

El retorno de los dramaturgos rusos a la cartelera porteña.

Ana Seoane (IUNA-UBA)

Si se tomara el título del trabajo como una afirmación, alguien podría contestar que los dramaturgos rusos nunca abandonaron la cartelera teatral porteña. Lo cual es cierto pero desde hace pocos años han vuelto a interesar a creadores que provenían del ámbito independiente, como pueden ser considerados tanto Daniel Veronese como Alejandro Tantanián y lo hicieron con la intención de investigar temas claves: actuación, espacio y teatralidad.

Un poco de historia

Fue el crítico teatral Antonio Rodríguez de Anca quien realizó en el año 1981 una interesante investigación sobre los primeros estrenos de las obras de Chéjov. La primera parece haber sido en 1944 una versión de *Pedido de mano* a cargo de Mané Bernardo, hoy célebre titiritera.

Recién en 1953 se estrena *La gaviota*, como subrayaba Anca, cincuenta y cinco años más tarde de su presentación en Rusia, con dirección de Alberto Rodríguez Muñoz y en el elenco figuraba como intérprete el actual director argentino/francés Jorge Lavelli.

Se van sucediendo las presentaciones de estos textos en los teatros independientes. Así en "La Máscara" se presentó *Tío Vania* con puesta de Ricardo Passano. En 1960 el teatro IFT convoca al director uruguayo Atahualpa del Cioppo, para que dirija a un elenco encabezado por Marta Gam, Cipe Lincovsky y Jordana Fain. Apenas tres años más tarde Oscar Ferrigno vuelve a *Tío Vania* en el Teatro Popular de Buenos Aires con Norma Aleandro, María Cristina Laurenz y José María Gutiérrez.

Pero aunque tardíamente llegan estos textos a Buenos Aires en estas últimas décadas se puede señalar que siempre hay alguna obra de Anton Chejov en nuestros escenarios. Empezando por el teatro General San Martín que cada dos años repone uno de ellos, con grandes directores, así Armando Discépolo, Inda Ledesma, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo, Hugo Urquijo o más cercano en el tiempo Luciano Suardi.

La primera vez que se presentó un Chéjov en teatro General San Martín fue en 1962 y llegó de la mano de Armando Discépolo como director de *Tres hermanas*, en el elenco estaban: Eva Dongé, María Luisa Robledo, Rodolfo Bebán y Fernando Labat. Recién cuatro años más tarde se presentó con elenco oficial *El jardín de los cerezos* con puesta en escena de Jorge Petraglia, con Delia Garcés, Esteban Serrador, Susana Rinaldi e Ignacio Quirós.

Pero luego pasó mucho más tiempo, se debió cambiar de década para que en 1978 se decidiera retornar a *El jardín de los cerezos* con dirección, esta vez de Omar Grasso, quien eligió entre sus intérpretes a Alicia Berdaxagar y Elena Tasisto. En 1987 vuelven las ya célebres *Tres hermanas* con dirección de Inda Ledesma y las protagonistas fueron interpretadas por María Cristina Laurenz, Juana Hidalgo y Paula Canals.

Extraña que recién en 1996 se presentara por primera vez en esa sala oficial *La gaviota* dirigida por Augusto Fernandes e interpretada por Carola Reyna, Julio Chávez y Jorge Marrale, encabezando un importante elenco. Apenas dos años más, 1998 vuelve nuevamente otra de las piezas más clásicas: *El jardín de los cerezos* con puesta de Agustín Alezzo con María Rosa Gallo, Roberto Carnaghi, Jorge Petraglia y Osvaldo Bonet, entre otros.

En 2003, casi vivido como un acontecimiento Hugo Urquijo asumió la dirección de un texto nunca antes presentado en sala oficial: *Platonov* y su protagonista fue Jorge Suárez, junto a Beatriz Spelzini, Carlos Portaluppi y como siempre lo reclama Chéjov numeroso elenco. "Creo que lo esencial de su visión del mundo es el sostenimiento de las utopías de la creencia en un mundo mejor, más justo y equitativo, más cuidadoso de la naturaleza y sus reservas, un mundo en el que el hombre pueda ser más feliz. La utopía sostenida en el horizonte, no en el centro", escribió Urquijo. (Nota 1)

Hasta llegar a este año, 2008 con el retorno de *Tres hermanas* con dirección de Luciano Suardi, con Stella Galazzi, Carolina Fal y Malena Solda.

