

Hamlet, nuestro contemporáneo: relecturas desde la escena peruana del cambio de siglo

Hamlet, our Contemporary: Rereadings From the
Peruvian Turn-of-the-Century Theatre Scene

Gino Luque

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
gluque@pucp.pe

Resumen

La presencia de William Shakespeare en la cartelera teatral peruana es significativa (alrededor de 30 montajes en los últimos 25 años). Es superior a la de autores españoles fundamentales para la tradición nacional o incluso a la de autores peruanos anteriores a la primera mitad del siglo XX. En este período, destaca, además, la recurrencia de montajes de *Hamlet*. Sostengo que *Hamlet* se ha convertido, en la escena peruana del paso del siglo XX al XXI, en un motivo alegórico para repensar determinados problemas políticos desde la libertad que otorga la ficción teatral. Para explorar esta hipótesis, se analizan cuatro montajes: los dirigidos por Roberto Ángeles en 1995, por Alberto Ísola en 2001, por Jorge Chiarella en 2013 y nuevamente por Roberto Ángeles en 2016.

Palabras clave:

Hamlet – teatro peruano contemporáneo – puesta en escena.

Abstract

The presence of William Shakespeare in the Peruvian theatre productions is significant (about 30 stagings in the last 25 years). Its presence is superior to that of some Spanish authors who are fundamental to theatrical national tradition or that of some Peruvian play writers of the first half of the twentieth century. In this period, it is observed the recurrence of *Hamlet's* stagings. I argue that *Hamlet* has become, in the contemporary Peruvian theatre, an allegorical figure to rethink certain political issues from the freedom granted by the theatrical fiction. To demonstrate this hypothesis I will analyse four mise-en-scene of *Hamlet* between 1995 and 2016.

Keywords:

Hamlet – contemporary Peruvian theatre – mise-en-scene.

En su estudio sobre el teatro de William Shakespeare, Harold Bloom afirma con respecto a la pieza que convoca mis reflexiones en este artículo que “*Hamlet* es apenas la tragedia de venganza que solo finge ser” (397). El crítico inglés, con este juicio, alude al hecho de que la citada obra de Shakespeare solo parece cumplir en apariencia con las premisas del modelo dramático a partir del cual, supuestamente, ha sido concebida. Si damos por válida dicha observación (y así lo haremos en este artículo), entonces sería legítimo preguntarse: si *Hamlet* solo simula ser una tragedia de venganza o, en todo caso, si la obra solo encaja parcialmente en dicha categoría descriptiva, ¿a qué género dramático sí pertenece plenamente y, por tanto, qué modelo textual organiza la pieza y ordena las expectativas de interpretación del público (ya sea este lector o espectador)? Siguiendo esa línea de razonamiento, incluso sería válido formular el siguiente interrogante, quizá un tanto más ingenuo que los anteriores, pero no por eso menos productivo para efectos de contribuir a la discusión: ya que *Hamlet* solo es una tragedia de venganza en parte (o “apenas”, según la lectura de Bloom), apariencias al margen, y siempre desde esta perspectiva que se podría calificar como taxonómica, ¿qué cosa es realmente *Hamlet*? O expresado de una forma más concisa: ¿qué cosa no finge ser *Hamlet*?

Para echar un poco de luces sobre estas disquisiciones, pienso que resulta pertinente recuperar una idea que acertadamente formuló René Girard en otro clásico estudio sobre la obra de Shakespeare: *Hamlet*, antes que ceñirse a las convenciones del género de la tragedia de venganza, más bien pone en crisis dicha forma dramática (348-9). En efecto, la lectura de Girard resulta iluminadora y sumamente productiva para el debate que se viene sosteniendo. El carácter singular de *Hamlet* radica en que es una tragedia de venganza que se resiste a serlo o, planteado en términos más generales, es un texto dramático que pone en tensión y llega subvertir su propio paradigma de escritura. Y, precisamente al deconstruir su propio modelo textual, *Hamlet* termina hablando de otros temas que parecen haber soportado mejor el paso del tiempo que el viejo tópico de la venganza y que continúan resultando especialmente inquietantes y conmovedores a los lectores y espectadores de hoy en día.

Por ello, al tiempo que es una fallida tragedia de venganza, donde el vengador tarda cinco actos en realizar malamente una venganza que pudo concluirse casi apenas iniciada la pieza, *Hamlet* encierra simultáneamente muchas obras más. Así, *Hamlet* es una historia de malentendidos y muertes accidentales; una meditación sobre el suicidio; una especulación sobre el mal; un relato sobre la corrupción del ser humano y la descomposición moral de un Estado; una tragedia sobre los peligros de una conciencia excesivamente lúcida y que lucha inútilmente por preservarse pura; un drama acerca de la relación entre un padre que partió antes de tiempo y un hijo que intenta cumplir tenazmente con las expectativas de este pese a su torpeza y limitaciones; el retrato de un grupo de jóvenes desencantados que se extravían en el tránsito hacia la adultez; una reflexión sobre la teatralidad del poder, pero también acerca del poder de la teatralidad; entre otras lecturas posibles¹.

1 Sobre este mismo punto, Jan Kott, en su estudio seminal sobre la obra de Shakespeare, afirmaba lo siguiente en una línea de interpretación bastante similar a la que se viene ensayando en este artículo: “En *Hamlet* se barajan muchos problemas: política, fuerza y moralidad, debate sobre la unidad de la teoría y de la práctica, sobre la finalidad suprema y el sentido de la vida; hay una tragedia amorosa, familiar, estatal, filosófica, escatológica y metafísica. Hay de todo. Y, además, contiene un sobrecogedor estudio psicológico, un argumento sangriento, un duelo, una gran carnicería. Se puede escoger a voluntad. Pero hay que saber para qué y por qué se escoge” (Kott 76-7). Ciertamente, el peligro de esta clase de aproximaciones

Entonces, si *Hamlet* encierra todas esas historias y muchas más, es decir, si parece comportarse como una suerte de espejo donde cada generación se mira y se reconoce a sí misma (Kott 76), y, a la par que nos inspira, desencadena preguntas sobre nuestro propio tiempo y condición, no debería causar extrañeza que, precisamente dada esa multiplicidad y densidad de sentidos potencialmente contenidos en la pieza de Shakespeare, cada montaje de *Hamlet* nos cuente, a su modo, un relato singular a partir de la tragedia de este príncipe danés de leyenda. Y así como toda interpretación contiene parte del modelo original que la inspira, pero también nos dice algo acerca de aquel que produce, a partir de este, un nuevo objeto estético (o discurso escénico, en este caso), estas versiones de la historia de Hamlet, inevitablemente, siempre revelarán tanto algo de Shakespeare como algo de nosotros mismos. Jan Kott es más radical aún en este punto y llega a sostener que lo verdaderamente relevante, casi lo que justifica las constantes reactualizaciones de las piezas de Shakespeare, es cómo estos textos se comportan como una suerte de dispositivos dramáticos que nos permiten entender aspectos de nuestra condición contemporánea: "Lo que importa es solo esto: llegar a través del texto shakespeariano a la experiencia contemporánea, a nuestra inquietud y nuestra sensibilidad" (76).

