

El recurso principal de que se valió Bartís para conseguir este efecto «bélico» consistió en incorporar el texto shakespeariano (la letra) a un contexto escénico diferente, a nuevas situaciones creadas a través de las acciones y la gestualidad, complementarias o contrastantes con la palabra shakespeariana.

Bartís corporizó el fantasma del Rey Hamlet con la presencia constante de su cadáver en la escena. Esta compañía inédita sigue a Hamlet durante todo su desempeño, durante los monólogos o mientras se representa «La ratonera». Mientras va diciendo el texto original, Hamlet acomoda el cuerpo de su padre, lo suma a la acción, abre sus ojos cuando desea que mire y los cierra cuando no. Lo que al comienzo parece ser la amenaza de algo redundante (el cuerpo siempre allí), gracias a la maestría de Toti Ciliberto y a su integración a la historia (el cadáver es también movido por Polonio) se convierte en uno de los elementos más originales de la puesta.

Mientras Laertes aconseja a su hermana Ofelia sobre el cuidado de su virginidad, la manosea y agrede físicamente, sugiriendo, con la gestualidad, un vínculo más profundo e inconsciente entre ambos.

Luego de presenciar la pieza teatral, Claudio intenta rezar en su aposento, según la versión clásica: Bartís convirtió esta escena en un *match* de boxeo entre Claudio y el cadáver del Rey Hamlet. Esta unión de imágenes tan distantes recuerda los aprendizajes de la vanguardia, aquello del encuentro del paraguas y la máquina de coser en un quirófano.

Otro ejemplo, tal vez el más violento: la definitiva ruptura del amor entre Ofelia y Hamlet (que en Shakespeare es fundamentalmente verbal) en la nueva versión va acompañado de un explícito apuñalamiento sexual. Así los nuevos signos escénicos dan renovada vida al texto shakespeariano, destacando aspectos en germen, velados, intuiciones psicoanalíticas o simplemente buscando el efecto teatral reidero.

El cruce de registros aparece satirizado dentro de la misma puesta en los códigos de especialización del actor según Polonio («cómico-trágico-pastoril», «cómico-pastoril-histórico», etc.). En este chiste se implica la noción de que, por definición, los géneros son absurdos.

Suelen las lecturas de Hamlet armarse sobre la interpretación del «carácter» de su protagonista. Bartís, sin descuidar a su personaje «mayor», desplazó la centralidad de *Hamlet* a la totalidad estética del espectáculo: la interpretación no pasa por la psicología del príncipe de Dinamarca sino por el vínculo y la entramada red de acciones entre los distintos personajes. La convocatoria de actores del *under*, con una formación no stanislavskiana, que vienen de otro tipo de textualidades (Alejandro Urdapilleta de *La carancha*; Pompeyo Audivert de *Postales argentinas*) dio a la nueva ver-

sión un tono discrepante con el «teatro serio» (recuérdese la puesta protagonizada por Alcón hace algunos años).

*Hamlet (o La Guerra de los Teatros)* debe tenerse en cuenta como uno de los hitos fundamentales del nuevo teatro porteño, que en nada desdice los logros obtenidos con *Postales argentinas*.

