



LENGUAJE, GÉNERO Y VIOLENCIA EN *TURREO MÍSTICO* DE CUMBI BUSTINZA

Language, gender, and violence in Turreo Místico by Cumbi Bustinza

Marta Noemí Rosa Casale

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
(IHAAL, FFyL, UBA)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-0226-2380>

DOI: <https://doi.org/10.19137/la-aljaba-v292-2025-8>

Resumen:

La obra de teatro de Cumbi Bustinza toma la arquitectura trágica de *Macbeth* de Shakespeare –ambición, destino, crimen, culpa y caída– y la traslada al conurbano bonaerense actual, transformándola en una tragedia urbana, con lenguaje callejero, estética de cumbia y lógica marginal. Esta transposición geográfica y cultural afecta directamente al lenguaje que -con forma de jerga, insulto, piropo o amenaza- adquiere un lugar central como instrumento de afirmación identitaria, de poder y de sometimiento. Lejos de ser solo un medio de comunicación, es el campo donde se negocian jerarquías de género y posición social. Así entendida, la palabra no sólo nombra la violencia, sino que la ejerce, precediendo o acompañando a la violencia física.

Desde la teoría del género y el pensamiento crítico contemporáneo, este artículo se propone analizar cómo en *Turreo místico* el lenguaje produce subjetividades precarias, cuerpos vulnerables y vínculos signados por el conflicto entre el deseo y el dominio.

Palabras clave: Teatro; lenguaje; violencia; género; marginalidad

Abstract:

Cumbi Bustinza's theatre play takes the tragic architecture of Shakespeare's *Macbeth* –ambition, destiny, crime, guilt, and fall– and relocates it in the Buenos Aires suburbs, transforming it into an urban tragedy with street language, aesthetics of cumbia and marginal logic. This geographical and cultural transposition directly affects the language that -in the form of slang, insult, compliment or threat- takes a central place as an instrument for asserting identity, power and

submission. Far from being just a means of communication, it is the field where gender hierarchies and social position are negotiated. Understood in this way, the word not only names violence, but also exercises it, preceding or accompanying physical violence.

From the perspective of gender theory and contemporary critical thinking, this article aims to analyse how in *Turreo místico* language produces precarious subjectivities, vulnerable bodies and bonds marked by the conflict between desire and domination.

Keywords: Theatre play; language; violence; gender; marginality

Sumario: Introducción: Del texto fuente a la reescritura creativa-Advertencia metodológica-Lenguaje y violencia-Género y dominación-Desplazamiento narrativo y nuevas lecturas políticas-Conclusión

“Somos nosotros, entonces, los que hacemos de Shakespeare nuestro contemporáneo. Nuestras reescrituras lo actualizan, se lo apropian, son una herramienta para potenciar la percepción del presente.” Jorge Dubatti (2013.s/p)

Introducción: Del texto fuente a la reescritura creativa

Presentada como una reescritura de *Macbeth* (Shakespeare, 1606), la pieza teatral de Cumbi Bustinza (2023) toma su estructura trágica –ambición, destino, crimen, culpa y caída– y la traslada al conurbano bonaerense actual, transformándola en una tragedia urbana, con lenguaje tumbero, ritmo de cumbia y lógica marginal. Estos cambios implican un deslizamiento en el conflicto central, que, debido a estas modificaciones, adquiere otra dimensión y otros sentidos: ya no se trata solo de la ambición como motor principal, sino de la violencia y la marginalidad de una determinada clase social, en el ámbito de los barrios más pobres de los suburbios, con las debidas implicancias ideológicas y políticas. Es precisamente por la hondura de estas transformaciones que consideramos, siguiendo a Julie Sanders (2016) y Linda Hutcheon (2006), a *Turreo místico* una reescritura (o apropiación) de la tragedia original, concepto que también expone Jorge Debate (2019) con similares características. Para la autora británica, quien confronta el término con el de adaptación, “la apropiación supone un viaje más decisivo que lleva a un mayor alejamiento del texto fuente en pos de un producto y un dominio cultural totalmente nuevos” [traducción del inglés propia] (Sanders, 2016: s/p). En este sentido, es particularmente interesante el ejemplo del musical *West side story* (*Amor sin barreras*, Laurents, Bernstein y Sondheim, 1957) que analiza la autora en relación con el texto fuente *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare

