

La adaptación de Chéjov en clave de marionetas: la vejez, el paso del tiempo e ideas sobre el teatro en *Chaika*

Chekhov's Adaptation in Puppetry Mode: Old Age, Passing of Time, and Ideas about Theatre in *Tchaika*

Andrea Pelegri Kristic

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
appelegr@uc.cl

Resumen

El presente artículo se centra en el espectáculo *Chaika* (2018) de la compañía de teatro de marionetas chileno belga Belova-Iacobelli. En tanto adaptación de *La gaviota* de Anton Chéjov, la versión realizada por dicha compañía se destaca de otras producciones en torno a la obra del autor ruso por su original mirada sobre los leitmotiv chejovianos presentes en el texto, en particular el paso del tiempo, el conflicto entre juventud y vejez, y las reflexiones sobre la creación teatral y la literatura. Gracias al trabajo con marionetas, y a la hibridez inherente que este permite en escena, desafiando dicotomías como vivo y muerto, viejo y joven, humano y no-humano, *Chaika* logra establecer una lectura radical y particular de este clásico de Chéjov, manteniendo por un lado una relación intertextual clara con su original, y, por el otro, proponiendo elementos novedosos y propios a la narración.

Palabras clave:

Teatro de marionetas - *Chaika* - *La gaviota* - Anton Chéjov - adaptación.

Abstract

This article discusses *Tchaika* (2018), a performance by the Belgian-Chilean puppeteering company Belova-Iacobelli. As an adaptation of Anton Chekhov's *The Seagull*, this version stands out from other productions based on the work of the Russian author for its original look at the Chekhovian leitmotifs in the text— specifically, the passing of time, the conflict between young and older people, and the ideas on theatrical creation and literature. Insofar as the show works with puppets, and considering the inherent hybridity that puppeteering allows on stage, defying dichotomies such as alive and dead, old and young, human and non-human, *Tchaika* manages to establish a radical and particular reading of this Chekhov classic, maintaining, on the one hand, a clear intertextual relationship with its original, and, on the other, bringing new elements and ideas to its narrative.

Keywords:

Puppetry - *Tchaika* - *The Seagull* - Anton Chekhov - adaptation.

Introducción

En un breve pero iluminador estudio sobre el canon dramático de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile entre los años 2005 y 2010, el dramaturgo e investigador Andrés Kalawski enumera a los titanes canónicos de nuestro medio teatral, aquellos que se repiten tanto en las mallas curriculares como las salas profesionales: Shakespeare, los griegos, alguno que otro autor del Siglo de Oro español, y, más cercano a nosotros en términos temporales, a Antón Chéjov (1860-1904), dramaturgo y escritor de cuentos ruso, médico de profesión, “patio de juegos de [Constantin] Stanislavski, nuestro maestro” (4). Si bien Kalawski se refiere particularmente a un canon intuitivo de las escuelas de teatro, es posible aplicar sus hallazgos a las salas profesionales de nuestro país. Como botón de muestra, algunos de los teatros universitarios más importantes, tanto en Santiago como en regiones, tienen a Chéjov como uno de los dramaturgos recurrentes, y, además, uno de los pocos autores rusos que se montan en nuestro país (Pelegrí Kristic 233-263).

En tanto uno de los dramaturgos principales del canon occidental (Clayton y Meerzon 1-2), Chéjov ha sido objeto de cuanta traducción, adaptación, versión y reescritura pueda imaginarse. Desde escenificaciones completamente apegadas al texto a adaptaciones cinematográficas, fusiones de varias obras, reescrituras a partir de alguno de los personajes o inspiradas incluso en la vida del mismo autor, realizadas por compañías en modalidad de creación colectiva, directoras o directores, dramaturgas y dramaturgos célebres y no tanto, con mayor o menos éxito, la cantidad de productos derivados a partir de la producción del autor ruso es infinita. A tal punto que sería imposible hacer un catastro exhaustivo de todas ellas, en el mundo entero como en nuestro país. Entre este maremágnum de versiones, reescrituras y traducciones, no siempre es fácil distinguir entre aquellas que podrían sentar un precedente o marcar una página en nuestra historia teatral, ya sea en términos dramaturgicos, escénicos, traductivos o actorales.

El presente artículo se centrará así en una producción que, a nuestro juicio, se destaca por su original y particular mirada de un clásico de Chéjov, *La gaviota*, tanto en términos técnicos como dramaturgicos y escénicos. Se trata del espectáculo realizado por la compañía de marionetas chileno belga Belova-Iacobelli, *Chaika*, y estrenada en Chile en 2018. Dicha versión, realizada como un solo en escena, con la actriz Tita Iacobelli y una marioneta principal, acompañada de varios objetos polivalentes, toma específicamente el personaje de Arkádina, actriz de mediana edad, cerca del final de su carrera, y madre de Tréplev, un torturado aspirante a escritor. La versión de Belova-Iacobelli, haciendo uso del procedimiento del teatro dentro del teatro, relata la historia de Chaika (que no es más que la transliteración de la palabra rusa para gaviota, Чайка), una vieja actriz en sus últimos días de carrera, que debe interpretar a Arkádina en su función de despedida. Incapaz de recordar sus líneas, y obsesionada por interpretar a Nina, joven actriz novata e interés romántico de Tréplev en *La gaviota*, vemos, durante una hora, la desesperación de Chaika por continuar con la función a pesar de sus olvidos y divagaciones, en torno a la obra de Chéjov y sus personajes, así como su vida y su carrera, y obligada a interpretar a varios personajes, interactuando con diversos objetos para llevar a cabo su cometido.

El dispositivo escénico propuesto por Natacha Belova y Tita Iacobelli, desprovisto de gran parafernalia escénica o lumínica, sitúa en un plano central a la manipuladora-actriz, Iacobelli, y la marioneta de Chaika; esta última, siguiendo las convenciones de la técnica marionetística del

marote (Arévalo 293), está construida solamente hasta el torso, va sujeta al cuerpo de su manipuladora y comparte con ella uno de sus brazos y sus piernas, llevando así otro brazo inanimado. Esta cercanía entre manipuladora y marioneta, que Paul Piris califica hábilmente con el neologismo “manipulactuar¹” (cit. en Wiśniewska 61), permite una serie de procedimientos y juegos escénicos de desdoblamiento en los que podemos ver a la actriz-manipuladora, a la marioneta, o a ambas simultáneamente, dialogando y multiplicando así los diferentes planos de ficción. Al tratarse de un solo en escena, Chaika-Iacobelli interactúa además con otros objetos-marionetas, interpretados y manipulados por ella, que encarnan algunos personajes de *La gaviota* en aquellas secuencias donde se realizan escenas de la obra de Chéjov: Tréplev se vuelve así un oso de peluche fácilmente insertable en la cartera de Chaika; Nina, un vaporoso pañuelo; Trigorin, escritor medianamente famoso y pareja de Arkádina, un libro rojo. Además del apoyo de los objetos y de la marioneta principal, el trabajo vocal desarrollado por la actriz permite diferenciar a cada uno de los personajes que interactúan en el montaje, con timbres, ritmos, tics y tonalidades muy particulares, denotando tanto su edad como las diferentes emociones por las que transitan: la manipuladora-actriz Tita Iacobelli, Nina —que a ratos se vuelve la misma Iacobelli, sin el pañuelo para simbolizar a la joven aspirante a actriz de *La gaviota*— Arkádina, Tréplev, el hijo de peluche, y Chaika.

A medio camino entre los olvidos y los recuerdos queridos de una vida en las tablas, las líneas de sus personajes más célebres como Nina, la misma Arkádina o Getrudis, la madre en *Hamlet* de Shakespeare, oscilando entre la ficción literaria y la de su propia vida en escena, Chaika encarna, a la perfección, varios de los leitmotiv más conocidos y populares de la obra de Chéjov en general y de *La gaviota* en particular, como la nostalgia de la juventud perdida, la oposición entre la vejez y la lozanía, el paso del tiempo y sus estragos, e, incluso, las reflexiones en torno al medio teatral y literario. La construcción dramática y sobre todo la materialidad escogida aportan enormemente a la construcción de dichos temas típicamente chejovianos. La hibridez generada por el uso de marionetas y otros objetos en escena en diálogo con un cuerpo vivo establece, de manera mucho más evidente, las dicotomías entre vida y muerte, presencia y ausencia, o ficción y realidad. En términos dramáticos, y rescatando así el estilo de escritura del propio Chéjov, el montaje fluctúa entre momentos irónicos y humorísticos, en los que la actriz-manipuladora y la marioneta se burlan mutuamente y del juego escénico que ellas mismas proponen, y secuencias llenas de melancolía y nostalgia, en las que la desesperación y el sufrimiento de Chaika quedan en evidencia ante el espectador.

Las verdades de Perogrullo: los conceptos de teatro de marionetas y de adaptación

Antes de continuar, es importante precisar claramente lo que se entiende aquí cuando hablamos de teatro de marionetas y de adaptación, dos conceptos que, a simple vista, se definen de manera transparente gracias a un imaginario colectivo y ampliamente compartido. Sin embargo, al tratarse de nociones que se han redefinido y desarrollado a lo largo del tiempo se vuelve necesario plantear claramente qué señalan cada una de ellas en el presente artículo.

1 *Manipulacting* en el original inglés. De aquí en adelante, todas las citas inglesas en versión español incluidas en el texto son traducciones mías.

Cuando nos referimos al teatro de marionetas, nos remitimos a una idea lo suficientemente amplia del concepto, y no solamente a una forma de arte escénico realizado con una figura inanimada manipulable y de apariencia humana. La definición de Dassia Posner, Claudia Orenstein y John Bell nos parece, en ese sentido, más inclusiva y pertinente, tanto para el espectáculo en cuestión como para el teatro de marionetas contemporáneo en un sentido más general: “[u]na marioneta puede ser cualquier objeto performativo (cualquier material o imagen) que es creado, desplegado y manipulado por un performer en una performance” (5). En *Chaika*, no se trata únicamente de una marioneta antropomórfica, sino también de objetos cotidianos que adquieren una carga humana gracias a la interpretación de la actriz Tita Iacobelli, quien los dota de vida y voz, de cuerpo y carne, según las necesidades de la dramaturgia.

La categoría “teatro de objetos”, que se utiliza también en el contexto latinoamericano (y que recuerda inevitablemente a un referente fundamental en nuestro continente, la compañía porteña *El Periférico de Objetos*), si bien nos parece un término lo suficientemente abierto para caracterizar este tipo de teatro, sitúa a la figura humana en un plano más secundario, emparentándose más con la visualidad y las artes figurativas: “. . . se refiere a un teatro en cuyo centro no se encuentra la figura humana . . . sino objetos, en su sentido más amplio, que la dramaturgia favorece en detrimento de la forma verbal” (Grazioli). En *Chaika*, aun cuando haya marionetas no antropomórficas, la figura central sigue siendo de inspiración humana, en torno a la cual se organiza la casi totalidad del relato, junto con la actriz que la manipula.

En cuanto a la necesidad de ampliar el concepto de marioneta a objeto, a partir de la tradición escénica asociada a dicho teatro, Ana Alvarado, una de las integrantes fundadoras del grupo argentino antes mencionado, comenta:

Cuando aparece hace unos 30 años la categoría Teatro de Objetos, fue una declaración de principios. Nadie sabe exactamente a qué llamamos así y la falta de precisión le permite mantenerse vivo y alerta. En sus orígenes el nombre pretendía ser más general y abarcativo [sic] que el más tradicional Teatro de Títeres o Marionetas. Muchos objetos no diseñados especialmente para la escena, podían obtener papeles protagónicos en las obras, a partir de esa denominación (8).

De cierta forma, la etiqueta teatro de objetos llevaba consigo, al menos para el grupo porteño, el germen de una rebelión en contra de una tradición de titiriteros o muñecos demasiado restringida, conservadora y apegada exclusivamente a una técnica popular y/o infantil (García Wehbi, *Periférico* 19). En el caso del trabajo de la compañía Belova-Iacobelli, podríamos afirmar que dicha rebelión no es necesaria, pues el teatro de marionetas contemporáneo —en especial en Europa y los países de tradición francófona— ya ha logrado establecerse como una práctica escénica compleja, híbrida y valorada tanto a nivel crítico y académico como artístico, considerando la cantidad de instituciones pedagógicas y culturales, así como festivales que se dedican exclusivamente a este género. Es por ello que la categoría teatro de marionetas desde la amplitud expresada por Posner *et al.*, nos parece apropiada para referirnos a *Chaika*.

En el caso de la adaptación, que también parece ostentar un significado bastante transparente (al igual que uno de sus avatares, la traducción), nos basamos en el estudio de Linda Hutcheon en torno a la teoría de la adaptación, en el que la caracteriza como una “transposición reconocida como tal de uno o más trabajos conocidos, un acto de apropiación/rescate creativo

e interpretativo [y como un] compromiso intertextual prolongado con el trabajo adaptado”, es decir, como una “derivación que no es derivativa, un segundo trabajo sin ser secundario” (Hutcheon), y, además, un palimpsesto.

Si bien la adaptación de ciertos tipos de obras haya podido considerarse históricamente como algo poco original y de menor valor, lo cierto es que el procedimiento adaptativo ha existido siempre: “la narración es siempre el arte de repetir historias” (Benjamin cit. en Hutcheon). La adaptación proporcionaría incluso un placer estético adicional, diferente al de la obra original: “quisiera sugerir que parte de este placer viene simplemente de la repetición con variaciones, de la comodidad del ritual combinado con la chispa de la sorpresa” (Benjamin cit. en Hutcheon). El caso de *Chaika* ilustra muy bien dicha situación, ya que, lejos de posicionarse como una enésima versión derivativa y repetitiva del clásico de Chéjov, propone por el contrario un nuevo imaginario a partir del texto y su universo. Mientras reitera temas y personajes, al mismo tiempo los revisita desde una materialidad diferente, las marionetas, generando un efecto de extrañamiento que obliga al espectador a rever la narrativa chejoviana bajo una luz nueva. Asimismo, desarma y desestructura la dramaturgia original, sirviéndose de aquellos diálogos o situaciones que le sirvan, y desechando otros. Gracias a la construcción de una narración a partir del mecanismo del teatro dentro del teatro, la compañía, sin emular necesariamente el texto en su totalidad, logra situar las coordenadas de *La gaviota* clara y distintivamente, incluso para aquellos espectadores que no estén muy familiarizados con la obra de Chéjov. Desde un principio la manipuladora nos entrega una serie de informaciones en torno los personajes principales de *La gaviota*, evocando, al mismo tiempo, las atmósferas, emociones y sensaciones que emanan de dicho texto. Al decidir incluir y desarrollar las alusiones que se hacen a Hamlet y Gertrudis que aparecen en el primer y segundo acto, le brinda al espectador más puntos de referencia para ubicarse dentro de una tradición y un universo compartidos.

“Vieja tu abuela”: la vejez y la lucha por el paso del tiempo

Al inicio de *Chaika*, en la penumbra del escenario y en medio de los ecos lejanos de algún bolero indistinguible, vemos a un viejo personaje, una marioneta, deambulando en escena, lanzando frases sueltas. Su voz denota su edad, un cierto cansancio. Vemos a la manipuladora, pero sin que adquiera todavía, al menos visualmente, un rol preponderante. Poco a poco entendemos que Chaika, quien examina extrañada los elementos de la escenografía con los que se encuentra —una mesa, un objeto cubierto con un pañuelo, que nos enteraremos más tarde, es la famosa gaviota— está perdida y no sabe dónde está. A sus preguntas responde la actriz-manipuladora, en una voz diferente, más joven y decidida, quizás, quien le recuerda que está en un teatro, ante el público, en su función de despedida, y que por lo tanto debe actuar. La obra escogida es *La gaviota* de Chéjov. Chaika recita los textos de Nina, la joven protagonista de la pieza, pero Iacobelli le recuerda que debe encarnar a Arkádina, “la actriz vieja” (Belova y Iacobelli 2). De olvido en olvido, de recuerdo en recuerdo, el personaje va rearmando su presente, comprendiendo, a duras penas, qué está haciendo. Se establece así, desde un inicio, la tragedia de Chaika y uno de los temas principales del montaje: el paso de los años y la llegada inexorable de la vejez.

En efecto, durante el desarrollo de *La gaviota* vemos cómo la mayoría de los personajes pueden situarse en dos grupos, “los viejos y los nuevos” (Chéjov 56), como les llama Trigorin, no solo en términos etarios sino también ideológicos. Están aquellos que, en el ámbito artístico, repiten o admiran las formas viejas, como el escritor Trigorin, Arkádina, o incluso Shamráiev, administrador de la propiedad del hermano de Arkádina, Sorin, quien opina ante la celebrada actriz: “¡El teatro está en decadencia, Irina Nicolásievna! Antes había poderosos robles, pero ahora no vemos más que tocones” (28); están también aquellos que quieren crear un arte y una literatura nuevas, como el joven Tréplev; están quienes evocan la juventud, como la aspirante a actriz Nina, y otros, como el mismo Sorin, quien, a pesar de estar físicamente disminuido, deambulando en bastón o silla de ruedas y con crisis recurrentes, siente que no ha aprovechado la vida y que debe hacerlo a pesar de su estado de salud: “He trabajado dieciocho años en el departamento de Justicia, pero todavía no he vivido, no he experimentado nada . . . yo quiero vivir y por eso bebo jerez en las comidas y fumo cigarros” (42). Algunos envidian la juventud y la lozanía de otros, como Masha, quien, a pesar de ser joven, dice: “Pues yo tengo la sensación de haber nacido hace mucho, mucho tiempo; llevo mi vida a la rastra, como la cola interminable de un vestido...” (39). Otros hacen lo posible por verse y sentirse lo más jóvenes posibles:

Arkádina: . . . tengo una regla: no escrutar el futuro. Nunca pienso ni en la vejez ni en la muerte. Lo que ha de ser, será. . . Además, soy escrupulosa como una inglesa. Me mantengo en línea, querida, como dicen, y siempre estoy peinada y vestida *comme il faut*. ¿Permitirme salir de casa, aunque sea al jardín, en blusa o despeinada? ¡Jamás! Por eso me mantengo así . . . , porque no me abandono, como otras... (*Con las manos en las caderas, se pasea por la cancha*) ¡Fíjense..., qué porte! Podría representar a una niña de quince años (39-40).

