

U.N.C.

Facultad de Filosofía y Humanidades

Escuela de Artes

Departamento de Teatro

TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA EN TEATRO

Tema de investigación:

“EL TRABAJO DE ADAPTACIÓN TEATRAL”

cassiOtelO

Una adaptación de ***OTELLO***, de William Shakespeare

Alumna Tesista: Daniela Martín

Docente asesor: Arq. Santiago Pérez

“Una vasija, si está milagrosamente conservada, puede servir en todo momento. Una obra de teatro es de una naturaleza totalmente distinta. El objeto mismo se ha transformado esencialmente, aunque el texto esté perfectamente intacto. No logramos ya leerlo como podían hacerlo aquellos para quienes fue escrito. Lo que leemos es el orden de la memoria, del recuerdo, eso consiste en hacer reaparecer en el presente de la vida elementos deformados; en realidad, la correspondencia entre el individuo y el cuerpo social.” (Antoine Vitez; 1977:45)

INDICE

PARTE I: *Los resultados de la investigación en su doble aspecto: teórico y práctico.*

Breve introducción, a modo de presentación.....5

Capítulo I: *Elaboración del marco teórico.*

1.1) El concepto de “adaptación”. Aportes de Jorge Dubatti, Julio César Santoyo, José Sanchis Sinisterra y Patrice Pavis.....8

1.2) El adaptador: Operaciones dramáticas desarrolladas.....13

1.2.1) La adaptación de la mirada.....15

1.2.2) El proceso de “historicidad” de *Otelo*, de William Shakespeare.....17

1.2.3) La tarea de recontextualización.....19

Capítulo II: *El proceso de adaptación del texto. Criterios y fundamentación.*

2.1) Criterios de elección del texto. La problemática de la traducción.....21

2.2) Una lectura de *Otelo*, de William Shakespeare.....22

2.3) La hipótesis de trabajo.....24

2.4) El proceso de adaptación.....26

2.4.1) Criterios para la elección de personajes, reducción de actos y escenas.....28

2.4.2) Metodología de adaptación.....29

2.4.3) El texto final: *cassiOtelo*.....34

El caso de Yago.....35

Otelo, blanco.....	36
--------------------	----

Capítulo III: *La propuesta escenográfica: La tragedia por todos observada.*

3.1) La elección del espacio.....	38
3.2) La propuesta de puesta en escena. Objetos. Diseño de vestuario.....	38
3.3) Sobre el código actoral.....	41
El caso específico de Yago.....	44

Apéndice:

Conclusiones.....	46
Bibliografía utilizada.....	48

PARTE II: *Texto adaptado.*

<i>cassiOtelo</i>	51
-------------------------	----

PARTE III: *Carpeta técnica.*

Detalle de gastos de producción.....	74
Gacetilla.....	75
Programa de mano.....	76
Cronograma de montaje; duración del espectáculo.....	77
Planta escenográfica, cortes, vistas, escalas y espacio escénico; Planta de luces; Bocetos de vestuario.....	78

Se adjunta el texto original.

BREVE INTRODUCCIÓN, a modo de presentación.

La adaptación como metodología de creación escénica: tal es el tema que se propone desarrollar esta investigación. Si observamos las producciones contemporáneas, muchas de ellas se basan en la recreación, refuncionalización, adaptación, revisión, etc., de obras clásicas, de mitos antiguos, o de obras modernas, es decir, de textos *preexistentes*. Es esta constante aplicación y utilización de la adaptación como modalidad escritural la que generó el deseo de trabajar directamente sobre este tópico, con el objetivo de intentar aproximarse al trabajo en sí, más allá de los resultados escriturales y escénicos. Las preguntas que motivan este estudio tienen su punto de partida, entonces, en las implicancias de este tipo de trabajo, en las preguntas a hacerse, las problemáticas que se plantean durante el transcurso de adaptación de un texto. ¿Adaptar es simplemente elegir un texto cualquiera y hacer una versión del mismo de la manera que se nos ocurra? ¿Adaptar es, como diría Sanchis Sinisterra, hacer más “digerible” el texto seleccionado a nuestros gustos y a los gustos del público? ¿O acaso el proceso de adaptación involucra también la comprensión de aspectos culturales, ideológicos y artísticos un tanto más profundos? ¿Adaptar no significaría, quizás, en un doble movimiento (creativo e ideológico) aproximarse, hacerse cargo, sostener la mirada, la existencia, la presencia de un Otro, situado en coordenadas culturales diferentes, distintas, *otras*, en fin?

Es esta convergencia de códigos la que interesa desarrollar en esta investigación. Adaptar significaría, desde esta perspectiva, ingresar a la otredad que el texto madre simboliza, así como al mundo madre en el que el autor se mueve y despliega a los ojos del lector – recreador – adaptador.

Entiendo la adaptación como un proceso de producción creativa pero, al mismo tiempo, *significante*, *cooperativa*, y, principalmente, como instancia de diálogo. Diálogo entre mundos, creencias, palabras, sistemas, escrituras, posturas. Diálogo, al fin.

A partir de esta propuesta dialógica, entonces, surge, se desenvuelve, y se forja esta investigación, con un ojo puesto en ese Otro, inasible, lejano, invisible, y con el otro puesto en este Otro, aquí, presente, receptor abierto, lector curioso, en plena y franca conversación distante, a través de palabras tejidas, voces mezcladas.

Para llevar a cabo esta investigación, la carpeta se estructuró y dividió en tres partes. La primera parte desarrolla los resultados de la investigación en su doble aspecto: teórico y práctico. En la segunda parte se incluye el texto adaptado, *cassiOtel*. Finalmente, la carpeta técnica de *cassiOtel* es la tercera parte presentada, con los respectivos bocetos de planta escenográfica, cortes, vistas, planta de luces, bocetos de vestuario, etc. Se puede encontrar al final de la carpeta una copia de la obra original, *Otel*, de W. Shakespeare.

A su vez, la primera parte se encuentra dividida en tres capítulos. El primer capítulo aproxima definiciones que intentan dar un perfil concreto sobre el tema, a la vez que propone determinadas operaciones dramáticas a llevar a cabo por el adaptador: las mismas han sido llamadas “adaptación de la mirada”, “el proceso de historización” y “la tarea de recontextualización”. Cada una de estas instancias implica una tarea de estudio y análisis específica de determinados temas y problemas. El segundo capítulo, despliega el proceso de adaptación en sí, los criterios utilizados, las hipótesis seleccionadas para elaborar la puesta en escena, etc. En último lugar, el tercer capítulo presenta la propuesta escenográfica final, y su correspondiente fundamentación.

La adaptación se ha realizado luego de un profundo análisis del texto original, con la intención de descubrir en sus sentidos más profundos todas las posibilidades dramáticas que sus líneas semánticas ofrecían. De este análisis es desde donde se elaboró la concepción de puesta y de adaptación.

El resto: palabras, palabras, palabras.

PARTE I:

Los resultados de la investigación en su doble aspecto:

Teórico y práctico

CAPÍTULO I: *Elaboración del marco teórico.*

1.1) El concepto de adaptación. Aportes de Julio César Santoyo, Jorge Dubatti, José Sanchis Sinisterra y Patrice Pavis.

El planteo de un adecuado marco teórico que acompañe y fundamente los aspectos de la adaptación aquí analizados, ha presentado varios problemas. Nos encontramos frente a un campo de estudio poco abordado, donde los estudios realizados carecen de falta de sistematización y profundización. Esto, de entrada, exige una aproximación al trabajo un tanto cautelosa, en tanto no hay muchas opiniones que confrontar y de las cuales extraer nuevas problemáticas. Dubatti incorpora el estudio de la adaptación dentro de las investigaciones pertenecientes al campo del Teatro Comparado, retomando, para ello, los aportes realizados por Julio Cesar Santoyo, Susan Bassnet, Raquel Merino Álvarez, etc. Los estudios sobre el tema en cuestión, a su vez, generalmente van de la mano del estudio de la traducción teatral, tema que también carece de definiciones y categorizaciones precisas y completas.

Por lo tanto, la estructuración del marco teórico aquí utilizado pudo completarse luego de hacer un profundo seguimiento y rastreo de los dispersos estudios existentes. Los autores que mencionaremos a continuación son aquellos que, a través de sus reflexiones, se han constituido en los pilares de esta investigación.

El importante ensayo de Julio César Santoyo, *Traducción y adaptación teatral: ensayo de tipología*, constituye uno de los aportes más importantes en el estudio de la adaptación, configurándose no solo como uno de los pocos estudios específicos del tema, sino también como un análisis nuclear de la problemática analizada, delineando definiciones y proponiendo categorías de análisis. Santoyo propone conceptos que luego han sido utilizadas y desarrollados por muchos teóricos (Dubatti, entre ellos) que siguen abriendo este campo de estudios. Sus estudios parten del campo de la traducción, que subdivide en dos clases (*reader – oriented* y

*performance oriented*¹), y continua su exposición con un acercamiento conceptual a la adaptación, en todas sus variantes: adaptación libre, reescritura, versión.

Jorge Dubatti, por otro lado, ingresa al campo mencionado por la vía del Teatro Comparado². Indica la poca precisión conceptual existente, afirmando que “...el campo de estudios sobre la traducción y la adaptación teatrales es uno de los menos desarrollados por la historiografía teatral local, en proporción francamente indirecta a la cantidad de traducciones y adaptaciones escénicas que circulan por los teatros” (Dubatti, 1998: 57). El autor formula definiciones concretas del tema, a la vez que señala dos tipos de adaptación posible: genérica y poética. Al abordar el campo de la adaptación y de la traducción paralelamente, da lugar a una interesante interrelación de las dos áreas. Podemos citar, entre sus trabajos más importantes: *Traducción y adaptación teatrales: deslinde, Hacia una definición de la ‘adaptación teatral’, Para un modelo de análisis de la traducción teatral*, entre otros.

En *La herencia clásica del teatro postmoderno*, de Patrice Pavis, el autor aborda principalmente la problemática de la historización de los textos clásicos. Este tema consiste plantea una serie de cuestiones capitales en el desarrollo de este trabajo. Acerca al análisis propuesto preguntas sobre la tarea de recontextualización que debe hacerse, cuál es el trabajo de historización implícito en la recuperación de un clásico (“... Así, lo importante, en lo que concierne al texto clásico, parece que es poder historizar el polvo de éste, en ves de negarlo o redescubrirlo” Pavis, 1994:210), aparte de realizar una importante descripción y caracterización del texto clásico en su estructura y contenidos.

José Sanchis Sinisterra, en sus artículos *El sentido de una dramaturgia, y Adaptar/Adoptar*, entiende al proceso de adaptación no como un proceso “digestivo” sobre el texto a adaptar, sino como la creación de un proyecto de puesta en escena que implica la total autoría del adaptador, autoría que parte de “una particular

¹ “De (su) doble condición y teleología deriva (del Texto dramático) toda la compleja tipología traductora teatral, que de hecho se reduce, en sus límites absolutos, a dos estrategias mayores de traducción dramática: las conocidas en la literatura del tema como ‘reader – oriented’ y ‘performance – oriented’, o lo que es lo mismo, estrategia de lectura y estrategia de escenario” (Santoyo, 1989:97).

² “En los últimos 30 años, la literatura comparada, y en menor medida, el teatro comparado, han insistido en la necesidad de investigar la traducción y la adaptación teatrales como forma de conexión y tránsito intercultural y/o internacional.” (Dubatti, 1998:57)

interpretación de la obra” (Sanchis, 2002: 173). No se trataría entonces de llevar a cabo una suerte de “mutilación” del original, sino de un proceso en el que se opta por un sentido del espectáculo en su totalidad.

Laura Cilento, describe en *Adaptación e textos extranjeros: leer para producir*, las operaciones dramáticas realizadas por el adaptador, así como entiende al mismo en un doble aspecto: como *lector receptor*, y como *lector productor*.

Han sido estos autores, entonces, los que finalmente conforman el cuerpo teórico que da lugar al desarrollo de este trabajo. En sus artículos se intentan definiciones y se plantean problemas teóricos y metodológicos todavía sin resolver, lo cual abre el espectro de tópicos sobre los cuales avanzar y esbozar algunas nuevas problemáticas.

A su vez, dentro de este trabajo nos hemos enfrentado a un concepto que nos es valiosísimo y sobre el cual intentaremos delinear una de las principales líneas de investigación. Esto es el entender el proceso de adaptación teatral en tanto proceso de dialogo cultural, propuesto por Gershon Shaked, en su artículo *La obra de teatro, puerta al diálogo cultural*, incluido en la compilación *La obra de teatro fuera de contexto*. En este trabajo, Shaked desarrolla la idea según la cual la obra de teatro se constituiría como un espacio en donde se da lugar a la concientización cultural, a la aceptación de lo diferente, de esa otredad a la que hacíamos referencia en el comienzo de este trabajo. El proceso de adaptación, en este caso, es visto en tanto proceso dialógico, en donde se ponen en contacto una cultura fuente y una cultura receptora. Es en este traspaso donde se juegan prejuicios, aceptaciones, “forcejeos” ideológicos, es decir, los mundos culturales de cada productor.

Hecha esta presentación preliminar sobre la bibliografía propuesta, continuaremos con la profundización de los aportes específicos de cada autor, para luego desarrollar las problemáticas que surgidas a lo largo de esta investigación.

Para esto, partimos en primera instancia de los aportes de Patrice Pavis, Jorge Dubatti y Julio César Santoyo, con la intención de definir la temática trabajada.

Pavis define la adaptación teatral del siguiente modo:

Operación dramatúrgica a partir de un texto destinado a ser escenificado. Todas las maniobras textuales imaginables están permitidas: rupturas, reorganización del relato, reducción del número de personajes, concentración dramática en ciertos momentos intensos de la novela, incorporación de textos exteriores, montaje y collage de elementos externos, modificación de la conclusión, etc. La adaptación, a diferencia de la actualización, goza de una gran libertad; no vacila en modificar el sentido de la obra original, en hacerle decir lo contrario. *Adaptar es re-escribir enteramente el texto considerado como simple material.* (Pavis, 1980:23)

Dubatti, por otro lado, da la siguiente definición:

...se trata de una *versión teatral* (dramática y/o escénica) de un texto previo (dramático o no) reconocible y declarado, *versión elaborada* con la voluntad de aprovechar la entidad del texto adaptado *para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad.* (Dubatti, 1994:37)

Agregando:

...las operaciones textuales fundamentales del trabajo de adaptación son, entre otras: a) Los cortes; b) Los agregados o adiciones (nuevo texto); c) Las reescrituras de diferentes tipos: la recontextualización cultural, el cambio de poética (subtexto escénico, matrices de representación), el cambio de tono o de ritmo, las estilizaciones, etc. (Dubatti, 1998:60).

Julio César Santoyo propone los objetivos básicos de toda adaptación:

La adaptación tiene un único objetivo: naturalizar teatro en una nueva cultura meta para lograr el ‘efecto equivalente’..., acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas de un colectivo distinto, separado del primero por un amplio *gap* socio – cultural de tiempo o espacio, o de ambos a la vez. El adaptador salva ese distanciamiento y reduce el *handicap* previsible de recepción en la audiencia meta...” (Santoyo, 1989: 104)

De estos tres conceptos se pueden extraer algunas de las principales líneas teórico – prácticos de la investigación.

Tanto Pavis como Dubatti coinciden en tomar al texto adaptado como “material de base”, sobre el cual el adaptador trabaja libre y creativamente. Santoyo, por otro lado, restringe el campo de acción del adaptador al considerar que la tarea del mismo consiste en producir una “naturalización del texto... para lograr el efecto

equivalente”. Siguiendo esta propuesta, el adaptador tendría que generar, por medio de su trabajo, una especie de reconciliación entre las diferencias históricas existentes entre el texto madre y su resultante. Mientras Dubatti y Pavis definen esta operación dramática desde la acción concreta, Santoyo aproxima la idea de las diferencias “socio – cultural(es) de tiempo o espacio” presentes entre ambas culturas (productor/ receptor), diferencias que implican en la tarea de adaptación una serie de cuestiones a resolver.

