

## I Congreso Internacional y III Congreso Nacional de Teatro

### Shakespeare en Argentina: *Escrito en el barro* y *Adela está cazando patos*"

Lic. Ana Seoane (UBA/IUNA)

El teatro argentino estuvo y está influido por la dramaturgia europea. No sólo desde los tiempos del Virreinato sino que este vínculo entre escenarios continúa con una permanente y a veces estrecha relación. Pero el caso de la dramaturgia de un autor de la talla de William Shakespeare presenta un fenómeno diferente. Por lo general se lo eligió para ser representado y no tantas veces se transformó en fuente de inspiración. Casos interesantes resultaron en este nuevo milenio los estrenos de *Escrito en el barro* de Andrés Bazzalo<sup>1</sup> y *Adela está cazando patos* de Maruja Bustamante<sup>2</sup>. En primer lugar los dos creadores asumieron la dramaturgia y la dirección, otra coincidencia es que ambos declararon su fuente de inspiración.

Andrés Bazzalo, director de una extensa trayectoria, en otras ocasiones ya había realizado la adaptación de algunos clásicos como lo hizo con *Un enemigo del pueblo* de Ibsen. Con su texto *Escrito en el barro* asumió una decisión similar a la que había emprendido Leopoldo Marechal con *Antígona Vélez*, quien también había centrado su conflicto en tiempos pasados.

El texto dramático de Bazzalo se inicia con la acotación: "versión libre de *Otelo, el moro de Venecia*", para luego aclarar que la acción dramática se desarrolla en "algún lugar de la Mesopotamia argentina, por mil ochocientos sesenta y pico. Un campamento militar en la guerra

---

<sup>1</sup> *Escrito en el barro*. Versión libre de *Otelo* de William Shakespeare. Autor y director: Andrés Bazzalo. Elenco: Emiliano Samar, Daniel Dibiasé, Jorge Prado, Joaquín Berthold, Heidi Fauth y Adriana Dicaprio. Percusión en vivo: Hernán Pérez. Escenografía y vestuario: Stella Iglesias. Espacio y luces: Andrés Bazzalo. Asistencia de dirección: Tatiana Santana. Se estrenó el 5 de octubre del 2007, en el teatro "El Grito", Costa Rica 5459.

<sup>2</sup> *Adela está cazando patos*. Texto y dirección: Maruja Bustamante. Elenco: Monina Bonelli, Pablo Seijo, Armenia Martínez, Julián López, Diego Benedetto, Iride Mockert y Guillermo Jacobowicz. Sonido: Mercedes Tennina y Pepo Razzari. Luces: Javier Casielles. Vestuario: Mariana Ron. Escenografía: Grupo Capicúa. Se estrenó el 18 de abril de 2008 en el Abasto Social Club Abasto, Humahuaca 3649.

contra el Paraguay”<sup>3</sup> . Con esta decisión pareció seguir lo que subrayaba Jan Kott en su

investigación sobre Shakespeare:

“¿En qué paisaje se realiza la tragedia *Otelo*? La pregunta parece absurda. El primer acto transcurre en Venecia, los cuatro restantes en Chipre. (...) luego, con el tiempo, *Otelo* fue convirtiéndose cada vez más en una pieza histórica, con trajes de época. (...) Venecia y Chipre son en *Otelo*, sin embargo, tan arbitrarios como otros países y ciudades en todas las demás tragedias y comedias shakesperianas”.<sup>4</sup>

Escénicamente Bazzalo/director lo enmarcó en un espacio vacío, donde sólo el vestuario señalaba tiempos y rasgos distintivos para sus personajes. Uno de los lenguajes fundamentales de su puesta en escena fue la música en vivo, que pasaba de lo ceremonial hasta lo ritual. Este intenso despojamiento escénico hizo que el eje de su dramaturgia se centrara en las interpretaciones y sus relaciones.

