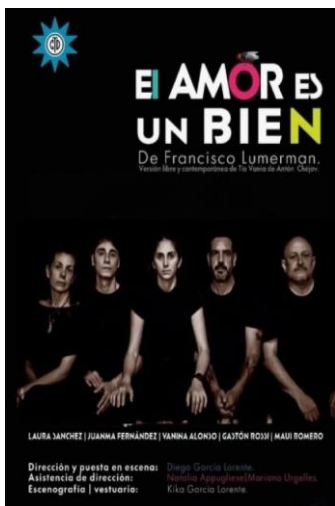


Vanya de Simon Stephens
Dirección y puesta en escena: Oscar Barney Finn
Actuación: Paulo Brunetti
Traducción: Marcelo Zapata
Diseño de iluminación: Claudio del Bianco
Diseño de escenografía: Tomás Heck
Realización de escenografía: Damian Janza/Tomas Heck
Fotos en escena: Pilar Camacho
Prensa: Majo Garufi
Video: Daniel Laje
Fotos: Gabriel Machado
Gráfica: Leandro Correa
Entrenamiento Vocal: Marcelo Balsells
Stage Manager: Damian Janza



El amor es un bien de Francisco Lumerman
Dirección: Diego García Lorente
Elenco: Juanma Fernández, Laura Sánchez, Gastón Rossi, Maui Romero y Vanina Alonso
Asistencia de dirección: Natalia Appugliese y Mariana Urgelles
Diseño Gráfico: Adela París
Escenografía y Vestuario: Kika García Lorente
Iluminación: Diego García Lorente

PALABRAS CLAVE: CHÉJOV—REESCRITURA TEATRAL — PUESTA EN ESCENA
KEYWORDS: CHEKHOV — THEATRICAL REWRITING — STAGING

Chéjov vive aquí

Francisco Aiello¹

No se alcanza una respuesta unívoca cuando se asume la voluntad de identificar las

¹ Doctor en Letras. Es docente en el Departamento de Letras (FH, UNMDP) e Investigador Adjunto de CONICET.

notas salientes que permitirían atribuir la condición de clásico a una obra. Es que, como Borges ya nos enseñó, las producciones que gozan de semejante galardón no ostentan tales o cuales rasgos; en cambio, ese estatuto lo asignan quienes leen tales textos a lo largo de generaciones, “con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Borges: 151). Esas actitudes reverenciales se confirman a través de incesantes ediciones, estudios críticos, traducciones y hasta reescrituras. A estas operaciones se suman, cuando revisamos la condición de clásico en el ámbito específico del teatro, las puestas en escena, que revitalizan el texto con perspectivas renovadas capaces de hacer resonar –e incluso potenciar o subvertir– distintas aristas de los textos.

La última temporada estival (2025-2026) en Mar del Plata despeja cualquier duda sobre el rango de clásico del ruso Antón Chéjov (1860-1904), dado que su *Tío Vania* contó con dos versiones: en Cuatro Elementos, se presentó *Vanya*, de Simon Stephens, protagonizada por Paulo Brunetti y dirigida por Oscar Barney Finn; y, en el Club de Teatro, la versión en escena fue la de Francisco Lumerman, titulada *El amor es un bien*, con dirección de Diego García Lorente. Se trata de espectáculos disímiles que, aun partiendo del mismo texto base de Chéjov, constituyen propuestas que logran aportar sesgos contemporáneos gracias a reelaboraciones del texto, al carácter situado de las versiones y a las decisiones de las puestas, entre las que sin duda sobresale la de hacer que Brunetti encarne la totalidad de los personajes.

Al leer la pieza *Tío Vania* de Chéjov –en traducción de Galina Tolmacheva–, asistimos a un drama de calma aparente, en el que las tensiones entre los personajes –por disputas de poder y control, por la circulación del deseo sexual– aparecen contenidas sin apagarse del todo, como una amenaza latente. Esos puntos álgidos de conflicto se vislumbran, pese a estar velados tras esa aparente tranquilidad, durante la cual se habla de banalidades cotidianas en un clima enrarecido, donde cobra singular relevancia aquello que se calla. Tolmacheva, en su interesante prólogo a *Teatro completo* de Chéjov, explica esta característica del autor ruso en los siguientes términos:

Para entender y representar los dramas de Chéjov es necesario saber leer no ya el texto, sino el subtexto, y descubrir, además, la corriente que subyace en la acción escénica: esa invisible vida interior de los personajes que fluye en ellos sin cesar. Pues, en los dramas de Chéjov, lo que no se dice y lo que no se muestra prevalece sobre lo que se dice y se muestra. (2023: 12).