La dinámica anteriormente descrita no debería resultar sorprendente en lo absoluto si se tiene presente que, de acuerdo con los planteamientos de la semiótica teatral, una puesta en escena no es sino la materialización de una lectura particular (entre otras posibles) del texto dramático, a saber, la del director de escena. Así, este adquiere el estatus de emisor de un nuevo discurso (el discurso de la puesta en escena), que se elabora a partir de su interpretación de un discurso anterior (el texto dramático), para cuya composición dispone no solo del código verbal (como ocurría en el caso del dramaturgo), sino de todos los sistemas de signos que eventualmente pueden integrar una representación teatral. De allí que, siguiendo a María del Carmen Bobes Naves, se pueda sostener que la representación teatral es una objetivación dinámica y transitoria del texto escrito, que, a diferencia de este (que, en cierta forma, llega a existir independientemente de su autor y de sus lectores), se encuentra siempre condicionada por un proceso de comunicación, efímero e irrepetible, entre un emisor múltiple (dramaturgo, actores, equipo creativo, etc.) y una comunidad de espectadores, situada en unas coordenadas espaciales y temporales específicas (106-7).

Este último aspecto, relativo a cómo los factores espaciales y temporales condicionan tanto el acto de enunciación como de recepción de la puesta en escena, queda recogido en el concepto de concretización, propuesto por Patrice Pavis. Por medio de esta noción, el autor busca dar cuenta de cómo, en la producción de sentido, la relación entre significantes y significados no se da en un vacío abstracto, sino que se inserta en un contexto social específico, configurado a partir de las coordenadas espaciales y temporales de quienes participan en el circuito de comunicación. Estas dos variables precisamente desempeñan un rol determinante en el proceso de decodificación e interpretación del mensaje del hecho teatral. Por ello, afirma Pavis, la obra (es

contemporáneas, podría argumentarse, residiría en que pueden dar licencia a interpretaciones arbitrarias del texto original o a montajes que tomen la pieza clásica no ya como un estímulo o un punto de partida para un proceso creativo original, sino como un pretexto para alardes o lucimientos creativos de parte del director de escena. Sin embargo, el debate acerca del límite entre una relectura, una adaptación o una reapropiación de un clásico desde la escena contemporánea, y de la justificación y valor del producto resultante, es un asunto no poco polémico y que excede absolutamente los propósitos y alcances de este artículo.

decir, el conjunto de significantes y significados del texto dramático o de la puesta en escena) es leída o recibida concretizada por el contexto social del lector o espectador (“Producción y recepción” 22-3). El autor explica esta dinámica de la siguiente manera:

. . . se establece una relación de intercambio entre texto dramático y Contexto Social. En cada puesta en escena, el texto es puesto en situación de enunciación en función del nuevo Contexto Social de su recepción, el cual permite o facilita un nuevo análisis del Contexto Social de la producción textual y escénica, lo que modifica otro tanto el análisis de los enunciados textuales y así hasta el infinito (“Del texto a la escena” 78).

En el caso específico del teatro peruano contemporáneo, curiosa y reveladoramente, Shakespeare es el autor con mayor presencia en la cartelera de los teatros comerciales de la capital (mucho mayor incluso que la de dramaturgos históricamente más cercanos a la tradición teatral peruana, como aquellos del teatro clásico español, o que los propios autores nacionales de los siglos XIX y primera mitad del siglo XX)². Además *Hamlet* es la pieza que con mayor frecuencia vuelve a los escenarios en diferentes versiones y reinterpretaciones. Ante esta evidencia, cabe preguntarse: ¿qué particularidad poseen las concretizaciones de la historia del príncipe danés en los escenarios del Perú actual? ¿En qué reside su originalidad o novedad (o, al menos, su frescura)? ¿Qué nuevo aspecto del texto original iluminan estas actualizaciones? ¿Cuál es el aporte de estas lecturas para la interpretación del drama de Shakespeare? ¿Qué peculiaridades de la tragedia de Shakespeare y, simultáneamente, del Perú del cambio de siglo revela la forma en que ha sido resuelto escénicamente el drama de Hamlet en estos montajes?

Lo que más poderosamente llama la atención, casi a manera de una constante, es que las puestas en escena de *Hamlet* en el Perú actual poseen un alto valor simbólico, que rescata y resalta más precisamente la fuerte connotación política del drama original. En tal sentido, la hipótesis de este trabajo, basada en la observación y análisis de los montajes teatrales en Lima de obras de Shakespeare en general y de *Hamlet* en particular en los últimos 25 años, es que esta tragedia se ha convertido, en la escena peruana de finales de los siglos XX e inicios del siglo XXI, en un motivo alegórico para repensar determinados problemas políticos vigentes (y urgentes) en el Perú del cambio de siglo desde la libertad y flexibilidad que otorga la ficción teatral.

Frente a este repertorio, surgen algunos interrogantes. ¿A qué podría responder esta clase de interpretación del texto? ¿A qué se podría deber este peculiar uso performativo de la tragedia de Hamlet? ¿Por qué se ha optado por *Hamlet* para establecer esta suerte de diálogo entre una coyuntura histórica determinada y una metáfora de carácter político cuando existen otras obras de Shakespeare que parecen prestarse más evidentemente para esta tarea, en la medida en que plantean la relación entre drama y política de forma más transparente (como,

2 En el período que va desde 1990 hasta 2016, solo en teatros comerciales, ya sea oficiales o administrados por instituciones o asociaciones privadas, se han estrenado alrededor de treinta montajes de piezas de William Shakespeare (y se han anunciado ya dos nuevos estrenos para 2017). Entretanto, durante el mismo período, las puestas en escena de obras de dramaturgos del Siglo de Oro español, incluyendo tanto montajes profesionales como de escuelas de teatro, no superan la cifra de diez (considerando un estreno que recién se dará en 2017). El número de puestas en escena de obras de autores peruanos del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX es similar. Para un análisis más detallado de este tema, véanse Luque (“Segismundo vs. Hamlet”) y Rodríguez Garrido (“Recepción, apropiación y usos”).

por ejemplo, ocurre en las piezas históricas o en ciertas tragedias donde la trama política es un elemento axial en el conflicto central de la historia)?

