

# HAMLET

de  
**WILLIAM  
SHAKESPEARE**

direcció  
**THOMAS  
OSTERMEIER**

SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ BERLIN

## UNA CONVERSA SOBRE HAMLET

thomas ostermeier

**Presenta *Hamlet* al Festival d'Avinyó 2008. És perquè qualsevol director ha de muntar *Hamlet* almenys un cop a la vida?**

Fins fa molt poc, no en tenia gens de ganes, de muntar *Hamlet*, perquè no sabia ni per què ni com fer-ho. Però vaig anar a veure un muntatge que presentava un company i allà em va semblar evident que era el meu moment de fer-la. Sovint es presenta Hamlet com un personatge romàntic íntegre en un món corromput. No penso que sigui així de simple i vaig tenir ganes d'expressar la meua còlera contra Hamlet perquè no actua. Tenia ganes de violentar-lo una mica i clavar-li una bona coça al cu! El que també m'interessa és l'etern problema de la follia de Hamlet i tenia ganes de provar la hipòtesi que la bogeria pren possessió de Hamlet i que ell ja no es pot amagar més rere la màscara de boig que es posa al principi de l'obra. S'ha dit que amb *Hamlet* entrà-

vem a l'època de l'home modern, d'aquell que és conscient de la complexitat de les accions, en una època on s'oposaven una societat de guerrers i una societat de pensadors, d'intel·lectuals. Aquesta consciència de la complexitat de les accions possibles podria fer tornar boja la gent, tal com la filosofia de les llums a la França del segle XVII ho va poder fer tot desenvolupant massa la raó. Reflexionar massa comportaria obligatòriament una paràlisi de l'acció. Em sembla que és un tema molt actual per a nosaltres, que en sabem molt, d'analitzar els problemes nascuts de la injustícia social, però que no aconseguim realment actuar-hi en contra, políticament i globalment. Aquesta no-acció ens pot fer tornar bojos perquè en som conscients i ens mantenim en la impotència.

**Adaptarà la peça amb Marius von Mayenburg?**

Comencem amb una nova traducció i

de seguida veurem on tallar per concentrar l'acció en les problemàtiques de les que acabem de parlar. Així, començarem per l'enterrament del rei Hamlet i el casament de Gertrudis i Claudi, sense afegir-hi text, és clar, i encadenarem directament amb el primer discurs de Claudi abans de l'arribada de l'espectre. La nostra adaptació consistirà també en muntar la peça amb només sis actors, sempre en escena, que intercanviaran els papers, per subratllar el fet que Hamlet es va tornant boig a poc a poc i ja no reconeix les persones del seu entorn, i es pregunta sense parar on és la veritat dels discursos que sent. Voldríem que la mateixa actriu interpretés Gertrudis i Ofèlia perquè Hamlet s'ha tornat tan boig quan es troba confrontat a aquestes dues dones que pot perfectament confondre-les en un únic personatge, sense saber ben bé qui és qui... Però tot això planteja la pregunta essencial de com actuar la bogeria. Com reaccionar a la qüestió de l'actuació, perquè tots els personatges porten màscara, tothom fa un paper en un moment o altre. On és la veritat? Ha desaparegut definitivament?

**Podríem dir que quan Hamlet actua és per buscar la veritat mentre que els altres personatges actuen per dissimular-la?**

Del tot, i és el que voldria retrobar en el treball dels actors a escena fent-los encarnar diferents personatges. Hamlet només farà de Hamlet tret de quan serà actor a la peça que fa representar davant de Claudi i de Gertrudis.

**Com considera Poloni, que és un personatge que se sacrifica sovint a les adaptacions de *Hamlet*?**

El que és estrany és que Poloni era un

els consellers del rei Hamlet i que, per lògica, hauria de desaparèixer perquè pot ser un enemic de la nova cort. A la cort anterior, Poloni hauria pogut convertir-se en el pare de la nova reina si Ofèlia s'hagués casat amb Hamlet, el príncep hereu. Un cop s'ha girat la truita, es troba en una situació ambigua perquè, si la història d'amor continua, es pot trobar en una posició desfavorable. Aquí la política intervé en l'esfera privada i destrueix aquesta relació amorosa. Poloni és un home polític i no un vell dèbil, un home de poder que també se situa en l'estratègia i, per tant, en la mentida. Si Poloni és un personatge còmic només és perquè fa servir la comicitat amb una finalitat política.

**Participa en el complot contra Hamlet?**

Poloni participa en el malson que és tota aquesta peça, un malson organitzat al voltant de la consumpció d'un príncep privilegiat per a qui tot era possible i que es converteix en un pària després de la mort del seu pare, un pària que volen paraitzar i reduir a la impotència.

**Quan torna de l'exili, Hamlet encara és al món de la bogeria?**

Sens dubte la pateix menys que quan se'n va però, estranyament, tenim la impressió que ha oblidat tot el que ha passat abans. La seva discussió amb els enterramorts és, si més no, estranya per a un exiliat amenaçat de mort que torna per recuperar el poder, discuteix sobre la brevetat de la vida, és encara més impotent que abans. Podem explicar aquesta inactivitat patent i aquesta passivitat estranya per dos motius oposats: perquè s'ha tornat molt sensat o perquè s'ha estupiditzat totalment, com si hagués pres sedants en una clínica psiquiàtrica...

**Políticament, com interpreta el paper de Fortinbras, el príncep estranger que obtindrà el poder un cop morts Claudi, Gertrudis i Hamlet?**

Als anys 90, Heiner Müller va fer de Fortinbras, al seu muntatge de *Hamlet* al Deutsches Theater, el campió del capitalisme extrem. Avui ja no som en aquell període, en què hi havia una oposició entre programes polítics o econòmics realment diferents. No estic segur que hi hagi grans diferències entre Margaret Thatcher i Tony Blair a Gran Bretanya. Quan mirem les tragèdies històriques de Shakespeare, nascudes de la Guerra de les Roses, cada canvi de rei es fa enmig d'una gran violència, però finalment res no canvia profundament i tot es reproduïx idènticament. Penso que amb Fortinbras ens trobem una mica en aquest món. Representa un imperialisme nou, però amb ell no canviarà gaire cosa en un regne de Dinamarca que ja s'havia compromès, a l'època del rei Hamlet, en la conquesta de Noruega. Un imperialisme en substituirà un altre en funció de la força o de la feblesa dels protagonistes.

**En quina època situarà la peça?**

En un període contemporani força vague. L'escenografia serà extremadament simple, com una tomba immensa coberta de terra negra fangosa que al centre conté una gran taula que servirà de lloc de debat i dels àpats, mentre que el vestuari serà roba de nit contemporània, esmòquings i vestits llargs. El que voldria assenyalar és que aquest alt grau de sofisticació de la cort ha estat obtingut per mitjà de la guerra, la sang, la violència, representades pel fang on xipollegen els personatges.

**Sarah Kane deia que a les seves obres sempre hi havia una mica de**

**Shakespeare. No passa també el mateix en tots els seus muntatges, que no reculen davant d'una certa violència èpica molt shakespeariana?**

També podríem dir que hi ha sempre una mica de Sarah Kane en els meus muntatges... Estranyament, la violència shakespeariana terriblement present en certes obres, *El rei Lear* o *Titus Andrònic* per exemple, sembla colpir menys el públic que la violència de certes peces contemporànies. La violència i la crueltat són elements molt importants dalt d'un escenari teatral, sobretot avui que som en període de guerra. La violència en el teatre no seria potser el mitjà d'una catarsi que permet que la violència guerrera sigui digerida per la societat? Per què subestimem el públic de teatre que veu tanta violència als mitjans de comunicació i que no la pot veure al teatre? A França, almenys, som a la pàtria d'Antonin Artaud i del seu "teatre de la crueltat", que afirmava que el teatre era allà per confrontar-nos amb la mort, una qüestió que també reivindicarà Heiner Müller. En fer-me gran, penso que això és extremadament cert i que amb *Hamlet* som al nucli mateix d'aquesta confrontació.

