

HAMLET FINGE: DE LA LUCHA POR LA REAPERTURA A LAS GENERACIONES CONTEMPORÁNEAS

Juan Manuel Artero / juanmanuelartero@gmail.com

Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata / Comisión de Investigaciones Científicas. Argentina

Juan Bautista Barcellandi / juanbarcellandi@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Con motivo del estreno de una obra teatral en la cual se trabajaba a William Shakespeare a partir de la experiencia de un taller comunitario (*Jamlet de Villa Elvira*, dirigida por Blas Arrese Igor), se publicó como parte de su sinopsis una frase del crítico Jan Kott (en Arrese Igor, 2020), que puede servir de disparador para este trabajo: «[...] cada generación encuentra en Hamlet sus propios rasgos, su sensibilidad contemporánea» (p. 1).

Hamlet Finge (Vallina & González, 1991-2000) es una película que atraviesa dos momentos históricos, desde la lucha por la reapertura de la carrera de Cine de la UNLP en 1991 hasta el año 2000, cuando ya con la carrera en marcha y tras el inicio de una etapa de renovación tecnológica la producción audiovisual universitaria de la ciudad de La Plata comenzó a ocupar mayores espacios dentro del campo cinematográfico nacional e internacional. Volver sobre esta obra requiere un acercamiento al contexto en el cual se desarrolló.

La Escuela de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), primera en la Argentina junto con la Escuela del Litoral, fue creada en el año 1956. Pasaron por sus aulas reconocidos docentes vinculados al Nuevo Cine Argentino, que formaron a alumnos y alumnas que producirían una serie de obras fundamentales para pensar el vínculo entre cine y universidad, como *Los taxis* (Eijo y otros, 1970) e *Informes y testimonios, la tortura política en Argentina 1966-1972* (Eijo y otros, 1973). En 1974 la Escuela fue intervenida, declarada en extinción en 1976 y finalmente clausurada por la dictadura cívico-militar en 1978. Este proceso dejó una serie de películas universitarias desaparecidas que pasaron a formar parte de los saldos del arrasamiento político y cultural de la represión. Salvo unas pocas excepciones, se trataba de los únicos films realizados en la ciudad de La Plata hasta ese momento. En el mismo 1978, en el marco de un ciclo de cine organizado por estudiantes de Arquitectura, Carlos Vallina se manifestó a favor de la reapertura de la cerrada carrera e inició un proceso que culminaría con éxito en 1993. La lucha por la carrera de Cine fue llevada a cabo por la Coordinadora por la Reapertura de la Carrera de Cine, integrada por exdocentes, estudiantes, y actores del campo cultural y universitario de La Plata. La consolidación de este grupo y la instalación de la posibilidad de la reapertura coincidieron con los inicios de la transición democrática y la reconstrucción de la trama política de los centros de estudiantes, tal como plantea Romina Massari (2002) en su trabajo de investigación sobre la historia de la Escuela de Cinematografía, el cual daría como resultado un texto fundamental para comprender el período: *Escuela de Cine de la UNLP. Creación, rescate y memoria* (Massari y otros, 2006).

El reclamo por la carrera extinguida se empalmó con la lucha por los derechos humanos, momento de surgimiento de las Madres de Plaza de Mayo. Con las cuales hicieron actos y manifestaciones comunes en distintos ámbitos de la ciudad de La Plata. La proclama se refería a la carrera como una desaparecida más y el objetivo que declaraban era el de recuperarla y encontrarla (Massari, 2002, p. 33).

Las diversas actividades realizadas por la Coordinadora por la Reapertura incluyeron los *Martes del Rectorado*, con movilizaciones hasta el edificio central de la UNLP, donde se esperaba a la llegada del rector normalizador para visibilizar el reclamo ante la comunidad académica. Fueron años de transformaciones también al interior de las universidades, y a finales de la década de los ochenta comenzaron a consolidarse las carreras vinculadas a la comunicación social. Gran parte del debate en torno a la reapertura de Cine se vinculaba