Se podrían arriesgar algunas respuestas para explicar esta predilección de la escena peruana actual por *Hamlet*. La más obvia estaría relacionada con el prestigio simbólico de la obra. Y es que, dentro del imaginario colectivo local, *Hamlet* sintetiza la esencia de un clásico, lo cual le permite añadir, a la riqueza semántica y poder de interpelación propios de una pieza que trasciende a su tiempo, una gran capacidad de convocatoria de público y, por tanto, altas probabilidades de poder realizar una producción exitosa en términos económicos. Por otra parte, el motivo de un Estado corrupto resulta una imagen triste y lamentablemente cercana para el espectador peruano, dado que ha sido una situación recurrente y con referentes locales específicos a lo largo de la historia republicana del país. Asimismo, creo que la figura de una familia quebrada, y más específicamente el drama familiar ocasionado como consecuencia de la ausencia paterna, es una elaboración ficcional que ha servido, en la tradición literaria peruana, como alegoría de la nación y que ha resultado productiva, en el terreno de lo simbólico, para pensar nuestro drama en tanto comunidad imaginaria.

Al respecto, pienso que la eficacia y productividad de esta estrategia reside no solamente en el impacto emocional que produce en el público la inmediatez propia de la representación teatral y la ilusión de ausencia de mediaciones que lo caracteriza, sino en que, en tanto espectáculo –como sostiene Marvin Carlson con respecto a la *performance* (aunque lo que afirma es perfectamente válido para esta dimensión del fenómeno teatral)–, el teatro dota a la comunidad donde se practica de una ocasión privilegiada para reunirse, confrontarse, plantearse preguntas, ensayar respuestas y proyectar futuros posibles por medio del poder de la imaginación (Carlson 196).

Para explorar la hipótesis interpretativa formulada anteriormente, comentaré cuatro montajes de *Hamlet* recientes en Lima, cuya relevancia he establecido en función a su grado de complejidad escénica y a la repercusión (positiva) que tuvieron en la crítica especializada local. Se trata de los dirigidos por Roberto Ángeles en 1995 en el Teatro Británico, por Alberto Ísola en 2001 en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por Jorge Chiarella en 2013 en el Teatro Ricardo Blume, y nuevamente por Roberto Ángeles este 2016 también en el Teatro Británico. El propósito de este artículo es analizar cuáles fueron las condiciones de enunciación y recepción de estas tres actualizaciones semánticas y escénicas del texto dramático de *Hamlet* y de qué manera estas propuestas se concretaron en un escenario particular, en una situación y en un tiempo específicos, y con unos medios materiales y simbólicos determinados.

El montaje de Roberto Ángeles de 1995 abordaba el drama de *Hamlet* como la historia de un grupo de adolescentes que debían convertirse en adultos, sin estar preparados emocionalmente para ello, en un contexto de violencia. Esto terminaba quebrándolos psicológicamente y llevándolos a la enajenación e, incluso, hacia su propia destrucción. Ángeles exponía mediante los personajes del círculo de amigos del príncipe Hamlet, diferentes modelos de juventud, cuyas constantes eran el desamparo afectivo, la hostilidad del entorno y la situación de crisis ocasionada por las pugnas e intrigas de los personajes adultos. De ese modo, este ambiente marcado por la violencia acababa por extraviar y dañar, cuando no aniquilar, a estos adolescentes que, pese a que se les exigía adoptar una postura o incluso tomar una decisión para afrontar el conflicto en el que estaban inmersos sin pedirlo, se resistían a crecer. O quizá simplemente aún no estaban listos para hacerlo, en cuyo caso esa actitud pretendidamente acrítica o evasiva también podría

interpretarse como un último, aunque ingenuo y desesperado, intento por preservarse puros o por aferrarse a un insostenible mundo de seguridad y placer que, en realidad, muy al margen de sus deseos, ya había dejado de existir y era imposible de reconstruir.

La excepción a este derrotero de fracasos emocionales y existenciales la constituía Fortinbras, el príncipe noruego, quien, según la lectura del director, lograba sobrevivir a la serie de catástrofes debido a su falta de escrúpulos. Su estrategia de supervivencia, que reproducía la violencia que lo rodeaba, consistía en acabar con su conciencia moral a cambio de resolución práctica. Este trueque le permitía materializar su deseo de conquista y concretar, así, su plan de venganza (recuérdese que el plan de conquistar Dinamarca de Fortinbras está motivado por el propósito de vengar a su padre, caído en el campo de batalla al enfrentarse al padre de Hamlet, rey de dicha nación).

El resto de personajes ostentaba algún rasgo o virtud que, a la larga, resultaba inútil o incluso perjudicial para su trayectoria existencial: la inocencia en Ofelia, que acaba suicidándose por una decepción amorosa ocasionada por la desconsideración de Hamlet; la apatía y pasividad en Rosencratz y Guildenstern, que los convierte en objetos manipulables por Claudio y sus oscuras intenciones, en cuya red de ambición terminan enredados para finalmente ser ejecutados por orden de su entrañable compañero de estudios, Hamlet; la nobleza en Laertes, cuyo irracional e inflexible sentido del deber y su profundo amor filial permiten que sea engañado por Claudio, quien lo arroja al duelo con Hamlet, donde perderá la vida al caer en la propia trampa que intentaba tenderle al príncipe; y el sentido de la amistad de Horacio, quien, luego de un fallido intento de suicidio al constatar que la muerte de Hamlet es inminente, acepta la última voluntad de su compañero, se sobrepone a la pérdida y dolorosamente decide permanecer con vida.

Finalmente, Hamlet, en la versión de Ángeles, es un muchacho que intenta honrar la memoria de su padre, a quien admiraba, y cumplir con su mandato: la venganza. Sin embargo, dado que es un intelectual con sensibilidad artística (específicamente un estudiante de filosofía aficionado al teatro), no parece ser el más indicado para convertirse en asesino: su conciencia excesiva y sus disquisiciones éticas se traducen en falta de resolución (o en una suerte de resolución contradictoria, tan paradójica como impráctica). Pese a ello, resiste el dolor y, desde su mundo desestructurado por la ausencia del padre, desespera por cumplir con el encargo recibido por el viejo rey Hamlet. El personaje oscila también, con intensidad extrema y una convicción contradictoria, entre el deseo asesino y la compasión por su víctima, pasando por el desprecio hacia todo cuanto lo rodea (lo que, en consecuencia, lo lleva a considerar reiteradamente la opción del suicidio). El resultado será que, a pesar de sus esfuerzos, terminará equivocándose en sus decisiones; pero precisamente en el error estará la conmovedora belleza del personaje.