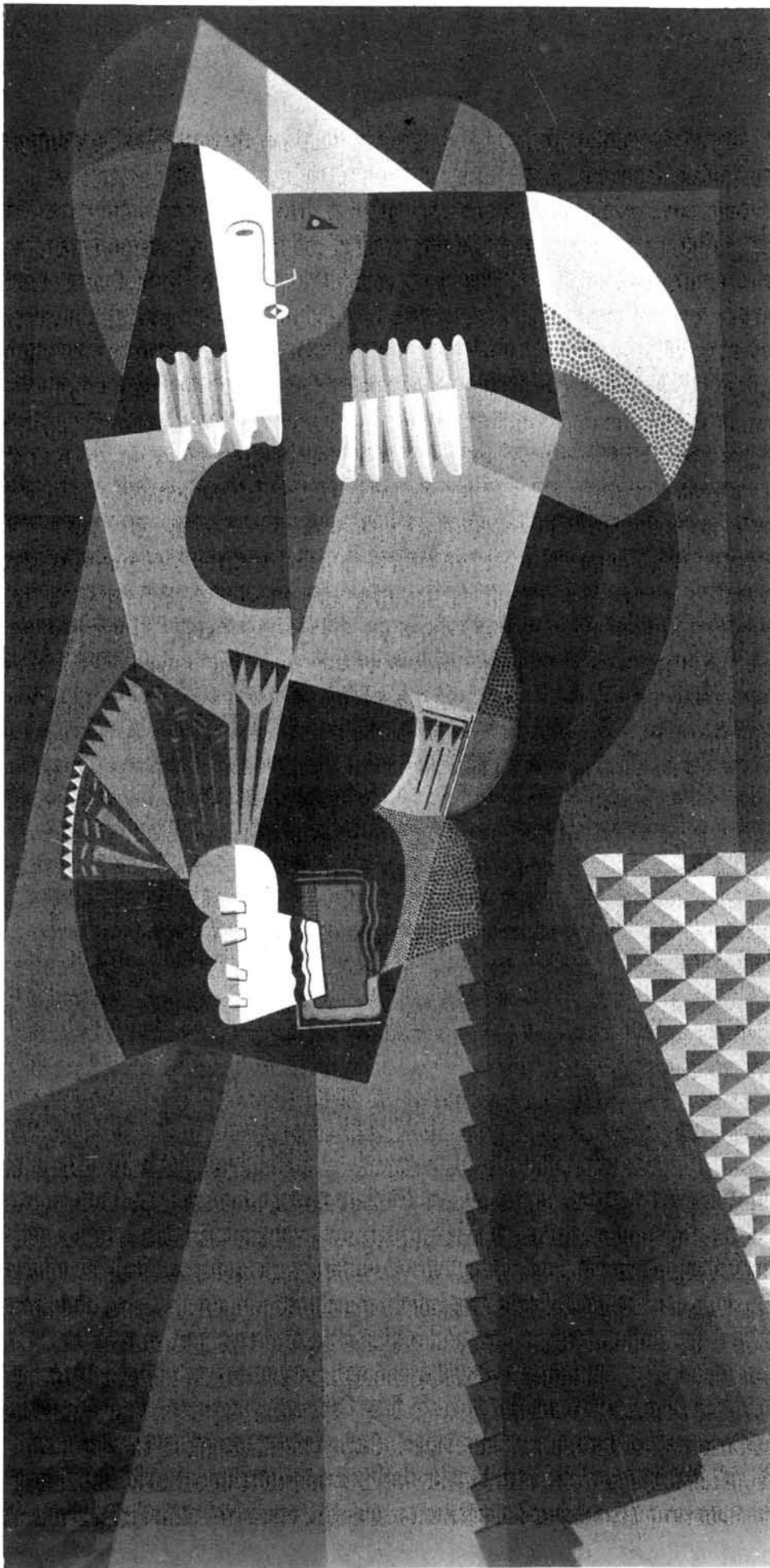
Cuando los actores y directores del «teatro joven» optan por trabajar con la adaptación de una obra teatral no recurren a la dramaturgia argentina. Buscan textos europeos u orientales de rasgos extraños, insólitos para el medio teatral local. Eligen muchas veces textos narrativos y se hacen cargo de la trasposición a los códigos teatrales, como en el caso de *Algunos episodios de la vida de Bartleby, el Escribiente*, sobre el cuento homónimo de Hermann Melville, dirigido por Walter Ronsezwic, o la adaptación de textos narrativos de Beckett en *Variaciones sobre Beckett*, de Daniel Veronese, en puesta de El Periférico de Objetos.

Sobre todo el último Beckett teatral, el de las piezas breves, ha despertado por sus formas alternativas hondo interés entre los nuevos directores. En *Beckett oral y público* Román Ghilotti y Luis González Bruno presentaron una selección de su teatro breve en El Vitral: *Catástrofe, Impromptu de Ohio, Qué dónde, Raspaje, Vaivén*, obras en las que Beckett se aleja de los cánones absurdistas de *Esperando a Godot* y *Final de partida*.

En cuanto al teatro oriental, interesan las técnicas del *noh* y del *kabuki* junto a, por ejemplo, adaptaciones teatrales de Mishima. Nos referimos a la puesta de Mónica Cabrera de *La dama de agua* en El Vitral.

Un ejemplo más de reelaboración del teatro europeo: *Escorial (Tragedia y parodia)*, adaptación de la pieza homónima del belga Michel de Ghelderode, con dirección de Moisés Levy. Entre sus aciertos: la organización espacial del Parakultural con sus sótanos y escondrijos de mazmorra; la utilización de la acrobacia en las técnicas del actor Jorge Varela para el papel del bufón (personaje clave en el teatro de Ghelderode).

El 16 de diciembre de 1991 falleció, a los treinta años, el «clown-travesti literario» Batato Barea, ídolo indiscutido del teatro *underground* y mito que sintetiza la renovación teatral porteña de los ochenta. La noticia estremeció profundamente a los seguidores de la «nueva vanguardia» de Buenos Aires. En 1984 Batato descubrió la escuela de *clown* con Cristina Moreira y pasó a formar parte de un grupo pionero, *Peinados Joly*. De su experiencia en el *clown* surgió el nombre con que se lo identificaría de allí en adelante. «Me ponía la nariz roja y decía: —Yo soy Batato. Después un chiste y repetía: —Yo soy Batato, y la gente, especialmente los chicos, se morían de risa», explicó alguna vez. Allí conoció a los compañeros con los que integraría poco después *El Clu del Claun*, que se inició como compañía



Emilio Pettorutti: *La del abanico verde* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires)