

La problemática reescritura-versión de los clásicos en la ciudad de Buenos Aires: De *La Gaviota* de Anton Chejov a *Los hijos se han dormido* de Daniel Veronese.

Sol Rodríguez Seoane (IUNA)

Últimamente, la puesta en escena de los clásicos del teatro universal ha devenido moda de alta costura entre los diseñadores teatrales de la ciudad de Buenos Aires. En cuanto un dramaturgo ve que su carrera profesional se ha encaminado medianamente en una senda más o menos pavimentada, su ojo visionario se arroja sobre el pasado para exprimir algún jugo nuevo de esa fruta universal y aún viva que son los clásicos. Estamos en la era del reciclaje y la dramaturgia contemporánea no es la excepción. Y no es ésta una observación peyorativa, en tanto y en cuanto, empiezo a sentir que ha llegado mi momento de darme vuelta yo también y mirar hacia atrás a ver que hay en las góndolas de ese hipermercado llamado pasado.

Sin entrar en deliberaciones referentes a los límites de la palabra clásico, me abocaré a uno de los tantos Coco Chanel del vestidor de la dramaturgia universal: *La Gaviota* de Anton Chejov. En efecto, éste fue el primer texto que se me vino a la mente. Creo que esta fijación se debe en parte a que en el año en el que empecé a estudiar dramaturgia (2005) a la vez estaba cursando la materia Actuación III de la Licenciatura en Actuación, cuyo contenido principal estaba dedicado a la interpretación de textos clásicos, e irremediablemente mi imaginario virgen se veía influido por este tipo de autores, catalogados por más de un profesor como “imposibles”, ya se refiriesen a Chejov, Lorca o Shakespeare. Pero también se debe en parte a la profunda impresión que siempre sembró en mí la escena final de esta obra, que siempre vi hecha por mis compañeros pero que jamás actué. Esas frases de Nina, desde el hit “Soy una gaviota... no, ahora soy una verdadera actriz” hasta “lo que importa es saber resistir” resonaron siempre en mí y conmovieron mi alma. *La Gaviota* me llamó la atención desde el principio y no puedo dejar de sentir un sesgo de amargura, al ver que Daniel Veronese, talentoso y cincuentón, se ha casi “adueñado” de la textualidad de Anton Chejov, a tal punto que ahora me parece casi imposible pensar al autor ruso separado de él. Voy a ver la puesta de *Los hijos se han dormido* y pienso: “Quiero hacer algo con *La Gaviota*, y alguien lo está haciendo por mí”, pienso que Veronese ha hecho “mella” en la forma de leer a Chejov, por lo menos en la ciudad de Buenos Aires, y me pregunto entonces, a la hora de satisfacer mi sed chejoviana por *La Gaviota*, qué hacer con este texto que tanto vela mis días y desvela mis noches.

En segundo lugar, me parece conveniente (sino fundamental) hacer hincapié en la diferencia semántica residente en los conceptos de reescritura y versión, ya que por lo que pude apreciar, o un clásico se reescribe, o se versiona. Sobre todo teniendo en cuenta de que casi siempre estamos hablando de clásicos extranjeros, que conllevan sus consiguientes traducciones. Lamentablemente los clásicos extranjeros siguen siendo todavía hoy, aún más clásicos que los argentinos. Luego de tratar esta problemática, quisiera analizar qué es lo que hace exactamente Veronese con la textualidad de Chejov, focalizándome en *La Gaviota* (el texto de la discordia) y *Los hijos se han dormido*, teniendo en cuenta tanto el texto dramático como el texto espectacular (entendiendo como texto espectacular a la puesta en escena que se está llevando a cabo en el Teatro San Martín hasta el día de la fecha). Quiero saber exactamente qué es lo que hace con ella y qué procedimientos utiliza. Para concluir, abordaré lo respectivo a la puesta en escena, tomando a ésta como una reescritura más, y su independencia con respecto del texto original de Chejov, tanto como de la versión de Daniel Veronese.

Espero que todo esto me ayude de algún modo a satisfacer mi ambición por *La Gaviota*. Espero poder lucir mi vestidito chejoviano sin que nadie me diga “Ah si, Daniel Veronese ya usó un modelo así la temporada pasada”. Como quien recicla las modas de principio de siglo y las renueva, voy a revolver hacia atrás a ver qué encuentro. Existe un peligro en mi empresa, espero no morir en el intento y terminar como la mujer de Lot, preciosa como un maniquí de sal mirando hacia una ciudad destruida que yo sola puedo ver.