(1597), en especial porque la apropiación implica en este caso un proceso parecido al que realiza Bustinza, al trasladar el enfrentamiento entre Montescos y Capuletos a un conflicto racial en la ciudad de New York, en los años cincuenta, en un entorno marcado por la violencia y el resentimiento. Aclara Sanders: “*West side story* no existiría sin *Romeo y Julieta* [...] hay adaptación, pero de otro modo, porque el musical puede, y de hecho lo hace, sostenerse solo por propio derecho, sin necesidad de ninguna conexión con *Romeo y Julieta*.” (Sanders, 2016: s/p). Este ejemplo es muy relevante porque en la reescritura que propone la pieza se trabaja en forma específica el lenguaje, que repone el habla de los jóvenes de esa época en ese preciso contexto cultural. Del mismo modo, *Turreo místico* explora muy a fondo el lenguaje, en concreto el tumbero que, bajo la forma de jerga, insulto, piropo o amenaza, adquiere un lugar central en la obra como instrumento de afirmación identitaria, de poder y de jerarquización social. Por otra parte, la elección de este preciso argot –que es originario de la cárcel, pero que desborda en los barrios periféricos más relegados– ancla la acción, en forma determinante, en nuestro país (con más exactitud, en el Gran Buenos Aires), convirtiendo la tragedia isabelina en una profundamente local. Esto no quiere decir que, a pesar de todos estos desplazamientos, la referencia al texto fuente no obre en forma latente en quienes conocen la pieza de Shakespeare, puesto que, en primer lugar, es una vinculación que Bustinza remarca en los paratextos que acompañan la obra, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, con *Lo que quieren las guachas*, de la misma autora (2019), en la que las referencias a *Romeo y Julieta*, y *Amor sin barreras* surgen solo en las interpretaciones críticas. En segundo lugar, tanto para Sanders como para Dubatti, toda apropiación supone de algún modo una adaptación del texto fuente: se trata, en definitiva, de distancias entre una y otra no mesurables con exactitud –la autora británica habla de “un mayor alejamiento”– y, por lo tanto, de fronteras lábiles que permiten constantes puentes entre el texto de origen y su “versión libre”, con comparaciones factibles de expandir el significado en reflexiones posteriores. No obstante todos estos posibles acercamientos, la pieza conserva la independencia necesaria para encuadrarse como apropiación.

La reescritura nos lleva del universo cortesano y militar de Escocia a la pandilla en los barrios suburbanos más desprotegidos, proponiendo una cosmovisión absolutamente diversa. Allí el poder está representado por *Mostro*, el capo del lugar (“el rey sin corona” del que habla la canción de presentación, equivalente a *Duncan*), sus hermanos *Mosca* y *Yani* (quienes reemplazan a los hijos de *Duncan* en la trama) y sus lugartenientes *Pollo*, asesinado tras probarse su traición (el equivalente al *duque de Cawdor*), y *Nolo* (el equivalente a *Macbeth*). Entre ellos se dará una lucha por la sucesión al poder, alentada por la predicción de las prostitutas/brujas y acelerada por *Magui* (*Lady Macbeth*), quien terminará apuñalando al líder para que su pareja escale puestos y acceda al control total del barrio. Otros personajes que también tienen su correlación en la tragedia original son *Jony* (*Banquo*) y su hermana *Pali*, la mujer sobre la que recae –y aquí hay una diferencia fundamental, pues se corta el linaje masculino– el vaticinio de una futura sucesión (tal como sucede en el texto fuente con *Fleance*, el hijo de *Banquo*).

Esta transposición no comporta solo un desplazamiento geográfico o cultural, sino que tiene enormes implicancias en cuanto al universo que construye y los nuevos significados que se desprenden de él ("la tragedia es la pobreza", dirá la canción de cierre). El mundo ficcional propuesto por Bustinza es un conurbano reconocible y violento, con códigos propios. En él, la vida de cada miembro y su posición dentro del grupo dependen de la voluntad del capo, quien la impone a través de la agresión física o la amenaza, notable, sobre todo, en el lenguaje con el que el grupo se expresa, una jerga en común que sirve, además, como elemento de cohesión. La palabra en este contexto no solo nombra la violencia, sino que la ejerce, la legitima o la resiste. El lenguaje pasa a ser un arma o un campo de batalla donde se negocian jerarquías de género y posición social, esbozando o destruyendo futuros posibles.

Analizaremos cada uno de estos puntos en los apartados siguientes.

Advertencia metodológica

Para el análisis de *Turreo místico* se usará como base el texto espectacular facilitado por la autora, fijado en video el 11 de enero de 2024, de circulación restringida, de donde se tomarán todas las citas textuales a partir de transcripciones. Esta es una aclaración de suma importancia ya que son varias las versiones de la obra, tanto escritas como en formato audiovisual, y algunas de ellas implican modificaciones que incluyen cambios en los nombres de los personajes y en los parlamentos e, incluso, algún breve agregado de escenas.

Se adjunta al final del artículo un diccionario tumbero con los principales términos citados a lo largo del texto.

Lenguaje y violencia

Una de las primeras cuestiones que salen a la luz en cualquier aproximación a *Turreo místico* es la violencia ejercida a través del lenguaje, el que constituye, en el universo propuesto, un claro instrumento de poder. Se trata de una jerga tumbera, marginal, muy cerrada y a veces difícil de decodificar para el público en general. Por otro lado, es el modo en que todos los integrantes del grupo se dirigen a sus compañeros, aunque hay diferencias notorias, sobre todo, en el modo de referirse a las mujeres, si media una cuestión afectiva o jerárquica: así todas ellas pueden ser "perras" o simplemente "un tajo" (en alusión a la vagina), pero para el *Mostro* su hermana es una "princesita". Calificativos tales como *guacho*, *gato*, *perra*, *turro/a*, *el más poronga*, *sapo* o *traica* son el modo habitual en el que unos y otros se nombran en el contacto cotidiano. Un argot carcelario, que según Palacios "mezcla palabras que van del lunfardo tanguero a la cumbia villera" (Infobae s/p). Una lengua distintiva, con marcas de género, poder y subordinación, que trasciende los límites de la cárcel y es tomada como propia en determinadas zonas de la periferia.

