
LAS PUESTAS QUE ESTILIZAN EL CANON REALISTA. LA ESCRITURA ESCÉNICA DE JAIME KOGAN Y AUGUSTO FERNANDES

Laura MOGLIANI

Una de las tendencias dominantes de la puesta en escena porteña de los años 90 es aquella que estiliza el modelo de puesta realista surgido en los años sesenta¹ (Pellettieri, 1992: 13-28; 1997: 240-244). Esta poética escénica se desarrolló durante los años setenta y ochenta², caracterizándose por partir del canon realista, cimentado en la concepción escénica de Constantin Stanislavsky, y en su desarrollo posterior realizado por Lee Strasberg, pero imprimiéndole una nueva orientación estética.

¹ Esta tendencia estética se originó a partir de espectáculos como *Del tiempo de los carozos* (1966), *Negro... azul, negro* (1966) y *¡Hola!* (1967), dirigidos por Augusto Fernandes que complejizaron el modelo realista, imprimiéndole un módico giro hacia el teatralismo y el humor. Los ejemplos más relevantes de esta tendencia durante el período 1967-1976 fueron, entre otros, las piezas dirigidas por Alberto Ure [*Palos y piedras* (1967), *Hedda Gabler* (1974) y *Casa de muñecas* (1975)]; por Augusto Fernandes [*El campo* (1968), *La leyenda de Pedro* (1971)]; por Jaime Kogan [*Viet-Rock* (1968), *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971) y *El Señor Galíndez* (1973)] y por Carlos Gandolfo [*¡América hurra!* (1968)]. Véase el estudio de la puesta en escena estilizada durante este período realizado por Pellettieri (1997: 240-244).

² Véase el estudio de mi autoría de esta tendencia durante la década de los 80 en "La estilización del realismo: Jaime Kogan y Laura Yusem", en O. Pellettieri (ed.), *Teatro Iberoamericano de los '80*, Buenos Aires: Corregidor, de próxima aparición.

Esta estilización (Bajtín: 264) mantiene vigentes una serie de normas del canon realista (como el trabajo de dirección de actores basado en la identificación actor-personaje, lograda mediante la ejercitación de la memoria emotiva, la relajación y la concentración diseñada por Strasberg), pero quiebra otras, como el respeto absoluto por el ilusionismo del realismo, cuyo objetivo es crear en el espectador la sensación de estar observando una realidad semejante a la cotidiana. Así, la puesta estilizada concreta un relativo pasaje del modo de representación ilusionista a una teatralidad autorreferencial, acentuando la denegación, efecto que le permite al espectador advertir que se encuentra en una sala teatral, percibiendo una ficción (Ubersfeld, 1989: 33-39; 1997: 294, 311). Los signos escénicos superan su funcionalidad icónica e indicial propia de la puesta realista, para adquirir, en algunos casos, significaciones simbólicas, en ocasiones ambiguas, opacas. Esto tiene como consecuencia un cambio en la situación del espectador, que debe asumir una actitud activa para poder interpretar estos signos, dotándolos de sentido, concretando una recepción relativista³, a diferencia del realismo, que postula una idea comunicacional objetiva del teatro, especialmente a través de su búsqueda ortodoxa del efecto de realidad.

Se destaca en este tipo de puesta la valorización de los signos visuales de la escena, fundamentalmente relacionados con la espacialización (escenografía, iluminación) y con la dirección de actores. Además, los directores realistas se caracterizan por concretar puestas tradicionales, que buscan poner en escena con fidelidad el texto dramático, mientras que los directores estilizadores del realismo intentan expresarse a través de sus textos escénicos, construyéndolos creativamente a partir de una obra dramática considerada como un guión sobre el que pueden ejercerse modificaciones, concretando puestas tradicionales no ortodoxas (Pellettieri, 1997: 26-27). Durante

³ La concepción relativista de la recepción es definida así por de Marinis (15): "La relación espectador-espectáculo se representa por la convicción de que siempre existe, y además obligatoriamente, una diferencia entre los significados propuestos por el espectáculo (por sus enunciadores) y los significados efectivamente recibidos por el espectador (...) En consecuencia, para el espectador, jamás se trata de encontrarlos o reconocerlos en el espectáculo, sino por el contrario, de construirlos en cooperación con éste, y en primer lugar con el actor".

los noventa, los máximos exponentes de esta tendencia escénica fueron los directores Jaime Kogan y Augusto Fernandes.