También tuvo un pequeño espacio en los escenarios estatales Fedor Dostoievski, con *Las noches blancas* dirigida también por Hugo Urquijo en 1981, con Luisina Brando, Jorge Marrale, Danilo Devizia y Marta Gam.

Otro visitante poco habitual fue siempre Máximo Gorki, recién en 1985 se presentó *Los veraneantes* en el teatro General San Martín, pero hay que aclarar que estábamos en democracia y que la palabra Rusia ya no era mal vista, ni perseguida. Aquella puesta llevó el sello de Laura Yusem y entre sus actores se destacaron Lautaro Murúa, Juana Hidalgo, Jorge Mayor, Margara Alonso, Aldo Braga, entre muchos otros.

Asombra la cantidad de veces que se repuso, con distintas direcciones el texto de *Tres hermanas* que si se hiciera una estadística, está seguida por *El jardín de los cerezos*. Los puestistas de este ámbito oficial eligieron casi siempre el camino de la no innovación, a excepción de aquella polémica puesta de Inda Ledesma que contó con la colaboración del crítico Gerardo Fernández para realizar su versión. Allí ella se paseaba por el escenario, al mejor estilo Kantor y su mirada sobre el mundo militar adquirió una ferocidad que sorprendió a muchos.

También las salas independientes como "Corrientes Azul" con Hugo Alvarez como dueño del espacio y director buscó acercarle a los ciudadanos de su barrio (Chacarita) la atmósfera chejoviana y eligió hace pocos años (2003) estrenar allí su versión de *El jardín de los cerezos*, apoyado en la fuerte interpretación de la actriz Rita Terranova.

También el director y maestro de actores, formado en Rumania, Raúl Serrano desde una sala alternativa presentó su mirada sobre *Tío Vania*, en el año 2005 y para ese papel protagónico eligió a uno de sus más destacados discípulos: Raúl Rizzo.

Preguntas y respuestas ¿por qué reponer las obras de Chejov?

Esta interrogación se la hacía el crítico Kive Staiff, pero ya con la responsabilidad de ser el Director del Teatro General San Martín cuando en 1987 volvía a esos escenarios una nueva versión de *Tres hermanas*. "Por su valores permanentes, por su significación siempre renovada y actual, esos autores - se refería a Shakespeare, Discépolo y Chejov- y sus obras se convierten en todo un programa de trabajo comunitario. También en el camino creativo de hábitos culturales capaces de acabar con la fatalidad argentina de lo nuevo y transitorio" (Nota 2).

En ese año, la actriz y directora Inda Ledesma proponía otra mirada sobre *Tres hermanas*... Comenzaba su análisis confesando: "Qué vitalidad la de Chéjov! (...) Vitalidad para reír, vitalidad para llorar, para apasionarse o para pegarse un tiro. (...) Tal como en nuestra realidad, en nuestra actualidad, la vida que llevan los personajes es desgastante, cansadora (para usar una de las palabras preferidas de Chéjov). Pero por eso mismo, nuestra expresividad corrientes es muy rica y variada, contradictoriamente 'viva', pasada de cuerda, chiflada, como la visualiza Chéjov: locura pura" (Nota 3).