Para analizar el uso de este lenguaje, en particular en cuanto a la violencia ejercida y su impacto en la construcción de identidades y jerarquías dentro del grupo, se

tomará principalmente en cuenta su performatividad, concepto clave en el pensamiento de Judith Butler (2004) quien lo ha desarrollado en detalle, sobre todo, en relación con temas como la injuria, el insulto y la amenaza.

Partiendo del concepto de “acto performativo” de Austin¹, la autora analiza los enunciados que simplemente comunican, describen o narran, y aquellos que conlleven un acto, confrontando los ilocucionarios con los perlocucionarios, es decir, los que realizan aquello que dicen, por el hecho de decirlo, y los que, a través de la repetición y la cita, producen, a más largo plazo, modificaciones en la realidad social, en especial –pero no solo– con relación al género. Se trata de un poder reiterativo del discurso para generar fenómenos que nos regulan y se nos imponen, de modo que el acto de habla pasa a ser no solo un vehículo de comunicación, sino que constituye al sujeto en cuanto tal, dentro de las normas de inteligibilidad social. En este marco y con referencia específicamente a la violencia, Butler señala la capacidad del lenguaje para “herir”. El discurso no solo representa la violencia, sino que puede llegar a ser una forma de violencia en sí mismo. Así, ciertas palabras o formas de dirigirse a alguien pueden operar como amenazas contra el bienestar físico, recayendo sobre el cuerpo al implicar una fuerza que presagia o inaugura una fuerza posterior (Butler, 2004, pp. 21).



En *Turro místico* la violencia atraviesa el lenguaje más cotidiano. La amenaza o simplemente la jerga, que toma el insulto como forma de interpelación, son una manera de posicionarse frente al otro, de poner límites y establecer jerarquías; de salvaguardarse en un ámbito donde la ternura es una excepción. La naturalización de este lenguaje que degrada construye sujetos desechables, marcados por un género

1 Austin, J.L. (1994) *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press. [Austin, J. L. (1998) *Cómo hacer cosas con palabras; palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.]

que los subordina y por el que se es, en muchas ocasiones, despreciado –el de las mujeres o los hombres “feminizados” por su falta de valor o falta de coincidencia con los estereotipos circulantes–. A través de los calificativos con los que unos se dirigen a otros se perpetúa un machismo barrial que impone, ante todo, posesión, amenaza y control.

En el ámbito de las relaciones interpersonales, acompañan al lenguaje verbal agresivo los gritos y cierta confrontación física que se manifiesta en una extrema cercanía con la persona a la que van dirigidos y una actitud desafiante. Es, precisamente, esta actitud la que resalta el sesgo insultante del apelativo, aunque a veces este se diluya deliberadamente mediante el diminutivo para dulcificarlo. El tono, ese plus que tiene la palabra hablada sobre la palabra escrita, marca la intención con que estos modos de nombrar son usados en la mayor parte de los casos. Por otro lado, los términos elegidos no son inocentes; portan una carga previa que proviene de su uso más extendido. No se trata de términos nuevos en su significación, incluso metafórica². “Perra” –y no “perro”–, por ejemplo, posee una connotación despectiva que conserva en la jerga propuesta y que Bustinza reconoce en su diccionario, más allá de su naturalización en escena. Otro tanto sucede con “gato” que la autora define con cierta simpleza como “persona subordinada” para el ámbito ficcional, pero que en el lenguaje popular más extendido es claramente un insulto, portador de dos significados distintos, ambos descalificadores: para la mujer involucra traficar con el sexo, ofrecerse por dinero, venderse; pero, en forma más extendida, “gato” puede implicar un servilismo ligado a la subordinación mencionada, comportando una innegable negatividad, que el tono despectivo con el que se lo dice remarca. En todo caso, se trata de jerarquías que el apelativo reconoce y construye.

Una de las primeras escenas de la obra ejemplifica a la perfección este carácter del lenguaje que se ha venido describiendo:

Magui: ¿Qué onda, che, que se re fueron la otra vez?, me lo dejaron solo al Nolo...

Nolo: No saben bancar la parada, amigo, ¿qué onda?

Yani: ¿Qué onda eso, gatos? ¿Quiénes se fueron?

Joni: Si el otro día la re ganamos [la contienda con la banda rival]; se comieron los mocos los giles.

Flor: ¿Qué decís, tonto? a mí no me cabe la gilada esa de estar a las escondidas: o se quedan y se plantan o si no, se las toman

2 “El problema del lenguaje de la injuria suscita la cuestión de cuáles son las palabras que hieren, qué representaciones ofenden, haciendo que nos concentremos en aquellas partes del lenguaje que son pronunciadas, pronunciables, explícitas. Y, sin embargo, el daño lingüístico parece ser no solo el efecto de las palabras que se refieren a uno, sino también el tipo de elocución, de un estilo -una disposición o un comportamiento convencional- que interpela y constituye a un sujeto.” (Butler, 2004: 17)

Joni: ¿Qué pasa, gata? –y levantándose y enfrentándola– ¿qué quieres?, ¿qué quieres? [en otra versión dice: “¿Querés que te dome?”]³

Todos gritan y se prepotean.

[...]

Pollo: ¿Por qué no cierran el orto, guachos?

Nolo: ¿Eh? ¿Qué está pasando, pájaro loco? Mirá que acá no está el Mostro, ¿eh?

