

Un Shakespeare agauchao: *Jamle* de María Inés Falconi

Carlos Hernán Sosa
CONICET – UNSa
chersosa@hotmail.com

Palabras clave: *reescritura, metateatralidad, Shakespeare, gauchesca.*

Resumen

La producción literaria de William Shakespeare ha sido infinitamente revisitada a lo largo de su proceso de canonización en la literatura occidental. El texto que nos ocupa, *Jamle* de María Inés Falconi, forma parte de un conjunto de piezas -*De como Romeo se transó a Julieta* (versión de *Romeo y Julieta*), *Demasiado para nada* (versión de *Mucho ruido y pocas nueces*), *Tita Andrónica* (versión de *Tito Andrónico*) y *Ruido en una noche de verano* (versión de *Sueño de una noche de verano*)- que reescriben los dramas shakesperianos como versiones libres orientadas al público juvenil. La peculiaridad de *Jamle* radica en la reubicación del drama existencial de su protagonista en el contexto contemporáneo de la pampa argentina. De modo que los procedimientos de reescritura echan mano -además de las esperables formas especulares de la metateatralidad- de otra tradición literaria más cercana, como es la gauchesca rioplatense, permitiendo operaciones discursivas como la parodia y el pastiche para proponer nuevas significaciones hilarantes sobre los conflictos y la caracterización de los personajes. Este artículo acerca un recorrido por el conjunto de procedimientos de reescritura presentes en la obra, al tiempo que ensaya interpretaciones sobre las nuevas posibilidades de apropiaciones que la relectura de Falconi nos ofrece.

La producción literaria de William Shakespeare ha sido infinitamente revisitada a lo largo de su proceso de canonización en la literatura occidental. Algunas de sus piezas se han posicionado como nudos sintomáticos de la cultura, no sólo para poder acercarnos a grandes procesos sociohistóricos desde las versiones ideológicamente activas que estas obras registraron, con una pulcritud que en muchos casos contribuyeron a ubicarlas modélicamente, sino también como cantera de exploraciones permanentes donde se continúan ensayando lecturas sobre las nuevas obsesiones y urgencias de otros momentos. En este sentido, *Hamlet* continúa siendo fascinante porque subsume -con una densidad pasmosa- la transición de la cosmovisión renacentista al escepticismo barroco,

administrando un catálogo de tópicos y recursos puestos a disposición de la monstruosa e inasible figura de un protagonista en crisis; al mismo tiempo que su propia discursividad se instaura en origen de una simiente infinita para las reescrituras y apropiaciones culturales más variadas. Con el tono hiperbólico y consagratorio que lo caracteriza, dice Harold Bloom sobre este punto:

La astucia de Shakespeare al componer a Hamlet como una danza de contrarios difícilmente podría alabarse demasiado, aun cuando el resultado ha sido cuatro siglos de lecturas equivocadas, muchas de ellas altamente creadoras en sí mismas. Las pistas falsas abundan en las aguas entintadas de la interpretación de Hamlet: el hombre que piensa demasiado; que no pudo decidirse; que era demasiado bueno para su tarea, o para su mundo. Tenemos el Hamlet del alto romanticismo y el Hamlet del bajo modernismo, y ahora tenemos el Hamlet-según-Foucault, o Hamlet de la-subversión-y-la-contención, esa culminación del Hamlet francés de Mallarmé, Laforgue y T. S. Eliot. (2001: 418).

Como nuevo eslabón en estas reapropiaciones podemos pensar el texto que nos ocupa, *Jamle* (2004) de María Inés Falconi. La autora tiene una amplia producción dramática que se difundió como destinada a un público adolescente, en especial desde las estrategias editoriales de los sellos que publicaron sus textos. Si uno se aproxima al conjunto de su obra, priorizando aquello que María Teresa Andruetto (2009) ha cifrado desde la advertencia de concebir siempre “la literatura sin adjetivos”, encontramos un número significativo de piezas -*De como Romeo se transó a Julieta* (versión de *Romeo y Julieta*), *Jamle* (versión de *Hamlet*), *Demasiado para nada* (versión de *Mucho ruido y pocas nueces*), *Tita Andrónica* (versión de *Tito Andrónico*) y *Ruido en una noche de verano* (versión de *Sueño de una noche de verano*)- que revisitan los dramas shakespereanos, tal como señala Susana Itzcovich (2011), desde los contornos interpretativos laxos que permiten las versiones libres. En estas obras, los procedimientos de reescritura empleados por Falconi echan mano, además, de otras tradiciones literarias, que favorecen operaciones discursivas como la parodia y el pastiche para proponer nuevas significaciones sobre los conflictos y la caracterización de personajes. En este artículo, nos interesa ofrecer un recorrido por algunos de estos procedimientos de reescritura, en el caso de *Jamle*, para ir develando las nuevas apropiaciones de sentidos que la lectura palimpsestosa de Falconi nos ofrece.

