

El cuerpo de Ofeliade Bernardo Cappa: reescrituras de una tragedia desfasada

Carla Pessolano (CONICET, IIT UNA, UFC)

La subjetividad poética es una elaboración conceptual que hemos producido en el marco de nuestra investigación en torno a los procesos creativos de la escena. Para pensar dicha noción nos planteamos cuál es el tipo de poética que constituye a los sujetos escénicos, tomándola para estudiarla a partir de sus particularidades y a partir del tejido que se establece entre el creador y su contexto. Desde aquí, el interrogante que guía esta indagación se pregunta acerca de quién es el “sujeto de la escena”, ¿quién dice en escena? ¿quién es dicho en escena? Al tratarse el hecho escénico de un fenómeno eminentemente colectivo, ¿cómo se organizarían las subjetividades dentro de una poética? y ¿cuál sería la pregnancia de esas subjetividades en la materialidad escénica en tanto obra?

El fenómeno de la subjetividad poética opera a partir de dos formas: a) en tanto concepto, porque es el producto de la pregnancia de las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico y se conforman como una única subjetividad de la poética que aúna ese “entramado de voces diversas” y b) en tanto herramienta para el abordaje de análisis, a partir de cuatro pasos para indagar sobre la elaboración de un material escénico desde la reconstrucción de su proceso creativo y a partir del estudio de contexto (específico y global) en que dicho material ha sido concebido.

Para nuestra conceptualización nos hemos basado en un trabajo de Laura Scarano que elabora una sistematización en torno a los “rituales de intimidad” que se manifiestan en el discurso literario. La intimidad que la literatura escribe se encarnará en lo que la autora llama un registro de “mímesis vivencial”. Esta no responderá a una transposición al lenguaje de hechos empíricos del sujeto, sino que será la elaboración de “un relato de la intimidad que responde a modelos figurativos de vida donde conviven mitos sociales, tabúes culturales, esquemas de comportamiento, convenciones y rasgos epocales” (Scarano, 2009, p. 220). De un modo similar, las marcas de experiencia que se constituyen durante el proceso creativo de una puesta en escena se vuelven manifiestos en la obra terminada. Tal es el caso del material que pretendemos analizar.

A partir de categorías recurrentes en las obras de Bernardo Cappa, y especialmente desde el análisis de sus procesos de creación^[1], proponemos pensar *El cuerpo de Ofelia*^[2] como elaboración de una ficción que toma tangencialmente a *Hamlet* para pensarla desde otros espacios y cruces. Estos cruces se hacen manifiestos en una materialidad escénica singular que evidentemente tendrá los rastros de la historicidad a la cual pertenece y los sujetos que la conforman. En este marco, proponemos un abordaje de análisis desde diversos puntos de pasaje del proceso creativo, incluyendo la situación de pre-escena, pasando por los materiales que colaboran con la construcción del objeto de trabajo, la selección del recorte devenido texto dramático y, finalmente, la configuración de la poética singular, es decir, la obra terminada. Nos interesa pensar este material escénico en particular, que se inscribe dentro de la subjetividad poética de Cappa como una etapa nueva dentro de su producción en la cual se constituye una mirada del mito hamletiano para producir una “ficción desfasada”.

En el material escénico se inscribe inevitablemente lo que Scarano llama “un relato de la intimidad” que, a su vez, incluye modos de comportamiento, particularidades coyunturales y mitos sociales del contexto en que el objeto escénico fue concebido, lo cual incluye una coyuntura en la cual el orden de género produce posicionamientos específicos que no podemos obviar. El primer gesto hacia esa lectura de los mitos sociales dentro de los que la obra es concebida será, evidentemente, la decisión de tomar a *Hamlet* en tanto mito y no en tanto obra. En este punto se constituye lo que sería el primer recorte en relación a la selección del objeto de trabajo. Es decir, el primer punto significativo en que se va a constituir la subjetividad poética específica (en términos procesuales) de esta pieza en particular. De hecho, en la primera sinopsis de la obra se hace referencia a *Hamlet* del siguiente modo:

