

UN ACERCAMIENTO A *HAMLET* DESDE THOMAS OSTERMEIER

MARGA DEL HOYO VENTURA

ESAD de Castilla y León
Instituto del Teatro de Madrid, UCM

UNO DE LOS ESPECTÁCULOS que se pueden disfrutar periódicamente en el repertorio de la Schaubühne de Berlín es *Hamlet*, dirigido por Thomas Ostermeier. Hacerlo supone asistir a la conjunción de elementos clásicos trágicos desde la mirada actual. La propuesta que Ostermeier nos ofrece a partir del texto de Shakespeare une la densidad del género trágico con el dolor del hombre actual, del mundo actual. Un *Hamlet* de hoy en el que nos vemos reflejados y que mantiene a la vez las claves del personaje clásico.

Asomarse a las tragedias de Shakespeare desde la perspectiva del mundo contemporáneo supone una incursión en uno de los momentos más complejos y ricos de la historia de la dramaturgia. Supone comprender por qué este autor y sus coetáneos presentaron un universo dramático tan convulso y a veces tan desolador. Supone, en fin, aceptar que entre este mundo nuestro y el de los autores de la época isabelina y jacobina existen multitud de similitudes y lazos que nos unen. Quizá no estemos hoy tan distantes de aquellas tragedias y de lo que los autores nos querían hacer sentir con ellas.

La concepción aristotélica de la tragedia, unida a la influencia del poeta medieval inglés por excelencia Geoffrey Chaucer, propone que la fábula nos acerque a la caída en desgracia de un hombre de elevado rango y con responsabilidad social y política. A esta base se une la influencia fundamental de Séneca en cuanto a la teatralidad de la violencia, tan del gusto del espectador inglés, y a la importancia que tuvo en el Renacimiento la obra de Maquiavelo *El príncipe*, clave del pensamiento político europeo, discutida y analizada en las universidades ya desde los años ochenta del siglo XVI, y frecuentemente malinterpretada. Con todo ello, y sin olvidar que las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII suponen un auténtico Siglo de Oro en el teatro inglés, los textos de Shakespeare y del resto de autores del momento gozarán de una enorme difusión y riqueza, y supondrán la principal forma de ocio de una sociedad a la que el teatro cuestiona, enseña, y sobre todo conmueve.

El poder estremecedor de este género es una de las claves que han provocado su evolución y permanencia a lo largo de los siglos; con la

tragedia, el espectador de antes y el actual se siente sobrecogido, conectado con las profundidades más recónditas de su psique. Josephine Brazzi, en su estudio sobre el teatro renacentista inglés, señala cómo la tragedia de este momento es el género dramático que mejor se adentra en el mundo en proceso de cambio que viven los autores, y cómo propone una confrontación entre el individuo y el mundo que le rodea, ese mundo que a menudo recurre a la metáfora de lo corrupto y lo podrido para hablar de sí mismo, y para agudizar el *pathos* del héroe sometién-dole a un cuestionamiento permanente sobre sí mismo y su lugar en el mundo.

Esta concepción del texto teatral provoca que la tragedia de Shakespeare sea uno de los referentes a los que más frecuentemente vuelvan el rostro las escenificaciones actuales. La lectura contemporánea de las obras permite alejarse del objetivo didáctico que en su momento contemplaban para adentrarse con mayor profundidad en los conflictos del yo, en los complejos matices de los personajes que viven ya no en el mundo cambiante del hombre renacentista, sino en el convulso mundo contemporáneo. Por ello, cada vez que nos aproximamos a *Hamlet*, como ahora hacemos, aceptamos sumergirnos en nosotros mismos, en nuestras tensiones y nuestro dolor. El camino no es sencillo, y solo la mano de algunos directores consigue mantener esa esencia conmovedora y estremecedora mientras nos obliga a mirar alrededor. Eso ocurre con la escenificación de Thomas Ostermeier.

Hamlet es una coproducción de la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlín, el Festival de Atenas y el Festival de Avignon. Su estreno tuvo lugar en Atenas en el año 2008, y a partir de ese momento entra a formar parte del repertorio de la Schaubühne y recorre los escenarios de medio mundo. Ostermeier (Soltau, Alemania, 1968) propone un *Hamlet* nuevo, que hunde sus raíces en esa idea isabelina y jacobina de la tragedia, pero que bebe a la vez directamente de la tradición alemana, privilegiando el carácter dialogado y metateatral de la escenificación.

