

é múltiplo, poroso e dotado de uma subjetividade em constante transformação. É um território em tensão, um mapa difuso que constitui o relato dramático. Sem este corpo a cena converte-se numa careta estéril, incapaz de dotar de densidade dramática ao espaço/tempo da ficção.

Palavras chave: corpo - orgânico - área histórica - poesia - história

(*) **Fabián Díaz.** Director, dramaturgo y docente. Lic. en Actuación y Magister en Dramaturgia por la Universidad Nacional de Las Artes. Investigador académico. Dicta seminarios de actuación y dramaturgia.

Shakespeare en clave de clown. *Othelo* según Gabriel Chamé Buendía

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Lydia Di Lello (*)

Resumen: La risa es ambivalente: niega y afirma, amortaja y resucita a la vez, diría Mijail Bajtin (1998), estudioso de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Mi propuesta consiste en el análisis de *Othelo termina mal*, la versión en clave de clown de Gabriel Chamé Buendía del clásico shakespeariano. La verdad trágica revelada en el humor.

Lejos de desarticular la pieza canónica, el universo poético de Shakespeare está rigurosamente presente. Aquí la farsa potencia la tragedia. Es una tragedia bufa atravesada por una lógica "otra", donde corren paralelamente estremecimiento e hilaridad, horror y carcajada.

Palabras clave: tragedia - clown - comedia - género teatral - construcción teatral

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 140]

La risa es ambivalente: niega y afirma, amortaja y resucita a la vez, diría Mijail Bajtin (1998), estudioso de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.

Desde esa perspectiva sólo en apariencia contradictoria, analizo aquí lo que parece un oxímoron: la transcripción de un clásico shakespeariano al lenguaje del clown, *Othelo, termina mal*, la versión de Gabriel Chamé Buendía de *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*. Esto es, la verdad trágica revelada en el humor.

Miembro fundador y actor del Clú del Claun, ese grupo mítico que apostó a una estética del desparpajo, Chamé Buendía es una de las figuras más destacadas de la renovación del teatro argentino de post-dictadura en los años ochenta. Entre 1978 y 1984, se formó como actor y director en la Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo. Luego inauguró la presencia de los payasos argentinos dentro del Cirque du Soleil. Actualmente desarrolla su tarea de investigación teatral como director, actor y docente en numerosas ciudades latinoamericanas y europeas, particularmente España y Francia. Viaja con alguna frecuencia a Buenos Aires, donde presentó su unipersonal *Llegué para irme* (2007), que define como tragicomedia metafísica o "meloclown". Estrenó recientemente *Last Call, Última Llamada* (2014) en el Teatro Nacional Cervantes. Y, como traductor, director y adaptador, la pieza que nos ocupa: su particular reescritura de la tragedia de Shakespeare (estrenada en 2013, aún en cartel). No es el primer Shakespeare que monta Chamé Buendía. Hizo su versión de *Macbeth* con el Clú del Claun; en Europa, *Los dos hidalgos de Verona, Tra-*

bajos de amor perdidos; en Brasil, *Las hijas del Rey Lear* y, como actor bajo la dirección de Lilo Bauer, *Un cuento de invierno*.

"En mi adaptación de Othelo -me dice Chamé Buendía en una de nuestras entrevistas- procuré que las columnas teatrales de la pieza estén sólidas; de hecho, las escenas están todas o casi todas". Y agrega: "El texto hubo que reducirlo porque, no hay que olvidar, estamos con payasos. Y están los chistes, eso está bueno porque es teatro popular que está cerca de la gente".

El clown contemporáneo, quintaesencia de la estética de la multiplicidad, sostiene el doctor Jorge Dubatti (2013), es el heredero histórico de los mimos grecolatinos, de los histriones medievales, de los intérpretes de la *commedia dell'arte*, de los bufones, así como de los cómicos nacionales. El payaso, una forma dramática que aparece en los primeros rituales de todas las culturas, se diversifica contemporáneamente en los clowns que actúan en el circo, en la calle, en el teatro, en clowns "sociales" (Payasos sin Fronteras, Clowns No Perecederos, Payamédicos, entre otros), todos con su especificidad de lenguaje.

La poderosa risa

La carcajada surge por lo absurdo. La incongruencia, el percance, el error, la sorpresa, el accidente, la desventura (Moreira, 2008: p. 45). ¿La desventura es irrisoria? Lo trágico siempre está sosteniendo la carcajada. "El estado de placer, el estado de miedo -sostiene Gabriel Chamé- no se pueden explicar intelectualmente. Se viven física

y emocionalmente”. Afirma también: “La actuación no pasa por la cabeza. Pasa por un estado anímico, corporal, un estado lúdico. La gente ríe del hecho trágico, el payaso lo sabe y busca que se liberen estas tensiones”. Y concluye: “La especificidad de su lenguaje es la risa, la poesía, la tristeza”.

