/CUADERNOS DE PICADERO
Cuaderno Nº 28 - Instituto Nacional del Teatro - MAYO 2015

Shakespeare en Argentina I

ÍNDICE

1 p/ 5 ¿Qué hacen los argentinos con la obra de Shakespeare?

2 p/ 6 La enigmática atracción de *Titus Andronicus*

3 p/ 16 La presencia de William Shakespeare en los primeros años de teatro independiente (1930-1969)

4 p/ 26 Shakespeare y Niní Marshall: entre *Hamlet* y el Janle de Catita

5 p/ 34 Shakespeare en Bahía Blanca ¿Conocieron a Shakespeare en la "Liverpool americana"?

6 p/ 39 Macbeth en clave femenina. Un análisis de *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro

7 p/ 46 Shakespeare intervenido en San Juan: la experiencia de *Los Amores de Shakespeare*

8 p/ 55 Teatro, muerte y política, *Hamlet* de Shakespeare en la producción dramatúrgica de la Argentina del siglo XXI

AUTORIDADES NACIONALES
Presidenta de la Nación
Dra. Cristina Fernández de Kirchner
Vicepresidente de la Nación
Lic. Amado Boudou
Ministerio de Cultura
Teresa Parodi

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO
Consejo de Dirección
Director Ejecutivo: Guillermo Parodi
Secretaría General: Cristina Idiarte
Representante del Ministerio de Cultura: Martín Glatsman
Representantes Regionales:
Paula Brusca De Giorgio (Centro), Mónica Carbone (Centro-Litoral), Carlos Leyes (Noreste), Cristina Idiarte (Noroeste), Ariel Sampaolesi (Nuevo Cuyo), Mauricio Flores (Patagonia)
Representantes de Quehacer Teatral Nacional:
Graciela Rodríguez, Juan Carlos Muzzin, Carmen Saba, Alejandro Conte

AÑO XI – Nº 28 / MAYO 2015
CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable
Guillermo Parodi
Director Periodístico
Carlos Pacheco
Secretaría de Redacción
David Jacobs
Edición
Graciela Holfeltz
Corrección
Elena del Yerro
Producción Editorial
Raquel Weksler
Diseño y Diagramación
Jorge Barnes - SujetoTácito
Imagen de Tapa
Exposición "El verdadero rostro de Shakespeare", organizada por la Fundación Romeo
Edición Fotográfica
Magdalena Viggiani
Fotografías
Archivo de los autores
Distribución
Teresa Calero
Redacción
Avda. Santa Fe 1235 – piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 114
Correo electrónico
prensa@inteatro.gov.ar
editorial@inteatro.gov.ar

ISSN: 2469-0163

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores.
Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente.
Registro de Propiedad Intelectual en trámite.

En esta nueva edición, **Cuadernos de Picadero** reunió un conjunto de textos dedicados a la incidencia que tuvo en la argentina la obra del dramaturgo y poeta inglés William Shakespeare. A partir de la atenta mirada de destacados investigadores, el propósito fue contribuir, desde perspectivas bien distintas, a multiplicar el análisis sobre su monumental obra y deslizar algunas respuestas sobre sus aportes en la escena nacional, a lo largo de su historia.

¿Qué hacen los argentinos con la obra de Shakespeare?

Por JORGE DUBATTI Y RICARDO MANETTI / Universidad de Buenos Aires

En 2014 se cumplieron 450 años del nacimiento de William Shakespeare, el genial autor británico de **Hamlet**, **Sueño de una noche de verano** y **Romeo y Julieta**. En 2016 se cumplirán 400 de su muerte. La Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Centro Cultural de la Cooperación, con la participación de muchas otras instituciones, organizaron en 2014 un Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina dedicado a una pregunta central: ¿qué hacen los argentinos con la obra de Shakespeare en el teatro, el cine, la danza, la literatura, la plástica, la música, la fotografía? Los materiales aquí incluidos fueron en buena parte convocados por dicho encuentro y estuvieron, como el Congreso, dedicados a la memoria de los actores Elena Tasisto y Alfredo Alcón.

¿Cómo se apropian los argentinos de Shakespeare? A través de reescrituras de distinto tipo, de las puestas en escena más deliberadamente ortodoxas (que también, sin embargo, son reescrituras) a las versiones más libres. Los materiales de estos **Cuadernos de Picadero** abren muchas preguntas: ¿cómo reescribió a Shakespeare Niní Marshall?, ¿cómo trabajó Alejandro Urdapilleta el personaje de Rey Lear dirigido por Jorge Lavelli?, ¿cómo piensa Shakespeare el director y adaptador Emiliano Dionisi cuando lo lleva a los adolescentes y los jóvenes?, ¿qué hace el director argentino Sergio Amigo con Shakespeare en las cárceles de Londres?, ¿cómo piensa a Shakespeare el investigador argentino Eli Rozik, nacido en Bahía Blanca y radicado desde hace muchos años en Israel?, ¿qué se hace con Shakespeare en San Juan, Neuquén, Salta? He aquí una selección de materiales, todos conectados por la pasión shakesperiana argentina y por la disciplina Teatro Comparado, que estudia los fenómenos teatrales considerados desde el problema de la territorialidad, la interterritorialidad y la supraterritorialidad.

La intención de estos Cuadernos es contribuir a una cartografía shakesperiana de la Argentina, que incluye a todas provincias y también a los argentinos que trabajan fuera de la Argentina, proyecto de investigación que actualmente se desarrolla en la UBA, con la colaboración de profesores e investigadores de todo el país. Ojalá este Cuaderno contribuya a multiplicar las investigaciones shakesperianas en la Argentina, así como las reescrituras teatrales.

La enigmática atracción de *Titus Andronicus**

Por ELI ROZIK, Universidad de Tel Aviv

En Agosto de 2013 fui invitado a una conferencia sobre **Titus Andronicus** de William Shakespeare, organizada por el Teatro Shakespeare de Gdansk. Durante la conferencia vi tres producciones de esta obra, una en film, en el idioma rumano, y las otras dos en teatro, en el idioma polaco, y estos acompañados por los comentarios de Heiner Müller, de la Alemania Oriental. Estos comentarios fueron intercalados por los actores como parte de sus papeles en la obra de Shakespeare, como si fueran un coro griego. Además de mi ponencia sobre la actualización de obras canónicas por medio de elementos no-verbales, fui invitado a participar en un grupo de debate cuyo objetivo era discutir la interpretación del director polaco Vojtek Klemm. El problema que se planteaba era la atracción que la narrativa inusitada de **Titus Andronicus** ejercía sobre audiencias modernistas (y post-modernistas, podemos añadir). Esta atracción podría explicar la tendencia a renovar esta obra, que fue escrita hace más de cuatrocientos años, sin tener en cuenta que fue despreciada desde entonces, hasta poner en duda el haber sido escrita por Shakespeare.

Metodológicamente, no he tomado en cuenta la explicación posible de que las audiencias isabelinas gustaban de la multitud de asesinatos sobre el tablado; y he tratado de buscar una razón más profunda, especialmente para las audiencias modernistas, para las cuales la atracción de la sangre derramada no puede explicar esta enigmática atracción. Además, en las narrartivas de Shakespeare, siempre se pueden encontrar niveles de significado adicionales para los espectadores más exigentes. Creo que la respuesta a esta cuestión debe buscarse en la estructura de la narrativa, y en particular, en la paradoja de la oposición civilización-barbarismo.

Resumen

El general romano Titus Andronicus retorna victorioso de una guerra contra los godos, y entre sus cautivos se encuentran Tamora, la reina de los godos, sus tres hijos, y Aaron, un moro que es el amante de la reina. Titus decide sacrificar a Alarbus, uno de los hijos de Tamora, según la costumbre romana (1), y también mata a su hijo Mutius por desobedecer sus órdenes (2). La popularidad de Titus, que podría haberle servido para coronarse emperador, no le impide resolver el conflicto entre Saturninus y Bassanius, los hijos del difunto emperador, que se ven como sus legítimos herederos; y proclama a Saturninus, el mayor, emperador de Roma. Saturninus elije a Tamora para su esposa y emperatriz; y en su nueva posición ella trama la venganza contra Titus por la ejecución de Alarbus. Tamora instiga a sus dos hijos Demetrius y Chiron a asesinar a Bassanius (3), el hermano del emperador, a acusar a los hijos de Titus por el crimen, y a violar a Lavinia, la esposa de Bassanius

Notas

* Transcripción de la conferencia dictada el domingo 27 de abril de 2014 en el cierre del Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina, UBA y Centro Cultural de la Cooperación. Edición del texto al cuidado de Jorge Dubatti.

(e hija de Titus). Los hijos de Tamora no sólo violan a Lavinia, sino también le cortan la lengua y las manos para impedir que descubra a los perpetradores de esos crímenes. Martius y Quintus, los hijos de Titus, son sospechados del asesinato de Bassanius, y enfrentan la pena de ejecución. Aaron convence a Titus que, si se corta la mano y la envía al emperador, este va a perdonar a sus hijos; y Titus consiente en cercenar su mano. Pero el emperador le devuelve la mano junto con las cabezas de sus hijos (4-5). Tamora da luz a un bebé negro, lo que indica que es el hijo de su amante, Aaron. Para impedir el descubrimiento de la infidelidad de Tamora, Aaron asesina a la nodriza (6), y ordena traer a la partera para matarla por la misma razón (7).Lavinia revela a los perpetradores de su violación y mutilación, tomando un palo entre sus dientes, dirigiéndolo con los muñones de sus brazos, y escribiendo en la arena "*Stuprum* [estupro], Chiron, Demetrius". Titus planea su venganza de Tamora y envía a su hijo Lucius, para instigar a los godos contra Saturninus. Tamora trata de persuadir a Titus que ordene a su hijo a abandonar su misión y retornar a Roma. Pretendiendo un acto de reconciliación, Titus invita a Tamora y al emperador a cenar a su casa. Entonces asesina a Demetrius y a Chiron por haber violado y mutilado a su hija Lavinia (8-9), y cocina un pastel con sus huesos molidos y carnes. Vestido de cocinero Titus da de comer el pastel a los invitados, y en particular a Tamora. Mata a Lavinia para poner un fin a su sufrimiento (10), revela los ingredientes de su pastel a Tamora y la asesina (11). Saturninus asesina a Titus en represalia (12) y Lucius asesina a Saturninus (13). Lucius es declarado el nuevo emperador de Roma; y ordena enterrar vivo a Aaron

Escena de Titus Andronicus

(14) y arrojar a Tamora para "ser presa de las bestias y los pájaros"(V, iii, 197).[1]

En total, catorce muertes (enumerados arriba), dos mutilaciones, una violación, un caso de infidelidad conyugal, un entierro vivo y un caso de canibalismo (una madre que come a sus hijos cocinados).

La estructura absurdista

El modelo de la estructura profunda del mundo ficticio debe basarse sobre las expectativas espontáneas de los espectadores.[2] Estas expectativas son arquetípicas en el sentido de que están montadas sobre las expectativas positivas y negativas de origen biológico: esto es, lo deseado y lo temido. Estas expectativas son condicionadas por los sistemas éticos pertenecientes a culturas históricas; es decir, que cambian con los cambios de valores en las distintas culturas, mientras que los mecanismos de satisfacción y frustración quedan sin cambiar. Las expectativas espontáneas también pueden ser uni-

1. William Shakespeare, *Titus Andronicus*. E. M. Waith (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2008.
2. Eli Rozik, *Fictional Thinking - A Poetics and Rhetoric of Fictional Creativity in Theatre*. Sussex Academic Press, 2009; 22-4.

versales por haber sido sancionadas por distintas culturas diacrónicas, por ejemplo la prohibición de la agresión y el erotismo dentro de la familia.

Estructuras que satisfacen las expectativas arquetípicas del público tienen como objetivo una experiencia final armónica (con estas expectativas) y estructuras que las frustran, tienen como objetivo una experiencia final absurda, o 'shocking effect' en los términos de Aristóteles. Mientras que la experiencia armónica reafirma los valores del público sincrónico, y usualmente produce también catarsis, la experiencia inarmónica/absurdista las desafía, y usualmente impide la catarsis. 'Catarsis' y 'shocking effect' presuponen que el mundo ficticio manipula la ansiedad, que es un eufemismo de 'miedo'.

Mientras que las estructuras catárticas producen una intensa liberación de ansiedad, que es experimentada como placer, las estructuras absurdistas aumentan la ansiedad y son experimentadas como displacer. Aristóteles sostiene que una narrativa debe producir catarsis de miedo por medio de la intensificación del miedo, que los espectadores han traído consigo antes de exponerse al mundo ficticio, por el mero hecho de vivir de acuerdo a los valores convencionales de su cultura. Sugiero que la ansiedad adicional es producida por la mera posibilidad de que la acción dramática termine en frustración; y que la tensión, otro eufemismo de miedo, es producida por la coexistencia de expectativas negativas y positivas a cada momento de la acción dramática.

Se presupone que, más allá de la diversidad de valores, las culturas humanas comparten un núcleo de tabúes, un *ethos* social, cuya violación contradice toda posibilidad de convivencia social, como parricidio e incesto. Sugiero, por lo tanto, que **Titus Andronicus** refleja una estructura que tiene como fin la experiencia del absurdo, en el sentido de una narrativa que enfoca más y más actos que contradicen el *ethos* comunal; y finaliza en una escena de canibalismo, en la que una madre es engañada para que coma a sus propios hijos, sin que el autor incluya una *peripeteia* hacia un acorde final armónico.

La estructura de venganza

Es un lugar común que **Titus Andronicus** es una tragedia de venganza. El principio de la venganza introduce cierto grado de lógica en esta multitud de crímenes. Tamora desea vengarse de Titus por la ejecución de su hijo Alarbus, a pesar de haber implorado por su vida. Ella busca retribución por medio de la incriminación de los hijos de Titus por el asesinato de Bassanius, el hermano del emperador, y la violación de Lavinia, la hija de Titus. Sus hijos exceden la venganza de su madre cortando la lengua y mutilando las manos de Lavinia, que así no va a poder revelar a los culpables de estos crímenes infames. A su vez, Titus reacciona asesinando a los hijos de Tamora, cocinando sus cuerpos y dando a Tamora a comer el pastel que ha cocinado con sus restos. La lógica de la venganza presupone que cada acto de venganza excede la crueldad de su causa, revelando así una estructura asimétrica, con claro potencial de intensificación infinita. Ciertamente, la violación y mutilación de Lavinia es más grave que la ejecución ritual del hijo de Tamora, y una madre engañada a comer sus propios hijos es mucho más grave que la violación y mutilación de una hija.

Dado el extremo carácter inhumano de los sucesos ficticios, y para que estos sean creíbles,

la narrativa requiere el sostén de su posibilidad. Según Aristóteles, cosas que han pasado son posibles, aunque contradigan la credibilidad.[3] Corneille sugiere que no solamente los sucesos históricos son creíbles, sino también los mitológicos.[4] Probablemente, la violación y la mutilación de Lavinia fue inspirada por **Las Metamorfosis** de Ovidio. El libro sexto de esta obra relata la hitoria de Filomela, la hija de Pandión I, rey de Atenas. Su hermana Procne, se casa con Tereus, rey de Traquia y convence a su esposo de viajar a Atenas para invitar a Filomela a Traquia. Durante el viaje de retormo, Tereus desea a Filomela, y cuando ella lo rechaza, la viola; y, para impedir que el delito se descubra, le corta la lengua. No obstante, Filomela teje un tapiz en el que nombra el crimen y al malhechor y envía el tapiz a su hermana Procne. Las dos hermanas matan juntas a Itys, el hijo de Tereus, cocinan un pastel de su cuerpo y lo sirven a Tereus para comer. Referencia a este episodio, se encuentra en el texto mismo de Shakespeare (IV, i, 43-9).

Por la escena en la que Lavinia revela el acto de violación inscribiendo en la arena "*Stuprum (*que puede traducirse como violación en castellano), Chiron y Demetrius", con un palo, Shakespeare probablemente usó otra narrativa del libro primero de **Las Metamorfosis**: el cuento de la violación de Europa por Zeus quien, para evitar la divulgación del crimen, la trasforma en una vaca. Cuando se encuentra con su padre y trata de revelar lo ocurrido, la vaca lo hace inscribiendo en la tierra el crimen y el nombre del malhechor con su pezuña.

Es posible también que la venganza de Titus fuera inspirada por el drama **Thyestes** de Séneca, escrito en el siglo primero de nuestra era. Thyestes, hijo de Pélope, rey de Pisa, fue exiliado por su padre, junto con su hermano Atreus, por haber asesinado a su medio hermano Chrysippus. Ellos se refugian en Micenas, donde rápidamente ascienden para compartir el trono; pero Thyestes engaña a Atreus para ser elegido único rey. Determinado a recuperar el trono Atreus solicita la ayuda de Zeus y Hermes para desterrar a Thyestes de Micenas. Además, Atreus descubre que su esposa era la amante de su hermano, y para vengarse de él, invita a Thyestes a retornar a Micenas con su familia y declara que ha olvidado las animosidades del pasado. Sin embargo, cuando Thyestes vuelve a Micenas, Atreus asesina a sus dos hijos, Pelopia y Aegisthus; amputa las cabezas y los brazos de ellos, y prepara un pastel con los restos. En el banquete de "reconciliación", Atreus sirve el pastel a Thyestes y cuando este termina de comer, Atreus le muestra las cabezas y los brazos de sus hijos, y le revela lo que ha comido.

Ciertamente, en una cadena de venganzas, hay siempre un exceso de crueldad que no se puede equilibrar, sino por medio de una intervención externa muy poderosa. En este sentido **Titus Andronicus** es un estudio de la estructura de la venganza, y su fin absurdo está totalmente justificado. Es interesante notar que la estructura absurdista y la estructura de venganza son dos aspectos de la misma estructura narrativa: es la absurdidad del remolino de la venganza. No obstante, esta conclusión no puede explicar la pertinencia de esta obra para públicos modernistas, que por regla general no atribuyen valor a la venganza.

La estructura de la recepción

La estructura de la narrativa ficticia no está solamente determinada por el carácter de los sucesos ficticios, especialmente en casos de profunda

3. Aristotle, *Poetics*. In S. H. Butcher (trans. & ed.), *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. New York: Dover, 1951: IX, 6.

4. Pierre Corneille, "Les Trois Discours sur le Poème Dramatique". In R. Mantero (ed.), *Corneille Critique*. Paris: Buchet/Chastel; 218-19.

Escena de Titus Andronicus

brecha entre las culturas de los personajes y del público. En el caso de **Titus Andronicus**, la brecha existe entre la cultura romana y la bárbara o entre la cultura pagana y la cristiana de la época isabelina. En el nivel estructural esto se refleja en la brecha entre la perspectiva ingenua de los personajes y la irónica de los espectadores. Por lo tanto, se puede suponer que una inversión estructural va a ocurrir en el nivel de la recepción.[5]

El hecho de que **Titus Andronicus** presente una narrativa pagana a un público cristiano plantea el siguiente problema: ¿es que los autores dramáticos de los siglos XVI y XVII, al crear sus narrativas ficticias, seguían los preceptos de la Iglesia? Investigadores han conjeturado que tales preceptos fueron establecidos por el Concilio de Trento, que tuvo lugar durante los años 1545-1563 y codificó la doctrina de la Iglesia en varios dominios. Sin embargo, en los documentos publicados del Concilio no hay ningún decreto concerniente a la caracterización de narrativas paganas para públicos cristianos. Solo hay instrucciones para la descripción artística de Santos cristianos para la gente que los venera; especialmente, la instrucción de que lo venerado debe ser el santo y no la efigie que lo representa (decreto 25 del Concilio en 1563). No obstante, este decreto implica que el Concilio impuso una censura sobre las artes, con la Santa Inquisición siendo su mayor instrumento. Es de notar que La Santa Inquisición fue establecida mucho antes del Concilio de Trento con la intención de combatir la herejía.

Un ejemplo de dicha censura es: diez años después del decreto 25, Paolo Veronese fue llamado a defender su posición ante el tribunal del Santo Oficio por pintar bufones, soldados alemanes borrachos, enanos y otras "indecencias", como también vestidos y ambientes extravagantes en su *Ultima Cena*. En vista de su obstinación a no colaborar con el Santo Oficio, este impuso a Veronese la obligación de modificar su obra durante el plazo máximo de tres meses. De hecho, el pintor se limitó a cambiar el título de su obra a **Cena en la Casa de Levi**, como si el lienzo ilustrara un episodio bíblico distinto (Lucas 5, 29-39), sin transformar ningún elemento pictórico. Aunque su decisión no fue cuestionada, es decir implícitamente aceptada, el caso indica la existencia de una censura eclesiástica.

Otro ejemplo: la prosecución de Felipe Godinez, un judío converso que, después de muchos estudios, llegó a ser sacerdote católico en la Provincia de Sevilla. Hoy en día, Godinez es considerado como uno de los autores dramáticos más importantes del Siglo de Oro. El compuso varios dramas sobre temas del Viejo Testamento, como **La Reina Ester**, **Las Lágrimas de David** y **La Paciencia de Job**. Fue culpado de herejía por el Santo Oficio por haber mostrado afinidad a su religión ancestral; y

5. Rozik, *Fictional Thinking*; 259-67.

fue sentenciado, el 30 de noviembre de 1624, a perder todos sus bienes y a ser exilado a Madrid; es decir, a perder su posición de sacerdote. Vivió en Madrid el resto de sus días, probablemente bajo la protección del Rey Felipe IV, que en ciertos aspectos era más liberal. Pero eso no puso un fin a la actitud denigrante de parte de sus contemporáneos y las generaciones futuras.

En Madrid continuó escribiendo dramas. A pesar de sus relaciones problemáticas con Lope de Vega, se cree que varias obras de Godinez fueron compradas por Lope o meramente atribuidas a él. La evidencia de sus inclinaciones judaizantes fue hallada en su obra **La Reina Ester**, del año 1613; en la cual el Angel Gabriel anuncia a Ester que "quiere Dios que su hijo sea /de linaje de Israel" (2881-2); que una doncella llamada María será su madre (2884-5); y que él mismo lo anunciará a la virgen cuando llegue el momento (2886-7). Además, anuncia que "No tocará (afectará) a Virgen tal el pecado original" (2888-9). Por lo tanto, "No tienes, pues, que temer la muerte de tu pueblo, Ester, que tu has de librarte de ella, siendo figura de aquella de quien Dios ha de nacer."(2909-13). Es decir, Ester no debe temer la exterminación de su nación, y que ella se va a salvar por ser pre-figuración de la madre de Dios.

Lo que incriminó a Godinez no fue la percepción de que la judía Ester es la figura de la Virgen María, porque su pre-figuración fue sancionada anteriormente por la teología cristiana, pero lo fue el pasaje que mantiene que el pecado original no va a afectar a la Virgen (2888-9). En ese pasaje Godinez se complica en una de las controversias feroces de la época entre los franciscanos y los dominicanos; es decir, entre los que mantenían que nadie está excepto del pecado original aparte de Jesús y los que mantenían que la excepción incluye también a la Virgen María. Solamente en el siglo XIX, el Papa Pío IX (1846-78) resolvió esta disputa en favor de la inmaculada concepción. Paradójicamente, Godinez fue condenado por herejía doscientos años antes.[6] No obstante, no fue quemado en público, y recibió la menor sentencia de exilio y confiscación de sus bienes, probablemente, por la dificultad en probar su culpa sobre una base tan precaria. De todas maneras, Godinez no era un "marrano", y solo cometió lo que era considerado entonces un error de doctrina.

