

SHAKESPEARE, AUTORIDAD Y FANTOLOGÍA: PERFORMANCE POSDRAMÁTICA EN EL *HAMLET* DEL TEATRO DE WALNY

Shakespeare, Authority and Hauntology: Postdramatic
Performance in Walny Theatre's *Hamlet*

Edyta Lorek-Jezińska

Universidad Nicolás Copérnico de Torún, Polonia

Edyta.Lorek-Jezinska@umk.pl

Resumen: El objetivo de este artículo es explorar el potencial de las teorías fantológicas para explicar y problematizar algunos aspectos de la autoridad y la performance en el contexto del teatro de Shakespeare. A partir de los conceptos de espectro y fantasma de Derrida y Abraham y de su conexión con el *Hamlet* de Shakespeare, el artículo discute perspectivas fantológicas sobre la performance que tanto deconstruyen como reafirman la autoridad. El escrito trata sobre la relación entre texto y performance (Brook, Lehmann), memoria y repetición (Carlson), ocultamiento y presencia perpetua (Phelan), así como también archivo y repertorio (Taylor) con el fin de resaltar los modos -contradictorios aunque productivos- de entender la performance. En el final, centrándose en el significado de la figura del fantasma, el artículo examina la apropiación experimental de la obra de Shakespeare a la luz de estéticas posdramáticas, en el *Hamlet* del Teatro de Walny (2015).

Palabras clave: **autoridad/ fantología/ performance posdramática/ Shakespeare**

Abstract: The aim of this article is to explore the potential of hauntological theories to explain and problematise selected aspects of authority and performance in the context of Shakespeare's drama. Referring primarily to Derrida's and Abraham's concepts of the ghost and the phantom and their connection to Shakespeare's *Hamlet*, the article discusses hauntological perspectives on performance, both deconstructing and reaffirming authority. The paper comments on the relation between text and performance (Brook, Lehmann), memory and repetition (Carlson), disappearance and perpetual present (Phelan), as well as archive and repertoire (Taylor) in order to highlight the contradictory yet productive ways of understanding performance. The final part of the article, focusing on the significance of the ghost figure, examines experimental appropriations of Shakespeare's play in Walny Theatre's *Hamlet* (2015) in the light of postdramatic aesthetics.

Keywords: **authority/ hauntology/ postdramatic performance/ Shakespeare**

El objetivo de este artículo es mostrar la presencia cultural de Shakespeare y la noción de autoridad de la performance desde la perspectiva de la teoría fantológica y el concepto de espectralidad de la performance¹. Las obras de Shakespeare en general -y *Hamlet* en particular- han sido instrumentos tanto al inspirar la teoría de la fantología de Jacques Derrida y la temprana discusión psicoanalítica sobre fantasmas de Maria Torok y Nicolas Abraham; como al suministrar el material para el análisis de la espectralidad de la performance. Intentaré examinar las formas en las cuales los aspectos fantológicos de la performance a la vez deconstruyen y reafirman el concepto de autoridad. Mi foco es principalmente el contexto del teatro posdramático y su reformulación de la relación entre el texto y la performance. Mis reflexiones teóricas estarán basadas en el análisis de la apropiación experimental de *Hamlet* en la producción de la obra homónima que entre 2010 y 2015 realizara el Teatro de Walny, fundado por Adam Walny, director de teatro y marionetista. Mientras que la performance será explorada en las distintas implicancias de la figura del fantasma, rol metateatral central en las performances de Walny; el artículo se ocupará principalmente de lo productivo del abordaje fantológico para mostrar los aspectos contradictorios entre la autoridad y la performance.

Autoridad y Shakespeare

El problema de la autoridad de la performance en el teatro de Shakespeare involucra cuestiones estéticas, teóricas, así como también políticas, relacionadas con el status cultural y el lugar de la performance y el texto en las jerarquías de producción cultural. En algunos períodos y lugares, Shakespeare ha sido comparado con “una deidad cultural a la que incluso algunos de los productores y directores más comerciales rindieron ocasionalmente homenaje”². Asistir a una obra de Shakespeare ha sido descrito como asistir a una misa en la iglesia con gente “satisfecha por haber venido”, pero simultáneamente “satisfecha de poder partir”. A pesar del costo de convertirse en un clásico, se suele señalar que Shakespeare está situado en un lugar privilegiado en torno del cual la cultura Occidental lucha por validarse y sostenerse. Esta lucha supone a la vez fuerzas centrípetas que intentan hacer de Shakespeare una entidad monolítica y clásica; y proce-

1. Este artículo se basa en la presentación realizada en el simposio “Shakespeare y la idea de autoridad de la performance en el teatro polaco” en Lódz, durante marzo de 2016. El tema central de debate era el concepto de autoridad de la performance, tratado por William Worthen en su libro de 1997. Mi objetivo era plantear el concepto de autoridad en el contexto de aproximaciones fantológicas a Shakespeare, Hamlet y la figura del fantasma.