Aproximando estos conceptos, adaptar un texto implicaría dos tipos de tareas: por un lado, el trabajo sobre el texto en sí, la aplicación concreta de todas las operaciones dramáticas que el adaptador desee llevar a cabo, y por otro lado, el análisis de las distancias existentes entre el texto/ contexto de origen y su texto/ contexto resultante. Retomando principalmente a Pavis, quien dice que “*adaptar es re-escribir enteramente el texto considerado como simple material*”, las preguntas a hacerse son varias. Releyendo la hipótesis planteada por este proyecto, leemos que:

(la adaptación) en tanto modalidad de re escritura escénica y dramática, y teniendo en cuenta que (en este caso) se aplica sobre un *texto clásico*, es una operación dramática que da lugar al juego entre la oposición tradición/ contemporaneidad, y que en su accionar no sólo recupera elementos del pasado, de la tradición, sino que al mismo tiempo provoca una fuerte ruptura con ellos.

Surgen entonces una serie de preguntas: Si la intención de esta investigación es adaptar un texto, y a ese texto tomarlo como simple material, ¿qué operaciones se presentan de necesaria realización a la hora de enfrentar el trabajo?: es decir ¿Qué implica adaptar? ¿Qué implica adaptar *Otelo*, de Shakespeare en este momento? ¿Cuál es el traspaso histórico, la recontextualización que debe hacerse para enfrentar este trabajo? ¿Qué operaciones son ineludibles aplicar para la elaboración del texto resultante? ¿El trabajo de adaptación consistiría solamente en “cortar y pegar”? ¿Adaptar es solamente tomar al texto de origen “como simple material”? En tanto “simple material”, ¿Por qué la elección de ese material y no de otro? Y, fundamentalmente, ya que este trabajo plantea desarrollar la adaptación de un clásico, ¿Por qué y para qué adaptar un clásico hoy? Estas cuestiones resultan básicas y decisivas en el desarrollo de la adaptación. Responderlas implicaría encontrar los fundamentos y las razones concretas por las cuales se eligen determinados textos y determinadas problemáticas a actualizar, y en el acto preciso

de responderlas el adaptador se posiciona ideológica y creativamente frente al material. Son estos interrogantes, finalmente, los que llevarán adelante el proceso de adaptación, generando constantes reformulaciones en la reescritura del texto, ya que el resolverlas implicaría una constante reajuste del objetivo que se tiene en el mismo trabajo.

1.2) *El adaptador: Operaciones dramatúrgicas desarrolladas.*

Una de las cuestiones principales a resolver se refiere al grado de participación del nuevo creador sobre el material a trabajar. ¿Cuáles serían las operaciones permitidas, cuáles serían consideradas como transgresiones al material original? ¿Existen realmente límites a la hora de adaptar? Si, como dice Pavis, adaptar es tomar al *texto considerado como simple material*, esto le daría al adaptador total libertad de acción sobre el material en cuestión.

Pero, más allá de la libertad con la que opere sobre la obra, también existen determinados puntos a los que se debería atender, para realizar un trabajo de adaptación que contemple todos los aspectos posibles, y poder enriquecer las posibilidades dramáticas que ya de por sí el texto posee.

Laura Cilento, en su artículo *Adaptación de textos extranjeros: leer para producir*, describe el rol del adaptador en dos momentos diferentes: en primer lugar, como receptor, y luego, como lector/ productor. Esta sería la división propuesta:

- En sus procesos de *recepción*: Aquí se configura como:
 - a) co – creador de una cultura fuente;
 - b) re – creador para la recepción de una cultura destino.

- Como *lector/ productor*: Rol que desempeña llevando a cabo las siguientes operaciones:
 - a) Elección del texto;
 - b) Lectura selectiva de códigos culturales;
 - c) Decisión acerca del grado de transformación textual.

Existe entonces una primera instancia en donde el adaptador se posiciona frente a una cultura *X*, y frente a un texto *X*. En tanto receptor, realiza un doble movimiento, ya que se enfrenta creativamente frente a la cultura fuente, de la cual extrae el material sobre el que operar, y frente a la cultura destino, cultura que le sugerirá/ imprimirá/ propondrá nuevas lecturas productivas que realizar. Una vez superada la instancia “pasiva” de recepción (pasiva en tanto que no ha comenzado la tarea de reescritura), debe comenzar la tarea de apropiación del material. Aquí se encontrará frente a determinados pasos a seguir. Siguiendo a Cilento, lo primero que debe hacer es elegir el texto específico con el cual trabajará. En esta instancia es donde se puede observar el posicionamiento ideológico del adaptador: las elecciones de texto nunca son fortuitas, responden a creencias y posturas frente a determinados temas sobre los cuales se cree necesario hablar.

El paso siguiente sería la “lectura selectiva de códigos culturales”. Esta operación permite establecer un cruce dialógico entre códigos de la cultura fuente y la cultura destino. Seleccionar códigos de determinada cultura, implica también adentrarse en la comprensión de su funcionamiento, tanto a nivel simbólico como real. Es esta acción concreta la que se configura como la principal actividad de propuesta de diálogo.

El tercer y último paso está relacionado directamente al trabajo específico de adaptación, al trabajo con el texto ya elegido. Si bien, como Pavis dice, “...todas las maniobras textuales imaginables están permitidas...”, esta ya es una opción dramaturgica relacionada estrechamente con la propuesta escénica que se desee llevar a cabo. Puede estar relacionada con un deseo de trasgresión total del original, o con la profundización de una línea de sentido, o con la intención de dar a luz aspectos muy poco desarrollados por la tradición que pesa sobre ese texto, etc.

Aparte de estas operaciones descriptas, esta investigación propone tres actividades a realizar durante el transcurso del trabajo de adaptación. Las mismas se formulan con la intención de enriquecer y mejorar la tarea realizada. Estas serían:

- La adaptación de la mirada.
- Realizar un seguimiento por el proceso de historicidad de la obra.
- Desarrollar una tarea de recontextualización de la misma.

Creemos que en el proceso de adaptación, además del ineludible análisis semántico de la obra, es obligatorio contemplar otros aspectos en relación a la existencia misma del texto sobre el cual se va a trabajar. Es importante, desde esta perspectiva, realizar un análisis también de su contexto de producción, de la recepción de la obra en su momento de producción, del peso y la significación que el paso del tiempo le ha impreso. Todos estos datos, como se mencionó anteriormente, enriquecen el proceso de adaptación, le ofrecen referencias que pueden constituirse en hipótesis a elaborar en el tratamiento escénico y textual del espectáculo. Todos los antecedentes existentes posibles de tener en cuenta, se configuran, finalmente, como ese gran Otro con el cual uno dialoga, con esa tradición que antecede al trabajo que se está realizando. Tener en cuenta y nutrirse de todos esos elementos sería, entonces, poner en funcionamiento esa instancia dialógica y comunicativa que esta investigación propone que la adaptación sea.

1.2.1) La adaptación de la mirada.

Esta investigación aborda el trabajo de adaptación desde dos puntos de vista: por un lado, se desarrollan los aspectos metodológicos implicados en su realización. Por otro lado, y este es el punto a desarrollar aquí, entendemos la adaptación como un proceso que pone en contacto mundos de diferente “cualidad”. A este proceso lo hemos denominado “*adaptación de la mirada*”.

Apropiarse de una textualidad “otra”, implica el asumir una adaptación básica: ***la adaptación de la mirada***. Entendemos por esto, el volver la mirada atrás, recuperar y analizar el contexto de producción en el que fue realizado el texto “madre”, las intenciones del autor, la recepción del público. Al elegir un clásico específicamente, el “ajuste” de la mirada se configura como la operación primaria.

La idea de “adaptación de la mirada”, supone analizar el dialogo teatral en tanto instancia comunicativa que permite una apertura hacia la comprensión de la otredad, de la identidad – otra, de la cultura – otra, del otro en su vasto universo de particularidades y singularidades. Adaptar la mirada involucra en su misma operación efectuar un grado de apertura tal, que en su mismo movimiento los

prejuicios con los que se toma el texto madre deberán ser eliminados, descartados. La idea de prejuicios remite a la cantidad de información y opiniones previas con la que el lector/ adaptador se acerca en primera instancia al texto/ cultura de origen.

En palabras de Gershon Shaked:

...Comprender otra cultura significa captar constantemente la calidad distinta de nuestro prójimo, y ello implica un esfuerzo constante por traducir diferencias a nuestro propio mundo de experiencia, por acercar lo distante, por hacer del pasado un presente y por lograr que lo incomprensible se comprenda. (...) la concientización cultural implica un diálogo en el que uno acepta aquello que es distinto y forcejea con lo que es similar. (Gershon Shaked, 1989: 26)

Llevar a cabo esta operación tiene como objetivo permitir que lo Otro y Lejano ingrese a la nueva propuesta, con el fin de generar entre estos dos mundos una interrelación de códigos y de lecturas productivas. En este caso, el *Otelo* de Shakespeare, texto de base, dialoga no solo con la propuesta aquí elaborada, sino que dialoga con toda la tradición shakesperiana, y, en movimiento inverso, *cassiOtelo* también lo hace.

Para dar un ejemplo, el lugar de la mujer es clave en esta idea³. Leer *Otelo* nos enfrenta a cuestiones que nuestra época histórica pone en tela de juicio: ¿cómo puede Desdémona aceptar sin reservas todo aquello que Otelo pueda llegar a hacer o decir? En más de una ocasión este personaje se presentaba a nuestros ojos de una manera censurable: su falta de respuesta, su poca predisposición a objetar lo que sucedía era, desde esta perspectiva, criticable. Pero la construcción textual con la que aquí nos encontramos responde a una ideal de mujer que acciona de esa manera: la posibilidad de oponerse al mandato marital estaba anulado, o fuertemente censurado. En este sentido, trabajar con estos modelos históricos nos posicionó desde otro lugar, nos permitió entender los funcionamientos de algunos personajes de un modo más amplio y menos crítico. Nuevamente, Shaked ofrece respuestas interesantes:

La necesidad de traducir surge primordialmente de las contradicciones entre los prejuicios que pertenecen al sistema semiótico del auditorio y las costumbres y pautas de comportamiento implícitas en el texto, que no encajan en ese sistema. Se podría pensar en el proceso de escenificación de una obra como en un intento por parte del director de obligar a los

³ Para completar esta idea, las mujeres ni siquiera podían actuar en la época de teatro isabelino. Los papeles de mujeres eran representados por jóvenes actores que recién comenzaban su trayectoria actoral.

espectadores, con los prejuicios que llevan al teatro, a modificar sus opiniones en respuesta a las sorpresas que ofrece la obra. (G. Shaked, Pág. 27)

De este modo, adaptar la mirada genera una productividad no solo en el intercambio cultural efectivo (ya que los códigos pertenecientes a la cultura fuente y la cultura destino se potencian e interrelacionan entre sí) sino que también permite la composición de nuevos modelos, nutridos por ambos sistemas.

1.2.2) *El proceso de “historicidad” de Oteló, de William Shakespeare.*

Para poder hacer un seguimiento del proceso de historización del texto, es necesario rastrear su repercusión a lo largo de la historia dramática. Qué efecto tuvo en su estreno, donde se estrenó, cómo era el público en el 1600, para poder, de esa manera, observar la resignificación histórica que la obra ha ido sufriendo. Creemos que la mayoría de los clásicos sufren un proceso de “solemnización”, por lo menos en cuanto a las puestas en escena de los mismos.

En el momento en el que *Oteló* fue producido, el teatro isabelino estaba en un momento glorioso: todo el mundo iba al teatro. Era, básicamente, popular. Se cobraba una entrada mínima que permitía que gente de clases más pobres pudieran acceder al teatro también. En este sentido observamos la recepción de las obras de Shakespeare ha ido perdiendo esa capacidad de “ser teatro para todos”. Existen distintos motivos que ayudan a confirmar esta hipótesis: el lenguaje utilizado, la solemnización constante de las que sus obras son objeto (existe una creencia generalizada que a los clásicos debe tratárselos respetuosamente, y este respeto, en muchas ocasiones, conduce a una “dureza” en el tratamiento escénico), el cuidado y respeto excesivo por cada una de las palabras utilizadas, el elevamiento de la producción shakesperiana al rango de “teatro para entendidos”, etc. Se ha marginado lo vivo de sus caracterizaciones, lo genial y humano de sus personajes, lo trascendente de su poética. Actualizar un clásico, en este marco y desde mi entender, implica no solo realizar un proceso de análisis profundo de la obra, sino que también conlleva (y en este sentido es que hablamos del proceso de historización del texto), quitarle el polvo (en palabras de Pavis) que carga históricamente.

Durante largo tiempo, la crítica de los clásicos y la interpretación de las puestas en escena creyeron que el tiempo no había hecho más que acumular capas de polvo sobre el texto y que bastaba, para volverlo respetable, hacer la limpieza, librándolo de los depósitos que la historia, de capa interpretativa en sentido hermenéutico, habría dejado sobre un texto intacto (...) *Así, lo importante, en lo que concierne al texto clásico, parece que es poder historizar el polvo de éste, en vez de negarlo o redescubrirlo.* (Pavis, 1994:210, 211)

Este proceso de historización implica una labor de reconstrucción del contexto de producción del texto elegido. A través de este trabajo, se pueden llegar a establecer las posibles relaciones de la obra con su público, la significación histórica en su contexto original, la relación y significación de los personajes trabajados con hipotéticos modelos sociales del momento, etc. Se podría observar la carga previa que el texto contiene, y luego, poder tener una comprensión más general de las posibles interpretaciones con las que se ha ido nutriendo *Otelo*. Esto nos llevaría a poder plantearnos qué *Otelo* nos llega, qué lecturas de *Otelo* son las que en nuestra actualidad más lugar tienen.

Podemos pensar, para realizar una división en la historia de la obra *Otelo* (como en la historia de todo clásico) tres momentos bien diferenciados:

- 1) Su momento de génesis. Sus primeras representaciones. *Otelo* dentro de la producción de Shakespeare, *Otelo* dentro del repertorio de obras llevadas a escena en el período de teatro isabelino.
- 2) *Otelo* a lo largo de los siglos. De qué, con qué y cómo se fue cargando semánticamente este texto con el pasar del tiempo. La “historicidad” que posee sobre sí. Las diferentes puestas de *Otelo*.
- 3) *Otelo* hoy. Qué significan estos personajes hoy, qué lectura se les asigna, cómo se los recontextualiza, se los acerca, etc.

Es necesario hacer un sintético recorrido por la historia de la obra, por la historia de sus sucesivas lecturas, para poder dar cuenta de una lectura contemporánea del texto, la cual tendría la intención de “acercar” contextos diferentes y lejanos.

...sería preciso, en efecto, evaluar el papel de la historicidad en el proceso de significación del texto, en su concretización en diversos momentos de la historia en contextos variados, particularmente en función de su recepción y significación (establecimiento del sentido) por el lector o el espectador. (Pavis, 1994:208)

Nuevamente, esta instancia en el trabajo de adaptación, se propone con el objetivo de seguir aportando datos y referencias que amplíen las posibilidades dramáticas con las cuales trabajar.

1.2.3) *La tarea de recontextualización.*

Cuando insistimos en la idea de recontextualización del texto a adaptar, seguimos una idea de Dubatti, quien sostiene que

...hay algo en esos textos, sin embargo, que inscribe la posibilidad de descontextualizarlos y volver sobre ellos para reescribirlos... Reescribimos a Shakespeare... para hacerlo nuestro contemporáneo... Los argentinos hacen con Shakespeare otro lenguaje, nuevos lenguajes, a la par fuertemente desterritorializados, y localizados por nuestra comunidad de sentido en el siglo XXI, en esta tierra. Es decir que otra vez en las versiones argentinas la poesía vuelve a adquirir el poder de descontextualizarse y resignificar en otros entornos. (Dubatti, 2004: 7)

Adscribiendo a esta lectura sobre las reescrituras de textos shakesperianos, creemos que la labor de recontextualizar una obra significa extraer de la misma las matrices significantes que superan toda su historicidad, toda su referencialidad temporal, para poder jugar con ese material e insertarlo en un nuevo sistema.

Esto conduciría a la producción de dos tipos de trabajo. En primer lugar, actualizar un clásico supone una reflexión del texto en cuestión con el objetivo de buscar en el mismo problemáticas que se reflejen (o no) en nuestro momento histórico. Esta búsqueda de un paralelismo semántico generaría – otra vez – un dialogo entre estos mundos culturales y sus problemáticas respectivas.

En segundo y último lugar, el resultado de esta reflexión podría ser trasladado a la propuesta escénica. Es decir, conjugando ambas instancias se llegaría a una síntesis de ambos mundos, con la intención de *hablar sobre algo determinado*, más allá del sistema cultural al que se pertenezca.