Usamos a Hamlet. Para crear otra ficción sobre su mito. Le hicimos como una incisión como si fuera un cuerpo para poder entrar. Y entramos, y ahí nos quedamos. Tuvimos miedo de encandilarnos, de quedar dando vueltas en su galaxia fuera de la gravedad. Por eso inventamos el velorio de Ofelia, para que desde ahí filtre la luz de Hamlet e ilumine nuestra ficción que es la ficción de Claudio, del poder. El poder en Argentina se negocia con un cadáver. Que casi siempre no se sabe dónde está o se lo manipula después. Un cadáver que no dejan morir, un velorio eterno. Argentina está siempre de velorio. El clima velorio es el clima argentino, siempre se está como llorando algo que ya no está. Digo como llorando porque acá el que no parece sufrir queda afuera.

La idea de mito que trabajan radica en las configuraciones imaginarias en torno a esos personajes y situaciones contenidas en la obra isabelina. Es por esta razón que, desde el comienzo, el abordaje escénico incluye un desfasaje del foco respecto del material dramaturgico base para tomarlo eminentemente en tanto campo asociativo. De algún modo, ese trabajo de referencia a partir del cual se armará la estructura de la obra genera una “distancia controlada” con la obra original para producir un relato escénico específico que la convoca, pero no la narra. Y es justamente en ese entremedio que aparece el universo poético inevitable, el hamletiano.

Pensando en los modos en que se produce esa “distancia controlada” con el material Shakesperiano, se parte al comienzo de la obra con Claudio relatando un resumen de *Hamlet*, desde su enfoque. “Buenas noches. Yo soy Claudio. Ofelia amaba a *Hamlet*...” desde aquí se conformará la narración que va a constituir el primer cruce de la obra shakesperiana en la versión de Cappa-Sedlinsky. Este personaje de Claudio funciona como un coordinador general de la escena, un “propiciador de relato” que organiza, pide al técnico su luz, pide también que se ilumine al personaje que llevará adelante la siguiente escena. “Cuando más lento el movimiento, más profundamente llega” dirá Claudio y desde esta elaboración aparecerá la muletilla que lo acompañará durante toda la obra y que, en una innegable referencia al prestidigitador

Sin embargo, más allá de la presentación desde el mito hamletiano, el universo de entrada a la obra será otro. Situado en un velorio se presentará el primer espacio constitutivo del relato escénico, que, luego develaremos, se irá multiplicando en diversas capas^[3]. Como *Hamlet* aparece desde el velorio, ese es el clima sobre el que se trabajó y que impregnó toda la materialidad escénica. Sobre todo, en relación a los que se encuentran en torno a ese cuerpo femenino ausente simulando velarlo, pero en realidad ocultando su ausencia. Esta dinámica de simulación y artificio se instala desde lo argumental, pero va a teñir diversos aspectos de la obra (ya mencionamos el trabajo desde la iluminación, pero un colchón sonoro provisto por músicos en escena también acentuará este aspecto). De hecho, según los integrantes del elenco que entrevistamos, la multiplicación de espacios escénicos que se van sucediendo durante la obra también fueron parte de una búsqueda de teatralidades que se singularizan a partir de una indagación en torno a lo metateatral.

Algunos elementos sobre los cuales se investigó desde un abordaje escénico y que se confirmaron como los materiales sobre los que se estructuró la obra^[4] son: *Hamlet* en tanto mito, el velorio, el espacio singular de andamio 90 como una antigua casa velatoria y el recuerdo de Alejandra Boero que también se llamaba Ofelia, el fenómeno de entrada a realidades diferentes a través de un procedimiento escénico, la metáfora sobre la Argentina y la ausencia de un cuerpo que evidencia las falencias de tres universos diferentes en simultáneo.

Del mismo modo, entonces, que el análisis de Scarano propone que la obra artística “no comunica como verdad, sino como experiencia” (Scarano, 2009, p. 211), el trabajo específico de Cappa y equipo sobre el universo poético de *Hamlet* no funcionan como una versión más de *Hamlet* sino como posibilidad de registro experiencial que propiciará una materialidad escénica singular que evoca, pero no relata la pieza. El gesto multiplicador que responde a este cauce se manifiesta de diversas maneras, una de las principales es el recorte que genera escena en múltiples niveles o universos.