2. L. W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

sos centrífugos de uso y apropiación de Shakespeare para la creación de identidades y significados alternativos. Ambas tendencias están enlazadas a la cuestión de la autoridad: en un caso, centrada en torno al prestigio del texto original, en el otro, tomando en cuenta las revisiones marginales de Shakespeare, acrecentando su difusión y visibilidad³.

Una pregunta fundamental tanto sobre la paradójica circulación de Shakespeare en la producción cultural como acerca de la cuestión de la autoridad, es la que realiza Charles Marowitz:

La pregunta no es, como muchas veces se la presenta, qué está mal en Shakespeare que tenemos que entrometernos con sus palabras, sino qué está mal en nosotros que preferimos soportar el retorno meneguante de las reiteraciones dramáticas convencionales con tal de darnos cuenta de que nada es tan engañoso como el arte que perpetua la ilusión de que una suerte de verdad eterna se ha consagrado en ese cotinuum espacio temporal que llamamos 'clásico'.⁴

En sus escritos sobre el *Deadly Theatre* (teatro mortal) Peter Brook considera las obras de Shakespeare como un espacio excepcionalmente confortable para este tipo de teatro: en ningún lugar el teatro mortal se instala con tanta seguridad y confort, tan astutamente, como en las obras de William Shakespeare. Al mismo tiempo, Brook sostiene que en las obras de Shakespeare, el texto se abstiene de cobrar autoridad sobre la producción al limitarse, prácticamente, a las líneas a ser dichas únicamente. Al retomar la creencia de que “los mejores dramaturgos explican lo mínimo”, Brook sugiere que el resto pertenece al proceso de producción que debe ser paralelo al proceso creativo original. Al cuestionar la creencia de que existe un modo específico de actuar Shakespeare que podemos reconstruir y perpetuar, Brook postula la posibilidad de producir el mismo texto en un proceso creativo diferente que sería paralelo -pero no el mismo- al original. Sin embargo, la creencia en la hipotética presencia del proceso creativo original en el texto sólo transfiere la autoridad desde la producción hacia el menos visible proceso que puede estar contenido metafóricamente en expresiones asociadas con fantasmas y muertos, como en “la mano fantasmal de Shakespeare” o en la frase usada por Peter Stallybrass al comentar “Los

3. Al respecto es posible consultar mi discusión sobre discursos reciclados, intertextualidad y asedio en las adaptaciones de Shakespeare en Edyta Lorek-Jezińska *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*, Playwrights, Toruń, Nicolas Copernicus University Press, 2013.

4. D. Fischlin y M. Frontier, *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*, London, Routledge, 2000.

ghost writers de Shakespeare” de Marjorie Garber que dice “aún la mano muerta de Shakespeare continúa escribiéndonos”⁵.

El otro aspecto del concepto de acecho⁶, enfatiza la habilidad que poseen los vivos para dialogar con los fantasmas de Shakespeare. En su Introducción a la *Antología de adaptaciones de obras de Shakespeare*, Fishlin y Fortier muestran como la posición de Marowitz expone la importancia de entender la adaptación en términos de recepción, incorporando tanto una poética de la presencia performativa como la idea de que el revisionismo textual marca cómo los vivos hablan con y para los muertos. Hablar con y para los muertos encierra la apropiación de la voz fantasmal de Shakespeare, usando su autoridad pero también reconstruyendo y transformando la larga historia de Shakespeare como clásico.

El “verdadero” significado de Hamlet

El relato de Laura Bohannon sobre su experiencia narrando Hamlet para la tribu africana Tiv durante los años `60 -relato familiar para los especialistas en Shakespeare y antropólogos- es usualmente mencionado para señalar la dimensión universal de Shakespeare y su particularidad. La historia muestra hasta qué punto la aparente narrativa universal es reinterpretada por los mayores de la tribu y cuán naturalmente los oyentes asumen la autoridad de la historia. Bohannon presenta su esfuerzo por negociar entre su entendimiento Europeo/Norteamericano del Hamlet de Shakespeare con los conceptos culturales y significados lingüísticos disponibles en el lenguaje Tiv. Los comentarios de los oyentes al final de la historia aportan un giro sorprendente al invertir la autoridad y la atribución de roles:

Es una historia muy buena -agregó el hombre mayor- y la contaste con pocos errores. (...) Alguna vez -concluyó el anciano, recogiendo su toga harapienta- tenés que contarnos más historias de tu tierra. Nosotros los viejos te vamos a enseñar su verdadero significado, así cuando vuelvas a tu tierra, tus viejos van a ver que nos estuviste sentada en los arbustos sino entre quienes saben cosas y te transmitieron su sabiduría. ⁷

5. W. B. Worthen, *Shakespeare and the authority of performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

6. Hemos traducido el término “haunting” por acecho y asedio. En alguna oportunidad aislada, como encantamiento o embrujo (N. de la T.)