También el director italiano Giorgio Strehler confesaba su incondicionalidad frente a Chéjov y sustentaba la necesidad de volver escénicamente a sus climas y protagonistas. "Toda gran obra maestra de inteligencia, de corazón humano, es eterna. La idea de 'momentaneidad' está superada por las grandes obras que representan los puntos de referencia para el hombre." Continuaba su análisis: "No creo en los clásicos sino cumplen esta condición: que estén escritos hoy en día para el hoy en día y para el mañana. Si no es así, no son clásicos, son obras más o menos importantes, documentos más o menos relevantes de un 'momento' de la historia que ha pasado." (Nota 5)

Leer a un maestro: Peter Brook

En los últimos libros publicados de Peter Brook son inevitables las referencias a Anton Chéjov. En 1987, aunque editado en español en 2001 Brook le dedica un capítulo al análisis de *El jardín de los cerezos*. Subrayaba que la cualidad esencial del dramaturgo ruso era la "precisión". Agregando: "La propia escritura de Chéjov es extremadamente concentrada; se vale de un mínimo de palabras; de alguna manera es similar a Pinter o a Beckett. Como en el

caso de ellos, la construcción es lo que cuenta, el ritmo, la poética puramente teatral que surge no de las palabras bellas sino de la palabra justa dicha en el momento justo.”(Nota 5)

De manera magistral y sólo como un gran director desnuda el alma esencial de un autor señalaba que Chéjov “jamás sentimentaliza”, que a cada minuto se respira una “armonía entre la vida y la muerte”. Pero también Brook hace referencia a aquella mítica pelea entre los dos grandes creadores: Chéjov y Stanislavski. “Solía decir con frecuencia que sus piezas eran comedias”, dice del primero y agrega: “Chéjov detestaba el tono dramático, la plomífera lentitud impuesta por el director” (Nota 7)

Y sin saberlo Brook parece alcanzarnos una respuesta sobre el por qué del retorno de Chéjov a los escenarios porteños. “...retrata individuos y una sociedad en perpetuo cambio; es el dramaturgo del movimiento de la vida, al mismo tiempo risueño y serio, divertido y amargo (...) dotó a su obra de una enorme noción de lo relativo de las cosas (...) de un punto de vista desde el cual lo trágico es siempre un poco absurdo” (Nota 7) Con estas definiciones se nos hace más cercana la necesidad de retornar a este universo plagado de tantos paralelismo con el mundo nacional, donde la tragedia y lo absurdo de muchas situaciones vividas en nuestro país parecen permanentemente jugarnos una mala pasada. Muchas veces se habla del fracaso de los personajes de Chéjov y esto también vuelve a emparentarnos con nosotros mismos.

Chejov por Chejov

Este año la revista del teatro San Martín presentó por primera vez escritos de Anton Chéjov traducidos directamente del ruso por Omar Lobos. Allí se descubre toda la sabiduría de este autor/médico, sobre todo cuando le da indicaciones a su mujer/actriz (Olga Knipper) quien ensayaba con Stanislavski *Tres hermanas*, donde interpretó el papel de Masha: “No pongas cara de triste ni en un solo acto. De enojada sí, pero no de triste. Las personas que hace tiempo llevan en sí una pena y se han acostumbrado a ella, sólo silban alguna cosa y a menudo se quedan pensativas. De modo que tú quédate con frecuencia pensativa en la escena, cuando están conversando”. (Nota 8)

También un colega y contemporáneo, Máximo Gorki busca pintarlo y definirlo: “Esto le sucedía a menudo: estaba hablando en tono cálido, serio, sincero y de improviso se paraba para reírse de sí mismo y de su discurso. Y en esta sonrisa suave y triste se apreciaba el sutil escepticismo del hombre que conoce el precio de las palabras, el precio de los sueños. En esa sonrisa se transparentaba, además, una hermosa modestia, una sensible delicadeza...” (Nota 9)

Volver al universo ruso para experimentar

“El núcleo duro del teatro resiste, pero sucesivamente, las grandes oleadas de escenificaciones lo descubren de otra manera... -escribía George Banu evaluando la dramaturgia de Chéjov - El acierto del teatro que confía en las obras proviene de esta dialéctica sin fin que relanza lo mismo y lo diferente. Revelar lo desconocido a partir de lo conocido: vocación de la lectura de los clásicos. Reto de los directores de escena. Placer de los especialistas. Recompensa de los espectadores”. (Nota 10)

Esta parece haber sido la intención de Daniel Veronese y Alejandro Tantanián. Ambos propusieron nuevas lecturas sobre los autores rusos, el primero se centró en dos de los textos más conocidos y emblemáticos de Chejov: *Tres hermanas* y *Tío Vanía*, así creó *El hombre que se ahoga*, versión libre de la primera obra citada (2004) y *Espía a una mujer que se mata sobre Tío Vanía* (2006).