Dividió su propuesta en dieciocho secuencias, aunque sobre el escenario las mismas sólo podían ser distinguibles por el subrayado musical, siempre a cargo de la percusión en vivo de Hernán Pérez, quien podía ser observado por los espectadores. La cercanía entre público e intérpretes fue otra de las bases de esta tragedia. Eligió Bazzalo/dramaturgo diferenciarse del clásico inglés al elegir otro tipo de rasgo para Otelo, aquí el protagonista, bautizado como Sosa, no es negro, sino que es mucho mayor en edad y de origen socialmente inferior al de

Mariana/Desdémona.

Kott también investigó en su libro cómo había sido la puesta de *Otelo*, en París, más precisamente en 1792, con dirección de Ducis y señalaba:

“En contra de la tradición inglesa, Ducis cambió al negro en moro; su Otelo era amarillo para no espantar - según escribía- los ojos de las mujeres”.<sup>5</sup>

Aquí, en Buenos Aires, Bazzalo eligió un Otelo mayor, ni negro, ni amarillo y para subrayar esta diferencia generacional utilizó al lenguaje como uno de sus rasgos ejemplificadores. Así los términos "mujercita", "chiquilinas", "palomita" o "niña", se sumarán a los treinta años de

<sup>3</sup> Bazzalo, Andrés, *Escrito en el barro*. Texto cedido por el autor/director Pág 1.

<sup>4</sup> Kott, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969. Pag. 126

<sup>5</sup> Idem. Pág. 122.

diferencia que tiene este matrimonio “desparejo”, como acotará Santiago/Yago. Incluso en un momento subraya malintencionadamente que "podría ser su hija".

Varios diálogos y circunstancias son exactamente iguales al original de Shakespeare. Yago/Santiago afirma lo mismo: "Sólo se asciende por favor. Nunca se retribuye el esfuerzo" <sup>6</sup> Hay coincidencias cuando este mismo antagonista aclara lo que significa el "buen nombre" para una persona: "muchas veces se gana sin mérito y se pierde sin motivo"<sup>7</sup>. Y también mantiene la relación de Miguel/Cassio con la bebida, elemento externo que ayuda a que se desencadenen acciones.

Bazzalo sigue al dramaturgo inglés en el ingenioso juego de repeticiones que propone entre Otelo/Sosa y Yago/Santiago. Este espejo de símbolos transforma al victimario que le quitó el cargo, en la víctima por haberlo ofendido. Mantiene el objeto pañuelo con la misma intensidad e importancia para resolver la intriga y la sombra de la enfermedad (la epilepsia) también está presenta en esta versión de Otelo, en la piel, aquí de Sosa.

Pero el dramaturgo argentino les agrega otros rasgos a sus personajes y algunas acciones difieren totalmente de las de Shakespeare. Su Santiago/Yago tiene un matiz cercano al Tartufo de Molière cuando en la secuencia Trece se arrodilla frente a una cruz y susurra un pedido de ayuda. "Dios mío. Ayúdame. ¿Dónde estoy? ¿Adónde me dirijo? No puedo detenerme. Quiero hacerlo, pero no puedo. Dios mío, estoy enceguecido."<sup>8</sup> Mientras Shakespeare imaginaba en su texto segundo que Otelo ahogaba a Desdémona bajo una almohada, aquí Sosa la estrangula. Menos poético que la oscuridad ocultando al día, como muchos críticos señalaron de esa escena, Bazzalo optó por un acto más visceral, directo y menos sugestivo.

En la versión nacional Yago/Santiago no mata a su mujer, Emilia, sino que después que ella revela la verdad ante el cadáver de Desdémona, la instiga a huir, mientras él se enfrenta al campo de sus fechorías, sus crímenes y todo parece quedar impune.

Este Yago/Santiago es tan manipulador como el original, al que Kott definía:

---

<sup>6</sup> Idem. Pág.4.

<sup>7</sup> Idem. Pag.12.

<sup>8</sup> Idem. Pág.25.