Dado que no hay ninguna traza de censura oficial en los decretos del Concilio de Trento, lo único que queda por hacer es investigar las obras dramáticas contemporáneas, para saber cómo la política eclesiástica era percibida por los autores de la época. Además, el Concilio de Trento era una institución católica, y es posible dudar si tuvo influencia sobre la obra dramática de Shakespeare; a no ser que se asuma, como lo han hecho varios investigadores, que Shakespeare era católico. De todas maneras, esta tesis no es necesaria porque a fines del siglo XVI, las diferencias de doctrina entre el catolicismo y la Iglesia Anglicana eran insignificantes.

En el análisis de obras de teatro que presentan una narrativa pagana a un público cristiano, se pueden discernir dos fórmulas básicas que evitan la posible contradicción con la doctrina cristiana: (a) la que expone la lógica absurda del paganismo, suponiendo que ésta va a ser percibida como un objeto de ironía dramática; por ejemplo, en **Phèdre** de Racine; y (b) la que caracteriza al héroe trágico como precursor de la fe cristiana; por ejemplo en **Oedipe** de Corneille.

a) Probablemente, el primer autor que expuso la absurdidad inherente en las creencias paganas fue

6. Piedad Bolaños Donoso, *La Obra Dramatica de Felipe Godinez – Trayectoria de un Dramaturgo Marginado*. Dipuitación Provincial de Sevilla; 1983; 410-17.

Eurípides; por ejemplo, su obra **Hipólito** comienza con la diosa Afrodita revelando su plan de envolver a la inocente Fedra en un desesperado amor por Hipólito, para castigarlo así por su desdén a la diosa; y finaliza con la declaración de Artemisa, que debería haber defendido a su devoto Hipólito, pero no le está permitido interferir en los planes de otros dioses, aunque sean maliciosos, y promete que en represalia ella también va a castigar a un inocente devoto de Afrodita. Por medio de tal promesa Eurípides demuestra que los dioses paganos no son capaces de realizar una idea más refinada de lo divino, como la expectativa de que un dios se comporte de acuerdo a normas de justicia y compasión. Consecuentemente, la intención de Eurípides era producir una experiencia de absurdidad en su público contemporáneo, que todavía adoraba a los dioses homéricos.

Una estructura similar se refleja en **Phèdre** de Racine, cuya narrativa es básicamente la misma; aunque revela una diferencia fundamental: mientras que Eurípides escribía para un público pagano, Racine lo hacía para un público cristiano, profundamente convencido de que el paganismo es esencialmente absurdo. Es decir, el acorde final de **Fedra** probablemente refleja la intención de reafirmar esta concepción del paganismo. Es posible que Eurípides mismo intentó reafirmar las expectativas de los espectadores que poseían una noción más sutil de lo divino, aunque es muy difícil demostrarlo. La única evidencia existente es que Eurípides fue acusado por las autoridades atenienses por socavarlas creencias y los valores de la cultura griega. Investigadores han sugerido que Eurípides fue un precursor de las religiones monoteístas, el cristianismo en particular; pero en sus obras no existe evidencia alguna que soporte esta tesis. Eurípides nunca cruzó los límites del paganismo, y solo se limitó a demostrar su inherente absurdidad, sin ofrecer una fe alternativa.

b) En **Oedipe**, Corneille deliberadamente presenta a Edipo como crítico severo de los dioses olímpicos, y así como un precursor de la fe cristiana. Después de haber aprendido que ya ha cometido los pecados que los dioses le impusieron, en sus últimas palabras, citadas por Dymas, y antes de privarse de su vista, Edipo exclama: "Prévenons ... l'injustice des dieux; ... / Ne voyons plus le ciel après sa cruauté: / Pour nous venger de lui dédaignons sa clarté. / Refusons-lui nos yeux, et gardons quelque vie / Qui montre encore à tous quelle est sa tyrannie"(1988-94)."Prevengamos ... la injusticia de los dioses ... / No veamos más el cielo por su crueldad: Para vengarnos de él desdeñemos su claridad. Le negaremos nuestros ojos y guardaremos cierta vida para exhibir su tiranía."(1988-94; mi traducción). Sin decirlo explícitamente, estas palabras de Edipo reflejan la intuición de una nueva noción de lo divino, que corresponde a los valores cristianos.

En **Phèdre**, Racine preserva el ambiente cultural pagano de la narrativa original y consistentemente se abstiene de términos cristianos. Respeta así la independencia del mundo ficticio, y presupone que la narrativa va a ser re-categorizada por el público contemporáneo desde el punto de vista irónico. No obstante, pone en boca de los personajes ciertos términos que reflejan la perspectiva cristiana. Teseo y Aricia, que condensan el significado de la acción dramática, expresan un criticismo severo de los dioses paganos, con palabras basadas en valores cristianos; por ejemplo, "vuestros funestos servicios" (1483, mi traducción); "sus favores fatales" (1613,

mi traducción.); "Sus fatales bondades" (1615; mi traducción.);y" los dioses impacientes se han apresurado a causar su muerte (de Hipólito)" (1496; mi traducción).Esta expresión acentúala sospechosa avidez de Neptuno por ejecutar el deseo de Teseo de castigar a su hijo Hipólito. La mejor descripción de la malicia de los dioses está expresada en las palabras de Aricia: "Craignez, Segneur, Craignez que le ciel rigoureux / Ne vous haÏsse assez pur exaucer vos vœux. ... Ses présents sont souvent la peine de nos crimes." (1435-8); "Tema, Señor, tema que el cielo riguroso / no le odie suficientemente para satisfacer sus deseos. Frecuentemente, sus obsequios son los castigos de nuestros crímenes." (1435-8; mi traducción). Como en las obras de Eurípides los dioses paganos no son capaces de emular una noción más perfecta de lo divino. A pesar de todo, estos dioses tienen poder sobre las vidas de los seres humanos, y de aquí que el cristianismo los considera como poderes malignos, que controlaban el mundo humano antes de la encarnación de Cristo.

Además, la crítica de Teseo y Aricia indican una noción de lo divino que es extraña al paganismo, porque presupone que Dios debe ser compasivo y misericordioso; es decir, su criticismo indica una nueva conciencia religiosa. Esta intuición, sin traspasar los límites de la cultura pagana, está implicada en las palabras de Hipólito: "Sur l'équité de Dieux osons nous confier" (1351) y "Nous iron confirmer le serment solennel; / Nous le prendrons à témoin le Dieu qu'on révère / Nous le prierons tous deux de nous servir de père." (1400-2) "Osemos confiarnos en la justicia de Dios" (1351); e "Iremos a confirmar nuestro solemne juramento (de amor), tomaremos como testigo al Dios que adoramos; y le pediremos que nos sirva como padre." (1400-2; mi traducción).Los motivos de 'Dios' en el singular (Dieu), 'padre' (*père*) y 'justicia' (*équité*) (1351) son típicos del cristianismo. La noción de 'justicia divina', que es el sólido fundamento sobre el cual se basa la fe de los creyentes, y la noción de 'padre', que es la fuente del amor divino, contrastan absolutamente la arbitrariedad y la falta de compasión de los satánicos poderes paganos. Se supone que los espectadores sincrónicos iban a identificar estas metonimias del cristianismo, a invertir la estructura absurdista de la narrativa pagana y a experimentar una estructura reafirmadora. Para ellos, sucesos tales nunca podrían haber ocurrido en la era cristiana.

La re-examinación de esta narrativa desde el punto de vista cristiano revela que la actitud negativa de Hipólito a la adoración de Venus, su adhesión al celibato y su crítica de la conducta adúltera de su padre Teseo, revelan el propósito del autor de que sean interpretadas como virtudes por el público cristiano contemporáneo.

Así, la estructura absurdista de **Phèdre** se rectifica en el acto de experimentar esta narrativa ficticia, a condición de que el público perciba que tal narrativa pudo haber ocurrido solamente en un mundo a la merced de dioses malignos, y nunca durante la era cristiana. Por lo tanto, en vez de frustrar las expectativas de los espectadores, de hecho, las reafirman. Es decir para el público francés de Racine la estructura de esta narrativa era armoniosa.[7]

Yo sugiero que la estructura ficticia de **Titus Andronicus** refleja la misma intención de rectificar la estructura absurdista. Mientras que en el texto, la narrativa finaliza con un acorde final absurdo, se supone que el público cristiano la rectificó por medio de su perspectiva trans-cultural.

7. Rozik, *Fictional Thinking*; 259-67.

Estructura oximorónica

La venganza más cruel –dar de comer los hijos cocinados a su madre- es perpetrada por un héroe romano que demuestra su imparcialidad y prudencia en rehusar el trono y en elegir a Saturnius, el heredero legal, como emperador de Roma. La expectativa espontánea es que el carácter más civilizado prefiera la justicia humana o divina y no la venganza, que caracteriza culturas menos civilizadas. Mientras que la venganza de Tamora concuerda con su cultura bárbara, la venganza de Titus plantea la siguiente cuestión: ¿quién es el más bárbaro? Creo que desde un punto de vista civilizado la respuesta es que Titus es más bárbaro que Tamora. Por regla general, 'civilizado' y 'bárbaro' son percibidos como dos adjetivos que se excluyen mutuamente; pero la conducta de Titus demuestra que estos términos pueden coexistir. Él es un civilizado bárbaro. La lógica interna de la venganza lo ha transformado en un carácter que une estas dos cualidades, unión que demuestra la absurdidad de dicha distinción.

He sugerido en otro lugar que la experiencia teatral refleja una estructura metafórica; es decir, que es percibida como una metáfora potencial del estado psicológico del espectador.[8] Es la brecha existente entre el mundo ficticio y el mundo del espectador que requiere el principio metafórico, que es la única forma de descripción, en la que la impropriedad aparente del predicado es esencial. Esta estructura metafórica es revitalizada por la constante re-actualización de esta narrativa anticuada sobre tablados diacrónicos. Esta narrativa era inapropiada para los públicos isabelinos, como lo es para los modernistas, porque amplía la brecha metafórica; es decir, que el carácter metafórico de esta narrativa sigue siendo el mismo. Consecuentemente, el par 'civilizado-bárbaro' es experimentado como un oxímoron; esto es, como una metáfora antitética.

El carácter oximorónico de **Titus Andronicus** es expresado explícitamente desde el principio de la obra por Chiron cuando comenta el sacrificio de su hermano Alarbus: "Was never Schytia half so barbarous.";"Nunca fuéEscitiatan bárbara" (I, i, 131; mi traducción); y también por Marcus, cuando arguye contra Titus y en favor de la sepultura de Mutius en el sepulcro familiar: "Thou art a Roman; be not barbarous""Tu eres romano, no seas bárbaro"(**I, i**, 378; mi traducción).

Paradójicamente, Titus no cumple ni siquiera con el criterio de nobleza declarado por Tamora: "Sweet mercy is nobility's true badge"."La dulce merced es el signo de la nobleza" (I, i, 119; mi traducción). El carácter bárbaro de Titus llega al colmo dando de comer los hijos cocinados a su madre. La coronación de Lucius como emperador de Roma parece anular el círculo vicioso de la venganza, pero en sus primeras decisiones la estructura oximorónica culmina: enterrar vivo a Aaron y hechar el cadáver de Tamora a la presa de los animales.

Es en este nivel que se puede establecer la pertinencia de esta obra para los públicos modernistas. **Titus Andronicus** de Shakespeare parece reflejar la intención de denunciar la opresiva conducta de los poderes civilizados con el pretexto de su función civilizadora. Este pretexto les "permite" cometer los crímenes más atroces contra los pueblos subyugados. En su adaptación de **Las Troyanas** de Eurípides, Jean-Paul Sartre pone en boca de la troyana Andrómaca el dicho oxímoron en relación al asesinato de su hijo Astianax por los griegos: "Ustedes

8. Eli Rozik,*Metaphoric Thinking - A Study in Nonverbal Metaphor in the Arts and its Archaic Roots*. Faculty of the Arts, Tel Aviv University, 2008; 184-203.

nos llaman bárbaros ...pero cuando la vanidad y la avidez de riquezas los motiva ... Ustedes nos pillan, nos torturan y nos masacran. ¿Quiénes son los bárbaros entonces? ... Ninguno de nosotros habría hecho a una madre, con la calma de la buena conciencia, lo que Uds. me han hecho a mí. Bárbaros! Bárbaros! Uds. han matado a mi hijo por la causa de una prostituta" (pp. 81-2).[9]

Sartre adaptó una narrativa firmemente arraigada en la cultura pagana y la transformó en un manifiesto contra el colonialismo; y de esta manera extendió y acentuó la pertinencia de la metáfora original de Eurípides para los públicos modernistas. En una entrevista Sartre se expresó así: "No se debe ignorar el hecho que en los tiempos de Eurípides, la obra tuvo un significado político preciso; fue una condenación de la guerra en general y de las expediciones coloniales en particular".[10]

Mientras que en esta entrevista Sartre habló en términos de 'colonialismo', su adaptación explícitamente hace alusión al dicho oxímoron: la bárbara civilización. Aunque este oxímoron se aplica apropiadamente a las atrocidades cometidas por los países civilizados de Europa en sus empresas colonialistas en África y Asia, se aplica también a los países civilizados de Europa, sin intenciones colonialistas. Por ejemplo, la exterminación de los judios y los gitanos por los nazis; el bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaky por los Estados Unidos; y la ocupación brutal de los países de la Europa Oriental por la Unión Soviética. Esta ocupación de los países de la Europa Oriental explica el gran interés que tiene esta obra anticuada en Rumania y Polonia, y especialmente explica los comentarios iluminadores de Heiner Müller de la Alemania Oriental. La dicha estructura oximorónica es, por lo tanto, un aspecto más de la estructura absurdista sugerida anteriormente.

En la producción de Jan Klata, que tuve la oportunidad de ver en Gdansk, el dicho civilizado-bárbaro oxímoron culmina en la imagen final, cuando los invitados de Titus, con los platos y cubiertos en sus manos, elegantemente, se sirven porciones del pastel, hecho de los hijos de Tamora, y ostensivamente saborean el "manjar". Mientras tanto uno de ellos devora un muñeco negro (el hijo de Aaron), como si fuera un trozo de chocolate.[11]

Consecuentemente, **Titus Andronicus** debe ser comprendida como una metáfora total de la absurdidad inherente a la oposición binaria entre culturas civilizadas y bárbaras. Ciertamente, la civilización no impide la conducta barbárica, y tal vez la hace posible.

El principio de re-estructuración de una narrativa ficticia por una cultura diacrónica al nivel de la experiencia teatral, no se manifiesta solamente en la recepción de un mundo ficticio romano por un público isabelino, como ejemplo de una cultura más civilizada, sino también por la recepción de tal mundo por un público modernista. Ninguna cultura civilizada puede mantener su superioridad moral en relación con culturas consideradas bárbaras cuando se trata de ocupación y explotación. La metáfora de **Titus Andronicus** es universal solamente por su constante re-interpretación en los contextos de nuevas y pertinentes realidades políticas, especialmente si los espectadores han experimentado personalmente las atrocidades de culturas más avanzadas. Creo que, en este sentido, la estructura oximorónica de 'civilización bárbara' caracteriza la cultura humana en general y explica la atracción universal de **Titus Andronicus**.

9. Euripide, *Les Troyennes*. Adaptation de Jean-Paul Sartre. Paris: Gallimard, 1965.

10. Propos recueillis par Bernard Pingaud dans *Bref*, journal mensuel du Théâtre National Populaire, février 1965. In Euripide, *Les Troyennes* (mi traducción).

11. Jan Klata, *Titus Andronicus*, Polski Theatre, Wrocław.

La presencia de William Shakespeare en los primeros años de teatro independiente (1930-1969)

Por MARÍA FUKELMAN, CONICET

Introducción

El teatro independiente es una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que surge en Buenos Aires a fines del año 1930, de la mano de Leónidas Barletta (1902-1975) y su Teatro del Pueblo. Su propósito fue distanciarse de tres elementos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado; y su nacimiento implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas.

En el segundo artículo de los estatutos fundacionales del Teatro del Pueblo, el grupo pionero de este gran movimiento, se expresa que el elenco de Barletta tiene como objetivo "experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia al que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo" (en Dubatti, 2012: 79). Si bien en este apartado se manifiesta la predilección por los autores nacionales, también vemos la idea de devolución del arte al pueblo como el gran principio de Romain Rolland (autor francés del libro homónimo en el que Barletta se inspiró para el nombre de su teatro) y la pretensión de los artistas de realizar un "buen teatro"–concepto relacionado con el "teatro de arte" y la riqueza estética–, tanto clásico como moderno. Ya desde sus lineamientos se deja en claro que el teatro debe tener calidad artística –además de funcionalidad didáctica–, y que para llegar a esto, se podría recurrir tanto a "clásicos" del teatro universal, para contribuir a su difusión, como a autores nacionales aún desconocidos. Esta preocupación por ofrecer al público las obras de los representantes del teatro de todos los tiempos no se expresa únicamente en sus estatutos, sino que pocos meses después de la firma del acta inaugural del Teatro del Pueblo, se manifiesta en la revista **Metrópolis**, su órgano de difusión:

... antes de morir Ekhof (1778), subían a escena en Alemania por primera vez las obras de Shakespeare. Schroeder, discípulo, admirador y envidioso de Ekhof, fue quien sacó a flote tal empresa. Dice un historiador: 'Luchó con dificultad contra el mal gusto del público, que en alguna ocasión lo vejó sobre la misma escena'. En 1780 se conocía en Alemania por la acción generosa de estos artistas, que lo eran de verdad, todo el repertorio shakespearino, y se había establecido la regeneración teatral en una forma sorprendente. El teatro argentino está atrasado en doscientos años (1931, s/dato de página).

Además, esta idea no es exclusiva del primer grupo de teatro independiente, ya que algunos pensamientos similares se expresaron antes en la encuesta que hizo el diario *Crítica* en 1924 a distintas personalidades del país bajo la consigna "¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?". Allí, por ejemplo, el historiador y profesor universitario Alberto Palcos sostiene que la "misión del arte no es satisfacer al público (...) sino también educarlo, que es lo que sucede con los grandes dramaturgos extranjeros, Shakespeare, Schiller" (en Dubatti, 2012: 22).

Estos propósitos no quedaron como simples expresiones de deseo expuestas en un papel, sino que, por el contrario, se llevaron a cabo. Y se hizo con tanto ahínco que, ocho años después de la conformación del Teatro del Pueblo, Barletta sostuvo en su revista **Conducta**:

...resucitamos para el pueblo la gracia de Molière, de Cervantes; la grandeza de Shakespeare; el dramatismo de Lope, la tragedia de Sófocles, que se decían irrepresentables, que no se habían representado nunca aquí. Por primera vez en Buenos Aires, auditorios compactos rieron y lloraron tocados por la obra de arte (en Marial, 1955, 76).

De esta manera, en Buenos Aires, fue el movimiento de teatro independiente el que recobró para sus espectadores a los grandes clásicos del teatro universal, dejados de lado anteriormente o "adaptados" por la presunta dificultad que conllevaba entenderlos. También en 1938, Barletta continuó dando cuenta de este logro del Teatro del Pueblo, en particular, y de los teatros independientes, en general:

¿No se ha dicho insistentemente que ese era teatro de museo, para círculos especializados, para entendidos, para minorías? Otros pretendían que los clásicos se representasen adaptados, extrayendo de ellos lo que permitiera el lucimiento del intérprete, como si el teatro fuese una cuestión de habilidad acrobática. Pero estos críticos superficiales, que nos aconsejábamos que hiciésemos la representación como ellos la habían visto hacer a tal o cual astro en tal o cual época pasada, eran hombres de pensamiento rutinario, a los que se les obligaba a improvisar en un día o dos un juicio que las más de las veces no se puede concretar ni en una quincena (en Marial, 1955: 77).

William Shakespeare es, desde ya, uno de los representantes más importantes del teatro clásico universal. El propósito de este trabajo será, en consecuencia, rastrear la presencia de William Shakespeare en los diferentes grupos de teatro independiente entre 1930 y 1969 a través de los estrenos de sus obras, y brindar, en algunos casos, mayores detalles de sus puestas y críticas.

Las obras de Shakespeare en el teatro independiente

En principio, enumeraremos a continuación, por orden cronológico, los estrenos de las obras de Shakespeare, que nos ha sido posible rastrear, que los distintos grupos de teatro independiente llevaron a cabo en Buenos Aires, entre 1930 y 1969. En caso de tenerlos, aportaremos también los datos de las fichas técnicas:

- 1935, **Sueño de una noche de verano** (Teatro del Pueblo, Carlos Pellegrini 340). Según José Marial la obra es montada "en un escenario precario, incómodo por su pequeñez y que sin embargo sorprende por la frescura de su interpretación que va

afianzando su calidad" (Marial, 1955: 67). Vuelve a escena el 2 de mayo de 1936.

- 1936, **Noche de reyes** (Teatro del Pueblo, Carlos Pellegrini 340). Se estrena el 3 de junio por primera vez en Buenos Aires, y forma parte del "teatro polémico". El decorado estuvo a cargo de Agustín Villanueva. Los trajes y útiles fueron confeccionados por los mismos actores en el plan de trabajos prácticos que realiza la agrupación. Esta obra vuelve a escena el 19 de mayo de 1938 y también se lleva a cabo en 1939.

Hay dos curiosidades sobre esta obra que vale la pena exponer. La primera es que, se habría estrenado antes que en Buenos Aires (y por primera vez en ese país) en Montevideo, Uruguay, a donde viaja la compañía por invitación de Millington Drake, presidente del Consejo Cultural Británico. Allí se realizan dos funciones, el 25 y 26 de mayo de 1934 en Estudio Auditorio[1]. Las críticas en los diarios son muy buenas. La segunda curiosidad es que, según un testimonio de la actriz Rosa Eresky en Entérese, esta obra también se realizó en un escenario "comercial": el Coliseo (De Diego, 1970: s/dato de página).

- 1940, **El mercader de Venecia** (Teatro del Pueblo, Corrientes 1530). Traducción: Marcelino Menéndez y Pelayo. Elenco: Catalina Asta, Rosa Eresky, Celia Eresky, Josefa Goldar, Mari Galimberti, Mora Insúa, Olga Mosin, Mencha Martínez, Carmen Pérez Fernández, Nélida Piuselli, José Álvarez, Remo Asta, Juan Carlos Bettini, Jorge Codina, Juan Eresky, Mario Genovesi, Fernando Guerra, Emilio Lommi, Pascual Naccarati, José Petris, Joaquín Pérez Fernández, Isaac Pérez Fernández y José Veneziani. El teatro contaba con un escenario giratorio.

