

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-

creación 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 época¹. 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 fren-

te, 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 Filogramático*² del barrio. Como recurso lúdico de introducción, *Catita* sintetiza el **Hamlet** del siguiente modo:

Buá, resurta que antiguísimamente en los tiempos medio ovals, 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 aunque 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 cochinas, se la rebuscan pa matarlo en vida... ¡Agarra el cuniado, me lo pesca al rey durmiendo en el jardín, me le larga veneno 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 interior 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 transmitir 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 envenenada 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 envenenar 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: temático (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 desdobra 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 obstante, 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 shakespeareana. 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 actores 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!... ¡Desfachata!... ¡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 textualidad 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 madre³. 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 Nini Marshall a través de la reescritura shakesperiana.

Por último, recuperando las características propias de la transposición teatral realizada por Nini 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 cla-



CÁNDIDA, EL PERSONAJE DE NINÍ MARSHALL.

ramente en la composición del personaje de *Catita*.

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 Niní 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 ovaes*, *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 inspiración 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, paradójicamente, 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 desearía 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 estudiar este trabalengua, y no me entra una palabra!... (*arroja el libro*) (Nini Marshall, 2013: 47).

En el monólogo objeto del presente 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, Nini 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 Nini 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 Nini 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 Nini 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.