Fue evidente que Veronese quiso experimentar el espacio y las actuaciones, llevando al extremo este último tema, ya que las hermanas fueron encarnadas por actores, mientras que varios personajes masculinos fueron encarados por actrices. Con este planteo de modificar sexualidades, demostró la universalidad de los conflictos. Podría citarse como antecedente lo que había propuesto Lluís Pasqual en su espectáculo basado en textos de García Lorca, *Los caminos de Federico*, donde el célebre monólogo de *Doña Rosita* fue interpretado por Alfredo Alcón.

Los que asistieron a aquellas funciones difícilmente puedan olvidar el clima que se creaba la luz natural que entraba por la claraboya de ese nuevo espacio escénico descubierto

por Veronese en “El Camarín de las Musas”. Su eje estaba centrado en la experimentación de las interpretaciones y así como Stanislavski investigó con Chejov, mal que le pesara al dramaturgo, Veronese encontró un notable acercamiento y comunicación entre la propuesta de Rusia y los fracasos argentinos.

Tantanián experimentó notablemente con el espacio. Recordar *Los mansos*, su mirada sobre *El idiota* de Dostoievski implica recordar no sólo aquel sugestivo piletón. Ese supuesto inconveniente escénico se transformaba en tren, hasta misterioso agujero que escondía los ataques epilépticos de su protagonista, sin dejar de lado otras secuencias que podrían resultar violentas ante los ojos de los espectadores. También era pantalla para reflejar al *Cristo muerto* de Holben, imagen que también aparecía en otro espacio más alto, casi como una obsesión plástica. Homenaje de Tantanián a Dostoievski quien había confesado la fuerza inspiradora que había tenido aquel cuadro para su creación.

También incorporó la extraña altura de un sobre escenario, allí los tres actores hacían bambolear sus piernas, demostrando que todo ámbito podía ser habitado por la representación. La luz se transformó en otro lenguaje tan intenso como la música a la hora de reconstruir recuerdos de aquel memorable espectáculo, donde los conflictos de aquellos personajes de fines del siglo XIX cobraron una densidad teatral cercana e intensa.

Volvió a Dostoievski este año con una nueva mirada sobre el último texto del narrador ruso: *Los hermanos Karamazov*, de 1879. Anunció y propuso un melodrama, con fuerte contenido musical al que le sumó rasgos propios del distanciamiento brechtiano. Convocó a varios de aquellos emblemáticos intérpretes de *Los mansos* y le sumó otros notables actores. Nuevamente los trabajos actorales fueron impecables, pero el uso del espacio no resultó tan innovador como el de la propuesta pasada.

Tantanián también declaró ser un sincero admirador de Chejov y retoma una comparación ya vista en los textos de Peter Brook. “Fuera de discusión están su calidad poética y esa extraordinaria manera de dejar hablar a los silencios, de tensar la cuerda del lenguaje, casi dirá beckettianamente, para que produzca un efecto mucho más poderoso que el de un monólogo plagado de palabras. (...) Su mirada siempre está perdonando, entendiendo a unos personajes que en general forman parte de la pequeña burguesía, o de una clase en ascenso... (Nota 11).

Dramaturgo ruso mirado por un argentino y definido por un español

En el año 2004 Daniel Veronese presenta *Un hombre que se ahoga*, su versión de *Tres hermanas*, pero antes de iniciar sus giras por Europa un investigador español, Oscar Cornago asiste al espectáculo y luego escribe sobre él: “La obra crece sobre este tono de abierta falsedad, porque todo en este montaje es, en primer lugar y antes que nada, teatro, fingimiento, engaño e interpretación, sin embargo, a pesar de ello, contiene un enorme grado de verdad humana, de desolación y desamparo”.(Nota 12).

Tal vez haya una explicación a tanta permanencia escénica desplegada a lo largo de los años y que pudo trascender y vencer traducciones. Ya Meyerhold se había sentido seducido por los textos de Chéjov cuando sólo era actor y se confesaba absoluto e incondicional admirador de ese hombre que estaba revolucionando la escena con sus silencios y con los fracasos de sus criaturas.