Sobre la puesta en escena de esta obra, la revista **Croquis** –cuya bajada aclara que, de los grandes estrenos teatrales, "No pretendemos hacer aquí una crítica teatral. Nos limitamos solo a acompañar los croquis de los principales personajes, con algunas notas sobre la escenografía de las obras presentadas"(s/dato de fecha: 36)– manifiesta en una nota titulada **El mercader de Venecia**, **en el Teatro del Pueblo**:

El Teatro del Pueblo acaba de dar, ante salas repletas, las primeras representaciones de **El mercader de Venecia**. Ha sido una ruda tarea la de montar esta bella obra de Shakespeare, y debemos reconocer que, desde el punto de vista escenográfico, la intención fue superior a la realización. El decorado no es feliz en modo alguno, y las góndolas de papel pintado, lo mismo que el campanario sin nobleza, nos recuerda, más una Venecia de carnaval que aquella de los Duxs. Sin pretender el suntuoso decorado del Gran Gémier, en el teatro Antoine, bastaban algunos detalles exactos para sugerir una verdadera Venecia. Sin mucho mayor trabajo, pero con un poquito más de cuidado, hubiese sido fácil sintetizar la Reina del Adriático; simple cuestión de ángulos y proporciones. Los ángulos arquitectónicos que se nos presentan sobre la escena del Teatro del Pueblo no han pertenecido nunca a la Venecia del siglo XVI. Las piedras que rodean el arco de la casa de Portia, evocan en el mismo grado el castillo de If o las catacumbas de Roma, y el campanil, que sin duda quiere ser el de la plaza San Marcos, no es más que un pequeño campanario de aldea en las afueras de París (s/dato de fecha: 36).

Sin embargo, en la revista **Sintonía** del 1° de mayo de 1943, en una nota titulada "Diez años de teatro

1. Antes de la realización de una de las funciones, llega un telegrama desde Buenos Aires notificando la muerte del padre del actor José Veneziani. Leónidas Barletta le comunica la triste novedad antes de salir a escena y el actor decide continuar con su trabajo. Raúl Larra comenta este episodio como un logro de la disciplina que se había impuesto en el grupo (cfr. Larra, 1978: 84).

independiente" (y que ubica erróneamente el surgimiento del Teatro del Pueblo en 1933), el epígrafe de una foto de **El mercader de Venecia**, dice:

En mayo de 1940 –siete años después de su fundación– el elenco creado por Barletta, en su cómoda sala de la calle Corrientes, presentaba **El mercader de Venecia**, de Shakespeare, con la suntuosidad y buen gusto que registra la foto. El confort de su nuevo local y la baratura de la entrada convirtieron al espectáculo en serio competidor del teatro comercial (1943: s/dato de página).

Más en la línea de esta última opinión –y aún más positiva– es la "Crónica" que hace Carlos A. Orlando del espectáculo, quien, además de elogiar lo que ve en escena, expone una problemática con la que muchos integrantes del teatro independiente alegaron lidiar, la falta de repercusión mediática:

Miles de espectadores han desfilado por el Teatro del Pueblo y supieron escuchar con hondura y sonrisas la profunda palabra del que no muere ni terminará nunca de morir del todo, y miles y miles de espectadores se habrán preguntado cómo es posible que los diarios de la capital, al menos casi todos ellos, no se ocuparan de una obra de tamaña fuerza y ni repararan en su excelente interpretación. Porque la verdad, en su más prístina transparencia, y para esto quisiéramos ver nuestra voz amplificada, es que **El Mercader de Venecia** que ofrece el Teatro del Pueblo es, hoy por hoy, la más alta expresión de arte de nuestra metrópoli y hacia la cual todos los críticos, grandes y chicos, analfabetos y vivos, debieran encauzar la opinión pública. [...] El Teatro del Pueblo, con este espectáculo, está a la cabeza de todos los escenarios metropolitanos, ya se hable de calidad como de interpretación (Orlando, s/dato de fecha: 13).

- 1942, **Las alegres comadres de Windsor** (Teatro del Pueblo, Corrientes 1530). Marial la calificó de "magnífica comedia" (Marial, 1955: 99). Traducción: Luis Astrana Marin. Elenco: Catalina Asta, José Álvarez, Remo Asta, Juan Carlos Bettini, Juan C. Boó, Juan Eresky, Rosa Eresky, Celia Eresky, Mari Galimberti, Josefa Goldar, Mario Genovesi, Fernando Guerra, Oscar Gutiérrez, Roberto Leydet, Emilio Lommi, Mecha Martínez, Olga Mosin, Mario Menéndez, Pascual Naccarati, Vicente Parente, José Petriz, Marister Uslenghi. Decorador: Manuel Aguilar. Ayudante: Oscar Piuselli. Luces: Heriberto Pérez. Sonido: Manuel Blanco y Emilio Ramírez. Fotógrafo: Augusto I. Vallmitjana. Médico: Vicente Pérez Fernández. Modista: Beatriz Berho. Auxiliares: Nicolás Castronuovo, Pedro Talentón, Ricardo Olano y Carlos Lacoste.

- 1943, **Macbeth** (La Máscara, Moreno 1033). Dirección artística a cargo del polaco David Licht. Protagonista: Jordana Fain. Según Luis Ordaz: "A pesar de las dificultades que presenta el montaje de esta obra, llegó al público con una justeza digna de encomio" (Ordaz, 1957, 221). Osvaldo Pellettieri califica la pieza de "memorable" y cuenta que Licht hizo derribar la pared posterior del escenario para su realización y que presentó escenas en los camarines, el patio de atrás y el aire libre (cfr. Pellettieri, 2006: 86). Alejandra Boero, integrante del elenco por ese entonces, recuerda sobre las decisiones de llevar a escena obras como esta:

Algunos opinaban que cuando había autoridades represivas o fascistas, había que hacer un repertorio de autores clásicos. Esos clásicos muestran los problemas del hombre, que pareciera que fueran eternos. Coincido en que todas las obras de

Shakespeare tienen planteos profundamente políticos. Los represores no podían acusar a teatros que estaban presentando a **Julio César** o a **Macbeth** (en Risetti, 2004: 88).

- 1944, **Comedia de equivocaciones** (Teatro del Pueblo, Diagonal Norte 943). Traducción: H. Martínez de la Rosa, modernizada por Leónidas Barletta. Dirección: Leónidas Barletta. Elenco sin especificar: Catalina Asta, José Álvarez, Remo Asta, Luis Delucía, Celia Eresky, Rosa Eresky, Horacio Foulon, Josefa Goldar, Walter Martínez, Roberto Leydet, Alfredo Picoroso, Neda Mateljan, Pedro Safier, Elda Vázquez, Rafael A. Zamudio. Decorador: Manuel Aguiar. Electricista: Agustín M. Schauters y Juan Condano. Radiotécnica: René Suárez. Modista: Beatriz Berhó. Maquillador: Roberto Picasso. Traspunte: Juan Carlos Rodríguez. Coreógrafa: Shirley Avenburg.

- 1944, **El mercader de Venecia** (IFT). Dirección: David Licht (Se hace en idish, el idioma exclusivo de este teatro hasta 1957).

- 1951, **Ricardo III** (Teatro Libre Florencio Sánchez, Loria 1194). Dirección, adaptación, puesta en escena y papel de Ricardo: Rubén Pesce. Traducción: Luis Astrana Marín. Escenografía: Amalia Tarca. Trajes: Ana T. Rodríguez. Esta obra participó del (auto) "homenaje" de 1955 por los 25 años del teatro independiente (cfr. Dubatti, 2012: 118).

- 1953, **Ricardo III** (Los Independientes, San Martín 766). Se realiza un fragmento de esta pieza, una escena del primer acto para uno de los festivales dramáticos organizados por el grupo. Entre los actores se encontraban Marita Battaglia y Rubén Pesce. Según la revista **Plática**, bajo el título "Fin de temporada. Festival de Los Independientes", esta obra es considerada de lo mejor que se presentó en el festival:

Este intento sirvió para demostrar que un buen actor puede, sobre un escenario desnudo, hacer mucho más de lo que suponen aquellos que creen que el teatro es un complicado sistema de engranajes. Se puede, por ejemplo, en mangas de camisa y con corbata, interpretar a Ricardo III, y "convencer" (1954: s/n).

Asimismo, Onofre Lovero, director de Los Independientes, recuerda que en una de las representaciones de esta pieza, Rubén Pesce –en la escena del anillo de **Ricardo III**– le entrega el anillo de compromiso a Marita Battaglia, "quien fuera su esposa durante toda la vida" (en Risetti, 2004: 219).

- 1963, ***Romeo y Julieta*** (Los Independientes, San Martín 766). Lía Gravel y Luis Medina Castro integraron el elenco.

- 1964, **Mucho ruido y pocas nueces** (Teatro Libre Florencio Sánchez). Fue un estreno absoluto en castellano como homenaje a William Shakespeare en su IV° Centenario. Traducción de Luis Astrana Marín. Corregida y adaptada por Rubén Pesce. Intérpretes: Nelo Rossani era Leonato, gobernador de Mesina; Orlando Río era el Mensajero, y un guardia; Gabriela Fernando era Hero, hija de Leonato; Marita Battaglia era Beatriz, sobrina de Leonato; Eduardo Sasson era Antonio, hermano de Leonato; Jorge Bosso era Don Pedro, príncipe de Aragón; Miguel Jordán era Claudio, joven señor de Florencia; Rubén Pesce era un joven señor de Padua; Carlo Bassi Bruno era

Don Juan, hermano bastardo de Don Pedro; José Nicogossian era Conrado, compañero de Don Juan; Alejandro Loal era Borachio, compañero de Don Juan; Gastón Malbec era Fray Francisco, y otro guardia; Omar Bustamante era Dogberry, aguacil; Héctor Cagnoli era Verges, corchete; Atirio Bassi era un escribano; Velia Kusch era Margarita, criada de Hero; y Susana Blanco era Úrsula, criada de Hero.Dirección y puesta en escena:Rubén Pesce. Escenografía: César Ocho. Vestuario: Ana Teresa Rodríguez. Máscaras: Beatriz Spagnuolo. Música (selección, adaptación y canto): Marita Battaglia. Realización escenográfica: Nelo Rossani. Realización de vestuario: Marita Battaglia. Luces y sonido: Omar Bustamante. Como indica el programa de mano, la acción transcurría en Mesina (Sicilia) cuando esta pertenecía a España (Siglo XV). Más adelante, nos volveremos a referir a esta obra.

- 1967, **El mercader de Venecia** (Nuevo Teatro). Uno de los actores fue Héctor Alterio.

- 1969, **La tempestad** (Teatro del Pueblo, Diagonal Norte 943). Se estrena el 8 de noviembre, representándose por primera vez en Buenos Aires. Elenco: José Rey como Alonso, rey de Nápoles; Elías Wasch como Sebastián, hermano del rey; Jesús Albornoz como Próspero, duque derrocado de Milán; Eduardo Ruibal como Antonio, hermano de Próspero y usurpador de su ducado; Regino Benítez como Fernando, hijo de Alonso; Jorge Méndez como Gonzalo, anciano consejero; Carlos Rodríguez como Calibán, esclavo salvaje; Pablo Maldi como Trínculo, clown; Mario Díaz como Esteban, despensero; Jaime Salas como capitán; Oscar Manzi como contramaestre; Carlos Melgarejo como marinero; Raquel Calomeni como Miranda, hija de Próspero; Rosa Eresky como Ariel, genio del aire; Lucía Rodríguez como Iris; Celia Eresky como Ceres; e Isabel Elia como Juno. Escenografía: Bernardo Condou. Vestuario: Josefa Goldar. Electricistas: Mario Schausters, Fulgencio Valenzuela y José Vega. Dirección: Leónidas Barletta. Programa de mano diagramado por Elías Ruibal.

Las críticas que recibe el espectáculo son muy buenas. Es elogiado por el diario **Crónica**, el periódico **Alberdi**, **Microcrítica**, y, en varias oportunidades, por **Propósitos**, el periódico dirigido por el propio Leónidas Barletta. Allí se cataloga a la obra como "la sensación de la temporada", y se reproduce un mensaje "Al espectador de La Tempestad" que elabora el Teatro del Pueblo con alto contenido de opinión política:

No piense ni por un momento que asiste a la representación de una colorida sinfonía tonta, al seguir el desarrollo de **La Tempestad**, de William Shakespeare, escrita en 1609. Renán dijo "Shakespeare es el historiador de la humanidad". **La Tempestad** es la última de sus obras, cargada de la profunda sabiduría que su genio atesoraba. Columbró el destino de América y lo proyectó en símbolos que hacían posible, en el Renacimiento, su expresión teatral, para instruir desde esa gran cátedra del mundo que es el teatro.

El filósofo Emilio Troise ha escrito: "...es un reflejo fidelísimo (**La Tempestad**) de la sociedad de su tiempo". Nosotros nos permitimos añadir: "Y del tiempo actual...".

Si el desprevenido espectador puede hacer el traslado mental de cada uno de los personajes que aparecen en la solitaria isla, verá con asombro que sus expresiones corresponden a personajes que inquietan su propia vida.

Próspero es el hombre-mito, derrocado por el enfrentamiento de fracciones estimuladas por la ambición y la codicia del poder. Su "magia" es el conocimiento libresco, su picardía para mantener viva la esperanza de sus esclavos.

Ariel, es el intelectualismo sometido, la inteligencia obligada a servir a las fuerzas que esclavizan a la Humanidad.

Calibán es el negro aborigen y el negro importado, engañado, explotado y maltratado por el colonialismo. Es el negro que va tomando conciencia de las cosas y se rebela contra el paternalismo occidental. En 1609, como en 1970, grita: "Tengo derecho a comer mi comida... Esta isla me pertenece...".

Refiriéndose a Calibán, dos siglos más tarde, Renán le hace decir a Próspero: "Cuando se aperciban que las clases superiores han conducido mediante la superstición, ya verás la revancha que se cobrará con los que fueron sus amos".

Calibán, ayudado a despejarse de su miedo ancestral por Trínculo (la alegría de vivir) y el Tabernero (la sensualidad) solo quiere alcanzar la libertad y el dominio de la tierra que le pertenece. ¿No es la más cara ambición de todo latinoamericano?

Con riguroso realismo, Shakespeare, vaticina nuestra lucha.

Para Aníbal Ponce, Próspero es el tirano ilustrado; Miranda, su linaje; Calibán, las masas sufridas; Ariel, el genio del aire, sin ataduras con la vida.

¿No es fácil identificar al rey de Nápoles, en su hermano Sebastián, en Antonio a políticos en pugna en escala local y mundial? ¿No trae un atisbo de la sociedad futura, el anciano Gonzalo?

Miranda y Fernando son la juventud de todos los tiempos.

Las diosas del bosque simbolizan los bienes de la Naturaleza. Pero advierte que ellas mismas si no se trabaja hacen desaparecer la opulenta mesa.

Renán afirmó: "Shakespeare es el historiador de la eternidad". Esta gran sinfonía renacentista de la que surge la más fiel imagen del mundo de hoy, lo prueba. (1969, s/dato de página).

Intercambio de miradas sobre *Mucho ruido y pocas nueces*

Por último, abordaremos una polémica que se desarrolló en la revista **Teatro XX** sobre la ya mencionada **Mucho ruido y pocas nueces**, que el Teatro Libre Florencio Sánchez llevó a cabo en 1964. Allí, en la sección "Críticas" del sexto número, Arnoldo Fischer, luego de presenciar la función de este espectáculo del día 25 de septiembre de 1964, titula su apartado "Mejor no" y expresa:

Cuando Shakespeare retomó el género de la comedia, se inspiró en algunos motivos de la época escritos por Matteo, Bandello, Belleforest y Edmund Spencer, entre muchos otros. **Mucho ruido y pocas nueces** data de 1598. Es un juego escénico con música y canto que se mueve también en el ambiente palaciego, con sus figuras de la corte enlazadas en intrigas bastante convencionales. Hay en esta obra huellas de futuros dramas profundos y geniales. Pero todavía Shakespeare prefería la llana diversión y la pone en dos personajes, Beatriz y Benedicto, que son un torrente de chispa y gracia. Así, por esa sola razón, se convierten en la atracción central de esta comedia melodramática. No es posible ignorar que en **Mucho ruido y pocas nueces** el paso del tiempo ha dejado su marca. Es por eso que su aparición en la cartelera de un teatro solo se justifica si este quiere (y puede...) darse el gusto de ofrecer una revisión integral de las comedias shakespearianas. De otro

modo, la circunstancia resulta incomprensible. Ni su contenido ni su forma invitan a una exhumación. Solo los dos personajes ya citados serían motivo, no suficiente, para tenerla en una consideración aislada del resto de las comedias de Shakespeare. Pero para encarnar a Beatriz y Benedicto es necesario disponer de dos actores que posean un especial temperamento y una gran dosis de gracia natural. En caso contrario, la tarea está destinada al fracaso desde el comienzo. Es para mí un enigma indescifrable la razón por la que nuestros conjuntos independientes se empecinan en representar obras que están por encima de sus posibilidades escénicas. No puedo resignarme a creer que gente fogueada no tenga la autocrítica indispensable como para no advertir que, ciertos espectáculos, no pueden encararse si no se cuenta con los medios humanos y materiales necesarios. Y para no poder tomar conciencia de sus propias limitaciones. El Teatro Libre Florencio Sánchez ha dado muestras, últimamente, de que es capaz de ofrecer al público espectáculos de calidad mientras se ha mantenido en terrenos que le son bien conocidos. Sin embargo, destruye esos éxitos tan merecidos con este fallido montaje de una obra de escaso interés. ¿Será que también quiso integrarse al ejército de quienes quieren rendir homenaje a Shakespeare sin estar en condiciones de hacerlo? Creo que el mejor camino para rendir ese homenaje es NO hacer sus obras cuando faltan los medios o la capacidad o lo que fuere. La buena intención no basta ni justifica. No quiero incurrir en la breve frase para señalar los errores de la puesta en escena de Rubén Pesce o de la interpretación. Me bastará con reafirmar que aquellos conjuntos que por falta de espacio escénico o de medios se ven obligados a realizar su labor en salas reducidas, indefectiblemente deben meditar antes de elegir su repertorio y limitarse a sus posibilidades. Le harán un bien al público y al teatro (1964: 9).

Tres ediciones más tarde, Rubén Pesce, director del Teatro Libre Florencio Sánchez, recogía el guante y en la sección: "Cartas de lectores", manifestaba bajo el título "Invitación":

Señor Director:

Como homenaje final en el año shakespeariano que se cierra, y comprobada la buena acogida que usted da a las cartas de los lectores, deseo hacerle llegar algunas opiniones en torno a una crónica publicada con motivo del estreno de **Mucho ruido y pocas nueces** en el Teatro Florencio Sánchez. Está firmada por su colaborador Arnoldo Fischer y al leerla, y al hablar personalmente con Arnoldo Fischer, volvieron a mí estas reflexiones: Siempre he sostenido que un crítico, para no ser un improvisado, tiene la obligación de conocer muy bien todos los resortes del teatro y estudiar durante muchos años la literatura dramática de todos los tiempos, en profundidad, antes de atreverse a escribir una sola línea en un órgano periodístico. No es posible estudiar el autor y su obra el día anterior o posterior a su vista en escena, y recurrir, como me lo ha confesado el mismo Arnoldo Fischer, a una enciclopedia. En todo caso, es preciso consultar los libros fundamentales sobre el tema. Si deseo que estas líneas se publiquen, es para que los lectores no se queden con errores cometidos por Fischer, aunque deban remitirse al N° 6. Por supuesto, no entraré a discutir la puesta en escena y la interpretación de la obra, puesto que su juicio queda invalidado al no fundamentarse en base seria. Por otra parte, se habla de "errores" sin atreverse a señalar ninguno.

Personalmente, solo se atrevió Arnoldo Fischer a decirme que "todos los personajes entraban y salían por el mismo sitio" (cosa que tampoco vamos a discutir aquí). Aunque pueda sonar ridículo, salgo en defensa de Shakespeare, porque lo que fundamentalmente no se debe permitir en una crítica es atacar al autor y su obra sin conocimientos. Y en la de Arnoldo Fischer es la hermosa comedia la más atacada. Estos son los juicios que la obra le merece, reiteradamente, al pseudo-crítico: "el paso del tiempo ha dejado su marca", "su aparición en la cartelera solo se justificaría si el teatro quisiera darse el gusto de ofrecer una *revisión integral* (?) de las comedias shakespearianas", "ni su contenido ni su forma invitan a una exhumación" y para rematar: "obra de escaso interés". Decir que en un clásico el tiempo ha dejado su marca, me resulta un juicio absurdo e ingenuo. En este caso, particularmente, estamos ante una de las comedias más perfectas y modernas de Shakespeare, con muchos menos artificios, por ejemplo, que **As you like it**; tanto es así que las últimas puestas en escena londinenses han podido transponerlas a épocas más recientes, a lo que se adapta perfectamente (Michael Laugham en 1961, Douglas Seale en 1958, posteriores inmediatas a las no menos brillantes puestas de John Gielgud). No podría transcribir todos los juicios y análisis que la comedia ha merecido a críticos un poco más importantes y estudiosos que Fischer, porque la revista no daría para tanto. Pero me sonreí mucho al leer en un matutino, el mismo día en que apareció la crónica de Arnoldo Fischer, que **Mucho ruido y pocas nueces** había sido incluida por Laurence Olivier para la próxima temporada de su nuevo y renovador teatro. Por supuesto que la comedia es un grato entretenimiento, ¿qué otro interés se le pretende buscar? Pero en cuanto a su forma y su contenido, también habría mucho que hablar. ¿No tiene ningún valor la agudeza y perfección de sus diálogos, considerados como supremos ejemplos de su estilo? ¿Y cuántas de las cosas que se dicen tienen vigencia absoluta? El pseudo-crítico pretende tener un barniz de erudición y, aparte de Bandello, nombra a dos de los menos importantes inspiradores de las comedias de Shakespeare: Belleforest y Spenser (este último con S y no con C, como el científico). Y además, ¿no demuestra ignorancia al decir "Cuando Shakespeare retomó el género de la comedia"? ¡Si no lo abandonó nunca! Alternó sus historias y sus tragedias continuamente con ellas. Y, de acuerdo a esta clasificación, las comedias son las más numerosas. El análisis de la comedia, que tantas páginas ha inspirado (además de adaptaciones, óperas, etc.), es de lo más hueco e insulso. Hace hincapié en la pareja de Beatriz y Benedicto, y deja de lado otros personajes interesantísimos, incluidos los de la guardia y la justicia, tan bien satirizados... y que tanto han dado que hablar. "Pero todavía Shakespeare prefería la llana diversión", opina Arnoldo Fischer, ignorando que no se trataba de una preferencia de Shakespeare sino que el poeta, como hombre de teatro, seguía la moda, el éxito y hasta el pedido del director. (Y en más de un soneto se quejó de este oficio: CX y CXI). Por otra parte, antes que nuestra comedia, Shakespeare había escrito ya, entre otras, **Ricardo II**, **Ricardo III**, y **Romeo y Julieta**; de modo que el *todavía* está demás... Hay que advertir al lector, también, que la historia que da título a la obra, ofrece aspectos dramáticos y melancólicos –apartado lo cómico–; y aquí el crítico tendría que haber hablado de una especial forma del teatro isabelino, en la que se entretejían dos historias distintas, como en la más famosa comedia de Heywood, y en la que los dramaturgos pretendían

competir en habilidad (que Arnoldo Fischer, al hablar de la forma, le niega a Shakespeare).Invito a los lectores que traten de leer y estudiar la comedia en cuestión (o si se animan, verla en nuestra desastrosa versión al reponerla), y luego hagan su propio juicio (1964: 14-15).

