



Medida por medida (La culpa es tuya)

Autoría: William Shakespeare

Adaptación, traducción, producción y dirección: Gabriel Chamé Buendía

Elenco: Matías Bassi, Nicolás Gentile, Elvira Gómez, Marilyn Petito y Agustín Soler

Diseño de vestuario: Cecilia Allasia

Diseño de escenografía e iluminación: Jorge Pastorino

Diseño sonoro: Gabriel Chamé Buendía y Sebastián Furman

Diseño gráfico: Patricio Vegezzi

Asistencia artística: Lorena Booth

Asistencia de escenario: Mariano Katz y Sebastián Tornamira

Fotografía: Carlos Furman

Edición audiovisual: Malena Massat Fariña

Prensa: Marcos Mutuverría

Duración: 105 minutos

Función del domingo 15 de febrero de 2026

Teatro Tronador de Mar del Plata

PALABRAS CLAVE: *MEDIDA POR MEDIDA* – GABRIEL CHAMÉ BUENDÍA – CLOWN – TEATRO PARTICIPATIVO

KEYWORDS: *MEASURE FOR MEASURE* – GABRIEL CHAMÉ BUENDÍA – CLOWN – PARTICIPATORY THEATER

***Medida por medida (La culpa es tuya):
una reinterpretación clown de la obra shakespeariana***

Anabella Valeo¹

El pasado mes de febrero, Gabriel Chamé Buendía presentó *Medida por medida*, una adaptación de la pieza dramática homónima de William Shakespeare, en dos

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente se desempeña como ayudante graduada en el Área de Literaturas Europeas (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNMdP) y obtuvo una Beca Interna Doctoral otorgada por el CONICET (período 2026-2031). Mail de contacto: valeoanabella@gmail.com

funciones en el Teatro Tronador de Mar del Plata. En clave de clown, la propuesta revisita esta historia sobre leyes, justicia, hipocresía, ética y transgresiones morales, pero destaca e incorpora elementos cómicos, que se manifiestan de múltiples formas. El abanico es muy amplio: desde el humor físico –con caídas, golpes y gestualidad exagerados– hasta las referencias metateatrales que rompen el artificio, pasando por la irrupción de un registro rioplatense contemporáneo que se intercala con fragmentos que reproducen el texto original del Bardo de Avon hasta descolocar al espectador y moverlo a risa. De este modo, la hilaridad atraviesa la representación de principio a fin.

En el escenario, Matías Bassi, Nicolás Gentile, Elvira Gómez, Marilyn Petito y Agustín Soler encandilan con su versatilidad. Este elenco conformado por solo cinco actores se reparte casi una decena de personajes principales que intervienen en la intriga: el Duque de Viena, quien se aleja del trono y examina, a la distancia, la conducta de su sustituto; Ángelo, delegado del gobernante que, amparado por su designación, no duda en cometer abusos de poder; Escalo, segundo al mando que acompaña a Ángelo en sus nuevas funciones; Claudio, un joven que ha dejado a su prometida embarazada antes de la ceremonia matrimonial y, por un edicto de reciente vigencia, es condenado a muerte; Julieta, amada de Claudio que lleva en su vientre un hijo bastardo; Isabel, novicia y hermana de Claudio, que intercede ante Ángelo para salvarlo de la sentencia y, en consecuencia, recibe una propuesta aberrante; fray Ludovico, que no es más que el mismo Duque disfrazado; Mariana, prometida de Ángelo, abandonada antes de la boda por la repentina pérdida de su dote; y Lucio, un sinvergüenza que sufrirá las consecuencias de irritar y calumniar al Duque, y de haber rehuído sus obligaciones como padre de un niño nacido fuera del matrimonio. Asimismo, ocupan roles secundarios, como el de una religiosa espantada ante la presencia masculina, una persona que regentea un burdel próximo a ser clausurado, un prisionero alterado y herido, y hasta el bebé no reconocido de Lucio. El histrionismo de los actores es explotado hasta los límites de lo representable: no solo interpretan al menos dos personajes cada uno, sino que además deben alternar velozmente entre los distintos roles en una misma escena, valiéndose de paneles u objetos para ocultar los cambios de vestuario y mantener vivo el artificio dramático.

A esto se suma un despliegue de otras habilidades. Entre ellas, aparece la magia: papeles que se convierten en plumas para firmar documentos jurídicos, la reiterada aparición de pequeñas pelotas rojas de plástico (frecuentemente, en la boca de Escalo), la transformación de un billete de un dólar en un billete de 500 pesos (y la acotación ácida sobre la paulatina disminución de la risa ante este chiste con el pasar de las representaciones). Además, los comediantes hacen alarde de su

destreza física, exhibida en algunos tramos coreografiados que adquieren mayor impacto gracias al trabajo con la musicalización y los juegos de luces.