Para plasmar este contenido acerca de una juventud malograda, Ángeles demandó a su elenco un estilo de actuación que limitaba con el descontrol, con interpretaciones casi estridentes y de intensidad desbordada. Mediante esta técnica, buscaba retratar el daño psicológico que el contexto de violencia en el que habían crecido provocaba en este grupo de jóvenes perdidos. Para acentuar este aspecto del drama, Ángeles trabajaba con un espacio escénico enteramente de color negro (tanto piso como paredes), despojado de elementos ornamentales, en el que había dispuesto una escenografía elemental, funcional y aséptica (apenas un par de sillas, unos cuantos cubos y una banca sin respaldar, objetos todos de líneas rectas y de madera pintada

de negro). De ese modo, el foco de atención se ubicaba en los personajes, cuyo desamparo y carencias emocionales terminaban por verse resaltados³.

El efecto de destrucción irreparable de la catástrofe final se agudizaba con la supresión de la llegada a Dinamarca de Fortinbras, quien tiene, en el texto original, la función, pese a ser un invasor, de restablecer el orden quebrado por el crimen de Claudio y la incapacidad de Hamlet para resolver la crisis ocasionada por aquel acto fundacional del reinado de su tío corrupto. Para intensificar esa sensación de desgracia sin fin y de pesimismo radical, en la relectura de Ángeles, el espectáculo se cerraba con la célebre frase de Hamlet “el resto es silencio”, pronunciada delante de un Horacio destrozado anímicamente, rodeado por los cadáveres de la familia real y de Laertes. La última imagen, al subrayar el motivo de la muerte violenta y dejar inconclusa la trama del restablecimiento del orden político del reino de Elsinor, sugería el triunfo de la tragedia sobre la belleza y el impulso vital representado por la juventud, y parecía anunciar un futuro donde no cabía la esperanza.

Esta reflexión sobre una generación de jóvenes estropeada por un entorno social hostil, donde la desconsideración por la vida ajena parecía imponerse como una estrategia de supervivencia válida, fue planteada por Ángeles precisamente en un momento en que, en el país, se experimentaba una situación, hasta cierto punto, semejante (o quizá peor aún). Ocurre que, como consecuencia del conflicto armado interno que padeció el Perú durante las décadas de 1980 y 1990, el cual enfrentó al Estado peruano (y a todo el sistema democrático en general) a la ideología violentista y fanática de dos movimientos terroristas (a saber, el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). Efectivamente, toda una generación no solo creció marcada por una coyuntura de violencia exacerbada, sino que muchos de estos jóvenes participaron activamente en la guerra interna, ya sea seducidos por ideologías mesiánicas o de corte totalitario, o simplemente forzados por las circunstancias de un fuego cruzado. Algunos de ellos, inevitable y desgraciadamente, perdieron la vida en esta auténtica catástrofe nacional. Estrenado en 1995, cuando ya había transcurrido el momento más álgido del enfrentamiento bélico, el drama de *Hamlet* evocaba la catástrofe de una juventud quebrada absolutamente real. El montaje de Roberto Ángeles propiciaba una reflexión sobre el daño que una guerra civil, injustificada y salvaje había ocasionado en una generación, si no perdida, al menos sí severamente traumatizada.

En la versión de 2001 de Alberto Ísola, no era tan importante la venganza de Hamlet en sí misma, sino en tanto respuesta a una situación que exigía una acción inmediata y contundente al príncipe. Este era, como propone el texto original de Shakespeare, un estudiante universitario de filosofía, extremadamente racional y con una sólida educación moral, a quien el espectro de su padre se le presenta y le reclama la ejecución de un acto cruel e irracional. En esta reinterpretación el dilema de Hamlet era decidir entre apartarse de un mundo que le resultaba hostil y degradado (alejamiento que, eventualmente, en su opción más radical, podía traducirse en el suicidio), o permanecer en este mundo repulsivo precisamente para combatir aquello que encontraba deplorable y dañino en él por medio, sin embargo, de acciones reñidas con sus convicciones éticas. El problema radicaba, no obstante, en que optar por lo primero lo

3 Ejemplos de reseñas críticas que valoraron estos rasgos de la propuesta escénica de Ángeles fueron las aparecidas en su momento en el suplemento cultural del diario *El Peruano* y en el semanario *Caretas*.

convertiría en un cobarde, algo que definitivamente iba en contra de su escala de valores; pero enfrentarse al mal enquistado en Dinamarca (o sea, a Claudio) casi lo obligaba a emplear las mismas armas y estrategias de aquellos a quienes aborrecía, con lo cual terminaría convirtiéndose en alguien igual o peor que su enemigo al volverse él mismo también un asesino, aunque con la desgarradora conciencia de estar ejecutando actos contrarios a sus principios éticos. De ese modo, la pregunta de vengar o no vengar al padre, es decir, la cuestión de la legitimidad de la venganza, se mezclaba con el dilema de por qué para realizar un acto noble, como era honrar la memoria del padre, debía realizar un acto criminal, como era asesinar a otra persona. En otras palabras, la encrucijada era cómo ser leales a nuestros ideales, y combatir el mal y la violencia sin reproducirlas. De hecho, el director explicaba este nudo dramático en una entrevista concedida al suplemento *Dominical* del diario *El Comercio* de la siguiente manera:

El gran conflicto de este hombre nace del tener que hacer algo para remediar, vencer o cambiar una situación y no encontrar la manera de hacerlo, porque la única que se le sugiere es violenta y va contra sus ideas. . . En el fondo, la obra plantea un tema absolutamente contemporáneo: ¿Qué cosa puede hacer uno frente a un sistema podrido? ¿Puedes combatir ese sistema sin caer tú en la podredumbre? . . . Hay un punto de quiebre en Hamlet. Le están pidiendo una reacción violenta a alguien totalmente pacífico, y sin embargo, al final este ser se vuelve una máquina de matar. La sensación que me queda es que también enloquece y cae en esa vorágine de violencia... Hamlet es, por eso, la visión contemporánea del antihéroe. . . Pero el gran tema aquí es la podredumbre, que alcanza a todos los personajes: está la gente que mira, que no cree, que se vende, las víctimas como Ofelia, los vengadores como Laertes (4).