El intercambio epistolar es "pintoresco" y mereció ser transcripto en su totalidad. Sin embargo, los detalles de puesta en escena se hacen desear, ya que no se desprenden de las cartas muchos más datos que lo reducido del espacio físico en el que se realizó la obra.

Palabras finales

Como vemos, la presencia de William Shakespeare en los primeros cuarenta años de teatro independiente es interesante. Pudimos encontrar trece puestas en escena (aunque no descartamos que haya más para descubrir), lo que hace un promedio de un estreno shakespeareano cada tres años. Es principalmente el Teatro del Pueblo el grupo de teatro independiente que más abordó este autor clásico, pero son varios los elencos que se permitieron experimentar la temática. En homenaje a Leónidas Barletta y su ardua labor en el teatro independiente y, particularmente, en la recuperación de los autores clásicos para el teatro popular, nos permitimos cerrar con una frase suya:

He estrenado a Roberto Arlt y Ezequiel Martínez Estrada, González Lanuza, Roberto Mariani, Rega Molina, Gómez, Masía y Aloisi y González Arrili, y cien escritores argentinos más. He puesto en escena a Shakespeare y a Plauto, a Sófocles y a Lope de Vega, Gogol, Lenormand. ¿No me he ganado un descanso? (Barletta, 1940: s/dato de página).

Bibliografía citada[2]

De Diego, J. A. **Cuarenta años creando arte** en Entérese, enero de 1970.

Dubatti, Jorge, 2012, **Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días**, Buenos Aires, Biblos.

Fischer, Arnoldo. **Mejor no** en Teatro XX, nº 6, año 1, 5 de noviembre de 1964, p. 9.

Larra, Raúl, 1978, **Leónidas Barletta, el hombre de la campana**, Buenos Aires, Ediciones Conducta.

Marial, José, 1955, **El teatro independiente**, Buenos Aires, Ediciones Alpe.

Ordaz, Luis, 1957, **Los teatros independientes** en su **El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días**, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 199-237.

Orlando, Carlos A., **Crónica**, p. 13.

Pellettieri, Osvaldo (ed.). **Teatro del Pueblo: una utopía concretada**. Buenos Aires, Galerna, 2006.

Pesce, Rubén. **Invitación** en Teatro XX, nº 9, año 1, 4 de febrero de 1965, pp. 14-15.

Risetti, Ricardo. **Memorias del Teatro Independiente Argentino. 1930-1970 Buenos Aires**. Buenos Aires, Corregidor, 2004.

---, **Al espectador de La Tempestad** en **Propósitos**, 13 de noviembre de 1969.

---, **El mercader de Venecia, en el Teatro del Pueblo** en **Croquis**, p. 36.

---, **Diez años de teatro independiente** en **Sintonía**, 1º de mayo de 1943.

---, **Fin de temporada. Festival de Los Independientes** en **Plática**, año 1, nº 6, enero – febrero de 1954.

---, **La verdad** en **Metrópolis**, nº 8, diciembre de 1931.

2. Muchas críticas y comentarios de periódicos han sido tomados de dos carpetas de recortes que fueron donadas por Rosa y Celia Eresky (actrices del Teatro del Pueblo) al INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro). Por tal motivo, pueden faltar datos de autor, fecha, número de página y medio.

Shakespeare y Niní Marshall: entre *Hamlet* y el *Janle* de Catita

Por MINA BEVACQUA Y CORA FARSTEIN, Universidad de Buenos Aires

Aproximaciones a Hamlet y el Janle

"La re-escritura como principio de la teatralidad.
Otro cuerpo que vuelve a decir las mismas palabras,
otro cuerpo que vuelve a llamarse Hamlet,
otro cuerpo afectado por el universo emocional, intelectual, lingüístico de Hamlet.
Cambia el punto de enunciación
(en su historicidad, en su territorialidad, en su ser-acontecimiento, en su apropiación creativa)
y las mismas palabras se transforman" (Dubatti, 2011).

Emprender una reflexión sobre la obra de dos grandes teatristas resulta una tarea titánica. Por un lado, Shakespeare, uno de los dramaturgos más significativos del campo teatral universal. Por otro lado, Niní Marshall, una de las artistas más productivas en nuestro propio campo teatral argentino. No obstante, señalando las limitaciones de tal abordaje, nos proponemos centrarnos en pequeñas, pero no por ello no indispensables, consideraciones sobre las apropiaciones que Niní Marshall realizó sobre **Hamlet** de William. Shakespeare.

La universalidad de la narrativa *shakespereana* como pilar de un discurso instalado en una sociedad muchas veces es difícil de medir justamente por la naturalización de su obra en el imaginario cotidiano. Es interesante, entonces, pensar por qué Niní Marshall, actriz humorista que basa su obra en la composición de personajes populares, tomando como procedimiento principal la caricaturización de personajes inmigrantes, sencillos, parecidos a las masas populares y cercanos al espectador medio de la época, toma a un autor como Shakespeare ¿Cuál sería el sentido de su re-escritura? ¿En qué consistiría la re territorialización e historicidad del *Janle de Catita*?

Para responder tales interrogantes sobre la historicidad de la re-escritura de Nini Marshall seguiremos los lineamientos teóricos de Jorge Dubatti. Dicho investigador teatral señala que la historicidad es el principio de necesidad histórica por el que: a) una poética teatral corresponde a un tiempo determinado y a la inserción de ese tiempo en una territorialidad particular en cuanto a sus condiciones de posibilidad; b) no podría haber surgido en otro momento histórico. El principio de necesidad histórica se pregunta, por ejemplo, ¿por qué surge la obra de Shakespeare entre los siglos XVI y XVII? ¿Por qué no antes, por qué no después? Se parte de un supuesto historicista: la relación de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, es decir, la interrelación de la poética con los múltiples planos de régimen de experiencia en el mundo. Se trata de considerar la poética en su inexorabilidad histórica, desde las condiciones de posibilidad de su advenimiento. Al establecer conexiones de necesidad entre la poética y el polisistema histórico, surgen otras preguntas indispensables: ¿Qué nos dice de la historia la con-

creción de determinada poética? ¿A qué necesidad histórica viene a dar respuesta? ¿A qué polisistema histórico o combinatorias de tramas –estéticas, sociales, políticas, etc.- se vincula? ¿Por qué es así y no de otra forma? ¿Con qué herramientas medir una intelección sincrónica a la historicidad de otra anacrónica a la historicidad? ¿Cuándo se realiza una remisión pertinente o no pertinente a un polisistema histórico? (Ficha de cátedra, 2014: 2)

Con tales consideraciones abordamos **Hamlet** de Williams Shakespeare. Una obra que, según diferentes fuentes, era ya una re-escritura de materiales previos sobre motivos familiares para el público de aquella época[1]. Entre ellos, el asesinato al Rey; la locura fingida; la muerte del consejero; el viaje a Inglaterra; Y su vuelta vengativa. En el mismo sentido de re-escrituras, Nini Marshall recuperó los motivos principales de **Hamlet**, y, tras el uso de procedimientos dramáticos característicos del *actor nacional* (Pellettieri, 2001), se apropió de un clásico de la literatura universal. Los cambios realizados sobre el texto fuente (TF) fueron tan radicales, al punto que, *Catita* ofreció su propio final en su nuevo texto dramático.

Jorge Dubatti (1995) en "Teatro Comparado, problemas y conceptos" desarrolla tres niveles de análisis posibles ante una adaptación: nivel de la fábula, nivel del discurso y nivel de la semántica. Nos centraremos en el primero. Entre los cambios mencionados en el nivel de la fábula, podemos señalar el particular recorte de *Catita*. En este, la acción dramática inicial del TF fue suprimida. Y a partir de las didascalias esta nueva VT nos ubica en el espacio y tiempo de la acción del TF: "Sobre un estrado, con unos escaloncitos practicables al frente, el sillón del trono, debajo de un palio. Se supone la sala del trono, el palacio de Elsingor. Catita, sentada en el trono, repasa su papel en el libreto" (Nini Marshall, 2013: 47).

Recuperando el procedimiento del teatro dentro del teatro ya utilizado por Shakespeare en **Hamlet**, *Catita* repasa el papel de la *Reina* porque, según nos cuenta, será representado por ella en el *Centro Filogramàtico*[2] del barrio. Como recurso lúdico de introducción, *Catita* sintetiza el **Hamlet** del siguiente modo:

Buá, resurta que antigüísimamente en los tiempos medio ovales, vivían en denamarca el rey, la reina y el príncipe hereditario, que viene a ser el hijo que se encaja la corona cuando el rey estira la pata... La reina, que era una buena manana, lo afilaba al cuniado, que era otro buen manano, y anque el rey ya estaba coronado, ellos lo vuelven a coronar... pero (*gesto de cuernos*)... en fin, esas cosas, ¿no? Buá: no satisfechos con esto (*cuernos*), como el rey era un ostáculo, con perdón de la palabra, pa sus cochinadas, se la rebuscan pa matarlo en vida... ¡Agarra el cuniado, me lo pesca al rey durmiendo en el jardín, me le larga veleno en una oreja y lo mata!... ¡Je! ¡Después dicen que es muy sano dormir al aire libre! (Nini Marshall, 2013: 48).

Catita despoja su monólogo de todos los elementos que no sean los pertinentes al conflicto principal. En su nuevo texto, ya no tenemos un material organizado en actos y escenas, ni una multiplicidad de personajes, sino que, a partir de su relato, nos informamos de las unidades básicas del TF. A pesar de este procedimiento de supresión y síntesis, el carácter principal de la fábula no solo no se

1. Estudiosos *shakesperianos* afirman que la obra pudo haber sido escrita entre los años 1598-1602. Sin embargo, se sabe que leyendas con temáticas similares a **Hamlet** abundan en diversas culturas alrededor del mundo. Entre ellas, una saga escandinava **Hrolf Krak** o una leyenda romana de Bruto. Las teorías más difundidas señalan que: "...parece ser que unos pocos años del estreno de esta obra (...) había tenido gran éxito un Hamlet –no conservado– quizás de Kyd, el cual había tomado su tema, a través de las historias del francés Belleforest, de la historia Dánica, del viejo cronista danés Saxo Grammaticus (c. 1150-1206)..." (José Valverde, 1999: 6).
2. Uno de los procedimientos teatrales utilizados por *Catita* y a partir de lo cual configura su personaje y punto dramático, consiste en la deformación de la fonética y el habla. En consecuencia, debemos entender a filogramático por filodramático. Más adelante, profundizaremos este aspecto.

Catita, el personaje de Niní Marshall.

pierde sino que se potencia. *Catita* retoma los elementos fundamentales y los despoja de la estructura *shakespereana* para otorgarle la impronta popular característica de su personaje. Desde ella misma enuncia lo elemental: qué ocurre en Dinamarca; cuál es la situación sentimental entre el la Reina, el Rey y su hermano, el envenenamiento al Rey, la aparición del espectro, y las ansias de venganza de Hamlet. Seguido a esto, *Catita* indica que: "(...) ahí empieza la lucha en el enterior del cuerpo humano de Janle..." (Nini Marshall, 2013: 49). De forma magistral, Nini Marshall enuncia la contradicción que atraviesa a Hamlet a lo largo de la pieza y que constituye el vector fundamental de la misma. Desde la sencillez de sus parlamentos, *Catita* logra trasmitir la compleja trama del TF. Su síntesis argumental nos provee los puntos fundamentales de la pieza y, por medio de sus comentarios personaliza su propia versión de acuerdo a su punto de vista. En estas intervenciones, Niní Marshall cambia de modo radical el final de la Reina:

> Por eso no me gusta mi papel... ¡De envelenada y de asesina!... ¡No! ¡No lo hago nada!... ¡O le cambio el final por uno más apropiado pa una reina!... como ser, bailando unos minués y poniendo las cosas en su lugar... ¡Sa!... Que proteste todo lo que le dea la gana a Sakespiar...¡Vaya a envelenar a su agüela! Yo le cambio el final a su argumento... bailando... ¡el minués de Padregüuisky! (Nini Marshall, 2013: 51)

Como hipótesis de lectura sostenemos que: a partir del punto de enunciación y los procedimientos teatrales del actor nacional de *Catita*, Niní Marshall transgredió, de modo radical, las posibilidades semánticas del texto fuente generando una nueva versión teatral que dinamitó el clásico lugar otorgado a la Reina en particular, y a la mujer en general, como cómplice sometida a las ambiciones de poder. Por lo tanto, y propio del contexto cultural de producción del *Janle de Catita*, podemos considerar que el nuevo texto teatral desarrolló una particular mirada que festeja, al ritmo del minué, el protagonismo en la vida pública y privada que tuvieron las mujeres en la sociedad argentina a mediados de la década del 50.

A continuación y para considerar los alcances de nuestra propuesta de lectura, abordaremos las características principales de las relaciones entre el texto fuente (TF) y la versión teatral (VT) desde

una perspectiva de análisis del teatro comparado (Dubatti, 2008) analizando las posibilidades de las adaptaciones teatrales. Luego, recuperando dicha relación, describiremos los procedimientos teatrales propios del actor nacional desplegados por *Catita* para generar un nuevo texto dramático. A nuestro entender, a partir de este texto, Niní Marshall retrató una imagen sobre el mundo en general, y sobre el lugar de la mujer, en particular.

¡Viva! La re-escritura de *Catita*

Desde la perspectiva de los estudios del teatro comparado, Jorge Dubatti advierte que el hecho teatral siempre es un acontecimiento cambiante que depende de su enunciación. El ejemplo es sencillo y esclarecedor: "En términos de crítica genética, aún más que la literatura, el teatro es siempre 'escritura viva', en permanente proceso de cambio" (2008: 150). Desde esta perspectiva, el criterio historicista supera al esencialista. Es decir, el contexto de producción actualiza, constantemente, el sentido de cada obra. Entonces Dubatti considera que la versión o adaptación teatral es una reescritura teatral (dramática o escénica) de un texto fuente, previo, reconocido y declarado que recupera una entidad poética para producir sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad (2008: 153). Las variaciones en el texto se pueden producir en los diferentes niveles poéticos, entre ellos el: tematológico (análisis de la fábula), morfológico (análisis de la trama), sintáctico (análisis de la estructura de la acción), textual (análisis lingüístico), matrices de teatralidad (análisis de los aspectos verbales y no verbales del acontecimiento escénico) y semántico (análisis del significado y el sentido).

Ya señalamos que la versión teatral de Niní Marshall plantea cambios radicales en todos los niveles. De este modo, el texto se desdobla en una preeminencia de dos autores-personajes: *Catita* y *Sakespiar*, como *Catita* lo llamaba. Niní Marshall, bajo la pluma desfachatada de *Catita* retomó la jerarquía de Shakespeare para parodiar su autoridad, y, alzarse ella misma como primera autora. Pero ¿Por qué Niní Marshall retoma un clásico? ¿Cuál es el sentido de su re escritura? Por un lado, consideramos que opera como homenaje a Shakespeare. Por otro lado, dado el alcance popular del radio teatro en el que fue difundido el texto de Niní Marshall, sospechamos que imperó un afán de divulgación didáctica. No obstantes, ambas instancias se pueden vincular a cuestiones comerciales. De este modo, el texto de Shakespeare podría llegar a aquellos seguidores del autor clásico como así también al público masivo y popular de clase media que seguía a *Catita*.

A pesar de lo expuesto, consideramos que las instancias siguientes son las más valiosas a la hora de pensar en la función de la re- escritura de Niní Marshall, entre ellas, la capacidad de experimentación que desarrolla a través de la escritura desde el punto de enunciación de *Catita*. Y la construcción de la propia identidad que despliega el personaje desde la entidad poética shakespereana. Según Claudio España (1985: 9) "Catita era –es– dicharachera, comedida, arribista, camorrera, petulante, convencida de lo que dice y de cómo lo dice. Para ella el mundo que la enfrenta está al revés". Tales características de *Catita* se vislumbran fácilmente:

Bué, reculando a lo que les contaba: un día llega en el castillo una compañía de rascas, bah, de atores en gira... y Janle les hace representar la recons-

trucción del crimen de la oreja, delante de los asesinos, el padrastro y la reina, que pescan la indireta y salen rajando del salón, a causa de sus colas de paja quemadas... ¡Y ahí se arma la podrida!... ¡Janle corre a ensultar a la madre, y me la pone como trapo de piso! ¡Lo que no le dice con esa boca de cluaca!... lo cual me parece muy feo, porque si Janle es hijo de madre viuda, tiene de tratarla con más respeto, y no gritarle: "¡Criminala!... ¡Desfachatada!... ¡Adulterada!...". ¿Je!... ¡Si yo ensulto así a mi madre, de un castaniazo me da vuelta la cara mi madre!... ¡Yo no sé cómo la reina no le largó una chancleta en el cláneo, o no agarró una escoba y le partió las costiyas! (Nini Marshall, 2013: 49-50).

La inscripción de las características del personaje de *Catita* a la textualiadad de Shakespeare refiere más a las condiciones de producción cultural de nuestro país que al contexto en el que fue producido el texto fuente. En este recorte, *Catita* no pone en cuestión las causas que motivaron la necesidad de *Janle* de injuriar a su madre[3]. No obstante, a su modo y digna de la caracterización realizada por Claudio España, *Catita* puso de manifiesto el respeto hacia una madre en general, y en particular el respeto a toda mujer que se encuentre en situación de vulnerabilidad, en este caso, por viudez. Si bien el uso del tono humorístico y paródico de *Catita* desdibuja cuestiones sociales más profundas, no podemos soslayar que su propio discurso tiene como *telón de fondo* debates políticos y sociales sustanciales que reposicionaron a la mujer en la sociedad. En este sentido, por ejemplo, destacamos que, si bien existían debates previos, fue recién en el año 1947 que la mujer tuvo acceso a la igualdad de derechos políticos mediante la sanción de la Ley 13.010. En el mismo orden, la Constitución Nacional de 1949 garantizó la igualdad jurídica en el matrimonio y la patria potestad compartida. Dichas instancias promovieron desarticular la preeminencia del hombre por sobre la mujer y abonar la imagen femenina desde el respeto como simpáticamente lo escenificó Nini Marshall.

Estas instancias se complejizan con otros aspectos. Entre ellos, como señala el crítico cinematográfico Claudio España (1985: 10) "Catita representa a la medioburguesía nacida inmediatamente después del afianzamiento de la inmigración en la Argentina". *Catita* provenía de una familia de inmigrantes italianos, ya instalados en la Argentina, ellos fueron parte de aquella burguesía de clase media que se alzaba sobre nuevas posibilidades de vida. Una vez más, nuestro personaje es sensible a los discursos de la época y sus cambios, resultando la caracterización de *Catita* como desbaratadora de lo dado como natural. Tal vez por eso Claudio España alegó que "*Catita siempre ve el mundo al revés*"[4]. Nos resulta altamente significativo este cambio de perspectiva de *Catita*. La inversión de su mirada irrumpió escenarios heterosexuales desde el humor y la parodia. Ese, es el *gestus social* paradigmático sobre el que construye el personaje Niní Marshall a través de la reescritura shakesperiana.

Por último, recuperando las características propias de la transposición teatral realizada por Niní Marshall, podemos considerar que la nueva versión teatral (VT) sobre el texto de **Hamlet** es una adaptación transgresora, es decir, un texto que proponiendo un cambio en todos los niveles realiza una deliberada versión del texto fuente. Siendo su principal procedimiento teatral el gestus social de la parodia.

3. Causas que, a nuestro entender, corresponden a una complicidad producida por los sistemas normativos de subjetivación heteropatriarcal.

4. El resaltado es nuestro.

A continuación reflexionaremos sobre la potencialidad de este último procedimiento desde la semántica y técnica del actor nacional del Río de la Plata.

La tradición del Actor nacional

Como señalamos anteriormente la dramaturgia actoral sobre la que Niní Marshall construyó su *Catita* se fundamenta en los procedimientos del actor nacional (Pellettieri, 2001). Aquí describiremos los procedimientos fundamentales a partir de los cuales *Catita* hizo estallar las matrices de teatralidad del texto fuente. Desde tales procedimientos la nueva versión teatral de Niní Marshall nos acercó a la pregunta de cómo se configuraban los imaginarios populares de la época y sus posibles líneas de fuga con determinados autores del campo cultural universal, en este caso William Shakespeare.

De acuerdo a los estudios de largo aliento sobre la tradición del actor nacional, Pellettieri y su equipo de investigación, enumeraron y describieron los procedimientos teatrales propios de nuestros actores que nacieron al calor de la arena del circo. Entre ellos señalaron: la *mueca*, la *maquieta*, la *caricatura* (con sus variantes como el *camelo*, el *furcear*; el *latiguilo*, el *corte*, la *acción simultánea*). Junto a otros artificios importantes que modularon las actuaciones, como por ejemplo: la *declamación*, *la morcilla* y el *aparte*.

Niní Marshall fue una experta en el uso de los mencionados procedimientos y artificios. Aquí recuperaremos aquellos que estructuraron su trabajo, especialmente a partir del uso paródico de la lengua y la corporalidad de sus personajes. Desde ellos abordó la figura del inmigrante, la situación de las clases sociales en movimiento que aspiraban siempre a ascender a una instancia mayor y la mezcla de lenguas de diferentes orígenes que se observa claramente en la composición del personaje de *Catita*.

Cándida, el personaje de Niní Marshall.

Uno de los procedimientos principales de *Catita* es el uso de la mueca. Sus contorsiones gestuales intentan hacer pasar por serio su tono payasesco. En el mismo orden, y propio de la interpretación caricaturizante, por un lado utilizó el procedimiento de la maquieta: exageraciones de su mímica, el tono y diferentes ademanes (como el que realiza de los *cuernos* en Nini Marshall, 2013: 48) apelaban al desparpajado de *Catita* estableciendo, al mismo tiempo, una cercana relación con el público. Por

otro lado, la caricatura fue lograda por una gran variedad de furceos (entre ellos: *tiempos medio ovales*; *carabela* y los términos en inglés), siendo uno de los más representativos el realizado sobre la típica frase *To, be or not to be* a la que *Catita* así se refirió: "...entonces le viene la ispiración y ahí es ande Janle recita el verso del horno... Ese, del horno tubí. Tubí horno tubí... que es tan gramático..." (Nini Marshall, 2013: 49). Consideramos que este pasaje del texto muestra, paradojalmente, un saber popular a partir de la ignorancia de *Catita*. A su vez, la caricatura fue lograda también por el uso de latiguillos (*bua* y *padescanse*) reiterados en el texto.