**El 2004 va dir en una entrevista que "el teatre havia de ser un fòrum, un espai de debat polític i social". Encara ho pensa?**

Quan fèiem *Woyzeck* el 2004, volíem posar de manifest que hi havia una marginalització de les barriades, ja fos a París, a Berlín, a Moscou, a Nova York o a Rio de Janeiro. Alguns anys després, a França, heu tingut veritables moviments a les barriades. Per tant, segur que ha de tenir algun interès parlar-ne en escena i fer reaccionar el públic. L'èxit del neoliberalisme

que ens envolta i els conflictes que engendra, sens dubte, fan el teatre encara més necessari i el reforcen terriblement.

**Torna molt sovint al Festival d'Avinyó, després d'haver-ne estat el primer artista associat convidat per Hortense Archambault i Vincent Baudriller. Què en queda, d'aquella experiència?**

En aquell moment vaig descobrir que aquesta aventura era una mena de somni sobre el significat d'allò que pot produir el teatre. Va ser una experiència molt forta amb *Woyzeck*, però també amb la presència de Frank Castorf, Christoph Marthaler, René Pollesch... El triangle teatre, societat i política va ser el punt central del Festival i penso que això encara hi és present.

**Estrena per segona vegada a la Cour**

**d'Honneur. Quin sentiment li provoca?**

Per estrenar bé a la Cour s'ha de fer una peça que hi pugui ser representada. *Hamlet* respon bé a aquesta necessitat perquè passa en un palau... Cal una peça amb un tema potent, com és el cas, i, en agafar una peça clàssica coneguda, permet mostrar-ne una versió diferent.

**Una de les seves pors, fa alguns anys, era perdre la ràbia que l'animava. Encara en té?**

Per ara, sí. És una ràbia molt personal perquè arribo a l'edat en què et plantejges com fer front a la pròpia vida, amb qui, per fer què? Tenir fills? On situar-te professionalment? Com acceptar ser jutjat per ser catalogat en una jerarquia en la qual els criteris artístics ja no son prioritaris? ■

---

**Comentaris recollits per Jean-François Perrier el febrer de 2008.**

## COL-LOQUI AMB THOMAS OSTERMEIER I LARS EIDINGER

**Carlota Subirós: Acabem de viure una funció excepcional. Un actor s'ha trobat malament i en Thomas Ostermeier ha interpretat per a nosaltres el seu doble paper d'Horaci i Guildenstern. No sé si, com a director, és un somni o un malson... Què ha significat, per a tu, veure la funció des de dintre?**

**Thomas Ostermeier:** En qualsevol cas, ha estat excitant. Quan al final Hamlet diu, "*Horaci, has d'explicar la meva història,*" m'he dit, "*Ostres, això ara adqui-*

*reix un sentit totalment nou*". De fet, però, no he tingut gaire temps per pensar en res perquè tot ha anat molt just, eren dos quarts de set quan hem decidit que ho posàvem en marxa, i per tant no he tingut temps per preparar-me, simplement m'he decidit a fer-ho. Jo ja m'havia fet il·lusions de veure l'obra i el que ha passat és que l'he haguda de veure des de l'escenari.

**CS:** Segurament *Hamlet* és l'obra més emblemàtica del repertori occidental, i

és una obra on el teatre té un pes molt important. En el teu muntatge aquest caràcter metateatral de *Hamlet* també està molt accentuat i avui, amb la teva presència a escena, això encara ha adquirit moltes més capes. Ens podries parlar una mica d'això, de com *Hamlet* és una obra sobre el teatre i sobre el poder del teatre per desemmascarar la mentida (el crim, fins i tot) i de quina manera avui, sense voler, aquest poder metateatral ha estat molt augmentat?

**TO:** Bé, de fet jo no puc jutjar-ho perquè era damunt de l'escenari, no sé quin efecte s'ha produït exactament, però sí que és veritat que *Hamlet* conté aquest qüestionament del teatre en si i és una de les qüestions centrals, entre d'altres. A *Hamlet* em sembla que s'hi poden veure diferents obres: és un drama filosòfic, és un drama polític, és també una mena d'obra d'intriga, és una tragèdia familiar, i també conté una obra sobre el teatre. El que es produeix és un intent de descobrir la veritat a través del teatre, hi ha aquest desig secret de poder treure les màscares als personatges. Tot això s'ha intentat i en part s'aconsegueix però l'obra acaba sent una tragèdia amb molts cadàvers damunt de l'escenari. Per tant, sembla que Shakespeare ja tenia el desig que tingués aquesta funció, tot i que era un desig bastant ambivalent.

**CS:** T'ho preguntava perquè, per a un director d'escena, muntar *Hamlet* és com intentar tocar *Les variacions Goldberg* per a un pianista, és a dir, té una part gairebé inevitable de cita, en la qual t'has de plantejar com resoldràs cadascuna de les escenes. Fins a quin punt t'ha resultat fàcil o difícil agafar l'obra d'una manera neta, fresca, pels seus

continguts? I fins a quin punt has volgut jugar amb la forma? Perquè hi ha molts moments en què se citen moltes formes d'interpretació diferents per part dels actors, i fins i tot s'arriba a la paròdia en determinats moments.

**TO:** Quan assajàvem l'obra, no vaig pensar mai que eren una mena de *Variacions Goldberg* i que seria molt difícil. Durant els assaigs, més aviat vam pensar que encara podríem assajar tres mesos o mig any més perquè cada escena comença a adquirir sentit als assaigs. De fet, si es llegeix el text pot ser resultar una mica hermètic o difícil de captar, i el que és fascinant és que quan pugem a l'escenari, de sobte s'entenen les coses, coses que potser no s'entenen llegint. Hi ha temes molt concrets, per exemple, que avui aquest vespre m'han xocat, m'han cridat l'atenció. Penso que cada personatge a l'obra té unes intencions, uns objectius molt clars, i que cada escena està marcada per un conflicte, i que això és una cosa molt interessant. Si ho comparem amb altres obres de teatre, les escenes d'altres obres les podríem considerar com línies o quadrats normals, mentre que, en el cas de *Hamlet*, ens trobem davant d'una capsa de vidre que podem contemplar per totes les bandes, per sota, per dalt, i totes les perspectives resulten interessants, i un tindria ganes de continuar contemplant perspectives perquè moltes vegades només en podem arribar a plasmar una, dues o tres, i ens demanem quan podríem veure la resta.

**CS:** Ara que parles del procés de treball i del procés de descobriment de l'obra, ens podríeu explicar (tu i en Lars) de la vostra dinàmica de treball? Per exemple, i específicament, en principi, el teu

plantejament de lectura de l'obra és més teòric, amb el corresponent treball de taula, o tens una manera d'assajar més intuïtiva, jugant directament a l'escenari? En altres paraules, aquesta enorme quantitat de lectures dramatúrgiques de *Hamlet*, te les has plantejat i resolt abans dels assaigs o les resols en el propi joc teatral?