Los personajes que presenta la obra pertenecen a tres universos diferentes y la convivencia en un mismo espacio, durante el lapso en que constituye a esta ficción, es lo que los potencia dentro de ese contexto específico. Es en este recorte que se produce la selección de material, en vistas a la conformación del texto dramático. Estos tres mundos^[5] se organizan en función de una gradación de ficción específica. A partir de determinados procedimientos se evidencia la puesta en cuestión de una escenificación que jerarquiza únicamente el texto, referencia hegemónica de la escena si las hay. En este caso se pone la lupa sobre las luchas de poder que aparecen en todos los niveles en que se produce ficción. Aquí el universo hamletiano será la referencia en que se imponen los discursos dominantes, especialmente desde los personajes de Claudio, Laertes y *Hamlet*, entre complicidades y oposiciones; en el universo casa velatoria el poder que ejerce el personaje masculino sobre el femenino (que se encuentran asociados en interés pero ella supeditada a su voluntad); y finalmente, en el universo de las dos mujeres que llegan se hace presente la voluntad de subvertir una situación dada por no reconocerla como vivible. Evidentemente, estos serán los cuerpos que tienden a ser mártires de todos los juegos de poder mencionados anteriormente.

El primer universo, el que podríamos reconocer como el más cotidiano (sus creadores se refieren al mismo como el universo de “la realidad”), se

construye a partir de dos personajes femeninos (una médica forense y una joven nadadora) a partir de referencias permanentes a elementos de actualidad: aplicaciones móviles y modos de comunicación, marcas, la burocracia, la administración de organismos públicos en época de transición entre un gobierno y otro, entre otros. La médica forense es quien propone el trazo argumental principal que dará espacio a esta situación dramática: llega porque un cuerpo ha sido retirado sin certificado de defunción. Aparece de improviso en la casa velatoria porque quiere “regularizar la situación” respecto de un informe que ha sido adulterado. Lo único que se lee en el mismo es el nombre de Ofelia. Estas mujeres son las que plantearán el eje a partir del cual podemos leer el primer nivel que remite al orden de género en la obra. Elsa Drucaroff plantea que dentro del orden de género se puede encontrar un discurso opositor y otro subversivo (según el lugar de negación o de contradicción que cumplan frente al discurso dominante). Pero luego dirá que existe otra categoría discursiva dentro de este orden al afirmar: “hay discursos que ni siquiera son subversivos porque están en la frontera de lo no decible, del silencio. Son aquellos que una cultura ni siquiera concibe pronunciar y los entendemos sólo *ex post facto*, cuando ya se han pronunciado y, mirando hacia atrás, literalmente brillan por su ausencia” (Drucaroff, 2016). Frente al juego de las gradaciones de ficción que propone la obra, estos personajes femeninos se van a ubicar entre el discurso subversivo y lo no decible, como veremos más adelante.

El segundo universo, al que podríamos llamar “universo bisagra” es aquel constituido por los empleados de la funeraria. Estos personajes instalan un tiempo otro, una especie de temporalidad entre ralentizada y detenida y, por momentos, operando en lo expeditivo de la resolución. En un primer momento podría creerse que esos tiempos extrañados responden a la dinámica que se produce en una casa velatoria desde todas las particularidades de un lugar de estas características: lo más evidente sería el contacto directo con la muerte, pero además se agrega todo aquello relativo a lo precario, las condiciones inamovibles “del recinto”, en esas palmas y coronas que en este caso no son la de los reyes isabelinos y, especialmente, cierta morbosidad perversa para con los visitantes. Luego, con el correr de la obra nos percataremos que hay más que eso. Ellos serán quienes se ocupen de comunicar los dos mundos: el “cotidiano” y el “ficcional” (que describiremos a continuación). Evidentemente la relación entre los sepultureros de la obra shakesperiana y este espacio de velorio se hace presente. En este segundo universo los personajes funcionan con la temporalidad específica de la casa velatoria con su precariedad, su patetismo y en un anonimato subrayado. Por ejemplo, ante la pregunta sobre si ahí se vela a Ofelia responderán: “los nombres en estos lugares se pierden”.