La juventud se vuelve así un tesoro admirable, que debe ser preservado a como dé lugar. Algunos personajes jóvenes van perdiendo su lozanía hacia el final de la obra, ya sea por penas de amor o la dureza de la vida que llevan, como es el caso de Tréplev, que ha perdido a Nina, o de esta última, convertida en actriz de provincia luego de huir con Trigorin, esforzándose por alcanzar la cima de su oficio. “También nosotros caímos en el torbellino. Llevaba una vida alegre, infantil; al despertar por las mañanas me ponía a cantar . . . ¿Y ahora? . . . ¡La vida es tan burda!” (83), le dice Nina a Tréplev. El escritor, ahora conocido y con publicaciones a su haber, le revela: “es como si de pronto me hubieran arrancado la juventud y me parece que he vivido noventa años ya en este mundo” (84). Antes de eso, Trigorin le dice, cuando le trae una revista en la que han publicado uno de sus cuentos y le habla de sus múltiples admiradores en Moscú: “No sé por qué piensan que ya no es joven” (77). Incluso en aquellos personajes cuya juventud era admirada y relevada por los demás —“es usted muy joven y muy buena”, Trigorin a Nina le dice, en reiteradas ocasiones (48)—, el paso del tiempo causa estragos y los hace envejecer, ya sea física o emocionalmente².

2 El paso del tiempo aparece incluso en términos lingüísticos, al menos en las traducciones españolas del texto. En un interesante —aunque no está exento de interpretaciones cuestionables— análisis sobre *La gaviota*, y, particularmente, sobre el lexema “gaviota” en la obra de Chéjov, Mariano Zucchi sugiere que si al inicio del texto suele asociarse gaviota con libertad, hacia el final de este ocurre una nueva asociación con los lexemas de vejez y locura: “. . . el desplazamiento de un sentido al otro muestra cómo opera en el plano semántico-pragmático uno de los tópicos más frecuentes de la obra de Chéjov: el paso del tiempo” (50).

Del mismo modo que en *La gaviota*, en *Chaika* el paso del tiempo se vuelve también un leitmotiv omnipresente. La demencia de la actriz, que no sabe dónde está ni qué está haciendo, los olvidos del texto y del personaje que está interpretando, se vuelven patentes mientras, al mismo tiempo, intenta recordar ante cada pregunta o comentario de la actriz-manipuladora, haciéndole creer que todo está bajo control: “Si sé... ¡Yo conozco la obra! . . . ¡Yo he interpretado *La gaviota* un millón de veces!” (Belova y Iacobelli 2). Ilustrando cómo las convenciones teatrales también pueden envejecer con el paso del tiempo, Chaika se rebela contra las nuevas formas escénicas que le impone la actriz-manipuladora, tal como Arkádina se opone a las nuevas formas decadentes que su hijo intenta imponer; debe interpretar ella sola a todos los personajes, debe usar un peluche, un libro o un pañuelo para sustituir a Tréplev, Trigorin o Nina respectivamente, debe actuar en una escenografía minimalista que no ilustra apropiadamente los decorados descritos por Chéjov. “El público no va a entender” (3), dice Chaika, para luego salirse del personaje que está interpretando y criticar el espacio escénico: “¡No! ¿Qué es esto? El primer acto se desarrolla en una arboleda con un lago. . . . ¿Cuál es el lago aquí? ¿Esto es el lago?” (3); “Y aquí, no hay nada nuevo... hay un pésimo carácter y... una mesa donde debería haber un lago. ¡Es que el lago es fundamental, es el alma de *La gaviota*! ¡No esta melamina!” (9). Y le recuerda a la actriz-manipuladora, así como indirectamente al público que ha venido a admirarla en su función de despedida —aunque no en número suficiente, como hace notar al inicio— que lleva años en este oficio, y que conoce la obra al revés y al derecho: “¡Empecé con Masha! En un teatro universitario. . . . ¿Te conté que también interpreté a Nina? . . . ‘La mejor Nina que ha conocido la escena nacional’, dijeron los círculos de críticos” (4). Los caracteres de Chaika y de Arkádina se funden, construyendo así un personaje dual que comparte esa necesidad de ocultar el paso del tiempo y de traer al presente, a través del recuerdo, los momentos de gloria pasados de una carrera artística, de una belleza marchita y de una juventud perdida.

La materialidad escénica propia de *Chaika* aporta capas de lectura adicionales para reforzar la influencia del paso del tiempo en los personajes. En una escena magistral del montaje, por el virtuosismo de la actriz marionetista, vemos a Chaika intentando maquillarse dificultosamente, con una mano temblorosa, que en vano trata de controlar. El rostro de la marioneta, que adquiere protagonismo al volverse el foco de atención, pone en evidencia su edad, con las arrugas y la mirada profunda y envejecida de Chaika. La manera de mirarse en el pequeño espejo que ha sacado de su cartera denota una cierta sorpresa, como si estuviese viendo recién su rostro y su propia vejez. Luego, al renunciar a maquillarse, y deslizando la mano lentamente hacia el rostro de la actriz que la manipula, la toma del mentón y la saca de su escondite, para mostrarla al público, por primera vez, como si tomara consciencia de su existencia. Con una mirada vacía, Tita Iacobelli se vuelve el objeto de la acción y ahora Chaika, con una mano firme, empieza a maquillarla suavemente. Los roles se han invertido. Luego, con la punta del pincel, le vuelve el rostro hacia ella, y se miran fijamente por unos segundos, para luego juntar sus rostros, mejilla contra mejilla. Chaika mira hacia arriba, como si estuviera soñando o recordando, mientras Iacobelli mira hacia adelante, fijamente. La mano toca el rostro de la hasta entonces manipuladora, y en ese gesto vemos cómo Chaika recuerda, con nostalgia —o quizás con envidia— su propia juventud, o, si estuviese interpretando a Arkádina, aquella de Nina. En este momento, Iacobelli lanza uno de los textos centrales de la obra de Chéjov, “soy una gaviota”. Chaika niega con la



Chaika. Compañía Belova-Iacobelli.
Fotografía de Michael Gálvez.

cabeza, y Iacobelli retoma: “no, soy una actriz”. Esta última frase, que Nina lanza al final del acto cuarto, cuando se reencuentra con Tréplev y le cuenta sus vicisitudes luego de dos años de no haberse visto, nos hacen pensar que Chaika se ha desdoblado en tres planos ficticios diferentes: en su versión vieja y joven; en una Arkádina y una Nina; y finalmente, en una Nina feliz e inocente, aspirante a actriz, y aquella de dos años más tarde, nerviosa y avejentada, aquella actriz apasionada que trabaja afanosamente por desarrollar su oficio, a pesar de los fracasos. La primera Nina era una gaviota simbolizando la libertad de su juventud. La segunda no es ni la gaviota que vuela libre sobre el lago, ni aquella que fue cazada por Tréplev y lanzada a sus pies en el segundo acto... es tan solo una actriz.