El juego es un concepto teatral fundamental cuando del lenguaje del payaso se trata. Pero la comicidad es una cosa seria. El clown tiene algo para decir y lo singular es cómo lo dice. Lo que nos lleva al lugar de la risa. La risa como modo de resistencia y de resiliencia.

Pero la risa se constituye también en un poder disolvente que permite criticar los sistemas anteriores. La risa, sabemos, influyó en las más altas esferas del pensamiento y el culto religioso. Mijail Bajtin se retrotrae a la literatura latina paródica o semi-paródica donde, afirma:

(...) poseemos una cantidad considerable de manuscritos en los cuales la ideología oficial de la Iglesia y sus ritos son descritos desde el punto de vista cómico. Como lo testimonia una de las obras más antiguas y célebres de esta literatura, *La Cena de Cipriano* (Coena Cypriani), que invirtió con espíritu carnavalesco las *Sagradas Escrituras* (Biblia y Evangelios). (Bajtin, 1998: p.15)

A tanto se atreve. Y, a propósito de las epopeyas paródicas de la Edad Media que ponían en escena bufones, tramposos y tontos, el estudioso menciona en la epopeya heroica paródica la aparición de dobles cómicos de los héroes épicos (Rolando cómico, por ejemplo).

De modo que la risa es poderosísima y nos interroga. Es en el convivio donde la risa es poderosa. Como afirma Henri Bergson:

No disfrutaríamos la comicidad si nos sintiéramos aislados. Parece ser que la risa necesita un eco. No se trata de un sonido articulado, nítido, acabado; es algo que quisiera prolongarse repercutiendo de forma paulatina, algo que empieza con un estallido para luego retumbar, como el trueno en la montaña. (Bergson, 1986: p. 11)

Termina mal

Ya el programa de mano advierte el tono que primará en esta experiencia teatral singularísima. Debajo del título una frase alerta: “Termina mal”. Esto que parece apenas un chiste, devela, sin embargo, un procedimiento que se multiplica en la obra: la verdad trágica revelada en el humor. Una *boutade* que nos lleva a reflexionar involuntariamente sobre la tragedia, el ascenso y la caída del protagonista. La precipitación hacia el ineludible desastre.

Al entrar a la sala, un rectángulo naranja en el centro de la escena. Sentada, silente, una silueta femenina de espaldas cubierta por una manta. Una manta que se derrama casi como un manto de virgen. Discordante, un piso a cuadros de colores imprime un tono de otro orden a esa figura enigmática, acaso señalando lo que será una maravillosa conjunción de lo cómico y lo trágico.

De pronto, un sonido disonante y la luz que estalla. Es el inicio de una suerte de cabalgata a ritmo sostenido que cuatro actores especializados en teatro físico, clown y burlesco emprenden al ponerle el cuerpo a este *Othelo* inesperadamente clownesco.

En un mar de tela navega un barquito de papel que trasladada al moro a la isla de Chipre. Telas multifuncionales, cubos de madera, gusanos de telgopor que devienen espadas don la materia rústica que se multiplica en una polifonía de sentidos en manos de esta troupe de payasos formidables. Payasos, aquí sin nariz roja, esa mínima e inconmensurable máscara que delata manifiestamente la búsqueda de comicidad. “Los clowns desaparecen como tales -señala Chamé-: existen como actores, el público no sabe que son clowns, no tienen nariz”. Y continúa: “Son los personajes que Shakespeare propone, pero se trata de un actor que conoce un lenguaje determinado de juego, gags y humor”. El clown queda oculto. Se genera un espectáculo donde el lenguaje del payaso está al servicio del teatro.