La dicotomía reescritura-versión

En principio, quisiera hacer unas consideraciones en relación a los términos “reescritura” y “versión”. ¿Cuáles son los límites que separan a una de la otra? Sin entrar en laberintos borgianos en torno a *Pierre Menard autor del Quijote*, debo decir que los límites se me vuelven difusos a la hora de diferenciar un término del otro. Puedo decir que *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti es una reescritura de *Electra* de Sófocles, o de *La Orestíada* de Esquilo. Puedo decir que *El tiempo todo entero* de Romina Paula, es una reescritura de *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams. E incluso Romina Paula registró su texto como propio, no como una versión de la obra de Williams, ya que no había ni un solo texto de *El zoo de cristal* en *El tiempo todo entero*. Como en Argentina no existe un registro de la idea original, Paula no tuvo que abonar ningún derecho por ella. El hecho de que haya puesto “Sobre textos de Tennessee Williams” en el programa, se debió a atajarse de algún crítico suspicaz que pudiera ver a *El zoo...* en su obra.

Teniendo en cuenta esto, entonces podemos decir que es reescritura, cuando no hay fragmentos idénticos que develen la fuente original (Sin contar el dilema de las traducciones, en donde los límites devienen aún más difusos). Otra característica que parecería ser fundamental a la hora de hacer una reescritura, es el cambio de los nombres de los personajes. En la obra de Monti, Orestes se llama Mariano, y Electra, Alma. En la obra de Paula, Laura se llama Antonia, y Tom, Lorenzo. En cambio, en la obra de Veronese, los personajes se llaman igual que en la obra de Chejov, y muchos fragmentos son idénticos a algunas de las traducciones. El orden de los personajes en la traducción publicada en Internet de *La Gaviota* de Chejov es idéntica al orden de la versión de *Los hijos se han dormido*. El orden de la traducción de Galina es similar también, pero ella ubica al maestro en último lugar, luego de Trigorin y Dorn. La frase: “La acción tiene lugar en la hacienda de Sorin. Entre el tercero y el cuarto acto transcurren dos años.” es idéntica en la versión de Internet de *La Gaviota* y el texto de Veronese. La división en actos es la misma, la partitura de acción es muy parecida. Es por todo esto, que a mi manera de ver, el texto es bien llamado por Veronese mismo, una versión.

Esta versión a la vez está intervenida. Algunos fragmentos han desaparecido del texto original, otros se han agregado y otros han virado. Me gustaría tomar algunos ejemplos de este tipo de operaciones textuales que Veronese, ha realizado con *La Gaviota*.

En relación a los fragmentos agregados, una suerte de injertos dramáticos que aparecen cada tanto en la versión, arriesgo a compararlos con las improvisaciones melódicas de un músico de jazz que improvisa su particularidad adentro de una estructura más grande y más definida. Ahora, esto no deja de recordarme lo que Adorno decía al respecto de la improvisación musical y la estrechez de miras que le adjudicaba a ésta, por necesitar de una estructura más fuerte que sostenga por detrás. Habría que analizar, primero, si estos injertos no están, justamente, de “adorno”, o influyen en la acción de la obra. Ya sabemos por ejemplo, por la obra rusa, que Treplev no soporta a Masha que lo persigue. En la obra de Veronese, esta postura se refuerza aún más, Treplev se ve obligado a pedirle a Masha que lo deje en paz, la rechaza abiertamente en los primeros minutos de la obra.

Luego están los fragmentos resignificados, como por ejemplo, el hecho de que Treplev esté presente en la conversación entre Nina y Trigorin. La acción es diferente, y se lo ve aún más añorado a Treplev, que contesta por el escritor mismo, y aparece nuevamente la intertextualidad con Hamlet, cuando banaliza las palabras de Boris diciendo “palabras, palabras, palabras”.

Otra resignificación es la presencia del doctor Dorn en la representación de Konstantin. En la versión de *Los hijos se han dormido* éste no asiste a la versión pero igualmente opina acerca de ella, por lo que, al estar velada la representación, sólo nos quedamos con las palabras de Arkadina, que blasfema en contra de la versión de Hamlet que ha hecho su hijo.