7. L. Bohannon, “Shakespeare in the bush”, *Natural History Magazine*, <http://www.naturalhistorymag.com/picks-from-the-past/12476/shakespeare-in-the-bush>
Consultado el 10 de febrero de 2016.

La historia de Bonahannan es mencionada aquí por dos motivos: primero, para resaltar el lugar de la autoridad, no en el texto mismo o en la cultura en la que este fue producido sino como apropiación de aquellos que creen tener una mejor visión acerca del significado del relato (los viejos). Lo que puede parecer chocante para un europeo u occidental es la naturaleza no conflictiva del hecho de tomar el control del significado del texto. El segundo aspecto -el cual es significativo para una aproximación fantológica a Hamlet- refiere principalmente al cambio fundamental en la interpretación de la historia ocasionada por una comprensión diferente de la figura del fantasma. Para una tribu que no cree en la sobrevida de las personas, un fantasma solo puede existir como producto de las acciones mágicas de un brujo. Semejante punto de vista niega “autoridad” no solo al autor del relato sino también al fantasma. En la versión tribal el fantasma, un instrumento en las manos de brujos malvados, no puede ser visto como un personaje independiente ni como “autor” del relato de su propia muerte por envenenamiento.

Fantología y fantomística de Hamlet

Mirar a Hamlet desde la perspectiva de la fantología y la llamada fantomística⁸ supone volver a contar la historia desde la figura del fantasma y sus múltiples significados e implicancias. En este proceso, el fantasma llega a ser una figura central en la que el sentido está trabado, cerrado. Así, lo que Jacques Derrida y también Nicolas Abraham sostienen es, de hecho, una explicación ontológica y hermenéutica del sentido de la obra a través de la figura del fantasma. Según Derrida, el texto que por definición siempre está encantado, embrujado, contiene siempre las aberturas para que cualquier Otro pueda entrar haciendo imposible clausurar o restringir el texto en su sentido. El fantasma, de acuerdo con Derrida, es “algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia”⁹. Y esta falta de conocimiento no es causada por la ignorancia sino por la conciencia de la imposibilidad de contenerlo en categorías conceptuales tradicionales y disponibles. El Otro habla un idioma que tal vez no podamos entender y deberíamos ser capaces de aceptar la apertura del texto. Davis asocia el fantasma de Derrida con “la apertura estructural o dirección dirigida a vivir por las voces del pasado o las posibilidades aún no formuladas del futuro”¹⁰. El texto perseguido por

8. N. Royle, *The Uncanny*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

9. J. Derrida, *Specters of Marx: the state of the debt, the work of mourning and the new international*, London, Routledge, 2006.

10. C. Davis, “État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms”, *French Studies*.59, 2005.

un fantasma, como el *Hamlet* de Shakespeare, se ve afectado -por definición- por la ambigüedad, la multiplicidad de significados, las contradicciones, la estructura perturbada, la anacronía, el estado incompleto, la apertura, la incertidumbre y el engaño.

El enfoque psicoanalítico de la figura del fantasma también ve los textos literarios como abiertos y ambiguos, pero el papel de la crítica psicoanalíticas es “curar” el texto de su ambigüedad abordando el secreto guardado por el fantasma. En el enfoque de Abraham, el lector necesita descubrir el secreto que el fantasma trata de proteger con sus estrategias engañosas. El significado, según Abraham, puede ser decodificado, pero solo a través de la terapia psicoanalítica, en la que se revela el engaño del fantasma. El autor también podría estar sujeto a este engaño y, por lo tanto, ser incapaz de ver el significado del texto. Al igual que los ancianos de la tribu, Abraham explica el texto de Shakespeare sugiriendo que la historia es en cierto sentido defectuosa y por eso requiere que un cierre adicional se añada al texto: el Acto VI. El acto final de Abraham intenta explicar los enigmas y ambigüedades de la obra, creando una teoría del significado del texto original y priorizando la función del fantasma en él. Abraham insiste en que “la escena final de la tragedia de Hamlet no cierra la acción dramática, simplemente la corta”¹¹ y su silencio -u omisión- incluye la historia de que hay un secreto que necesita ser revelado. Una de las observaciones cruciales de Abraham es que todos los personajes de la obra son en realidad los títeres de un fantasma maligno y están atrapados entre dos inclinaciones subconscientes: revelar la verdad y mantenerla en secreto. La revelación del fantasma es solo un subterfugio para enmascarar el vergonzoso secreto que él intenta mantener a salvo. El público está expuesto al complejo proceso psicoanalítico que, según Abraham, explica que “nuestra fascinación de siglos con Hamlet debe atribuirse al ‘efecto fantasma’ que hay en nosotros. El objetivo de Abraham al escribir el Acto VI explicativo es “curar al público de una neurosis encubierta que la *Tragedia de Hamlet* le ha infligido durante siglos”¹², al explicar los motivos del fantasma y reducir la gravedad de la falta asociada con el secreto del fantasma. En el enfoque de Abraham, Shakespeare nos deja el legado del “efecto fantasma” del cual, de hecho, es cómplice. El texto parece requerir, por definición, un intérprete que pueda explicar la complejidad de su impacto psicológico. Tanto en los conceptos de Derrida como en los de Abraham sobre el texto encantado de *Hamlet*, se le niega a Shakespeare el control y la autoridad, e incluso quizás la autenticidad del texto. Volveré sobre el en-