La mayor actualización de esta pieza radica en la ubicación del drama en el contexto de la pampa bonaerense, sin estrictas precisiones temporales que terminan por sobreimprimir un dejo de relativa contemporaneidad al tiempo en el que se ambienta la historia. La

obra, formada por trece escenas organizadas en cinco actos, aparece en algunas ediciones con el subtítulo «Versión libre gauchesca de “Hamlet”», adelantando así otro de los vínculos intertextuales explícitos que funciona como nicho de las significaciones del proceso de reescritura.

Jamle se circunscribe a la interacción de tres peones que son convencidos por el fantasma del padre de Hamlet para urdir una nueva representación de lo que le aconteció a éste personaje, es decir del propio drama de Shakespeare:

Fantasma: Exactamente. Me le presenté [a Hamlet], le conté lo que había pasado, le pedí que me vengara y que contara a todos la verdad.

Gómez: ¿Y qué pasó?

Fantasma: Mi hijo resultó ser...

Don Paredes: Cobarde.

Fantasma: No. Pelotudo. Fue tan grande su enojo que, casi le diría, enloqueció y terminó matando a todo el mundo, él incluido. Con lo cual, nadie se enteró de lo que en verdad había pasado y todos creyeron que la muerte de mi hermano había sido un rapto de locura del estúpido de mi hijo. Desde entonces vengo buscando a alguien que quiera contar mi historia, tal vez entonces pueda partir en paz. (Falconi, 2011: 26)

De modo que tras la primera escena, donde se logra la persuasión del Fantasma, las restantes constituyen ensayos de los peones para esta nueva puesta de *Hamlet*, empleando un guión traducido al español por el propio Fantasma, quien hace las veces de director. Se va esquematizando así, desde un comienzo, la división entre una pieza encuadrante y otra encuadrada, que irán desdibujando luego sus fronteras, alcanzando el punto máximo de confusión cuando Hilario (quien tiene a su cargo el papel de Hamlet) internaliza esta falta de límites y -rompiendo el distanciamiento con su personaje- termina asesinando a los demás, frustrando otra vez el interés del Fantasma por dejar alguien vivo al final de la puesta. La propia figura del Fantasma, que aparece y desaparece de escena según su voluntad, es una entidad extraña que nadie discute o cuestiona, dejando librada desde el comienzo otra indefinición de límites.

A lo largo del ensayo de *Hamlet*, se sucede una enorme variedad de recursos que exhiben los distintos niveles de artificiosidad manipulados por la pieza para generar el “autodevelamiento” del funcionamiento teatral, una condición fundante que nos permite subrayar las particularidades metateatrales que presenta la obra. Este juego de miradas internas, a los que la pieza recurre en diversos sentidos, y cuyo privilegiado testigo es naturalmente el lector-espectador, logra manifestarse bajo diversas modalidades y en

función del aporte de distintas estrategias -operativizadas desde la escritura del texto dramático y la puesta- capaces de facilitar los disparadores para el acto de autorreflexión. Uno de los ejes para revisar estos procedimientos es la elección de los mismos personajes, quienes favorecen el gradual cruce y contaminación de niveles de representación que propone la pieza. Tal como adelanta el subtítulo, es evidente una recuperación de la tradición gauchesca (entendida en su sentido más amplio) de la cual se rescatan la figura del gaucho y sus formas verbales. En sintonía con la presencia de los procedimientos metateatrales, la obra con la cual pueden establecerse mayores nexos, no desde el punto de vista del contenido sino desde lo procedimental, es el *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo. Del mundo de la gauchesca que ofrece la vertiente más pintoresca y paródica del poema de del Campo, liberado del tono contestatario de la denuncia política o facciosa y más amigo de la experimentación discursiva, se rescatan los estereotipos referidos al mundo rural, las faenas del campo, la confraternidad entre paisanos, la tendencia a la superstición y hasta la actitud jactanciosa -forma embrionaria del duelo criollo, que Sarmiento en *Facundo* (1845) ya había indicado como distintiva del gaucho- que, aquí al igual que en el *Fausto*, aparece parodiada con la presencia oximorónica del gaucho cobarde. Así, en el comienzo de la obra, los tres peones aparecen solidarizados, mateando en silencio, mientras aguardan la aparición nocturna del Fantasma: “Lo están esperando, atemorizados pero desafiantes, como para darse coraje” (Falconi, 2011: 13), aclara la didascalía.