con su inscripción en el campo comunicacional y la orientación dada en función de las transformaciones tecnológicas (como el video) y su relación con otros medios audiovisuales como la televisión. Esto no es solo un dato contextual, *Hamlet Finge* está realizada en formato VHS, que remite a la TV.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Un antecedente de la reapertura es la conformación, al interior de la Facultad de Bellas Artes, por parte de integrantes de la Coordinadora, del Taller Experimental Audiovisual de la UNLP. Este grupo movilizó el reclamo desde la producción de películas, buscando incidir en el mundo cinematográfico y en el campo cultural de la ciudad, a partir de la recuperación de la realización audiovisual universitaria, aquella que la dictadura quiso terminar. El Taller Experimental prefigura el inicio de la nueva carrera, y en este confluyen integrantes de la Coordinadora, así como otros y otras que luego serían docentes y estudiantes. Con las limitadas condiciones técnicas que el período dispuso, el Taller Experimental desarrolló una serie de películas colectivas en las que se observa una característica recurrente en el cine universitario de la UNLP, el cruce entre documental y ficción, tal como había sucedido en el mencionado primer largometraje realizado en la ciudad: *Informes y Testimonios, la tortura política en Argentina 1966-1972*. En este sentido, podemos mencionar *Ferrovianos de Tolosa* (Taller Experimental Audiovisual UNLP), *La calle desnuda* (Taller Experimental Audiovisual UNLP) y *Memoria y homenaje a la noche del 16 de septiembre de 1976* (Taller Experimental Audiovisual & Praxis Audiovisual, 1987). En este contexto se realizó en 1991 el rodaje de *Hamlet Finge*.

Esta última producción se desarrolló como un hecho estético y como un acto de militancia cultural en pos de la reapertura señalada. Pero significó simultáneamente

una experiencia que al abarcar cerca de diez años en la evolución del montaje, vio posibilitada su finalización en el seno de la transformación tecnológica de los registros audiovisuales. Dicho de otro modo, lo que comenzó siendo analógico, culminó siendo el inicio de la era digital en nuestro espacio (Vallina, 2015, p. 197).

El Teatro Argentino de La Plata fue construido en tiempo récord e inaugurado solo cinco años después de la fundación de la ciudad. Se erigía como símbolo del modernismo y ámbito del desarrollo de lo que la generación del ochenta consideraba alta cultura. En el año 1977, en plena dictadura y en condiciones aún no aclaradas, el Teatro se incendió. El proyecto de recuperación supuso el desarrollo de un nuevo edificio, cuya finalización llevó décadas. En esta obra de dilatada construcción se filmó *Hamlet Finge*. La efervescencia cultural y política tras el retorno de la democracia comenzaba a mostrar sus límites en el apogeo de la profundización del proyecto neoliberal en la Argentina, a comienzos de los años noventa. La obra en construcción del Teatro se parece más a las ruinas de una ciudad, que a un edificio en ascenso. Allí, en ese paisaje posapocalíptico se emplaza el Elsinor al que Hamlet retorna para vengar la muerte de su padre.

La obra

Para realizar su amor con Ofelia, Hamlet debe resolver la trama política en la que se ve envuelto, vengarse de su tío Claudio encomendado nada menos que por el fantasma de su padre. La voz del espectro resuena entre las paredes de concreto, entre la eterna lluvia platense, entre los recovecos y escombros de una obra en construcción (teatral, fílmica y arquitectónica). Cae la noche neoliberal, el príncipe viaja en moto por los suburbios y los antagonistas visten traje y corbata. El telón de fondo no es la Dinamarca que huele a podrido, sino la propia Argentina de los años noventa.

Los diálogos toman la versión de Grigori Kozintsev (*Hamlet*, 1964), cineasta ruso que presentó personalmente su film en la ciudad de La Plata, proyección a la que el director Vallina asistió. La adaptación de Kozintsev transforma los textos de Hamlet en monólogos interiores, el príncipe deambula por las inmediaciones del castillo en diálogo con su consciencia. La voz del espectro es la de un trueno, su figura es imponente, gigantesca. Lleva una máscara (¿teatral?), la cual en un momento se levanta para dejar ver primero un espacio vacío, pero luego dos ojos humanos.

Hamlet Finge inicia con un epígrafe:

Me resolví fingir que todo lo que alguna vez me había penetrado en el espíritu no era más verdadero que las ilusiones de mis sueños. Más inmediatamente después me fijé en que, mientras yo quería pensar así que todo era falso, era preciso que yo, que lo pensaba, fuera algo (Descartes en Vallina & González, 1991-2000, 00:00:03).

En este epígrafe se plantea una concepción materialista en el marco de una época en la que, tras la caída del Muro de Berlín y el llamado *fin de la historia*, comenzaron a hegemonizar los debates en torno al estatuto de la imagen, perspectivas que despojaban a esta de su vínculo con lo real. Ese Hamlet sobre ruinas no era una *ilusión*, un *sueño* o *falso*, sino que era *algo*, verdadero podríamos agregar, es decir, que aún resonaba su historia en La Plata de los años

noventa. Es ese *algo* que, en palabras de Horacio (interpretado por Armando di Cocco), pasa del diagnóstico a la acción. «Los hombres hemos visto ya anuncios de sucesos terribles, precursores que nos cuentan calamidades. Todo eso se ha manifestado ya, aquí, ahora, a nuestro país y a nuestro pueblo. Habrá que hacer algo príncipe, habrá que hacer algo» (Vallina & González, 1991-2000, 00:08:47).