Pollo: ¿Por qué no respetás, guacho? (y a la hermana de Joni, que le hace frente) Y vos ¿qué saltás, boba?

Joni: ¡Si tocás a mi hermana te quemó, gato!

Su hermana: ¿Escuchaste? Andá a agitar el pañuelo a la zamba, loco.

Y pasan al enfrentamiento físico todos contra todos.

Volveremos sobre algunos de estos puntos más adelante.

Como sostuvimos más arriba siguiendo el pensamiento de Judith Butler en cuanto al lenguaje, el sujeto se forma mediante normas discursivas que lo interpe-lan, normas que son operadas por un poder concebido no como sustancia, como “algo” que se posee, sino a la manera de Foucault, como una red de relaciones que forma identidades, regula cuerpos y establece marcos normativos que definen qué es lo inteligible, visible y legítimo. En este contexto, la jerarquía aparece no como una estructura fija, sino como un efecto relacional del poder normativo, y la per-formatividad como el proceso de reiteración por el que esta subordinación se natu-raliza, consolidando las jerarquías de género, de raza y, podríamos agregar, de clase, quedando determinado, de este modo, aquellos que importan, y, en contrapartida, aquellos que no; aquellos que no serán tomados en cuenta, los que no “valen”.

A la luz de esta teoría, es posible analizar en *Turreo místico* una subordinación/ jerarquización que se da hacia adentro y otra que queda definida hacia afuera del universo propuesto, es decir, del barrio marginal, “la villa” y sus códigos. Bustinza describe el mundo donde se desarrolla la acción en un cuadro musical que pueden considerarse el prólogo a la tragedia, puesto que la antecede, fija el contexto y ca-racteriza a los personajes, contraponiéndolos con un afuera del barrio. Así, quienes habitan ahí son “personajes, laburantes, bandoleros y sicarios”, “nacidos sin suerte”, “desde *guachines* crecieron esquivando la muerte”, son mirados “con desprecio” por “ojos necios”, cuestionados y “metidos presos”. Dice la canción: “Para progresar nadie te da una mano, solo se acuerdan de nosotros, si robamos, si tomamos, si intentamos zafar de la sogá en el cuello”. Desean una casa y una vida normal, “jugar el partido y que te toque ganar” (0:30 -1:30).

3 En otra versión de la misma escena, *Pollo* le dice a *Jony* “Aguantá, guachín” y *Nolo* contesta “¿iA quién le decís ‘guachín’, pedazo de loro?!” Este breve diálogo muestra la agresividad con la que es tomado el apelativo dentro del universo ficcional, pese a que ha sido suavizado mediante el diminutivo.

La vulnerabilidad y la violencia en la que están sumergidos los protagonistas por un afuera que los ignora queda en evidencia de entrada: son invisibles, no cuentan, serán siempre relegados por un discurso dominante que los silencia y estigmatiza, "irrealizándolos" a través del lenguaje. Afirma Butler "desde el punto de vista de la violencia [que se ejerce sobre ellos] no hay ningún daño o negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas. [...] para las que no cabe ningún tipo de duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca "fueron". No son "vidas dignas de atención" (Butler, 2006, pp. 60-61).

En otra dirección, también es posible reflexionar –y así comenzamos a hacerlo en el punto anterior– sobre la violencia y la subordinación ejercida hacia "adentro" del barrio, y aquí debemos volver sobre aquello que subrayamos más arriba acerca de que el lenguaje es constitutivo, en particular, en relación con el insulto. Butler sostiene que: "Lo que queda al descubierto en ese momento devastador [del insulto] es precisamente el carácter volátil del "lugar" que uno ocupa en la comunidad de hablantes; tal acto de habla lo puede poner a uno "en su puesto", pero ese puesto puede no tener lugar" (Butler, 2004, pp. 20). La forma de hablarse y agredirse en *Turreo místico*, bordeando siempre la agresión física, remarca las jerarquías dentro del grupo: los divide entre aquellos que mandan y quienes obedecen, y reciben por ello premios y castigos. La palabra del capo es ley (cuando habla él "todos cierran el orto"), la de sus lugartenientes obra en su representación. Por detrás de su mandato está el miedo y el respeto a los códigos que marcan el comportamiento aceptable; normas que se han ido cimentando a través del tiempo y la repetición: bancar la parada, nunca de rodillas, no traicionar, ante todo el barrio y el capo: "Barrio 22, de la cuna al cajón". Códigos que implican un mandato que, aunque con importantes modulaciones, sigue siendo machista en los valores que lo sostienen. En este sentido, son relevantes las modificaciones que introduce la reescritura de Bustinza en cuanto al papel de la mujer: es *Magui* y no *Nolo* quien comete el asesinato de *Mostro*; es la hermana de *Joni* quien llegará a comandar el barrio en una sucesión que deja de lado la absolutez del linaje masculino, en un barrio en el que, por otra parte, las relaciones lésbicas están naturalizadas. Sin embargo, es *Nolo* quien asume indiscutiblemente el poder tras el asesinato del *Mostro* y él –y solo él– quien toma en adelante las decisiones. Por lo demás, en el momento en que, ya siendo capo, decide acabar con cualquier oposición y escarmentar a *Flor*, la pareja de *Yani*, por resistir su autoridad, es la violación el castigo que elige su delegado, es el macho "domando" a la mujer contra su deseo, la forma más inequívoca de mostrar su supremacía⁴ (69:20).