**TO:** En aquest cas estic molt content perquè tots els actors han participat molt en la recerca d'aquesta feina. Per exemple, teníem una escena entre Horaci i Hamlet en què, durant els assaigs, vam decidir que cada frase la començaríem amb "*i ara Horaci diria*" i "*i ara Hamlet diria*" respectivament. Aquell procés de què parlava, de no entendre coses, vam intentar incloure'l a l'obra o als assaigs, tot i que malauradament ho vam haver de deixar, encara que en algunes situacions hauria estat més adient. Jo crec que moltes de les coses que vam assajar i vam proposar s'hi han pogut incloure. Per exemple, des d'un principi jo sabia que volia començar l'obra en un gran camp funerari amb el fèretre del rei present i que el funeral i el casament es fessin alhora. Després, a més a més, un dels actors, Stefan Stern, va improvisar la primera escena que es veu durant els assaigs i ens va agradar tant que la vam incloure. També al principi vaig estar parlant amb en Lars Eidinger, l'actor que fa de Hamlet, i li vaig dir que m'interessava molt la perspectiva de la bogeria, de la cara lletja de la bogeria, i també de la possibilitat de perdre's en aquesta bogeria, i en Lars em va parlar de la síndrome de Tourette, de la qual havia sentit parlar, i em va semblar que era un cas idoni per a la nostra obra. El procés quan ha

durat? Penso que ha estat massa breu. Vaig començar a ocupar-me d'aquesta obra fa un any i mig. Després vaig passar a parlar amb en Marius von Mayenburg, el dramaturg, de la versió, de com la duríem a escena, ell es va posar amb la traducció, i ells assaigs han durat dos mesos i mig. S'ha de dir que, en el teatre alemany, els actors treballen o assagen cinc dies a la setmana i, a més a més, després hi ha les representacions corresponents. També durant aquesta època vam estar viatjant a altres països, i això desgasta molt, ja que suposa viatjar, fer la funció, tornar a viatjar i passar llavors a una altra setmana d'assaigs.

**CS:** Lars, he sentit explicar a en Thomas que ha volgut fer un *Hamlet* sense enamorar-se del personatge, no donar la visió romàntica, o la identificació del director amb aquest protagonista intel·lectual que dubta i que ens fascina profundament amb el seu dubte, que sentim tan contemporani. En canvi, ha fet una aposta per un *Hamlet* molt més lleig, desagradable, fins i tot, que cau en la follia... Com t'has plantejat tu aquesta feina? Quin és el teu *Hamlet*?

**Lars Eidinger:** Moltes vegades havia dit a en Thomas que fes *Hamlet* però afortunadament ell sempre em deia que no, fins que a Tel Aviv en vam veure un muntatge. Aleshores, en un moment determinat, em va dir que el faríem i que jo faria de Hamlet. Jo vaig estar molt content perquè, com es diu sempre, perquè un actor sigui un bon actor, el que ha de fer és construir una casa, plantar un arbre, engendrar una criatura i fer el Hamlet en algun moment. Sempre m'ha fet molt de respecte, aquest paper. De

seguida tots els membres de la companyia vam veure que era una obra que ens ajudava a interpretar-la: no era difícil, sinó que era juganera, era divertida de fer als assaigs, i a més a més era fàcil, no era una obra dura, ja que de seguida podíem entendre de què anava. En un començament, en Thomas em va proposar que el protagonista fos un personatge gras, amb perruca i amb ulleres. Jo li vaig dir que, de moment, les ulleres seria millor descartar-les; la perruca la vaig portar un parell de vegades i vaig dir que millor que ho deixéssim córrer, que ja no em tornaria a tallar els cabells; i això de ser gras em va semblar bé. Hamlet, doncs, és un personatge lleig però és un personatge amb el qual simpatitzo al cent per cent. De fet, jo més aviat el veig com un heroi tràgic modern.

**CS: Ets a la companyia de la Schaubühne des de 1999, ja fa gairebé deu anys, des que en Thomas va agafar la direcció del teatre. Ens podries explicar una mica, des del punt de vista dels actors, què significa aquesta continuïtat en la feina i com ha canviat, si és que ha canviat, la vostra manera de treballar? Quina és la manera de treballar d'en Thomas amb els actors? Què us demana i com ha anat canviant això al llarg dels anys?**

**LE:** Què ha canviat? Doncs que al principi no volia treballar i després sí. De fet, jo vaig trigar dos anys a poder treballar amb ell. El treball amb en Thomas és especial perquè és una persona que s'interessa extremadament pels actors i la feina dels actors, ja que de vegades un pensa que la direcció d'una obra consisteix en crear un concepte i en dir als actors que es posin aquí i allà. Ell, no. Ell

treballa molt amb l'actor i està molt interessat en el personatge i en la seva tragèdia, cosa que a mi també m'interessa molt i valoro moltíssim. D'altra banda, com ja deia en Thomas, és interessant veure com van sortint les idees durant els assaigs. Moltes d'aquestes coses només poden sortir en un assaig, no sortirien mai a casa. En Thomas és el director capaç de crear l'ambient idoni perquè això sigui així, i hi ha pocs directors que siguin tan creatius per aconseguir-ho, i que sàpiguen en cada moment què es el que vol fer l'actor, i que siguin capaços de donar-li un altre impuls perquè pugui continuar per aquesta via. Per exemple, l'escena del *disc-jockey* que comença a jugar amb els discos. És una cosa que va sorgir en una pausa que estàvem fent i que, en veure-ho, li va semblar que ho podríem incorporar. Ell està obert a aquestes coses, mentre que altres directors potser somriurien però després dirien de tornar a la feina. En Thomas no, en Thomas és una persona que et confirma en aquests casos.

**CS: Una última pregunta abans de donar la paraula al públic. Hi ha una cosa que, des del nostre punt de vista, crec que té relació amb la tradició teatral alemanya, que és aquesta capacitat que teniu els actors d'estar completament identificats amb la feina i, a la vegada, de jugar amb un cert distanciament. Sé que tu, Thomas, al començament de la teva carrera vas muntar algunes obres de Brecht. És una idea important, per a vosaltres, la de la identificació total i la de la distància total també? Per exemple, en aquest cas el personatge de Hamlet disposa de l'eina de la càmera de vídeo, que per una banda l'acosta completament a un pri-**

**mer pla dels personatges i, per una altra, és evidentment un aparell tècnic que l'està separant dels altres actors, també. Un altre exemple, Lars, la capacitat de fer la broma de dir, "ara he de tirar un monòleg", i tot seguit tirar el monòleg amb una convicció absoluta, aquesta capacitat d'entrar i sortir constantment...**

**LE:** Potser pot sonar a bestiesa, però jo més aviat em veig en la tradició dels titelles. De fet, jo no m'he de traslladar a una mena d'estat, sinó que el que faig és moure aquests titelles, i sí que alguna vegada em puc perdre en aquest personatge. El que faig és establir una relació molt estreta amb el personatge. Ara, a mesura que va passant el temps i que porto més i més anys en aquesta feina, m'adono que les situacions més interessants es creen quan l'actor s'interessa al cent per cent pel personatge i per la tragèdia que s'amaga darrere d'un personatge, i no si només pensa en la seva persona i la seva vanitat. La vanitat ja apareix, de totes maneres, més endavant, el que no s'ha de fer és actuar només per aquesta vanitat, o servir-la només. El que ha de fer un actor és interessar-se pels personatges, per les figures, pels conflictes. Això em fa pensar en una anècdota que em va passar amb un director britànic, James MacDonald, mentre fèiem una obra de Shakespeare que no funcionava de cap manera, que no va agradar gens i que només es va representar cinc vegades. Ell sempre em deia, "*do words*", 'fes les paraules', i m'ho anava repetint una i altra vegada, i jo li deia, "*però què vols dir amb això?*", i ara amb *Hamlet* finalment ho he entès: és la paraula la que ha de posar en marxa les emocions, i no les emocions

les que posin en marxa les paraules. Jo penso que a través d'aquest interès és quan es creen les emocions. James MacDonald, ho sento, però ho he entès massa tard...