Jaime Kogan y su destacado trabajo de especialización

Jaime Kogan (1937-1996) ingresó en 1954 en el teatro IFT, donde se inició primero en la actuación, luego en la asistencia de dirección y por último en la dirección escénica, estrenando en 1960 *Terrores y Miserias del Tercer Reich* de Bertolt Brecht. Continuó su labor como director tanto en el ámbito del teatro IFT como en el Instituto Di Tella, hasta que en 1968 fundó –junto con otros integrantes del IFT– el Equipo Teatro Payró, del que estuvo al frente durante 27 años⁴. Jaime Kogan fue uno de los mayores creadores escénicos y una de las figuras más representativas del "teatro de arte" porteño, destacándose por su inagotable lucha por mantener al Teatro Payró en funcionamiento, pese a las políticas culturales que no favorecían a los teatros alternativos, y a la remodelación de las Galerías Pacífico, en las que el teatro se sitúa.

Dentro del período que nos ocupa, Jaime Kogan estrenó *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun en el Teatro Metropolitan (10/10/91), un

⁴ En el IFT estrenó *Historia en Irkusk* de Alexei Arbusov (1963) y *La camisa* de Lauro Olmo, (1964) y en el Instituto Di Tella, presentó *El paseo de los domingos* de Georges Michel (1967). En el Teatro Payró dirigió, entre otras, *Viet-Rock* de Megan Terry (1968); *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti (1971); *El Señor Galindez* de Eduardo Pavlovsky (1973); *Visita* de Ricardo Monti (1977), por la que recibió el Premio Molière al mejor director; *Julio César* de Shakespeare (1979); *Marathon* de Ricardo Monti, producción del Equipo Teatro Payró en Los Teatros de San Telmo (1980); *Ivanov* de Chejov (1982), *Krinsky* de Jorge Goldemberg (1986), obra por la que recibió el Premio María Guerrero al mejor director de ese año; *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti (1993) y *Rayuela* (1994), adaptación del mismo autor de la novela de Julio Cortázar. Fuera de su ámbito principal de trabajo, estrenó en el Teatro Municipal General San Martín *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht (1984), memorable puesta que se convirtió en un verdadero suceso teatral, y *Pericones* de Mauricio Kartun (1987). Jaime Kogan también asumió la labor de régisseur de ópera, dentro de cuya obra se destacan *La fuerza del destino* de Giuseppe Verdi (1985); la espectacular presentación de *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* de Bertolt Brecht y Kurt Weill, que se representó en el Teatro Colón y en el Luna Park en 1987 y de la versión operística de *Marathon* de Ricardo Monti, con música de Pompeyo Camps (1990).

éxito de público, que obtuvo una recepción altamente politizada, y por el que recibió el Premio María Guerrero a la mejor dirección, *La oscuridad de la razón* (8/9/93) y *Rayuela* (18/8/94), de Ricardo Monti, en el Teatro Payró; *Mariana Pineda* de Federico García Lorca en el Teatro Metropolitan II (2/5/95) y *Aquellos gauchos judíos* de Roberto Cossa y Ricardo Halac (27/9/95) en el Teatro Nacional Cervantes. Este fue su último trabajo para la escena nacional, que lamentó su fallecimiento el 31 de julio de 1996.

Su actitud como director que asumía la responsabilidad global de la creación escénica, así como su peculiar preocupación estética por la espacialización, se evidenciaron en las numerosas ocasiones en que durante este período asumió el rol de iluminador: junto a Tito Egurza (responsable también de la escenografía) en *Sacco y Vanzetti*; junto a Alfredo Morelli en *La oscuridad de la razón* y *Rayuela*; y junto a Ricardo Racconto en *Mariana Pineda*; mientras que compartió el rubro con éstos dos últimos en *Aquellos gauchos judíos*. En cuanto a la escenografía, aunque no asumió personalmente su diseño en este período (como lo hiciera con anterioridad, por ejemplo, en *Julio César*), se evidenciaba en sus puestas una misma concepción escenográfica, que tendía a la síntesis de elementos, a un despojamiento que acentuaba y valorizaba la significación de los escasos objetos presentes en escena y, en ocasiones, a la transformación del espacio teatral a los requerimientos diferentes de cada espectáculo. Además, esta unidad en el diseño escenográfico de las puestas de Kogan se subrayaba por el hecho de que trabajaba generalmente con el mismo escenógrafo, Tito Egurza⁵, (*Sacco y Vanzetti*, *Rayuela*, *La oscuridad de la razón*, *Aquellos gauchos judíos*), a quien se sumó solamente para *Mariana Pineda* a Graciela Galán (con quien ya había trabajado con anterioridad la escenografía en *Ivanov* y el vestuario de *Marathon*, *Julio César*, *Galileo*, y durante esta década de *Rayuela*).