El tercer universo es el que contiene a los personajes de *Hamlet*. Un *Hamlet* que evidentemente estará algo desterritorializado, reactualizado por momentos y con un tono de actuación bastante “afectado”. En esta propuesta escénica Hamlet es un joven atormentado, pero aquí más por su madre que por la duda existencial del Hamlet shakesperiano. Gertrudis “mandó” a su hijo a estudiar a Alemania y cuenta diversas anécdotas que sugieren un vínculo incestuoso entre madre e hijo.

De hecho, toda la obra trabaja con la referenciándose en la tragedia shakesperiana pero sin centrarse en ella: el foco está corrido, tanto respecto de los personajes como de las situaciones, por ejemplo, que el nudo dramático se encuentre en el espectro de Ofelia que reaparece y no en el del Rey Hamlet. Además, el hecho de que el secreto a voces puesto en primer plano sea el de la muerte de Ofelia para Laertes.

Es desde este tercer universo, también, que la obra aludirá a la metateatralidad de *Hamlet*, pero para ponerla en tensión. La puesta en escena que surge de la búsqueda, que ese equipo creativo emprende al trabajar a partir del universo poético de *Hamlet*, los abarca y los trasciende, trayendo consigo diversas configuraciones subjetivas en que se subrayan imaginarios históricos y culturales determinados. De manera similar, en el campo de la poesía se dice que “la puesta en lenguaje de la intimidad excede la persona individual del autor empírico” (Scarano 2009, 224), apareciendo imaginarios culturales e históricos específicos. Es desde ahí que en la obra de Cappa se toma el mito isabelino y se reafirman las situaciones teatrales en todos los cortes posibles de la pieza:

a) en un Hamlet que es un artista atribulado no solo porque debe vengar la muerte de su padre sino porque necesita encontrar los medios artísticos para hacerlo. Su problema no radica en qué decir sino en cómo decir desde su búsqueda creadora de vanguardia (transponiendo la temporalidad escénica se bromeará sobre lo snob de ese Hamlet formado en una capital europea con las últimas tendencias artísticas);

b) la situación “escénica” que conforma el ritual velatorio con todos sus elementos singulares. Los personajes-empleados se preparan para recibir a su público, mediados por la convención discursiva “familiar del occiso, conocido de los deudos”;

c) en Claudio que desde el principio se constituye como un mago, un prestidigitador que mueve los hilos de esos universos ficcionales que se atraviesan entre sí;

d) en la entrada del espectro Ofelia de entre el público a partir del cual se propone una nueva configuración espacial en la que los espectadores se vuelven parte y un plano más de la obra.

Aquí vemos de qué modo, tomando la referencia de *Hamlet* se produce reflexión sobre la propia práctica y sobre el campo en que ésta se inscribe. Entre estos universos el telón trabaja como el gran articulador. El mismo funciona como marco y signo de la representación en latencia y en acción. Lo limítrofe se organiza hacia un lado y otro de ese telón. Cuando los personajes más “cotidianos” lo traspasan, todo el orden de la obra se resignifica. Ahí se descubre una nueva escena para el espectador, la del espacio de pertenencia de esos personajes que habitan el tercer plano (sería un segundo plano metateatral de la pieza). Sin embargo, si bien ahí dentro se lleva a cabo una representación, habrá otra línea de espectadores que la verá desde e interior, lo cual reenvía permanentemente a esa extensión de mundos que podría llegar hasta el infinito.

En el trabajo sobre planos escénicos múltiples y en el límite que impone el telón como recorte, la escena convoca la presencia de un teatro de artificio, de un teatro de mundos infinitos. Y, en efecto, la obra toda se constituye como una especie de recorte vivo que ha sido zurcido y eventualmente forma parte de un único organismo activo, sin perder la singularidad de cada retazo.