“El Yago demoníaco es una invención de los románticos. Yago no es ningún demonio, es un arribista de nuestra época, como Ricardo III. Pero en otra escala. (...) Yago es un ser práctico, no cree en las ideologías y carece de ilusiones.”<sup>9</sup>

A través de la mirada de Andrés Bazzalo este antagonista, tan arribista como el creado por Shakespeare parece poderle escapar a la justicia, por lo menos a la de los hombres. Muchos críticos consideraron que el original inglés debería haberse titulado Yago, ya que es él quien lleva la acción a partir de sus planes y que Otelo es sólo su víctima, quien ejecuta sin darse cuenta lo establecido por su enemigo. Por eso tal vez Bazzalo le permite otro tipo de destino a su Yago/Santiago, menos heroico y más concreto: la huída.

En el análisis que hace Jan Kott de *Otelo* subrayaba la presencia de la naturaleza y el caos, como también la manera en que el moro descompone su lenguaje casi mimetizándolo con el de Yago, también este rasgo lo toma Bazzalo para su versión libre. Así como Harold Bloom marcaba la maldad y el poder como los dos ejes claves del texto de Shakespeare, en la mirada porteña el Yago/Santiago aparece más arrastrado por las circunstancias, es como si se lo presintiera menos malo, aunque lleve a cabo casi las mismas acciones.

Otra de las fidelidades es la personalidad de Mariana/Desdémona, tampoco en la versión nacional ella busca escapar de su destino. Fue René Girard quien mejor analizó esta aceptación de su final trágico:

“Desdémona está tan fascinada por el mundo oscuro y violento de Otelo que, al descubrir sus intenciones homicidas, no intenta salvar su vida”. (...) “Esa fusión de libido y violencia fatal corona finalmente la *mimesis* conflictiva. Lejos de ser un malentendido, la tragedia final sella el acuerdo último de la pareja.”<sup>10</sup>

Hay en Bazzalo muchos juegos irónicos con los nombres que imagina para sus personajes, aunque sólo mantiene literal el de Emilia, la mujer de Yago y a Cassio, que elige bautizarlo simplemente con el nombre de pila con el que lo había creado Shakespeare. En la síntesis que hace

---

<sup>9</sup> Kott, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969. Pag. 131.

<sup>10</sup> Girard, René. *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995. Pag. 375.

nuestro dramaturgo quedaron de lado los parientes de Desdémona, aunque estén varias veces citados su padre y su poder.

La creación de Bazzalo es fiel al espíritu de Shakespeare porque al igual que el original demuestra el descenso a los infiernos a causa de los celos. En esta Mesopotamia nacional son los años, además de la diferencia social los que empujan a la inseguridad del protagonista, quien también caerá envuelto en las redes de este Yago/Santiago. Pero aunque ambas criaturas, Otelo/Sosa y Desdémona/Mariana terminan muriendo, sus personalidades no adquieren el peso de héroes trágicos, estos personajes hicieron que el espectador los sintiera más cercanos. Mucho tuvo que ver la ubicación temporal, en el siglo XIX pero aún más debe haber influido la presencia de Yago/Santiago como culpable de estas muertes y con un destino más incierto que el que imaginó Shakespeare. Este barro del título que mancha a los personajes, esta Mesopotamia húmeda que todo parece contagiarlo, son huellas que están en el texto y que el director las trasladó de manera muy potenciada en las actuaciones, en un espacio despojado.

El ámbito fue bifrontal, la exposición de estos cuerpos fue máxima, ya que el elenco actuaba a pocos centímetros de esta platea dividida, donde la música - siempre presente – cumplía dos funciones: acompañar y subrayar las acciones.