La intención de concretar una escritura teatral, adaptando el texto original a su propia concepción escénica, se puso de manifiesto también en las puestas en escena en las que asumió, además de la dirección, el rol de adaptador, como ya había sucedido en el caso de *Ivanov* de Anton Chejov, y en este período en *Mariana Pineda*. Por esta intención, en sus trabajos sobre textos clásicos Jaime Kogan

⁵ Tito Egurza fue un constante colaborador de Jaime Kogan, ya que también fue el responsable de las escenografías de *Marathon*, *Galileo Galilei* y *Pericones*.

realizó puestas en escena tradicionales no ortodoxas, ya que tomaba las obras dramáticas como un guión, imponiendo sobre ellas su propia perspectiva.

En cuanto a la adaptación de *Mariana Pineda*, ésta se caracterizó por poner de relieve la dimensión trágica y política por sobre la romántica y poética del texto lorquiano. Así, gran parte de la adaptación de Kogan consistió en pasar a prosa algunos pasajes, con el fin de evitar la rima que dificultaba la naturalidad de la enunciación. Los fragmentos del texto que sí mantuvieron su estructura poética, eran emitidos por los actores con una diferente actitud física: de forma frontal al espectador. Esto le otorgaba a la puesta una dimensión épica, ya que se asemejaban a los "songs" brechtianos, a lo que se sumaba —como en *Sacco y Vanzetti*— el final anticipado que restaba suspenso al desenlace de la historia, y la escenografía, de carácter no mimética sino abstracta y metonímica, todos rasgos que contribuían a romper el ilusionismo y a evidenciar el artificio teatral, siguiendo lo postulado por la estética brechtiana. Pero, por sobre todo, lo que le confería esa dimensión era que la puesta estaba construida con el fin de que el espectador reflexione sobre la situación social del personaje, sobre su opción inquebrantable por la libertad, fidelidad y solidaridad, para que éste proyecte luego este pensamiento sobre su realidad circundante. Esto estaba subrayado por el vestuario, que tampoco se sujetaba a la representación mimética, sino que buscaba darle actualidad y universalidad al conflicto planteado, diluyendo las referencias directas al tiempo y espacio históricos donde ocurrió la acción (Granada, 1804-1831), al combinarlas con otros índices temporales y espaciales que remitían a la contemporaneidad, (recurso que también utilizara con la misma finalidad en *Sacco y Vanzetti*). Además, Kogan agregó a esta puesta gran cantidad de imágenes y acciones escénicas con el fin de complementar el texto, como movimientos corales de actores en torno de los protagonistas, que conformaban imágenes plásticas y respondían a una elaborada coreografía, en la que se destacaban los rítmicos taconeos y palmas, que en este caso sí remitían al universo español que escenifica el texto lorquiano.

En sus puestas de autores contemporáneos argentinos, en las que no realizaba una adaptación propia del texto debido al trabajo en conjunto con el autor, esta tendencia a concretar una escritura escénica propia se observaba igualmente en la acentuación de ciertas líneas de

lectura del texto dramático por sobre otras posibles⁶. Tal fue el caso de *La oscuridad de la razón*, en la que de las tres estructuras formales propuestas por Monti (tragedia, sueño, misterio), Kogan priorizó el plano onírico, mientras diluyó las connotaciones religiosas del texto, que remitían a los misterios medievales. Así, disminuyó la intertextualidad bíblica que propone la obra dramática, eliminando el cambio de la corona de laureles por la corona de espinas del personaje de Mariano, lo que lo asimilaba aún más a Cristo, como así también diluyó la epifanía final de la Virgen, recurso obligatorio de los misterios medievales. Redujo todos los signos que podían remitir de la enigmática figura de la Mujer a la Virgen María, salvo un pequeñísimo velo blanco. La vistió con un "traje sastre" contemporáneo, zapatos de taco y guantes, lo que contrastaba, además, con el vestuario "de época" del resto de los personajes e indicaba su carácter atemporal, fuera de las contingencias del tiempo. Sin embargo, esta limitación de la connotación religiosa propuesta por el texto en la puesta no fue total, permaneció en las poses estatuarias que asumían en ciertos momentos de clímax los personajes, como cuando María sostenía a Mariano entre sus brazos, imagen que remitía a *La Piedad* de Miguel Ángel, así como en la pose de crucifixión que asumía Mariano durante su encuentro sexual con María.