Ese rasgo lacunar, que conlleva la proliferación de intersticios en el texto, revela su enorme productividad al auspiciar la emergencia de versiones contemporáneas

como la del británico Simon Stephens o la del argentino Francisco Lumerman. Tales reappropriaciones actualizan algunas zonas, además de resituar las acciones en un ámbito argentino. Incluso, en el caso de Stephens, gracias a la traducción a cargo de Marcelo Zapata, se reemplaza Finlandia por El Bolsón como ubicación de una posible vivienda secundaria.

Uno para todo

Lo más sobresaliente de la apuesta asumida por Oscar Barney Finn en *Vanya* es la osada decisión de depositar la responsabilidad de interpretar la totalidad de los personajes en un único actor, que resuelve magistralmente este desafío mayúsculo. La interpretación consigue dar a cada personaje un timbre de voz distintivo, así como una gestualidad diferenciada, gracias a lo cual el espectador distingue a cada uno, incluso en situaciones de diálogo y confrontación.

Esta disposición incrementa su mérito si tenemos en cuenta que no recurre a cambios de vestuario; de hecho, el atuendo se limita a un pantalón y a una camisa de mangas cortas en colores neutros. Apenas se vale de algunos objetos –en particular, cuando se introducen los personajes– que refuerzan las estrategias de identificación de quién está hablando: Iván juega con una pelota; Elena lleva un foulard de seda; Sonia mueve un repasador de cocina rojo; Miguel carga un maletín de médico. Se apela a este recurso de los elementos de identificación sobre todo al comienzo de la obra, puesto que se abandona en la medida en que se va trabando el pacto con el espectador, mediante el cual este asimila las pautas de decodificación exigidas por la puesta.

Si bien la escenografía podría caracterizarse como naturalista, su uso se aparta de esa estética, en el sentido de que los desplazamientos del actor no se ajustan por completo a la funcionalidad esperable de cada elemento del decorado. Es lo que sucede con una puerta cancel ubicada en posición central y enmarcada por dos paneles, la cual funciona como delimitación del espacio, pero también a modo de pasaje de un personaje a otro. De repente, el paso junto a uno de los paneles y el reingreso inmediato, empujando las hojas de la puerta, marcan el repentino cambio de personaje.

Sin duda, el momento cumbre –en el que no se elude el riesgo– tiene lugar durante el encuentro a solas de Elena y Miguel. La conversación sobre el deterioro ambiental y la importancia de la preservación forestal –contenido de pujante actualidad en nuestro contexto– deriva en confesiones de amor, acompañadas por avances que desembocan en un encuentro físico de pasión amorosa. En esta instancia, el mérito de Brunetti –que ya estaba confirmado– se incrementa, dado que se alcanza la ilusión de estar verdaderamente frente a dos cuerpos, al

interpretar en simultáneo a dos personajes en contacto físico, intercalando las manifestaciones de deseo de uno y las expresiones de fingida resistencia de la otra.

Además de constituir una instancia cúlmine por el virtuosismo de la actuación, esta zona de la obra resulta ilustrativa de los desvíos introducidos por Stephens en su versión de *Tío Vania*, puesto que en el texto de Chéjov no se produce el encuentro físico entre los personajes, pese a la flagrante tensión sexual que los une. Es clara, entonces, la opción de llevar a la superficie aquello que está sugerido en la obra rusa: todo ese subtexto –para retomar los términos de Tolmacheva– que late en lo que los personajes dicen y hacen, en esta nueva versión erupciona hasta la superficie de modo ostensible para dar cabida a la manifestación de aquello que ya no puede reprimirse.

Otros cambios parecen apuntar a acercar el mundo de la escena al del público. Si, en el texto de Chéjov, el fastidioso Alejandro es un profesor retirado que supo desarrollar una carrera como crítico de arte, autor de sendos artículos; en esta versión se trata de un antiguo político que alberga esperanzas de tener un buen desempeño en próximas contiendas electorales. Por un lado, el cambio introducido hace más legible el texto original, en tanto se capta de modo más espontáneo la idea de discurso político que la de artículo, género de muy reducida circulación frente a la alta penetración de las intervenciones de figuras políticas; y, por otro, la muy actual y acuciante problemática del envejecimiento se resignifica en un adulto que, aun cuando se ha retirado, proyecta su reinserción laboral de primer orden. De todos modos, la propuesta de Stephens sostiene el antagonismo entre las valoraciones que Iván y su madre hacen de la labor de Alejandro.