Fotografía: Carlos Furman. De izquierda a derecha: Elvira Gómez (Pompeyo), Nicolás Gentile (Ángelo), Agustín Soler (Lucio), Marilyn Petito (Escalo) y Matías Bassi (el Duque de Viena).

Esto ocurre en escenas particularmente significativas, como aquella en la que Ángelo pone de manifiesto su crueldad al prometerle a Isabel la liberación de su hermano únicamente a cambio de poseerla –en una coreografía en la cual la acción de despojarla de su capa se propone enfatizar la vejación que experimenta el personaje–, y aquella en la que el Duque revela el pasado de su delegado y, junto con Isabel, urde la estratagema que permitirá desenmascararlo. Por otro lado, la puesta adquiere mayor espectacularidad gracias a algunos ejercicios acrobáticos, que incluyen movimientos veloces y casi espasmódicos, saltos sobre el mobiliario, o incluso caídas desde el borde del escenario hasta el suelo (rematadas por el lamento del actor, quien transmite su dolor al expresar que “es más alto de lo que parece”). A través del uso reiterado de los apartes (estrategia propia de la comedia), el elenco rompe la cuarta pared y le habla directamente al público, de manera que se genera una complicidad entre ambas partes.

Como si esto no fuera suficientemente desafiante, los actores también ofician como tramoyistas. Fiel al espíritu de la dramaturgia shakespeariana, de locaciones eclécticas y constantemente cambiantes, el escenario se construye y reconstruye una y otra vez para dar forma a nuevos espacios. Los paneles se desplazan de escena a escena y pueden convertirse tanto en un muro como en una celda cuyos barrotes se reacomodan para acompañar el movimiento y los reclamos de un prisionero desesperado. Asimismo, el escenario se sirve de elementos que

van más allá del mobiliario (los paneles, un escritorio, una banqueta y un sillón trampa) al incorporar, en determinados segmentos, una cámara y un proyector que amplifica el rostro del actor hasta generar el efecto de una conversación íntima y cercana con los asistentes, o un megáfono para maximizar la grandilocuencia de las declamaciones de Ángelo.



Fotografía: Carlos Furman. En primer plano, de izquierda a derecha: Marilyn Petito (Escalo) y Agustín Soler (Lucio). Detrás, Elvira Gómez (Pompeyo), Matías Bassi (fray Ludovico) y Nicolás Gentile (Ángelo).

Por otra parte, vale señalar la modificación que hace Gabriel Chamé Buendía al nombre de la pieza, ya que incorpora “(La culpa es tuya)” como subtítulo. En este sentido, es pertinente recuperar sus palabras, publicadas en el sitio web de Plateanet: “[La obra] propone una reflexión acerca de un presente infantil y vigente: culpabilizar al otro, una forma de relacionarnos hoy en día. La cultura de la culpa. La política de la culpa. La culpa de lo políticamente correcto”. Se observa la expresa voluntad del director de realizar una propuesta actual que interpele fuertemente a los espectadores; incluso podríamos hablar de un deseo insistente, que se manifiesta en la multiplicidad de vocablos que subrayan esta cuestión: “presente”, “vigente”, “hoy en día”. En este punto, resulta interesante retomar la opinión de Harold Bloom, quien, en su exhaustivo estudio titulado *Shakespeare. La invención de lo humano*, expresa la imposibilidad de hablar del autor inglés sin “dar cuenta de su presencia generalizada en los más inesperados contextos, aquí, allá y en todas partes a la vez” (2002: 26). La voz del dramaturgo es omnipresente, capaz de cruzar fronteras espaciales y temporales. La crítica suele