En espacio de unos minutos, todas las capas de la ficción se juntan en un solo gesto, todos los personajes, de la obra de Chéjov, así como del montaje mismo, se vuelven sus propios dobles. El contraste entre estos dos rostros, uno vivo y otro inanimado, uno viejo y otro joven, representando múltiples vidas y personajes, acentúa la capacidad que tiene el teatro de marionetas

para confundir y mezclar aquellos binarios tan inamovibles a simple vista: “la hibridez está al centro del teatro de marionetas, y . . . expresa, investiga y redefine los límites entre performance humana y material, lo animado y lo inanimado, representación y presencia, así como vida y no-vida/muerte” (Wiśniewska 56). La coexistencia confusa e indiferenciada de elementos calificados como orgánicos (el cuerpo humano) e inorgánicos (la marioneta) permitiría generar una serie de efectos dramáticos y escénicos que potencian las tensiones energéticas entre ambos mundos. La marionetista-actriz, una especie de “. . . bruj[a], de mag[a] de la transmutación de las materias escénicas” (Arévalo 289-290) al dotar de vida a la marioneta gracias a sus movimientos, ritmo, carne y respiración, genera un flujo energético hacia las marionetas y/u objetos escénicos por lo que “ya no serían considerados solamente como elementos sin vida, ensombrecidos por la presencia humana, sino que como elementos dotados de energía, que amplifican su capacidad de atraer la atención en escena” (288). Se generaría así, frente a estos objetos cotidianos, a estos materiales, un efecto de extrañeza (291) o extrañamiento, así como lo entendían los formalistas rusos, como una forma de centrarse más en el acto de percepción que en el objeto mismo: “El procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos, y se ejecuta a través de un proceso de oscurecimiento de la forma, aumentando así la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es un fin en sí y debe ser prolongado” (García Wehbi, “Ostranienie”). Por lo tanto, cada vez que la actriz-marionetista rompe la frontera establecida entre ella misma y la marioneta que manipula, ya sea interactuando directamente con ella, o simplemente coexistiendo en escena más allá de la acción misma de manipulación, lleva al espectador a fijar la mirada sobre este acto de percepción que se vuelve inexorablemente extraño, acentuando la multiplicación de las lecturas dramáticas y permitiendo que este diálogo entre vejez y juventud, ausencias y presencias, vida y no-vida, se plasme concretamente en escena, más allá del diálogo dramático o de las imágenes vehiculadas por las palabras.

El efecto generado en este intercambio energético entre dos mundos aparentemente disímiles, que coexisten en el escenario, genera cambios constantes en la percepción de los espectadores, al pasar del cuerpo de la actriz a la marioneta y viceversa. Wiśniewska (59-60), basándose en la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte, apunta al diálogo que se establece entre los cuerpos fenoménicos y semióticos —la corporalidad o materialidad versus la representación de un personaje— tanto de la actriz como de la marioneta, generando una multiestabilidad perceptiva característica de la estética de lo performativo (Fischer-Lichte 293, 299), impidiendo que se centre en un régimen perceptivo o el otro, desestabilizando su comprensión y obligándolo a “percibirse a sí mismo como receptor, lo que genera significados específicos que a su vez generan otros significados específicos que influyen en la dinámica del proceso de percepción” (299). La multiestabilidad perceptiva termina entonces borrando las fronteras entre la ficción dramática y la escénica, llevándonos progresivamente, además, a apreciar la materialidad de las marionetas, a verlas en tanto presencias escénicas, cuerpos fenoménicos más allá del sentido que la fábula narrada busca atribuirles, en contraste con el cuerpo vivo de la actriz.

En ese sentido, ocurre un efecto de extrañamiento en el que objetos aparentemente inanimados cobran vida gracias a la energía entregada por un cuerpo vivo, pero que tienen, al mismo tiempo, la capacidad de “apagarse”, de volver a su estado inerte original, y de convertirse en los manipuladores cuando son los cuerpos de los actores los que se vuelven aparentemente inertes. No se trata de entes muertos, sino de objetos casi mágicos, capaces de pasar de un régimen

a otro, borrando además las fronteras entre lo vivo y humano, y lo muerto e inerte: “[d]e esta manera, no se percibiría a los títeres, marionetas y objetos como una materia quieta e inerte, sino que como una materia en intermitencia, que se encuentra afectada por un estado cataléptico que no termina de descifrarse” (Arévalo 288). Si estos efectos de salto entre regímenes representacionales y presentacionales se vuelven bastante evidentes cuando se contraponen la actriz y la marioneta de Chaika, que ostenta cualidades antropomórficas, en el caso de los objetos-marioneta (el libro, el peluche y el pañuelo) el extrañamiento es aún más potente, ominoso a ratos —en el sentido freudiano, tal como lo entiende en el concepto de *das Unheimliche*— al tratarse de objetos que nos son familiares, cotidianos, y que se vuelven extraños (García Wehbi, *Periférico* 38). La dramaturgia de la puesta se sirve de esta multiestabilidad perceptiva para generar efectos no solo siniestros u ominosos, sino también cómicos, al recordarnos constantemente la condición material de la puesta y su teatralidad, reflexionando en torno a su propia condición de ficción y, de manera más general, al mundo teatral mismo, de manera muy similar a cómo lo hacía Chéjov en *La gaviota* e, incluso, en algunas de sus obras más clásicas.