Describir esta película resulta complejo. Fue filmada en una serie de jornadas y montada durante casi diez años. Está atravesada por el tiempo y tiene una estructura fragmentada, no cronológica. Uno de los momentos centrales, el encuentro de Hamlet con el espectro de su padre, se encuentra sobre el final del film. No hay demasiados datos indicativos de procedencias, de relaciones o de papeles de cada uno de los personajes. El argumento se subordina a sus connotaciones, en particular la que emerge de su relación con el contexto histórico.

Salvo algunas excepciones, el registro en VHS está trabajado a partir de un blanco y negro digital, con alto contraste, que acentúa el carácter oscuro de las locaciones. A su vez, es una obra sin mayores recursos de arte, vestuario y escenografía, más bien minimalista. Junto con otros recursos descritos más adelante, la película recuerda a otra adaptación de Shakespeare, *César debe morir* (Taviani & Taviani, 2012), un registro documental de la puesta en escena del clásico, por parte de un grupo de personas privadas de su libertad.

Al igual que en la obra original, el protagonista es el príncipe Hamlet, interpretado por Fernando Arizaga. Es un Hamlet joven, sudamericano, que viste campera de cuero y lleva pelo largo. Viaja en moto, porta un arma. Los antagonistas (incluso el rey) llevan traje y corbata y remiten a los *yuppies*, a los tecnócratas del gobierno de turno. De hecho, en un momento en que se reproduce una entrevista al actor que interpreta al rey Claudio, ante la pregunta de por qué no matan a Hamlet, este indica, en primer lugar, «es algo técnico» (Vallina & González, 1991-2000, 00:36:50).

Todo el film tiene un espíritu denso, de opresión. Los motivos musicales compuestos originalmente por Germán López contribuyen a desarrollar estos climas, con sus guitarras orientales y sus juegos de tambores. El montaje sonoro incorpora también disparos y sonidos urbanos. Muchas voces están procesadas, y a la reverberancia natural del lugar se le suman una serie de ecos que acentúan palabras de los personajes.

Dos elementos se destacan dentro de la composición. En primer lugar, las entrevistas a los actores, en las que reflexionan sobre sus propios personajes. Hamlet (Arizaga), Ofelia (Julieta Vallina), Claudio, Laertes y Gertrudis realizan una interpretación, ya no en registro actoral, sino de crítica del lugar de sus personajes en la trama.

Transcribimos uno de estos testimonios, perteneciente al actor Arizaga, en el que se leen reverberaciones del momento histórico.

En un mundo donde la frivolidad es lo fundamental, en un mundo donde solamente se tiene que hablar, se tiene que decir cosas que las impone alguien. Para poder hablar con tu madre tenés que pedir audiencia por ejemplo. El poder. Y él (N.d.R, se refiere a Hamlet) tiene que moverse en ese laberinto, que es ese castillo, que es esa ciudad, que es la ciudad de La Plata también. Geométricamente, planamente, sin salida, sin espacios para pensar, para deleitarse. Sin mares, sin selva, todo eso se guarda adentro de la cabeza de la gente (Arizaga en Vallina & González, 1991-2000, 00:14:35).

A esto se le suma un segundo recurso, el de la utilización del material de los ensayos. Junto con las entrevistas, ubican al film ya no solo como adaptación del clásico de Shakespeare, sino como registro de la realización del propio film, un relato dentro de otro, donde se retroalimentan las dimensiones de ficción y documental. Sobre este componente autorreflexivo, hallamos uno de los pocos trabajos que abordan esta película. Se trata de un análisis de Eduardo Russo (2002) sobre Bertolt Brecht y su relación con el cine.

En su mismo título, *Hamlet Finge* instala, por otra parte, claves para la erradicación de todo reduccionismo binario, entre cine y teatro, entre lo analógico y lo digital, entre inmersividad y distanciamiento, propone matices ligados con aquella premisa de dialectización brechtiana que la teoría setentista trocó apresuradamente en una oposición en blanco y negro, y que aquí reclama una teorización acorde con la sutileza de sus articulaciones, nada ajena a la múltiple graduación que separa (y conecta) escalonadamente las mismas nociones convencionales de «ficción» o «realidad» (esa ficción dicha de otro modo)(Russo, 2002, p. 112).