Las marcas de experiencia que aparecen en estos procedimientos escénicos son las del encuentro de modos de narrar estos recortes metateatrales en que múltiples universos se ponen al servicio de una única poética, que es la que se inscribe en los cuerpos de esos actores en ese recorrido escénico singular. Este sería el último punto conformante de la subjetividad poética, es decir, que aquí se instala la configuración de la poética singular final. Ya están en juego todos los elementos que conforman a esta obra en sí. Sería el momento “definitivo” del proceso de búsqueda, con la consciencia de que el material seguirá mutando durante las funciones y las eventuales temporadas. Dicha poética se conforma a partir del cuerpo de actores que tienen distintas filiaciones formativas y en ciertos casos distintos códigos de actuación; es una poética que posee una jerarquía y un foco escénico variable, llegando incluso a invertirse durante el proceso de ensayos y durante las funciones también; una poética no se centra en una dirección de actores demasiado fina porque prioriza hacer hincapié en un trabajo de estrategia espacial muy específico (es decir, una coordinación de grupo por sobre un trabajo a partir de las individualidades); y genera textualidades que se vuelven anécdota para poner por delante cierta “potencia escénica” de la singularidad en los cuerpos.

Atrapados en el mito

Si consideramos que el pensar la subjetividad discursiva (atravesada por la dimensión histórica y política que le es inherente) permite preguntarle a un texto no sólo acerca de su significado sino también acerca de las identidades que proyecta, los lugares, las voces y los cuerpos, esto resultaría en la indagación acerca del “quién habla” (Scarano, 1997, 25) desde ese espacio de enunciación. De modo similar, al hacer nuestro análisis a partir de la sistematización que la subjetividad poética propone, buscamos las marcas de las voces que la conformaron durante su proceso de creación.

En *El cuerpo de Ofelia* los personajes provenientes “de la realidad” se encuentran atrapados en este espacio al que llegan y del que no pueden escapar, pero también ambas mujeres están atrapadas en sus propias realidades. Ambas son mujeres, y como tales se encuentran supeditadas dentro de esta propuesta escénica a la voluntad de las ficciones que, inevitablemente, van delineando lo que queda de esa realidad de la cual forman parte. Frente a ésta ellas buscarán contradecirla, pero no podrán evitar ser coptadas por ella, en principio como espectadoras, y en finalmente tomadas en cuerpo. La médica es objeto de la burocracia de la que forma parte en medio de una transición o “cambio de gestión”, la nadadora es víctima de las redes sociales y de las marcas que la signan y le indican qué ser, quién ser, así como de la figura masculina que tiene a su lado, que la desprestigia y la degrada. Poniendo en acto la idea de contradicción y antagonismo como los elementos constituyentes de la tragedia, así como también de la coyuntura de la política argentina actual, se hace presente como una escena más en diálogo con las demás. De hecho, durante el proceso creativo de la puesta en escena, el elenco trabajó a partir de lo que propone Rinesi (2003) respecto de la articulación entre pensamiento político y pensamiento trágico:

El pensamiento trágico, en efecto, en la medida en que es un pensamiento capaz de convivir con el conflicto y de tratar de pensar en él y a partir de él [...] es un tipo de pensamiento especialmente apto para el estudio de los fenómenos políticos (15).

En cierta medida, Badiou (2014) también concibe la articulación del teatro y la política en esos términos al afirmar que “el teatro es un arte que agrupa a las personas y tal vez las divide o las unifica: es un arte de lo colectivo” (75). En este caso esta idea de división/unificación se encuentra subrepticamente (haciendo referencia a la idea de grieta), pero estallado a nivel escénico en los múltiples planos que hemos descripto. Ese espacio de lo colectivo se encuentra, a su vez, multiplicando en diversos universos todo acontecimiento político convocado desde los procedimientos que portan lo trágico. Indudablemente, esos mundos que aparecen en este material escénico son evocadores de la dimensión coyuntural en que el mismo es concebido. Y será a través del procedimiento de funcionalización que se constituye el “mundo en miniatura” que conforma la obra que esas “historias y personajes que en distintos grados siempre tienden puentes con lo real” (Scarano, 2009, 212).