En relación con el remedo de las formas verbales del gaucho, que constituyen en la tradición gauchesca un registro convencionalizado por la cultura letrada, donde se solapa la manipulación política que es distintiva del género, en la obra se prioriza una actualización de formas cercanas a los empleos propios de la oralidad. Estas formas del decir son igualmente lucrativas e inundan la pieza de giros coloquiales e interjecciones, con los cuales reaccionan los personajes ante el develamiento del juego de convenciones teatrales que, aunque no es desconocido por los peones (se habla, por ejemplo, de estar “ajuera” y “dentro”, de “la representación” y de “personajes de la ficción”), resulta claramente una experiencia infrecuente que parece aún estar en formación, incorporándose a medida que el propio ensayo les permite asumir el rol de actores. La situación es, así, diferente de lo que ocurría con el Pollo ante la función de ópera, quien sí parece ser un sujeto netamente foráneo al momento de reconocer las convenciones en materia de representación dramática, una circunstancia que aparece ya anticipada en el título completo de la obra de del Campo: *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*, y es abiertamente explotada como cantera de momentos risibles y humorísticos en este texto.

Continuando con el tratamiento del registro de formas verbales en *Jamle*, debe subrayarse que su empleo facilita el montaje de secuencias humorísticas, por ejemplo, cuando los peones van aligerando la retórica del guión y adaptándola a un registro más llano, “agauchao”. En una escena en la que los tres están repasando letra, ayudan a Don Paredes, el analfabeto del grupo, quien escucha y va memorizando el texto, acomodando los parlamentos a su cosmovisión:

Hilario: Arroja ese traje de luto y miren tus ojos como a un amigo al Rey de Dinamarca.

Don Paredes: (Reina) “Sacate el luto y mirá al Rey”.

(...)

Hilario: Ya sabes que así es la suerte común; todo cuanto vive debe morir, cruzando por la vida hacia la eternidad. Dealé, diga.

Don paredes: (Reina) “Así es la perra suerte que todo lo que vive se muere pa’ toda la eternidad. ¿Está bien?”. (Falconi, 2011: 33-34)

A medida que avanzan los ensayos, los peones van asumiendo el rol de actores y van encaminándose -en este aparente desconocimiento de códigos- hacia la confusión de niveles. Por ejemplo, cuando el Fantasma del padre interpela a Hamlet:

Fantasma: “Está próxima la hora en que debo restituirme a las sulfúreas y torturantes llamas”.

Hilario: ¡Ay! ¡Pobre hombre!

Fantasma: “¡No me compadezcas!”.

Hilario: Como usted mande.

Fantasma: “Presta atención a lo que voy a revelarte”.

Hilario: Si lo estoy escuchando, pues. ¿Qué otro remedio me queda? Usted dirá.
(Falconi, 2011: 43)

Es decir que los peones avanzan de “personajes omniscientes”, según la acepción que utiliza Alfredo Hermenegildo, en la medida en que «asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan “con pleno conocimiento de causa” lo que ellos consideran como no-real» (Hermenegildo, 1999: 82), hacia una posterior superposición de niveles de representación, en la que se exhibe la artificiosidad total de la obra en un gesto típico de la metateatralidad, donde la pieza encuadrada -considerada por todos desde un principio como ficcional- termina contaminando con su artificiosidad al conjunto. La hipérbole del cierre, con el gaucho poseso en el rol de Hamlet asesinando a sus compañeros, es el punto de mayor ironía discursiva donde se anula ya la posibilidad de distinguir el orden del mundo del de su representación.