En este sentido, en uno de los momentos más interesantes de *Hamlet Finge*, estas dimensiones se combinan particularmente. Mientras escuchamos las palabras del director Vallina, dirigiéndose al conjunto de actores, Hamlet/Arizaga observa a Ofelia/Vallina, en un cruce de miradas que responde tanto al momento del ensayo como al plano ficcional de encuentro de los personajes. Las palabras en cuestión, nos permiten cerrar esta presentación de la obra y abrir la lectura en el marco de la tradición del cine universitario de la UNLP.

No hay un sólo personaje que no seamos nosotros mismos. En el 72 con unos compañeros hicimos *Informes y Testimonios sobre la tortura política*, que es el primer film sobre derechos humanos explícito que hubo en América Latina. Y decir que ahí hubo cuerpos rotos, quebrados, torturados, testimonios, y aquí también en Hamlet hay cuerpos rotos, pero más almas rotas. Porque Ofelia no puede consumir su amor (Vallina en Vallina & González, 1991-2000, 00:17:24).

Vínculos con el cine universitario contemporáneo

Desde sus inicios, el cine universitario de la UNLP presentó características formales de cruce entre documental y ficción. *Cirugía* (Vesco, 1960), que podría considerarse como la primera de las obras de esta tradición, ya abordaba una operación médica desde una puesta en escena en la que los encuadres, la luz y el montaje dejaban de lado una representación naturalista para enfatizar el carácter tétrico y, a la vez, misterioso del acto.

Esta línea que trabaja en la frontera documental/ficción puede encontrarse en *Single* (Yacellini, 1970), en *Los taxis* y en el largometraje mencionado en la cita final del apartado anterior, *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972*. Aquella cita vinculaba explícitamente a *Hamlet Finge* con los films de la Escuela de Cinematografía, ubicándola en el marco de una continuidad que no obedecía solo a la inscripción de los grupos realizadores, sino también a las propuestas formales y a los intereses temáticos. Tal como en *Los taxis*, en *Hamlet Finge*, los realizadores/intérpretes intervienen sobre el propio trabajo, incluyendo una

perspectiva (auto)crítica sobre lo realizado. Este elemento autoconsciente puede rastrearse hasta el presente en obras como *Los muertos 2* (La Banca, 2017), en el que los realizadores intervienen con entrevistas sobre el final del film.

Otras obras del período se vinculan también con esta línea y con *Hamlet Finge*. Se trata de las mencionadas películas realizadas en el marco del Taller Experimental, en particular *La calle desnuda*, un trabajo sobre la obra del Padre Cajade, un hogar para niños y niñas de la calle, intervenida por una serie de entrevistas a personas en situación de calle y por el desarrollo de un personaje ficcional, encarnado también por Arizaga, que deambula por La Plata, reflexiona sobre la ciudad, entra a bares y camina la noche.

A su vez, *Hamlet Finge* se relaciona con el film *Reyna* (Scatena & González, 2000) por compartir tiempo histórico y montajista. Por aquellos años, coincidieron para Santiago González la finalización de ambos proyectos. *Reyna* se trata de un documental sobre la figura de Reyna Diez, militante, primera decana mujer de la Facultad de Humanidades de la UNLP. Fue realizado en conjunto con Andrea Scatena, graduada de la licenciatura en Comunicación Social. En un correo electrónico transcripto en la tesis doctoral de Vallina, leemos el testimonio de Santiago González recordando aquel período.

Hay, para mí, condiciones objetivas, externas, situacionales, que necesariamente emparentan a Hamlet con Reyna, coincide la dilatación de los procesos, pero por sobre todo coincide el momento concreto de la postproducción (años 99-2000), las herramientas (tecnológicas) puestas en juego, mi acercamiento personal al manejo de tales herramientas, la respuesta personal expresiva, el pulso y el gesto creativo, las modificaciones caligráficas, semánticas, sintácticas, de conformación, de estilo que implicaron el acceso a una forma de postproducir que en lo personal ensayé por primera vez en estas condiciones. Todo eso fue determinante, creo, y acá es donde pasa a ser importante la experiencia a la liberación a juegos de asociaciones de imágenes y sonidos que con otra plataforma tecnológica se verían limitados [...] (González en Vallina, 2015, p. 202).

Las primeras experiencias de edición analógica/digital produjeron un influjo sobre la realización, y en el mismo año de estreno de *Hamlet* se defendía la primera tesis de licenciatura de Comunicación Audiovisual tras la recuperación de la carrera. Se trató de *Áreas* (Khourian, 2000), realizada íntegramente en Mini-DV, que se planteaba como parte del campo cinematográfico en un contexto en el cual el soporte fílmico aún mantenía su hegemonía.