Estos procedimientos erróneos del lenguaje y el habla tenían como función potenciar la comicidad de las situaciones que vivenciaba *Catita*. Con el mismo sentido, fue utilizada la declamación de apertura de la versión teatral estudiada. Desde ella, *Catita* dejó asentadas las matrices de teatralidad cómica sobre las que desplegará su propia visión de Hamlet:

El príncipe Janle está trastornado, y por mi parte Ofelia... ¡Oh! ¡Cuánto desiaría que tu rara hermosura fuese el dichoso origen de la demencia de Janle!"... (*Recogiéndose la cola, baja cuidadosamente del estrado y trata de memorizar*) A ver... "El príncipe Janle está piantado... No; está colifato... ¡No!... Está muy rayado... No, así no era... A ver: el príncipe Janle... (*Consulta el libro*) El príncipe Janle... ¡Desgracia humana!... ¡Ya estoy podrida de estudiarme este trabalengua, y no me entra una palabra!... (*arroja el libro*) (Nini Marshall, 2013: 47).

En el monólogo objeto del presenta análisis encontramos numerosos ejemplos que dan cuenta de la importancia fundamental del lenguaje como parodia, como identificación con un estrato social bajo y como recurso humorístico. A nuestro entender, Niní Marshall, fue la actriz cómica popular más emblemática de nuestra tradición actoral argentina que, a partir de los procedimientos mencionados, retrató la imagen de una sociedad en continuo cambio con un protagonismo invisibilizado hasta entonces: el de la mujer.

En este sentido, y a modo de conclusión, consideramos que el trabajo central de Niní Marshall constituye una adaptación que sostiene la fábula shakespereana para poner en tensión (principalmente a partir del recurso paródico) todos los niveles del texto fuente. Para ello, se basó en la universalidad de la obra de Shakespeare por medio de los procedimientos que caracterizan al *actor nacional*. Es posible pensar entonces un doble juego de lo popular: por un lado, encontramos la obra de un autor monumental, universal, que penetra en el imaginario social mucho más allá de alguna condición específica como edad, religión, o clase social y que se configura como un discurso circulante en la sociedad de la época. Por otro lado, la impronta popular de los personajes de Niní Marshall se plasmaron claramente en el monólogo de *Catita* a partir de los diferentes niveles analizados, constituyendo el uso de la lengua el mayor exponente de un modelo de actor nacional que acerca al público masivo una obra legendaria de un autor canónico.

Desde esta perspectiva de lectura, pudimos considerar como válida nuestra hipótesis planteada. No obstante nos preguntamos si toda la obra de Niní Marshall no podría leerse desde ese nuevo lugar que la mujer tenía tanto en la vida privada como en la pública. Tarea esencial para seguir pensando las dramaturgias de las actrices populares.

Bibliografía

Dubatti, Jorge. Ficha de cátedra. **Historia del teatro universal**. Carrera de Artes Combinadas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 2014.

----------. **Ser o no ser...hijo**. **Hamlet según Liliana Heer**. Revista de Artes Escénicas ARTEZ Nº 171. Julio 2011. España. Extraído de http://www.lilianaheer.com.ar/hamlet/hamlet_resenas1.html. Fecha de última consulta 22 de Junio de 2014.

----------. Cartografía Teatral. **Introducción al Teatro Comparado**. Buenos Aires, Atuel. 2008.

----------. **Teatro Comparado. Problemas y conceptos**. Buenos Aires. Universidad de Lomas de Zamora. 1995.

España, Claudio. **A modo de prólogo. El maravilloso caso de la doctora Jekyll y la señora Hyde**. En: Nini Marshall. **Mis memorias**. Buenos Aires, Moreno ed. 1985. Pág. 7-12.

Marshall, Niní. **Niní, Catita y Cándida**, Buenos Aires, Biblos-Argentores, 2013, Col. Clásicos de Argentores (N° 6, Radio). Prólogo de Carlos Ulanovsky.

Pellettieri, Osvaldo. **En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo**. En: **De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al actor nacional argentino**. Buenos Aires, Galerna – Instituto italiano de cultura. 2001. Pág. 12-40.

Shakespeare en Bahía Blanca ¿Conocieron a Shakespeare en la "Liverpool americana"?

A Elena Tasisto y a Alfredo Alcón.

Por NIDIA BURGOS, Universidad Nacional del Sur

Bahía Blanca nació el 11 de abril de 1828 como un fortín que fundó el Coronel Ramón Estomba con materiales y pertrechos que trajo un marino anglosajón, Henry Jones, en el buque "La Luisa". En 1856 el arribo de la Legión Agrícola Militar marcó el comienzo de una población estable, que sufría por entonces el ataque de los indios. El último malón fue el del 19 de mayo de 1859.

El asentamiento urbano fue creciendo y el empuje definitivo lo dio la construcción del Puerto de Ingeniero White y la llegada del ferrocarril en 1884 y con él, los grandes contingentes de inmigrantes.

En pocos años la aldea alcanzó el rango de ciudad, por una ley provincial de 1895. Así, la antigua Fortaleza Protectora Argentina, en apenas sesenta y siete años se constituyó en una ciudad con ferrocarriles, puerto, aeroposta, y un desarrollo industrial, edilicio y comercial muy notables. Fue tal su empuje económico, que se la conocía como la "Liverpool americana", constituida por una sociedad que se esforzaba en el trabajo, en un medio climático muy hostil y que en sus momentos de ocio sólo reclamaba "divertirse".

El censo de 1869 sobre un total de 1.472 habitantes, contabilizó 33 escoceses que se desempeñaban como colonos de las cuencas del Río Sauce Grande y del arroyo Napostá, que no prosperaron. Para 1895 había 273 ingleses y en 1914, 596. También habían aumentado notablemente los españoles, ahora seguidos por los italianos. Para el centenario de la ciudad, en 1928, ya había 1000 residentes británicos con sus descendientes.

Pero a pesar de que Manuel Láinez en 1884 había descripto a la localidad portuaria de Ingeniero White como "un mundo de ingleses e italianos", la colectividad británica fue en general muy reducida, representada por empleados jerarquizados del ferrocarril inglés o de sucursales de firmas inglesas establecidas en la ciudad. De ahí derivaba la inestabilidad del grupo cuya residencia estaba sujeta al devenir de las firmas para las que trabajaban. Ellos se reunían recoletamente dentro de su propio grupo, que abrían solamente a los más caracterizados vecinos de otras colectividades. Unos pocos más, eran propietarios rurales acaudalados, pero estaban más aislados aún en sus propios campos, dedicados al cultivo de cereales y a la cría de ovejas.

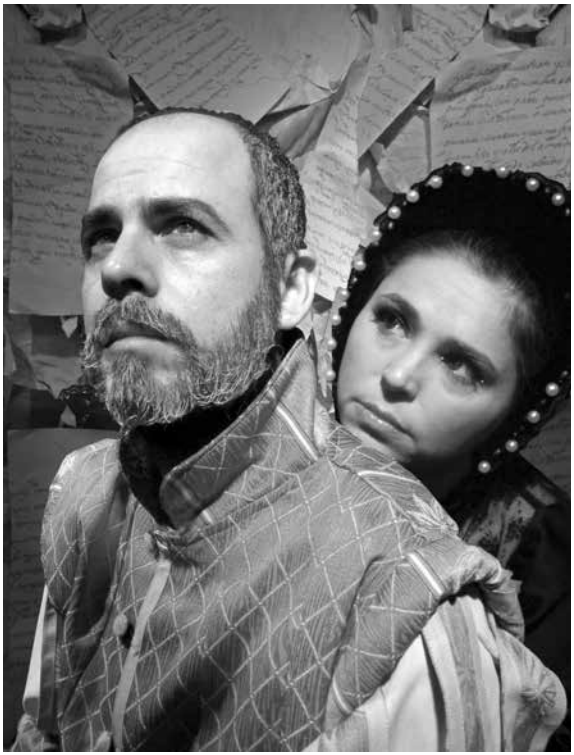
Los servicios públicos esenciales: agua corriente, electricidad, gas, tranvías, fueron proporcionados por compañías inglesas, subsidiarias del ferrocarril y la creciente relevancia de la ciudad como centro ferroviario y comercial con intereses británicos, moti-

vó la instalación de un vice-consulado de esa bandera en diciembre de 1882 y que funcionó hasta 1949.

Por estas circunstancias, la comunidad británica dejó fuertes marcas en la arquitectura ferro portuaria de la creciente ciudad y en varios templos, como la iglesia presbiteriana escocesa, el templo anglicano, el templo metodista, el de la iglesia cristiana evangélica y en algunos colegios privados de enseñanza bilingüe como el de Mrs Hilton que Eduardo Mallea recordó con afecto en *Historia de una pasión argentina*. Otras entidades fueron el Ejército de Salvación, la agrupación scout Ernesto Pilling, equipos de fútbol, de tenis femenino, golf, y sedes bancarias: Banco de Londres y Río de la Plata, Banco Anglo Sudamericano, y el antiguo Hotel de Londres, y hasta la prestigiosa Asociación Bahiense de Cultura Inglesa, que se creó en 1942 y dura hasta nuestros días; pero el teatro no aparecía en su horizonte.

Puesto que las colectividades más numerosas fueron la italiana y la española, seguidas por la francesa y la británica, la "escuela" del público y de los críticos bahienses, la constituyó la circulación de textos del teatro lírico ítalo-hispano, desde óperas hasta zarzuelas.

En general, en las provincias argentinas, el teatro ha tenido un período de constitución similar: Las compañías de comedias extranjeras y argentinas hacían extensas giras que se detenían a veces por meses en determinadas ciudades y –como realizaban varias funciones los fines de semana, durante dos o tres meses– iban ofreciendo un variado repertorio del que los periódicos de la época tomaban nota. Hemos encontrado que obras de William Shakespeare, a veces ingresaban en ese repertorio. Así en Salta en 1912 se vio **Hamlet** por la Compañía de José Tallaví que también ofreció



Escena de "Will y Sue".

obras de Zorrilla, de Ibsen, y Jacinto Benavente. En 1918 también en Salta se dio **Otelo** juntamente con **Las alas rotas** de Emilio Berisso. Y volvemos a encontrar otra referencia en Salta recién en 1964 cuando Perla Chacón, la notable directora del Teatro Estudio Phersu, ofreció fragmentos de textos de Shakespeare en **Homenaje** al autor.

En Entre Ríos en 1935 se vio R**ey Lear** por la compañía Pagano- Quiroga-Xirgu-Zacconi. En Mendoza en 1938 también **Rey Lear** por la Compañía Ermete Zacconi. En Tandil, en 1955 en el Ateneo Rivadavia, se representó **Julio César** de Shakespeare a cargo del grupo Apolo dirigido por Néstor Tirri.

Como vemos, en general, Shakespeare no figura con frecuencia. Recién con la implementación de los teatros universitarios puede haberse intensificado el interés por montar sus obras, pero no

Escena de "Will y Sue".

han sido relevadas por la prensa de entonces, que sí ha registrado sin embargo, las puestas de Ibsen, Genet, Henri Lenormand, Jean Anouilh, etc.

Revisando los dos tomos que dirigió Osvaldo Pellettieri de la **Historia del teatro en las provincias**, apenas encontramos no más de ocho puestas de obras de Shakespeare en el territorio nacional hasta 1980 del siglo XX. Obviamente pueden haber existido más y seguramente han escapado al registro. Pero igualmente esto evidencia una realidad; Shakespeare sin duda era para la Argentina un cotizado representante de la alta cultura pero no tentaba representarlo, – justamente por su significativa trascendencia y el peligro –y la segura consciencia– de no estar a su altura. Esto sin contar el problema de las traducciones.

La recepción del teatro de Shakespeare en Europa se realizó principalmente a través del dramaturgo francés Jean François Ducis (1733-1816) y Pablo Moro Rodríguez, colige que el texto de Ducis era una obra nueva a partir de un texto de Shakespeare, por lo que considera que lo que la gente del siglo XVIII y gran parte del XIX, creía que era Shakespeare, no lo era, en absoluto (Moro, 2007:493). En España, la traducción de Ramón de la Cruz de 1772 provenía de fuente francesa, por lo que se considera a Leandro Fernández de Moratín como el primer traductor directo del inglés al español en 1798. Imaginemos entonces lo que pasaba en las ciudades argentinas. Dijo Néstor Tirri cuando le pregunté sobre qué traducción usaron en Tandil en 1955: "No me acuerdo, pero creo que era la muy denostada de Astrana Marín, que era la que circulaba por entonces". Otro dato importante de Tirri es que confirma la fragmentación con que se lo ofrecía: "Se representó el tercer acto, no la pieza completa".

En las Escuelas de teatro, hoy en día Shakespeare es un referente fuerte de la historia del teatro; se trabajan fragmentos de sus obras, pero no para la puesta en escena al público, sino como ejercicio. Por ejemplo un trabajo en Teatro para Adolescentes: **El romance del Romeo y la Julieta** que se vio en la Escuela de Teatro de Bahía Blanca. Esos fragmentos algunas veces salen del ámbito escolar para ofrecerlo al público. Fue el caso en Neuquén, en 1968 donde el Conjunto Vocacional del Café Teatral ofreció el fragmento **Romeo ante el cadáver de Julieta.**

Incluso en una visita guiada teatralizada que varios actores realizan en el Teatro Municipal de Bahía Blanca, que se ofrece fundamentalmente a los colegios, representan, usando los palcos como balcón, la célebre escena de **Romeo y Julieta**. Esta escena hechiza a los espectadores que encuentran encarnado frente a sus ojos una escena inmemorial del imaginario de alta cultura sobre el amor adolescente.

En 1969 el Teatro Estable de Tucumán dio **Romeo y Julieta** con traducción de Pablo Neruda, bajo la dirección de Eugenio Dittborn Pinto, quien realizó

una versión en la que participaron miembros del Teatro Estable junto a estudiantes del Conservatorio Provincial y la Escuela de Danzas. Se utilizaron escenografías cuidadas y para la música instrumentos de época, como violas y espinetas y se danzó una pavana del mil quinientos.

En Bahía Blanca, en 1994, con Eugenia Gallegos en la dirección general, el maestro Fontenla en la dirección de la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca con el acompañamiento del Ballet del Sur bajo la dirección coreográfica de Alejandro Cervera y el Coro de niños de la Cooperativa Obrera dirigido por el maestro Carmelo Fioriti hicieron una puesta memorable de **El sueño de una noche de verano.**

Considero que en las provincias, desde la década del sesenta del siglo XX y hasta aproximadamente el 2000, las puestas memorables de Shakespeare fueron aquellas que – como la citada en Tucumán y la de Bahía Blanca– invirtieron esfuerzos notables de trabajo conjunto entre el Ballet, las orquestas sinfónicas, los coros numerosos. La gente las recuerda por el enorme despliegue de personajes en escena, el cuidado artesanal de las puestas, el prestigio de los directores de la orquesta, del ballet y de los coros. En general circunstancias peritextuales al hecho teatral en sí. Volvemos con esas puestas al teatro de acontecimiento social que fue fundamental en las ciudades de provincia hasta los años veinte: "Ir al teatro a ver, pero también a que nos vean". La cultura como legitimadora de status. Vale aclarar que además, como es común fuera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sólo se hicieron cuatro funciones.

Nosotros consideramos que en general, en la década del noventa se homogeneiza el campo teatral nacional. Hay fluidez de contactos entre artistas y grupos de la capital federal con los del resto del país. Así, las micropoéticas que experimentan los dramaturgos emergentes del campo teatral porteño se difunden en las ciudades de la Argentina a través de la docencia y la dirección de grupos locales.

Encontramos que un teatrista importante de la ciudad de Buenos Aires, Claudio Hochman, en 1995 hizo una adaptación de **Otelo** con la Comedia Cordobesa en aquella ciudad mediterránea. En 1996 puso **La tempestad** en el Teatro San Martín de Buenos Aires por la que recibió el Premio ACE y el Premio Teatro del Mundo y dos años después –en 1998– dirigió en Bahía Blanca al Grupo Caos en la adaptación de **Otelo** entre otras obras que hicieron juntos.

Estas puestas fueron innovadoras, algo iconoclastas y buscaban familiarizar al público con uno de los íconos más importantes de la "alta cultura". Una muestra de lo que decimos, es la obra **Will y Sue**, escrita y dirigida por Luis Rivera López que tuvo como intérpretes a Facundo Falabella y a Lorena Carrique. Títeres y escenografía: Laura Carrique. Esta puesta tuvo el apoyo del Fondo Municipal de las Artes, Fondo Nacional de las Artes y Fundación ACCE. Se estrenó en El Tablado en julio 2011, luego fue al Teatro Municipal y a un Encuentro Provincial en Mercedes. Finalmente volvió al Teatro El Tablado, alcanzando la totalidad de doce representaciones.

La obra plantea los intentos de Sue de recuperar a su padre, el dramaturgo William Shakespeare.

La escenografía realizada con papeles escritos con caracteres antiguos, cubre prácticamente la casa de Sue y el que fuera el estudio de su padre. Los personajes con vestimentas de la época evocada, recrean un aspecto íntimo de la vida del dramaturgo: su desdichada vida familiar, su deseo de

fama, y el abandono que sufre su hija, junto al reclamo de sus propias criaturas: Próspero, Falstaff, Ricardo III, Calibán, Hamlet...y Hamnet su propio hijo, hermano de Sue, muerto.

La obra consta de un Prólogo, nueve cartas, diez bloques y un Epílogo. En éste, padre e hija intentan comunicarse y Sue canta una significativa letra en la que sintetiza el dolor de un permanente desencuentro entre seres que al fin, se aman.

Esta pieza, al convertir en personaje al célebre dramaturgo en su compleja personalidad, como asimismo al evocar los personajes más emblemáticos de su imaginario, instala la melancolía de las criaturas del dramaturgo y a la vez, a los personajes centrales –padre e hija– en su dolorosa lejanía, en su relación incompleta, rencorosa y dolida y en el intento de Sue, al invitar a su padre a su casamiento, de procurar cerrar heridas y comenzar, tal vez, una nueva etapa.

Colorida, teatral, con cuidado lenguaje y reconstrucción de época, la gran calidad de los títeres que representan los personajes Shakespereanos y un adecuado uso de la luz y el sonido, ofrece al público un vívido encuentro con el querido y viejo dramaturgo, absolutamente humanizado y próximo.

Consideramos que vías como éstas, son las más leales para ofrecer a Shakespeare con compañías locales, por la dificultad de dar una obra del propio Shakespeare por las pocas funciones que se pueden dar –aún teniendo éxito– en las provincias; y por muchas razones más, entre otras: por sus enormes requerimientos: elenco muy numeroso, la extensión de las obras, el lenguaje, etc.

Es sintomático que ninguna de las muchas obras de Shakespeare que se dieron en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en los últimos tres años, con muy buena crítica y éxito de público, haya salido en gira por las provincias.

Bibliografía

Monacci, Gustavo A. **La colectividad Británica en Bahía Blanca**, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1979.

Moro Rodríguez, Pablo M. **Hamleto, Rey de Dinamarca. La versión castellana de un Shakespeare afrancesado** en **De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios y estrategias del teatro comparado en el contexto latinoamericano**, Graciela González de Díaz Araujo, editora, Buenos Aires: Nueva Generación, 2007, pp.488-499.

Pellettieri, Osvaldo. **Historia del teatro argentino en las provincias**. Volumen I, Buenos Aires, Galerna/ Instituto Nacional de Teatro, 2005.

Pellettieri, Osvaldo. **Historia del teatro argentino en las provincias**. Volumen II, Buenos Aires, Galerna/ Instituto Nacional de Teatro, 2007.

Rivera López, Luis. **Will y Sue**, texto impreso sin fecha, facilitado por Facundo Falabella.

Ficha técnica de Sueño de una noche de verano. Comedia de William Shakespeare. Música de Félix Mendelssohn. Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca. Director: Jorge Fontenla. Ballet del Sur. Director y Coreógrafo Alejandro Cervera. Elenco: Hugo Enríquez, Ricardo Ramírez, Omar Olea, Leonardo Cobreros, Mike Pohle, Andrés Alberti, Ricardo González, Lucrecia Mendoza, Milo Duco, Sandra Guidazzio, Adriana Chaime, Sergio Sanders, Néstor Castelnuovo, Silvia Arroyo, Julio Teves, Jorge Habib. Puesta en escena: Eugenia Gallego. Lugar: Teatro Municipal (Un total de 4 funciones en 1994).

Ficha técnica de Will y Sue. Autor y Director: Luis Rivera López. Intérpretes: Facundo Falabella y Lorena Carrique. Títeres y escenografía: Laura Carrique. Música: inglesa del siglo XV. (Un total de 12 funciones en 2011).

Macbeth en clave femenina. Un análisis de *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro

Por LYDIA DI LELLO, Centro Cultural de la Cooperación, AICA

Escena de "La señora Macbeth", de Griselda Gambaro.

Este escrito se asoma a **La señora Macbeth**, de Griselda Gambaro, a la luz de **La Tragedia de Macbeth**[1] de William Shakespeare. Gambaro, una autora insoslayable de la dramaturgia nacional cuenta entre su vastísima producción la relectura de obras clásicas de la cultura occidental. **La Señora Macbeth** es una de las reelaboraciones más interesantes que se han hecho del clásico shakesperiano.

Lady Macbeth está instalada en el imaginario colectivo como uno de los personajes más potentes de la dramaturgia universal. Griselda Gambaro se apropia de ese perfil y le da un giro singular. El reposicionamiento dramático de este personaje ilumina dimensiones desconocidas en su antecedente shakesperiano. Mi propuesta es desplegar un repertorio de distancias entre Lady Macbeth canónica y la Lady Macbeth de postdictadura propuesta por nuestra dramaturga.

En su **La Señora Macbeth** la autora sigue la línea argumental del texto shakesperiano pero desvía la mirada hacia la que juzga verdadera protagonista de la historia. Su Lady Macbeth es el personaje central y asume la totalidad de la articulación de la pieza. Ella encarna la tragedia. Una tragedia *otra*, la de la mujer del asesino.

En el texto clásico, Lady Macbeth aparece como la coprotagonista. Es un personaje fundamental en

1. **La tragedia de Macbeth** shakesperiana fue escrita en 1606 y publicada en 1623. La fuente principal de Shakespeare fue The Chronicles of England, Scotlande, and Irelande (1577) de Raphael Holinshed, que se basó a su vez en Historia Gentis Scotorum (Historia de los escoceses) de Hector Boece (París, 1527).

la trama pero estructuralmente lateral. Aparece en las escenas V, VI VII del acto I, en las escenas II y III del acto II, luego en la II y IV del acto III. No vuelve a presentarse sino hasta el acto V (escena I), en que desaparece definitivamente. En la escena IV del acto V, Macbeth se entera por su escudero que la reina ha muerto.

La obra canónica, con su multiplicidad de personajes, se condensa aquí en una intriga tejida entre los elementos más pregnantes del drama. Esto es, Lady Macbeth y las brujas, que funcionan como criadas-interlocutoras y que, a manera de coro, la rondan y la confrontan permanentemente con las acciones de su marido.

Es una red femenina sólo interrumpida por la aparición del fantasma de Banquo. Esta interrelación con las brujas y con Banquo es absolutamente original de Gambaro, dado que en la pieza clásica estos personajes no entran en contacto.