Los intereses de los poderosos manipulan y juegan con estas criaturas. Esos juegos de poder salen y se reconocen dentro del relato mítico hamletiano pero decantan en elementos coyunturales evidentes que conforman el día a día en la Argentina actual. Todo es contradicción y todo puede volverse antagonismo leído desde nuestra realidad. Ese prestidigitador manipulador maniqueo personificado en Claudio es evocador de Mauricio Macri y sus pobres, pero tristemente efectivas operaciones discursivas que intentan burdamente ocultar las manipulaciones de un gobierno ejecutor de un tipo de disciplinamiento que recuerda demasiado a otra época nefasta de la Argentina; la Gertrudis y su histeria entre el hacer y el no hacer, su coquetería exultante podría ser una ironía sobre Cristina Fernández de Kirchner y su indecisión de ocupar el cargo al que es quien es convocada y solicitada por aquellos que la apoyaron y acompañaron; este Laertes gremialista es quien se ocupa de contener a “las hordas”, un pueblo dispuesto a apoyarlo. Latencia de conflicto que se intenta contener, latencia de explosión en la Argentina de hoy. Múltiples son los elementos de este material escénico que se vuelven evocadores de situaciones políticas actuales: el miedo regulado/administrado por los medios, el “mensaje” que reza lo que podría pasar si se protesta, o si no se está adónde quieren que se esté, las omisiones deliberadas como un nuevo modo de avasallamiento, es Lopérfido cuestionando si fueron 30.000 desaparecidos, es la manipulación de la información a conveniencia de unos pocos, es el abuso al que el gobierno macrista nos tiene acostumbrados. Simulación, artificio y finalmente una impostura que va tomándolo todo: todos los planos, todas las teatralidades. Y aquí nuevamente como la exaltación máxima del artificio se plantea una nueva forma en que estos mundos propuestos se entrecruzan: el manejo de los medios que pareciera presentarse como citando una y otra vez a Lavand, reafirmando que “todo” está en el relato. En sus palabras: “La única misión del artista es convencer al mundo de la verdad de su mentira, sino fijate cómo mienten los poetas: ¡Qué mentirosos son, pero qué bien mienten!”^[6].

Y en medio de estas verdades siniestras que aparecen metamorfoseadas en personajes trágicos y por encima de las reescrituras que se evidencian, ésta es, principalmente, la obra de un cuerpo desaparecido. El cuerpo ausente de Ofelia sobre el que nadie responde y sobre el que se basa el mayor gesto de simulación de esta ficción: aquel que concibe que es preferible callar porque lo que hay para decir no será nada bueno, no es inocente.

La inocencia se la llevo ese cuerpo de mujer, joven, que ya no está presente, se aparece únicamente en la forma de un espectro para recordarles a todos lo que no hicieron por ella. Este es el cuerpo ausente también de todas las mujeres víctimas de femicidios en Argentina: cuerpos ausentes en silencio. Por callar. Podría también ser el cuerpo de quien, acompaña una lucha militante, al solidarizarse con otro que lo necesita. Ese gesto, ese apoyo se puede pagar con la propia vida, con la propia desaparición como hemos visto en estos últimos meses en Argentina y los manejos mediáticos y gubernamentales repetitivamente horribles en torno al caso de Santiago Maldonado.

Se está trabajando sobre *Hamlet*, pero el cuerpo de esa mujer-niña que se ausenta es la verdadera “tragedia desfasada” de la obra, el lugar en que la singularidad de la pieza hace aparecer “imaginarios históricos y culturales determinados” (Scarano, 2009, p. 224). Porque el procedimiento propuesto es entrar en el marco de la ficción para captar algo de lo que sucede en nuestra realidad. Casi tres meses después de su desaparición, Santiago es hallado sin vida, flotando en un río. Y como la Ofelia de cuerpo ausente vuelve una y otra vez a pedir que reclamen por él.

Nuevamente, entonces, como leímos en la sinopsis de la obra: “El poder en Argentina se negocia con un cadáver. Que casi siempre no se sabe dónde está o se lo manipula después. Un cadáver que no dejan morir, un velorio eterno. Argentina está siempre de velorio.”

?