**PÚBLIC 1: M'agradaria saber la relació que té amb la música, com escull la música, ja que realment crea grans ambients...**

**TO:** La qüestió de la música és bastant senzilla. El que s'ha de fer és contractar un músic que tingui bon gust, i en aquest cas és Nils Ostendorf, que coneix obres i música fantàstiques i que, a més a més, és capaç de produir música molt bona. L'únic que hem de fer és aixecar el dit i dir, "*aquesta és perfecta, ens la quedem*". El més divertit, però, és quan, després de quatre o cinc setmanes d'assaigs, quan ell ja fa temps que ha lliurat la música, comença a tenir dubtes de si una cançó anirà bé amb un moment determinat, "*em sembla que és massa comercial, no es pot agafar per a aquesta obra*". En Nils sempre acostuma a anar molt més avançat que nosaltres en el procés. Jo, de fet, admiro els músics perquè no es comuniquen a través de la paraula, sinó que es comuniquen a través del seu instrument. Admiro, justament, els músics de teatre que són capaços d'aguantar durant dos mesos i mig d'assaigs, estar asseguts allà i anar escoltant persones que només es dediquen a xerrar, xerrar i xerrar, quan en realitat aquest no és l'art dels músics, ha de ser terrible per a ells haver d'aguantar tot això. Jo abans també em dedicava una mica a la música i em sembla fantàstic conèixer gent breument i de seguida passar a seure i a fer música. De fet, els admiro i penso que hi ha pocs músics amb prou

gust, prou talent i també prou resistència com per aguantar tots aquests assaigs teatrals. En Nils és un dels pocs que és capaç de fer-ho i em sembla que totes les peces que ha introduït van fantàstiques perquè sempre encerta la música adequada i té bon gust. Aquesta vegada, naturalment, també ens va proposar canviar les peces que havia suggerit en un primer moment però al final les hem deixat, sobretot tenint en compte que el que agafa en Lars per a les seves obres és música de Rod Stewart...

**LE:** La peça de guitarra, de fet, és d'un grup noruec que es diu MoHa. En Nils els coneix i, gràcies a ell, van anar a l'estudi i van gravar un parell de temes per a nosaltres, entre ells la música que sona durant la representació de l'obra dins *Hamlet*.

**PÚBLIC 2:** M'ha agradat molt l'opció que tots els actors doblessin personatges però especialment que ho fes l'actriu que fa de Gertrudis i d'Ofèlia, perquè em sembla que està molt ben resolt i crea una paral·lelisme molt interessants entre els dos personatges femenins. M'agradaria preguntar a què respon aquesta opció.

**TO:** Hauria estat millor agafar actors per a cadascun dels papers. De fet, tenim una companyia amb un nombre d'actors i actrius fixos i segur que els hauria agradat molt dividir-se els papers, i una actriu fer el paper de Gertrudis i una altra el d'Ofèlia, per exemple. Té a veure, de fet, però, amb el fet que Ofèlia és un personatge molt i molt difícil, com també ho són la Gretchen, la Luise o l'Amalia. De fet, com gairebé tots els personatges femenins del teatre del segle XIX, on apareixen aquestes noies joves, molt ingenu-

es, sobretot a les obres de Büchner, molt unidimensionals, que l'únic que fan és admirar els homes o bé ser víctimes del seu poder. Hi ha personatges més interessants, com Lady Macbeth o Gertrudis, però en el cas d'Ofèlia s'hi afegeix el fet que, com moltes dones d'aquesta literatura, es torna boja (per exemple, a l'obra de Büchner hi ha la Lucille, que vol morir perquè el seu home opta pel camí que opta). Al segle XVI, a la literatura elisabetània, les dones normalment només eren víctimes i embogien en algun moment, i per això em va semblar interessant crear aquesta tensió en el personatge i agafar només una actriu que fes els dos papers. En segon lloc també m'interessava perquè, de fet, Hamlet castiga Ofèlia per una cosa que ha fet Gertrudis. Hamlet diu que totes les promeses d'amor són hipòcrites i que tot això ja ho ha pogut comprovar amb la seva mare, i en aquest cas castiga Ofèlia en comptes de Gertrudis. Em va semblar interessant que només ho fes una actriu, i que consti que no ho vaig fer pel complex d'Èdip.

**PÚBLIC 3:** Em sembla que no havia vist mai elements audiovisuals tan ben integrats en teatre, perquè no només estan ben integrats sinó que empenyen l'obra una mica més enllà, la posada en escena, l'opció de direcció. M'agradaria saber si això va ser una cosa que ja tenies clara des del començament o si va aparèixer durant els assaigs.

**TO:** A mi m'interessava que Hamlet tingués una càmera perquè Hamlet és un personatge que no es pot comunicar amb ningú més, per la qual cosa aquesta càmera li servia una mica de diari. La càmera es pot interpretar a diferents nivells. És també una expressió de quan

comença a percebre la relació amb el món: els uns ho fan a través de l'escriptura, els altres a través de la fotografia, uns altres es fan actors, uns altres directors. Jo vaig començar treballant d'actor, i més endavant em vaig passar a la direcció teatral. Vaig començar a desenvolupar una relació amb el món en què ja no em prenia seriosament les situacions més dramàtiques. Per exemple, si em barallava amb la meua xicoteta, en comptes de viure el que estava vivint, em fixava en com cridava, en el cop de porta que donava quan sortia, en com es posava vermella... i per tant, és una cosa que he tingut en compte de la relació de Hamlet amb el món. És una relació descontrolada i en algun moment es produeix un trencament. Molts dels qui escriuen, (i de fet, molts dels qui fan art perquè senten la necessitat de fer-ne), crec que tenen aquesta relació, una relació que es pot expressar molt bé amb la càmera, ja que la càmera és un mitjà fred que expressa molt bé aquesta alienació del món, i aquesta càmera descriu el mur que existeix entre el personatge i el món.

Quan un traspassa la frontera de considerar el món com un objecte i no considerar-lo ja com a vida, es produeix la situació en què es troba Hamlet. És una situació en què ell no pot tornar enrere, de fet considera totes les mostres de dolor dels altres com a hipocresia. Per exemple, considera que la mare es casa amb l'oncle només per qüestions d'instint sexual o de poder, o bé redueix el món a aquesta

percepció positivista en què tot es guia per interessos de poder i d'instints, i és una cosa terrible. Jo crec que el que fa la càmera és una cosa semblant. La càmera penetra la vida i la converteix en matèria morta, i aquesta morbides, aquestes imatges mortes, es poden comparar molt bé amb aquesta terra freda de cementiri que es veu a l'escenari.

**CS:** I ja per acabar, tu vas ser el nostre primer convidat internacional amb un muntatge que és molt fundacional de la teva feina, *Shoppen und Ficken*, un text estridentment contemporani. Després has tornat al Lliure amb dos ibsens i amb una versió de *L'àngel exterminador*, i avui ens has regalat el *Hamlet*, una peça que inevitablement és de maduresa i on tu mateix t'has trobat fent l'amic més fidel de Hamlet, Horaci, i l'amic més traïdor, Guildenstern. A més a més, l'any que ve farà 10 anys que dirigeixes la Schaubühne. Com et sents en aquest moment de la teva feina?

**TO:** Ara com ara no sé què vull fer, i potser això és bo. Sé que continuaré treballant a la Schaubühne, això sembla clar, però el que no sé encara és en quin àmbit treballaré. Són un gran fan de les comèdies però, quan en parlem, a l'estranger no hi estan tan interessats, la qual cosa és una llàstima. El que sí que sé és que ja estic una mica cansat i irritat per tota aquesta història de com n'és de terrible, el món, i tota aquesta auto-compaixió, i m'agradaria fer alguna cosa amb una mica més de *rock'n'roll* i una mica més d'alegria. ■

---

**Aquest col·loqui es va celebrar el 20 de desembre de 2008 al foyers de la Sala Fabià Puigserver després de la funció.**

**HAMLET**

de WILLIAM SHAKESPEARE  
dirección THOMAS OSTERMEIER  
SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ BERLIN

**UNA CONVERSACIÓN SOBRE HAMLET**  
thomas ostermeier

Presenta un *Hamlet* en el Festival d'Avignon del 2008. ¿Se debe acaso al hecho de que todo director debe montar *Hamlet* alguna vez en su vida?