La propuesta de puesta de *cassiOtel* exhibe, justamente, un choque entre sistemas. Por un lado se respeta el texto (que, aunque condensado y ajustado, no ha sido reescrito) manteniendo el discurso clásico casi intacto (salvo la modificación de algunos castellanismos antiguos). Por otro lado, a nivel escénico, se trabaja en contraposición bajo una concepción de la escena que intenta eliminar toda referencia temporal, y que pretende trabajar aspectos presentes en nuestras producciones teatrales contemporáneas. Podemos observar entonces una tendencia al despojamiento, a la síntesis en su totalidad, a la búsqueda de lo esencial tanto en las situaciones dramáticas como en la elección de personajes, etc. Se intenta generar dentro de la escena una búsqueda de referentes metafóricos que hagan confluir distintos aspectos de la poética trabajada.

La tarea de actualización/ recontextualización es, entonces, el último paso propuesto dentro todos los pasos que el adaptador podría realizar.

Estos pasos no pretenden constituirse en las únicas tareas que un adaptador podría realizar. Son los propuestos por esta investigación, pero, a su vez, admiten y reciben cualquier modificación y cambio posible. Creemos que cada adaptador encuentra una metodología de trabajo propia y personal, en función del trabajo que se proponga realizar.

Capítulo II: *El proceso de adaptación del texto. Criterios y fundamentación*

2.1) *Criterios de elección del texto. La problemática de la traducción.*

Una vez elegido el tema para esta investigación, se me planteó el problema sobre el texto a elegir. Adaptar una obra de teatro clásico constituye no solo un reto creativo, sino que implica en la elección del mismo la creencia o necesidad de la actualización, resemantización o refuncionalización de muchos de los tópicos trabajados por la obra en cuestión. Shakespeare, desde un principio, se me presentó no solo como el “reto” mayor, sino como la opción más apropiada. ¿Qué otro autor profundiza en su producción dramática sobre la naturaleza humana tan magistralmente como el? Se puede decir de Shakespeare, careciendo de palabras que logren describirlo mejor, que ha logrado a lo largo de sus obras pintar, bosquejar, integrar, aspectos de la naturaleza humana que por su admirable trazo han perdurado a lo largo de los siglos siendo objeto de múltiples lecturas, de múltiples puestas, de mil versiones. Es en la productividad de su obra dramática donde se encuentra la simple razón para elegir una obra de su autoría. *Otelo*, en este contexto, fue seleccionada en base a una problemática que me interesaba desarrollar escénica y conceptualmente: la hipótesis que profundiza la imagen de Otelo en tanto personaje obsoleto, personaje que en nuestra actualidad sería objeto fácil de manipular. Esto implicaba también adentrarse en la estructura interna de Yago, en su funcionamiento dramático y escénico, y en la relación que se establece entre estos personajes. Es esta relación la que da lugar al planteo de la hipótesis escénica final y a la propuesta de puesta en escena.

Sobre la traducción:

Se seleccionó, para llevar a cabo la adaptación, la edición de *Otelo* de Editorial Aguilar, con traducción de Luis Astrana Marín. Esta traducción es denominada, siguiendo la categorización propuesta por Julio César Santoyo, como *traducción reader – oriented*, ya que “considera que el texto destino servirá para la lectura pero no contempla la posibilidad de que sea llevado a la escena” (Dubatti, 1998:60). Si

bien este tipo de traducción dificulta el trabajo de adaptación, porque carece de la visión escénica que el texto dramático como tal posee, al mismo tiempo conserva el nivel poético que el original tiene, y es este hecho el que consideré importante a la hora de elegir una traducción. De esta versión eliminamos algunos castellanismos que impedían un uso fluido del texto, y de este modo también nos permitía aproximarnos a la obra con mayor naturalidad.

2.2) *Una lectura de Otelo, de William Shakespeare.*

Las lecturas tradicionales de *Otelo* hacen principalmente foco en una de las líneas centrales de sentido que atraviesan la obra, que es la locura a la que los celos pueden llevar. En este sentido, *Otelo* se presenta como una de las tragedias shakesperianas más “humana”, menos relacionada a la lucha por el del poder político que el resto de las mismas. En *Otelo* el eje no gira en torno a la obtención del poder, sino, justamente, frente a la no obtención del mismo es que la obra empieza a desarrollarse. La historia que la obra cuenta es sencilla: Yago, alférez de Otelo, al no recibir el cargo de teniente esperado, ya que el cargo en cuestión ha sido otorgado a Cassio, decide vengarse de Otelo, de quien debía recibir el nombramiento. Al mismo tiempo, Otelo se casa a escondidas con Desdémona, hija del senador de Venecia, donde inicialmente transcurre la acción. A través de este acontecimiento, Yago iniciará la elaboración de su plan: primero, da a conocer este casamiento. Una vez hecho, y no logrando los resultados esperados, el plan continua. Ya en Chipre, isla a la que han sido enviados por cuestiones políticas, Yago concibe una serie de acciones con la finalidad de destituir a Cassio de su puesto, y, a la vez, despertar en Otelo dudas sobre la fidelidad de su mujer, insinuando que Cassio y ella estarían teniendo una relación paralela. De este modo, una vez logrado su objetivo, Yago dejaría a Otelo en un estado de absoluto despojamiento de todas aquellas características iniciales que el personaje tiene en un primer momento: valentía, coraje, seguridad, integridad, y, por sobre todas las cosas, tranquilidad. Ese es el relato base de la obra. A nivel semántico, se presentan múltiples lecturas interesantes.

Una de las lecturas realizadas sugiere que el motor del accionar de Yago se encuentra en el deseo de generar en Otelo la misma sensación de “caída” (Yago no

obtiene el puesto esperado) que el ha padecido. La obra se estructuraría sobre este deseo, el cual se configuraría como el motor de toda la acción dramática. Esta sensación de caída que habita en Yago, tendría su raíz en la admiración sentida hacia Otelo. Se puede decir entonces que, al no obtener la respuesta esperada luego de haber sido el más fiel de sus guerreros (condición que comparten) esta misma admiración se convierte inmediatamente en el más feroz de los odios. A partir de esta desacreditación, Yago construye un plan que consiste en articular y elaborar determinadas situaciones para que Otelo viva el mismo proceso de degradación que el ha vivido. Según Bloom:

Haber sido descartado a favor de Cassio es ver la propia voluntad reducida a nada y el sentido personal del poder violado. La victoria de la voluntad exige por lo tanto una restauración del poder, y el poder para Yago no puede ser sino el poder de la guerra: mutilar, matar, humillar, destruir en el otro la semejanza divina, el dios de la guerra que traicionó su adoración y confianza. (Bloom, 1998:445)

Para esto, Yago atacará directamente el lado débil de Otelo: Desdémona. El amor y la pasión que unen a Otelo y Desdémona será su mismo fin:

Cuanto más violentamente se entrega Desdémona al amor, más se convierte, para Otelo, en una cualquiera: en el pasado, en el presente, o en el futuro. Cuanto más desea, cuanto mejor ama, más cree Otelo que ella puede, o pudo, engañarlo (...) Desdémona es víctima de su propia pasión. (Kott, 1969: 145)

La entrega de Desdémona, la pasión con la que se entrega al moro, será, luego de Yago, el lugar desde el cual se podrán elaborar todas las estrategias de destrucción. Luego de Yago, el mundo de Otelo quedará en caos total, sin ejes posibles, sin centros a los cuales aferrarse.

Yago ha sido agredido en su amor propio, en su entrega al moro: buscará entonces en el Otro, en ese moro admirado, el lado débil que este posee. En este sentido, creo que lo trágico sucede entre expectativas de distinto tipo: Otelo cree en Desdémona. Desdémona cree en Otelo. Yago cree en Otelo. Cada uno de estos personajes ha dibujado una imagen del Otro – amado, deseado, reverenciado – que *puede o no* corresponderse con la figura real. *La tragedia ocurre y se desarrolla entre ellos, entre las expectativas/ imágenes/ deseos de cada uno.*

La no – respuesta o la respuesta incorrecta desencadena en Yago el deseo de desorganización y ruptura con ese mundo en el cual Otelo se mueve tan admirablemente. Ese mundo tendrá que volverse para el moro un mundo de la misma magnitud que lo es para el en el comienzo de la obra.

Sentirse traicionado por un dios, ya sea Marte o Yahweh, y desear la restitución de la propia estima herida, a mí me parece el más preciso de todos los motivos de un villano: devolver al dios al abismo adonde ha sido arrojado uno. (Bloom, 1998: 472).

El manejo de información – desinformación realizado por Yago es tal, que la tragedia se desencadena en torno a *lo que se dice*, y no a *lo que sucede* realmente. En este sentido, la palabra se constituye, dentro de esta estructura dramática, en el pilar sobre el cual se envolverá el conflicto.

Yago dejará, después de su accionar, las imágenes iniciales con las que la obra inicia, totalmente mutiladas. Es entonces desde este deseo de “mutilar, matar, humillar” desde donde se compone y adapta el texto.

2.3) *La hipótesis de trabajo.*

Luego de analizar varias de las posibilidades semánticas que el texto ofrecía, se procedió a elaborar una hipótesis de trabajo, la cual permitiera adaptar el texto conjugando el análisis de la misma, y la hipótesis escénica que se quería trabajar. La primera lectura realizada puso en evidencia el ya mencionado eje de los celos, y se decidió trabajar sobre el mismo, pero cambiando de foco: trabajar, en este caso, sobre los celos de Yago, personaje propulsor de toda la acción dramática. Esta hipótesis fue nutriéndose a lo largo de los ensayos y las discusiones grupales. También, en un primer momento, se manejó una hipótesis según la cual cada uno de estos tres personajes “habitaban” la obra desde tres temporalidades totalmente diferentes. Así, Yago se manejaba dentro de la velocidad ralentada, propia del estratega, propia de aquel que mide cada minuto con la intención de poner en funcionamiento algún mecanismo. Otelo, una vez inseguro con respecto a la fidelidad de Desdémona, se sumerge en un caos del que ya no sale hasta el fin de la

obra. Su temporalidad interna se ve afectada, sumergiéndose en una vorágine que no se condice con los tiempos propuestos por la estructura de la obra. Como dice Kott, lo que para Otelo sucede en el tiempo de una noche, al resto de los personajes les toma semanas. Desdémona, por otro lado, es el único personaje que no modifica su recorrido narrativo, ni su lógica temporal. Existe un importante juego entre el ser / parecer en la obra, del cual Desdémona no participa en ningún momento. Es esta constancia la que la mantiene alejada de los conflictos de la obra: ella los padece sin saber qué ha sucedido. Una vez muerta, la mentira se aclara, el conflicto se cierra, la noche cae sobre los personajes, y todo vuelve a su cauce.

Esta última hipótesis fue dejada de lado, ya que consideramos que podría ser un dato importante para la construcción de personajes, pero no para la totalidad del espectáculo. Por último, aparecieron finalmente, y luego de sucesivas lecturas, las dos hipótesis que dan pie a esta adaptación. Estas dos hipótesis se pueden enunciar de la siguiente manera:

- **Otelo** plantea, dentro de sus múltiples temáticas, la idea de la degradación psicológica/ moral de sus personajes. La tragedia comienza a gestarse desde el momento mismo que Yago es degradado en su puesto: desde esa primera degradación, no reconocimiento de las cualidades del mismo, la obra desarrolla una serie de degradaciones motivadas y planeadas por el primer “degradado” que llevará a los personajes a la tragedia final. La obra presenta la idea de que los valores encarnados por Otelo (valentía, integridad, lealtad, etc.) pueden ser fácilmente subvertidos por alguien que carece totalmente de ellos, dejando al descubierto un tópico que propone lo obsoleto y endeble de los “buenos valores” presentes en cualquier ser humano.
- De la mano de esta hipótesis, y siguiendo una lectura propuesta por Harold Bloom, en *Shakespeare, La invención de lo humano*, consideramos que el funcionamiento dramático de Yago podría ser desarrollado desde el punto de vista de un personaje - director de escena. Yago en tanto Director/ manipulador que dispone la organización escénica para la realización de su plan: dejar a Otelo en el mismo lugar en el que él se encuentra. Esta manipulación, muy cercana al

funcionamiento massmediático actual, insinúa que a través de la manipulación comunicacional se puede subvertir y deformar cualquier estado de cosas inicial, de las características que esta sea. Esta idea hace presente, nuevamente, la idea de un Otelo obsoleto en su configuración de valores, y lo contemporáneo de un personaje como Yago.

De este modo, y uniendo las dos hipótesis, *cassiOtelo* intenta presentar con el trabajo dramatúrgico realizado ***lo obsoleto de un personaje como Otelo, la contemporaneidad de un personaje como Yago, los procesos de degradación sufridos por todos los personajes, y la organización de la obra bajo las ordenes de Yago***. Estos fueron los objetivos que dieron lugar a la organización del proceso de adaptación que hemos seguido.

2.4) *El proceso de adaptación:*

J. Dubatti propone dos tipos de adaptación:

a) ***Adaptación genérica***: el **Ta** (texto adaptado) (...) no pertenece al género específicamente teatral, y se realiza un pasaje al género teatral en **A** (texto de la adaptación) a través de los códigos de la representación dramática y/o escénica. Esto implica un cambio genérico.

b) ***Adaptación poética (no genérica)***: tanto **Ta** como **A** son textos teatrales. No hay cambio genérico sino modificaciones dentro de las respectivas poéticas teatrales (es decir, el conjunto de convenciones que por selección y combinación generan un determinado efecto teatral y portan una ideología estética). (Dubatti, 1994:41, 42)

El tipo de adaptación que llevamos a cabo, siguiendo la clasificación de Dubatti, es la *adaptación poética (no genérica)*. Se apuntó a desarrollar un tipo de trabajo de creación escénica en el que la adaptación se configure como una actualización de los códigos propuestos en el original. Entonces, se trabajaron, desarrollaron y profundizaron las “modificaciones dentro de las respectivas poéticas teatrales”. En este sentido, se instaura una problemática conceptual en este trabajo que es válida dilucidar: se analiza la poética shakesperiana en primera instancia, para construir una metodología personal de adaptación frente a ese “textualidad madre”. La diferencia

es abismal: no se puede hablar de cambio de poéticas, ya que la poética entendemos el resultado de determinado trabajo estético, a lo largo de un trabajo personal. Este caso en particular, se presenta como la elaboración de una metodología personal para un trabajo específico. Considero válido hacer este tipo de aclaraciones conceptuales.

Las preguntas a hacerse para desarrollar un trabajo de adaptación teatral son múltiples. Como ya hemos dicho, en primer lugar, hay que considerar cuál es el texto a adaptar, el texto madre, o “*Texto adaptado (Ta)*”, siguiendo la designación de Dubatti, ya que esta elección ya contiene las claves de muchas de las preguntas que surgirán durante la adaptación. Cada texto en particular plantea determinadas problemáticas a resolver, remite a determinados contextos de producción, avala la presencia o no de algunas cuestiones escénicas. En este caso, se eligió un clásico: *Otelo*, de William Shakespeare. Este tipo de textualidad impone una pregunta básica: ¿por qué y para qué adaptar un clásico hoy? La convergencia de lo clásico y lo contemporáneo genera un lugar de cruces de lenguajes, de poéticas, de estéticas, que resulta más que interesante. Los clásicos se constituyen en tales dada la universalidad de las problemáticas planteadas en sus obras: es esta posibilidad de actualización constante la que da cuenta de la necesidad y placer por la adaptación de los clásicos. En este punto, insistimos en esta especie de “diálogo mudo” que se genera en el transcurso del proceso de adaptación. Retomando esta idea, ya desarrollada previamente, la pregunta que correspondía hacerse era: ¿cuáles son los valores que *Otelo* hace circular? ¿De qué habla la obra? Una vez definidas y respondidas estas preguntas, se pudo plantear una hipótesis de trabajo que conjugara el análisis textual de la obra y el funcionamiento escénico que ésta tendría (todo esto ya ha sido expuesto).

En el proceso de adaptación nos encontramos con diferentes instancias de trabajo. En primer lugar, se seleccionaron los criterios utilizados para la elección de personajes, reducción de actos y escenas. Luego, se definió una metodología, la cual fue sufriendo cambios a lo largo de los ensayos. En último lugar, se terminó se estructurar y cerrar el texto final, *casiOtelo*.