Analizaremos en detalle las cuestiones de género en el siguiente apartado.

4 Esta escena se corresponde, con las debidas modificaciones, con las del Acto IV, 1 y 2 (Shakespeare, pp. 39) en las que, tras la huida de *Macduff* a Inglaterra para reunirse con *Malcom*, su esposa e hijos son asesinados en su castillo de Fife, donde habían sido dejados a su suerte, sin la protección del jefe de familia.

Género y dominación

Para Judith Butler, de acuerdo con la noción de performatividad que venimos exponiendo, el género no es una esencia fija e inmutable, sino una identidad construida mediante repetidas actuaciones en el tiempo, una que puede volverse –y, de hecho, así ha sucedido– más fluida y abarcar otras diversidades que trascienden el binarismo tradicional, esa dicotomía que perpetúa y sujeta el modelo heteronormativo que rige aún en gran parte de las sociedades.

Como *performance*, el género es producido y reproducido constantemente a través de normas que son establecidas y controladas por poderes institucionales y prácticas informales para mantenernos en un determinado lugar (de ahí que habláramos en el punto anterior de “lugares” y “jerarquías”). En tal sentido, el género no es un atributo del sujeto concebido como preexistente sino un efecto de los discursos que lo atraviesan y constituyen.

Al plantearnos el tema del género tanto en *Macbeth* como en *Turreo místico*, vemos que los discursos que construyen a los personajes de distinto género no son tan diversos ni estáticos. De hecho, el feminismo se ha volcado en numerosas ocasiones al análisis de la obra shakespeariana alentado por cierta ambigüedad en los roles y el convencimiento de que en sus textos las mujeres, a pesar de las limitaciones sociales, son mucho más independientes y autosuficientes de lo que generalmente se percibía en su época. En este sentido, afirma Olivia Eubanks:

“Shakespeare subvierte constantemente los roles de género en *Macbeth* en un esfuerzo por oponerse a los roles y pensamientos tradicionales sobre el género y, tal vez, incluso, presentar a la audiencia pensamientos para progresar y cambiar la posición de lo que se consideraba la norma sexual social.” (Eubanks, 2024, pp.1; traducción propia)

¿Son *lady Macbeth* –quien instiga el asesinato– y *Magui* –quien directamente lo comete– mujeres que se alejan del estereotipo de su época? ¿Qué sucede con la imagen de masculinidad que se construye alrededor del personaje central? Muchas de las lecturas críticas del texto fuente son aplicables también, en cierta medida, a su reescritura. En el caso de *Macbeth*, a lo largo de la obra el protagonista es retratado con determinados atributos con los que se construye su masculinidad: ferocidad en la batalla, falta de miedo o compasión, audacia, fuerza, entre otros. Aunque algunos de estos rasgos surgen de declaraciones de sus subalternos, gran parte de las características que definen la hombría en el texto son tomados de los discursos de *Lady Macbeth*, sobre todo, de aquellos en los que arenga a su marido a hacer algo. Este ideal de virilidad distorsionado confronta con el que representan otros personajes masculinos e, incluso, el mismo *Macbeth* antes de los designios de las brujas y la ambición de ser rey, alentada por su esposa. Puede deducirse que muchas de las transformaciones que sufre el protagonista luego se deben a su necesidad de ade-

cuarse a este modelo de masculinidad que le es presentado como ideal por su pareja, cuya aspiración, paradójicamente, lo lleva a un grado de sumisión que contradice el estereotipo al que tiende. Por otra parte, estos discursos, por contraposición, definen también el ser mujer. Y esto porque, como ha sostenido el pensamiento feminista con respecto a la obra de Shakespeare, "la tragedia es el espacio masculino por antonomasia: en ella el sujeto femenino solo puede expresarse en su relación con el héroe, como una otredad explorada a través de la psique masculina" (Bamber, Linda⁵, citada por Romero-Otero, 2023, pp. 102).



Así, en el monólogo central de *Lady Macbeth* en el Acto I, Escena V, ella pide que les sean dados los atributos necesarios para tener la osadía para llevar adelante el crimen, atributos que considera masculinos⁶. Por eso pide que "se le arranque el sexo" ("*unsex me here*") y con él las virtudes femeninas:

"¡Espíritus, venid! ¡Venid a mí, puesto que presidís los pensamientos de una muerte! ¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza, con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre, que se bloqueen todas las puertas al remordimiento! ¡Que no vengan a mí contritos sentimientos naturales a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer y transformad mi leche en hiel..." (Shakespeare, s/f, pp. 10)

5 Bamber, Linda. 1982. *Comic Women, Tragic Men: Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford: Stanford University Press.

6 Según el discurso de *Lady Macbeth*, un hombre debe actuar siempre con firmeza para conseguir lo que quiere. Detenerse por miedo o por duda no es propio de él; sería un acto de cobardía vergonzoso para su virilidad, mucho más siendo soldado. Un argumento similar es utilizado por el propio *Macbeth* para convencer a sus secuaces que asesinen a *Banquo*.