**Thomas Ostermeier:** Hasta hace poco no sentía ningún deseo de montar *Hamlet* porque ni tenía un motivo ni sabía cómo hacerlo. Pero hace poco asistí a un montaje realizado por un compañero y consideré indudable que el momento de hacerlo había llegado. A menudo se presenta a Hamlet como un personaje románticamente íntegro en un mundo corrupto. Pero a mí no me parece que sea tan simple, razón por la cual he querido expresar mi cólera contra Hamlet porque él no actúa. ¿Sentía deseos de azularlo un poco y darle una buena patada en el culo! Lo que me interesa también es el eterno problema de la locura de Hamlet y pretendo exponer la hipótesis que la locura es la que se apodera de Hamlet, quien no puede ya ocultarse tras la máscara del loco que lo resguarda al principio de la pieza. Se ha dicho que con *Hamlet* entramos en el período del hombre moderno, aquel que posee la conciencia de la complejidad de las acciones; un período en el que se contradicen una sociedad de guerreros y una sociedad de pensadores, de intelectuales. Esta conciencia de la complejidad de las acciones posibles podría volver loca a la gente, igual que pudo hacerlo la filosofía de las Luces en la Francia del siglo XVIII al acrecentar inmoderadamente el razonamiento. Reflexionar en exceso implicará necesariamente una parálisis de la acción. Me parece que es un tema muy actual para nosotros que sabemos analizar muy bien los problemas nacidos de la injusticia social, pero que no llegamos verdaderamente a actuar política y globalmente en contra de ellos. Esta "no acción" puede volvernos locos puesto que tenemos conciencia de ello y de mantenernos en la impotencia.

**¿Junto a Marius von Mayenburg hizo una adaptación de la pieza?**  
Comenzamos por una nueva traducción y a continuación decidimos los cortes para concentrar la acción sobre la problemática de la que acabamos de hablar. Y así pudimos comenzar con el entierro del rey Hamlet y el matrimonio de Gertrude y Claudio, sin añadir texto por supuesto, y conectarlo directamente con el primer discurso de Claudio antes de la llegada del Espectro. Nuestra adaptación consiste también en interpretar la pieza únicamente con seis actores, siempre presentes en

escena, que intercambiarán los papeles para destacar el hecho que Hamlet se vuelve cada vez más loco, no reconociendo ya de verdad a las personas de su entorno, preguntándose sin cesar dónde está la verdad de los discursos que escucha. Queríamos que Gertrude y Ofelia fueran interpretadas por la misma actriz porque Hamlet se vuelve tan loco cuando se encuentra antes esas dos mujeres que puede muy bien confundirlas en un único personaje, sin saber bien quién es quién... Pero todo eso plantea la cuestión esencial de cómo interpretar la locura. Cómo orientar la cuestión de la interpretación, puesto que todos los personajes están encubiertos, ya que todo el mundo desempeña en un momento u otro un papel. ¿Dónde está la verdad? ¿Desapareció definitivamente?

**¿Se podría decir que cuando Hamlet actúa es para buscar la verdad mientras que los demás personajes actúan para disimularla?**  
Del todo, y es lo que quisiera encontrar en el trabajo de los actores en el escenario haciéndolos interpretar varios personajes. Hamlet sólo interpretará a Hamlet salvo cuando él es actor en la obra que hace representar ante Claudio y Gertrude.

**¿Qué piensa de Polonio, que a menudo es un personaje sacrificado en las adaptaciones de Hamlet?**

Lo que resulta extraño es que Polonio era uno de los consejeros del rey Hamlet y que presumiblemente debería desaparecer, puesto que podría ser un enemigo de la nueva corte. En la antigua corte, Polonio hubiera podido convertirse en el padre de la nueva reina en el caso que Ofelia se hubiera casado con Hamlet, el príncipe heredero. La situación se invierte, queda en una situación ambigua ya que si la historia de amor prosigue, puede encontrarse en una posición desfavorable. Aquí la política se produce en la esfera privada y destruye esa relación amorosa. Polonio es un hombre político y no un viejo débil, un hombre de poder que se sitúa también en la estrategia y por tanto en la mentira. Si Polonio es un personaje cómico, es sólo porque utiliza la comicidad con un objetivo político.

**¿Participa en la conspiración contra Hamlet?**  
Polonio participa en la pesadilla que es toda esta pieza, una pesadilla organizada en torno a la consunción de un príncipe privilegiado para quien todo era posible y que se convierte en un paria tras la muerte de su padre, un paria que ansía paralizarse y reducirse a la impotencia.

**¿A la vuelta de su exilio, Hamlet está aún en el mundo de la locura?**

Está menos mal que en el momento de su partida pero, extrañamente, tenemos la impresión que ha olvidado lo que ocurrió antes. Su discusión con los sepultureros es, a pesar de todo, extraña para un exiliado amenazado de muerte que vuelve para ocupar el poder, él discute sobre la breve-

dad de la vida, es incluso más impotente que antes. Se pueden explicar esta inactividad patente y esa pasividad extraña por dos razones opuestas: o bien se ha vuelto muy sensato, o bien se ha vuelto completamente imbécil, como si hubiese sido sedado en una clínica psiquiátrica...

**¿Políticamente, cómo interpreta el papel de Fortinbrás, el príncipe extranjero que tomará el poder a la muerte de Claudio, Gertrudis y Hamlet?**

En los años 90, Heiner Müller hizo de Fortinbrás, en su puesta en escena de *Hamlet* en el Deutsches Theater, el campeón del capitalismo extremo. Hoy no estamos ya en ese período, en el que había una oposición entre programas políticos o económicos verdaderamente diferentes. No estoy seguro de que haya grandes diferencias entre Margaret Thatcher y Tony Blair en Gran Bretaña. Cuando se observan las tragedias históricas de Shakespeare, nacidas de la Guerra de las Rosas, cada cambio de rey se produce en medio de una gran violencia pero finalmente nada cambia en profundidad y todo se reproduce de manera idéntica. Pienso que con Fontinbrás estamos un poco en ese mundo. Representa un nuevo imperialismo pero con él no cambiará mucho el reino de Dinamarca que estaba ya implicado, en la época del rey Hamlet, en la conquista de Noruega. Un imperialismo sustituirá a otro en función de la fuerza o la debilidad de los protagonistas.

**¿En qué época sitúa la pieza?**

En un período contemporáneo bastante indefinido. El decorado es extremadamente simple, como un inmenso túmulo cubierto de negra tierra fangosa que contiene en su centro una gran mesa que servirá de sitio de debates, de comidas, mientras que el vestuario son trajes de gala contemporáneos, smokings y vestidos largos. Lo que quisiera significar es que este alto grado de sofisticación de la corte se ha obtenido por la guerra, la sangre, la violencia, significando todo eso con el lodo en el que chapotean los personajes.