2.4.1) *Criterios para la elección de personajes. La reducción de Actos y Escenas.*

Una de las primeras cuestiones a resolver fue la elección de personajes. En un primer momento, se había decidido realizar una adaptación en la cual participaran 5 personajes: Otelo, Desdémona, Yago, Cassio y Emilia. Luego de haber analizado el texto con profundidad, se descartó la posibilidad de incorporar a Emilia y a Cassio. El personaje de Emilia, si bien es clave dentro del original - sobre todo en la particular relación marital que mantiene con Yago - no terminaba de configurarse como imprescindible para la construcción de un nuevo texto. La ausencia de Cassio, y la utilización de un muñeco en su reemplazo, dejaba lugar a interesantes opciones estéticas y dramáticas. Permitía dar un cierre final a la idea de Yago como manipulador, y al mismo tiempo genera con su continuo nombramiento el interés por lo que *no está* en escena, por aquello sobre lo cual se trabaja y habla *pero no se ve*. Esto le otorga a la estrategia de Yago más alcance: trabajar y dirigir lo que se ve, y, también, aquello que no está, que no puede responder ante su ausencia. Finalmente, la tragedia se circunscribió a los tres personajes sostenes de la acción dramática: Otelo, Yago y Desdémona.

De la obra original se tomaron las escenas y diálogos que desarrollan directa y específicamente el proceso de degradación y caos en el cual Otelo se ve inmerso, decisión que surge luego de haber seleccionado la hipótesis de trabajo ya mencionada.

Para esto, se omitieron las escenas iniciales de la obra, en las cuales se describe y da cuenta de la magnificencia de Otelo. Al hacerse hincapié en Yago, en su accionar, se procedió a privilegiar el modo de poner en funcionamiento su plan. Entonces se seleccionaron las escenas en donde este personaje va estructurando el mismo, y para Otelo se eligieron las escenas en las que directamente va siendo objeto de esta estrategia. En la adaptación, entonces, lo que se muestra a lo largo de las escenas es la resultante de la aplicación de la estrategia elaborada por Yago, “maniobra” que desarticula al Otelo victorioso, íntegro, para instaurar en escena un Otelo dudoso, temeroso, caído de su propia magnificencia.

Al haber reducido la cantidad de personajes era también necesario estructurar el trabajo de adaptación teniendo en cuenta las escenas en las que estos

interrelacionaban entre ellos, eliminando las escenas en las que otros personajes estaban presentes. Para poder realizar un trabajo dramático coherente, si bien se intentó respetar la lógica temporal y narrativa del original, en varios momentos fue necesario hacer saltos temporales y extraer textos de escenas anteriores o posteriores a lo que va sucediendo en el texto adaptado, con el objeto de poder lograr esa coherencia narrativa buscada. Todo lo que se omite (la destitución de Cassio, el pedido de ayuda de Cassio a Desdémona) se narra a través de los apartes de Yago. La presencia de estos monólogos informativos sigue la propuesta de Shakespeare: en *Otelo*, Yago tiene 8 apartes al público. Continuando con esta modalidad, se introdujeron varios de ellos para dar al público la información faltante.

Una vez realizado el análisis de texto, y encontrada la principal línea de sentido que se quería trabajar, tomar la decisión de reducir actos y escenas constituyó una elección importante ya que fue afectando la totalidad del trabajo. Esta decisión fue tomada con el objetivo de *intensificar* el conflicto dramático, atacarlo directamente en su esencialidad, sin dar lugar a lo anecdótico. Querer trabajar lo esencial de esta tragedia implicó en todos los pasos dramáticos un constante recorte de aquello que no era necesario en la elaboración del texto final. Como se observa, varios fueron los resultados de esto:

- Se siguió una única línea de acción (la cual involucra solamente a los personajes seleccionados);
- La adaptación se redujo a tres actos, concentrando en esta estructura la línea narrativa de todo relato;
- Se redujeron los personajes, los principales protagonistas de la tragedia que considera este análisis, y se los dispuso sobre un único espacio.

2.4.2) Metodología de adaptación:

En el proceso de adaptación de *Otelo*, la metodología utilizada fue variando, pero las operaciones dramáticas base sobre la que este trabajo se realizó, fueron las siguientes:

- Se eligieron sólo los tres personajes, a mí entender, participes de la tragedia en su sentido más profundo: Yago, Otelo, Desdémona.
- Elección de las situaciones dramáticas más importantes en la construcción del relato:
 - Elaboración del plan para destruir a Otelo;
 - Desarrollo e intensificación de la caótica situación en la que Otelo es envuelto por medio de los planes de Yago;
 - Se mantuvo a Desdémona en las escenas en donde ella se encuentra totalmente ajena a lo planificado por Yago;
 - Condensación de las escenas elegidas;
- Se limpiaron del texto todos los castellanismos antiguos, para aproximar brevemente el texto antiguo a nuestro castellano.
- Potenciación de la línea de sentido planteada por Harold Bloom en *Shakespeare. La invención de lo humano*, según la cual, Yago funciona a modo de dramaturgo, esteta, director de escena. Esto permite que se lo trate actoralmente al personaje como *manipulador*, y a Otelo y Desdémona, como *objetos a manipular*. Desarrollar esta hipótesis implicó, en la elección de escenas, aquellas en las cuales la utilización de su estrategia de acción era clara y concreta.

La aplicación de esta metodología estuvo sujeta a las necesidades de la escena. Se hicieron varias reformas a la adaptación inicial. En esta se desarrollaba una de las primeras hipótesis de sentido, la cual ponía el acento en las diferentes temporalidades en las que los personajes elegidos vivían dentro de la obra. Para profundizar esta hipótesis, la lógica temporal de la primera versión fue alterada, con la intención de profundizar esa línea de sentido: si los personajes “habitaban” la obra en distintas temporalidades, entonces la adaptación también seguiría esa estructuración. Una vez organizado (o *desorganizado*) el texto de esa manera, los actores nos reunimos y leímos esta primera versión. Si bien la hipótesis era interesante, se observaba que no funcionaba escénicamente. Esta desorganización temporal fue desechada finalmente. Se optó entonces por seguir la línea narrativa original, pero condensando las situaciones dramáticas elegidas. Al mismo tiempo, otras hipótesis fueron teniendo más importancia en la elaboración del trabajo, ya que

no solo funcionaban escénicamente, sino que daban lugar a una potenciación del texto en sí. Por ejemplo, la decisión de trabajar sobre Yago desde un lugar de manipulador, implicaba conjugar una determinada lectura del texto, pero también poner en funcionamiento códigos actorales específicos para ese registro.

Desde esa primera lectura, la modalidad de lectura/ reformulación se constituyó en la elegida para el armado de la adaptación final. Cada nueva propuesta, por mínima que fuera, era leída por el grupo, con el objeto de ver su funcionamiento real, los errores que presentaba, los cambios que exigía. De este modo llegamos a la elaboración final de *cassiOtel*. En el transcurso del proceso de trabajo, se reformuló aproximadamente 5 veces la adaptación inicial: se agregaron dos escenas⁴, se eliminó parte de la escena I, Acto I y se agregó un último texto antes de la canción. Las escenas o fragmentos que han sido eliminadas, lo han sido en función de una mayor comprensión del texto resultante.

Debe aclararse, sin embargo, que los cambios estructurales más importantes estuvieron realizados en base a la necesidad de encontrar un orden en la narración, no tanto en la elección o no de escenas. Las escenas que se encuentran en el texto final son en su mayoría las que desde un principio se trabajaron, ya que el análisis realizado previamente reveló que eran estas situaciones las que se presentaban como claves en el armado de la adaptación.

La adaptación inicial, por otro lado, presentaba una larga escena en la cual Otelo y Desdémona trabajaban en contrapunto: mientras Otelo daba cuenta de su deseo de venganza y muerte por la traición supuestamente cometida, Desdémona contaba cómo se había enamorado del moro, y su decisión de estar con el frente a cualquier acontecimiento (“Amo al moro lo suficiente para pasar con el mí vida”). De esta escena, fueron prescindidos la mayoría de los textos, para dejar en su lugar las dos declaraciones que encierran el sentido total de la misma.

A su vez, esta escena sirve como imagen – síntesis: a lo largo de la obra se da cuenta del por qué de esta escena inicial:

⁴ Se agregaron las escenas II y IV del Acto II, ya que era necesario dar cuenta de la totalidad y avance del plan de Yago, de otro modo, se estaba dando por hecho que el público *conocía* ya la historia contada. Creo que principalmente uno de los riesgos de adaptar a Shakespeare es ese: dar por sentado que la gente ha leído sus obras, y, con esto, caer en el riesgo de obviar información necesaria en la construcción del relato.

Otelo:

¿Qué sentimiento tenía yo de sus horas furtivas de lujuria? Yo no las veía, no pensaba en ellas, no me hacían sufrir. La noche última dormí bien, comí bien, estaba alegre, y mi espíritu era libre; no hallaba en su boca los besos de Cassio. Al que ha sido robado y no se ha enterado de la falta de lo sustraído, dejadle en la inocencia del hurto, y no habrá sido robado del todo.

Desdémona:

Amo al moro lo suficiente para pasar con el mí vida: el estrépito franco de mi conducta y la tempestad afrontada de mi suerte lo proclaman a son de trompeta en el mundo. Mi corazón está sometido a las condiciones mismas de la profesión militar de mi esposo. En su alma es donde he visto el semblante de Otelo, y consagro mi vida y mi destino a su honor y a sus valientes cualidades.

El trabajo de cuerpo realizado refuerza el estado de contención en el que los personajes se encuentran, con la intención de aunar en la escena el deseo existente entre ellos, y, al mismo tiempo, la duda presente en Otelo. El acto de *oler* al otro, desarrolla en un doble sentido esta idea: se huele el cuerpo deseado, y se huele la presencia de un posible otro en ese cuerpo, de una potencial huella ajena.

Esta primera imagen se repite a lo largo de la obra, para finalmente quedar desarmada, espacial y relacionalmente. Para la elaboración de esta escena, se utilizó este texto, que fue escrito con la intención de generar desde la escritura la imagen necesaria:

El erotismo contenido.

La piel de Desdémona, en un haiku:

Piel
Piel de seda
Piel
Piel de seda y miel

La imagen: dos cuerpos. Presentes. Con presencia absoluta, íntegra, en una respiración al unísono.

El deseo que se pliega en su mismo movimiento. El deseo que reúne, separa, es movimiento hacia y movimiento desde. Hasta ahí nomás: memoria del cuerpo del otro, y en esa memoria búsqueda del reconocimiento continuo, incesante, que supone el “estar con” el otro. Ese otro: ese otro mundo, ese otro deseo, ese otro espacio.

¿Cómo plantarse frente a la persona que te completa, y desde ahí generar el espacio del “no llegar”? ¿El erotismo contenido, el deseo que no se satisface, es no llegar? ¿Cómo se traduce en cuerpo? Lo contenido: ¿genera un brutal crecimiento del deseo? ¿Lo aplaca?

La obra le muestra al espectador, en este primer momento, esto: esa pulsión vital que une a los personajes. Esa pulsión absolutamente arcaica, que pide solo esa intimidad, ese contacto, esa entrega del cuerpo ajeno. Ese contacto no logra darse del todo: se llega a un “casi”. Ese “casi” desespera, aturde, deja en pendiente. De la pendiente de los cuerpos sale el texto. Se va a la escena, se va a la historia. Difícil de contar. Difícil que estos cuerpos logren esos. Casi tan difícil como soportar el deseo acumulado en los días, en la piel, en el deseo mismo.

Algo así como:

La noche grita
Envuelta en mi lengua⁵

Los ensayos reales comenzaron cuando la obra ya estuvo totalmente definida. Antes de eso, el grupo se reunió en varias oportunidades, con el objetivo de leer las escenas y analizarlas. Fue justamente en estas reuniones que las contradicciones dramáticas se podían observar, hecho al cual ya hemos hecho referencia.

La propuesta escenográfica fue realizada paralelamente al trabajo de adaptación. La idea original, que fue mantenida hasta el final, sostenía la necesidad de tener a todos los actores todo el tiempo en escena. Si bien finalmente los actores salen del cuadrado, la idea se mantiene en esencia: los actores son partícipes de lo que sucede allí dentro.

⁵ Los haikus pertenecen a Javier Malfitani.

Tener elaborada una propuesta de puesta simplificada – en cierta medida - el trabajo *dentro* de la escena. Tratamos desde un comienzo de dejar de lado la experimentación, para lo cual el grupo logró una sintonía actoral que creo es mi deber señalar. Se generó un prolífico y productivo ambiente de trabajo: desde un principio fue claro el lugar al cual se quería llegar con la adaptación, lo cual hizo propicio este ambiente. De este modo, antes de pasar a escena, antes de pasar al cuerpo la estructura propuesta, se elaboró un diseño básico de movimiento escénico, que en su mayoría fue respetado. Una vez pasada al cuerpo esta estructura, comenzó el trabajo de experimentación y juego con el material planteado. En esta instancia, la colaboración, dedicación y sentido de pertenencia de los actores al trabajo de investigación escénica es *nuevamente* digno de señalar y especificar.

2.4.3) *El texto final: cassiOtelos.*

Luego del proceso de adaptación descrito, el texto final que llevamos a escena, posee la siguiente estructura:

Acto I:

- **Escena I: *La contención.*** Material de base: escena I, acto IV; escena 4 del acto III, escena III acto III/ Escena III, Acto I.
- **Escena II: *La planificación.*** Material de base: escena III, Acto I, escena III, Acto II.

Acto II:

- **Escena I: *La inserción de la duda.*** Material de base: escena III, Acto III.
- **Escena II: *La planificación – 2ª parte.*** Material de base: Escena I, Acto II; escena III, Acto II.
- **Escena III: *El pedido.*** Material de base: escena III, Acto III.
- **Escena IV: *Yago encuentra el pañuelo.*** Material de base: Escena III, Acto III.

- **Escena V: *El pañuelo***. Material de base: escena IV, Acto III.

Acto III:

- **Escena I: *La agresión***. Material de base: escena II, Acto IV.
- **Escena II: *La confirmación***. Material de base: escena III, Acto III.
- **Escena III: *Canción del sicómoro***. Material de base: escena III, Acto IV.

Siguiendo de este modo la estructura básica de todo relato (Introducción/ Desarrollo/ Cierre), el Acto I presenta los personajes que participan en la obra y el problema inicial. El Acto II desarrolla el plan elaborado en el Acto I, y el Acto III es la decantación y cierre de toda la estrategia de Yago. En el Acto III, Yago ya nada tiene que hacer, salvo dar el toque final. En la última escena, solo quedan en el escenario Desdémona y Otelo, en estado de despojamiento total.

Si se observan los actos y escenas elegidos, en su mayoría pertenecen al Acto III del original, que es donde se encuentra el nivel más alto de intensificación del conflicto. Para la elaboración del plan, se utilizaron textos del Acto I y II, que es donde el conflicto se presenta en la obra.

El caso de Yago.

La decisión de multiplicar/ desdoblar este personaje, y al mismo tiempo, elegir actrices en vez de actores, tiene varios motivos:

- Tomando como punto de partida el costado “femenino” de este personaje, y a la vez entendiendo que Yago posee en su caracterización varias de las características que socialmente le son atribuidas a la mujer (murmuradora, enredadora, etc.) se decidió llevar ese rasgo al máximo mediante la elección de actrices y no actores. Esta decisión dramática implicó en el trabajo de adaptación del texto profundas reflexiones sobre determinadas palabras a usar. La problemática que fuertemente se planteó estuvo relacionada con el

nombramiento del personaje: si Yago iba a ser tratado como mujer o como hombre, en su designación genérica. Finalmente, se decidió no hacer modificaciones al respecto. Yago sería tratado como hombre, ya que lo que se intenta hacer aquí es desarrollar el mencionado aspecto femenino del personaje, pero sin anular su “ser” masculino. A la vez, esto planteó algunas cuestiones interesantes: más allá de una cuestión de género, lo que aquí intentamos trabajar, fue la problemática específica de este personaje en particular, que trasciende su “ser mujer” o “ser hombre”.

- En cuanto al desdoblamiento/multiplicación de este personaje, fundamentamos esta decisión en la diversidad y riqueza del personaje. Para cumplir su objetivo, Yago deberá, ante distintos personajes, actuar de diversas maneras: no hay límite posible en las mil facetas adoptadas por el para llevar a cabo su estrategia de destrucción. Esta capacidad de desdoblamiento que intrínsecamente el personaje tiene en su composición dramática, fue la que se me presentó como una opción interesante para trabajar. En este sentido, podrían ser tres Yagos, como 200, como 1000.