“Máscara vacía y sin vida, todo en ti es falso”. El teatro dentro del teatro y las reflexiones sobre literatura y teatro en *La gaviota* y *Chaika*

Si se pudiese hacer un breve resumen que describa de qué habla *La gaviota*, las siguientes frases logran bastante bien su cometido: “. . . es una obra sobre literatura y crítica, escritura y escenificación, teoría e intuición. Es también sobre el fracaso: el fracaso de escribir, de actuar, de amar. Contiene escenas de teatro fallidas y textos fallidos . . .” (McEvoy 118). El mérito de esta síntesis es centrarse no solo en las fallidas historias de amor de Tréplev y Nina, Nina y Trigorin, Arkádina y Trigorin, o Masha y Tréplev, sino también en otro de los temas principales que atraviesan la obra: la labor del artista, sus éxitos y fracasos, en particular, del escritor/dramaturgo y de los actores. Desde el choque generacional de Arkádina/Trigorin y Tréplev, de las antiguas y nuevas formas artísticas, hasta el deseo de trascendencia en la labor artística y la búsqueda del éxito en su oficio, los personajes de *La gaviota* nos ofrecen una serie de reflexiones en torno a las artes literarias y, sobre todo, teatrales. En *Chaika* dichos temas también se potencian tanto desde la dramaturgia como desde la escena, al tematizar la vida de una actriz al final de su carrera, y también al jugar constantemente con los diferentes planos de ficción establecidos, rompiendo incluso con las propias convenciones construidas a lo largo del espectáculo.

La dramaturgia propuesta por la compañía Belova-Iacobelli selecciona varias escenas de *La gaviota* que tematizan, de alguna u otra manera, la relación con el teatro, la creación de nuevas formas, y el fracaso artístico —y a veces, por extensión, romántico. Por ejemplo, la primera representación de la obra de Tréplev, a través del monólogo inicial de Nina y las críticas y burlas de Arkádina que empujan a su hijo a interrumpir la función, da inicio al montaje, y se retoma también hacia el final del espectáculo, cuando se funden partes de esa escena con la escena del acto cuarto en la que Tréplev y Nina se reencuentran, dos años después del inicio de la obra. Asimismo, se toman algunos textos sueltos de Gertrudis, en *Hamlet*, que Arkádina lanza en esta misma escena en el original de Chéjov y los desarrollan, creando una escena completa en la que Chaika interpreta a la madre de Hamlet y en la que la actriz, por un momento, le roba

protagonismo a la marioneta, sustituyéndose a ella al momento de recibir los aplausos por su interpretación. Además de aquellos momentos clave en torno al teatro, se incluyen algunas de las reflexiones de Nina en el acto cuarto, cuando conversa con Tréplev sobre su propia carrera. Eso sí, hacia el final de *Chaika*, no es la marioneta quien interpreta a Nina, sino la propia Iacobelli, quien ahora es dirigida rigurosamente por la actriz, recibiendo además una serie de indicaciones actorales: “CHAIKA: No, no, no, no grites. Nina perdió a su hijo y no ha comido en tres días. Vamos. . . . / TITA: . . . Él [Trigorin] no cree en el teatro. Se burlaba de mis sueños . . . Actuaba sin sentido. . . no sabía qué hacer con las manos . . . / CHAIKA: No llores, si alguien tiene que llorar es el público (*Dura*) ¡No me mires!” (26).

La dramaturgia de *Chaika* se estructura alrededor de una acción principal, que es la función de despedida de Chaika con los textos de *La gaviota*, pero tomando casi exclusivamente aquellas escenas en las que se habla de teatro, del arte o, en menor medida, del fracaso amoroso en el cuarteto romántico Tréplev, Nina, Trigorin y Arkádina. Gracias al dispositivo del teatro dentro del teatro que engloba la totalidad del montaje, los diferentes planos ficcionales se van entrelazando, hasta volverse casi indistinguibles a veces, interrumpiendo además constantemente las escenas para saltar entre las secuencias chejovianas a las correspondientes a la historia de Chaika, o viceversa. Muchas veces, estos efectos de distanciamiento que se construyen en el montaje dan pie a secuencias cómicas, en las que se evidencia la materialidad de la puesta, y, particularmente, la condición de objetos inanimados de las marionetas. En otras ocasiones, las interrupciones potencian más bien aquellos momentos descritos anteriormente como ominosos o incluso mágicos, en los que actriz y marioneta invierten sus roles, momentos generalmente acompañados de un ambiente sonoro y lumínico particular, casi onírico.

Uno de los elementos que mejor potencia las secuencias en las que se genera un efecto de distanciamiento cómico en torno a la teatralidad misma del montaje, es la marioneta que encarna a Tréplev, un oso de peluche guardado en la cartera de Chaika. Mientras Chaika besa el libro rojo que sirve para representar a Trigorin, con un tango de fondo, escuchamos un “¡Mamáaaa!” que viene del escenario, en un timbre infantil, casi quejumbroso. Sin verlo aún, la actriz-manipuladora le informa a la marioneta que ese es su hijo, y, luego de un momento de duda de Chaika, le explica que el peluche que tiene guardado en su cartera podría servir para encarnarlo, a lo que la marioneta, sorprendida y un tanto avergonzada, contesta: “Yo no tengo ningún peluche en mi cartera. No seas ridícula . . . ¡Ah! Tú te refieres a este. . . fue un regalo de un admirador. . . creo que me lo dieron. . . ayer / TITA: Lo tienes hace treinta años. / CHAIKA: no lo iba a botar a la basura” (5-6). El hecho de que este pequeño osito de peluche, quejumbroso y desamparado, escondido en la cartera de mamá, represente a Tréplev, muchacho de temperamento extremadamente sensible, que siente un amor-odio manifiesto por su madre, genera inevitablemente un efecto cómico. En tanto referente sígnico con sus propios significados (por ejemplo, infancia, juego o protección), el oso aporta nuevas capas de significación a los personajes de Chéjov, dándoles una segunda interpretación desde la materialidad de las marionetas. Si bien los otros personajes encarnados por objetos-marionetas también juegan un rol similar (Trigorin como libro y Nina como pañuelo, sirviendo de referentes apropiados a partir de las cualidades materiales del objeto, así como de la caracterización hecha por Chéjov), el uso del oso de peluche es el más logrado en lo que respecta a su potencialidad escénica para distanciar y generar efectos humorísticos en la puesta.