**Sarah Kane decía que en sus obras siempre había a un poco de Shakespeare. ¿No es así también en todas sus puestas en escena, que no se retraen ante determinada violencia épica muy shakespeariana?**  
Se podría decir también que siempre hay algo de Sarah Kane en mis puestas en escena... Extrañamente la violencia shakespeariana terriblemente presente en algunas obras, el *Rey Lear* o *Tito Andrónico* por ejemplo, parecen mover menos al público que la violencia de algunas obras contemporáneas. La violencia y la crueldad son elementos muy importantes en una escena de teatro, sobre todo actualmente que estamos en período de guerra. ¿La violencia en el teatro no sería el medio de una catarsis que permite a la vio-

lencia guerrera ser digerida por la sociedad? ¿Por qué subestimamos al público de teatro que ve tanta violencia en los medios de comunicación y que no puede verlo en el teatro? A pesar de todo, en Francia estamos en la patria de Antonin Artaud y de su "teatro de la crueldad", que afirmaba que el teatro estaba ahí para enfrentarnos con la muerte, lo que reivindicará también Heiner Müller. Según me voy haciendo mayor, pienso que eso es extremadamente verdadero y que con *Hamlet* incluso nos encontramos en el corazón de esta confrontación. **En 2004 dijo en una entrevista que "el teatro debería ser un foro, un lugar de debate político y social". ¿Persiste en esta opinión?**  
Al montar *Woyzeck* en 2004, queríamos poner de manifiesto que había una marginalización de los suburbios, tanto en París, Berlín, Moscú, o Nueva York como en Río de Janeiro. Algunos años más tarde ustedes conocieron aquí en Francia auténticos movimientos en los suburbios. No puede haber ningún tipo de desinterés en hablar en la escena sobre ello y hacer así reaccionar al público. El éxito del neoliberalismo circundante y los conflictos que engendra hacen al teatro seguramente aún más necesario y lo refuerzan terriblemente. **Usted ha vuelto con bastante regularidad al Festival d'Avignon tras haber sido el primer artista asociado invitado por Hortense Archambault y Vincent Baudriller. ¿Qué conserva de esa experiencia?**

Descubrí en ese momento que esta aventura era una especie de sueño sobre el significado de lo que puede producir el teatro. Fue una experiencia muy poderosa con *Woyzeck* pero también con la presencia de Frank Castorf, Christoph Marthaler, René Pollesh... El triángulo teatro, sociedad y política fue el punto central del Festival y pienso que eso está siempre presente...

**Actúa por segunda vez en la Cour d'Honneur. ¿Qué sentimiento le inspira eso?**  
Para actuar bien en la Cour es necesario presentar una pieza que pueda representarse allí. *Hamlet* responde bien a esa necesidad puesto que sucede en un palacio... Se necesita una pieza con un tema potente, como en este caso, y tomar una obra clásica conocida permite mostrar una versión diferente.

**Uno de sus temores, hace algunos años, era perder la rabia que lo animaba. ¿Aún la conserva?**

Sí por el momento. Es una rabia muy personal ya que alcanzo la edad en la que uno se pregunta cómo hacer frente a la propia vida, con qué, para hacer qué. ¿Tener hijos? ¿Dónde situarse profesionalmente? ¿Cómo aceptar ser juzgado para ser catalogado en una jerarquía donde los criterios artísticos ya no son prioritarios?

Comentarios reunidos por Jean-François Perrier en febrero de 2008.

**COLOQUIO CON THOMAS OSTERMEIER Y LARS EIDINGER**

**Carlota Subirós:** Acabamos de vivir una función excepcional. Un actor se ha sentido indisputo y Thomas Ostermeier ha interpretado para nosotros el doble papel de Horacio y Guildenstern. No sé si, como director, es un sueño o una pesadilla... ¿Qué ha significado, para ti, ver la función desde dentro?

**Thomas Ostermeier:** En cualquier caso, ha sido excitante. Cuando al final Hamlet dice, "*Horacio, debes contar mi historia,*" me he dicho, "*Ostras, eso ahora adquiere un sentido totalmente nuevo.*" Pero de echo no he tenido mucho tiempo para pensar en nada porque todo ha sido muy precipitado, eran las seis y media cuando hemos decidido que lo haríamos así, y por lo tanto no he tenido tiempo para prepararme, simplemente me he decidido a hacerlo. Yo ya me había hecho ilusiones de ver la obra y lo que ha pasado es que la he tenido que ver desde el escenario.

**CS:** Seguramente *Hamlet* es la obra más emblemática del repertorio occidental, y es una obra en la que el teatro tiene un peso muy importante. En tu montaje este carácter meta-teatral de *Hamlet* también está muy acentuado y hoy, con tu presencia en escena, esto aún ha aumentado muchas más capas. ¿Nos podrías hablar un poco de eso, de cómo *Hamlet* es una obra sobre el teatro y sobre el poder del teatro para desenmascarar la mentira (incluso el crimen), y de qué modo hoy, sin querer, este poder meta-teatral se ha visto tan aumentado?

**TO:** Bueno, yo de hecho no puedo juzgarlo porque estaba en el escenario, no sé qué efecto se ha producido exactamente, pero sí es verdad que en *Hamlet* está contenido este cuestionamiento del teatro en sí y es una de sus cuestiones centrales, entre otras. En *Hamlet* me parece que se pueden ver diferentes obras, es un drama político, también es una especie de obra de intriga, es una tragedia familiar, y contiene también una obra sobre el teatro. Lo que se produce es un intento por descubrir la verdad a través del teatro, contiene este deseo secreto de poder quitar las máscaras a los personajes. Todo ello se ha intentado y se consigue en parte, pero la obra acaba siendo una tragedia con muchos cadáveres sobre el escenario. Por lo tanto, parece que Shakespeare ya deseaba que tuviera esta función, aunque fuera un deseo bastante ambivalente.

**CS:** Te lo preguntaba porque, para un director de escena, montar *Hamlet* es casi como intentar tocar *Las variaciones Goldberg* para un pianista, es decir, tiene una parte casi inevitable de cita en la que debes plantearte cómo resolverás cada una de las escenas. ¿Hasta qué punto te

ha resultado fácil o difícil emprender la obra de una forma limpia, fresca, por sus contenidos; hasta qué punto has querido jugar con la forma, porque hay muchos momentos en los que se citan muchas formas de interpretación diferentes por parte de los actores, e incluso se llega a la parodia en ciertos momentos.

**TO:** Cuando ensayábamos la obra, nunca pensé que fueran una especie de *Variaciones Goldberg* ni que iba a ser muy difícil. En los ensayos, más bien pensamos que aún podíamos ensayar tres meses o seis más porque cada escena empieza a adquirir sentido en ellos. De hecho, si se lee el texto quizá resulta un poco hermético o difícil de captar, y lo que es fascinante es que cuando subes al escenario, de pronto se entienden las cosas, cosas que quizá no se entendían leyendo. Hay temas muy concretos, por ejemplo, que esta noche me han chocado, me han llamado la atención. Pienso que cada personaje, en la obra, tiene unas intenciones, unos objetivos muy claros, y que cada escena está marcada por un conflicto, y eso es algo muy interesante. Si lo comparamos con otras obras de teatro, las escenas de otras obras se podrían considerar como líneas o cuadrados normales, mientras que, en el caso de *Hamlet*, nos hallamos ante una caja de cristal que podemos contemplar por todos sus lados, por debajo, por encima, y todas las perspectivas resultan interesantes, y a uno le apetece seguir contemplando perspectivas, porque muchas veces sólo podemos llegar a plasmar una, dos o tres, y nos preguntamos cuándo podríamos ver las demás.

**CS:** Ahora que hablas del proceso de trabajo y del proceso de descubrimiento de la obra, ¿nos podrías contar (tú y Lars) vuestra dinámica de trabajo? Por ejemplo, y específicamente, en principio, ¿tu planteamiento de lectura de la obra es más teórico, con el correspondiente trabajo de mesa, o tienes un modo de ensayar intuitivo, jugando directamente en el escenario? En otras palabras, esta enorme cantidad de lecturas dramáticas de *Hamlet*, ¿te las planteaste y resolviste antes de los ensayos o en el propio juego teatral?