La risa aparece, incontrolable. Sólo que transida de un color trágico que se filtra todo el tiempo. Lejos de desarticular la pieza canónica, Chamé Buendía enfatiza: “Está la historia de Othelo y los payasos sólo interpretan sus personajes”. Efectivamente, el universo poético de Shakespeare está rigurosamente presente: la otredad de Othelo, la malicia de Yago, la inconsciencia de Casio, la ingenuidad de Desdémona, que no entiende nada hasta el final, y el resto de personajes subsidiarios que sirven, sin saberlo, a la trama profunda de traición y muerte. Sólo que en esta recreación la palabra está asociada a una imagen o a un gag, y a un juego teatral pródigo en recursos cómicos. Pero no se trata de una comicidad per se. Como explicita el director en una entrevista concedida a María Daniela Yaccar (2010):

El gag tiene que estar contando algo dramáticamente de la obra. Se busca que el chiste esté en dirección a la situación dramática. Esto genera una doble visión. Para lograrlo tiene que tener una rítmica determinada, un efecto y un punto final del gag para pasar a la siguiente situación. Un gag es un *timing* musical. (párr. 10)

El director construye una partitura verbal y una partitura física que conforman la sólida columna vertebral de este espectáculo. Jan Kott (1969) sostiene que *Othelo* es una pieza donde confluyen la heroica feudal de la novela, la épica caballeresca y una poesía embriagadora. Conocemos la epopeya de sí mismo que narra el moro para conquistar a Desdémona; el relato hiperbólico de sus hazañas que despiertan la piedad y admiración de la joven. Chamé Buendía transforma el parlamento canónico en una serie de anécdotas delirantes, graciosísimas. Son, acaso, una puesta en abismo del discurso de Shakespeare. No importa la veracidad de la narración, cuán disparatadas resulten las hazañas; de lo que se trata es de que la red tejida por el relato atrape el deseo. Y es irresistible. Así se produce un efecto de distanciamiento y profundización que reenvía al texto original.

La profusión de sangre que habita el universo trágico de Shakespeare también está presente, desde luego. Sólo que aquí se materializa en un aerosol que lanza “fideos” de sangre que inundan la escena cada vez que la violencia estalla.

Es Yago el demiurgo que teje la infame trama subterránea. Este personaje no se contenta con componer la tragedia, diría Kott: quiere ponerla en escena. Adjudica todos los papeles y se reserva uno para sí mismo. Como nunca su afirmación “No soy el que soy”, del texto canónico, se materializa en la puesta. Adquiere múltiples formas. Yago es el articulador de la obra; el director de cámara, el rostro en un primer plano distorsionado, la sombra de un perfil en una escalera. El que, mirando al público, quiebra el relato al aclarar: “Shakespeare” cada vez que los actores dicen los versos clásicos textualmente. Es también el que gira el retrato del bardo hacia la pared, a modo de parodia-homenaje, cuando la violencia está por desatarse. Y el que, harto de mover de un lugar a otros los objetos de utilería, vuelve a apelar a la post-dramaticidad: “Me preocupan las millones de cositas de esta obra”.

Este Yago, pues, despliega un villano cómico con elementos de “payaso blanco” (ese payaso inteligente, irónico, que se mantiene a cargo, estableciendo la rutina, lanzando la tarta en vez de recibiendo el tartazo). Es aquel que establece un distanciamiento y formula múltiples referencias al lenguaje de puesta.

Othelo, el desafortunado protagonista, es aquí fuerte, heroico y, sin embargo, frágil. *Othelo* ve por los ojos de Yago, y sus ojos mienten. El juego teatral entre ambos personajes se vale de cubos huecos que los contienen y también los develan. Yago presenta a *Othelo* en escena contenido dentro de una columna hecha con cubos apilados. Lo descubre y se lanzan a la acción, el mecanismo inagotable del clown. Cuando el villano derrama el veneno de la sospecha en los oídos del atribulado héroe, los actores adoptan una postura curiosa (uno vertical, el otro horizontal), pero nada azarosa. Yago se reclina sobre el moro que, en su horizontalidad, se deja invadir por la sospecha. El intrigante impone la verdad distorsionada (vertical, activa como un veneno) en el cuerpo (horizontal, pasivo) de *Othelo*, atormentado por los celos.

Un matiz casi expresionista cruza este universo clownesco. *Othelo* ve corporizada su peor fantasía: su mujer y Casio enredados en el sexo. Las siluetas de actriz y actor cubiertas por una tela tornasolada por efectos de luz, se agitan crepitantes al ritmo de la lujuria sospechada. Perturbado, el moro se pinta el rostro de negro. De toda negritud.

Esta puesta se conforma con cuatro actuaciones marcadamente diversas. Chamé trabaja con los actores: ellos son su materia. Desde ahí construye: “Yo trabajo con lo que el actor da como instrumento”, afirma el director. “No se encuentran fácilmente un *Othelo* y un Yago, menos en el mundo del clown -continúa-; hay que buscar un actor cómico, pero con fuerza dramática para *Othelo* y con fuerza táctica para Yago”. Y agrega: “En un principio estos personajes estaban a cargo de otros dos actores que luego abandonaron el proyecto. Entonces, era otra obra. Cada actor es un elemento único”. En este monta-

je, con Hernán Franco (Yago) trabajó sobre su capacidad de ironía y de sarcasmo.