Las elisiones son lo que más me atrae de la versión de Veronese, como por ejemplo, el hecho de que no veamos la representación de Konstantín, además de la elección de Hamlet como pieza a representar (versionar) por éste. Sobre todo porque me parece muy atinado justamente en esta obra, que contiene en sí un “teatro adentro del teatro”. Se produce una suerte de caja china de versiones, ya que Veronese hace una versión de un clásico, a la vez que Konstantín hace otra versión de otro clásico (Hamlet) en el que a la vez se representa una obra. Es un “teatro dentro del teatro” al cubo. Y además es movilizante pensar que si en 1896, el desafío era encontrar formas nuevas (textos que han sido elididos en la versión de Veronese) hoy en día el desafío es montar un clásico sin que parezca algo decadente.

Veronese también ha cortado varios monólogos de Treplev, en el primer acto elide el debate en relación a las formas nuevas, y luego en el monólogo final reemplaza “formas nuevas” por “estilo”, lo que

abre a pensar si ahora las formas nuevas no son más que un estilo más adentro del teatro, y también ha podado ciertas partes de la obra de Chejov demasiado explicativas (cuando por ejemplo al comienzo de la obra, Medvedenko explica el vínculo entre Nina y Treplev).

Lo que sucede entonces es que esta polémica reescritura-versión aún no está cerrada. Creo que aún en el siglo XXI, más allá de “la muerte de la vanguardia” y el abandono de la novedad, seguimos teniendo cierta pretensión de originalidad que nos ata a este tipo de dicotomías. El resultado de la obra de Veronese, es algo bien distinto de la obra original, pero aún así se la considera una versión y no una reescritura de autoría propia de éste, y es considerada una versión aunque nunca nadie en ningún texto de Chejov se haya bajado jamás los pantalones, como ocurre en *Los hijos se han dormido*. Entonces podemos decir que, en lo que se refiere a la propiedad intelectual, lo que importa es el texto en sí, si hay palabras que son iguales al texto original. No importa cómo es utilizado este texto, supongamos, cuando Dorn elogia la obra de Treplev. Las palabras son idénticas, pero el sentido cambia completamente ya que en la versión de Veronese el doctor no ha presenciado la obra. Esto me da pie a hablar de la puesta en escena, y su relación con el texto dramático.

Pero antes de pasar a esta segunda parte del análisis, me gustaría hablar de un procedimiento muy común entre los dramaturgos. Se trata de un truco muy conocido que varios maestros nos enseñan en sus talleres privados e incluso también se enseña en la Maestría en Dramaturgia, por su efectividad y conveniencia a la hora de hacer funcionar un texto dramático. Cuando me lo enseñaron, yo lo aprecié enormemente, y hasta el día de hoy cada tanto lo aplico a alguno de mis textos. Se trata de copiar la estructura de acción de una obra y reescribirla. Simplemente se anota acción por acción, cambiando los nombres de los personajes y otras variables que hacen al texto (objetos, lugares, etc) por una letra, y luego se desarrolla otro contexto y se reescribe. Incluso existe la anécdota de un dramaturgo (no voy a decir el nombre) que tras haber hecho esto con una obra de Tito Cossa, ganó un concurso Nacional en donde el mismo Cossa era jurado y la premió, desconociendo la propia estructura que en ella se hallaba. En este ejemplo puede apreciarse la profunda utilidad de este método de escritura, en donde ni el autor mismo es capaz de reconocer la autoría de la estructura intrínseca de su propio texto. Este “truco” dramático puede llegar a ser sino un ancho de espadas, un siete de oros para esta partida llamada *La Gaviota* que estoy jugando con Daniel Veronese, aunque él todavía no lo sepa, y agarre las cartas distraídamente. Por ahora me voy al mazo y vuelvo a repartir las cartas para analizar la puesta en escena.

La puesta en escena de *Los Hijos se han dormido* como una intervención textual

En relación a lo analizado anteriormente, pudimos apreciar que entonces, el respeto del texto original palabra por palabra vendría a dar una cierta garantía de lo propiamente “chejoviano” en el texto. Pero esto me lleva a las siguientes preguntas: ¿El respeto total del texto en la puesta en escena, es una garantía de verdadero respeto? ¿Es posible verdaderamente respetar el texto, o la mirada del director siempre implica una trasgresión al texto dramático original?