Conclusiones

En este recorrido que aquí concluimos no hemos pretendido responder a la significación de la obra propuesta, sino que hemos buscado las marcas de las voces que la conformaron durante su proceso de creación. Como hemos anticipado, el análisis que aquí presentamos tiene una base metodológica que prioriza la genealogía del proceso que deriva en la obra y no la obra en tanto resultado (o producción leída como objeto autónomo sin considerar que responde a un proceso). A partir del mismo, el estudio de la estructura y descripción de la materialidad escénica de la obra funciona únicamente en tanto completa el análisis de los procesos que configuran a la poética en sí y al análisis de la concepción de teatro de los artistas durante el contexto de producción de esa obra en particular.

De todos modos, sabemos que, bajo ningún aspecto esta indagación puede ser conclusiva. Retomando la idea del relato de intimidad en que afloran todos los elementos del sujeto que produce discurso, continuamos preguntándonos cuál será el sujeto de la escena, cuáles serán los modos en que se configura esa voz escénica colectiva de la que percibimos el rastro que emana una poética y las huellas de los sujetos que la conforman, dejando en la materialidad de la obra las marcas de sus propias vidas. Sospechamos que será a través de estas evocaciones de nuestra realidad que parecieran camuflarse en una tragedia isabelina. El relato de intimidad en esta obra se constituye desde diversos ejes, pero hay dos patas que se conforman como el claro signo que recibe las marcas de todo lo que va sucediendo en este relato. Se trata esas dos mujeres que son quienes intentarán desclamar una y otra vez las mediaciones de este mito desde la lectura que su coyuntura histórica les permite hacer.

El personaje de la médica se presenta como la voz subversiva que no aceptará las condiciones de esa realidad otra que se le quiere imponer y de la cual no puede escapar (especialmente desde su incansable indagación en torno al cuerpo ausente de otra mujer) y la nadadora se presenta como víctima del entorno que la determina dentro de su propia realidad y víctima del relato ficcional del que formará parte, a su pesar, al ser usada como reemplazo de aquel cuerpo que pretendía velar. Dentro de los tipos de discurso que propone Drucaroff dentro del orden de género, quizá sea únicamente ese tipo de discurso silente, aquel que no se puede enunciar, el que podría haber salvado a ese cuerpo femenino de su destino trágico.

BIBLIOGRAFÍA

Badiou, A. (2014) *Elogio del Teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Dort, B. (1995) *Le spectateur en dialogue*, Paris : POL

Drucaroff, Elsa (2016) “La pelea de clases, la lucha de género”, *Revista Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín, in <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-pelea-clase-la-lucha-genero/>

Rinesi, E. (2003) *Política y Tragedia*, Buenos Aires: Colihue.

Scarano, L. (1997) “Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto/Posiciones de sujeto” CELEHIS; Mar del Plata, Argentina; pp. 13 – 29.

----- (2009) “Rituales de intimidad: cuerpo, experiencia y lenguaje” CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 18 – Nro. 20 – Mar del Plata, Argentina; pp.205-228.

Shakespeare, W. (2015) *Hamlet: príncipe de Dinamarca*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Interzona Editora [Traducción Carlos Gamerro]

NOTAS

[1] Dentro de lo acotado de la extensión que permiten estas páginas.

[2] *El cuerpo de Ofelia* se ensaya en 2016 y se estrena en 2017 en el teatro Andamio '90 en CABA. La obra se elabora a partir de una dinámica de escritura-montaje que podríamos leer, en relación a sus dinámicas de trabajo, como se ha dicho, en tanto un tercer tipo de abordaje dentro de la materialidad escénica de Bernardo Cappa. En este caso la dramaturgia no se encuentra únicamente a su cargo, sino que se produce en colaboración con Pedro Sedlinsky. Además, el trabajo de dirección y puesta en escena toma, desde su origen, una lectura de una obra previa como universo de referencia al constituir la ficción singular de este material escénico específico. La propuesta surge de dos actrices que convocan a Cappa para hacer una obra en coproducción con Andamio '90 y a partir de ahí se empieza a conformar el elenco, con la idea de hacer un abordaje de *Hamlet* desde la idea de “mito”.