Este escrito, parte de un corpus más amplio donde he abordado el estudio de esta pieza desde diversas perspectivas, pone el foco en la cuestión de lo femenino, el uso singular del lenguaje y el lugar de la víctima en un contexto donde el crimen aparece asociado con lo erótico.

El lugar del lenguaje

En su escritura, Gambaro utiliza los textos de Shakespeare. Reproduce algunos, modifica otros y los enhebra con textos propios. Uno de mis objetivos es indagar cómo está construido el discurso de **La Señora Macbeth** analizando, entre otras cuestiones, los modos en los que los fragmentos shakesperianos aparecen en la obra[2].

En este cotejo, inesperadamente, el discurso de la señora Macbeth no se parece al de Lady Macbeth. Es el decir masculino de Macbeth el que está detrás de los dichos de la ahora protagonista central.

En este sentido, es fundamental señalar que Macbeth es una *presencia en ausencia* en la obra de Griselda Gambaro. No está. No hay cuerpo presente. Y, a la vez, está siempre ahí a través de su mujer, que es la que le pone cuerpo a la voz de Macbeth.

En otras palabras, Macbeth, estando físicamente ausente, está siempre presente. Y la señora Macbeth, estando siempre en escena, es la verdadera ausente.

El lenguaje distribuye lugares por lo tanto este juego entre ausencia y presencia se expresa en el discurso. La señora Macbeth es una mujer hablada. Su interioridad es sólo un vacío. Vacío que es ocupado por las palabras de su marido.

En el texto canónico, Lady Macbeth tiene un decir autónomo. Este rasgo, que pareciera ubicarla en el extremo opuesto al de **La Señora Macbeth**, no resulta tan transparente como parece. Si nos aventuramos a un juego de disonancias y consonancias entre *lady* y *señora*, hallamos un tronco común a partir del cual ambas emprenderán caminos muy diversos.

Me refiero a la primera aparición de la Lady Macbeth shakesperiana, expresado así en las didascalias: "Entra Lady Macbeth leyendo una carta". Se trata de la misiva de Macbeth relatando el encuentro inicial con las brujas. Esto es, la primera palabra que sale de la boca de Lady Macbeth es un ponerle voz a lo escrito por su marido. En esto coinciden señora y Lady Macbeth, ya que la primera imagen es la de una mujer con la boca llena de las palabras de su marido.

Ambas leen la carta de Macbeth en la que éste hace referencia al destino profetizado:

"¡Salve rey que serás! He creído bueno enterarte

2. Los fragmentos de **La tragedia de Macbeth** de William Shakespeare utilizados por Griselda Gambaro pertenecen a las traducciones de Guillermo Whitelow (Fondo Nacional de las Artes, Sudamericana, Buenos Aires, 1970) e Idea Vilariño (Losada, Buenos Aires, 1995). Ésta última es la considerada en el presente análisis.

de esto mi muy querida compañera de grandeza... (**La tragedia de Macbeth**, acto I, escena V, y **La señora Macbeth**, escena 1). (Shakespeare, 2004:44) (Gambaro, 2002:21).

Desde aquí, se abren dos espacios diferentes. Lady Macbeth interviene en la potencial grandeza de su marido:

...y tú debes dejar a mi cuidado la gran tarea de esta noche, que habrá de dar a todas nuestras noches y a todos nuestros días por venir el poder y el dominio soberanos (Shakespeare, 2004: 44).

La señora Macbeth, en cambio, se ilusiona pensando que la buena nueva se dirigió a ella; *¡A mí, su adorada!*, dice. Las brujas se encargan de ponerla en su lugar:

Lady M.: *...me llamó su muy querida compañera de grandeza.*

Las brujas: *La de él...* (Gambaro, 2006: 28).

Después de este momento inaugural se dividen las trayectorias de ambos personajes. La Lady Macbeth shakesperiana impondrá su voz:

Lady Macbeth: *Venga para que vuelque en tus oídos mi coraje y para que mi lengua, con su valor, azote todo aquello que te aleje del círculo de oro con que parece ya te han coronado el hado y las fuerzas naturales* (Shakespeare, 2004: 45).

Es ella la que le pone acción a la inacción masculina. Inversamente a esta manifestación de poder, la Señora Macbeth tiene el lugar de la no palabra o, más bien, la sujeción al decir del marido. He aquí varios ejemplos: Lady M.: *Yo no pienso nada, se lo dejo a Macbeth que lo hace por los dos* (Gambaro, 2006: 20).

Corro tras tu ambición para no retardarme, como corre una perra tras su dueño a caballo (Gambaro, 2006: 36). [...]...*y me miró como si yo fuera su cómplice, pero yo no había pronunciado palabra* (Gambaro, 2006: 35).

Bruja 1: *No importa estar muda, señora. Él te dirá a su hora las palabras que quiera escuchar... Tu lengua será un espejo de su lengua* (Gambaro, 2006:35).

Lady M.: *Lo amo a él, tan cobarde como para tener miedo de mis palabras y ponerme sólo las suyas en la boca* (Gambaro, 2006: 37).

Bruja 1: *No tendrás más remedio que pronunciarlas. Harás tuyas sus intenciones* (Gambaro, 2006:37).

El fantasma de la voz

En el discurso cerrado de esta mujer se abre una grieta. Cuando ella se atreve a mirar oblicuamente el espejo, su imagen se resquebraja y lo que aparece es una voz, la voz propia que quiere ser dicha. Es la voz de un discurso autónomo que permanece encerrada, asfixiándose en el pecho de la protagonista: *...una voz me llama para obligarme a salir de mí misma...* (...) *estuvo acallada tanto tiempo como para creer que no existía* (Gambaro, 2006: 72).

Ésta es una voz que no reconoce como propia, un cuerpo extraño, un delirio. Se pregunta: *¿Deliro? Ah, sí, ésta es mi lengua, no la lengua de Macbeth* (Gambaro, 2006:72).

Hay un juego de tensiones entre la mujer ausente, poseída por las palabras de su marido, y esta *yo misma* cuya voz pugna por salir. En la excelente puesta[3] de Pompeyo Audivert la lucha interior del personaje se materializa. Una corona de horquillas oprime la cabeza de la actriz Cristina Banegas, que más que corona es un factor de presión que muestra patéticamente el disciplinamiento de la reina. La protagonista aparece con la boca pintada de un modo inusual, con los labios atravesados de rojo

3. **La señora Macbeth** fue estrenada en el Centro Cultural de la Cooperación, con la dirección de Pompeyo Audivert y la actuación de Cristina Banegas, en abril del 2004.

como si tuviera dos bocas, una que repite los dichos de su marido y otra clausurada con violencia por el silencio cómplice. Pero esa boca pintarrajeada es también la voz intermitente de la "Yo misma", honesta y perturbadora pero acallada una y otra vez.

Hay un momento clave donde se decide el destino del personaje. Cuando la voz repudiada deviene en una voz *extranjera* y es aniquilada: *¡Fuera, traidora a Macbeth!... No te dejaré hablar* (Gambaro, 2006: 74).

Hay aquí lo que yo considero un primer final. Es la muerte simbólica que antecede a lo que será la muerte real de la protagonista que, con su último aliento, invoca nuevamente a su marido.

Ahora bien, ¿Por qué esa voz en una escalada creciente adquiere tal nivel de hostigamiento al punto que debe ser aniquilada? Porque la desea. *Esa desconocida me turba y la deseo*- confiesa la protagonista- *la deseo y me aterra* (Gambaro, 2006: 73). Es una voz que la enfrenta con cuestionamientos profundamente perturbadores: "*quién soy, ¿acaso soy un hombre y sólo llevo vestidos de mujer?* (Gambaro, 2006:73). Esa voz debe ser apartada. Rehusada, resulta amenazante. La protagonista se interroga:

Comparto su poder, si bien como sirvienta... el hombre que se oculta bajo mis vestiduras quería el trono sólo para mí. ¿Y ahora qué quiero? Esa Yo misma sólo vive si reniega de Macbeth (Gambaro, 2006: 74).

Esa Yo misma se atreve a más, a un cuestionamiento más profundo y difícil de sostener:

...o soy mujer y, aun siendo mujer, deseo el poder de Macbeth, que si fuera mío, no sé si habría sido diferente del suyo (Gambaro, 2006: 73).

≈La sexualidad está en cuestión. Este clima de ambigüedad no es ajeno a la obra canónica donde se subvierte un orden. Los atributos de lo masculino y lo femenino están alterados y lo que parece ser no es. En el texto canónico esto ya surge en la caracterización de las brujas: *Deberíais ser mujeres y empero vuestras barbas me impiden que concluya que lo sois*, declara Banquo (Shakespeare, 2004: 32).

Una suerte de masculinización opera sobre Lady Macbeth al tiempo que se alude a cierta debilidad "femenina" de Macbeth: *temo por tu carácter, está por demás lleno de la leche de la ternura humana* –sostiene Lady Macbeth– *y no dejas de tener ambición pero te falta la maldad que debería servirla* (Shakespeare, 2004: 45).

La ambivalencia hombre/mujer, verdadero/falso que Shakespeare instala en sus personajes, en **La señora Macbeth** se aloja con potencia demoledora en el cuerpo maltratado de la protagonista. El suyo es un cuerpo disciplinado por la voluntad de su marido, instalado en la ambigüedad de sus deseos. No por casualidad, en la puesta, antes mencionada, la actriz aparece travestida en el curso de la representación. "Como en un juego de cajas chinas –declaró más tarde Audivert–, pensamos que el tipo estaba en ella y así fuimos llegando a la idea de que ella fuera el tipo también".

La sexualidad y el poder se entrelazan en una red compleja. El cuerpo es su territorio. Los cuerpos se dislocan, los discursos se dislocan.

Un no lenguaje

En este recorrido por los diferentes decires prestados de **La señora Macbeth**, en este ir desmontando el discurso, en este rastrear desde dónde el personaje de Griselda Gambaro arma su decir llegamos al mayor grado de despojamiento. Me refiero al "graznido" de la señora Macbeth cuando llama a su marido. A propósito de esto es interesante retrotraerse una vez más al Macbeth de Shakespeare,

4. Esto ocurre a través de toda la pieza, se indica en la didascalias: "Grita el nombre de Macbeth con un graznido insólito, animal" (Gambaro, 2006: 26), "sale graznando como un animal" (Gambaro, 2006: 32), "grita con su graznido animal" (Gambaro, 2006: 51) y en la escena final ante el cadáver de la protagonista una de las brujas" grazna como lo hacía Lady Macbeth" (Gambaro, 2006: 85).

puesto que allí hay un juego de contrastes que tiene que ver con las imágenes de la golondrina, como ave luminosa y el cuervo.

Lady Macbeth utiliza la imagen del cuervo para describir la llegada del rey Duncan al castillo: *Ronco está el propio cuervo que graznó la fatídica entrada del rey Duncan por debajo de mis murallas...* (Shakespeare, 2004: 46).

El cuervo emite un graznido y la señora Macbeth grazna[4] cada vez que grita el nombre de su marido.

Esta distorsión de la voz, insistentemente señalada por las didascalias, no hace más que refrendar la idea de la ausencia de un discurso autónomo. La mujer habitada por el lenguaje de su marido, al llamarlo, queda reducida a su animalidad. Recurre al grito como pura voz despojada del valor simbólico de la palabra. O, mejor dicho, cae la condición polisémica de la palabra y queda un único sentido posible para la señora Macbeth: el nombre de su marido.

El lugar de la víctima

Después de haber expuesto el *cómo dice*, ahora me abocaré a examinar *qué dice*. En particular, el contenido profundo del asesinato del rey Duncan: la eroticidad del crimen y la mostración del mal como revulsivamente seductor. Crimen y deseo se enlazan. Aquí no se mata solamente por un deseo de poder, hay un deseo de otra naturaleza. La protagonista habla del *deseo del crimen*. Acusando a las brujas, dice, *Envenenaron su ambición* [de Macbeth], *que era grande mas no lujuriosa...* (Gambaro, 2006: 15).

Hay algo del orden de la lujuria involucrado en el crimen. Este nuevo eje de análisis tiene que ver con la imagen del banquete.

La obra de Gambaro comienza con la preparación del convite que se ofrecerá al rey Duncan la noche

Escena de "La señora Macbeth", de Griselda Gambaro.

previa a su asesinato. En esta escena hay una descripción minuciosa de la mesa, los manjares, la vajilla, acentuando la sensualidad de la comida. Aquí el crimen queda asociado con lo erótico.

La autora, a la manera barroca, juega con los claroscuros. La vajilla brillante espeja los actos tenebrosos que están a punto de suceder. La mesa del banquete se convierte en la mesa del sacrificio, en un acto religioso.

El sacrificio es, en estado rudimentario, una representación teatral –dice el filósofo Georges Bataille-, *un drama reducido al episodio final,... El rito es ciertamente la representación (...) de un mito, es decir, esencialmente de la muerte de un dios... Bajo una forma simbólica, sucede lo mismo, cada día, con el sacrificio de la misa*. (Bataille, 1985: 123).

En el banquete sacrificial de **La señora Macbeth** hay un algo erótico. Bataille establece una correspondencia entre el amor y el sacrificio. El sacrificio y el amor se cruzan en *la carne*.

El sacrificio sustituye, por la convulsión ciega de los órganos, la vida ordenada de lo animal. Ocurre lo mis-

mo con la convulsión erótica del amor: libera órganos pletóricos, cuyos juegos ciegos prosiguen más allá de la voluntad reflexiva de los amantes... Una violencia anima esos órganos y los tiende al estallido. El movimiento de la carne excede el límite en ausencia de voluntad. Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne. (Bataille, 1985: 129).

Puesto el foco sobre lo carnal, podemos rastrear innumerables ejemplos en la dramaturgia universal en los que la carne de la víctima se convierte en *manjar del asesino*. Así, en **Las Euménides** de Esquilo, las erinias[5] quieren castigar a Orestes por haber matado a Clitemnestra, su madre. Dice el coro: *(...) pues en vida me has de servir el manjar regalado de tus carnes...* (Esquilo, 1984: 223).

La idea del banquete sacrificial, la carne de la víctima servida a la mesa, ha sido investida de diferentes significados.

En el siglo I d.C., Séneca toma como base el mito de Tiestes y escribe la tragedia homónima. En ella relata el banquete siniestro que Atreo le ofrece a su hermano Tiestes, dándole a comer sus propios hijos en venganza por haber cometido adulterio con su mujer y haber robado de sus establos el cordero de oro. El mismo Atreo dice que ofrecerá *el banquete de la venganza* (Séneca, 1999: 250). También Shakespeare, en su tragedia de sangre **Tito Andrónico**, ofrenda al espectador un banquete macabro que tiene puntos en contacto con el Tiestes de Séneca y las narraciones de Ovidio. En este caso se trata de la comida que el protagonista sirve a Támora, reina de los godos. El plato principal son sus hijos cocinados en un pastel, como retaliación por la violación y mutilación de su hija Lavinia.

Pero no es la venganza el motor del banquete propuesto por Griselda Gambaro, su festín, en cambio, tiene la peculiaridad de cuestionar el lugar de la víctima.

El asesinato del rey Duncan en **La tragedia de Macbeth** de Shakespeare es un parricidio. Su propósito es matar al padre simbólico y fundar una estirpe. La víctima es inocente[6].

En Gambaro, el crimen es un acto casi inevitable. Es la naturaleza débil, pasiva, de Duncan la que desencadena los hechos. La víctima, pues, es culpable.

La clave es, justamente, la escena del banquete. Como ya expresé, la pieza se inicia con los preparativos de la cena que será ofrecida a Duncan. La señora Macbeth está preocupada porque todo brille. La mesa debe ser servida con *manjares de rey*.

La dramaturga introduce un particular juego de contrastes, dado que la protagonista fantasea con un banquete en que compartan la mesa los nobles y los miserables, también los niños pobres y los asesinos.

En estas fantasías, la señora Macbeth dice que los pobres y los miserables no sabrán comer los manjares después de comer tanta bazofia y la mirarán deseándola, deseando su bondad. En las didascalias, la dramaturga pide que la actriz diga este parlamento acariciándose los pechos. El cuerpo de la protagonista dice más allá de las palabras. Expresa un deseo inequívocamente erótico.

En este universo contrastado los manjares "a cuerpo de rey" no son la paloma asada o el ciervo, sino el cuerpo del rey mismo. Y el noble Macbeth terminará siendo un miserable, un asesino. En la mesa del banquete están distribuidos los lugares de la violencia; la víctima, el asesino, la cómplice, los testigos. Esa vivencia de comensales múltiples tiene sus riesgos.

La protagonista asume que el rey se cree invulnerable porque la lealtad de sus súbditos *convierte su cuerpo en armadura* (Gambaro, 2006: 21). Pero la traición abre la coraza dejando el cuerpo desnudo.

5. Divinidades oscuras que reclaman venganza cuando se produce un crimen de sangre.

6. En Totem y tabú, Freud habla del mito del asesinato del padre primordial por la horda primitiva. A partir de este sacrificio, el hombre ingresa en un nuevo orden social.

El cuerpo de Duncan queda expuesto y el crimen tienta como la comida: *es fácil decir no a un postre, a una bebida* –argumenta la señora Macbeth–*, ¿pero a un crimen?... No querían el crimen pero eran carne blanda ante el deseo*... (Gambaro, 2006: 19).

Macbeth, el asesino, es un carnicero, aquel que convierte el cuerpo de la víctima en carne. Ésta adquiere el mismo estatuto que el venado servido a la mesa. La señora Macbeth lo niega (y, por lo tanto, lo afirma): *¡No es un carnicero, mi Macbeth!* (Gambaro, 2006: 61).

La víctima, desde esta perspectiva, ofrece su cuerpo al goce del asesino. Gambaro utiliza una expresión de enorme dramaticidad: *putas del dolor*. Dice la señora Macbeth: *...y siempre la víctima se ofrece como una prostituta, no sabe sino tentar al asesino* (Gambaro, 2006: 19). Y, más adelante, agrega:

...Duncan disfrutó los manjares, elogió nuestro vino y se retiró a sus aposentos para ofrecerse como víctima, puta confiada...

(...) *Fue Duncan quien puso la cabeza en el tajo. Fue Duncan quien movió el puñal en la mano de Macbeth y lo dirigió a su pecho para que el puñal lo atravesara. ¡Mátame, mátame!* (Gambaro, 2006: 39).

El rey cometió el error imperdonable de no desconfiar, de no poner cerrojo a su puerta. Se abandonó, pasivamente, al deseo de Macbeth.

En definitiva, en esta intrincada red donde los roles de la víctima, el asesino y la cómplice quedan trastocados, la señora Macbeth va al fondo de la cuestión: *¿Habrá deleite en ser asesinado por Macbeth?* (Gambaro, 2006: 52).

Éste es el verdadero torcimiento del texto shakesperiano. Nadie es inocente. Ni siquiera la víctima porque ésta, en el fondo, ha consentido el desorden que significa que su cuerpo, el cuerpo del rey, sea convertido en carne. Éste es también el desorden del reino. Por eso es culpable. He aquí lo extraordinario de la versión de Gambaro.

Coda

A Griselda Gambaro le preocupa cómo son habladas las mujeres en el teatro. Lejos de adherir a las visiones convencionales, aporta una mirada profunda que no se conforma ni con la chatura del discurso masculino ni con la simplificación de un discurso de género que ve en la mujer sólo una víctima. Trastocamiento de los cuerpos, de los lugares del asesino y de la víctima. Y un lenguaje intervenido por las relaciones de poder.

El lenguaje, dijimos, distribuye lugares. Al final, la señora Macbeth quedó sin lugar. Un cuerpo vaciado, reducido a ser un mero soporte de la palabra de otros.

Bibliografía

Bataille, Georges, 1985, **El erotismo**, Barcelona, Tusquets.

Esquilo, 1984, **Orestía, las Euménides** en **Tragedias,** edición y prólogo de Pedro Henríquez Ureña, Buenos Aires, Losada.

Freud, Sigmund, 1973, **Totem y Tabú**, Obras completas, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva.

Gambaro, Griselda, 2006, **La señora Macbeth**, Buenos Aires, Norma.

Garrote, Pablo, 2004, **Lacan, entre el arte y la ideología. El nudo de la letra, la música y la voz**, Buenos Aires, Quadrata/ Grupo Editor Montressor.

Séneca, 1999, **Tiestes** en **Tragedias II**, introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos.

Shakespeare, William, 2004, **Macbeth**, traducción de Idea Vilariño, Buenos Aires, Losada Clásica.

Shakespeare, William, 2004, **Tito Andrónico**, introducción, traducción y notas de Pablo Ingberg, Buenos Aires, Losada Clásica.

Shakespeare intervenido en San Juan: la experiencia de *Los Amores de Shakespeare*

Por GRISBY OGÁS PUGA, CONICET

El presente trabajo forma parte de una investigación mayor sobre los fenómenos de metateatralidad e intertextualidad desde un enfoque teórico; y también es fruto de mi interés por los textos shakesperianos, su vigencia y manifestación en el mundo actual.

La obra **Los Amores de Shakespeare** fue escrita y puesta en escena como trabajo de tesis de la Carrera de los Estudios Teatrales de la Facultad de Filosofía Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan en marzo de 1998. Al año siguiente la obra recibió un subsidio del Instituto Nacional del Teatro para su reestreno. La dramaturgia y puesta en escena son de mi autoría.

El texto dramático fue construido a partir de una selección de escenas de cuatro obras paradigmáticas de William Shakespeare: **Romeo y Julieta**, **Macbeth**, **La fierecilla domada**, y **Hamlet**. La selección se realizó teniendo en cuenta un eje común: la relación vincular hombre-mujer (ya sea entre madre e hijo, entre esposos, y entre amantes). Fragmentos de estas obras juegan intertextualmente con textos de otros autores de la literatura universal y poetas sanjuaninos –al modo del collage pictórico-, en un diálogo que despliega nuevos significados.

En primer lugar analizaré el tipo de dramaturgia y las líneas de construcción del texto dramático ya que el texto de la puesta en escena continúa el lineamiento de sentido de la obra dramática. Luego analizaré el texto espectacular o de la puesta en escena poniendo especial atención en los códigos teatrales y su significación dentro de la totalidad de la obra.

En cuanto al texto dramático, las técnicas dramatúrgicas utilizadas fueron el collage y montaje, procedimientos provenientes de la plástica y del cine respectivamente. El collage (técnica iniciada por los pintores cubistas) consiste en pegar trozos de papel u otros objetos en la superficie del cuadro. En esta obra, esta técnica implica la presencia en el interior del texto dramático de otros textos ajenos incorporados a la textura, que funcionan dialógicamente. El principio constructivo escritural es entonces el de la intertextualidad (relación que se establece entre dos o más textos a partir de la inclusión de uno en el otro). Así, se introducen textos de otros autores de diversa procedencia témporo-espacial: González Prada, Francisco de Quevedo, José Martí, Pablo Neruda, Heiner Müller, la poetiza porteña Raquel Zipriz, y los poetas sanjuaninos Carlos Guido Escudero y Nemer Barud. Textos en su mayoría poéticos, pero también dramáticos y en prosa. Estos textos incluidos dialogan con el texto base o receptor (obras de Shakespeare: **Romeo y**

Julieta, **Macbeth**, **La fierecilla domada**, y **Hamlet**) desplegando a la vez sus propias redes semánticas.