En *Los hijos se han dormido*, no sólo existe una intervención en el texto mismo, sino que a nivel de la puesta en escena también tenemos varias intervenciones que viran el sentido del texto original. ¿Esto debe ser considerado como una versión o como una reescritura?

Tomemos por ejemplo, el final de las dos obras. En el texto de Chejov, Irina Nikolaievna escucha el disparo, el doctor corre a ver qué ha sucedido, miente en cuanto a la muerte de Konstantín y le pide a Boris Aleksievich que saque a Irina de la habitación. De hecho, en el texto intervenido por Daniel Veronese, esta parte se mantiene intacta. En la puesta en escena, en cambio, hay un giro total en la acción. Cuando se produce el disparo, Irina se levanta y corre a la habitación. El doctor dice que hay que sacar a Irina de la habitación, porque Konstantin acaba de pegarse un tiro. El texto es idéntico, pero cambia por completo la direccionalidad. Qué decir de ese texto ¿es una reescritura o es una versión? Las palabras son idénticas, pero la función de ellas en la acción es por completo diferente. ¿Qué sucede en estos casos? ¿Se está respetando el texto? ¿Es importante que haya un respeto por el texto?

Por otro lado, esto me hace reflexionar en relación a qué sucedería si, utilizando los textos tal cual fueron concebidos, se les cambiara por completo el sentido mediante signos paralingüísticos. Además ¿puede tener un texto un sentido único cuando, haciendo referencia al manual más básico y elemental de lingüística, ni el significante más insignificante tiene un único significado?

Otra cosa que es casi inapreciable en la puesta en escena son las divisiones en actos. Si bien los dos

textos dramáticos contienen este tipo de división en cuatro partes, no hay ningún signo en la puesta que delate el traspaso de un acto a otro. Sólo en el traspaso al cuarto acto, porque los actores mismos cambian los muebles de lugar, podemos apreciar que ha pasado el tiempo.

Personalmente, yo creo que la puesta en escena es algo totalmente independiente del texto dramático. La idea de una fidelidad al texto me parece algo bastante extraño. Después de todo, es hartos sabido que puede escribirse un texto teatral sin necesidad de ser representado, y hay millones de ejemplos al respecto. Incluso el mismo Aristóteles en su *Poética*, señala la importancia del texto en detrimento de la puesta en escena, alegando que “la catarsis” (objetivo último del teatro griego) podía producirse mediante la lectura de la tragedia, sin necesidad de presenciar el espectáculo.¹ Entonces, la puesta en escena, “el “espectáculo” para Aristóteles, viene a ser un accesorio opcional al drama. Entonces esta desligazón del texto teatral con respecto de la puesta en escena me hace pensar en un idéntico alejamiento de la puesta en escena respecto del texto, como si esta polémica no fuera más que una cuestión de punto de vista. Si miramos el asunto desde las anteojeras del texto dramático, decimos “El espectáculo no es imprescindible para el texto dramático” Pero si hacemos una anamorfosis y observamos la problemática desde la perspectiva de la puesta en escena podemos invertir la ecuación y decir entonces: Para la puesta en escena, el texto dramático también es prescindible. Entonces si Aristóteles hubiera escrito una *Poética* del espectáculo, y no una *Poética* del texto dramático, hubiera dicho “Dentro de todos los componentes inherentes a la puesta en escena, el texto dramático es prescindible, ya que a los objetivos últimos de éste, puede producirse el espectáculo sin necesidad de un texto previo que lo ampare.”