[3] La obra comienza en una casa velatoria. La antesala de un velorio de alguien que hasta ese momento no sabemos quién es. En su etimología “velorio” responde a la acción de hacer guardia durante la noche. El velorio viene del verbo “velar” y, a su vez, éste deriva del latín “vigilare” (o vigilar). De este modo, en esa situación de vigilia, comienza el ida y vuelta entre *Hamlet* (el espectro que aparece durante una guardia nocturna) y la espera del comienzo de este velorio que, luego sabremos, no tiene cuerpo.

En este montaje escénico el que llega de afuera es Laertes (a quien todos le temen) porque llega creyendo que va al velorio del padre y ahí se entera que la muerta es su hermana. Durante el abordaje del universo asociativo propiciado por la obra de Shakespeare es que surge la idea de velorio de Ofelia y los primeros acercamientos se dieron desde la improvisación en torno al universo hamletiano en general y a la muerte de Ofelia en particular, trabajando especialmente sobre los últimos dos capítulos de la obra de Shakespeare. Respecto de esto en el proceso creativo afirmarán que “en *Hamlet* hay un montón de situaciones que uno puede improvisar y puede relacionar, y la obra casi que lo resiste todo. Entonces, trabajamos desde improvisaciones y sobre todo desde la idea de un velorio.”

Este velorio además porta otra complejidad y esa es, en parte la razón por la que se potencia la idea de la muerte al detenerse ahí. El cuerpo ausente de Ofelia se inscribe en ese espacio teatro-casa velatoria-hogar hamletiano en que se reúnen a velarla, pero sin demasiada elocuencia, un poco por lo bajo, o como lo describen ellos, un velorio que “tiene la característica de ser un velorio trunco, un velorio trucho, el velorio de alguien que se suicidó”. En el texto original el suicidio de Ofelia es la razón por la que su velorio no debería ser llevado a cabo.

[4] Sería el segundo punto en la configuración de la poética definitiva: “selección de los materiales que colaboran con la construcción de este objeto de trabajo”.

[5] En este caso el texto se elaborará de modo post-escénico en el cruce de esos tres universos indagados desde lo escénico en un procedimiento de “doble puesta en valor”. Algo de lo que Bernard Dort enuncia como vínculo plurívoco entre texto y escena: “Le rapport entre le texte et la scène n'est donc jamais univoque. Le texte produit la scène : il contient en germe sa théâtralité, il la prévoit, il anticipe même, parfois, les mutations du modèle de la représentation. Mais la scène produit aussi le texte : elle le complète, elle le fixe, provisoirement; parfois même, elle l'engendre (Molière et Shakespeare ont été eux, aussi, des comédiens). Certaines des plus grandes œuvres classiques du répertoire semblent issues de l'écriture dramatique telle qu'on la pratiquait à l'époque moins que de la pratique scénique. En tout cas, elles incluent cette pratique et ses aléas dans le processus même de leur écriture (il est significatif que, en matière de théâtre, le mot de «composition» l'emporte -ou l'emportait- sur celui d'écriture: on compose une pièce, on écrit un roman).” Dort (1995, 264). Para el abordaje mencionado el elenco trabajó sobre la versión de *Hamlet* de Gamerro (2015) que les interesaba por ser una traducción al español con una “textualidad que fluye, muy contemporánea” (como afirmó Sedlinsky). Ahí es cuando notaron que todo el texto del *Cuerpo de Ofelia* tenía que ver con otro tono, un tono más cruzado entre los tres universos que ya habían estado investigando. Relacionados con algo más del “aquí y ahora” y con “algo de la palabra que tiene que resonarle al actor” (entrevista Sedlinsky). A partir de ahí, en busca del texto dramático definitivo de la puesta en escena se hizo un recorte a partir de una cierta apropiación de la palabra para que resuene en una zona de lo propio (para el otro actor y para el espectador). De este modo, la versión final tuvo mucho de lo que fue sucediendo en los ensayos y una reescritura por sobre ello.

[6] En <http://www.perfil.com/protagonistas/rene-lavand-un-ilusionista-que-hizo-arte-con-los-naipes-0207-0102.phtml>