Para enfatizar el conflicto antes aludido, Ísola apelaba a dos soluciones escénicas. La primera consistía en que, luego del primer encuentro entre Hamlet y el espectro de su padre, en el que este le revelaba la verdad acerca de las circunstancias de su muerte y le encomendaba la tarea vengadora, el príncipe escribía con aerosol en la pared del fondo del escenario, que evocaba el patio de una prisión, la frase "Recuérdame". Esta inscripción permanecía inalterable durante el resto del montaje como recordatorio del deber de honrar al padre (bajo la forma de la venganza) que se le había encargado a Hamlet, mandato del cual le era así imposible evadirse. De esa manera, extraña y paradójicamente, el crimen adquiría el sentido de un salvaje acto de memoria: asesinar se convertía en la forma definitiva (y perfecta) de cumplir con el recuerdo y honrar al padre; lo cual, pese al carácter categórico del encargo formulado desde ultratumba, no parecía resolver la paradoja ética del crimen como acto de justicia ni ser garantía suficiente para que el vengador logre anular la culpa derivada del acto sangriento que se le reclamaba ejecutar. El recurso, por otra parte, generaba la sensación de que el propio espacio físico que ocupaba el príncipe, el mundo exterior como proyección de su mundo interior, o su mundo íntimo como sinécdoque del mundo entero, le recordaba la ofensa que debía vengar así como el llamado a la acción del que no podía abstenerse.

Esta presencia simbólica del padre (por medio de la inscripción material de su ley) se reforzaba mediante otro lenguaje no verbal. En esta versión, el espectro del padre no solo adquiría corporalidad al ser encarnado por un actor, dimensión física que potenciaba la relación padre/hijo, sino que el fantasma era representado por un actor que, además, interpretaba otros roles

más en el montaje (concretamente, al primer actor de la compañía de cómicos que llega a Elsinor y a uno de los sepultureros). Sin embargo, lejos de explotar las dotes de transformación del citado actor, el sentido del recurso, curiosamente, parecía no disimular que se trataba del mismo intérprete doblando papeles. Lo interesante de esta convención escénica era que no solo el público reconocía al actor que estaba detrás de los diferentes roles, sino que el propio Hamlet, desde la ficción, se desconcertaba en los encuentros con estos personajes, pues creía reconocer en ellos a su propio padre. Así, la sensación de estar siendo vigilado por este y la reactualización obsesiva del recuerdo (y la demanda de venganza indefectiblemente asociada a este) impedían al príncipe evadirse de su dilema.

Ísola, sin embargo, fue más allá e hizo que su reflexión sobre la responsabilidad ética del testigo del horror desbordara el escenario e implicara al espectador mediante una alteración en la trama con respecto a la historia original. Finalizada la escena del duelo entre Hamlet y Laertes, donde se producen además las muertes de Claudio y Gertrudis, Fortinbras y sus tropas hacen su ingreso al castillo de Elsinor. En ese momento, en la versión de Ísola, cuando Fortinbras pide a su ejército realizar una serie de disparos, estos no se refieren a las salvas en honor al príncipe caído, como propone la pieza original, sino que se trata de una orden para que sus tropas fusilen a Horacio, el único sobreviviente de la corte de Elsinor, y, por tanto, según el último deseo de Hamlet, el custodio de la memoria de los acontecimientos trágicos que acaban de suceder. Al morir el personaje que encarna el rol del testigo del horror, dicha responsabilidad se transfiere al espectador, quien, desde su posición privilegiada en la sala, también ha desempeñado dicho papel con relación a la ficción trágica escenificada. La imagen final del montaje, una vez que Fortinbras y su ejército se retiran del escenario, es un conjunto de cuerpos inertes desperdigados, íconos de la tragedia. La frase "Recuérdame" en la pared del fondo tiene como nuevo destinatario al público, el cual, interpelado por este mandato que parece quebrar la imaginaria cuarta pared, se convierte en el nuevo custodio de la memoria de las catástrofes. Al reactualizar el sentido de la inscripción, el público es obligado a reasumir el dilema ético de Hamlet: fingirse indiferente ante el mal y la corrupción, pretender que se puede estar más allá de ambos, o asumir el riesgo de hacerles frente y oponerles resistencia hasta, eventualmente, lograr transformar la realidad.

Esta reflexión sobre la imposibilidad de adoptar una actitud pasiva que termine legitimando la violencia o de refugiarse en la comodidad de una posición distante frente al mal que proponía Ísola por medio de *Hamlet*, se produjo en un momento crítico para todos los peruanos. Era el año 2001, ya había caído la dictadura de Alberto Fujimori y, en el contexto de la transición hacia la democracia, empezaban a investigarse los delitos de corrupción y las violaciones de las libertades civiles y de los derechos humanos que se habían perpetrado en aquellos años (1990-2000). La evidencia del horror era algo a lo que nadie se podía (ni debía) cegar, y aquellos crímenes ocultos que empezaban a salir a la luz exigían que los peruanos asumiésemos una postura (de condena) clara frente a ellos, pero también que reconociésemos nuestra responsabilidad (ética, política o penal, según el caso) en la historia nacional reciente, y actuásemos a favor de la justicia (o siquiera en contra del peligro de la amnesia colectiva) desde el rol social y político que cada uno tenía.

Para potenciar esta identificación entre el público limeño, su particular coyuntura política y el drama isabelino, Ísola no recurría a estrategias que pretendiesen forzar la analogía, sino que apelaba, más bien, al principio de distancia crítica al situar las acciones en un tiempo y un espacio distintos a los del espectador local, pero con puntos de contacto con su realidad inmediata; e

insertaba, además, un guiño sutil (pero inequívoco) al contexto nacional. Así, sacaba la historia del ambiente medieval en el que Shakespeare la situó y la trasladaba a la sociedad estadounidense de la década de 1960, no con una lógica costumbrista, sino con un sentido arquetípico o quizá, más precisamente, alegórico. La década de 1960 evocaba para el director una época plagada de conflictos sociales, en la que toda una generación de jóvenes perdió la inocencia a causa de la guerra de Vietnam y de los asesinatos de dos líderes carismáticos como lo fueron John F. Kennedy y Martin Luther King; y cuando la Guerra Fría dio lugar a una atmósfera de paranoia generalizada, que se tradujo en una política de vigilancia y control a cargo de los servicios de inteligencia y las redes de espionaje (Mayurí 91).

La conjunción de este contexto de inestabilidad política y la apariencia (frágil además de falsa) de orden y paz que artificialmente se pretendía construir e imponer desde una estructura de poder vil y manipuladora remitían, por medio de la analogía, al pasado inmediato del país. Y el guiño para que el espectador local cerrase la alegoría estaba en el replanteamiento de la relación entre los personajes de Claudio y Polonio. En esta versión, Polonio no era el torpe (y paródico) consejero del rey Claudio, como muchas veces se ha interpretado la dinámica entre ambos personajes, sino un experto en espionaje que cumplía el papel de siniestro asesor de un débil y decadente gobernante. Esta relectura, inspirada en la figura fría y calculadora del controvertido primer director del FBI, John Edgar Hoover (Mayurí 54), trasladada al contexto peruano, traía casi de inmediato a la mente del espectador la relación entre el expresidente Alberto Fujimori y su oscuro asesor Vladimiro Montesinos, cuya imagen física, además, parecía ser la base de la caracterización del Polonio del montaje⁴. De forma perturbadora, el escenario terminaba funcionando, siguiendo el precepto de Hamlet, como el espejo del vicio y de la virtud de nuestro tiempo.