**TO:** En este caso estoy muy contento porque todos los actores han participado mucho en la búsqueda en este trabajo. Por ejemplo, teníamos una escena entre Horacio y Hamlet en la que, durante los ensayos, decidimos que cada frase empezaría por un "*y ahora Horacio diría*" y "*y ahora Hamlet diría*" respectivamente. Ese proceso del que hablaba, de no entender cosas, intentamos incluirlo en la obra o los ensayos, aunque por desgracia tuvimos que dejarlo, pese a que en algunas situaciones habría sido más adecuado. Creo que muchas de las cosas que ensayamos y propusimos se han podido incluir. Por

ejemplo, desde un principio yo sabía que quería empezar la obra en un gran campo funerario con el féretro del rey presente y que el funeral y la boda se hicieran al mismo tiempo. Después, además, uno de los actores, Stefan Stern, improvisó la primera escena que se ve durante los ensayos y nos gustó tanto que la incluímos. También al principio estuve hablando con Lars Eidinger, el actor que hace de Hamlet, y le dije que me interesaba mucho la perspectiva de la locura, de la cara oscura de la locura, y también de la posibilidad de perderse en ella, y Lars me habló del síndrome de Tourette, del que había oído hablar, y me pareció que era un caso idóneo para nuestra obra. ¿Cuánto ha durado el proceso? Pienso que ha sido demasiado breve. Empecé a ocuparme de esta obra hace un año y medio. Luego pasé a hablar con Marius von Mayenburg, el dramaturgo, de la versión, de cómo la llevaríamos a escena, él se puso con la traducción, y los ensayos han durado dos meses y medio. Hay que decir que, en el teatro alemán, los actores trabajan o ensayan cinco días a la semana, y además, después están las representaciones correspondientes. También durante esta época estuvimos viajando a otros países, y eso desgasta mucho, ya que supone viajar, hacer la función, volver a viajar y entonces pasar otra semana de ensayos.

**CS: Lars, he oído contar a Thomas que ha querido hacer un Hamlet sin enamorarse del personaje, no dar la visión romántica, o la identificación del director con este protagonista intelectual que duda y que nos enamora de algún modo con su duda, que sentimos tan contemporáneo. En cambio, ha apostado por un Hamlet mucho más feo, desagradable en cierto modo, que cae en la locura... ¿Cómo te has planteado tú tu trabajo? ¿Cuál es tu Hamlet?**

**Lars Eidinger:** A Thomas le había dicho muchas veces que hiciera *Hamlet* pero afortunadamente él siempre decía que no, hasta que en Tel Aviv vimos un montaje. Entonces, en cierto momento, me dijo que lo haríamos y que yo sería Hamlet. Estuve muy contento porque, como se suele decir, para que un actor sea un buen actor debe construir su casa, plantar un árbol, tener un hijo y hacer de Hamlet en algún momento. Siempre me ha inspirado mucho respeto, este papel. En seguida todos los miembros de la compañía vimos que era una obra que nos ayudaba a interpretar: no era difícil, sino juguetona, era divertida hacerla en los ensayos, y además era fácil, no era una obra dura puesto que enseguida podíamos entender de qué iba. En un principio, Thomas me propuso que el protagonista fuera un personaje gordo, con peluca y gafas. Yo le dije que, de momento, las gafas mejor descartarlas; la peluca la llevé un par de veces y le dije

que mejor lo dejábamos, que ya no me cortarías más el pelo; y lo de ser gordo me pareció bien. Por tanto, Hamlet es un personaje feo con el que simpatizo al cien por cien. De hecho, yo más bien lo veo como un héroe trágico moderno.

**CS: Estás en la compañía de la Schaubühne desde 1999, hace ya casi diez años, desde que Thomas tomó la dirección del teatro. ¿Nos podrías contar un poco, desde el punto de vista de los actores, qué significa esa continuidad en el trabajo y cómo ha cambiado, si ha cambiado, vuestra manera de trabajar? ¿Cuál es el modo de trabajar de Thomas con los actores? ¿Qué pide y cómo ha ido cambiando eso a lo largo de los años?**

**LE:** ¿Qué ha cambiado? Pues que al principio no quería trabajar y después sí. De hecho, tardé dos años en poder trabajar con él. El trabajo con Thomas es especial porque es una persona que se interesa extremadamente por los actores y su trabajo, porque a veces uno piensa que la dirección de una obra consiste en crear un concepto y decir a los actores que se pongan aquí o allí. Él no. Él trabaja mucho con el actor y está muy interesado en el personaje y en su tragedia, algo que a mí también me interesa y valoro muchísimo. Por otro lado, como ya decía él, es interesante ver cómo van saliendo las ideas durante los ensayos. Muchas de estas cosas sólo pueden salir en un ensayo, nunca saldrían en casa. Thomas es el director capaz de crear el ambiente idóneo para que eso sea así, y hay pocos directores que sean tan creativos como para conseguirlo, y que sepan en cada momento qué es lo que quiere hacer el actor, y que sean capaces de darle otro impulso para que pueda seguir por esa vía. Por ejemplo, la escena del *disc-jockey* que empieza a jugar con los discos. Es algo que surgió en una pausa de los ensayos y que, al verlo, le pareció que lo podríamos incorporar. Él está abierto a estas cosas, mientras que otros directores quizá se sonreirán pero luego dirán 'volvamos al trabajo'. Thomas no, Thomas es una persona que te confirma, en esos casos.

**CS: Una última pregunta antes de dar la palabra al público. Desde nuestro punto de vista, hay algo que tiene relación con la tradición teatral alemana, que es esta capacidad que tenéis los actores de estar completamente identificados con el trabajo y, a su vez, jugar con cierto distanciamiento. Sé que tú, Thomas, al principio de tu carrera montaste algunas obras de Brecht. ¿Es una idea importante, para vosotros, la identificación total y la distancia total al mismo tiempo? Por ejemplo, en este caso el personaje de Hamlet dispone de la herramienta de la cámara de vídeo, que por un lado le acerca completamente a un primer plano de los personajes y, por otro, es evidente-**

**mente un aparato técnico que también le separa de los demás actores. Otro ejemplo, Lars, la capacidad de hacer la broma de decir, "ahora he de tirar un monólogo", y entonces tirar el monólogo con una convicción absoluta, esta capacidad de entrar y salir constantemente.**

**LE:** Puede sonar a tontería, pero yo más bien me veo en la tradición de los títeres. De hecho, yo no debo trasladarme a un tipo de estado, sino que lo que hago es mover esos títeres, y sí que alguna vez puedo perderme en este personaje. Lo que hago es establecer una relación muy estrecha con el personaje. Ahora bien, a medida que va pasando el tiempo y llevo más y más años en este trabajo, me doy cuenta que las situaciones más interesantes se crean cuando el actor se interesa al cien por cien por el personaje y por la tragedia que se esconde detrás de un personaje, y no si sólo piensa en su persona y en su vanidad. La vanidad ya aparece, de todos modos, más adelante, lo que no hay que hacer es actuar sólo por esta vanidad, o sólo servirla. Lo que debe hacer un actor es interesarse por los personajes, por las figuras, por los conflictos. Eso me lleva a pensar en una anécdota que me ocurrió con un director británico, James MacDonald, mientras montábamos una obra de Shakespeare que no funcionaba de ningún modo, que no gustó nada y que sólo se representó cinco veces. Él siempre me decía, "*do words*", "haz las palabras", y me lo iba repitiendo una y otra vez, y yo le decía, "*pero qué quieres decir con eso*", y ahora con *Hamlet* por fin lo he entendido: es la palabra la que debe poner en marcha a las emociones, y no las emociones las que pongan en marcha las palabras. Pienso que a través de este interés es cuando se crean las emociones. James MacDonald, lo siento, pero lo entendí demasiado tarde...