El planteo de *Adela está cazando patos* de Maruja Bustamante es aún mucho más libre y hasta se lo podría considerar bizarro. Definida por la autora como "tragedia rural en cinco siestas" juega con varias intertextualidades y no se limita sólo a plantear una personal versión de *Hamlet* de Shakespeare. Ubica la acción en la provincia de Formosa, en tiempos actuales. Por lo cual el fantasma de Hamlet padre, aquí El Gringo Talavera, aparecerá como un duende propio de la zona del litoral y sus leyendas: Yací Yareté. En vez de aparecerse a su hijo de noche y en el castillo, en esta versión surge a la hora de la siesta y enfundado como una travesti. "Tiene una camisola larga y amplia y está maquillado. -Escribe Bustamante en la didascalia- Trae una cartera mediana de color

dorado y sandalias haciendo juego." <sup>11</sup> El padre dice que eligió este cuerpo por ser ambiguo, pero es Adela quien le subraya que es una "travesti".

Al igual que en el original de Shakespeare este espíritu surge para informar que su muerte no ha sido natural. Dirá: "yo no me suicidé" y de esta manera confirma la sospecha de su asesinato. Pero no recuerda qué pasó la noche de su muerte, plagada de alcohol y droga, por lo cual a diferencia del clásico inglés donde se mantiene el policial, aquí sólo al final se revelará el misterio.

Otro personaje interesante en esta transformación es el del tío Claudio, aquí la dramaturga lo transformó en el socio y amigo de la familia, llamado "El Chakal" al que apellida como Bustamante y le entrega la profesión de abogado. Pero también se sugiere una fuerte atracción entre la madrastra/Magdalena con su hijastro/gay/Ulises. La autora entrecruza otro clásico: *Hipólito* de Eurípides, pero invierte el deseo incestuoso, aquí es el hijastro el que se enamora de Fedra.

El lesbianismo de Adela/Hamlet permite otros conflictos, aunque su relación con respecto a Ofelia/Olivia sea semejante. Esta amante desechada también se suicida, pero de manera diferente y luego de su muerte aparecerá acompañada por el fantasma del padre/travesti, en unas siestas en la que sólo pueden ser vistos y escuchados por Adela/Hamlet.

Para Jan.Kott:

“Cada generación encuentra en Hamlet sus propios rasgos. (...) En Hamlet se barajan muchos problemas: política, fuerza y moralidad, debate sobre la unidad de la teoría y de la práctica, sobre la finalidad suprema y el sentido de la vida; hay una tragedia amorosa, familiar, estatal, filosófica, escatológica y metafísica. Hay de todo. Y, además, contiene un sobrecogedor estudio psicológico, un argumento sangriento, un duelo, una gran carnicería.” <sup>12</sup>

Efectivamente Bustamante le aporta a esta versión - sumamente apócrifa - los rasgos de una generación - la actual- donde los excesos (las drogas) y las distintas sexualidades están incorporadas a la acción y ayudan a definir a los protagonistas. Desde el lesbianismo de esta Hamlet/Adela hasta el travestismo de su padre, transformado en un fantasma de la zona mesopotámica, cada una de estas apariciones evidencia la incorporación de una

---

<sup>11</sup> Bustamante, Maruja. *Adela está cazando patos*. Texto mecanografiado y cedido por la autora/directora.

<sup>12</sup> Kott, Jan. Idem. Pag. 76

realidad muy actual.

Así como Kott subrayaba que: “En el castillo de Elsinor, el miedo corroe todo: el matrimonio, el amor y la amistad”<sup>13</sup> en este espectáculo, en esta provincia – Formosa - es también el miedo el que daña a cada uno de estos mismos vínculos, también Bustamante con esta premisa fue respetuosa de la esencia shakesperiana. Aquí ronda la política, pero ya no es la corona, ni una monarquía la que prevalece, sino el poder provincial, el económico y hasta el periodístico, los que son capaces de tejer los hilos de tanto misterio.