11. N. Abraham, “The phantom of *Hamlet* or The Sixth Act Preceded by The Intermission of “Truth”, Abraham N., Torok M. (ed), *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, London, University of Chicago Press, 1994.

12. *Ibid*, p.190.

foque embrujado de Hamlet en la parte final de mi trabajo, para comentar la fascinación con la figura del fantasma en la performance de Walny, en la que este enfoque problemático encuentra aplicaciones muy tangibles.

Fantología y performance

Los dos enfoques a la fantología pueden tener diferentes consecuencias en la comprensión de la performance y su relación con el texto e, indirectamente, con la cuestión de la autoridad. Desde la perspectiva fantasmagórica, Shakespeare puede conceptualizarse como un conjunto de prácticas y significados culturales acumulados a lo largo de siglos, incluyendo las apropiaciones ideológicas involucradas en la formación del canon literario o dramático y en la dominación colonial e imperialista de la cultura occidental sobre las naciones y grupos colonizados, entre otros. El fantasma de Shakespeare y otras metáforas relacionadas con su autoridad (por ejemplo, “la mano fantasmal de Shakespeare”, mencionada anteriormente) podrían estar relacionadas con la persistencia de ciertas formas privilegiadas de leer sus obras. En este proceso se suprimen las lecturas alternativas debido a las construcciones culturales de Shakespeare como maestro o autoridad, y quizás aún más importante, ver a Shakespeare como el medio de empoderamiento o “significante de la civilización”. Podríamos vincular esta distinción a la diferenciación entre estrategias y tácticas introducida por Michel de Certeau: las estrategias de lectura de los textos son definidas por el autor como el propietario del texto, mientras que las tácticas son elaboradas por los lectores, cuyo estatus es comparado con el de un cazador furtivo. La primera puede conectarse con la estabilidad del espacio cultural en el que se imponen ciertos significados mientras que la segunda con las prácticas inestables que no tienen fundamento en la propiedad o la legitimidad¹³. Cada intento de recurrir a la autoridad estable del texto de Shakespeare podría estar relacionado con la imposición o negociación de un espacio cultural para un significado “legítimo”. Con el desarrollo de las culturas participativas, como Henry Jenkins señala acertadamente al hablar del *fandom*, la caza furtiva puede convertirse en una forma de arte, tomando control sobre el territorio del autor.

Sin embargo, mi intención al referirme a la teoría de la frecuentación en el teatro y la performance es centrarme en una perspectiva diferente, desarrollada, entre otros, por Marvin Carlson y basada en gran medida en la versión radical de la teoría de intertextualidad. Este enfoque se refiere principalmente al concepto de memoria cultural que define la experiencia del teatro. Como el *revenant* de Derrida, que comienza su existencia por

13. M. De Certeau, *The Practice of Every Day Life*, Berkeley, University of California, 1984, pp.38-39.

la reaparición¹⁴, la performance está constituida por la repetición -por el retorno del texto pasado, de la narrativa conocida o de las producciones anteriores¹⁵.

En *El escenario encantado*, Marvin Carlson presenta el teatro como una “máquina de la memoria” cuyo principio fundamental son los actos de retorno (el teatro está “obsesionado siempre con las cosas que vuelven”¹⁶) y de volver a contar historias ya conocidas por el público. Este acto de volver a narrar -de reciclar el material familiar- fomenta la comparación y expone la nueva forma de contar una historia familiar. Por lo tanto, como observa Carlson, “en una especie de paradoja, el autor utiliza una historia familiar para enfatizar la originalidad de su contribución”¹⁷.