Máximo Gorki

Este año, dos directores diferentes se han acercado a Máximo Gorki: Alfredo Zemma y Rubén Szuchmacher. El primero reestrenó su mirada sobre *Los bajos fondos*, mientras que Szuchmacher presentó una obra muy olvidada: *Los hijos del sol*.

Dos caminos diferentes eligieron. Zemma buscó y encontró reproducir época y conflictos, recuperando el espíritu de aquellos elencos de los independientes, sobre todo por la edad de sus intérpretes y su gran vocación teatral. Logró jugar y aprovechar magistralmente el pequeño espacio de su escenario “El Bufón”, en pleno Abasto. Plagó de teatralidad los vértices, como también usó las distintas profundidades que le permitió el ámbito. El vestuario, la escenografía y cada uno de los elementos usados reproducían tiempos pasados, pero sin que este planteo estético alejara a los espectadores de los conflictos centrales de la historia. La

universalidad de esta pobreza iluminada por Gorki estuvo siempre presente. Impacta y conmueve a través de la puesta en escena ágil donde la verosimilitud fue el eje elegido.

Diferente lo que hizo Szuchmacher, quien buscó un texto totalmente olvidado, como *Los hijos del sol* y lo revitalizó no sólo con una puesta en escena despojada sino con un numeroso elenco de actores, de diferentes edades y con la misma línea formación escénica. La energía interpretativa no condice con los años del texto, tampoco buscó acercarlo por el vestuario que optó por sobriedad y más allá de algunas mesas y sillas impacta visualmente el telón de fondo, brillante diseñado de Jorge Ferrari que atraerá con sus entradas y salidas cada escena. El ritmo intenso, rápido no permite que la atención del espectador decaiga y el humor sutil de Gorki se intensifica en varias escenas, pero por sobre todo cuando el alcohol se hace presente en alguno de los personajes secundarios.

Algunas reflexiones finales

Tanto Chéjov como Gorki, vivieron la Rusia zarista, la prerrevolucionaria, con una clase media casi inexistente y con marcadas diferencias sociales. Ambos buscaron al público, pensando en la mayoría y acercando problemas que ellos vivían como actuales. ¿Por qué hoy los creadores porteños vuelven a estos dramaturgos? Tal vez la Argentina en estos momentos esté sufriendo un nuevo fracaso. Indudablemente nuestra clase media está en crisis de valores y tal vez estos personajes rusos tengan alguna relación con el sabor amargo de la actualidad. Más allá de la mirada política con la que pueden ser leídos estos estrenos, hay un profundo deseo de investigar y experimentar con estas obras. Estructuras dramáticas fuertes y personajes conmovedores fueron la tentación para varios creadores teatrales, como para poner en conflicto temas claves y muy propios del siglo XX: el espacio escénico y la actuación.

Estos dos ejes son prioritarios a la hora de recordar las puestas en escena de Veronese y Tantanián, pero también en Zemba y Szuchmacher. Los dos primeros propusieron una mayor ruptura, pero respetando cierto clima que respiraban cada uno de los textos elegidos. Incluso en reportajes previos Veronese confesaba su gran admiración al dramaturgo ruso y las posibilidades que le brindaban a él, como director y dramaturgo.

Si se estudia el pasado teatral argentino, se verifica que esta notable admiración hacia estos creadores rusos ya se había dado en generaciones anteriores. Siempre se marcó las huellas de Fedor Dostoievsky en los protagonistas torturados de Samuel Eichelbaum. Toda la literatura rusa marcó a la argentina y los nombres nacionales pueden sucederse, como la huella que dejaron también en Roberto Arlt.