La traducción corre a cargo de Marius Von Mayenburg, prestigioso y reconocido autor que desarrolla su labor tanto en la creación de textos propios como en su faceta de dramaturgista de la Schaubühne berlinesa. Von Mayenburg, responsable de la adaptación y de la dramaturgia en estrecha colaboración con Ostermeier, plantea un *Hamlet* que parece centrar su interés en el conflicto personal del protagonista y la borrosa transición entre la cordura y los actos que la desestabilizan, propuestos en muchos momentos desde la reflexión lanzada al espectador. Una versión que privilegia el famoso monólogo de «ser o no ser» al iniciar con él la acción, y repetirse después de forma fragmentaria en el

momento en que Hamlet confirma que Rosencrantz y Guildenstern están a su lado tras pactarlo con Claudio, así como en el momento en que aparece en el texto de Shakespeare. Con esta propuesta dramática, Ostermeier extiende en reiteradas ocasiones la cuestión al público, que contempla el conflicto del protagonista y se siente interrogado sobre la verdadera naturaleza del dolor humano, sobre la capacidad de soportar el sufrimiento y sobre el miedo a ponerle fin; Hamlet, en conexión directa con el espectador, y desde la frontalidad y la complicidad con él, lanza las grandes preguntas que este monólogo encierra.

La versión del texto es una de las claves a la hora de analizar el ritmo de la escenificación. Las escenas se yuxtaponen de forma vertiginosa en algunos momentos, sobre todo tras la muerte de Polonio y el envío de Hamlet a Inglaterra. Para ello, Ostermeier recurre al montaje de acciones simultáneas, característico de la dramaturgia alemana, y podemos ver así como por medio del carácter simbólico de algunas acciones, Ophelia se ahoga mientras Hamlet se tiñe de rojo al matar a Rosencrantz y Guildenstern en ese espacio aludido que es el barco rumbo a Inglaterra. Todo ello intensifica el tempo de la escena tras la enorme tensión que se produce en el acto tercero y que culmina con el encuentro de Hamlet y Gertrudis. El recurso de la narración, que permite avanzar la fábula, y la rapidez de las escenas, nos llevan al acto último, donde sin pasar por la escena del cementerio y los enterradores, asistimos a la tensión entre Laertes y Hamlet, para llegar a un final lleno de matices y donde el ritmo de la escenificación vuelve a ralentizarse.

Ostermeier, junto con el escenógrafo Jan Pappelbaum, presenta un espacio que juega con el concepto de interior y exterior a partir de una plataforma móvil, que se acerca o aleja del espectador, y que comporta encima de sí una gran mesa, símbolo de la Corte, el interior del palacio de Claudio y Gertrudis. Opuesto a esto, el exterior, con un gran peso de la tierra oscura que cubre el suelo, es el espacio de la violencia, la muerte (ahí está la tumba del rey Hamlet), y las pulsiones más extremas de los personajes. Para separar ambos espacios en algunas escenas, una cortina de finas cadenas metálicas en tono dorado, que no oculta la acción que ocurre detrás, y que se utiliza, además, como pantalla sobre la que se proyecta y como fuente de emisión de sonido. A lo largo del espectáculo el espacio se deteriora y ensucia, al igual que los actores, sucios, extenuados, llenos de tierra. Al igual que la Corte de Dinamarca. Tenemos pues un espacio que encierra en sí mismo una de las claves del texto: el conflicto entre lo personal (el interior) y lo público (el palacio, la Corte, o sencillamente la relación con los otros). Hay además un

tercer espacio en la escenificación de Ostermeier: aquel en el que conviven actores y espectadores. Las incursiones de Hamlet o Claudio hacia el patio de butacas, o las grabaciones de los espectadores proyectadas sobre la cortina del escenario nos hablan de la no frontera entre ambos territorios, resaltando este concepto en escenas concretas donde el carácter de diálogo y de debate se convierte en el eje de la acción.

Un elemento fundamental del montaje que se utiliza para llenar el espacio de significados diferentes es la cámara, y las proyecciones que con ella se llevan a cabo. La grabación y realización en directo es una de las señas de identidad del espectáculo ya desde el comienzo; se utiliza con varios objetivos, y suele ser el personaje de Hamlet quien la maneja, y utiliza de forma explícita para destacar algunas acciones; con la cámara podemos ver los matices de la mirada de los personajes, acceder al pensamiento del protagonista cuando se utiliza la grabación como soporte audiovisual de un monólogo, asistir a la filmación de la escena de los cómicos, o incluso aprovecharla para construir el fantasma del Rey Hamlet. Además, como señalábamos más arriba, con la cámara se graba a los espectadores, reincidiendo en el carácter metateatral de la escenificación, y lanzando el conflicto al receptor, incluyéndolo en ese «mundo podrido» que Shakespeare-Ostermeier presentan.