Los que se expone en esta idea de encantamiento y memoria cultural es la paradójica dependencia entre tradición e innovación: “una parte de la memoria cultural de Hamlet se ha convertido en una especie de ‘prueba’ para los aspirantes a actores jóvenes, creando una paradoja de recepción especial en la que una parte importante de la expectativa del público se ha convertido en lo que el nuevo actor hará para establecer su propio Hamlet”¹⁸. Traduciendo este proceso al discurso fantológico, Carlson argumenta que en la tradición anglófona, Hamlet es el papel que “evoca el campo de fantasmas más concurrido”¹⁹. Hablar de cuestionar las interpretaciones pasadas del personaje no implica suponer que la representación auténtica u original vaya a ser establecida o recreada. De hecho, significa reemplazar los fantasmas de la interpretación del pasado por la versión que ahora perseguirá las producciones venideras: Carlson escribe acerca de “producir un nuevo fantasma que persiga futuras interpretaciones”²⁰. Otros aspectos del asedio incluyen los restos o residuos de papeles pasados interpretados por un actor en un nuevo papel. Cuando Carlson menciona brevemente el texto dramático como punto de referencia en la tradición occidental (en contraste con el teatro japonés Noh), sigue viendo el texto sólo como un fondo con el que se comparan los recuerdos de producciones anteriores: “los ecos evocados por la performance no son de experiencias previas con la misma configuración básica de estímulos, sino del mismo texto literario enraizado y sus patrones

14. J. Derrida, *op.cit.*, p.11.

15. M. Carlson, *The haunted stage: the theatre as memory machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.

16. *Ibid*, p. 15.

17. *Ibid*, p. 27.

18. *Ibid*, p. 81.

19. *Idem*.

20. *Ibid*, p.85.

implícitos de acción concebidos por un conjunto interpretativo diferente”²¹. Una nueva interpretación “a menudo evoca conscientemente los fantasmas de interpretaciones anteriores”²². Parece que en esta perspectiva, el original no tiene autoridad sobre las producciones que le siguen. Una de las metáforas interesantes de esta perspectiva aparece en las obras sobre guerreros del Teatro Noh, donde el fantasma del héroe toma la misma posición del público que mira hacia atrás los acontecimientos que le son familiares. Carlson se refiere aquí al principio en el que se basaba la competencia en el teatro griego antiguo e implicaba la comparación de varias versiones de la misma historia que el espectador conoce y adquiere su significado en relación con ellos, con el proceso que ocurre tanto diacrónica como sincrónicamente. En el concepto de escena encantada, la memoria performativa parece borrar la memoria del texto, que pertenece a un orden diferente de la experiencia. Esta memoria se define principalmente en términos de asedio, en el que la experiencia real de una actuación es siempre una repetición, un retorno:

toda producción teatral teje un tapiz fantasmal para su público, actuando en varios grados y combinaciones con los recuerdos colectivos e individuales de la experiencia previa de ese público con esta obra, ese director, esos actores, esa historia, ese espacio teatral, incluso, en ocasiones, con ese escenario, esos trajes, esas propiedades.²³

Sin embargo, el asedio también puede referirse al aspecto de la performance que parece casi contrario al concepto de máquina de memoria de Carlson²⁴. La performance a menudo se conceptualiza como si existiera sólo en la actualidad y no estuviera disponible para nosotros de ninguna otra forma, ni siquiera en la documentación. El estado ontológico de la performance se define por el sentido de la desaparición, que Derrida atribuye a la figura del fantasma que introduce una apertura o espaciamento (“el estar allí de un muerto o difunto”²⁵). Peggy Phelan enfatiza la imposibilidad de que la representación exista más allá de su realización real: “la representación teatral está siempre ligada al presente. Por esta razón, el teatro marca

21. *Ibid*, p. 99.

22. *Ibid*, p.101.

23. *Ibid*, p.165.

24. Phelan utiliza “memoria” en un contexto ligeramente distinto: ella subraya la irrepitibilidad del teatro ya en una nueva representación de la misma producción, ya como documentación. Sin embargo, admite que un documento puede (únicamente) ser una huella de la memoria, valentía de la memoria de tornarse presente. Y en este sentido es que la performance opera a través de la memoria en su aproximación.

25. J. Derrida, *op. cit.*, p.6.

continuamente la desaparición perpetua de su propia representación”²⁶. Lo interesante es que el concepto de desaparición de Phelan implica una estrategia deliberada y consciente: “Estoy hablando aquí de una desaparición activa, de una negativa deliberada y consciente a aceptar la recompensa de la visibilidad”²⁷. Esta estrategia produce “lo no marcado”, que se refiere a lo inmaterial y “se manifiesta a través de lo negativo y de la desaparición”²⁸. Para Phelan, si trasladamos este modo de escritura a la relación entre performance y texto existe la posibilidad de que el texto aprenda de la performance a superar la economía reproductiva de la escritura basada en la equivalencia y el reemplazo; y por lo tanto a escribir “hacia la desaparición”. Este tipo de escritura es el único que puede formar un lenguaje para abordar alguna de las idiosincrasias de la performance.