Por otra parte, y debido a la fuerte presencia de estos procedimientos intertextuales donde prevalecen la caricatura y la parodia, podemos sospechar, como lo hacía Enrique Anderson Imbert al analizar el *Fausto*, del auxilio de aquella maniobra que el crítico denominaba “mentira artística”. Es decir, la existencia de un leve cinismo en los personajes, quienes exageran su asombro e impericia al enfrentarse con un universo desconocido (el de la convención teatral en este caso), desnudando así una conciencia de su rol de embusteros, de actores plenos. Hacen como si se sorprendieran, como si no supieran, pero al mismo tiempo se desdican con lo que hacen porque -a decir verdad- son bastante buenos representando, y así nos muestran que -mintiendo- son capaces de urdir un buen espectáculo.

Otro de los elementos que la obra explora con esmero es la incorporación de la puesta en abismo. La categoría *mise en abyme* ha sido estudiada, de manera minuciosa, por Lucien Dällenbach en el terreno de la narrativa. Sin embargo, las sugerentes hipótesis de este trabajo son válidas para englobar también el análisis del teatro, y se muestran especialmente adecuadas al momento de estudiar lo metateatral. En este sentido, conviene recordar que Dällenbach definió, con ciertos recaudos, la *mise en abyme* como “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (1991: 49). Estas diferentes modalidades especulares, donde algún elemento muestra -o a veces sólo nos recuerda- a otro, se presentan bajo formas de repeticiones estructurales y temáticas, desde una lógica multiplicadora que al mismo tiempo que complejiza los niveles de significación exhibe también la sofisticación y el refinamiento a los que puede llegar la escritura literaria.

En relación con la obra de Shakespeare, Bloom expresa que “es un lugar común que la tragedia de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* sea de forma abrumadora una obra de teatro” (2001: 433), aludiendo a la autorreflexión dramática que en ella opera. Precisamente, la recuperación que Falconi ensaya en su relectura carga las tintas sobre lo metateatral, amplificando el juego de reduplicaciones que en Shakespeare aparecía no sólo con la representación de “La ratonera”, sino también en la constante tensión especular de ser y parecer, de simulación y verdad que -como anticipación de la cosmovisión barroca- planea a lo largo de la pieza, en las versiones (y opuestos) sobre la mentira, el disimulo y la aparente locura que reflejan/distorsionan a personajes y situaciones.

Si bien, en *Jamle*, se monta como recurso más explícito y con una especularidad amplificada el teatro dentro del teatro (en la pieza de Falconi, los peones representan la historia de *Hamlet*, obra donde se representa a su vez “La ratonera”), es en el conjunto de otros nuevos recursos donde el texto gana mayor fuerza enunciativa metateatral. Ante la dificultad para ir cubriendo todos los personajes, y a pesar de asumir

alternadamente Gómez y Don Paredes los roles de varios de ellos (empleando objetos como un sombrero, un antifaz, un poncho, para marcar el cambio de rol en escena), resulta necesaria la incorporación de otros elementos para ir dinamizando los ensayos. Es así como una escoba hará las veces de Ofelia, un espantapájaros y una gallina serán Rosencrantz y Guildenstern (rebautizados Rosendo y Gumersindo, en versión abreviada gauchesca). La gallina, que aparecía ya en la primera escena, en la última forma parte del caldo de pollo que está cocinando Hilario, ya alienado como Hamlet, cuando rozando los límites de lo grotesco explica que se ha vengado de Guildenstern incorporándolo a la sopa.

A su vez, toda otra batería de referencias insisten en reforzar el carácter artificial de la pieza, subrayando a veces de manera muy compleja, un distanciamiento entre niveles de representación, donde el lector-espectador separa ámbitos y/o donde los personajes “ilusoriamente” se confunden. La recuperación de un sistema dramático específico como el de los títeres, que justifica la transformación de la escoba manipulada como Ofelia; el uso reiterado de la voz en *off*; la fonomímica con la cual se presenta la carta que Hamlet le envía a Ofelia; la conversión de dos peones de actores a espectadores, en dos oportunidades (en una de ellas ocultos, mientras espían cómo Hilario “se posesiona con el papel”); el ingreso de un avioncito de papel, desde fuera del escenario, para anunciar que ha llegado una carta; la pantomima en la que se utiliza la radio para ir narrando situaciones que los personajes actúan sin diálogo en escena, para representar el episodio del asesinato del padre de Hamlet; el desafío final de Hamlet y Laertes, que se define por un duelo de boleadoras; son algunos de los recursos que sedimentan la autorreflexión dramática de la obra de Falconi.