El campo sonoro, a cargo de Nils Ostendorf, cumple diversas funciones; veces se caracteriza por ser el inquietante apoyo de la acción, como en la larga escena inicial del entierro del Rey Hamlet, o la distorsión de las guitarras eléctricas en la escena de La Ratonera; otras, por subrayar la buscada ruptura que propone el director, como en la canción que Gertrudis dedica a Claudio en la boda («*Ma came*», «mi droga»), o en el rap que Hamlet improvisa en la escena en la que se encuentra con Rosencranzt y Guildenstern; en otros momentos, el campo sonoro es la base para el texto emitido desde el micrófono, como en el monólogo de Hamlet al espectador ante la contemplación de Claudio en su intento de rezo; y en la parte final, cuando el *pathos* del protagonista llega a su estallido total, la música se convierte en un elemento de empatía con el espectador, al subrayar el conflicto de Hamlet ante la perplejidad de que Laertes le ataque sorpresivamente tras haberle ofrecido la mano. El campo sonoro, a excepción de este momento final, parece pues utilizarse como una herramienta importante de tensión dramática, y su objetivo de ruptura es absolutamente acorde con la propuesta dramática.

Ostermeier reduce el número de actores a seis, cinco hombres y una mujer. El impresionante trabajo de Lars Eidinger en el papel de Hamlet vertebra todo el espectáculo, y nos permite disfrutar de un actor capaz

de abordar registros muy diferentes y sorprender con numerosos cambios: desde el tono intimista de las escenas con Horacio, Rosencrantz y Guildenstern, hasta la violencia con Ofelia-Gertrudis; destacan las escenas en las que el actor propone un código gestual desde la distorsión del gesto expresivo, tanto en los momentos con Polonio del acto segundo y tercero, como en la parte final con Laertes. Un Hamlet que oscila entre el dolor más profundo y la acción violenta, que se descompone y se refugia en lo grotesco para luchar contra su conflicto (llega a convertirse en burla de sí mismo, con los ojos postizos y la corona ciñéndole al revés la cabeza), al que le duele no tener fuerza sobre sus pasiones e infringir daño a otros, y al que afecta sobremanera la experiencia de la traición y la muerte de Rosencrantz y Guildenstern. Un Hamlet en cuyos momentos más intimistas podemos atisbar ciertos rasgos de la melancolía del Hamlet renacentista, que se cuestiona permanentemente, y que encara a los espectadores a los que insiste en lanzar la misma pregunta: ¿quién es en verdad el culpable de todo esto? Un trabajo desde la deconstrucción, desde el juego constante de la ruptura, que nos ofrece las múltiples caras del personaje y nos llena de interrogantes.

Otro de los elementos más reseñables de la escenificación de Ostermeier es su propuesta sobre los personajes femeninos. Judith Rosmair asume a Gertrudis y a Ofelia, cambiando de un personaje a otro con la absoluta complicidad del espectador, y reforzando una de las ideas que nos parece fundamental tanto en el trabajo del director alemán como en el texto de Shakespeare: la relación de Hamlet con la mujer y los conflictos que esto le causa. El rencor del príncipe hacia ambas mujeres consigue que las escenas con ellas sean muy significativas para entender el trabajo expresivo de los actores desde la violencia.

Ostermeier, desde su relación con el teatro de Brecht, utiliza el humor como forma de provocar distancia emocional desde lo ácido, lo exagerado, lo deformado; el gesto se amplía y vuelve expresivo, y las acciones se llevan al extremo. Con ellas se profundiza en esa ruptura permanente que parece ser una de las claves de la escenificación, y que hunde sus raíces en la necesidad de destacar ese lado dialéctico y de continua conexión con el espectador. Esa fluctuación entre lo íntimo del personaje (en algunos de estos momentos se mantiene el uso del micrófono como elemento de distancia) y el rompimiento constante a partir del trabajo actoral, del espacio, del campo sonoro o de la acción es el eje sobre el que Ostermeier se mueve para acercarnos un Hamlet que nos habla de hoy, de nosotros y nuestro mundo, pero que desde luego

vuelve su mirada al sentido primigenio de la tragedia: la necesidad de conovernos y mostrarnos el lado más oscuro de la mente humana.