Los conceptos relacionados con la fantología se han empleado también en otros contextos de actuación para enfatizar sus cualidades efímeras. En el teatro *site-specific*, la textura de la performance es descrita por Mc Lucas y Pearson a través de la metáfora del fantasma que acecha el lugar. El sitio se conceptualiza como un anfitrión, un componente definido por atributos físicos, uso e historia; mientras que una representación con su texto, música y movimiento -está representada a través de la metáfora de un fantasma que reciente y temporalmente recorre el lugar, con la audiencia tomando el papel de testigos del asedio.²⁹ La memoria está principalmente conectada con el anfitrión mientras que la performance (incluyendo el texto) es sólo una ocupación temporal y fugaz del sitio en el que dicha memoria podría ser activada.

Parece que en el concepto del teatro como máquina de memoria, el texto y la performance tienden a ser vistos como pertenecientes a diferentes órdenes de existencia, y los estudios de performance tienden a marginar la autoridad del texto. El comentario de Eagleton citado en la discusión de Worthen sobre Shakespeare y la autoridad de la performance -que se niega a ver el texto y el teatro como opuestos que se complementan mutuamente en dicotomías de descanso y acción, muerte y vida o cadáver y fantasma-puede complementarse con los conceptos de “archivo” y “repertorio” de Diana Taylor y su relación con la memoria cultural. La memoria de archivo se refiere a los materiales duraderos que pueden ser almacenados y reproducidos, tales como textos, mapas, películas o edificios. Duran en el tiempo y en el espacio, y están separados de su creador, pero están sujetos a nuevas

26. P. Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, London, Routledge, 1993.

27. *Ibid.*, p.19.

28. *Idem.*

29. N. Kaye, *Art into theatre: performance interviews and documents*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996.

interpretaciones. El repertorio, según Taylor, representa la memoria encarnada e incluye todos los actos que son efímeros y no reproducibles, como la interpretación, el movimiento, la transmisión oral o la danza. Taylor insiste en que no son antitéticos, pero a veces se discuten como opuestos porque el archivo se percibe a menudo como hegemónico, mientras que el repertorio como antihegemónico. Sin embargo, la interpretación puede formar parte del repertorio y apoyar las formas culturales hegemónicas y viceversa. Las culturas occidentales tienden a privilegiar el archivo escrito como fuente de memoria sobre el repertorio.

El repertorio se describe como en un estado constante de repetibilidad, que parece estar definido en contraste con la estabilidad del archivo. Sin embargo, en la experiencia individual el archivo se pone a nuestra disposición a través de breves encuentros; su primera experiencia no puede ser recreada -el texto sólo puede ser revisado, tal vez de manera equivalente a cómo la experiencia de la performance no puede ser recreada sino que puede ser recordada con la ayuda de la documentación de la performance. En la experiencia individual, tanto el texto como la representación se definen a través de la metáfora de la venganza y la repetición. El texto tal como se realiza en un proceso de lectura y una actuación tal como se experimenta en un momento específico son igualmente performativos y definidos por la desaparición.

El teatro posdramático y el Hamlet del Teatro Walny

El teatro posdramático, en cuyo contexto pretendo situar la producción de *Hamlet* del Teatro Walny, es definido por Hans-Thies Lehmann como “un teatro que se siente obligado a operar más allá del drama, en un tiempo posterior a la autoridad del paradigma dramático en el teatro. Sin embargo, no rechaza totalmente el teatro dramático ya que el drama persiste - aunque debilitado y agotado- como una expectativa de gran parte de su público”³⁰ y como un punto de referencia en la redefinición y el cuestionamiento. El teatro dramático sigue existiendo como el “espacio de memoria”. Según Lehmann, el teatro posdramático depende del reconocimiento de la naturaleza contradictoria de la relación entre teatro y drama y de la importancia de la “emancipación mutua”. En este contexto, el texto dramático no es más que uno de los muchos componentes del teatro y la brecha entre el texto y la representación se expone a menudo como una discrepancia abiertamente expuesta o incluso sin relación. El concepto de texto lingüístico se sustituye por el de interpretación o ejecución, que abarca todos los elementos de la interpretación o ejecución, incluido el texto lingüístico (si existe). El tea-

30. H.-T. Lehmann, *Postdramatic theatre*, London, Routledge, 2006.

tro posdramático define la relación entre texto y escena como “un conflicto perpetuo” que, siendo inevitable, se convierte a menudo en el principio deliberadamente empleado de la puesta en escena. Lehmann se refiere a lo que el director italiano de teatro de vanguardia Giorgio Barberio Corsetti, señala sobre el uso del texto en el teatro posdramático: “el teatro necesita el texto como un cuerpo extraño, como un mundo fuera del escenario para no perderse en la permanente auto-tematización de la *opsis*”, que se refiere a la rápida expansión de los componentes visuales de un espectáculo. El término que Lehmann sugiere para el texto en el teatro posdramático es *textárea* (textspace), término que enfatiza “la materialidad fonética, el curso temporal, la dispersión en el espacio, la pérdida de la teleología y la autoidentidad”³¹.