Entonces, ¿la puesta en escena de *Los hijos se han dormido* coincide con su texto dramático? Creo que las características espectaculares de *Los hijos se han dormido* está fuertemente influida por el estilo de su director, que en este caso, es el autor mismo de la versión. No es la primera vez que veo un espectáculo de Daniel Veronese en donde no se produce la separación en actos, y los actores están vestidos como en su vida cotidiana. La elección de las ropas de calle además me parece por completo acertada, ya que esto mismo sucedía en 1896 con las obras de Chejov en Rusia, cuando las señoras del público se desmayaban por ver en el escenario a la protagonista luciendo el mismo modelo que ellas. En este sentido, creo que Daniel Veronese ha encontrado su estilo, y por eso no me parece casual el texto injertado de Treplev en el cuarto acto que dice:

“TREPLEV: ¿Qué significa “encontrar el estilo”? ¿Qué con decir que “el cuello roto de la botella brilla en la presa” tiene ya hecha la descripción de la noche de luna? ¿Eso es el estilo? Todo es tan torturante. Yo todavía hablo del “quedo rutilar de las estrellas”, de «los acordes lejanos del piano muriendo en el aire quieto y preñado de aromas”... Voy a enloquecer... Cuando creamos no deberíamos defender estilos, sino que deberíamos dejar fluir libremente el alma...”

Cuando Veronese por primera vez optó por montar una obra de Chejov con la ropa de calle de los actores, fue una novedad, una novedad que luego devino en un estilo. Este estilo ha traspasado a todas las obras que montó desde entonces del autor ruso. Son puestas en donde no cambia la luz y los actores pueden mezclarse perfectamente con el público (cosa que sucedía en la primera obra *Un hombre que se ahoga*, en donde los actores cuando no actuaban, se sentaban en la primera fila con el público).

Quisiera hacer una consideración en relación a los nombres de los personajes. Aún sigo pensando en la elección de Veronese en continuar con la utilización de los nombres en ruso, que se contradice con la elección de utilizar vestuarios de la vida cotidiana de los actores y luz uniforme. Además, se produce una mezcla de épocas. El vestuario y la forma de comportarse de todos los personajes apunta hacia nuestro presente, mientras que los nombres apuntan a Rusia, y por ejemplo, la utilización de “caballos” para transportarse, apuntan a una época anterior. Esta mezcla de espacios y tiempos, a mi modo de ver un poco incomprensible también parecen formar parte del estilo de las puestas en escena de este director. Otro elemento que hace ruido además de los caballos, es el hecho de que a Nina su padre y su madrastra no la dejen ir a visitar la casa de Treplev. Es un rasgo que remite completamente a otra época. Esto tanto a nivel de la puesta como a nivel textual.

Este dilema de los nombres rusos no es algo que sucede sólo en las puestas de Veronese. He visto también la puesta de los uruguayos en este último festival, (una puesta con más desaciertos que

¹ Para Aristóteles, los cuatro principales componentes de la tragedia eran: la trama, los caracteres, el pensamiento y la expresión lingüística, mientras que se podía prescindir de la música y el espectáculo, ya que la tragedia podía perfectamente leerse sin necesidad de su representación.

aciertos) también llevada al presente (aún más que la de Veronese, ya que utilizan autos en vez de caballos) pero siguen utilizando los nombres en ruso. ¿A qué se debe este fenómeno?

No tengo una respuesta para esto. A veces me pregunto qué sucedería si voy a ver la obra de Veronese, pero sin los nombres rusos ¿reconocería al texto de Chejov? Probablemente sí, en el momento en el que aparezca la gaviota, pero entonces ¿cualquier obra en la que aparezca una gaviota sería considerada como ligada a la obra de Chejov? ¿Y qué sucedería si el personaje de Treplev, al que podemos llamar "T" en vez de traer una gaviota (G) trajera una Gargantilla, una Ginebra, un libro de Günter Grass? Creo que esto es un punto fundamental a la hora de abarcar mi reescritura de este texto.

Señoras y señores, la moda se impone y después de todo, nadie quiere estar fuera de ella. No hay duda de que entre los diseñadores argentinos de dramaturgia, el estilo clásico marca tendencia, y todos quieren tener su propio Chanel para lucir en las pasarelas de la calle Corrientes. ¿Es Veronese un Miyake de la dramaturgia, un Christian Dior, un Roberto Piazza? ¿Qué diseñador/a seré yo? Ya no está de moda intervenir una calle, pintarse el cuerpo con spray recitando poemas de Bukowsky, envolver un edificio con papel glacé. Es el regreso de Coco, y yo tengo un desafío: reescribir ese prêt-à-porter que es *La Gaviota*, pero haciéndolo a mi medida y sin que nadie se de cuenta. ¿Podré lograrlo?