Para poder asesinar a *Duncan*, y de alguna manera no sucumbir a la culpa, es necesario despojarse de su feminidad, trastocar su género de manera tan radical que traspase hasta la misma humanidad. Así cuando *Macbeth* duda, su esposa le enrostra con toda brutalidad su promesa, lo ilimitado de su compromiso:

“Mi leche yo la he dado y sé cuán tierno es amar al ser que se amamanta; pues bien, en ese instante en que te mira sonriendo, habría arrancado mi pezón de sus blandas encías y machacado su cabeza si lo hubiese jurado como juraste tú” (Ib., pp. 13).

¿Es *Lady Macbeth* un personaje malvado, una presencia demoníaca?

Para Olivia Eubanks, siguiendo a Laila Abdalla⁷, la “búsqueda de la masculinidad” que implica el “*unsex me here*” produce en la esposa de *Macbeth* “una maternidad perversa” que “da a luz el poder político” en lugar de un hijo; una maternidad “que propaga el poder destructivo y no regenerativo” (Eubanks, 2024, pp.3, traducción propia). De su discurso surge la feminidad en oposición a la violencia, la crueldad y capacidad de asesinato consideradas masculinas. De este modo:

“El icónico discurso pronunciado por la esposa de Macbeth es a menudo fácilmente reconocible por los lectores y el público porque refuerza la idea de que cuando el mundo de la masculinidad se valida sobre el femenino, ambos ya no tienen ningún significado real” [Traducción propia] (Ib., pp. 3)

En *Turro místico*, en cambio, *Magui* es un par de *Nolo*. Si bien, en el universo ficcional, todavía es improbable que una mujer sea líder, cuando al comienzo piensan en el futuro de la pareja ella no es imaginada solo como una “compañera de grandeza”, como en *Macbeth*, sino parte de una dupla que busca activamente un modo de vida que puede dar solo el dinero; buscan “ser millonarios”, esa es la principal aspiración. En cuanto a su papel en la puesta en marcha del plan, *Magui*, como *Lady Macbeth*, manipula a *Nolo* para que tome “el camino más corto”, convencida de que, a pesar de su reticencia, es lo que él quiere y solo busca que lo “empujen y le digan, eh gato, hacelo así” (31:50). Por lo demás, la seducción como arma de persuasión es mucho más explícita que en la obra de Shakespeare. El monólogo central es una de las pocas escenas en las que Bustinza transcribe con cierta fidelidad el texto fuente a lenguaje tumbero:

“Arrebátame mi concha y lléneme de lo peor. ¡Tamo’ piola, tamo’ activo! A mí no me vengán con la gilada de venir a frenarme o a cagarme. Yo no quiero ni moral, ni culpa... Toquen los tarros, ni cerca

7 Abdalla, Laila. “Birthing Death: A Reconsideration of the Roles of Power, Politics and the Domestic in Macbeth.” *Journal of the Wooden O*, vol. 14/15, Jan. 2014, pp. 1–20.

lo quiero. Yo voy a hacer la que va. Inspírenme. Háganme de hielo, corte *frozen* hasta la leche de mis tetas...” (32:47).

Es curioso que justo este pasaje sea uno de los que más fielmente sigan el texto shakesperiano, ya que, al cambiar en forma radical el contexto en el que es pronunciado, se trastoca también su sentido. El acercamiento que parece construir entre las dos feminidades (la necesidad de dejar de ser mujer) contradice en parte la construcción de los géneros en el resto de la obra de Bustinza. De hecho, en contraposición a *Lady Macbeth*, *Magui* tiene un papel central en el asesinato del *Mostro* y es *Nolo* el partícipe secundario: debe conseguir el cuchillo y distraer a todos para que no se den cuenta de que ella va a llevar aparte al capo para matarlo. “¿Tengo que hacer todo yo, pedazo de Pancho?, Ponele voluntad, pelotudo, al final vos no tenés huevos”, le dice la mujer cuando él se demora en cumplir con lo pactado (42:10). En este sentido, las mujeres de *Turreo místico* parecen alejarse del estereotipo femenino más tradicional (el que rige fuera del barrio como microcosmos): insultan tanto como los hombres, los enfrentan verbalmente, se defienden casi de igual a igual, e incluso pueden llegar a liderar en el futuro; sin embargo, están siempre al borde de la agresión física y su poder no parece comparable al de los hombres: *Gise*, la pareja del *Pollo*, logra convencerlo de que traicione a su pandilla y le tienda una emboscada, pero llegado el momento, presionada por el capo, lo “vende” y cuenta su traición. Incluso *Magui*, quien puede considerarse la más decidida de todas, cuando seduce al *Mostro* fingiendo desearlo para poder clavarle el puñal, es apurada por el líder quien intenta forzarla a hacerle, sin más, una felatio. El mismo *Nolo* la ataca con violencia en medio de su brote tras la aparición del fantasma de *Joni*. En cuanto a la corporeidad más frágil como signo distintivo de la feminidad, al menos en el presente de la obra, *Jony* no puede imaginarse a su hermana líder “con lo chiquita que es”. La autoridad pasa también por la fuerza corporal.