Con la conciencia de una historia del teatro mucho más larga, que podría describirse como no dramática (Bauhaus, futurista, dadaísta, surrealista, teatro de la calle, ambiental, específico del lugar, performance art, danza y teatro físico y muchos otros) que la examinada por Lehmann, he decidido utilizar el contexto del teatro posdramático para que la actuación de Walny exponga los mecanismos de “conflicto perpetuo” entre la historia de las producciones shakespearianas, las expectativas del público y las estrategias performativas de Walny. La producción experimental del *Hamlet* de Walny en tanto espectáculo interpretado por un titiritero que opera grandes marionetas submarinas y una muñeca Bunraku, plantea una serie de interrogantes sobre la autoridad de la performance y de Shakespeare, el significado de la figura del fantasma de Hamlet, la relación entre texto, texto de la performance y performance; y el dominio de la *opsis* hasta el absurdo. Para poder reaccionar ante el relato experimental de *Hamlet* que hace el Teatro de Walny el público necesita confrontar no sólo la obra de Shakespeare sino también las producciones anteriores de sus obras. Si comparamos el títere inanimado que yace en la parte posterior del escenario con la historia de las interpretaciones de Hamlet, notamos tanto la parodia llevada a cabo por el proyecto Walny como un reposicionamiento significativo de los personajes que podría evocar una forma diferente de leer un texto familiar, además de reverberar con otras producciones y apropiaciones, como *Rosencrantz y Guildenstern están muertos*, de Tom Stoppard. En el Teatro de Walny, el elemento que se refiere particularmente a la cuestión de la autoridad es el papel desempeñado por el operador de la marioneta. La performance se basa y juega con las conexiones y equivalencias entre la figura del fantasma, el rol del titiritero y la presencia metateatral de lo que podríamos llamar un “Shakespeare implícito”. Se presenta la historia de Hamlet como la historia del fantasma, como una obra actuada y coreografiada por el fantasma, con

31. *Idem.*

las marionetas controladas y mudas. Los “personajes” de la producción habitan diferentes órdenes de existencia: las marionetas se sumergen en agua en grandes recipientes de vidrio, mientras que la marioneta de Bunraku que representa a Hamlet sólo cobra vida cuando es operada por el titiritero y la mayor parte del tiempo yace sin forma en el suelo del escenario. Esta suspensión o, incluso el abandono de los títeres crea tensiones metateatrales y existenciales equivalentes a las de Rosencrantz y Guildenstern de Stoppard, que están muertos (tanto en el teatro como en el cine); y la interacción entre lo que ocurre en la parte de adelante y de atrás del escenario. La historia, narrada desde la posición del fantasma representado por el titiritero, comienza con el anuncio de un tiempo de venganza. Haciendo su penitencia a causa de la traición de su hermano y vagando por la noche en la tierra, el fantasma decide despertar a la figura de Hamlet para iniciar la venganza e interpretar una historia sintetizada conocida por el Hamlet de Shakespeare. Al contar la historia el fantasma/titiritero parece aliviado y es liberado de su confinamiento. El papel del autor implícito interpretado por el titiritero es sugerido por el traje que lleva, el que se supone que se asemeja al cliché del traje isabelino y a la imagen de Shakespeare. Así, en una correspondencia bastante accidental con el efecto fantasma del *Hamlet* de Abraham, la performance de Walny presenta el acto de acecho como algo que ocurre tanto dentro como fuera de la historia, en referencia a la figura del fantasma y a Shakespeare como narrador arrepentido. El rol encarnado por el títere de Bunraku se reduce al de la herramienta en manos del fantasma, manipulada por él para conducir a su liberación final. En eso se asemeja mucho a la interpretación de *Hamlet* de Abraham, que se desarrolla en torno al subterfugio del fantasma, tal como se mencionó anteriormente. Mirar la performance de Walny a través del prisma de la fantomística expone el corte -en lugar de cerrar- de la historia mediante un movimiento repentino hacia un comentario metateatral y existencial en forma de una canción juguetona sobre el destino de las grandes figuras históricas, tomada de la escena del sepulturero. La última línea se refiere a la memoria y sus fracasos, como si la única posibilidad de concluir la historia fuera olvidándola. El fantasma cobra vida con la memoria y luego se libera de la vida y la representación a través del olvido, mientras que la representación en sí misma deriva su significado de la memoria del texto y de sus adaptaciones más fieles.