En otra secuencia posterior del montaje, luego de que Tréplev ha intentado suicidarse una primera vez en el acto tercero, vemos cómo Arkádina intenta consolarlo y curarlo. Tanto en *La gaviota* como en *Chaika* vemos cómo la madre cura amorosamente a su hijo, pero también cómo este momento de gran afección deriva en una discusión en torno a Trigorin —y que en *Chaika* además pone en evidencia de manera más explícita que Trigorin y Nina están teniendo una relación amorosa. Su pelea vuelve al tema del talento artístico y al choque entre las formas de la literatura viejas y rutinarias versus las nuevas, que propugna el joven Tréplev. En un momento en el que ambos se lanzan insultos (“Decadente”, “tacaña”, “andrajoso”, “ni siquiera eres capaz de escribir un miserable vodevil”, “mantenido” son algunos de los florilegios que aparecen en Chéjov [62]), la versión de Belova-Iacobelli deriva en una situación mucho más hilarante:

PELUCHE: ¡Vuelve a tu querido teatro a hacer tus obras añejas!

CHAIKA: Yo nunca he hecho ese tipo de teatro. ¡Tú no eres capaz de escribir ni una obrita de marionetas! ¡Parásito!

PELUCHE: ¡Paranoica!

CHAIKA: ¡Imberbe inútil! ¡No conoces nada de la vida!

PELUCHE: ¡Vieja demente que habla con un peluche!

CHAIKA: Lo único que conoces es el forro de mi cartera.

PELUCHE: ¡Tienes que actuar sola porque nadie te soporta!

CHAIKA: ¡No eres más que un peluche barato! . . . ¡Cuerpo de algodón sintético con ojos de plástico! ¡No llores!

PELUCHE: ¡Eres una máscara vacía, sin vida! ¡Todo en ti es falso!

(*Peluche le saca la peluca a Chaika*) (Belova y Iacobelli 15-16).

Si bien la secuencia anterior retoma, casi al pie de la letra, algunas de las traducciones españolas de dicha escena de Chéjov, Belova y Iacobelli se dan la libertad de realizar pequeñas modificaciones a partir del espectáculo y su propia dramaturgia, enfocándose en las cualidades materiales de estos personajes; Tréplev-peluche ya no es capaz de escribir un vodevil, sino una obrita de marionetas. Por otro lado, los insultos, que empiezan como ataques personales relativos al carácter de los personajes (“imberbe inútil”, “paranoica” o “parásito”) terminan centrándose en las cualidades físicas de ambas marionetas (“vieja demente que habla con un peluche”; “Cuerpo de algodón sintético con ojos de plástico”), trayendo al público nuevamente a su realidad fenomenológica y provocando la risa de los espectadores. Acá, la multiestabilidad perceptiva descrita por Fischer-Lichte reaparece, y a lo largo del montaje se va acentuando cada vez más, generando progresivamente más cortes e interrupciones en la ficción para volver, una y otra vez, a la materialidad de la escena y de las marionetas, como un recordatorio casi doloroso. Dichos cambios perceptivos, además de concentrar la atención de los espectadores en su propia capacidad de percepción, y, por ende, en los cambios entre los planos de ficción, provoca emociones que pueden llegar a ser contradictorias o paradójicas. Si los insultos al peluche provocaban la risa del público, esta rápidamente deriva en un silencio incómodo cuando el oso —que no es más que la marionetista-actriz que maneja simultáneamente a todas las marionetas— le quita la peluca a Chaika, dejándola en evidencia frente al público y reforzando el texto anterior del peluche, en el que trata a la marioneta de máscara vacía y sin vida. En

este largo momento de silencio, una marioneta calva, desvalida, que pide le recuerden el texto que sigue, se toca penosamente la cabeza, retoma su personaje, Arkádina, se disculpa con su hijo, y le propone “reconquistar al escritor” para que “Nina [vuelva] a querer[le]”. Y promete: “todo va a estar bien” (16). Por la manera en que lo dice, no obstante, y por la secuencia que le sigue, en la que la actriz la dirige para seducir a Trigorin, un libro instalado sobre una vieja silla de teatro, sabemos que no será así.

Con su peluca de vuelta en la cabeza, y preparada para interpretar a una Arkádina dispuesta a reconquistar a su escritor, Chaika se rebela nuevamente contra las indicaciones absurdas de la marionetista-directora, quien la emplaza a construir una escena erótica con un libro: “No, cariño, este es el libro del escritor. ¡Ya basta, ya!” (19). Cuando Iacobelli le pide instalar el libro sobre un sillón, diciéndole que todo eso será el escritor, Chaika, resignada, aunque no sin alegar un poco, acepta. Al pedirle que vaya a abrazarlo, el sillón, que tiene ruedas, se aleja, y Chaika dice “se va”, provocando generalmente la risa del público. Después de intentar varias acciones propuestas por Iacobelli, algunas francamente ridículas (maullar como una gata, mostrar la pierna, etc.), Chaika pierde la paciencia y le recuerda: “Pero mírame, es una silla. Este brazo que no se mueve. La boca, no sé si te diste cuenta, pero desde el principio que no se me abre...” (21). Este juego escénico, en apariencia anodino, cumple dos funciones. Por un lado, dota a las marionetas-objetos de una vida propia al inspirarse de sus propias cualidades (el sillón con ruedas que se desplaza y se va, como el escurridizo Trigorin) y vuelve a recordar, a ratos cómicamente, pero también desde la angustia de la marioneta-actriz, las limitaciones del objeto, que en este caso solo tiene un brazo funcional y una boca que no es capaz de abrirse. Por otro lado, algunas de las indicaciones actorales que le da Iacobelli recuerdan inevitablemente a la manera en que suele entenderse a Chéjov en las escuelas de teatro y, de manera más amplia, en el universo actoral, con personajes que dicen una cosa, pero hacen otra, y piensan una diferente, que actúan de una forma, pero ocultándola: así, le pide por ejemplo que se seque una lágrima, sin que la vea Trigorin, pero que al mismo tiempo, la vea que la oculta, a lo que Chaika responde, sobrepasada: “Bueno ¿qué me vea o no me vea?” (20). La manera en que la marionetista, y posteriormente Chaika, dirigen, denota también una imaginería en torno al teatro, a la forma en que se construye un montaje y se dirige a los actores, a la manera en que se generan las narrativas teatrales y a lo que entendemos por ficción.