Imagen de la cuenta de Instagram de la obra (@vanya.teatro)

Hacia el sur

El amor es un bien –la versión de *Tío Vania* firmada por Lumerman– se relocaliza para transcurrir en El Bolsón, concretamente en un alojamiento tipo hostel que ha perdido buena parte de su dinamismo comercial. La organización disfuncional de los habitantes entra en conflicto con la llegada de Alejandro y su nueva esposa. Se tensiona el clima de confrontaciones que no terminan de formularse: el vano empeño de Sonia por conseguir la aprobación del padre, la constante descalificación autoritaria de Alejandro sobre el resto de los personajes, las frustraciones de Iván, el malestar de Elena.

Además del cambio espacial, la historia se traslada a la contemporaneidad, rasgo que se pone de manifiesto desde el inicio con un celular que registra las desacertadas intenciones musicales de Sonia y que se sostiene a lo largo de toda la puesta con la fuerte presencia de la computadora portátil, que funge como objeto de disputas y negociaciones entre los personajes. El teléfono celular también es decisivo en un momento de tensión en el que Alejandro, siempre empeinado en humillar, llama a otros alojamientos para confirmar su ocupación plena, en contraste con el de su familia, donde no hay huéspedes.

A diferencia de las otras versiones, aquí el médico de familia se llama Pablo —interpretado con solvencia por Juanma Fernández— y reside en el hostel, con toda su connotación de lugar de tránsito. Sus preocupaciones ambientales se focalizan en el problema del agua, aspecto sobre el cual busca despertar conciencia mediante intervenciones entre la población. Ahora bien, aun cuando este personaje conserva su posición como objeto y sujeto de deseo, *El amor es un bien* opta por tomar un desvío *queer*: no solamente Sonia, sino también su tío Iván, sienten atracción por este joven profesional. Claro que las actitudes son divergentes: mientras Sonia se extravía en insinuaciones pueriles o en averiguaciones poco fructíferas, Iván se arroja sobre Pablo, resuelto a consumir el deseo, que –no obstante– se ve frustrado.

Así es como esta puesta da lugar manifiesto a lo no dicho en la obra de Chéjov y reescribe, articulando los parlamentos y las acciones al punto de incrementar los niveles de sentido. En esa orientación funciona muy bien la interacción entre Sonia y Elena, cuya tradicional tensión por ser madrastra e hijastra va cediendo hacia instancias de mayor empatía que, en esta puesta, encuentran su complemento en el intercambio de ropa, que parece ratificar cierta complicidad entre ambas.

Gracias a este tipo de decisiones, que refuerzan el decir con el hacer, la puesta fluye con naturalidad, con momentos logrados en las interacciones de los

personajes. Incluso está resuelto de modo auspicioso el momento en que las tensiones subyacentes finalmente explotan con tal nivel de conflicto que solo parece poder dirimirse acudiendo a armas de fuego.



PH Adela Paris. De izquierda a derecha: Laura Sánchez (Elena), Juanma Fernández (Pablo), Vanina Alonso (Sonia), Diego “Maui” Romero (Alejandro)

Estos dos espectáculos confirman la vigencia de *Tío Vania*, ya que ponen en evidencia la potencia de un texto que, lejos de fijarse en una forma definitiva, se ofrece como materia disponible para nuevas actualizaciones escénicas. Mientras la obra de Stephens apuesta por la condensación y la exteriorización del subtexto a través del virtuosismo actoral, la de Lumerman lo expande y lo reinscribe en coordenadas contemporáneas, incluso forzando sus límites en clave afectiva y política. En esa distancia entre procedimientos —y en la productividad de sus resultados— se juega, precisamente, la persistencia de Chéjov como clásico: no como repertorio cerrado, sino como campo de posibilidades que cada puesta reactiva. Así, más que sobrevivir en el presente, Chéjov parece, una vez más, vivir en él.

Referencias bibliográficas

Borges, Jorge Luis (1989). “Sobre los clásicos”. En *Obras completas* (vol. II). Buenos Aires: EMECÉ. 150-151.

Chéjov, Antón (2023). *Teatro completo*. Buenos Aires: Beatriz Hidalgo
Tolmacheva, Galina (2023). “Prólogo”. En Chéjov, Antón. *Teatro completo*. Buenos Aires: Beatriz Hidalgo. 7-25.