El espacio escénico en el *Hamlet* de Walny representa el encarcelamiento metafórico de los personajes de Shakespeare en lo que parece ser casi un travestismo del texto dramático. El texto que el fantasma repite narra a otros personajes pero también a sí mismo. La performance presenta la naturaleza del teatro a través de la metáfora visual de la incapacidad y la manipulación. Al visualizar lo que podría entenderse como un comentario

sobre la naturaleza constrictiva de la tradición teatral y las expectativas basadas en la memoria, la actuación -paradójicamente- subvierte esas expectativas al ofrecer una imagen que atormenta la memoria de la futura audiencia. En su originalidad visual, si no se tiene en cuenta su inaccesibilidad cultural, se puede afirmar que el Teatro de Walny ha producido, usando una expresión de Carlson “un nuevo fantasma que persigue futuras interpretaciones”. En el Teatro de Wlany la *opsis* domina y golpea con inventiva e innovación pero también con el absurdo surrealista. El texto hablado a la vez por el operador de la marioneta y la figura del fantasma, integra esta inusual imaginería, según una narrativa esquelética que da sentido a la imagen visual. Aparentemente despliega la función atribuida al texto en el teatro posdramático: asentar la imagen surrealista por fuera del marco de la historia conocida. Al igual que en el teatro posdramático, la obra expone el texto como un cuerpo extraño, que es particularmente visible en el artífice del rol del ventrílocuo, interpretado por el actor en vivo. Del mismo modo que habla a través de la figura de los personajes, también es ventrílocuo por el texto fragmentario de la obra de Shakespeare. La presencia metateatral del actor lo aleja de la historia que está contando y del texto que utiliza para explicar la representación visual.³² Además, la representación de Walny expone uno de los mayores conflictos del teatro posdramático, el que existe entre el texto y la representación, que es visible principalmente en la fragmentación del texto y en la forma en que se utiliza en la representación, ya que se aleja de los personajes de las marionetas mudas. Se podría sugerir que la producción de Walny va aún más lejos en la exposición del conflicto al colocarlo dentro del propio texto de la performance. Esto se ve principalmente en las tensiones que se desarrollan entre la performance y la exhibición, entre un actor y una exhibición. Entre las escenas en las que los personajes son brevemente despertados por el titiritero, caen en un letargo y, enmarcados por la vitrina de cristal, parecen exhibiciones de animales conservados en alcohol. Cuando termina la representación, el actor fantasma sale del área de representación, dejando

32. Este análisis se basa en la producción del Teatro de Walny de *Hamlet*. Performance en vivo en el Festival de Teatro Klamra, Turun, 2015. En otro proyecto realizado por el artista – *Opus Hamlet*, no hay texto escrito o hablado en absoluto- la tragedia de Hamlet es representada por figuras operadas por intérpretes en vivo y se trata principalmente de instrumentos musicales experimentales. Los diálogos se realizan como intercambios entre los sonidos producidos por diferentes instrumentos integrados con las representaciones más bien abstractas de formas de marcos metálicos en las que podemos reconocer figuras humanas. Es evidente que la representación se basa en la familiaridad del público con la narrativa de Hamlet y que la ausencia del texto en la representación es sólo la prueba de hasta qué punto la memoria cultural de la historia -en cualquier versión- se activa en la representación, de hecho la atormenta.

atrás a las marionetas. Pueden ser vistos por el público en la forma sin vida, después de la actuación, como un recuerdo de su temporaria vitalidad.

El *Hamlet* de Walny es también un comentario entre sobre la relación entre texto, *opsis* y acción, que se problematiza en el acto y la metáfora del asedio. Las tensiones entre estos elementos entran en diferentes configuraciones con el lugar en el que se produce la representación. La zona de miniactuación en la que se desarrolla la representación ocupa sólo una parte del escenario normal del teatro, creando el efecto de obra dentro de la obra, un efecto de puesta en abismo. El escenario abandonado, dentro del área de actuación vacía expone los aspectos de la presencia y la desaparición, lo que es particularmente evocador en la producción de un titiritero fantasmagórico. En escenarios al aire libre, como un parque, donde también tuvieron lugar las producciones de Walny, el abandonado escenario del teatro se asemeja a un museo de historia teatral preservado en sus exposiciones inanimadas, sorprendentemente incongruentes con la movilidad del entorno. Debido a su escala y a su marginalidad experimental, el *Hamlet* del Teatro de Walny quizá no pueda describirse como una producción innovadora de Shakespeare en el teatro y la cultura contemporáneos. La metáfora de las exposiciones de los museos conservadas artificialmente en recipientes de vidrio, transmite tanto la fascinación como el agotamiento de Shakespeare como un bien cultural reproducible. De hecho, la actuación de Walny representa el proceso de circulación cultural del drama de Shakespeare, sus repetitivos retornos y resurrecciones. Incluyendo a Shakespeare en un concepto de asedio metateatral surgen cuestiones en torno a la autenticidad y autoridad. Formando parte más del repertorio que del archivo, la producción trata sobre la naturaleza de la performance y su poética de la desaparición.

Traducción María Teresa García Bravo