La otra técnica utilizada, la técnica del montaje –que en el cine es la sucesión de fragmentos, tomas-, en esta propuesta implica una visión fragmentaria, no continua, por eso es que puede reconocerse desde la recepción de la puesta en escena una dramaturgia en cuadros, marcados o separados por apagones.

En su estructura interna, la obra está constituida por dos planos de ficción, incorporados uno dentro del otro al modo de la mise en abyme o construcción en abismo. El primer plano ficcional corresponde al personaje de Shakespeare en tanto autor dramático del siglo XVI, creador de un universo de ficción. Ese universo ficcional "creado" durante la obra, es el segundo plano ficcional representado por los personajes de las obras shakespeareanas seleccionadas. Estos dos planos aparecen alternados, siguiéndole a cada cuadro de ficción-real (Shakespeare), un cuadro de ficción-ficción (sus personajes). La obra se cierra con el mismo plano con que se inició (primer plano ficcional o ficción-real, correspondiente al personaje de Shakespeare). De este modo la generalidad de la obra se aprecia como una estructura cerrada o enmarcada de ficción dentro de la ficción.

El texto espectacular virtual de la puesta en escena concibe distintos niveles de puesta, transitando gradualmente desde el teatro leído (pseudoensayo), reforzando como nivel de expresión lo lingüístico (la intencionalidad verbal); pasando por el semi-montaje, con el agregado de otros componentes de la interacción actoral (gestualidad, mímica, etc.) hasta la actuación realista, totalmente extrovertida (caracterización completa).

Esta concepción de puesta, que parte de un trabajo actoral, y que lo evidenciamos claramente como espectadores en el análisis de los códigos en el actor; se extiende también a los códigos del espacio escénico, ya que el teatro leído corresponde en los códigos espaciales de esta obra, a un semi-montaje que va in crescendo hacia un montaje -en utilería y ambientación-, más completo en la actuación realista. Los códigos en el actor y los códigos en el espacio escénico interactúan mutuamente conformando un sistema sígnico portador de la significación de la obra. En los códigos en el actor: vemos que en la instancia de teatro leído correspondiente a la escena de **Romeo y Julieta**, se refuerza el código lingüístico que implica: palabra y tono. En la siguiente escena **Macbeth**, comienza el semi-montaje y se suman otros códigos en la expresividad de los actores: gestualidad, mímica, y mayores desplazamientos por el espacio durante **La fierecilla domada**, y plenamente en el cuadro final: **Hamlet,** la actuación de tipo realista construye una caracterización completa, incluyendo maquillaje, peinado y vestuario realista.

Estos tres últimos códigos (maquillaje, peinado y vestuario) en las escenas anteriores son esbozados, tienen una forma más despojada. El vestuario es realista, pero de introducción progresiva, siguiendo los pasos de los niveles de puesta en escena: teatro leído, semi-montaje, montaje completo y actuación realista. Por ello los actores del segundo nivel de ficción comienzan con una vestimenta neutra para el teatro leído, agregando luego sólo algunos elementos para el semi-montaje y completando la caracterización hacia el final.

El objetivo perseguido es evidenciar el proceso de búsqueda propio del método actoral ante la vista del espectador como parte del espectáculo.

El personaje "Shakespeare" no transita por los distintos niveles de puesta, manteniéndose siempre en el primer plano de ficción. Por lo tanto su actuación mantiene el mismo nivel de caracterización realista desde un comienzo: su vestuario correspondiente al atuendo de la época isabelina, siglo XVI, siglo XVII inglés. El vestuario, al igual que el peinado y el maquillaje, apuntan a acercar la fisonomía del actor a la de William Shakespeare en tanto hombre real del que nos han llegado distintos grabados: por ello el uso de peluca y postizos en el actor.

En el ámbito del espacio escénico, la utilería (todos los objetos que manipulan los personajes) sigue el mismo criterio que el vestuario, tiene un carácter realista y progresivo: comienza con un objeto imaginario (copa de veneno de Romeo) y luego se van incorporando elementos casi simbólicos, como una carta y una vela en Lady Macbeth, hasta completar el entorno ficcional del cuarto de Gertrudis (la Reina, madre de Hamlet) en la escena final: se agrega un espejo, polvera, copa de veneno, espada de Hamlet, etc.

En lo escenográfico se busca romper la ilusión realista ya que no se introduce ningún mobiliario ni decorado de época sino una estructura de tarimas, andamios metálicos y módulos de madera que tiene un carácter multifuncional y que va transformando su significación en la imaginación del espectador a través del uso que de ellos hacen los actores. Los módulos de madera recuerdan al banco multifunción de la escena isabelina que servía desde simple asiento para los monólogos, de trono real y hasta de lecho de muerte. Además, la estructura de módulos o tarimas cúbicas, se dispone de tal manera que sirve para representar los distintos niveles espaciales (alto, medio, bajo), donde se desarrolla la acción de los actores. Este espacio escenográfico es neutral, pues participa de los dos planos ficcionales: es usado tanto por los personajes de las obras de Shakespeare, como por el mismo Shakespeare.

También la iluminación funciona como medio para delimitar sectores espaciales según los niveles de ficción: el primer plano ficcional, el de Shakespeare, se desenvuelve espacialmente en una calle de luz, que atraviesa el escenario desde los extremos laterales ocupando el centro del mismo hacia el proscenio. En ambos planos ficcionales es reiterado el uso del cenital, técnica lumínica apropiada para los momentos de soledad de los personajes en los típicos monólogos shakespeareanos (incluido el nivel ficcional de Shakespeare, porque él también tiene momentos en que se coloca en el rol de actor, ensayando, probando los parlamentos que escribe: por ejemplo, la escena del monólogo de Hamlet en su famoso "ser o no ser"). Por otro lado, el apagón actúa como separador de cada cuadro.

En cuanto al sonido hay dos momentos de voz en off: En el inicio de la obra: voz del personaje Shakespeare con la "carta dedicatoria" de su obra al conde de Southampton, y otra voz en off en el personaje del fantasma del Rey Hamlet (padre de Hamlet) que dialoga con su hijo. O sea, que el sonido no es neutral sino que participa de los planos ficcionales a nivel de la diégesis tanto en el primer plano de ficción del autor Shakespeare como en el segundo plano de ficción, correspondiente a sus personajes.

La música, en cambio, es ambiental, con la intención de reforzar momentos de clímax, pero no participa dentro de la ficcionalidad.

Vemos entonces, que en el plano espacial los códigos espectaculares: escenografía, iluminación,

música, están utilizados en esta obra con una finalidad simbólica y dialogando con la acción dramática "desde afuera". Mientras que la utilería y el sonido, junto con todos los códigos del actor, sí participan dentro de los niveles ficcionales en cuanto forman parte del personaje (los elementos de utilería son manipulados por los actores y el sonido de voz en off corresponde a la voz de los personajes).

El crescendo de la puesta en escena desde el teatro leído a la actuación realista con la paulatina incorporación de los códigos en el actor y la utilería permiten mostrar al espectador la trastienda, la cocina del teatro. Además el uso del espacio escénico y la iluminación apuntan a determinar los "espacios ficcionales" del teatro dentro del teatro.

Como vemos, esta obra habla sobre el teatro mismo a través de los códigos teatrales del actor y del espacio escénico: por un lado nos muestra el drama de la creación dramática literaria-teatral de Shakespeare "personaje real y teatral", quien habla sobre su propia obra. Por otro lado, podemos apreciar el drama de la creación actoral de los actores, mostrado no explícitamente, sino a través de los distintos niveles de puesta que transitan:

Primero teatro leído en **Romeo y Julieta**, donde vemos en los actores un primer contacto con el texto. Se explota lo lingüístico, resalta la riqueza del texto en sí mismo. Todavía no hay interacción, sólo un movimiento simbólico en el espacio para significar un tanteo, una búsqueda de la acción-reacción.

Luego esta acción-reacción se empieza a esbozar en **Macbeth** y se da plenamente en **La fierecilla domada**, pero todavía hay una ausencia de algunos códigos en el actor: los que le dan la caracterización física al personaje.

Hasta llegar a **Hamlet** en donde los códigos actorales se completan con el maquillaje, vestuario y peinado, para llegar a la puesta o montaje completo.

Cabe aclarar que la misma pareja de actores es la que va interpretando los ocho personajes shakespeareanos: o sea la misma actriz interpreta a Julieta, Lady Macbeth, Catalina (la fierecilla domada) y la Reina Gertrudiz (madre de Hamlet) y a su vez los personajes masculinos: Romeo, Macbeth, Petrucchio (pretendiente de la fierecilla) y el príncipe Hamlet, están compuestos por el mismo actor.

Un espectáculo teatral que habla sobre el teatro mismo, convierte en definitiva a sus códigos teatrales en autorreferenciales.

A continuación, a modo de ejemplo cito la escena segunda de la obra, donde pueden apreciarse fragmentos de textualidades que intervienen el drama shakespeareano: textos de poetas sanjuaninos como Carlos Guido Escudero y Nemer Barud, junto a textos poéticos y en prosa, de autores de la literatura universal tan disímiles como Francisco de Quevedo, Manuel González Prada, Pablo Neruda y José Martí.

Escena II: "ROMEO Y JULIETA"

Luz cenital -Julieta sobre los módulos, Romeo nivel piso.

Julieta: -¿Por qué quieres marcharte? Aún no ha despuntado el día.

Romeo: -Las candelas de la noche se han extinguido ya, y el día bullicioso asoma de puntillas en la brumosa cima de las montañas. Es preciso que parta y viva, o que me quede y muera!

Julieta: -Aquella claridad lejana no es la luz del día, lo sé, lo sé... yo... Es algún meteoro que exhala el cielo para que te alumbre esta noche en tu camino a Mantua. ¡Quédate un poco más! No tienes necesidad de marcharte.

Romeo:- ¡Que me prendan! ¡Que me hagan morir! ¡Si tú lo quieres, estoy decidido! Diré que aquel resplandor grisáceo no es el semblante de la aurora sino el pálido reflejo de tu rostro.
¡Mi deseo de quedarme vence a mi voluntad de partir! ¡Ven muerte, y sé bienvenida! Julieta lo quiere. Pero ¿qué te pasa, alma mía? Charlemos, aún no es de día.

Julieta: -Romeo, no comprendo al "Amor", porque es en todo contrario a sí mismo.

(Quevedo)

Romeo:- Amor:
"Si eres un bien arrebatado al cielo
¿Por qué las dudas, el gemido, el llanto,
la desconfianza, el torcedor quebranto,
las turbias noches de febril desvelo?"

Julieta: -"Si eres un mal en el terrestre suelo
¿Por qué los goces, la sonrisa, el canto,
las esperanzas, el glorioso encanto,
las visiones de paz y de consuelo?".

Romeo: -"Si eres nieve, ¿por qué tus vivas llamas?"

Julieta: -"Si eres llama ¿por qué tu hielo inerte ?"

Romeo: -"Si eres sombra ¿por qué la luz derramas ?"

Julieta: -"¿Por qué la sombra si eres luz querida?"

Romeo: -"Si eres vida ¿por qué me das la muerte?"

Julieta: -"Si eres muerte ¿por qué me das la vida?" .

(González Prada).

Romeo: -¡Oh, parte ahora mismo! ¡Cada vez clarea más!
¡Cada vez clarea más! ¡Cada vez se ennegrecen más nuestros infortunios! Adiós. Adiós. Pero mi corazón no se va, se queda en el tuyo. (Sale).

Julieta: -Ay ¡Fortuna! ¡Fortuna! Todos te llaman veleidosa. ¡Sé tornadiza, Fortuna, porque entonces, no lo retendrás largo tiempo, sino que lo devolverás pronto a mis brazos!
APAGÓN

Julieta, cenital izquierdo – Romeo, cenital derecho. Proscenio.

Romeo: -No obstante estar lejana,
estás presente en mi risa y en mi llanto.
Llena está mi soledad de tu presencia.
Descubro en la arena del camino,
las huellas de tu paso.
Fluye tu presencia de la viña y del álamo,
de la viña nudosa , como una angustia,
Del álamo astral, que se eleva y se eleva
y concluye como un pájaro
y tú sabes,
que mi mundo es viña y álamo.
Tú llenas y desbordas la razón
de mis pasos
y hasta tu beso
o el silencio último
me seguirás sangrando.

(C. G. Escudero)

Julieta: -Que no estás
que la distancia te ha vestido de amapola
en un horizonte de lágrimas y piedra

que no eres más que un largo silencio de luna.
Un aire de estatua detenida entre
hojas secas y violadas.
Que no estás, ni aquí, ni allá.
En el nunca, en el jamás
ni en la mirada que busca
recuperar tu diseño de flor
entre la arena.
Tu contorno de bahía en la borrasca
Que ya eres lento, casi agua,
Un viaje de pétalos marchitos
En una fuente abandonada.
Qué me importa todo eso
Si mi nostalgia tropieza en ti y cae.
Cae y besa
Tu distancia.

(Nemer Barud).

APAGÓN

Julieta: -¡Nodriza... Pero, ¿para qué la quiero aquí? Esta es una terrible escena que debo representar yo sola! ¡Ven, frasco!... ¿Y si este brebaje no produjera efecto alguno? ¿Me casarían, entonces, mañana por la mañana, estando ya casada, secretamente con mi Romeo? ¡No! ¡No! Este somnífero potente lo impedirá haciéndome parecer muerta... a los ojos de mis padres.
¿Y si esto fuera un veneno con que el monje quiera darme astutamente la muerte por temor a la deshonra que le causaría este matrimonio después de haberme enlazado con Romeo?
¡No debo abrigar tan ruin pensamiento! ¿Y si, depositada ya en la tumba, despierto antes que llegue mi Romeo a liberarme ¿no me asfixiaré entonces en aquel antro inmundo y moriré ahogada antes de ver a mi Romeo? Seré un pobre cadáver viviente en la tumba de un muerto. ¡Ay de mí! Las sombras, la noche, la idea de la muerte me aterrorizan bajo aquel panteón en donde desde hace siglos reposan los huesos de mis antepasados.
¡Oh! ¡Mirad! ¿Qué es lo que veo? ¡Es el espectro de mi primo que persigue a Romeo, cuya espada ensangrentada le atravesó el corazón! ¡Detente, Teobaldo, detente! ¡Romeo, Romeo! ¡Voy a reunirme contigo! ¡He aquí el licor! ¡Lo bebo a tu salud!

APAGÓN

Cenital: Julieta en su tumba – banco – con ramo en las manos. Entra Romeo.

Romeo: -¡Oh, amor mío! ¡Esposa mía! ¿Por qué has sumido en el sueño eterno esos ojos, que enseñaban a ver en ellos a todos los demás ojos? Ahora la naturaleza se lamenta, desde que su más bella obra ha sido destruida por tus rigores.
Pero esta muerte que ha saboreado el néctar de tu aliento, ningún poder ha tenido aún sobre tu belleza! ¡Tú no has sido vencida! ¡La enseña de la hermosura ostenta todavía su carmín en tus labios y mejillas y el pálido estandarte de la muerte no ha sido enarbolado aún! (Tomándola en sus brazos) ¡Ah! ¡Julieta querida! ¿Por qué eres aún tan bella?

¿Habré de creer que el fantasma incorpóreo de la muerte se ha prendado de ti y que ese aborrecido monstruo te guarda en las tinieblas, reservándote para manceba suya? ¡Así lo temo y por ello permaneceré siempre a tu lado, sin salir jamás de este palacio de noche sombría! ¡Aquí, aquí quiero quedarme, con los gusanos, doncellas de tu servidumbre! ¡Oh, aquí fijaré mi eterna morada!

¡He perdido lo que me hacía desear la vida, ya no debo temer a la muerte!

¡Ven, amargo conductor. ¡Ven, guía fatal! (Pausa) "Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que llevare el blanco día.... Alma, a quien todo en Dios prisión ha sido; venas, que humor a tanto fuego han dado; médulas que han gloriosamente ardido. Su cuerpo dejarán, no su cuidado. Serán ceniza, más tendrá sentido; polvo serán, más polvo enamorado"(Muere).

(Quevedo).

Julieta (Despertándose)

-Recuerdo bien donde debía hallarme y aquí estoy. ¿Romeo? (Pausa). ¡No comprendiste que dormía, Romeo! ¡Oh! Aún estás tibio, por qué no esperaste, mi dueño. ¡Oh, ingrato! Todo te lo bebiste sin dejar una gota amiga que me ayude a seguirte.

Puesto que has muerto, he aquí mi profecía: desde hoy el amor tendrá por compañero al dolor.

Amor, Amor, cuando prende tu llama, sólo son frías barreras los obstáculos de la fortuna: el respeto filial, la ley, la familia y la reputación. ¡Oh, Montescos y Capuletos – Capuletos y Montescos! Las armas del amor serán la paz contra el poder.

¡Oh, Omnipotente Amor! Juramentos, vínculos ni espacios tienen para ti aguijón, nudo, ni límite; pues tú eres todo y todas las cosas son tuyas. Si esta sólida carne pudiera derretirse deshacerse, disolverse en el rocío... (Tomando la daga de Romeo). Si no hubiese fijado el Eterno su ley contra el suicidio. (Se apuña).

¡Oh, Dios... Dios! Pero, qué sentido tiene la inmortalidad, si no estás a mi lado. (Cae sobre el cadáver de Romeo).

Cenital azul sobre los cuerpos de Romeo y Julieta – Música "Ascensión". Aparece Shakespeare por derecha, contempla la imagen en el cenital, trata de capturarla con su mano, pero el círculo de luz se va adelgazando hasta desaparecer.

Shakespeare:

-"Estos son mis personajes. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones, en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones... Porque el teatro tiene su honradez, y yo he querido ser siempre honrado. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje".

(Martí)

"Quiero que en la palabra se vea la aspereza, la sal ferruginosa, la fuerza des-

dentada de la tierra, la sangre de los que hablaron y de lo que no hablaron.
¡Quiero ver la sed adentro de las sílabas; quiero tocar el fuego en el sonido, quiero sentir la oscuridad del grito!".

(Neruda)

"Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como lengua de lava.... No zurcí de éste ni de aquél, sino sajé de mí mismo. Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre... amo las sonoridades difíciles y la sinceridad, aunque pueda parecer brutal."

(Martí)

A modo de conclusión

Quisiera decir que en este trabajo intenté responder a la pregunta directriz de este Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina, que nos interroga sobre ¿qué es lo que hacemos los argentinos con las obras de Shakespeare?

Posicionados en el análisis del teatro sanjuanino desde su territorialidad peculiar creo vital la revalorización y el rescate de la producción dramática de William Shakespeare, en tanto pilar del teatro occidental, a partir de una nueva lectura atenta a las necesidades del espectador de hoy. En la obra **Los amores de Shakespeare**, los recursos de metateatralidad e intertextualidad apuntan básicamente al objetivo de ofrecer al espectador una nueva propuesta de percepción literario-espectacular (dramático–teatral) del universo shakespeareano. El procedimiento metateatral, además de explotar las características intrínsecas de la teatralidad en tanto procedimiento autorreflexivo, funciona también como un medio didáctico si se piensa en el alcance de un público general en la comunidad sanjuanina –generacional y social–, enfocados en el propósito de acercar el universo shakespeareano a un público masivo, no encuadrado en las elites literarias y universitarias que acostumbran consumir este tipo de teatro en San Juan.

Desde el punto de vista intertextual, la incorporación de textos de escritores sanjuaninos contemporáneos apunta a la certeza de que hoy como ayer –siglo XXI y siglo XVI–, aquí (San Juan) como allí (Inglaterra), nuestros escritores nos han hablado siempre de los mismos grandes temas y que podemos recuperar los dramas shakespeareanos desde nuestra vivencia actual y raigal, desde nuestra peculiar territorialidad.

Para finalizar, la obra **Los amores de Shakespeare**, propone, de alguna manera desmitificar al gran dramaturgo isabelino, intervenirlo con nuestras propias palabras, des-centrarlo enunciando sus parlamentos desde la voz de nuestros poetas, repensar su teatro desde el teatro mismo, para finalmente, volver eternamente a él, a su centro, el cual por su genial universalidad, es también el nuestro.

Bibliografía

Barei, Silvia, 1991. **De la escritura y sus fronteras**. Córdoba: Alción.

Barko, I. y Burguess, B., 1988. **La dinámica de los puntos de vista en el texto de teatro**, Paris: Lettres Modernes.

Bloom, Harold, 1977, **La angustia de las influencias**, Caracas: Monte Ávila.

--------, 2008, **Shakespeare. La invención de lo humano**, Colombia: Norma/Verticales de bolsillo.

Marvin Carlson, **El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena**. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2009.

Genette, Gerard, 1971. **Figures III**, Paris: Seuil.

--------, 1982. **Palimpsestos, la literatura al segundo grado**, Paris: Seuil.

Hutcheon, Linda, 1992. **Ironía, sátira, parodia: Una aproximación pragmática a la ironía** en **De la ironía a lo grotesco,** México: Universidad Autónoma Metropolitana de México.

Ogás Puga, Grisby, 2000. **Los amores de Shakespeare**, Inédita.

Teatro, muerte y política, *Hamlet* de Shakespeare en la producción dramatúrgica de la Argentina del siglo XXI

Por ADRIANA MUSITANO, Universidad Nacional de Córdoba

En este encuentro de investigadores y en el V Festival Shakespeare destaco que sus obras se han instalado fuertemente en la dramaturgia de Argentina, en particular *Hamlet* en esta primera década del siglo XXI es un texto que posibilita nuevos procedimientos de escritura teatral y recontextualizado permite la problematización de conflictos sociales no resueltos aún. Así hoy encontramos la productividad del texto de Shakespeare en autores argentinos que en distintas obras a modo de re-escrituras convocan la apropiación del texto estrenado en Londres a inicios del 1600, vuelven a esa escritura y transforman sus representaciones, figuras, palabras, climas... especialmente en torno a tres palabras y correlativos universos temáticos: **teatro**, **muerte** y **política**.

Teatro

El vacío. Ante los ojos que miran. Miran a donde sea. A lo largo y ancho. Por alto y por bajo. Ese campo angosto. No saber más. No ver más. No decir más. Eso sólo. Todo ese poco de vacío sólo. Beckett, *Worstward Ho*: 13.