En cambio, aprovechando la veta cómica y la capacidad física, toda una seguidilla de personajes están a cargo de un único y dúctil actor, que en un trabajo extenuante muta entre un Michael Casio que se mueve al ritmo de Michael Jackson, un Rodrigo camuflado o una Emilia provinciana. Sorprende verlo desdoblarse en su despliegue actoral al punto de luchar a muerte consigo mismo en más de una ocasión.

Por su parte, la deliciosa Desdémona se mueve explotando una tecla payasa, con los rasgos del “payaso tony” (opuesto y complementario al payaso blanco de Yago) y muchos elementos de sainete, y con ciertos elementos de comicidad criolla, una técnica popular: ingenua, entregada, con una risita de niña expresa su devoción por *Othelo* sin reservas. “Qué raro que sos”, le dice, ajena a la urdimbre que la condenará.

Pero Desdémona es, además, un grito ahogado tras una tela. Un grito desgarrador pero mudo que recuerda otros gritos, el de Munch o acaso el de *The Wall*. En la dinámica de la escena encarna, además, a un fantasmal Brabancio, su padre, cuando descubre la fuga de su hija con el moro. En este juego de duplicidades, Desdémona es también su padre. La posterior emisión de su voz, la voz del padre, suena grave y exasperada. Una misma intérprete, entonces, concentra en sí dos voces contrapuestas: la del deseo y la de la ley.

La intérprete, graciosa, encantadora, cambia sutilmente el registro al momento de su asesinato: su voz se hace más profunda. La noche final, *Othelo* entra a la habitación dispuesto a terminar con la vida de su mujer. Esta escena, la escena última de Desdémona, es muy bella y a la vez profundamente perturbadora. Ella espera allí, pasiva, oculta tras una sombrilla de color vivo, paradójicamente vivo, en una situación de muerte. De ella emerge cuando el moro aparece, ominoso. *Othelo* es la noche, decía Víctor Hugo. Decidido a matar elige una almohada para hacerlo. Matar aquí es sumir en el sueño. Esta muerte no es la muerte desmentida, burlesca, de Rodrigo y Yago, que mueren para “seguir muriendo” un rato largo. La de Desdémona no es una muerte farsesca. Una cámara digital y una pantalla aportan el grado de distanciamiento que impone la mirada de Yago, quien maneja las imágenes que controlarán los pensamientos de todos. De hecho la imagen proyectada de Casio y Desdémona, charlando inocentemente, despierta las dudas del propio espectador. “Qué bien entonan -observa Yago-; yo seré la música que los desafine”. El uso de la cámara y del primer plano genera un doble plano entre el cuerpo presente del actor y lo cinematográfico de su rostro expandido en la pantalla. Este procedimiento exige al espectador un ida y vuelta que al tiempo que lo desacomoda lo instala en un lugar activo, en un juego cómplice con el intérprete y la acción escénica. El monólogo de Yago enfatizado por el juego de planos compromete al público que deviene así en secuaz del asesinato. Las puestas son, siempre, una construcción de espacio y de tiempo. Con *Othelo*, sostiene Kott (1969): “al desnudo escenario isabelino entra el paisaje de todos los océanos” (p. 135). En esta tónica, el espacio propuesto

por Chamé Buendía es un espacio llano atravesado por múltiples espacios efímeros que se construyen y desarmen conteniendo a los protagonistas, a través de objetos abstractos que, lejos de ilustrar, apelan a la fantasía del espectador. El director se manifiesta poco proclive a la representación escenográfica realista de un espacio: “En el teatro siempre me gustaron más los espacios abiertos que recargar demasiado la escenografía -afirma-. En parte porque soy payaso. En el circo hay una pista y no hay nada”. También sostiene: “El payaso está en el medio escenario con una escoba o algo, y hace algo con un objeto. Más que representar, generar una evocación de esa lógica al espectador le hace volar más, en consonancia con la lógica shakespereana”.

Se trata, entonces, de cuatro actores físicos moviéndose en un espacio despojado. Un espacio de imágenes simples compuestas de luces, materias, colores que desatan visualmente el poder evocador de la palabra de Shakespeare.

Y un tiempo dislocado. El tiempo narrativo intervenido por los intersticios del presente que se filtran cada vez que hay una referencia a la puesta misma. En fin, un trabajo de investigación exhaustivo que se trasunta en esta parodia seria, veraz del universo isabelino.