Dentro de esta línea de significación metadiscursiva, merece un apartado especial la incorporación de los momentos musicales, en los cuales se coplea, se realizan payadas de contrapunto o se recita -por ejemplo el romancillo que canta Ofelia enajenada-; mecanismos a partir de los cuales se va dislocando el registro discursivo y alterando la *performance* con que venía desarrollándose la puesta. La versión de “La ratonera”, por ejemplo, se resuelve en clara actitud paródica con el Rey y la Reina participando de una payada:

Fantasma: Treinta años han pasado,
Treinta años han pasado,
treinta hermosas primaveras,
desde el día del casorio
en que te llevé a la catrera.

Hilario: No despierte a la memoria,

No despierte a la memoria,
que es muy mala consejera:
no me obligue comparar
lo que es con lo que era.

Fantasma: No me venga con reclamos...

No me venga con reclamos
a esta altura de la vida
¿O quiere que yo me vaya,
para estar bien atendida?

Hilario: Calla por Dios, amor mío...

Calla por Dios, amor mío,
que eso sería traición.
Pero si querés morirme,
no voy a hacer objeción.

Fantasma: Qué fácil se olvida todo

Qué fácil se olvida todo,
las promesas y el amor.
Donde más se huelga el gozo,
más se lamenta el dolor.

Hilario: Sosiegue el canto mi amigo,

Sosiegue el canto mi amigo,
y no se ponga lloroso,
que jamás, aunque se muera,
voy a tener otro esposo.

Fantasma: El dolor me está matando,

El dolor me está matando
porque nunca hay que creer
en la renguera del perro,
ni en el llanto de mujer...

Hilario: Como ustedes ya lo vieron,

Como ustedes ya lo vieron,
el Rey tenía razón,
no terminó de morirse
que ella a otro se buscó. (Falconi, 2011: 82-83).

Todos los recursos que venimos señalando acompañan una selección calculada de algunas escenas de la obra de Shakespeare (la del monólogo de Hamlet, la muerte de Polonio, el lamento de Ofelia desquiciada, entre otras), lo que permite reforzar la

impronta farsesca de la pieza, a la cual la obra se autoadscribe genéricamente en otro guiño autorreflexivo; incluso en el final de la pieza, cuando ante el inminente vendaval de cadáveres lo risible desdibuja totalmente los elementos trágicos de *Hamlet*:

Gómez: (Asustado) ¡Pará, che, que estamos representando!

Hilario: (Jamle) (Atacándolo) “¡Sí, sí! ¡Pero acá se terminó la farsa! ¡A mí, tatita!”. (Falconi, 2011: 123)

Así, cómoda en las potencialidades enunciativas de la reescritura, en los permanentes recorrimientos del telón que develan los hilos de la representación, la obra de Falconi nos acerca una lectura aligerada, desdramatizada, de *Hamlet*, donde un nuevo regodeo discursivo parece priorizar, en la recuperación argentinizada de la herencia de Shakespeare, el legado de la artificiosidad -lúdica y desautomatizante- que se vehiculiza con lo metateatral.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique (1968) *Análisis de Fausto*. Buenos Aires: CEAL.
- Andruetto, María Teresa (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.
- Balestrino, Graciela y Sosa, Marcela (1997) *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*. Salta: CIUNSa, UNSa.
- Bloom, Harold (2001) *Shakespeare, la invención de lo humano*. Bogotá: Norma.
- Dällenbach, Lucien (1991) *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Falconi, María Inés (2011) *Jamle. Versión libre gauchesca de Hamlet*. Buenos Aires: Ediciones Quipu.
- Forestier, Georges (1996) *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. 2ª ed. augmentée. Genève: Droz.
- Hermenegildo, Alfredo (1999) “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina” en Poupene Hart, Catherine; Hermenegildo, Alfredo; y Oliva, César (Coordinadores). *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. pp. 77-92. Murcia: Universidad de Murcia.
- Iztcovich, Susana (2011) “Prólogo” en Falconi, María Inés. *Jamle. Versión libre gauchesca de Hamlet*. , pp. 7-9. Buenos Aires: Ediciones Quipu.
- Pavis, Patrice (2003) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.