTRANA MARÍN, Luis, «Comediantes que trabajaron con Shakespeare», en *Los lunes de El Imparcial*, 4 noviembre 1923, pp. 1-2.
- , «Consideraciones sobre Hamlet», en *ABC*, 10 mayo 1949, pp. 3-5.
- CASTRILLO SALVADOR, Violeta, «Hamlet (1600): del análisis psicológico al psicoanalítico», en *Castilla: Estudios de literatura*, n° 22, 1997, pp. 57-76.
- DI PINTO, Elena, «*Hamlet*, de Shakespeare: la tragedia de la conciencia», Cuadernos Pedagógicos, n° 54, Madrid, INAEM-CNTC, 2016, pp. 18-29.
- DRAUDT, Manfred «The Comedy of Hamlet», en *Atlantis*, Vol. XXIV, n° 2 (Junio 2002), pp. 85-107.

- GONZÁLEZ ESCUDERO, Ana, «Representación y recepción ficcional en *Hamlet*», en *Cartaphilus*, Revista de Investigación y Crítica Estética, n° 3, 2008, pp. 86-89.
- Grajales, Thamer Arana, «El Hamlet del fin del milenio», en *Artes, la revista*, n° 5, 2003, pp. 43-54.
- LACAN, Jacques, «Siete clases sobre Hamlet» en *El deseo y su interpretación*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2014, pp.257-391.
- MUIR, Kenneth, «Freud's Hamlet», en *Shakespeare Survey*, 45, 1992, pp 75-78.
- SCHMITT, Carl, «Hamlet y Jacobo I de Inglaterra (política y literatura)», en *Revista de estudios políticos*, n° 85, 1956, pp. 59-92.
- YEPES LONDOÑO, Mario, «Hamlet, en el principio de la modernidad: el juicio al rey» en *Estudios Políticos*, (Ejemplar dedicado a: Teoría Política), n° 34, Medellín, enero-junio de 2009, pp. 187-203.
- ZAWADY, Megdy David, «La tragedia del deseo neurótico y las modalidades del acto. Un comentario de Hamlet», *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, n° 9, 2009, pp. 33-51.



COMPAÑÍA
NACIONAL
DE
TEATRO
CLÁSICO

DIRECTORA HELENA PIMENTA

temporada
15/16

TEATRO
DE
LA
Comedia

c/ Príncipe, 14
METRO Sevilla y Sol
TEL. 91 532 79 27



1986-2016
30 AÑOS

EN COPRODUCCIÓN CON

kamikaze
producciones

PVP 2 €