Conclusiones

Hamlet Finge se inscribe como una obra de larga transición entre dos momentos históricos, desde la lucha por la reapertura por la carrera de Cinematografía hasta un nuevo presente signado por las tecnologías digitales. Su propuesta formal permite vincularla no solo con trabajos realizados en su mismo período histórico, sino en el marco de la tradición del cine universitario de la UNLP. Paradójicamente, el inicio del proyecto *Hamlet Finge* se dio cuando el acceso a la formación en cine en La Plata continuaba vedada y constituía un asunto pendiente de la democracia recuperada. En este marco, los trabajos del Taller Experimental fueron

films-escuela, que permitieron movilizar el reclamo por la reapertura así como, en un mismo movimiento, recuperar la memoria fílmica que la dictadura buscó desaparecer. La mención en *Hamlet Finge a Informes y testimonios* es significativa. En el momento de su registro, *Informes y testimonios* estaba extraviada y pasarían varios años hasta hallarse una copia en Cuba. Lo mismo sucedía con las obras de la Escuela de Cinematografía, que comenzaron a recuperarse a partir de la reapertura de la carrera, en un proceso que continúa en la actualidad por parte del Movimiento Audiovisual Platense (MAP). En el presente, esta revisión de la memoria fílmica universitaria fue uno de los puntos de encuentro de los diferentes actores del campo cinematográfico de La Plata en movilizaciones políticas como el Pantallazo.

En esa línea, mencionamos otras dos acciones en torno a *Hamlet Finge* en la actualidad. La primera, la proyección de la obra en el marco del ciclo Viernes de VHS en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, programada por Germán Monti, egresado de la recuperada carrera. Y el estreno (al momento de la presentación de esta ponencia) de VHS. *Volver a Hamlet* siempre, un documental escrito y dirigido por Gustavo Alonso, que recupera la experiencia de la realización de esta película y la historia del Taller Experimental Audiovisual.

Referencias

- Arrese Igor, B. (2020). Del castillo de Elsinor al Galpón de Villa Elvira. *Anzuelo*, (2). Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/97583/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Eijo, D., Verga, S., Oroz, A., Moretti, R., Giorello, E. y Vallina, C. (1967-1970). *Los Taxis* [Película]. Argentina: Departamento de Cinematografía, Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Eijo, D., Verga, S., Oroz, A., Moretti, R., Giorello, E. y Vallina, C. (1973). *Informes y testimonios sobre la tortura política en Argentina 1966-1972* [Película]. Argentina: Departamento de Cinematografía, Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Khourian, H. (Realizador). (2000). *Áreas* [Película]. Disponible en <https://vimeo.com/163832883>
- Kozintsev, G. (Director). (1964). *Hamlet* [Película]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5FVuQDdaT9M>
- La Banca, M. (Realizador). (2016). *Los muertos 2* [Película]. Argentina: Carrera de Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de La Plata.
- Massari, R. (2002). *Síntesis conceptual y diagnóstico crítico de dos etapas históricas* (Tesis de grado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Massari, R., Peña, F. M. y Vallina, C. (2006). *Escuela de Cine, creación, rescate y memoria*. La Plata, Argentina: EDULP.
- Russo, E. (2002). El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine. En G. Yoel (Comp.), *Imagen, política y memoria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.
- Scatena, A. (Director) y González, S. (Director). (2000). *Reyna* [Película]. Argentina.
- Taller Experimental Audiovisual UNLP. (s. f.). *Ferrovianos de Tolosa* [Película]. Argentina: Taller de Experimentación Audiovisual de la Universidad Nacional de La Plata.
- Taller Experimental Audiovisual UNLP. (s. f.). *La calle desnuda* [Película]. Argentina: Taller de Experimentación Audiovisual de la Universidad Nacional de La Plata.
- Taller Experimental Audiovisual UNLP (Realización) y Praxis Audiovisual (Realización). (1987). *Memoria y homenaje a la noche del 16 de septiembre de 1976* [Película]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=mPqTD_2-WI&t=25s

- Taviani, V. (Director) y Taviani, P. (Director). (2012). *César debe morir* [Película]. Italia: KAOS Cinematográfica.
- Vallina, C. (Director) y González, S. (Director). (1991-2000). *Hamlet Finge* [Película]. Argentina: Taller de Experimentación Audiovisual de la Universidad Nacional de La Plata.
- Vallina, C. (2015). *El tercer relato* (Tesis de doctorado). Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Vesco, L. (Director). (1960). *Cirugía* [Película]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SwQmeekaW6w>
- Yacellini, A. (Director). (1970). *Single* [Película]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=V_2ito9DVel&t=30s