fecha la composición de *Medida por medida* en 1603 o 1604, en el segundo período de la producción shakesperiana, que para Jaime Rest se desarrolló entre los años 1600 y 1608 y en el que coloca las grandes tragedias y las “comedias sombrías” (1968: 28-29). A propósito de esta categoría, Vivian Thomas (1991) hace un recorrido de la discusión teórica en torno a este concepto tan problemático e indica que las diversas explicaciones que se han propuesto coinciden en marcar la dificultad de circunscribir algunas piezas de Shakespeare a uno de los dos géneros dramáticos fundamentales del teatro occidental, ya que sus características no encajan completamente en ninguno de ellos. Demasiado serias y analíticas para encajar en la definición de “comedia”, las comedias sombrías plantean interrogantes profundos sobre el comportamiento humano y la vinculación de los sujetos con las instituciones. Dichas preguntas no reciben una respuesta clara en el desenlace, de modo que el aparente final feliz de estos textos deja a los espectadores con una sensación de desazón. No obstante, más de cuatrocientos veinte años después de su escritura y estreno, *Medida por medida* sigue interpelándonos, al exponer las miserias humanas. El abuso de poder político, especialmente sobre las mujeres, la culpa, la hipocresía, ocupan el primer plano de la obra original y se mantienen en el centro de su adaptación contemporánea.

El aquí y ahora de la representación teatral es aludido continuamente en los parlamentos de los personajes. Hay múltiples bromas autorreferenciales que juegan con la puesta misma: se hacen chistes sobre el doble rol (cuando no triple o incluso cuádruple) que interpreta el elenco, se lanzan improperios sobre los paneles móviles que forman parte del escenario, William Shakespeare es nombrado muchas veces y se remite al Teatro Tronador en el que se está desarrollando el espectáculo. Sin embargo, más allá de los comentarios metateatrales –que, vale recordar, son una marca distintiva de la escritura del dramaturgo inglés–, la realidad exterior penetra con frecuencia en la sala. Esto se manifiesta en guiños triviales, como la adopción del apellido Di María para Ángelo o la elección de un nombre de moda para el bebé recién nacido de Julieta, pero también en la mención de problemáticas de mayor escala que nos aquejan en nuestra cotidianidad y vemos diariamente en las noticias, como la fluctuación constante del valor de la moneda nacional, el tratamiento de la reforma laboral en las cámaras del poder legislativo y la aproximación de Estados Unidos a América Latina, motivada por el deseo de apropiarse de los recursos naturales del territorio. Con todo, pues, la adaptación de Chamé Buendía se adecua al contexto que la Argentina atraviesa al momento de la puesta. De este modo, se puede concluir que la pieza permanece en constante movimiento y se actualiza de forma continua para ofrecer un espectáculo potente. No se pretende la construcción de un mundo alternativo que aleje a los asistentes de sus vivencias cotidianas y los haga olvidar los conflictos acuciantes que los

desafían día a día; por el contrario, por medio de un humor mordaz y de enunciados filosos, se exponen estas inquietudes y se propicia la oportunidad de reír sarcásticamente de ello.



Fotografía: Carlos Furman. De izquierda a derecha: Matías Bassi (fray Ludovico), Nicolás Gentile (Ángelo) y Marilyn Petito (Mariana).

En este sentido, *Medida por medida (La culpa es tuya)* solo se completa cuando el público entra en el juego escénico. Múltiples segmentos reclaman la participación de los espectadores; ellos enriquecen la puesta con sutiles gestos que se proyectan en el fondo del escenario, con la entonación de canciones y palmas, con la colaboración en la búsqueda del fraile fugitivo o con el lanzamiento de la cabeza de Ragozino a los actores o a los asistentes (acción que, tras generar un impacto accidental en la nuca de una mujer de la audiencia, provoca el espontáneo reto de fray Ludovico, quien irrumpe con el grito: “¡Golpearon a una vieja, no jugamos más!”). Aunque uno de los chistes autorreferenciales que pueden oírse en la representación afirma que “el teatro participativo es una grasada”, queda claro que el arte dramático reclama a su público; le exige que no sea un mero testigo pasivo, sino que se involucre y ponga de sí para resignificar el espectáculo. La propuesta de una experiencia inmersiva y la invitación a la audiencia a formar parte de la historia son, sin duda, factores determinantes que culminaron con una ovación de pie una vez que cayó el telón. En definitiva, prima este sentimiento al final de la pieza: la alegría por la existencia de un interlocutor dispuesto a escuchar y a compenetrarse con lo representado, lo que termina de dar sentido a una obra dramática. Por esto mismo, las palabras de cierre del director, luego de los aplausos

de los espectadores, subrayaron la importancia de apoyar el arte argentino y acompañar al teatro nacional con nuestra presencia y compromiso.

Referencias bibliográficas

Bloom, Harold (2002). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Traducción de Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama.

Rest, Jaime (1968). *El teatro inglés*. Buenos Aires: CEAL.

Thomas, Vivian (1991). "Concepts and Perspectives: Why Problem Plays?". En *The moral universe of Shakespeare's problem plays*. Nueva York: Routledge, pp. 1-22.