Shakespeare toma el recurso del teatro dentro del teatro en varias escenas, los personajes devienen en sus interacciones en directores de escena y no es sólo Hamlet quien prepara a los actores y planifica situaciones. Es más que interesante cómo en esta obra se construye dramatúrgicamente el teatro en instrumento de conocimiento, se da por caso entre personajes, Claudio y Polonio montan una escena de prueba: el primero arma la espera de Ofelia para que se encuentre con Hamlet, para que con el padre puedan dilucidar si el comportamiento extraño del príncipe se debe a un conflicto amoroso. Gertrudis, también en complicidad de Polonio, llama a Hamlet para conversar acerca de sus confusiones o fingimientos de su pérdida cordura. La conversación actuada sería prueba y contaría con el testimonio de Polonio, pero en esta situación el anciano cortesano es confundido con una rata y Hamlet lo mata. Otro momento, es cuando Claudio persuade a Laertes de dar muerte al asesino de su padre, hasta las palabras usadas en tanto cumplimiento de "papeles" y actuación, las que revelan cómo se piensa la máquina teatral (Acto IV, Escena VII: 254), un laboratorio de ensayo, prueba y posibilidades de logros determinados. El ejemplo de Claudio con respecto a que si falla la espada y su ungüento mortal, podrá en el calor de la disputa entre los jóvenes, acceder Hamlet a la copa y beber el líquido envenenado. Toda esta planificación es una puesta en escena de muerte, lo

funesto del teatro en acción. En la dramaturgia argentina, Andrés Binetti y Mariano Saba reescriben **Hamlet** en **Al servicio de la comunidad**, la última parte de la **Trilogía Argentina Amateur, 1948-1933-1910**, (2013: 99-151). La ubican en el Buenos Aires del Centenario, tiempos de toque de queda, miseria y espectáculo para el mundo. El espacio cerrado de un prostíbulo coincide con la revuelta de mendigos y allí **Hamlet** se teatraliza entre actores no profesionales, un desdentado Hamlet criollo transforma la venganza en tragedia política y cuando la travesti La Larga muere el cortejo muestra ese espacio vacío y terrible que el teatro desnuda. Una muestra de la relación entre teatro, identidad y violencia:

POCODIENTE: ¡Ay, Dios mío, Dios mío! ¡Si este amasijo de carne se pusiera a llorar sangre hasta hacer un charco rojo y desaparecer! ¡Si este cuerpo mío pudiera apuñalarse de una vez sin ir a parar al infierno! Todo esto me da asco, ¡asco! ¡La carne muerta de papá todavía anda tibia, y los vivos ya escupen en las brasas! Ni punto de comparación entre ese rey hermoso y dormido, y el carnicero que salta ahora sobre el culo de mi madre... Fragi-li-dad es nombre de mujer... y lo que es peor: nombre de reina... Una holando argentina hubiera guardado mayor luto, atrapada en su cuero negro, sin poder salir... Pero no... ¡alzada, rápido se dejó arriar al corral para la encerrona y el agite, a recibir el marronazo nomás! Esto no está bien, no está bien... Que alguien me arranque la lengua o el corazón.

LA LARGA: Aburrido el teatro.

OSCURO: ¡¿Qué te metés vos, mamarracho?! ¿No ves que esto es serio?

MENUCHO: Más respeto con la dama.

OSCURO: ¿Y a vos quién te dio vela en este entierro?

MENUCHO: Incivilizado, matrero.

OSCURO: Te vas a hacer el guapo conmigo, ja...

POCODIENTE: E verdá que no pedía...

LA LARGA: ¿Quieren hacer algo serio? ¡¿Por qué no trabajan, desarropados?!

Mirada de ambos, desprecio hacia la palabra. (Binetti, Saba, 2013: 103-104).

Para completar este primer eje destaco la planificación de la obra en la que se representa la muerte del rey Gonzago, y aunque reitera el procedimiento de lo teatral como instrumento de observación, prueba y compromiso entre quienes miran, analizan, comparten y testimonian lo que ven, establece la diferencia en el delito y en la extensión de la muerte. Además, no es simplemente una escena o situación sino que es una obra completa la que se busca representar. Hamlet, antes y durante la puesta de los actores será quien califique en varias ocasiones a la obra como un instrumento: por ejemplo, al final del Acto II metafóricamente es como enlazará al asesino, o en el Acto III, la representación será la trampa para cazar ratas, tal cual se verá a través de los efectos logrados con la Ratonera y luego en relación con la muerte de Polonio. Acentuada esta instrumentalidad del teatro dentro del teatro, me detengo especialmente en cómo se prepara el personaje Hamlet para ver la obra, porque son varios los aspectos interesantes acerca de cómo hace para 'mirar' el espectáculo, lo comenta y cómo se deja ver este personaje en sus múltiples roles de in-

vestigador/director teatral/narrador/coreuta. En la obra enmarcada en Dinamarca habrá variaciones acerca del éxito o fracaso de la planificación de la obra a cargo de Hamlet y los actores: para unos, será éxito en la turbación ante el crimen (así lo consideran Hamlet y Horacio); para otros, según como Hamlet se ha comportado en la puesta de la obra y los parlamentos que ha sostenido, será la ratificación de la locura, también prueba y certeza de su desmesura, así será para Gertrudis y Polonio, seguramente no para Claudio, en quien se enfatiza además de la culpa, la necesidad de hacer actuar a otros para sacar al príncipe de la corte, de la vida.

Vemos que Hamlet por momentos es un narrador que distancia a su más cercano público de la acción, mientras ve la obra representada en la que actúa el monarca español, anticipa a Claudio el envenenamiento que se producirá, y así comparte con su antagonista el carácter instrumental del teatro; en otras ocasiones como espectador avezado comenta las escenas a Ofelia, a su madre, y da datos a Claudio de la fábula, y del lenguaje jugando con la ambigüedad de las palabras. Pero Hamlet también es objeto de la mirada y de la prueba, lo que junto a la duplicidad de sus frases y los estímulos que provoca en su rol de dramaturgo y director, hará que sea mal visto y los resultados conllevarán a su salida de la corte. Hamlet, decíamos, al inicio de la puesta de la *Ratonera* muestra su destemplanza, la distancia con la acción, deja ver a otros a través de su cuerpo, emociones y palabras, lo que ve, lo que siente, se muestra en ese vacío que ha abierto la muerte no velada, ni ritualizada de modo adecuado y justo... Es por eso que comencé con el epígrafe de Beckett, ya que me resulta claro lo que sucede cuando desde el teatro se mira la muerte sin límites, cómo ante ese lleno/vacío se anuncia la extensión de la muerte, cuando por la injusticia y desmemoria nos invade esa sensación de fracaso y ya no hay respuestas ante lo inexpresable y terrible que apesta.

Para señalar otro aspecto de lo teatral me detengo en la expectación y en el convivio (Dubatti, 2014), en cómo esa parte particularísima del público que constituyen Hamlet y Ofelia se sienten entre sí y cómo se los percibe, cómo sus palabras no sólo son estimuladas por los actores, sino que varios conflictos son los que se cruzan, por ello importa tanto lo que dicen, cómo miran la acción representada, y lo qué sucede con ellos ante el teatro dentro del teatro. Hamlet construye con su cuerpo y el de Ofelia una especie de paisaje que otros miran, deja ver el modo en que se acomoda para ver teatro, su forma de sentarse al lado de la joven, apoyando su cabeza en el regazo, a la par que dice obscenidades que contradicen esos aparentes modos amorosos e íntimos de relacionarse con ella. Si bien construye un estar corporal amoroso, un dejarse estar, dice frases en otro registro, lo que produce distancia y estupor en quienes lo escuchan. Richard Hornby 1986: 32) señala varias estrategias de distanciamiento, a las que denomina metadramáticas y una es la que Hamlet emplea de modo instrumental ante quienes lo miran. Su comportamiento disonante, no coherente con su conducta e interacciones previas, resulta inadecuado y provocador. Cumple distintos roles, suma otras interpretaciones escénicas a su personaje multifacético, abre otras perspectivas, e interpela la mirada en el juego de roles que asume. O sea los papeles teatrales que asume conforman esa tercera forma de metateatralidad señalada por Hornby que como distancia resulta precisa para detenernos en esta escena en que Hamlet deviene

espectador –tras haber comprendido su rol como hijo de su padre asesinado, es decir cómo aquel que tiene que insertarse dentro del drama de venganza, tras haber asumido la contradicción y lucha entre lo que desea y lo que corresponde hacer– en suma la conflictividad entre saber y poder. Otro rol entre los que ha jugado desde las primeras escenas tiene que ver con la jura secreta a la Sombra, con el fingimiento de su locura; con todos los subsiguientes papeles teatrales asumidos, con sus acciones directamente puestas ante la corte/el público para lograr determinados efectos, no sólo en la trama misma de la corte de Dinamarca, sino también en las escenificaciones de la Londres de Shakespeare. Representaciones de representaciones frente a las que los investigadores –desde la disciplina del teatro comparado– buscamos conocer las poéticas y dramaturgias contemporáneas, asumiendo distintos enfoques.

Como síntesis del primer eje de análisis, observamos que los personajes de **Hamlet** en el *como si* de la mímesis conforman la puesta en escena "primera", que origina la tragedia, la actuada por los culpables, por los responsables de que la muerte se *extienda*. Es decir, Hamlet padre y su hermano Claudio llevarán la muerte a otros, extendiéndola a los no culpables –Ofelia, el príncipe, el pueblo de Dinamarca, por nombrar algunos– y hará que mueran, sea por cómplices, obsecuentes, como Gertrudis, Polonio y Laertes. Ya vimos que en esta representación primera hay escenas que usan del teatro como máquina que hace hacer, que promueve comportamientos, que origina hechos. Por otro lado, en la puesta en escena segunda, conocida como *La Ratonera*, los comediantes actúan la ficción del monarca español, el crimen del rey. Esta puesta es una perfecta máquina teatral en tanto las acciones presentadas por actores "revelan" datos a quienes expectan en la corte danesa, y de ellos se apodera la intranquilidad ante la supuesta diversión teatral y la urgencia para transformar la situación adversa que supone (para algunos) esta representación de los comediantes.

La muerte

GERTRUDIS: "Abandona, buen Hamlet, ese color nocturno, /y que tus ojos vean amigo a Dinamarca. /No sigas para siempre con los párpados bajos/la búsqueda del noble padre tuyo en el polvo,/ ya sabes que es común que cuanto vive muera,/de la naturaleza pase a la eternidad" (*Hamlet*, 2005: 35-36).

Si nos ubicamos en este segundo eje, encontramos que son varias las muertes en la obra shakesperiana, por ello antes n os referíamos a la muerte extendida. Tomamos en particular, la del rey, supuestamente generada por el crimen y que produce un fenómeno de extensión de la muerte, ya que sin castigo corrompe las relaciones, perturba las interacciones y ocasiona cada vez más muertes, llegando hasta la del propio protagonista. Así, las muertes pueden ser consideradas substanciales y se relacionan con los diversos conflictos dramáticos, las interacciones, y también pueden ser interpretadas según lecturas contextuales, por las que se cuestionan comprensión de la existencia, los modos del poder y también las maneras de hacer arte. Este juego de perspectivas y escenas antes decíamos lleva al lector/espectador a imaginar/contemplar atentamente los papeles teatrales re-

presentados por los protagonistas, ante el público y los personajes lo metateatral funciona cómo 'encerrona' que mueve y conmueve a Claudio, Gertrudis y a Hamlet mismo, anticipando la trampa teatral en la que el protagonista cazará poco a poco a los culpables y los ensartará con su filo como si fuesen ratas. Esta acción que se centra en la muerte lograda con el uso de la anamorfosis, perspectiva y figura construidades de la Ratonera, destaca la efectividad del artificio metateatral de la cacería de ratas. Esta perspectiva otra permite que Hamlet como hombre de teatro sume a la complejidad del cortesano renacentista al humanista, con la demostración moderna de la verdad, y que como príncipe tras búsqueda de la justicia realice determinadas acciones con efectos evidentes respecto de sí mismo, de los otros personajes y del público. Logra con violencia que se separen criminales de no culpables, con su lealtad que se recupere la memoria de lo sucedido a través del relato que Horacio contará, con justicia que se devuelva el territorio a Fortimbras y la posibilidad de una vida política legítima, que se clausure la extensión de la muerte y la peste concluya, que la pira de cadáveres sea eso y nada más que eso, un imponente objeto escénico de la tragedia. Su palabra marca que en los cadáveres de la muerte honrosa se cumplan los rituales y honras debidas; entonces limita la muerte, diferencia unos de otros. Ese es el cambio de perspectiva que desde lo luctuoso muestra la pira de cadáveres, y según la tradición es la memoria la que devuelve a las muertes parte de la justicia terrena revelando crímenes y venganzas, castigando a los culpables.

Si retomamos el juego de perspectivas, las resonancias del drama barroco por los distintos tipos de escenificaciones vemos que la puesta en escena tercera aparece como más verdadera que la del teatro mismo y, por tanto, esclarecedora de lo que está sucediendo en las puestas en escenas primera y segunda (Musitano, 2011: 198). Por ello retomo la relación que realiza Walter Benjamin (1990) acerca de la tragedia y el Trauerspiel (Benjamin, 1990), cuando remarca la ostentación visual de la muerte, y de sus procesos. Shakespeare construye la obra como memento mori, según el tópico que es mostración del carácter finito, mortal, de la existencia. Interesa la tensión entre naturaleza (vista desde la muerte) y cultura (vista desde el parecer), pensemos en algunos de los monólogos (Margarit, 2013), ellos operan como recordatorio de la muerte, mientras que en otras escenas destaca el mundo de las cosas, visto desde su disolución, banalidad, por caso en la corte se observa la muestra fútil del poder de Claudio, como espacio y temporalidad hacia la muerte. Otro rasgo vinculado, propio del teatro barroco, es la distorsión de lo real –mediante el artificio y el arte, los claroscuros, el uso del boato – en coherencia con ostentar y actuar para ser visto, vinculado analógicamente con el arte y el espectáculo teatral que ya tratamos. Arte que es asimismo conocimiento, control de las emociones y manejo de técnicas para lograr determinados objetivos, poder que el dramaturgo inglés conocía tan bien, en su complejidad, fuerza y capacidad de coacción simbólica. En la obra se trata el cadáver como objeto escénico: por momentos es una calavera con la que juegan los sepultureros o son los huesos secos del bufón, y en otros, el cortejo pasa con el cadáver de Ofelia a la vista de los personajes y del público, exhibiéndose el dolor conjuntamente a la belleza que expresa lo fúnebre. Es también el cuerpo muerto la ocasión para interacciones y enfrentamientos entre

los personajes, o acerca de él suenan las palabras dobles con respecto a los despojos, roedores, gusanos... y así aparentemente se distiende la conversación, se permite el intercambio de conocimientos entre dos clases, en referencia verosímil acerca de cómo se descompone un cuerpo. El cadáver es también la metáfora por la cual se debaten costumbres, naturaleza y relaciones intersubjetivas. Las creencias religiosas –como la de no rendir honras a los cuerpos de la mala muerte – no se cuestionan mediante la acción directa sino con el juego entre palabras groseras y cultas; metafóricamente se "arrojan" bellas palabras y flores al cadáver de Ofelia, el cuerpo que deviene de la muerte en soledad (Musitano, 2011: 82). En la obra de Binetti y Saba la calavera deviene cráneo de vaca, en un país carnicero es emblema de alimento y violencia, con ese objeto en mano suenan los parlamentos de Pocodientes. Mientras que en la obra de Luis Cano, Ropa negra (2011) el luto lo cubre todo y con ecos de T. S. Eliot resuena el "callejón de las ratas, donde los muertos perdieron sus huesos" (El instante de oro, Cano, 2011: 184).Las palabras de los dramaturgos argentinos crean otro convivio, se perciben como ecos de otras palabras, de otras conversaciones y se hace hacer al lector/espectador una tarea activa, pues además de prestar la oreja y con los ojos muy atentos seguir la acción, tienen que unirse fragmentos, darles sentido, conectarlos, establecerlos. Tensión entre naturaleza e historia, vista desde las conflictivas relaciones entre lo que es singular, común, pasado, presente.

> Pero hay que fracasar para ser Hamlet
> Odiar sus caras embotadas no dejarlos
> Odiar si se trata de eso (Cano, 2011: 87).

En **Mi vida después** de Lola Arias (2009) la relación entre teatro documental y actuación se muestra vinculada a la perspectiva anamórfica de *La Ratonera,* auque avanza más allá de la pira de cadáveres con que se anuncia el final de la obra de Shakespeare. El grupo de actores en torno a Lola Arias, grupo que trabajó entre 2008 y 2009, indaga en sus historias individuales, en la vida de los argentinos en los setenta, retoma una perspectiva no central de la muerte de sus padres y deja ver la vida después de la pira de cadáveres. Pareciera que la obra de Arias va más allá del espectro hamletiano y también de los cadáveres que el conflicto genocida produjera en Argentina en la década del 70: los actores al producir el espectáculo hicieron cuerpo de lo muerto, tradujeron archivos recolectando lo no dicho, versionaron lo escuchado entre líneas, compusieron para la escena los efectos que como actores teatrales/actores sociales vivieron, dentro de una sociedad que había visto, sufrido, ocultado u ocasionado el crimen.

La política

El teatro asume la muerte de/en la argentina, y de alguna manera la transforma en el acto de duelo. La Argentina renace en la autoafirmación de la cultura viviente, de allí el sentido raigal que constituye el convivio en acontecimiento político (Dubatti, 2014: 151).

Por último, en el tercer eje de lo político analizo los efectos de la extensión de la muerte y como este dispositivo poético que es "el teatro de los muertos" (Dubatti, 2014: 142) mueve y estimula los vínculos con la "cultura viviente" en tanto acontecimiento. Muchos han observado –Derrida (2012), Rinessi

(2004), Gruner (2000), entre otros ensayistas – que la tragedia **Hamlet** funciona como matriz analítica para comprender/interpretar políticamente a las sociedades moderno tardías, afectadas por la pérdida de los relatos fundantes y por catástrofes, tales el nazismo o el terrorismo de Estado. En esta exposición hemos visto los efectos del teatro, de las muertes en escena, y del relato que produce memoria y posibilidad de justicia, talla acción encomendada a Horacio. En este nivel recordamos a Benjamin (1990: 106) cuando sostiene que la tragedia **Hamlet** puede leerse como preparación de un juicio y la búsqueda de justicia y verdad. Entendemos que implica un debate, una investigación, la prueba mediante lo teatral y sus efectos, luego el castigo, y la conciliación de las partes enfrentadas. Así consideramos que deviene una comprensión de la acción política en tanto representación, en la consideración y el control de los hechos, la acusación, el juicio, la mostración de pruebas, los testimonios, el castigo y una posible adecuación de los conflictos. Para Benjamin el personaje de Hamlet está en conflicto con la representación del soberano, sabemos que a medida que avanza la tragedia el príncipe podrá ser el garante de la restauración del Estado, y que mediante sus decisiones y el relato de Horacio se producirá la memoria y justicia, como efectos de esta última representación violenta que Hamlet realiza para poner fin al estado de muerte extendida en la corte.

Luis Cano (2011), es uno de los dramaturgos en los que estas cuestiones pueden considerarse, pues sus reversiones shakesperianas así lo permiten. Construye Cano un paisaje dramatúrgico en el que la mirada y la voz se encuentran del lado del objeto y no del sujeto. En el que se muestra la energía de las cosas y objetos, los efectos sensoriales y lo paradojal, esa escritura es superficie textual que trae conjuntamente lo inmediato/mediato, lo teatral y la poesía, modos relacionales entre ficción y realidad, con límites porosos, metateatrales, auto-reflexivos.

Por otra parte es importante considerar el trabajo de puesta en imágenes, que mediante sensaciones produce lo figural y las trasformaciones de lo sensible, logrando una teatralidad 'iluminada' por lo poético, ensayístico y auto ficcional. Como paisaje remite a correspondencias con la obra de Shakespeare, que diversifican la mirada, los gestos, las palabras, las acciones y ante nosotros sus transformaciones conforman constelaciones significantes, no verbales, que captan de modo distinto la sensibilidad del espectador. Esta reescritura de la tragedia, con uso del monólogo, del testimonio, de lo auto ficcional y lo autobiográfico (entendido con Giordano, 2008: 2, como "eso que el sujeto padece, eso que al ocurrirle como afección lo pone fuera de sí"). Escuchemos a Binetti, Saba, en la escena final de **Al servicio de la comunidad**:

POCODIENTE: Pensar que este cráneo tenía jugosa lengua y otrora mugía en medio del verdor del campo... Cómo al final la manosea el carnicero, la tira al hoyo como si fuera costilla pelada, botín de perro... ¿No pudo ser ésta la calavera altiva de una eminente aberdeenangus o, en una de esas, de una pequeña y dulce holando argentina, o mejor todavía, de una tobianita criolla...? ¿Cómo pudo sufrir que el sucio matarife la aturda de un palazo en la mollera? Tal vez haya sido una gran pastadora en la llanura inconmensurable

de nuestras tierras, ahí donde el cuero se torna escarcha y la escarcha se torna cuero, donde el indigno indio nos roba los bienes más preciados: la gringa, el pingo, el honor de los bovinos que engordan aún a fuerza de... (118-119).

Ambos miran la puerta donde está la Larga, una pausa tensa y extraña. Luego chirría los goznes y cae el cadáver travestido desde adentro. La Larga ha muerto de tuberculosis. Registro del cadáver y griterío.

POCODIENTE: (Entre llantos) Se me murió... Se me murió ante de ser mi Ofelia, ahogada pa' adentro... ¿por qué? Mi Ofelia, tan linda...

SANDRITA: Se nos fue. Así en de repente, sin decir nada... (144).

VOCES CRUZADAS DE TODOS

¡Ay, Dios mío, Dios mío! ¡Si este amasijo de carne se pusiera a llorar sangre hasta hacer un charco rojo y desaparecer! ¡Si este cuerpo mío pudiera apuñalarse de una vez sin ir a parar al infierno! Todo esto me da asco, ¡asco! ¡La carne muerta todavía anda tibia, y los vivos ya escupen en las brasas! Los vivos pensando en qué hacer mañana. Dormir, morir tal vez soñar.... (146).

Bibliografía

Arias, Lola. 2009. Mi vida después. (Mylifeafter). Buenos Aires. Trama.

Cano, Luis. 2011. Ropa negra. Buenos Aires. Leviatán.

Dubatti, Jorge. 2014. Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos. Buenos Aires. Atuel.

2008 a. ¿por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008, Revista del CCC, en línea, http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/.

2008b. I. Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado Online, http://www.koss.com.ar/HTU/Cartografia%20Teatral.pdf, de Introducción al teatro comparado. Buenos Aires. Atuel.

Hornby, Richard. 1986. Drama, Metadrama, and Perception. USA. Associated University Presses, INC. Ontario, Canadá.

Giordano, Alberto. 2008. El giro autobiográfico de la literatura argentina actual. Buenos Aires, Mansalva.

Gruner, Eduardo. 2000. El Estado: pasión de multitudes. Spinoza versus Hobbes, entre Hamlet y Edipo, en La filosofía política moderna. De Hobbes a Marx. Boron, Atilio A. (comp.). http://www.clacso.org.pe Pp. 143-165. Buenos Aires. CLACSO.

Margarit, Lucas. 2013. Hamlet, en Leer a Shakespeare. Buenos Aires. Quadrata. Pp. 59-95.

Musitano, Adriana. 2011. Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fin del siglo XX. Córdoba. Comunicarte.

Shakespeare, William. 2005. Hamlet. Buenos Aires. Losada. Traducción de Pablo Ingberg y Patricio Canto.

2006. Hamlet, en Obras Completas, Tomo I. Tragedias. Buenos Aires-Madrid. Losada.

Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

Instituto Nacional del Teatro

inteatro EDITORIAL