Como hemos podido ver en los ejemplos anteriores, la teatralidad de las marionetas y las superposiciones de los diferentes planos de ficción, la ruptura narrativa y los diferentes efectos de extrañamiento propuestos, así como la centralidad del arte y del teatro en la dramaturgia misma del montaje, hacen de *Chaika* una exploración particular en torno a estos temas que aparecen en *La gaviota*, una versión concentrada de algunas líneas de la intriga de dicha obra, potenciadas gracias al uso de las marionetas y a la explotación de todos los efectos sensibles y perceptivos posibles que estas brindan sobre el escenario. Sumado al leitmotiv del paso del tiempo, no solo característico de este texto en particular de Chéjov, sino que de buena parte de su obra dramática, vemos cómo el montaje de Belova-Iacobelli cumple, de manera cabal, todas las condiciones para convertirse en una adaptación lograda de su modelo original, al tratarse, más que de una versión o una imitación, una relectura lúdica, crítica, que elige retomar a un titán del canon, sin asumir unánimemente su centralidad para todos los espectadores, al darles pistas y referentes a lo largo del montaje. En ese sentido, no se trata de un producto derivativo

ni repetitivo, sino de, como menciona Hutcheon, un “compromiso intertextual” que se sirve del material mismo del texto, y, además, de la tradición que el autor trae aparejado consigo, en tanto “patio de juegos de [Constantin] Stanislavski”, como proponía Andrés Kalawski al inicio de este ensayo. Con esto, *Chaika* se construye a partir de una tradición teatral y dramática con la que dialoga, de la que se burla, y que luego admira; con la que construye para destruir y proponer algo nuevo. Del realismo de Chéjov —y de lo que Stanislavski hizo, en términos escénicos, con el dramaturgo (Braun 79-81)— pasamos a una *performance* donde lo material se confunde con lo humano, donde la ficción y la realidad se entrecruzan y confunden constantemente.

Lo más interesante de este trabajo no es, en todo caso, cuán fácil es para los espectadores reconocer las referencias a Chéjov y *La gaviota*, a sus personajes o temáticas, o incluso a las convenciones de nuestra tradición teatral. Aun cuando no todo el público conozca en detalle tales elementos, lo cierto es que la construcción escénica y dramática es autosuficiente, brindándole al espectador —y de manera bastante fina— los signos y señales necesarias como para que entienda que *Chaika* se construye como lectura intertextual de otra cosa, de una obra conocida (de obras, incluso, al traer también a escena a la Gertrudis de *Hamlet*, quizás más fácilmente reconocible). En realidad, la mayor particularidad y especificidad de esta adaptación reside en el trabajo con las marionetas, especialmente con el uso riguroso y cuidadoso de la técnica del marote por parte de Tita Iacobelli, elemento central del espectáculo. Es gracias a esta elección técnica que es posible construir las multiplicaciones de planos de ficción que se dan en *Chaika*, así como los juegos escénicos en los que la multiestabilidad perceptiva permite a los espectadores no solo viajar de una emoción a otra, sino también pasar constantemente del plano fenomenológico y material de los objetos en escena y del cuerpo de la actriz viva, al plano semiótico de todos los personajes construidos allí. Del mismo modo, el trabajo energético que se opera entre la actriz y las marionetas permite que aquellos objetos, en apariencia muertos o inanimados, aparezcan como seres orgánicos, como si la carne y el aliento de la actriz insuflaran vida a dichos elementos cotidianos, a la vez tan cercanos y lejanos. En tanto presencias misteriosas, casi fantasmagóricas, ellas permiten la creación de nuevas presencias performativas, y también canalizan, gracias a sendos efectos de extrañamiento, aquellos fantasmas que el teatro, en tanto “máquina de memoria” (Carlson 4) trae y vuelve a traer a escena, constantemente.

Obras citadas

- Alvarado, Ana. *Teatro de objetos. Manual dramático*. Buenos Aires: Inteatro, 2015. Impreso.
- Arévalo, Sofía. “Intermitencias y vínculos del enigmático objeto escénico”. *Móin-Móin. Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas* 20.1 (2019): 280-297. Recurso Electrónico. 11 ago. 2022.
- Belova, Natacha y Tita Iacobelli. *Chaika*. s.e., [2020, 9ª versión]. Impreso.
- Braun, Edward. *El director y la escena*. 2ª Ed. Trad. Fernando de Toro, Miguel Ángel Giella y José Leandro Urbina. Buenos Aires: Galerna, 1992. Impreso.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. Impreso.
- Chéjov, Antón. *La gaviota. Las tres hermanas. El tío Vanía*. Trad. Shura Netchaev y Armando Discépolo. Barcelona y Buenos Aires: Losada Océano, 1966. Impreso.

- Clayton, Douglas J. y Yana Meerzon. *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations*. London: Routledge, 2013. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2011. Impreso.
- García Wehbi, Emilio. *El periférico de objetos. Un testimonio*. Buenos Aires: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2021. Impreso.
- . "Ostranienie". "Lexicon periférico". En *El periférico de objetos. Un testimonio*. Buenos Aires: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2021. Impreso.
- Grazioli, Cristina. "Teatro de objetos". *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. Union Internationale de la marionnette, 2009. Web. 1 Ago. 2022.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2a Ed. London: Routledge, 2013. Ebook.
- Kalawski, Andrés. "Canon dramático de una escuela de teatro". Ponencia presentada en la Escuela de Teatro Universidad Mayor, Santiago de Chile, 2008.
- McEvoy, William. "Literary Criticism, Theatre Theory and the Director's Task: Katie Mitchell's Production of Chekhov's *The Seagull*". *Studies in Theatre and Performance* 36.2 (118-129). Recurso electrónico. 29 Ago. 2022.
- Pelegrí Kristić, Andrea. *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990)*. Santiago: RIL editores, 2022. Impreso.
- Posner, Dassia, Claudia Orenstein y John Bell, eds. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Londres: Routledge, 2014. Impreso.
- Wiśniewska, Marzenna. "On Hybridity in Puppetry". *Performance Research* 25.4 (2020), 56-64. Recurso electrónico. 27 Jul. 2022.
- Zucchi, Mariano. "Sentidos del lexema 'gaviota' en la traducción española de la obra de Chéjov". *Perifrasis* 14.7 (2016) 39-51. Recurso electrónico. 27 jul. 2022.