Al mismo tiempo, al estar Yago desdoblado, se desarrolla y potencia desde cada uno de ellos diferentes facetas de la construcción del personaje. También con esto se puntualiza la idea de Yago como manipulador/ organizador de la escena.

Otelo, blanco.

Una de las líneas de sentido excluidas, desde la adaptación en sí hasta la elección del actor, fue el tópico relacionado con la condición de extranjero, negro, de otra raza que define a Otelo. Si bien la raza de este personaje determina y potencia el conflicto suscitado entre Desdémona y Otelo (Yago utiliza esta diferencia racial como motivo para infundir más sospechas: “Así, para hablarte claramente, digamos que no haber aceptado tantos partidos como se le proponían con hombres de su país, de su color, de su condición, a lo que vemos tiende siempre la Naturaleza, ¡hum!, esto denota un gusto muy corrompido, una grosera desarmonía, de inclinaciones, pensamientos contra Naturaleza...”, *Otelo*, Acto III, escena 3) en esta adaptación no ha sido el eje

de conflicto. El eje desarrollado para llevar a cabo esta adaptación, fueron los *motivos* que impulsan el accionar de Yago.

De todos modos, esta condición de diferente debía ser marcada de algún modo. Varias fueron las propuestas que fueron surgiendo en los ensayos: la que más nos convenció fue la idea de la marca, del sello. Para esto, Otelo lleva en el cuello la inscripción de *MORO*, en letras negras, y con esto se da por sentado aquello que lo señala como *diferente*, presentado aquel peso socio – cultural que lo separa y aleja del resto.

Capítulo III: *La propuesta escenográfica: La tragedia por todos observada.*

“Días atrás pude ver en la televisión francesa una entrevista a Orson Welles sobre el tema de Shakespeare, donde él empezaba diciendo algo así como ‘todos hemos traicionado a Shakespeare’. La historia del teatro, de la representación, muestra cómo las obras son constantemente reinterpretadas y reinterpretadas, y que a la vez permanecen inalcanzables, intactas. Por lo tanto, se demuestra que siempre son más que la última interpretación empeñada en decir la última palabra sobre algo de lo cual jamás podrá decirse última palabra. (Brook, 1987: 91).

3.1) *La elección del espacio.*

Para la puesta en escena de la adaptación de *Otelo*, se eligió la sala de teatro Medida por Medida. La misma fue elegida en base a ciertas condiciones espaciales que la propuesta escenográfica consideraba. Por ejemplo, se necesitaba un espacio chico, que permitiese una cercanía importante entre el público y los actores. La intención de acercar al público se relaciona con uno de los objetivos centrales de la propuesta escenográfica: ser todos partícipes de la tragedia observada.

3.2) *La propuesta de puesta de escena. Objetos. Vestuarios.*

La adaptación de *Otelo* que aquí proponemos posee las siguientes características: La obra se desarrolla sobre un piso de Bagum blanco, de 3,5 x 3,5, espacio sobre el que se desarrolla la totalidad de la acción escénica. El “afuera” del cuadrado, es utilizado para las entradas y salidas de los personajes, no teniendo otra utilización. En el cuadrado, se ubican en cada esquina 4 cubos/ dados de fibrofácil de color negro, material elegido en base a su fácil movilidad. Es necesario que los mismos sean fácilmente transportables ya que con ellos Yago va armando la disposición escénica, profundizando con esto la idea de Yago como “director de escena”. La intención de crear un ámbito específico del “acontecer escénico”, simbolizado en el cuadrado, integra varias hipótesis planteadas a lo largo del espectáculo:

- Los personajes son observadores activos y pasivos de los procesos de degradación a los cuales van siendo sometidos por el accionar de Yago. Para ello, es importante la presencia de todos *todo el tiempo*;
- Esta restricción espacial permite, a su vez, el desarrollo de Yago en tanto manipulador concreto de las situaciones escénicas que se desarrollan. Es por esto que Otelo y Desdémona son ubicados en el espacio acorde a las directivas de Yago.
- La representación de un cuadrado en el piso, con cubos en las esquinas, remite simbólicamente a la idea de ring de boxeo, ring donde lo que se pone en juego es la idea de una lucha de fuerzas, lucha realizada con el único objetivo de ganar, ganar algo, pero ganar, al fin.
- Este cuadrado blanco, con sus cubos/ dados negros, también intenta metaforizar espacialmente la idea del juego de ajedrez, fusionando el tablero donde las piezas son acomodadas, y los dados, símbolo de lo lúdico, aspecto que Yago encarna (la obra es, en un punto, su propio y personal juego de estrategia).

Los colores elegidos para la puesta fueron básicamente 4: se decidió trabajar con el blanco y el negro como colores de base, marfil para los vestuarios de Otelo y Desdémona, y para algunos detalles (el almohadón, el bordado de los pañuelos, etc.) se utilizó rojo. La presencia del color rojo en la puesta está relacionada con la carga simbólica que este color ya posee: hace referencia a la sangre, a lo apasionado, a lo violento. Otelo tiene en su vestuario detalles rojos para reforzar la idea del personaje como guerrero.

Objetos.

Se eligieron muy pocos objetos, y cada uno de ellos fue potenciado al máximo. Los objetos presentes en escena son:

- *Los cubos/ dados:* Los cubos ubicados en las esquinas dan lugar a la intervención sobre el ordenamiento inicial de la escena, ordenamiento que va

siendo reformado por los Yagos. También sirven para los objetos utilizados e el espectáculo.

- *Los pañuelos*. Cada Yago juega con un pañuelo, multiplicando de este modo el significado del mismo. Este objeto, dentro de la obra original, así como en la adaptación, se configura como objeto – personaje, en tanto y cuanto es motivo y causa de conflicto, así como desenlace de la duda. En este sentido, era necesario que los tres Yagos tuvieran un pañuelo, para recalcar la importancia de la estrategia de pérdida del mismo.
- *El almohadón*: Al suprimirse la muerte de Desdémona, consideramos que se necesitaba suplir simbólicamente esta muerte. Ya que Desdémona muere asesinada en su cama, asfixiada con un almohadón, era el objeto que correspondía a ese momento de la obra.
- *El muñeco*: Ante la ausencia de Cassio, personaje central en la elaboración del plan por parte de Yago, la utilización del muñeco en lugar del personaje real, con la consiguiente manipulación del mismo, potencia y cierra la idea de los Yagos manipuladores.

Diseño de vestuarios.

Para el diseño de vestuarios se aplicaron tres criterios de diseño diferentes. Dada la universalidad de las obras de Shakespeare y su capacidad asombrosa de actualización en todo momento, pensamos que trabajar tres referencialidades históricas diferentes podría dar cuenta de esta idea. Entonces:

- *Desdémona*: Profundizando líneas semánticas ya esbozadas, para el diseño de vestuario de este personaje se consideró apropiado plantear un vestuario corte princesa, estilo renacentista, con un peinado que apoyara este perfil. Esta imagen está relacionada también con su significación dentro de la obra: es el único personaje que no altera su ser/ estar dentro del texto. Este análisis necesitaba una apoyatura a nivel imagen, y es a través del vestuario desde donde intentamos dar cuenta de esta idea.
- *Otelo*: Para el diseño de vestuario de Otelo, varias posibilidades fueron contempladas. Su condición de guerrero fue desde el principio una gran

restricción, ya que en tanto construcción de personaje, es un dato que no se puede pasar por alto. De este modo, y actualizando el perfil de guerrero, llevando esa imagen a otro momento histórico, se pensó en vestuario corte principios de siglo, con una nueva figura de guerrero, con *otros* valores circulando. La presencia de color rojo (los tiradores) en el vestuario de Otelo simboliza esta condición característica del personaje.

- *Yago*: Para Yago había que observar dos cuestiones prácticas. Por un lado, el trabajo de manipulador que tiene dentro de la obra requiere ciertas características. Por ejemplo, los brazos no se deben ver, ya que el trabajo del manipulador se centra en las manos, y la visión de los brazos desnudos desconcentra. Se necesitaba un vestuario lo suficientemente neutro para recalcar esta idea. Pero, por otro lado, también era necesario subrayar a través de sus vestuarios la decisión de trabajar con mujeres para este personaje. Se tenía que acentuar esta opción, para darle consistencia. Al elegirse vestidos de falda larga para el vestuario de este personaje, se daba cuenta de estos dos aspectos. Se eliminaron las mangas largas, dejando los brazos al descubierto, acentuando aun más la figura femenina. Se eligió color negro para sus vestuarios, en oposición a los vestuarios de Otelo y Desdémona, para poner en evidencia el juego entre manipulador/manipulado.

3.3) *Sobre el código actoral:*

Enfrentarse con los códigos actorales específicos para representar textos shakesperianos es no solo enfrentarse a la dificultad del abordaje actoral en sí, sino a las miles de representaciones que ese texto ya tiene, que le imprimen determinada “historia” a cada personaje. Valenzuela, al respecto, dice:

“...admitimos que, por ejemplo, para interpretar a Otelo sin caer en el ridículo nuestra dicción debe hacer justicia a la música shakesperiana o que el comportamiento del Moro debe recordar inequívocamente al de una fiera en cautiverio. ¿Quién dicta esas verdades? ¿La ley divina? ¿Las demandas de la Razón? ¿Las convenciones de la Alta Cultura? ¿Las reglas de la Belleza? ¿Los certeros caprichos del inconsciente? Cualquiera sea la fuente de la Autoridad, puede apreciarse sus efectos sobre nuestra carne y

nuestros pensamientos: cada uno de nosotros establece *una manera particular* de prestar oídos o de desoír esas verdades y de actuar en consecuencia. (...) La norma trascendente con la que dialoga el actor emana del Otro (una entidad de conciencia simbólica, en el sentido lacaniano del término) que se esconde detrás del director o de los espectadores empíricos y les contagia su autoridad”. (José Luis Valenzuela: 2003, Pág. 34)

Esto implica que, ya de entrada, uno se encuentre en una especie de encrucijada histórica – tradicional que se presenta a modo de antecedente, frente al cual uno ofrece una nueva concepción de Otelo, Yago, Desdémona. Insistimos en la idea de diálogo: no solo la puesta o la concepción semántica que uno pueda tener sobre el texto entra en franca conversación con “los previos” *Otelo*, sino que el abordaje actoral también lo hace, sumándose a la concepción que prevalece de sus personajes, o aportando nuevas formas y representaciones. En este caso, nos hacemos eco de la caracterización concreta que cada uno de los personajes tiene, pero intentamos potenciar algunos rasgos que consideramos definitorios de los personajes, en busca de esta intensificación de lo esencial de la tragedia elegida.

Continuando con los principales problemas que se plantearon a nivel actoral - y sobre todo dentro de Córdoba, ciudad donde la tradición de teatro de texto nunca se ha instaurado del todo⁶ - nos hemos enfrentado con algunas preguntas básicas, relacionadas con la forma de encarar una obra clásica, sobre cuál podría/ tendría que ser el código de actuación a utilizarse, cuáles son las formas de apropiarse del texto y hacerlo cuerpo, sin que quede “solemnizado” en su decir y en su actuar.

Una de las pautas más importantes que decidimos seguir en el proceso de creación escénica, fue la eliminación del acartonamiento que usualmente trae aparejado el tratamiento actoral de las obras de Shakespeare. Esta tarea se nos presentó un tanto difícil, ya que los textos en sí poseen determinada rítmica y estructura que los convierten en difíciles y cerrados en su enunciación. Haciéndonos cargo de la poca práctica que teníamos de este código en particular, intentamos aproximar la poética shakesperiana lo mejor posible a nuestro cotidiano, y de ese modo poder aprehender/ aprender la poesía inscripta en *Otelo*. Para poder despejar lo solemne en que se puede caer en el registro actoral, el análisis de texto y la comprensión de las

⁶ Si bien en este último tiempo la escritura y el trabajo sobre textos ha crecido inmensamente, Córdoba posee una gran tradición de creación colectiva, con el correspondiente rechazo al texto característico de esta modalidad.

imágenes planteadas por cada uno de los textos fue clave. Una vez comprendidas cabalmente todas las formas discursivas propias de la escritura shakesperiana, se logró un acercamiento a la construcción de los personajes más rica y profunda. En este proceso, ciertos rasgos definitorios trataron de mantenerse, pero, al mismo tiempo, también se les intentó dar otros matices que dispararán las posibles lecturas escénicas hacia múltiples lugares:

- *Otelo*: Una de las principales caracterizaciones/ definiciones de este personaje, es el de guerrero. Otelo es: extranjero (en el contexto de la obra original), moro, negro, y guerrero. Son estas características las que generan y despiertan en Desdémona la atracción primera. La intención, entonces, fue, justamente, desarmar, precisamente, a ese guerrero, a ese personaje que nada podía ni puede destruir.
- *Yago*: Dentro de la obra, Yago es el “cerebro”, el estratega perfecto. Este personaje está regido por el principio de la razón, en oposición a Otelo, que funciona desde lo pasional. Desde la configuración del personaje como estratega y manipulador, se intentó profundizar varios matices, para poder enriquecer esta caracterización primera. Se dividió en tres aspectos a trabajar: Yago 1 (Natalia Di Cienzo) tuvo a su cargo la profundización de lo más sexual y manipulador del personaje, realizando para esto un trabajo corporal más intenso. Yago 2 (Analía Juan) enfatizó el costado irónico, centrando su trabajo en lo gestual. Yago 3 (Daniela Martín) subrayó justamente el perfil más mental de este personaje, trabajado desde la quietud y la detención.
- *Desdémona*: La idea de Desdémona entre el original y lo que se trabajó actoralmente aquí continua una línea actoral ya “establecida”, si se quiere. Es decir, siguiendo con la hipótesis presentada anteriormente sobre la continuidad narrativa de este personaje, el mismo ha sido trabajado como el texto lo sugiere: como una adolescente “curiosa”, figura de “ángel – demonio”, exacto intermedio donde se dan cita el despertar amoroso del personaje, la inocencia y al mismo tiempo, lo erótico presente.

Brook dice:

“Debemos apartar al actor de la falsa creencia de que hay un estilo sublime de actuación para encarar los clásicos, y un estilo más ‘realista’ para las obra actuales. Tendremos que hacerle ver que el desafío que le plantea el verso libre es el de obligarle a aportar, en su tratamiento, una búsqueda mucho más profunda de la verdad, de la verdad de la emoción, de la verdad de las ideas, de la verdad del personaje – todas ellas claramente separadas, y sin embargo interrelacionadas – para encontrar así, como su condición de artista lo presume, con objetividad, la forma capaz de dar vida a estos significados.” (Brook, 1987:99)

El concepto de “sublime” fue, justamente, constituyó una de las claves. No quisimos en ningún momento repetir esta formalidad en el “hacer Shakespeare”. Desde un principio, uno de los objetivos que el grupo se propuso fue encontrar esa verdad de la que Brook habla, tanto en los personajes como en las ideas, así como en las imágenes poéticas presentes en el texto. Durante los ensayos, una modalidad que se llevó a cabo con frecuencia fue la de cuestionar al actor constantemente sobre aquello que estaba diciendo en escena. Este procedimiento reveló, en más de una oportunidad, que el tipo de construcción discursiva que el texto posee, hace que por momentos uno pierda conciencia de aquello que está diciendo en escena. Realizar este tipo de trabajos nos permitió ir acercándonos más profundamente al texto, a la palabra, a las formas, verdades e imágenes que la obra posee.

El caso específico de Yago:

Como ya se ha mencionado, Yago, dentro de esta adaptación, tiene un doble funcionamiento escénico. Por un lado, es la representación del personaje original, en este caso, desdoblado en tres personajes, por razones que ya se han explicitado. Por otro lado, Yago tiene a su cargo *la organización de la escena*. Es este personaje quien digita todo lo que sucede en el interior de la misma, desde la entrada y salida de Otelo y Desdémona, la ubicación de los mismos, el ingreso y salida de elementos, la disposición de los cubos, el manejo del muñeco. Esto le otorga a Yago el doble carácter de personaje y de manipulador, cerrando y poniendo en funcionamiento una de las principales hipótesis de este trabajo, la cual sostiene que bajo la influencia de Yago es que la tragedia se desencadena. Entonces, para su abordaje actoral, se utilizaron también técnicas de manipulación de objetos, que le daban al personaje

una mayor riqueza y potenciaban la idea sobre la cual se estructura el espectáculo. Escénicamente, Yago tiene un adentro y un afuera sobre el que accionar:

- *Adentro*: Al interior de la escena, Yago se desenvuelve según el papel asignado al personaje, es decir, desarrolla su recorrido narrativo, interrelacionándose con el resto de los personajes.
- *Afuera*: El afuera está relacionado directamente con su actividad como manipulador. Desde el afuera de la escena, Yago va organizando las entradas y salidas de Desdémona y Otelo, la distribución de algunos objetos (tales como el pañuelo, etc.), los cambios espaciales, etc.