El montaje de Jorge Chiarella pretendió resaltar dos ejes temáticos presentes en el texto de Shakespeare: la trama de corrupción y la reflexión metateatral. Con respecto al primero, el director, en su proceso creador, partió, por un lado, de la frase “Algo se pudre en Dinamarca”, por medio de la cual Horacio manifiesta su intuición (acertada ciertamente) de que existe una serie de acontecimientos ocultos sobre los cuales se asienta oscuramente el reinado de Claudio. Por otro lado, utiliza el célebre aforismo “El poder tiende a corromper y el poder absoluto corrompe absolutamente”, formulado por el historiador británico Lord Acton en una carta al obispo Mandell Creighton en 1887. El propósito final perseguido por Chiarella en su montaje era, en última instancia, establecer un diálogo entre la historia de traición y crimen que se relata en *Hamlet* y las lamentables historias de corrupción en las que se han visto envueltos los últimos gobernantes de Perú⁵.

Específicamente, Chiarella tenía como referente de esta reflexión al expresidente Alejandro Toledo, quien gobernó el Perú entre los años 2001 y 2006, luego del gobierno de transición de Valentín Paniagua, que siguió a la caída de la dictadura de Fujimori. Toledo encarnaba, por medio de su ascenso a la presidencia de la nación, un verdadero mito de superación personal así como de reivindicación de la población andina, históricamente marginada en el país. En un

4 El recurso resultó sumamente efectivo, tal como lo testimonian sendas reseñas de la época, como las publicadas en el semanario *Domingo* (de *La República*), y las secciones culturales de los diarios *Expreso*, *Gestión* y *El Comercio*.

5 La entrevista concedida por Chiarella al diario *La República* puede tomarse como ejemplo de reflexión del director acerca de las motivaciones e intenciones de su proceso creativo.

comienzo fue tenido como un líder fundamental de la oposición al gobierno de facto de Fujimori y como un tenaz defensor de la democracia. Sin embargo, una vez asentado en la presidencia, su imagen se fue deteriorando paulatinamente debido a una vida personal desordenada y a una moral ambigua hasta que, años después, precisamente alrededor de la época del estreno del montaje de Chiarella, terminó siendo acusado de malos manejos políticos, tráfico de influencias, malversación de fondos y lavado de activos⁶. De esa manera, la historia de Toledo acabó convirtiéndose en la historia de la debacle moral y envilecimiento de una persona que, en principio, tuvo nobles intenciones.

Para conseguir esta asociación alegórica, Chiarella no siguió el impulso más obvio de acercar el mundo ficcional original a una serie de referentes locales contemporáneos. Por el contrario, de una forma bastante flexible y sin demasiado rigor histórico, planteó una propuesta plástica y de vestuario que evocara la época isabelina. De esa manera, el director basó su propuesta en la noción de distancia crítica así como en el poder de sugerencia de la propia trama original (cuya semejanza con una serie de acontecimientos reales y recientes de la historia nacional debía ser actualizada por el espectador). La única intervención mayor que le hizo al texto para subrayar este contenido fue la eliminación del personaje de Fortinbras, precisamente para que el desenlace de la tragedia no fuera el restablecimiento del orden (o la fundación de uno nuevo) por medio de la llegada de este personaje ajeno al caos de Dinamarca, el cual, como se ha mencionado ya, pese a ser un invasor, es también el salvador de un reino que ha quedado a la deriva. Por el contrario, en el montaje de Chiarella, al cerrar el drama con la muerte de Hamlet, se potenciaba la sensación de caos, incertidumbre y destrucción radical propia de un pueblo que queda sin nadie que lo gobierne.

De todos modos, para guiar la lectura del espectáculo en el sentido que quería que se le diera, el director reforzó su interpretación por medio de dos recursos complementarios: uno de corte paratextual, a saber, el material gráfico que acompañó al montaje; y otro de naturaleza escénica, a saber, el diseño del espacio. Con relación al primero, en el afiche diseñado para la puesta en escena, se observa como imagen central, de color negro sobre fondo azul, un rostro partido por la mitad. El lado derecho corresponde a la silueta de un rostro humano mientras que el lado izquierdo corresponde a una calavera formada por un mosaico de moscas. La imagen juega con la connotación de degradación moral a partir de la asociación de las moscas con la materia en descomposición y la corrupción de la corporal. La composición es rematada con la ya citada frase de Horacio a un costado como para cerrar el sentido que el elemento gráfico pudiese tener. Con respecto al segundo recurso, el montaje aprovechaba la forma circular del escenario del Teatro Ricardo Blume (octogonal para ser más exactos) para, por medio de esta disposición espacial más próxima al ritual (donde no hay espectadores sino que todos son participantes), propiciar la incorporación del público en la anécdota e implicarlo con mayor énfasis en los problemas actuales con los cuales el director quería confrontarlo⁷.

6 Actualmente, la Fiscalía de la Nación imputa a Alejandro Toledo los delitos de tráfico de influencias, lavado de activos y colusión, y pesa sobre él una orden de captura internacional.

7 Cabe señalar que esta línea de interpretación política del montaje parece haber correspondido más a las intenciones (y declaraciones) del equipo artístico liderado por Chiarella que a la percepción que tuvo la crítica especializada de la puesta en escena. Una de las pocas reseñas que comenta la posible connotación política del montaje (y su reflexión en torno a la corrupción) fue la publicada en la revista *Velaverde*. Por el contrario, la amplia mayoría de reseñas dedicadas a la puesta en