En esta farsa trágica de aires contemporáneos, Chamé Buendía introduce localismos y al hacerlo genera una suerte de argentinización del clásico de Shakespeare donde vuelca su preocupación sobre ciertas cuestiones, como la violencia de género y la xenofobia.

Coda

Lejos de desarticular la pieza canónica, Gabriel Chamé Buendía conserva el universo poético de Shakespeare con toda rigurosidad. Paradojalmente, la tragedia es potenciada por la farsa. Muerte y de pronto, un gag. La risa estalla en la platea.

Esta tragedia bufa está atravesada por una lógica “otra”, donde corren paralelamente estremecimiento e hilaridad. El contrapunto en la emisión diversa de los cuatro actores permite que el chiste, tomado seriamente, tenga más fuerza (o, en todo caso, otra fuerza) lo que resulta en un crescendo de la tensión dramática. Y el efecto es multiplicador. El horror y la carcajada, como el mar y el cielo de Chipre, compiten y se amalgaman en una escena sin concesiones. Disparate, belleza y potente acción dramática se conjugan para recrear un Shakespeare genuino. Extrañamente genuino porque aquí la clave es el clown.

Referencias bibliográficas

- Ackroyd, P. (2008). *Shakespeare. La biografía*. Barcelona: Edhasa.
- Auden, W.H. (1999). *El mundo de Shakespeare*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bergson, H. (1986). *La risa*. Madrid: Espasa Calpe.
- Blanchot, M. (1976). *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus.
- Dubatti, J. (2013). *Fulgores cómicos y hondura trágica*. En *Tiempo Argentino*, 7/4/2013. Recuperado de: <http://>

tiempo.infonews.com/2013/04/07/suplemento-cultura-99617-fulgores-comicos-y-hondura-tragica.php.

- Girard, R. (1995). *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Barcelona: Anagrama.
- Kott, J. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral.
- Moreira, C. (2008). *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires: Inteatro.
- Rosillo Alexandrof, A. P. (2013). *William Shakespeare para todos*. En *La Opinión Line*, 18/7/2013. Recuperado de: <http://www.diariolaopinion.com.ar/Sitio/VerNoticia.aspx?s=0&i=94362>.
- Santillán J. J. (2013). *Payasos que se la toman en serio*. En *Clarín*, 25/5/2013. Recuperado de: http://www.clarin.com/espectaculos/teatro/Payasos-toman-serio_0_917908254.html
- Sturla, A. (2013). *Othelo*. En *A sala llena*, 4/9/2013. Recuperado de: <http://www.asalallenaonline.com.ar/teatro/criticas/5297-othelo.html>.
- Wilson Knight, G. (1979). *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de Fuego*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yaccar, M. D. (2010). *La risa es una manera de soltar el miedo a la muerte*. En *Página/ 12*, 4/11/2010. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-19803-2010-11-04.html>.

Abstract: Laughter is ambivalent: it denies and affirms, it buries and resuscitates at the same time, would say Mijail Bajtin, theoretician of popular culture in the Middle Ages and the Renaissance. My proposal involves the analysis of Othello, it ends badly, the clown theatrical version by Gabriel Chamé Buendía of the classic Shakespeare play. The tragic truth revealed through humour. Far from dismantling the canonical piece, the poetic universe of Shakespeare is rigorously present. Here the farce strengthens the tragedy. A farsesc tragedy crossed by a totally different logic. A singular mixture of shaking and hilarity, horror and laugh.

Key words: Tragedy - clown - comedy - theatrical genre - theatrical construction

Resumo: O riso é ambivalente: nega e afirma, amortaja e ressuscita ao mesmo tempo, diria Mijail Bajtin (1998), estudioso da cultura popular na Idade Média e o Renascimento. Minha proposta consiste na análise de Othello termina mau, a versão em chave de clown de Gabriel Chamé Buendía do clássico shakespereano. A verdade trágica revelada no humor.

Longe de desarticular a peça canónica, o universo poético de Shakespeare está rigorosamente presente. Aqui a farsa potencia a tragédia. É uma tragédia bufa atravessada por uma lógica “outra” onde correm onde correm paralelamente estremecimento e hilaridade, horror e gargalhada.

Palavras chave: tragédia - clown - comédia - gênero teatral - construção de teatro

(*) **Lydia Di Lello.** Investigadora teatral (Inst. de Artes del Espectáculo, UBA). Becaria en el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del C. C. de la Cooperación. Miembro de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.