Así como en décadas anteriores, el director Alberto Ure había investigado sobre August Strindberg, en estos últimos años la mirada de los creadores se posó sobre Rusia, antes de su transformación en Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Resulta un síntoma la recurrencia a estos textos dramáticos, aunque habrá que esperar un tiempo más para poder detectar qué huellas deja este retorno a esa dramaturgia en nuestra propia escena. Por ahora, podemos subrayar que las investigaciones sobre la espacialidad y la interpretación se intensificaron con estos trabajos. Pero también hay que dejar constancia que otros creadores investigan con otros materiales, Rafael Spregelburd lo hace sobre creaciones propias y Ricardo Bartís utiliza universos rioplatenses como los que presentan Roberto Arlt o Florencio Sánchez, sin olvidar el suyo propio. Javier Daulte prefiere escenificar propuestas que le rinden homenaje y parecen haber sido inspiradas en el cine norteamericano, sobre todo en el género gore, como varias de sus creaciones lo confirman. Susana Torres Molina experimenta y sus propuestas pasan desde un living hasta el entrecruce de lenguajes como en *Manifiesto vs. Manifiesto*. También Ana Alvarado, como autora y directora presenta una notable paleta de estilos. Por uno u otro camino, los directores porteños están investigando y rompiendo sus propias barreras, a veces se valen de textos extranjeros, otras veces obras propias, pero es indudable que la vitalidad y la pluralidad de propuestas son los síntomas más notables en la actual cartelera teatral porteña.

NOTAS:

(1) Urquijo, Hugo; *Utopía en el horizonte*, en: *Cinco miradas sobre Chéjov*. La Revista Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIX, N° 94, junio 2008, Pág.13.

- (2) Staiff, Kive; *Los valores permanentes*; Revista Teatro; Año 7, N° 31, Octubre 1987, Pág.7.
- (3) Ledesma, Inda, *La vitalidad de Chéjov*. Revista Teatro; Año 7, N° 31, Octubre 1987, Pág.44.
- (4) Strehler, Giorgio. *¿Por qué otro Jardín de los cerezos?* ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 104; enero-marzo 2005; Pág.78
- (5) Brook, Peter; *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Alba Editorial, Barcelona, 2004, Pág.267/268.
- (6) Ídem, Pág.269.
- (7) Ídem, Pág.270.
- (8) Lobos, Omar, *Cartas del autor sobre la obra*. La Revista Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIX, N° 94, junio 2008, Pág.15.
- (9) Gorki, Máximo; *Anton Chéjov*; ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 104; enero-marzo 2005; Pág.56.
- (10) Banu, George; *El jardín de los cerezos y los retos de la puesta en escena*. ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 104; enero-marzo 2005; Pág.77.
- (11) Tantanián, Alejandro; *Máquina Chéjov*, en *Cinco miradas sobre Chéjov*. La Revista Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIX, N° 94, junio 2008, Pág.11
- (12) Cornago, Oscar; *Un Chéjov para los actores*. ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 104; enero-marzo 2005; Pág.112.

BIBLIOGRAFÍA

- Banu, George; *El jardín de los cerezos y los retos de la puesta en escena*. ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 104; enero-marzo 2005.
- Brook, Peter; *Hilos del tiempo*. Ediciones Siruela; Madrid; 2003.
- Brook, Peter; *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Alba Editorial, Barcelona, 2004.
- Cornago, Oscar; *Un Chéjov para los actores*. ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 104; enero-marzo 2005.
- Ledesma, Inda, *La vitalidad de Chéjov*. Revista Teatro; Año 7, N° 31, Octubre 1987.
- Lobos, Omar, *Cartas del autor sobre la obra*. La Revista Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIX, N° 94, junio 2008.
- Rodríguez de Anca, Antonio; *Chéjov en la Argentina*. Revista Teatro Municipal General San Martín, Año II, N° 2, temporada 1981.
- Strehler, Giorgio. *¿Por qué otro Jardín de los cerezos?* ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 104; enero-marzo 2005.
- Staiff, Kive; *Los valores permanentes*; Revista Teatro; Año 7, N° 31, Octubre 1987.
- Tantanián, Alejandro; *Cinco miradas sobre Chéjov*. La Revista Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIX, N° 94, junio 2008.
- Urquijo, Hugo; *Utopía en el horizonte*, en: *Cinco miradas sobre Chéjov*. La Revista Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXIX, N° 94, junio 2008