Tampoco esta protagonista, Adela, al igual que el Hamlet original se permite el amor, no puede haber lugar para este sentimiento, cuando está abocada a investigar el crimen de su padre y está dispuesta a vengarlo. “(...) en un mundo donde impera el crimen - sintetizaba Kott- no hay lugar para el amor”<sup>14</sup>

La corte y sus presiones fueron reemplazadas por un periodismo siempre atento al escándalo y a las familias poderosas de la región. La locura de Hamlet no es un artilugio propio, sino una excusa de la familia para coartarle los impulsos a Adela, presión y temor que ejercen sobre ella tanto su madrastra, como el abogado/amante y amigo de la familia. Este Hamlet tiene un hermano gay, llamativamente se llama Ulises, y como al héroe griego le costará mucho llegar a su destino.

El Chakal subraya que con el padre de Hamlet/Adela el vínculo era “como de hermanos”, el Gringo/Hamlet Padre busca cuidar su buen nombre y sobre todo descubrir quién le armó el coctel que le produjo su muerte. La relación Hamlet/Adela con Olivia/Ofelia también fluctúa entre el amor y el odio, la atracción y el rechazo. Aquí la protagonista también mata, pero no en duelo, sino casi a sangre fría al amante de su madrastra, por creerlo asesino de su padre. Esto provoca la confesión de su hermano. Aquí el secreto que se revela al final está encerrado entre la madrastra y Ulises, quien mató a su padre, casi transformado en otro célebre protagonista griego: Edipo.

Y como si este entretejido de intextualidad no fuera suficiente es la madrastra Magdalena quien grita casi exactamente las mismas palabras que Bernarda Alba de Federico García Lorca.

---

<sup>13</sup> Idem. Pag.78

<sup>14</sup> Idem. Pag.79

"Saquemos a Adela de acá...Adela no hizo nada...inventemos algo...Adela no hizo nada, Adela es inocente...saquemos a Adela de acá ¡ya!"<sup>15</sup>.

Es la búsqueda por el poder la que produce tantas muertes en las tragedias de Shakespeare. Mientras que en la obra de Bustamante es el sexo el que convoca a los distintos crímenes. Ulises, el hermano de Adela/Hamlet, confiesa que su padre lo había entregado para juegos eróticos. "Cuando se cansaron me metieron en una oficina...y ahí estaba papá...tirado...trabé la puerta con la silla, me aseguré que nadie nos ayude, de que no se escuchara nada...me acerqué y le llené la boca con más algodón...y empujé...miré cómo se retorció hasta que no se movió más..."<sup>16</sup>

*Adela está cazando patos* es una tragedia rural que tuvo una escenografía alejada de muchos planteos porteños. Inolvidable resultó para esta puesta la pileta mínima de natación repleta de pelotas de plástico de color celeste. En varios momentos se lanzaban hacia ella estos protagonistas sofocados por el húmedo calor de Formosa, allí encontraban un relax entre estas falsas aguas. El sonido que provocaban los cuerpos al estrellarse sobre ellas de manera inocente y creativa permitía todo el tiempo que la sonrisa aligerara cada situación. Más allá de lo insólito que resultaba ser espectadora de esta historia de pasiones, drogas y misterio de esta familia rica donde una extraña muerte debía ser ocultada.

René Girard escribía sobre *Hamlet* una mirada que parece coincidir con el impulso de la versión de Bustamante: "En algunas de sus obras Shakespeare muestra claramente lo poco que se precisa para suscitar la indignación en lugar de la simpatía o para que una tragedia pase a ser comedia y viceversa."<sup>17</sup>

Si para este investigador: "Cualquier autor consciente de sus responsabilidades debe escribir sistemáticamente contra todos los espectadores para arrancarlos de una miseria moral de la que él, por lo que parece, no participa. La regla del juego consiste en escandalizar lo más posible a todo un

---

<sup>15</sup> Bustamante, Maruja. *Adela está cazando patos*. Texto mecanografiado y cedido por la autora/directora. Pág.17.

<sup>16</sup> Idem, Pág.17.