Esta suerte de homenaje al teatro que también aspiraba a ser el montaje de Chiarella se concretaba, fundamentalmente, mediante la introducción de prólogos y epílogos a cada acto a cargo del actor primero, con lo cual parecía querer resaltarse el carácter ficcional de los hechos que se estaban presentando o comentando (según sea el caso), a la manera de la función que cumplen los coros de otras piezas del autor como *Enrique V* o *Romeo y Julieta*. Asimismo, los cambios de escena eran realizados por los integrantes de la compañía de actores que llega a Elsinor en el segundo acto, con lo cual se aumentaba la presencia y participación de los cómicos dentro de la historia y del espectáculo. De hecho, el efecto buscado parecía ser crear la ilusión de que eran los propios cómicos quienes construían delante de los espectadores esta historia trágica, que poseía no pocas implicaciones alegóricas. Por medio de estos recursos, que creaban, en cierto modo, un efecto de distancia crítica y resaltaban, de forma indirecta, el carácter artificial del espectáculo (o, por lo menos, su naturaleza no mimética), no se restaba contundencia al drama ni se disminuía tampoco el impacto de los temas que buscaba subrayar el montaje. Mediante estas convenciones escénicas, se generaba, más bien, una suerte de juego o dinámica metateatral por medio de la cual se pretendía resaltar el poder de la ficción en general y del teatro en particular para convertirse en un medio de conocimiento. Conocimiento que, como nos recuerda la lección dejada por la tragedia de Hamlet, debería traducirse luego en acción, y no limitarse solo a una actitud pasiva de queja o malestar, que juzga desde una supuesta superioridad moral. Cómo debería convertir el espectador en acciones precisas, eficaces y, sobre todo, justicieras la invocación que se le hacía, por la vía del desengaño, para salir de la pasividad era quizá el mayor desafío que se le encargaba al público asistente.

El montaje de Roberto Ángeles de 2016 mantiene lo fundamental de su propuesta de hace 20 años tanto en términos estéticos como dramáticos⁸. El escenario sigue siendo enteramente de color negro y sigue estando vacío, solo que esta vez los escasos muebles de madera han dado paso a un mobiliario de fibra transparente, que acentúa el carácter frío y aséptico del espacio, lo que contrasta abiertamente con la densidad de la descomposición moral del reino. El vestuario sigue sugiriendo que la muerte se ha instalado en Dinamarca al jugar con el color negro y con variaciones de tonos grises, excepto en el caso del rosa pálido del traje de Ofelia y del vestido rojo encendido de Gertrudis durante la primera parte del drama. Sin embargo, ambos personajes sucumbirán ante el poder del color de la fatalidad: la inocente Ofelia, ahogada, será cubierta por la oscuridad de su tumba, y la erotizada Gertrudis adoptará por Ofelia el luto que no supo guardar por su marido. La totalidad de los trajes, por otra parte, posee cortes estilizados y diseños vanguardistas de alta costura, todo lo cual contribuye a resaltar la belleza y plenitud física de los cuerpos que la tragedia estropeará de forma irremediable.

En esta puesta en escena, el énfasis, como ya se intuye a partir de lo expuesto, sigue estando en la juventud extraviada. Es más, el peso de esta dimensión de la trama es tal que la participación de los personajes adultos ha sido reducida solo a lo elemental y necesario para

escena resalta, más bien, aspectos tales como los juegos metateatrales presentes en el montaje (tómense como ejemplo las críticas publicadas en los blogs *El Oficio Crítico* y *Crítica Teatral Sanmarquina*).

8 Habiendo transcurrido apenas unas pocas semanas del estreno, al momento de la redacción de este artículo, aún son escasas las reseñas sobre la puesta en escena. En todo caso, como ejemplo de valoración crítica de la propuesta, se puede revisar la aparecida en *El Comercio*.

que se cuente la historia. El propio director explicita la línea de interpretación que ha seguido en una entrevista al *Dominical*:

[La vigencia de *Hamlet* radica] En que explora la esencia de nuestra humanidad, nuestra capacidad de acción, nuestra capacidad de reflexionar bellamente sobre lo que hacemos, nuestra voluntad y capacidad de decidir, nuestra torpeza en la ejecución. Todo esto en las manos de la juventud. Es muy hermoso cómo lo ha hecho Shakespeare, y lo es también que le pase esto a un joven: resultaría patético si le ocurriese a un hombre de 40 años. En un joven de 23 la duda es naturalmente bella, es parte de la belleza de la vida, su torpe exploración, aunque no llegue a resolverla.

En esta nueva propuesta, Ángeles ha profundizado más aún en el conflicto del hijo que desespera por honrar la memoria del padre difunto de una forma que termina destruyendo literalmente todo a su paso: la cordura, la alegría, la paz, la inocencia, la vida. Hamlet, convertido en un estudiante de artes plásticas, abre la obra pintando un retrato de su padre, lo cual no solo evidencia la causa del estado de melancolía inicial del personaje, sino que lo predispone al recuerdo y, por medio de este ritual de duelo por el padre ausente, sugiere la presencia de una suerte de deseo mimético latente en el príncipe. A partir de este marco interpretativo, resultan incluso más conmovedores la crisis dramática del personaje y sus fallidos intentos por convertirse en el vengador que su padre esperaba que fuera. Coherentemente con el foco de interés de esta lectura, en el desenlace, nuevamente se suprime la llegada final de Fortinbras. A cambio de esta supresión, que deja sin clausura la vorágine trágica, el montaje culmina con una imagen que sí proporciona un cierre redondo a la trama de la relación entre Hamlet y su padre. Así, una vez asesinado Claudio y ejecutada, por tanto, la venganza que arrastró a la muerte también a Gertrudis, Laertes y al propio Hamlet, retorna a escena el espectro del rey Hamlet para tomar en brazos el cuerpo sin vida de su hijo y llevárselo al reino de las sombras⁹. Este gesto, cargado de ternura, simboliza el ejercicio final de la paternidad del rey Hamlet y el reconocimiento último del acto de amor y sacrificio realizado por el príncipe.

Parece evidente que, en esta relectura de la tragedia, que potencia los aspectos psicológicos del drama de aprendizaje y crecimiento de Hamlet, los componentes políticos de la trama han sido prácticamente silenciados o relegados a un plano absolutamente secundario. Curiosamente, la propuesta de Ángeles de 1995 no difería demasiado en lo esencial de esta de 2016. No obstante, sí parecía existir una connotación política en aquel planteamiento escénico. Esta diferencia de sentido para discursos escénicos bastante semejantes parece explicarse debido a que las condiciones de recepción, es decir, la coyuntura histórica del país, ha cambiado. Para decirlo de forma muy sintética, la guerra interna ha dado pase a una etapa de estabilidad democrática y económica. Este cambio en el contexto configura un marco de interpretación radicalmente diferente de la misma historia, aunque está contada casi con los mismos recursos empleados hace dos décadas. El resultado es que, si antes los personajes sucumbían en la vorágine de violencia

9 En el montaje de 1995, el espectro era representado solo por una luz y una voz en off, lo cual potenciaba tanto la locura de Hamlet como la sensación de que el recuerdo del padre era una especie de presencia que, desde lo incorpóreo, iba tomando posesión del espacio. La solución adoptada en el montaje de 2016, es decir, que el espectro sea interpretado por un actor en escena, permite explorar, desde los lenguajes no verbales y desde la materialidad de los cuerpos, la relación afectiva entre Hamlet y su padre.

que los rodeaba, ahora desperdician su vida por apatía. Pese a ello, o independientemente de ello, uno se pregunta si esta aparente falta de conciencia política de los personajes (y, por tanto, esta supuesta ausencia de reflexión política en la puesta en escena) no debería llevarnos a que nos interroguemos acerca del descrédito actual de nuestra clase política o incluso acerca de los motivos y riesgos de nuestro desinterés y desconfianza hacia la esfera política.