En el afuera del cuadrado, cada uno de los Yagos se encuentra en estado neutro, no participa ni interrelaciona con lo que sucede adentro.

Apéndice: Conclusiones y Bibliografía utilizada.

Conclusiones.

Adaptar *Otelo*, de William Shakespeare, me introdujo de lleno en una tarea difícil, de un profundo análisis del original, en donde cada operación dramática se enfrentaba al peso de la tradición, a las previas y múltiples lecturas que ya se han hecho del texto, a las miles escenificaciones que la obra ya tiene: es decir, a la tradición shakesperiana en su totalidad.

Creo que esta es la razón por la que introduzco a la tarea de adaptación la idea de una necesidad dialógica. Uno no dialoga (o monologa, en todo caso) solamente con la obra shakesperiana, uno dialoga (y aquí sí, dialoga) con toda este modo preexistente de “hacer” *Otelo*; ya sea llevarlo a escena, hacer un análisis literario profundo de temas y sentidos posibles, filmarla, etc. Aún así, los clásicos poseen esa riqueza productiva que permiten que esto suceda (y siga sucediendo) de esa manera. Constantemente acudimos a ellos porque allí encontramos las respuestas que muchas veces necesitamos encontrar.

Me atrevo a afirmar que los clásicos pueden describirse como materiales atemporales, que exceden sus contextos de producción, y se convierten en reflexiones sobre el ser humano y su modo de relacionarse con la humanidad y la divinidad. En este relacionarse, diversas problemáticas surgen: la obtención de poder, el sentido del deber, los mandatos morales constituyentes del ser social, el estatuto del ser, la existencia de lo divino, etc. En este sentido, actualizar un clásico necesita una reflexión profunda de la problemática presentada en la obra original, pero también exige y necesita la meditación de nuestra contemporaneidad y de aquellas similitudes/ diferencias presentes entre los dos campos culturales. Como dice Dubatti, “reescribimos a Shakespeare... para hacerlo nuestro contemporáneo”, y a través de sus palabras, proponer nuevas reflexiones y pensamientos sobre aquello que sucede a nuestro alrededor. La figura de Yago, desde esta perspectiva, es paradigmática: se acerca, inexorablemente, al alcance de los massmedia, a la

constante des-comunicación en la que poco a poco nos vamos sumergiendo, a la falta de valores que se erijan de manera modélica.

En el medio, ideas sueltas:

El uso de la palabra en su doble objetivo: *dar vida, o matar*.

Lo obsoleto, lo muerto, *lo caduco*.

La necesidad de esperar *algo de alguien*.

Lo real, en oposición, *como un muro*.

Cerramos este trabajo con un fragmento de Sanchis Sinisterra, quien analiza aspectos que se han constituido en importantes puntos a trabajar en el transcurso de la investigación.

...adaptar un texto clásico puede ser una operación efectivamente mutiladora, reduccionista, que someta la complejidad de la obra a los tics y las convenciones de una teatralidad complaciente y trivial; o puede ser, en cambio, un intento de traducir los principios y soluciones dramáticas originarios a un sistema teatral diferente, pero asimismo complejo, coherente y, en la medida de lo posible, riguroso.

En este último supuesto, el texto no es tanto adaptado como ‘adoptado’, acogido en un ámbito escénico que se rige por otras normas, que se basa en otros principios, que se orienta hacia otros objetivos, todo él surcado por otros valores y significados.

No es posible ser ‘fiel’ a los clásicos. Todo proceso de adopción a una nueva patria impone renunciaciones, abandonos, cambios. El ámbito originario, el “hogar” de procedencia ya no existe. El tejido sociocultural y el sistema teatral que dieron al texto su forma y su sentido se diluyen poco a poco en el pasado. Sólo cabe esperar y desear que se produzcan también mejoras, ganancias, crecimiento: una nueva vida. (Sanchis Sinisterra, 2002: 176, 1779)

Algunas ganancias, un cierto crecimiento, una vida nueva/ diferente/ otra, una alteridad proporcional a nuestro modo de concebir y recibir la obra, es el resultado de este trabajo.

De nuevo, entonces:

Palabras, palabras, palabras.

BIBLIOGRAFÍA

- AUDEN, W.H;** *El mundo de Shakespeare*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1999.
- BARTÍS, RICARDO;** *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, edición de textos e investigación a cargo de Jorge Dubatti, Ed. Atuel, Buenos Aires, 2003.
- BORGES, JORGE LUIS,** *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- BLOOM, H;** *Shakespeare, La invención de lo humano*, Ed. Norma, Colombia, 2001.
- ; *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- BROOK, Peter;** *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro*, Ed. Fausto, Buenos Aires, 1987.
- CARBONELL I CORTÉS, OVIDI,** 1997, *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CILENTO, L;** *Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual*, en *Nuevo teatro, Nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, 2000.
- DUBATTI, J;** *Para un modelo de análisis de la traducción teatral*, en *El teatro y su crítica*, de O. Pellettieri, Ed. Galerna, Fac. de F. y Letras, UBA, Bs. As, 1998.
- ; *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999.
- ; *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, 2000.
- ; *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 2002.
- ; *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 2003.
- ; *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, ed. Atuel, Buenos Aires, 2003.
- ECO, U;** *Obra abierta*, ed. Planeta, Buenos Aires, 1992.
- KOTT, J;** *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- PAVIS, P;** *Diccionario de Teatro*, Paidós, Barcelona, 1994.
- ; *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- ; *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, UNEAC, Cuba, 1994.

SANCHIS SINISTERRA, J; *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque editorial, España, 2002.

SANTOYO, JULIO CÉSAR; *Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología*, en *Cuadernos de Teatro clásico*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, nº 4, 1989.

SCOLNICOV/ HOLLAND (comp.); *La obra de teatro fuera de contexto*, Siglo Veintiuno editores, México, 1991.

SHAKESPEARE, W; *Otelo*, en *Obras Completas - Tomo II*, Aguilar, México, 1991.

UBERSFELD, A; *Semiótica Teatral*, Cátedra, Madrid, 1989.

----- *La escuela del espectador*, Asociación de Directores de España, Madrid, 1997.

Notas de Revistas:

CILENTO, LAURA; *Adaptación de textos extranjeros: leer para producir*, en Rev. CELCIT, nº 17 – 18.

DE FRANCISCO, I; *El muro de Otelo*, en la sección EL Cultural, Diario El Mundo, Madrid, 02/05/2001.

DUBATTI, J, *Hacia una definición de la “adaptación teatral”*, en La Escalera IV. Anuario de la Escuela Superior de Teatro, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, n.4, 1994.

-----, *Shakespeare, ¿nuestro contemporáneo?*, en Revista Teatro Al Sur, nº 27, nov. 2004.

GARCIA MONTERO, L; *Las respuestas de Shakespeare*, en la sección EL Cultural, Diario El Mundo, Madrid, 02/05/2001.

IRAZABAL, F., “*La nueva dramaturgia o la fragmentación del sentido*”, El Picadero, Buenos Aires, noviembre 2001.

PARTE II:

Texto original

Texto adaptado.

cassiOtelO

Una adaptación de *Otelo*, de William Shakespeare

Puesto que está equivocada toda la
Mitología, y el Amor es el hijo extraño de
la Desesperación y los Celos: aquí me
tienes, Amor; aquí está el desesperado y el
celoso sin el cual tu gloria no podría existir.

Manuel Mújica Lainez, *Luminosa espiritualidad*.

Daniela Martín.

cassiOtelO

Personajes:

Otelo: Hernán Sevilla.

Desdémona: Bárbara Figueroa Caelles.

Yago 1: Natalia Di Cienzo.

Yago 2: Analía Juan.

Yago 3: Daniela Martín.

Acto I:

Escena I: *La contención.*

Escena II: *La planificación.*

Acto II:

Escena I: *La inserción de la duda.*

Escena II: *La planificación – 2ª parte.*

Escena III: *El pedido.*

Escena IV: *Yago encuentra el pañuelo.*

Escena V: *El pañuelo.*

Acto III:

Escena I: *La agresión.*

Escena II: *La confirmación.*

Escena III: *Canción del sicómoro.*

ACTO I

ESCENA I: *La contradicción*

*En escena, Otelo, Desdémona, adelante.
Atrás, los tres Yagos. Luz sobre Otelo y Desdémona.*

Otelo:

¿Qué sentimiento tenía yo de sus horas furtivas de lujuria? Yo no las veía, no pensaba en ellas, no me hacían sufrir. La noche última dormí bien, comí bien, estaba alegre, y mi espíritu era libre; no hallaba en su boca los besos de Cassio. Al que ha sido robado y no se ha enterado de la falta de lo sustraído, dejadle en la inocencia del hurto, y no habrá sido robado del todo.

Desdémona:

Amo al moro lo suficiente para pasar con el mí vida: el estrépito franco de mi conducta y la tempestad afrontada de mi suerte lo proclaman a son de trompeta en el mundo. Mi corazón está sometido a las condiciones mismas de la profesión militar de mi esposo. En su alma es donde he visto el semblante de Otelo, y consagro mi vida y mi destino a su honor y a sus valientes cualidades.

Otelo: Habría sido feliz, aún si el campamento entero, con gastadores y todo, hubiera gozado de su cuerpo, con tal de no haber sabido nada.

Cambio de luz. Los Yagos se adelantan. Otelo y Desdémona quedan en escena.

ESCENA II: *La planificación*

Yago 2: Odio al moro.

Yago 1: Tres grandes personajes de la ciudad han venido personalmente a pedirle que me hiciera su teniente; y, a fe de hombre, sé lo que valgo, y no merezco menor puesto. Pero él, cegado en su propio orgullo y terco en sus decisiones, esquiva su demanda con ambages ampulosos, horriblemente henchidos de epítetos de guerra; y, en conclusión, rechaza a mis intercesores:

Yago 2: “Porque, ciertamente – les dice – he elegido ya mi oficial.”

Yago 1: ¿Y quien es este oficial?

Yago 3: Un gran aritmético, a fe mía, un tal Miguel Cassio, un florentino, un mozo a pique de condenarse por una mujer bonita, que nunca ha hecho maniobrar un escuadrón sobre el terreno, ni sabe más de la disposición de una batalla que una hilandera, a no ser la teoría de los libros, que cualquiera de los cónsules togados podría explicar tan diestramente como él.

Yago 2: ¡Pura charlatanería y ninguna práctica es toda su ciencia militar!

Yago 1 y 3: Pero él ha sido elegido.

Yago 2: El, ese calculador, será en buena hora su teniente; y yo, ¡Dios bendiga el título!, alférez de su señoría moruna.

Yago 1: ¡Y que remedio me queda! Es el inconveniente del servicio. Pero le sirvo para tomar sobre él mi desquite.

Yago 3: No todos podemos ser amos, ni todos los amos están fielmente servidos. Encontrareis a más de uno de esos bribones, obediente y de rodillas flexibles, que, prendado de su obsequiosa esclavitud, emplea su tiempo muy a la manera del burro de su amo, por el forraje no más, y cuando envejece queda cesante.

Yago 1: ¡Azotáme a esos honrados lacayos!

Yago 3: Hay otros que, observando escrupulosamente las formas y visajes de la obediencia y ataviando las formas del respeto, guardan sus corazones a su servicio, no dan a sus señores sino la apariencia de su celo, los utilizan para negocios, y cuando han forrado sus vestidos, se rinden homenaje a sí propios. Estos camaradas tienen cierta inteligencia, y a semejante categoría confieso pertenecer.

Yago 1: Al servirlo, soy yo quien me sirvo. El Cielo me es testigo; no tengo al moro ni respeto ni obediencia; pero se lo aparento así para llegar a mis fines particulares.

Yago 1, 2 y 3: ¡No soy lo que parezco!

Yago 2: Odio al moro;

Yago 3: y, por otro lado, se dice por ahí que ha hecho mi oficio entre mis sabanas.

Yago 1: No se si es cierto...

Yago 3: ...pero yo, por una simple sospecha de esa especie, obraré como si fuera verdadera.

Yago 1: Tiene una buena opinión de mi; tanto mejor para que mis maquinaciones surtan efecto en el.

Yago 2: Cassio es un hombre arrogante...

Yago 3: ...veamos un poco...

Yago 2: Para conseguir su puesto y dar libre vuelo a mi venganza por una doble bellaquería...

Yago 1: ¿Cómo?

Yago 3: ¿Cómo?...

Yago 1: Veamos...

Yago 2: El medio consiste en engañar después de algún tiempo los oídos de Otelo, susurrándole que Cassio es demasiado familiar con su mujer.

Yago 1: Cassio tiene una persona y unas maneras agradables para infundir sospechas; tallado para perder a las mujeres.

Yago 3: El moro es de una naturaleza franca y libre, que juzga honradas a las gentes a poco que lo parezcan...

Yago 1: ...y se dejara guiar por la nariz tan fácilmente como los asnos.

Yago 2: A su vez, haré que nuestro Cassio cometa alguna acción que pueda ofender a la isla, así como a Otelo, hasta dejarlo cesante.

Yago 3: Una vez cesante, dos cosas hay que hacer...

Yago 1: Emilia debe disponer a Desdémona a favor de Cassio.

Yago 3: Voy a prepararla...

Yago 1: Y yo, al mismo tiempo tendré cuidado de llevar al moro aparte y conducirlo precisamente en el momento en que pueda hallar a Cassio solicitando a su mujer por la restitución de su puesto...

Yago 1 y 3: ¡Ya está!

Yago 2: ¡Helo aquí engendrado! ¡El infierno y la noche deben sacar esta monstruosa concepción a la luz del mundo!

Yago 3 retira a Desdémona de escena. Yago 1 sale de escena.

ACTO II

ESCENA I: *La inserción de la duda*

Yago 2: Mi noble señor...

Otelo: ¿Qué dices, Yago?

Yago 2: ¿Es que conocía Miguel Cassio tu amor cuando hacías la corte a la señora?

Otelo: Lo conoció desde el principio hasta el fin. ¿Por qué me preguntas eso?

Yago 2: Solo por satisfacción de mi pensamiento; no por nada más grave.

Otelo: ¿Y cuál es tu pensamiento, Yago?

Yago 2: No creí que tuviera entonces conocimiento con ella.

Otelo: ¡Oh, sí!, y a menudo nos ha servido de intermediario.

Yago 2: ¿De veras?

Otelo: “¿De veras!” sí, de veras... ¿Percibes algo en esto? ¿No es él honrado?

Yago 2: ¿Honrado, señor?

Otelo: “¡Honrado!” Sí, honrado.

Yago 2: Mi señor, por cosa así le tengo.

Otelo: ¿Qué es lo que piensas?

Yago 2: ¿Pensar, señor?

Otelo: “¿Pensar, señor!” ¡Por el cielo, me sirve de eco, como si encerrara en su pensamiento algún monstruo demasiado horrible para mostrarse!... Tú quieres decir algo... Te oí decir ahora... que no te agradaba eso, cuando Cassio abandonó a mi mujer. ¿Qué es lo que no te agradaba? Y cuando te he dicho que estaba en mis secretos durante el curso entero de mis amores, has exclamado: “¿De veras?” Y tus cejas se han contraído, haciendo plegarse la frente en forma de bolsa, como si hubieras querido encerrar en tu cerebro alguna concepción horrible. Si me estimas, muéstrame tu pensamiento.

Yago 2: Señor, sabes que te estimo.

Otelo: Lo creo, y precisamente porque sé que estás lleno de afecto y de honradez y que pesas tus palabras antes de proferirlas, es por lo que tus reticencias me asustan más; pues tales modos de conducirse son perfidias habituales en un bellaco desleal y mentiroso; pero en un hombre justo son revelaciones veladas que se escapan de un pecho incapaz de dominar su emoción.

Yago 2: Por lo que toca a Miguel Cassio, me atrevería a jurarlo, pienso que es un hombre honrado.

Otelo: Y yo también.