<sup>17</sup> Girard, René. *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995. Pag. 346.

público compuesto de Gertrudis y Claudios para obligarlos a llamar a la policía o, como mínimo, a retirarse precipitadamente.”<sup>18</sup>

Este “escándalo” fue seguido fielmente por Bustamante, quien se tomó todas las libertades para entrecruzar textos, argumentos y personajes. Ella como dramaturga se valió de distintas ficciones para crear la suya propia, permitiéndose siempre jugar con libertad y abriendo la puerta a las miles de interpretaciones. De la mano de Shakespeare, Sófocles, Eurípides o Racine, sin dejar de lado la sombra de García Lorca, todo fue posible en *Adela está cazando patos*.

## CONCLUSIONES

Desde la fidelidad de Andrés Bazzalo hasta las libérrimas licencias de Maruja Bustamante, ambos recurrieron al mundo de Shakespeare como disparador de sus propios universos ficcionales. Entre las coincidencias hay que subrayar la necesidad que tuvieron estos dos creadores de centralizar sus obras muy alejadas de la ciudad de Buenos Aires, eligieron los aires cálidos y muy cercanos a la zona mesopotámica. Así se apartaron de ámbitos tradicionales, centrando sus tragedias en tierras rojizas, donde la exuberancia de su vegetación influye en sus habitantes, despojándolos de clichés y prestándoles otro tipo de carnadura.

Ellos como directores de sus espectáculos le dieron un gran valor al lenguaje musical y a mínimos pero claves objetos escenográficos. Uno despojó la escena, Bazzalo; otra, Bustamante, incluyó una extraña e imaginativa pileta de plástico, sin agua. Pero los dos subrayaron las escenas a través de la música y centraron su mirada en los trabajos actorales. Es el escenario el mundo del actor y ellos lo saben, así como Shakespeare no pensó en la hoja escrita, ellos tampoco fijaron su mirada en el papel.

La clave de sus propuestas fue la intensa teatralidad que desbordaban, yendo desde el ritual de una tragedia clásica ubicada en el siglo pasado, hasta los excesos de una tierra cálida y húmeda como la que impera en la provincia de Formosa. Coincidentemente Bazzalo y Bustamante ubicaron

---

<sup>18</sup> Idem. Pag.365.

sus acciones de estas historias muy cerca de la Mesopotamia, lugar de misterios y tragedias, como también lo reflejó Horacio Quiroga.

En el plano actoral Bazzalo optó por un tipo de interpretación más realista, casi stanislavskiana, buscando allí la credibilidad de sus criaturas. La prioridad estuvo puesta en el decir, para que ninguna palabra se perdiera y los cuerpos aceptaron esta consigna, de casi pasar a un segundo plano.

Por el contrario, Bustamante planteó otro tipo de actuación, donde el decir podía perderse, diluirse y les exigió a sus intérpretes jugar con la cercanía con el espectador. Desde el maquillaje corrido de este extraño padre Hamlet encarnado en el cuerpo de una travesti, hasta la masculinidad de esta Adela/Hamlet todo tuvo como consigna la transgresión. En esta puesta en escena los cuerpos buscaron reflejar la calidez de las tierras, donde la acción se desarrolla.

En cierta forma Bustamante y Bazzalo jugaron sus propias fantasías a partir de un mismo disparador: Shakespeare. Pero los mundos que crearon a partir de él tienen personalidad independiente y consiguieron adquirir trascendencia escénica, pero sin que perdieran en ningún momento su parentesco original.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Bloom, Harold. Shakespeare. *La invención de lo humano*. Grupo Editorial Norma, Colombia, 2008.
- Girad, René. *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
- Granville-Barker, Harley- Harrison, G.B (Compiladores). *Introducción a Shakespeare*. Emecé Editores, Benos Aires, 1952.
- Kott, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969.
- Shakespeare, William. *Obras Completas*. Estudio preliminar, traducción y notas Luis Astrana Marín. Editorial Aguilar, Madrid, 1974.