Para cerrar este artículo, es preciso volver al inicio de estas reflexiones. Como debe de haber sido notado por los lectores familiarizados con la bibliografía crítica sobre el teatro de Shakespeare, el título de estas páginas pretendía evocar o, mejor aún, establecer un diálogo con el título de un libro seminal en el estudio de la obra del autor: *Shakespeare, Our Contemporary*, de Jan Kott, publicado en 1964¹⁰. Inspirado por la lectura que realiza Kott del teatro de Shakespeare desde las experiencias e ideas propias del siglo XX, este texto buscaba interrogarse por la vigencia y actualidad, no ya de toda la vasta obra del autor, sino, modestamente, del caso de *Hamlet* en la escena peruana del tránsito del siglo XX al XXI¹¹. En tal sentido, a partir del análisis de cuatro puestas en escena recientes de la citada tragedia, la pregunta que ha guiado este comentario ha sido qué tiene que decirnos (o qué nos dice aún) *Hamlet* a los espectadores peruanos contemporáneos. A manera de síntesis de lo expuesto, se puede afirmar que las puestas en escena peruanas más recientes de *Hamlet* han tendido a apostar por acentuar el contenido político de la obra para, por vía de la distancia crítica y la alusión indirecta, proponer una suerte de lectura alegórica de la propia coyuntura política en que se encuentra inserto el espectador. Las razones de la predilección por el texto de *Hamlet* para este propósito (en lugar de otras piezas del autor quizá más eminentemente políticas) son múltiples, y pueden ir desde el prestigio de la obra (emblema de lo clásico) hasta su evidente riqueza de contenidos simbólicos. El resultado, sin embargo, sea cual sea la causa última de la fascinación que continúa ejerciendo sobre nosotros, parece ser que *Hamlet* seguirá regresando a los escenarios del Perú para matar y morir, pero, sobre todo, para recordarnos el poder del teatro para revelar verdades ocultas.

Obras citadas

Bloom, Harold. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Bogotá: Norma, 2001. Impreso.

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. 2ª ed. Madrid: Arco/Libros, 1997. Impreso.

Cadillo, Ketty. "Shakespeare de ayer a hoy. Un Hamlet a lo Ísola". *Expreso*, 18 de abril de 2001, p. B-3. Impreso.

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.

¹⁰ La traducción al castellano del título del libro, publicada en 1969, fue *Apuntes sobre Shakespeare*, con lo cual no solo se pierde el juego intertextual que se buscaba establecer por medio del título del presente artículo, sino, sobre todo, se pierde el sentido de la propuesta interpretativa de Kott, anunciada ya desde el título de su estudio.

¹¹ Un balance general (y de mucha mayor ambición) acerca de la vigencia y actualidad del teatro de Shakespeare se puede encontrar, precisamente, en las actas del congreso titulado *Is Shakespeare Still Our Contemporary?*, realizado en 2004 a manera de homenaje por los 40 años de la aparición del libro de Kott. En dicho seminario, se discutió y evaluó, además, la relevancia y el carácter productivo de la aproximación ensayada por Kott para la comprensión del teatro de Shakespeare en el siglo XXI.

- "El Hamlet dentro de nosotros". *El Dominical*, 15 de abril de 2001, pp. 2-5. Medio impreso.
- Elsom, John, ed. *Is Shakespeare still our Contemporary?* Londres y Nueva York: Routledge e International Association of Theatre Critics, 2004. Impreso.
- Eyzaguirre, Jannina. "Hamlet, el príncipe herido". *La República*, 17 de julio de 2013, p. 26. Impreso.
- Girard, René. *Shakespeare: los fuegos de la envidia*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- "Hamlet. Clásico de Shakespeare según Roberto Ángeles". *Caretas. Ilustración Peruana*, 27 de abril de 1995, p. 70. Impreso.
- Hidalgo, David. "Hamlet. En el lado oscuro del mundo". *Domingo*, 6 de mayo de 2001, pp. 36-7. Impreso.
- Kott, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Trad. Jadwija Mauricio. Barcelona: Seix Barral, 1969. Impreso.
- Kott, Jan. *Shakespeare our contemporary*. Londres: Methuen, 1967. Impreso.
- Luque, Gino. "Segismundo vs. Hamlet. Breve reflexión sobre la (poca) presencia de la tradición clásica española en los escenarios limeños contemporáneos". *Revista Literaria Boliche* 5 (2010): 18-25. Impreso.
- Luzuriaga, Jamil. "El Hamlet de Aranwa". *Crítica Teatral Sanmarquina*, 5 de agosto de 2013. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2016.
- Mayurí Granados, María Elena. *La contemporaneidad del teatro de William Shakespeare en el Perú: el caso de Hamlet de Alberto Ísola*. Tesis. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. Impreso.
- Méndez, Juan Carlos. "El primer indignado". *Velaverde. Una revista sin clase*, 1 de agosto de 2013. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2017.
- Pavis, Patrice. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular". *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, 1994. 9-72. Impreso.
- . "Del texto a la puesta en escena: un parto difícil". *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, 1994. 73-89. Impreso.
- Rodríguez Garrido, José A. "Recepción, apropiación y usos del teatro del Siglo de Oro en el Perú". *Cuadernos de Teatro Clásico* 30 (2014): 185-237. Impreso.
- Servat, Alberto. "Hamlet: nuestra crítica de la versión del Teatro Británico". *El Comercio*, 17 de septiembre de 2016. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2016.
- Soberón, Santiago. "Hamlet y la modernidad". *Revista, suplemento cultural de El Peruano*, 8 de mayo de 1995, p. 10. Impreso.
- . "Corrupción y náusea". *El Comercio*, 25 de abril de 2001. Impreso.
- Trujillo, Dante. "Roberto Ángeles monta Hamlet en Teatro Británico". *El Dominical*, 13 de septiembre de 2016. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2016.
- Velarde, Sergio. "Crítica: Hamlet". *El Oficio Crítico. Críticas teatrales, estrenos y entrevistas*. 3 de agosto de 2013. Recurso electrónico. 21 de septiembre de 2016.

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 20 de junio de 2017