Desplazamiento narrativo y nuevas lecturas políticas

Para Jorge Dubatti “se reescribe para marcar los trazos de la propia identidad”, y agrega: “no importa tanto la supuesta “esencia” de ese clásico, sino las transformaciones que sobre él se implementan. La reescritura habla más del teatro-destino que del teatro-fuente” (Mendez, 2021, s/p). En la reescritura hay una apropiación del texto original, pero, sobre todo, hay un nuevo texto que toma distancia de él al inscribirse en otra territorialidad, otra cultura, otra historicidad. Así sucede con *Turreo místico*, el que, tras un prólogo musical que especifica el nuevo contexto – uno muy preciso y acotado–, sigue los hitos clave de la trama shakesperiana. Sin embargo, este cambio de contexto repercute de manera drástica tanto en su sentido, como en determinadas modificaciones en la construcción de los personajes y ciertos puntos en los que la trama adquiere un rumbo algo distinto. La más radical y notoria de estas transformaciones es la introducción de un epílogo que no existe de ninguna manera en el original. En él *Nolo* y *Joni* son tan amigos como al inicio de la

obra y comparten un momento de camaradería y complicidad entre risas, tal cual lo hacían en ese momento, antes de cualquier suceso trágico. En esta escena agregada (82:58), son como “hermanos” y sueñan ser millonarios y “vivir juntos en una super mansión” (el dinero es siempre una preocupación fundamental y la sustancia de toda fantasía, puesto que es de lo que carecen). *Nolo* confiesa su amor por *Magui*, a quien conoce desde hace seis meses y a quien aspira en convertir en la madre de sus hijos. El horizonte, pese a la marginalidad a la que están relegados, parece límpido y prometedor en cuanto a los vínculos. Se trata de una escena sumamente ambigua a la que luego se suma el resto de la pandilla. A nivel temporal, puede leerse como anterior a todo cuanto ha venido desarrollándose en escena, aunque, quizás, la lectura más productiva implique considerarla como una vuelta atrás que niega todo lo anterior, cuestionando su inevitabilidad, a la vez que la estructura lineal y causal de la tragedia clásica. Oscilaría así entre la utopía fallida y la esperanza de una emancipación posible. Apoya esta última interpretación la canción final en la que todo el grupo apuesta a que “un día [todo] será diferente” para ellos, aclarando que la verdadera tragedia radica en la pobreza (89:01). De este modo *Turreo místico* pasa de la ambición individual, que es el motor de la acción en *Macbeth*, al conflicto social y el relegamiento que es el tema fundamental de su reescritura, encarado desde una postura contestataria que apuesta a poner en foco un colectivo normalmente invisibilizado desde su propia voz.



Conclusión

En su reescritura de *Macbeth*, Bustinza propone un universo violento y marginal, en el que la muerte es moneda corriente “de los quince para arriba todos tuvieron pistola”, dice la canción (48:50), no tan distinto en este sentido al de Shakespeare, aunque en él la muerte se da, en general, entre soldados, en batalla y por el honor. Solo a partir de que el *barón de Glamis* aspira a ser rey, la violencia se disemina sin límites, llegando, durante su reinado, hasta el incendio del castillo de Fife, lugar de residencia de la esposa e hijos de *Lord Macduff*.

La violencia, en cambio, es intrínseca en el universo propuesto por Bustinza en el que los enfrentamientos son frecuentes e involucran a todos los miembros de la pandilla. Esta se manifiesta en el trato cotidiano, sobre todo, a través del uso de un lenguaje tumbero, cuyas expresiones más comunes (el insulto, el piropro o la amenaza) constituyen el medio por el cual se afirman las identidades y se disputan jerarquías de poder y sometimiento. La amenaza verbal es constante y precede o acompaña a la agresión física, ya sea que ésta tenga lugar o se mantenga en suspenso, como una espada de Damocles sobre la cabeza de cada uno de sus integrantes. Esta violencia es más ostensible en el caso de las mujeres: aún en un contexto donde parece haber mayor equiparación entre los géneros. A pesar de un rol más activo en la toma de decisiones e incluso en la acción (es *Magui* y no *Nolo* quien asesina al *Mostro*), son ellas las que sufren una degradación más notoria y violencia física más frecuente y naturalizada. La agresión sexual vuelve a marcar la supremacía del macho en un contexto que perpetúa un estereotipo ligado a la posesión, la amenaza y el control. Aún con modulaciones, la corporeidad frágil, entendida por Butler como una condición constitutiva de todos los cuerpos, aparece inscrita como un rasgo más determinante en la feminidad, cristalizado a través de discursos que consideran la dependencia y vulnerabilidad una de sus características particulares (y casi privativa del género).

Por lo demás, la reescritura, al alterar las variables temporales, culturales y territoriales del texto original, modifica y expande el sentido más sustancial del texto fuente. Ya no se trata solo de una ambición individual desmedida y la consecuente corrupción moral, sino de una tragedia colectiva en la que la ambición personal muestra sus resortes sociales y aparece como una consecuencia de la marginalidad y la falta de esperanzas.

Si, como dice Jorge Dubatti, "la reescritura [de Shakespeare] configura un puente isabelino-sudamericano", este puente no es tan obvio en *Turreo místico*, porque la recontextualización opera en forma tan radical que es fácil olvidar el texto fuente y sus condiciones de producción, aunque se tenga en mente la obra original. Se la reconoce, ciertamente, pero los significados se expanden con rapidez hacia otras problemáticas y realidades, anclando con fortaleza en el presente del conurbano bonaerense. En esto el lenguaje ocupa un lugar fundamental.