Yago 2: Los hombres debieran ser lo que parecen. ¡Ojalá ninguno de ellos pareciese lo que no es!

Otelo: Cierto que los hombres debieran ser lo que parecen.

Yago 2: Por eso, pues, pienso que Cassio es un hombre honrado.

Otelo: No, en eso hay aún más. Exprésame tus pensamientos tal como los rumias interiormente; y manifiesta los peores de ellos por lo que las palabras tienen de peor.

Yago 2: No, mi buen señor; perdóname. Aunque comprometido a todo acto de leal obediencia, no estoy obligado a descubrir lo que todos los esclavos son libres de ocultar. ¿Revelar mis pensamientos? ¡Por Dios!; suponed que son viles y falsos, ¿y cuál es el palacio en que no se introducen alguna vez villanas cosas? ¿Quién tiene un corazón tan puro donde las sospechas odiosas no tengan sus audiencias y se sientan en sesión con las meditaciones permitidas?

Otelo: Conspiras contra tu amigo, Yago, si, creyéndolo ultrajado, dejas su oído extraño a tus pensamientos.

Yago 2: Te suplico, aunque quizá soy mal inclinado en mis conjeturas, pues confieso que es una enfermedad de mi naturaleza sospechar el mal, y mis celos imaginan a menudo faltas que no existen, que tu cordura, sin embargo, no conceda ninguna importancia a un hombre cuya imaginación se halla tan propensa a equivocarse, ni construya una armazón de inquietudes sobre el fundamento poco sólido de sus observaciones imperfectas. No convendría a tu reposo, ni a tu bienestar, ni a mi fortaleza varonil, honradez y prudencia, permitir que conocieras mis pensamientos.

Otelo: ¿Qué quieres decir?

Yago 2: Mi querido señor, en el hombre y en la mujer, el buen nombre es la joya más inmediata a sus almas. Quien me roba la bolsa, me roba una porquería, una insignificancia, nada; fue mía, es de él y había sido esclava de otros mil; pero el que me hurta mi buen nombre, me arrebata una cosa que no le enriquece y me deja pobre en verdad.

Otelo: ¡Por el cielo! ¡Conoceré tus pensamientos!

Yago 2: ¡No podríais, aunque mi corazón estuviera en vuestra mano; con mayor razón, mientras se halla bajo mi custodia!

Otelo: ¡Ah!

Yago 2: ¡Mi señor, cuidado con los celos! Es el monstruo de ojos verdes que se divierte con la vianda que le nutre. Vive feliz el carnudo que, cierto de su destino, detesta a su ofensor; pero, ¡Qué condenados minutos cuenta el que idolatra y, no obstante, duda; quien sospecha y, sin embargo, ama profundamente!

Otelo: ¡Suplicio!

Yago 2: Pobreza y contento son riqueza, y riqueza abundante; pero riquezas infinitas componen una pobreza estéril como el invierno para el que teme ser pobre... ¡Cielo clemente, libra de los celos a las almas de toda mi casta!

Otelo: ¡Qué! ¿Qué es eso? ¿Crees que habría siempre una vida de celos, cambiando siempre de sospechas a cada fase de la luna? No; una vez que se duda, el estado de esa alma queda fijo irrevocablemente. Cambiáme por un macho cabrío el día en que entregue mi alma a sospechas vagas y en el aire, semejantes a las que sugiere tu insinuación. No me convertiré en celoso porque se me diga que mi mujer es bella, que come con gracia, gusta de la compañía, es desenvuelta de frase, canta, toca y baila con primor. Donde hay virtud, estas cualidades son más virtuosas. Ni la insignificancia de mis propios méritos me hará concebir el menor temor o duda sobre su infidelidad, pues ella tenía ojos y me eligió. No, Yago; será menester que vea, antes de dudar; cuando dude, he de adquirir la prueba; y, adquirida que sea, no hay sino lo siguiente...: dar en el acto un adiós al amor y a los celos.

Yago 2: Me alegro de eso, pues ahora tendré una razón para mostrarte más francamente la estima y obediencia que te profeso. Por tanto, obligado como estoy, recibe este aviso... No hablo aún de pruebas. Vigila a vuestra esposa, obsérvala bien con Cassio. Haz uso de tus ojos así..., sin celos ni confianza. No quisiera que tu noble y franca naturaleza fuera engañada por su misma generosidad. Vigíla. Conozco bien el carácter de nuestro país; en Venecia, las mujeres dejan ver al cielo las tretas que no se atreven a mostrar a sus maridos. Toda su conciencia estriba, no en no hacer, sino en tener oculto.

Otelo: ¿Eso me cuentas?

Yago 2: Engañó a su padre, casándose contigo; y cuando parecía estremecerse y tener miedo a tus miradas, fue entonces cuando las apetecía más.

Otelo: Así fue, en efecto.

Yago 2: Saca entonces la conclusión. La que tan joven pudo disimular hasta el punto de tener los ojos de su padre tan estrechamente cerrados como la madera de roble, tan cerrados, que él lo tomó por cosa de magia... Pero soy muy de censurar; te pido humildemente perdón por este exceso de cariño.

Otelo: Te quedo por siempre obligado.

Yago 2: Veo que esto ha confundido un poco tu ánimo.

Otelo: ¡En absoluto!.

Yago 2: Por mi fe, que lo temo; créeme. Espero consideres que lo que te digo dimana de mi afecto por ti...; pero veo que te haz emocionado; debo rogarte que no des a mis palabras una conclusión más grave ni una extensión más larga que la de una sospecha.

Otelo: Es lo que haré.

Yago 2: De otro modo, señor, mis palabras obtendrían resultados terribles, a los cuales no tienden mis pensamientos. Cassio es mi digno amigo... mi señor, veo que estás turbado.

Otelo: No, no tan turbado... No creo que Desdémona no sea honrada.

Yago 2: ¡Que viva así mucho tiempo, y otro tanto ti, para creerla tal!

Otelo: Y, sin embargo, cuando la Naturaleza se desvía de sí...

Yago 2: Sí, ahí está el mal. Así, para hablarte claramente, digamos que no haber aceptado tantos partidos como se le proponían con hombres de su país, de su color, de su condición, a lo que vemos tiende siempre la Naturaleza, ¡hum!, esto denota un gusto muy corrompido, una grosera desarmonía, de inclinaciones, pensamientos contra Naturaleza... Pero perdóneme. No es a ella precisamente a quien me refiero; y, sin embargo, temería que su alma, retornando a su juicio más frío, llegara a compararte con las figuras de su país y se arrepintiera tal vez.

Otelo: Adiós, adiós. Si más adviertes, comunícame más. Encarga a tu mujer que observe. Déjame, Yago.

Yago 2: Mi señor, tomo licencia para marcharme. (*Yéndose*)

Otelo: ¿Por qué me habré casado? ¡Este honrado individuo ve y sabe más, mucho más, de lo que cuenta!

Yago 2: (Volviendo). Mi señor, quisiera suplicar a tu honor que no escudriñase más en este asunto. Déjalo al tiempo. Aunque sea conveniente que Cassio recobre su empleo, pues, a decir verdad, lo desempeña con aptitud, sin embargo, si te place tenerlo por algún tiempo en desgracia podrías de este modo estudiarle a él y sus procedimientos. Advierte si tu esposa insiste en su reposición con vigor e inoportunidad vehemente. Por aquí se verá mucho. Mientras tanto, piensa que soy por demás exagerado en mis temores, como tengo grandes motivos para creerlo, y suplico a tu honor la considere libre de toda sospecha.

Otelo: Nada temas...

Yago 2: Me despido nuevamente.

Yago 2 se queda en escena, ingresan Yago 1 y Yago 3. Luz sobre los tres. Otelo y Desdémona, en escena.

ESCENA II: *Elaboración del plan. Segunda parte.*

Yago 3: Cassio ha perdido ya su puesto y su reputación frente al moro. Pero, paciencia un instante... Aunque hay muchas cosas que crecen lozanas bajo el sol, sin embargo, los frutos que florecen primero son también los primeros en madurar.

Yago 2: Que Cassio la ama, lo creo en verdad. Que ella ame a Cassio, es posible y muy fácil de creer; el moro, a pesar de que yo no pueda aguantarle, es de una naturaleza noble, constante en sus afectos y me atrevo que se mostrará para Desdémona un tierno esposo. Ahora yo la quiero también; no por deseo carnal, aunque quizá el sentimiento que me guía sea tan grande pecado, sino porque ella me proporciona en parte el razonamiento de mi venganza. Pues abrigo la sospecha de que el lascivo moro se ha insinuado en mi lecho, sospecha que, como un veneno mineral, me roe las entrañas, y nada podrá contentar mi alma hasta que liquide cuenta con él, esposa por esposa; o si no puedo, hasta que haya arrojado al moro en tan violentos celos, que el buen sentido no pueda curarle. Para llegar a este objeto, cogeré a nuestro Miguel Cassio en desventaja y le ultrajaré a los ojos del moro de la manera más grosera, pues temo también que Cassio vigile mi gorro de dormir. Quiero que el moro me dé las gracias, me ame y me recompense por haber hecho de él un asno insigne, y turbado su paz y quietud hasta volverle loco. El plan está aquí, pero todavía confuso.

Yago 1: ...¿Y quién se atrevería a decir que represento el papel de villano, cuando el consejo que doy es honrado y sincero, de una realización probable y el único medio, en verdad, de aplacar al moro? En efecto, es muy fácil inclinar a la complaciente Desdémona a toda honrada solicitud. Está fabricada de una naturaleza tan liberal como los libres elementos. Y en cuanto a ganar al moro, es para ella una tarea fácil aun cuando se tratara de renunciar a su bautismo, a todos los sellos y a todos los símbolos de la redención, pues su alma se halla tan agarrotada en los lazos de su amor, que Desdémona puede hacer y deshacer, como plazca a su capricho representar el papel de Dios con su débil resistencia. ¿Es que soy, pues, un malvado porque aconsejo a Cassio la línea de conducta que ha de llevarle directamente al logro de su bien? ¡Divinidad del infierno!... Cuando los demonios quieren sugerir los más negros pecados, principian por ofrecerlos bajo las muestras más celestiales, como hago yo ahora.

Yago 3: Pues mientras este honrado imbécil solicite apoyo de Desdémona para reparar su fortuna, y ella abogue apasionadamente en favor suyo cerca del moro, insinuare en los oídos de Otelo esta pestilencia de que intercede por él por lujuria del cuerpo; y cuanto más se esfuerce ella en servir a Cassio, tanto más destruirá su crédito ante el moro, así la enviscare en su propia virtud y extraeré de su propia generosidad la red que coja a todos en la trampa.

Yago 3 acomoda a Otelo. Yago 2, a Desdémona. Luego se retiran.

ESCENA III: *El pedido*

Desdémona: ¡Hola, esposo mío! Acabo de conversar aquí con un solicitador, un hombre que pena por tu desagrado.

Otelo: ¿A quién te refieres?

Desdémona: Vaya, a tu teniente Cassio. Mi buen señor, si tengo gracia o poder para conmoverte, acepta la sumisión que te ofrece para reconciliarse con vos; pues si no es un hombre que te estima sinceramente, si no es un hombre que ha pecado por ignorancia y no a sabiendas, no sé reconocer un semblante honrado. Te lo suplico, reintégrale en su empleo.

Otelo: ¿Es el que se alejaba de aquí hace un instante?

Desdémona: Sí, en verdad, y tan humillado, que me dejó una parte de su pesar para sufrir con él. Mi querido amor, llámale.

Otelo: Ahora, no, dulce Desdémona; otra vez será.

Desdémona: Pero esta otra vez, ¿será pronto?

Otelo: Lo antes posible para agradarte, querida.

Desdémona: ¿Esta noche, a la hora de cenar?

Otelo: No; esta noche, no.

Desdémona: ¿Mañana, a la hora de comer, entonces?

Otelo: No comeré en casa; me reúno con los capitanes en la ciudadela.

Desdémona: Vaya; entonces mañana por la noche, o el martes por la mañana, o el martes al mediodía, o por la noche; o el miércoles por la mañana... Por favor, señala el momento; pero que no exceda de tres días. Por mi fe, él está arrepentido; y, sin embargo, su falta, salvo si se tiene en cuenta la regla que, según dicen, exige que en la guerra se haga escarmiento en los mejores, no es una de esas faltas que, según la opinión común, merezca apenas una reprensión particular. ¿Cuándo volverá? Dímelo, Otelo. Me pregunto con asombro en mi alma, qué podrías pedirme que yo te negase, o qué te concediera con esta vacilación. ¡Cómo! ¡Miguel Cassio, que te acompañaba cuando me cortejabas, y que a menudo ha tomado tu partido cuando yo hablaba de ti desventajosamente! ¡Y que tenga yo ahora necesidad de tantos esfuerzos para llamarle! Créeme: no sé qué haría...

Otelo: ¡Por favor, basta! ¡Que venga cuando quiera! ¡No he de negarte nada!

Desdémona: Vaya, esto no es una merced. Es como si te rogara que llevaras guantes, que te alimentaras de platos nutritivos, que no te resfriaras, o solicitara de ti que hicieras un servicio particular a tu propia persona. No; cuando me proponga realmente poner a prueba tu amor, será con una cosa de gran importancia, difícil y arriesgada de conceder.

Otelo: No te negaré nada. Por tanto, te suplico me otorgues esto: déjame un instante a solas conmigo.

Desdémona: ¿Y te lo voy a negar? Adiós, querido esposo.

Se congela la escena. Ingresa Yago I y le saca a Desdémona el pañuelo.

Otelo: ¡Adiós, Desdémona mía! Al punto iré a tu encuentro.

Queda en escena Yago I.

ESCENA IV: *Yago encuentra el pañuelo*

Yago 1: Bagatelas tan ligeras como el aire son para los celosos pruebas tan poderosas como las afirmaciones de la Sagrada Escritura. Voy a extraviar este pañuelo en la habitación de Cassio y a dejarle que lo encuentre. El moro se altera ya bajo el influjo de mi veneno. Las ideas funestas son, por su naturaleza, venenos que en principio apenas hacen sentir su mal gusto; pero, a poco que obran sobre la sangre, abrasan como minas de azufre... Tenía yo razón. ¡Ni adormidera, ni mandrágora, ni todas las drogas soporíferas del mundo te devolverán jamás el dulce sueño que poseías ayer!

(Ingresa Yago 3 con el muñeco de Cassio. Agarra el pañuelo. Se retira. Ingresa Yago 2)

(Yago 2, en escena, a Otelo)

Yago 2: Mi señor... Dime tan solo... ¿No has visto nunca en manos de tu mujer un pañuelo con un bordado moteado de fresas?

Otelo: Le di uno semejante; fue mi primer presente.

Yago 2: Lo ignoraba, pero he visto un pañuelo de esa clase, estoy seguro de que era de vuestra mujer, en poder de Cassio, con el que se limpiaba hoy la barba...

Yago 2 se retira. Yago 3 acomoda a Desdémona en escena, y luego se retira.

ESCENA V: *El pañuelo*

Desdémona: ¿Cómo estás, mi señor?

Otelo: Bien, mi querida mujer... (Aparte). ¡Qué difícil es disimular! ¿Cómo te encuentras, Desdémona?

Desdémona: Bien, esposo mío.

Otelo: Dame tu mano. Esta mano está húmeda, señora.

Desdémona: Aún no ha sentido la edad, ni conocido los pesares.

Otelo: Esto arguye liberalidad y corazón pródigo. ¡Cálida, cálida y húmeda! Esta mano requiere renunciación de la libertad, ayunos y plegarias, mucha mortificación y ejercicios devotos, pues hay en ella un diablo joven y sudoroso que habitualmente se insurrecciona. Es una mano tierna, una mano franca.

Desdémona: Puedes decirlo así, en verdad, pues esta mano fue la que te entregó mi corazón.

Otelo: ¡Una mano generosa! Antes eran los corazones los que daban las manos. Pero nuestro nuevo blasón es... Manos, no corazones.

Desdémona: No se nada de eso. Vengamos ahora a nuestra promesa.

Otelo: ¿Qué promesa?

Desdémona: He enviado a decir a Cassio que venga a hablar contigo.

Otelo: Tengo un catarro tenaz que me molesta. Préstame tu pañuelo.

Desdémona: Aquí está, mi señor.

Otelo: El que yo te he dado.

Desdémona: No lo llevo encima.

Otelo: ¿No?