**PÚBLICO 1: Me gustaría saber la relación que tiene con la música, cómo elige la música, ya que crea grandes ambientes...**

**TO:** La cuestión de la música es bastante sencilla. Lo que hay que hacer es contactar con un músico que tenga buen gusto, y en este caso es Nils Ostendorf, que conoce obras y música fantásticas y que, además, es capaz de producir muy buena música. Lo único que debemos hacer es levantar el dedo y decir, "*esta es perfecta, nos la quedamos*". Lo más divertido, sin embargo, es cuando tras cuatro o cinco semanas de ensayos, cuando él ya hace tiempo que ha entregado la música, empieza a tener dudas de si una canción irá bien en un momento determinado, "*me parece que es demasiado comercial, no se puede usar para esta obra*". Nils siempre suele ir mucho más avanzado que nosotros en el proceso. Yo, de hecho, admiro a los músicos porque no se comunican a través

de la palabra, sino que se comunican a través de su instrumento. Admiro, precisamente, a los músicos de teatro que son capaces de aguantar dos meses y medio de ensayos, estar sentados allí e ir escuchando a personas que sólo se dedican a hablar, hablar y hablar, cuando en realidad este no es el arte de los músicos, debe de ser terrible para ellos tener que aguantar todo eso. Yo antes también me dedicaba un poco a la música y me parece fantástico conocer gente brevemente y enseguida pasar a sentarte y a hacer música. De hecho, les admiro y pienso que hay pocos músicos con suficiente gusto, talento y también resistencia para aguantar todos esos ensayos teatrales. Nils es uno de los pocos que es capaz de hacerlo y me parece que todas las piezas que ha introducido son fantásticas porque siempre acierta la música adecuada y tiene buen gusto. Esta vez, naturalmente, también nos propuso cambiar las piezas que había sugerido en un primer momento pero al final las hemos dejado, sobre todo teniendo en cuenta que lo que toma Lars para sus obras es música de Rod Stewart...

**LE:** La pieza de guitarra, de hecho, es de un grupo noruego que se llama MoHa. Nils los conoce y, gracias a él, fueron al estudio y grabaron un par de temas para nosotros, entre ellos la música que suena durante la representación de la obra dentro de *Hamlet*.

**PÚBLICO 2: Me ha gustado mucho la opción de hacer doblar personajes a todos los actores, pero especialmente que lo hiciera la actriz que hace de Gertrudis y de Ofelia, porque me parece que está muy bien resuelto y crea unos paralelismos muy interesantes entre los dos personajes femeninos. Me gustaría preguntar a qué responde esta opción.**

**TO:** Habría sido mejor tomar actores para cada uno de los papeles. De hecho, tenemos una compañía con un número de actores y actrices fijos y seguro que les habría gustado mucho dividirse los papeles, y una actriz hacer el papel de Gertrudis y otra el de Ofelia, por ejemplo. Sin embargo, tiene que ver de hecho, con que Ofelia es un personaje muy pero que muy difícil, como lo son también Gretchen, Luise o Amalia. De hecho, como casi todos los personajes femeninos del teatro del siglo XIX, en los que aparecen estas jovencitas muy ingenuas, sobre todo en las obras de Büchner, muy unidimen-

sionales, que lo único que hacen es admirar a los hombres o ser víctimas de su poder. Entonces existen personajes más interesantes, como lady Macbeth o Gertrudis, pero en el caso de Ofelia se añade el hecho que, como muchas mujeres de esta literatura, se vuelve loca (por ejemplo, en la obra de Büchner es Lucille, quien desea morir porque su hombre opta por el camino que opta). En el siglo XVI, en la literatura isabelina, las mujeres normalmente sólo eran víctimas y enloquecían en algún momento, y por eso me pareció interesante crear esta tensión en el personaje y tomar sólo una actriz que hiciera los dos papeles. En segundo lugar también me interesaba porque, de hecho, Hamlet castiga a Ofelia por algo que ha hecho Gertrudis. Hamlet dice que todas las promesas de amor son hipócritas y que todo ello ya lo ha podido comprobar con su madre, y en este caso castiga a Ofelia en vez de Gertrudis. Me pareció interesante que sólo lo hiciera una actriz, y que conste que no lo hice por el complejo de Edipo. **PÚBLICO 3: Me parece que no había visto nunca elementos audiovisuales tan bien integrados en el teatro, porque no sólo están bien integrados sino que empujaban la obra un poco más allá, la puesta en escena, la opción directa de dirección. Me gustaría saber si eso fue algo que ya tenías claro desde el principio o si apareció durante los ensayos.**

**TO:** A mí me interesaba que Hamlet tuviera una cámara porque Hamlet es un personaje que no se puede comunicar con nadie más, por lo que esta cámara le servía un poco de diario. La cámara se puede interpretar a diferentes niveles. Es también una expresión de cuando empieza a percibir la relación con el mundo: unos lo hacen a través de la escritura, otros a través de la fotografía, otros se hacen actores, otros directores. Yo empecé a trabajar como actor, y más adelante me pasé a la dirección teatral. Empecé a desarrollar una relación con el mundo en el que ya no me tomaba seriamente las situaciones más dramáticas. Por ejemplo, si me peleaba con mi novia, en vez de vivir lo que estaba viviendo, me fijaba en cómo gritaba, en el portazo que daba al salir, en cómo enrojecía... y por tanto, es algo que he tenido en cuenta de la relación de Hamlet con el mundo. Es una relación descontrolada y en algún momento se produce una ruptura. Muchos de los que

escriben, de hecho muchos de los que hacen arte porque sienten la necesidad de hacerlo, creo que tienen esta relación, una relación que se puede expresar muy bien con la cámara, ya que la cámara es un medio frío que expresa muy bien esta alienación del mundo, y esta cámara describe el muro que existe entre el personaje y el mundo.

Cuando se traspasa la frontera de considerar el mundo como un objeto y no ya como vida, se produce la situación en la que se encuentra Hamlet. Es una situación en la que él no puede dar marcha atrás, de hecho considera todas las muestras de dolor de los demás como una hipocresía. Por ejemplo, considera que su madre se casa con su tío sólo por motivos de instinto sexual o de poder, o reduce el mundo a esta percepción positivista en la que todo se guía por intereses de poder y de instintos, y es algo terrible. Creo que la cámara hace algo parecido. La cámara penetra la vida y la convierte en materia muerta, y esa moribidez, esas imágenes muertas, se pueden comparar muy bien con esa tierra fría del cementerio que se ve en el escenario.

**CS: Y para terminar, tu fuiste nuestro primer invitado internacional con un montaje que es muy funcional de tu trabajo, *Shoppen und Ficken*, un texto estridentemente contemporáneo. Luego has regresado con dos ibsens y una versión de *El ángel exterminador*, y hoy nos has regalado *Hamlet*, una pieza que inevitablemente es de madurez y en la que tu mismo te has encontrado haciendo del más fiel amigo de Hamlet, Horacio, y del más traidor, Guildenstern. Además, el próximo año llevarás 10 años dirigiendo la Schaubühne. ¿Cómo te sientes en este momento de tu trabajo?**

**TO:** Ahora mismo no sé lo que quiero hacer, y eso quizá sea bueno. Sé que continuaré trabajando en la Schaubühne, eso parece estar claro, pero lo que no sé aún es en qué ámbito trabajaré. Soy un gran fan de las comedias pero, cuando hablamos de ello, en el extranjero no les interesan tanto, lo que es una lástima. Lo que sí es que ya estoy un poco cansado e irritado por toda esta historia de lo terrible que es el mundo, y toda esta autocompasión, y me gustaría hacer algo con un poco más de *rock'n'roll* y un poco más de alegría. ■

**Este coloquio se celebró el 20 de diciembre de 2008 en el foyer de la Sala Fabiá Puigserver después de la función.**