Ficha artístico-técnica (función de agosto de 2023)

Autoría y dirección: Mariana «Cumbi» Bustinza

Escenografía: Gabriella Gerdelics

Música: Facundo Salas

Vestuario: Mariana «Cumbi» Bustinza y Ornella Fazio

Iluminación: Gustavo Lista

Coreografía: Marina Paiz

Fotografía: Martina Bajour

Artística: Iti el hermoso

Producción: Mariana «Cumbi» Bustinza y El Cultural San Martín

Elenco: Agustín Vera, Antonella Fittipaldi, Braian Ross, Rodrigo Trip, Abril Citt, Angie Saenz, Patto Santa Cruz, Mariel Neira, Carmela Carreras, Facundo Furque, Sofía Moro, Germán Matías, Martín Rieta, Solange Chinski, Julieta Álvarez y Francisco Jalil.

Ficha artístico-técnica (función de junio 2025)

Autoría y dirección: Mariana “Cumbi” Bustinza

Música: Facundo Salas

Coreografía: Marina Paiz

Iluminación: Gustavo Lista

Escenografía: Gabriella Gerdelics

Vestuario: Mariana “Cumbi” Bustinza, Ornella Fazio

Colaboración Artística: Iti el hermoso

Producción: Mariana “Cumbi” Bustinza

Elenco: Tomás Cutler, Antonella Fittipaldi, Braian Ross, Rodrigo Trip, Grativa Rondano Rocha, Angie Saenz, Facundo Furque, Mariel Neira, Carmela Carreras, Orlando Alfonzo, Valentina Brishantina, Marcelo Salas, Germán Matías, Miki Damián Ortiz, Camila Comas y Francisco Jalil.

Diccionario tumbero (según definiciones facilitadas por la autora)

Guacho: joven pícaro

Gato: persona subordinada; el que trabaja para otro de mayor rango

Perra: mujer ventajera

Turro/a: joven de barrio sinvergüenza y canchero, a la moda

El más poronga: el cacique de la tribu

Sapo: soplón o alcahuete

Traica: traidor

Bancar la parada: quedarse en un lugar, sin miedo a la adversidad

Cerrar el orto: callarse

Tener huevos: tener coraje

Quemar: pegar un tiro

Toquen los tarros: salgan de acá; paren

Referencias

BLOOM, Harold. (2001). *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá: Editorial Norma.

BUTLER, Judith. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, Judith. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

- BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- DUBATTI, Jorge. (2021). Reescrituras argentinas de Shakespeare, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente. En *Fundación Shakespeare Argentina*, web site. Recuperado de <https://shakespeareargentina.org/wpx/wp-content/uploads/2021/08/Shakespeare-Dubatti-para-PagWeb.pdf>
- DUBATTI, Jorge. (2019). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. En *Investigación Teatral. Revista de Artes escénica y performatividad*. Vol. 9 N° 14, Universidad Veracruzana. Octubre 2018-marzo 2019, pp.6-29.
- DUBATTI, Jorge. (2013). Teatro Comparado, reescrituras, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente. En *Palos y piedras N° 19*. Centro Cultural de la Cooperación. Recuperado de <https://www.centrocultural.coop/revista/19/teatro-comparado-reescrituras-politica-de-la-diferencia-potenciar-la-percepcion-del>
- EUBANKS, Olivia. (2024). Subversion of Traditional Gender Roles in Macbeth. En *Merge*, vol. 8, Iss. 1 2024. Recuperado de <https://athenacommons.muw.edu/merge/vol8/iss1/4>
- HUTCHEON, Lidia y O'FLYNN, Siobhan. (2006) *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- MENDEZ, Mercedes. (16/7/2021). Jorge Dubatti: El libro es un gran aliado del teatro, configura una memoria del pasado. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2021/07/16/jorge-dubatti-el-libro-es-un-gran-aliado-del-teatro-configura-una-memoria-del-pasado/>
- MONTENEGRO-BONILLA, Joe. (2018). Representaciones masculinas tradicionales y no tradicionales en Macbeth (el de Shakespeare y el de Kurzel). En *Revista InterSedes*, N°40. Vol XIX, pp. 103-110.
- PALACIOS, Rodolfo. (23/4/2018). Rana, drone, marrocas y fitito: el nuevo diccionario tumbero para sobrevivir entre rejas. En *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2018/04/23/rana-drone-marrocas-y-fitito-el-nuevo-diccionario-tumbero-para-sobrevivir-entre-rejas/>
- ROMERO-OTERO, Sara (2023). "Unsex me here!": Figuraciones del Sujeto femenino en la tragedia shakespeariana. En *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*. Vol. 11, pp. 101-118. Recuperado de <https://doi.org/10.25115/raudem.v11i1.9321>
- SANDERS, Julie (2016). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge. Recuperado de https://books.google.com.ar/books?id=wysAAgAAQBAJ&pg=PT35&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false

SHAKESPEARE, William. (s/f). *Macbeth*. Edición digital bilingüe de la Universidad de Duke. Traducción Miguel Garci-Gómez. Recuperado de <https://people.duke.edu/~garci/cybertexts/SHAKESPEARE-WILLIAM/MACBETH/TRANSLATE/MACBETH.HTM#Act-01>

SHAKESPEARE, William (s/f) *Macbeth*. Versión digital. Caja de Jubilaciones y pensiones bancarias del Uruguay. Recuperado de www.cjpb.org.uy/Shakespeare-Macbeth

Recibido: 30/10/2025

Aceptado: 12/11/2025