Desdémona: No, por cierto, mi señor.

Otelo: Es una lástima. Ese pañuelo se lo dio una egipcia a mi madre. Era una maga que casi podía leer los pensamientos de la gente. Y le dijo que mientras lo conservara, la haría atractiva y sometería eternamente a mi padre a su amor; pero que, si lo perdía o lo entregaba, los ojos de mi padre se apartarían de ella con disgusto y su alma se lanzaría a la caza de nuevas inclinaciones amorosas. Al morir me lo dio, y recoméndome que cuando el Destino quisiera que me casara, se lo entregase a mi esposa. Así he hecho; ten cuidado, pues; acarícialo como a las niñas de tus lindos ojos; extraviarlo o perderlo sería una desgracia que Nada podrá igualar.

Desdémona: ¿Es posible?

Otelo: Es la verdad. Hay magia en su tejido; una sibila que contó en el mundo doscientas evoluciones del sol, realizó el bordado en su furor profético; los gusanos que produjeron la seda estaban encantados y el tinte era de corazones de vírgenes momificadas, que su arte había sabido conservar.

Desdémona: ¡De veras! ¿Es cierto?

Otelo: Certísimo; por consiguiente, cuídalo bien.

Desdémona: Entonces, ¡pluguiera al cielo que no lo hubiese visto jamás!

Otelo: ¿Por qué?

Desdémona: ¿Por qué hablas con un tono tan brusco y vehemente?

Otelo: ¿Es que se ha extraviado? ¿Desapareció? Hablad. ¿Está fuera de su sitio?

Desdémona: ¡El Cielo nos bendiga!

Otelo: ¿Qué decís?

Desdémona: No está perdido; pero ¿y si lo estuviera?...

Otelo: ¡Cómo!

Desdémona: Digo que no está perdido.

Otelo: Ve a buscarlo, déjame verlo.

Desdémona: Bien, lo haré, señor; pero no ahora: es un ardid para esquivar mi demanda. Te lo suplico: que Cassio sea llamado nuevamente.

Otelo: Ve a buscar el pañuelo. Mi espíritu recela.

Desdémona: Vamos, vamos; no hallarás nunca un hombre más capaz.

Otelo: ¡El pañuelo!

Desdémona: Por favor, hálbame de Cassio.

Otelo: ¡El pañuelo!

Desdémona: Un hombre que toda su vida ha fundado su fortuna en tu amistad, que compartió tus peligros...

Otelo: ¡El pañuelo!

Desdémona: En verdad, eres censurable.

Otelo: ¡Atrás!

Ingresan los tres Yagos. Yago 3 acomoda a Desdémona. Yago 1 a Otelo. Los tres quedan en escena, observando.

ACTO III

ESCENA I: *La agresión*

Desdémona.- Mi señor, ¿para qué me quieres?

Otelo: Por favor, ven aquí.

Desdémona: ¿Qué te place mandarme?

Otelo: Déjame ver tus ojos. Mírame a la cara.

Desdémona: ¿Qué horrible humorada es esta? ¿Qué significa tu discurso? Comprendo que la cólera reside en tus palabras; pero no la entiendo.

Otelo: Vamos a ver, ¿quién eres tú?

Desdémona: Tú esposa, mi señor; tu sincera y leal esposa.

Otelo: ¡Vamos, júralo y condénate! Te semejas tanto a un ángel del cielo, que los demonios podrían temer apoderarse de ti. ¡Así, condénate doblemente! ¡Jura... que eres honrada!

Desdémona: El cielo lo sabe con toda verdad.

Otelo: ¡El cielo sabe con toda verdad que eres pérfida como el infierno!

Desdémona: ¿Hacia quien, mi señor? ¿Con quién? ¿Cómo soy pérfida?

Otelo: ¡Ah Desdémona!... ¡Aparta, aparta, aparta!

Desdémona: ¡Aciago día!... ¿Por qué lloras? ¿Soy yo el motivo de esas lágrimas, señor?

Otelo: Aún cuando pluguiera al Cielo ponerme a prueba del dolor; aun cuando hubiera hecho llover sobre mi cabeza desnuda toda clase de males y de vergüenza; aun cuando me hubiera sumergido en la miseria hasta los labios; aun cuando me redujese a la cautividad con mis últimas esperanzas, aún habría podido encontrar en un rincón de mi alma una gota de paciencia. Pero, ¡Hacer de mí la imagen fija que el escarnio del mundo señalará con su dedo lento y móvil!... Todavía aguantara esto; bien, muy bien. Pero ¡ser arrojado del santuario en que deposité mi corazón, del santuario donde tengo que vivir, o renunciar a la vida; del manantial hacia donde se desliza mi corriente para no secarse! ¡Ser arrojado de él o conservarlo como una cisterna para que sucios trapos se enlacen y engendren dentro!... ¡Paciencia, tú, joven querubín de labios de rosa, cambia de complexión! ¡Cambia, sí, y adquiere una fisonomía siniestra como el infierno!

Desdémona: Espero que mi noble señor me estime honrada.

Otelo: ¡Sí! ¡Como las moscas estivales en el matadero, que apenas creadas, se reproducen zumbando! ¡Oh flor, tan graciosamente bella, tan deliciosamente odorífera, que los sentidos se embriagan en ti! ¡Ojalá nunca hubieras venido al mundo!

Desdémona: ¿Qué pecado de ignorancia he cometido?

Otelo: Esta rica vitela, este libro tan admirable, ¿se hizo para que se escribiera encima “puta”? ¿Qué has cometido! “¿Cometido!” ¡Ramera pública! ¡Si dijera lo que has hecho, mis mejillas volveríanse rojas como las fraguas y reducirían a cenizas todo pudor!... “¿Qué has cometido!”... ¡El cielo tapase ante ello la nariz, y la luna cierra los ojos! ¡El viento lascivo que besa todo lo que encuentra, se esconde en los antros profundos de la tierra para no escucharlo!... “¿Qué has cometido!” ¡Imprudente prostituta!

Desdémona: ¡Por el cielo, me estás injuriando!

Otelo: ¿No eres una prostituta?

Desdémona: ¡No, tan cierto como soy cristiana! Si conservar este vaso para mi señor, libre de todo otro contacto impuro e ilegítimo es no ser una prostituta, no lo soy.

Otelo: ¡Cómo! ¿No eres una puta?

Desdémona: ¡No, como espero mi salvación!

Otelo: Te pido perdón, en ese caso. Te tomé por esa astuta cortesana de Venecia que se casó con Otelo...

Yago 2 saca de escena a Desdémona. Yago 3 se retira. En escena, Yago 1 y Otelo.

ESCENA II: *La confirmación*

Otelo: ¡Ten por seguro que me probarás que mi amada es una puta; tenlo por seguro; dame la prueba ocular; o, por la salud de mi alma eterna, más te valiera haber nacido perro que tener que contestar a mi cólera en alerta!

Yago 1: ¿A esto hemos llegado?

Otelo: Házmelo ver, o, a lo menos, pruébalo de tal suerte, que la prueba no deje ni gozne ni perno de que pueda colgarse una duda; o ¡ay de tu vida!

Yago 1: ¡Mi noble señor!

Otelo: Si haces esto para calumniarla y atormentarme, no reces más; abandona toda compasión; acumula horrores sobre horrores; comete actos que hagan llorar al cielo y asombrar a la tierra, pues nada puedes añadir a tu condenación más terrible que esto.

Yago 1: ¡Gracia divina! ¡Cielo, perdóname!... ¿Eres un hombre? ¿Tienes alma o sentimiento?... Queda con Dios; acepta la renuncia de mi cargo... ¡Miserable imbécil, que vives para ver tu honradez transformada en vicio!... ¡Mundo monstruoso! ¡Toma nota, toma nota, mundo, de lo peligroso que resulta ser recto y honrado!... Te doy las gracias por esta provechosa lección; y desde ahora no querré a ningún amigo, ya que el afecto produce tales ofensas.

Otelo: No, quédate... Debieras ser honrado.

Yago 1: Debiera ser prudente, pues la honradez es una tontería que siempre trabaja en balde.

Otelo: Por el universo, creo que mi esposa es honrada y creo que no lo es; pienso que tú eres justo y pienso que no lo eres. ¡Quiero tener alguna prueba! Su nombre, que era tan puro como el semblante de Diana, está ahora tan embadurnado y negro como mi propio rostro... Si existen cuerdas, cuchillos, venenos, fuegos o torrentes para ahogarse, no lo soportaré... ¡Quisiera estar plenamente convencido!

Yago 1: Veo, señor, que te devora la pasión. Me arrepiento de haberte arrojado a este estado. ¿Querías satisfacción?

Otelo: “¡Querías!” Pues claro que quiero.

Yago 1: Y puedes. Más ¿cómo? ¿Cómo querías que fuese esta satisfacción, señor? ¿Querías vos, el espectador, quedarte con la boca abierta mirándola bestialmente topeteada?

Otelo: ¡Muerte y condenación!

Yago 1: Sería, creo, una empresa difícil y enojosa inducirles a dejarse sorprender así. ¡Malditos sean, pues, si otros ojos mortales fuera de los suyos los ven acostados! Entonces, ¿qué? ¿Cómo proceder? ¿Qué he de decirte? ¿Dónde está la convicción?... es imposible que sorprendas tal cosa aun cuando estuvieran tan excitados como las

cabras, tan ardientes como los monos, tan lúbricos como los lobos en celo y tan imprudentemente tontos como los ignorantes en estado de embriaguez. Sin embargo, te digo que si la opinión, fundada en una fuerte evidencia circunstancial, conduce directamente a las puertas de la verdad, puede darte satisfacción, la obtendrás.

Otelo: ¡Dame la prueba palpable de que es desleal!

Yago 1: No me gusta el oficio; pero ya que tan adelante he ido en este asunto, agujoneado por la locura de la honradez y de la amistad, seguiré más lejos aún. Estaba yo acostado hace poco tiempo con Cassio, y como rabiara de dolor de muelas, no podía dormir. Hay una clase de hombres tan indiscretos de alma, que en sus sueños mascullan sus negocios. Uno de esta especie es Cassio. Le oí decir en sueños: “¡Encantadora Desdémona, seamos prudentes; ocultemos nuestros amores!” Y entonces, señor, me cogía y estrujaba la mano, diciendo: “¡dulce criatura!” Y luego me besaba con fuerza, como si quisiera arrancar por la raíz besos que brotaran de mis labios. Después pasó su pierna por mi muslo, suspiró y me besó. Y acto seguido repuso: “¡maldito sea el Destino que te ha entregado al moro!”.

Otelo: ¡Monstruoso! ¡Monstruoso!

Yago 1: Pero en cuanto al pañuelo...

Otelo: ¡Por el Cielo!... De buena gana lo hubiera olvidado... Me dijiste, ¡esto viene a mi memoria como el cuervo a una casa infectada, presagiando desdicha a todos!, me dijiste que tenía él mi pañuelo.

Yago 1: Sí, ¿y qué hay con eso?

Otelo: Nada bueno, pues.

Yago 1: ¿Y qué sería si te dijera que le había visto ultrajarte? ¿O que le oí decir, pues hay tales bribones que cuando, con sus sollicitaciones importunas o sus comedias de pasión, han persuadido o ablandado a alguna dama, no pueden por menos de divulgar lo que debían callarse...?

Otelo: ¿Ha dicho alguna cosa?

Yago 1: Sí, mi señor; pero no más que pueda desmentir; estad seguro de ello.

Otelo: ¿Qué dijo?

Yago 1: Pues que había..., no sé qué había hecho.

Otelo: ¿Qué? ¿Qué?

Yago 1: Que se había acostado...

Otelo: ¿Con ella?

Yago 1: Con ella o encima de ella, como quieras...

Otelo: ¡Acostado con ella! ¡Acostado encima de ella!... ¡Dormido con ella!... ¡Eso es asqueroso!... ¡El pañuelo!... ¡Confesiones!... ¡El pañuelo! ¡Que confiese y sea ahorcado por su trabajo!... ¡Que sea ahorcado primero, y que confiese después!... ¡Tiemblo al pensarlo! ¡La Naturaleza no se dejaría invadir por la sola sombra de una pasión, sin algún fundamento! ¡No son vanas palabras las que así me estremecen! ¡Sus narices, sus orejas, sus labios!... ¿Es posible?... ¡Confesión!... ¡El pañuelo!... ¡Procúrame un veneno Yago! Esta noche... No quiero tener explicaciones con ella, de miedo que su cuerpo y su hermosura no desarmen aún mi alma... esta noche, Yago...

Yago 1: No te sirvas del veneno. ¡Estrangúlala en su lecho, en ese mismo lecho que ella ha mancillado!

Otelo: ¡Bien! ¡Bien! ¡Es una justicia que me place! ¡Muy bien!

Yago 1 se retira. Otelo, solo en escena. Ingresas Desdémona.

¡Quisiera estar nueve años matándola! ¡Tan linda mujer! ¡Tan bella mujer! ¡Tan amable mujer!... ¡Que se pudra! ¡Que perezca y baje al infierno esta noche! ¡Porque no vivirá! ¡No; mi corazón se ha vuelto de piedra! ¡Le golpeo, y me hiera la mano!... ¡El mundo no contiene más adorable criatura! ¡Podría yacer al lado de un emperador y dictarle órdenes! ¡Que la ahorquen!... Solo digo lo que es... ¡Tan delicada con la aguja!... ¡Tan admirable en la música! ¡Cuando canta, haría desaparecer la ferocidad de un oso!... ¡De ingenio tan agudo y fértil! ¡Y tan ocurrente! ¡Le haré trizas! ¡Ponerme los cuernos! ¡Y con mi teniente!

Cambio de luz, a Desdémona.

ESCENA III: *Canción del sicómoro*

Desdémona

La pobre alma sentóse suspirando al pie de un sicómoro,

Cantad todos al sauce verde;

La mano sobre su seno, la cabeza sobre su rodilla,

Cantad: sauce, sauce, sauce;

Las frescas ondas corrían tras ella y murmuraban sus suspiros;

Cantad: sauce, sauce, sauce;

Sus lágrimas amargas caían y ablandaban las piedras...

Cantad todos que un sauce verde debe ser mi guirnalda.

Que nadie lo censure; yo apruebo su desdén.

He llamado a mi amor, amor perjuro; pero ¿qué dijo entonces?

Cantad: sauce, sauce, sauce;

Si cortejo a otras mujeres, dormiréis con otros hombres.

Apagón.

Fin

PARTE III:

Carpeta Técnica.

Detalle de gastos de producción:

Escenografía:

- \$70 en bagum, para el piso. Se compraron tres cortes de 1,50 cada uno.
- \$200 en material para los cubos: fibrofácil, pinceles, barniz, pintura, cinta.

Vestuario:

- \$100 Telas para vestuarios de Desdémona y Yagos.
- \$50 en accesorios: elásticos, cierres, botones, hilo y agujas.

Gráfica:

- \$250.

Alquiler sala para ensayos:

- \$280.

Otros (viáticos, etc.):

- \$100.

Total aproximado: \$1.050,00.

Gacetilla.

cassiOtelO

Adaptación de *Otelo*, de William Shakespeare.

Trabajo Final de Licenciatura de Daniela Martín.
Una producción de *Cía. La Convenció*

Actúan: Natalia Di Cienzo, Bárbara Figueroa Caelles, Analía Juan, Daniela Martín, Hernán Sevilla.

Vestuario: María Paula Delprato.

Realización de muñeco: Luciano Delprato.

Realización escenográfica: Valeria Urigu.

Diseño Luces: Franco Muñoz.

Fotografía y Gráfica: Rafael Rodríguez.

Asistencia de Dirección: Franco Muñoz.

Asesoramiento: Arq. Santiago Pérez.

Adaptación y Dirección: Daniela Martín.

Funciones los días: 18, 19, 20, 25, 26, 27 de marzo. 22 hs.

Sala: Medida por Medida.

Reservas al 421-9022.

Puesto que está equivocada toda la
Mitología, y el Amor es el hijo extraño de
La Desesperación y los Celos: aquí me
Tienes, Amor; aquí está el desesperado y el
Celoso sin el cual tu gloria no podría existir.

Manuel Mújica Lainez, *Luminosa espiritualidad*.

PROGRAMA DE MANO

**Cronograma de montaje;
Duración del espectáculo.**

Montaje:

Tiempo de montaje: 4 horas (montaje escenográfico y de luces).

Duración del espectáculo: Aproximadamente 50 minutos.