Este trabajo de Kogan sobre el texto de autores argentinos contemporáneos a veces era aceptado por los dramaturgos, como fue el caso de Monti en *La oscuridad de la razón*⁷, o no, como se deduce

⁶ Jaime Kogan, en sus metatextos, postulaba su actitud como director que deseaba concretar una escritura escénica propia, como se demuestra, por ejemplo, en estas declaraciones efectuadas en un comentario previo al estreno de *La oscuridad de la razón*: "Tiene que haber un contacto entre el autor y el director. Es más, hablaría de una coincidencia profunda. Si al leer un texto el director no inicia un tránsito hacia el gobierno, el dominio de este texto y de las ideas más profundas que ese autor transmite con las palabras, mal puede desarrollarse un proceso de creación. Acá hay una vieja historia en cuanto a la relación entre autor y director, que está colocada en términos obsoletos de categoría y jerarquía. Si yo no llego a apropiarme de las ideas más claras del artista, si no llego a comulgar con ellas, no podría dirigir. Hay un trabajo que se inicia recién allí y donde por supuesto yo también quiero expresarme como director" (*La Nación*, 8/9/93). Véanse, además, sus declaraciones en la mesa redonda organizada por *Teatro XXI*. (Pellettieri, 1995b)

⁷ Esto se deduce de lo expresado por Ricardo Monti en el mismo reportaje citado: "En el respeto mutuo, Kogan es un ejemplo cabal de cómo un creador puede ser total

de las protestas de Roberto Cossa durante el proceso de ensayos de *Aquellos gauchos judíos*, ya que en esa ocasión manifestó que "en el Cervantes, con tanta música y luces, están haciendo todo lo posible para taparme el texto" (*Página 12*, 12/8/95).

Como ya dijimos, una de las características fundamentales del trabajo de Jaime Kogan como director fue su particular preocupación estética y creatividad en la espacialización. Kogan buscaba en sus puestas que el espectador se sintiera inmerso en el espacio escénico, participe del fenómeno estético. La transformación del espacio teatral a los requerimientos diferentes de cada espectáculo fue una búsqueda constante en las puestas de Kogan durante esta década, concretada de *La oscuridad de la razón*⁸ y *Rayuela*, para las cuales modificó totalmente la sala del Teatro Payró.

y tener autonomía, sin que este logro sea a costa del autor, sino de acuerdo con él, en una relación cuya clave es el respeto. Kogan llega a elaborar una síntesis propia de la obra que yo no había contemplado explícitamente, pero que sin embargo está presente (...) Me pareció un hallazgo de Jaime traer el sueño a un primer plano. Es la zona que integra las otras y a su vez esconde las pasiones más profundas. En el sueño está la tragedia y el misterio, y se revela lo sagrado y lo demoníaco, jugando con lo humano". (*La Nación*, 8/9/93)

⁸ Para *La oscuridad de la razón*, ubicó al público en dos gradas, enfrentadas sobre los lados más largos del rectángulo de la sala, sobreelevadas con respecto al escenario, a las que se agregaba un pequeño palco superior, en el que el público se ubicaba junto a los músicos que tocaban sus instrumentos y producían los ruidos incidentales de la obra en vivo. El espacio destinado a las acciones de los actores se extendía desde el centro de estas dos gradas hacia los dos laterales (ocupados con anterioridad por el escenario y el fondo de la sala). El público y el espacio escénico, aunque muy cercanos, eran separados por un foso, que se continuaba a manera de grietas sobre el escenario. La tarima sobre la que se apoyaba la escenografía, de color negro y gris, contenía diferentes desniveles y estaba surcada por fosas y túneles subterráneos, por los que se desplazaban los grupos corales, especialmente el formado por las *Plañideras* y en menor medida el de los *Galerudos* y la *Partida*, mientras que los personajes centrales se movilizaban por el espacio más elevado. Los elementos escenográficos eran mínimos, solamente se destacaba una columna gris, fragmentada en tres partes, que remitía metonímicamente a una construcción en ruinas o en demolición. La atmósfera tenebrosa se acentuaba con la niebla que surgía de las fosas, así como por la iluminación sumamente focalizada, que realizaba solamente el fragmento del espacio donde se realizaba la acción o a un personaje, mientras dejaba al resto del espacio en penumbras. En ocasiones, la iluminación provenía de abajo de la tarima del escenario, lo que provocaba la deformación de los rasgos de los personajes, o se originaba principalmente en antorchas que portaban los miembros del coro. La pe-

En esta última fue más allá en la experimentación espacial: al cubrir todo el piso de arena, tanto el del espacio escénico como el de los espectadores, integró aún más ambos espacios, borrando el límite entre ellos. Esta integración además de sobre la arena, se apoyaba en la fragmentación de ambos espacios y en su mutua imbricación. Los espectadores debían cruzar el escenario central para acceder a las gradas que lo rodeaban por sus cuatro lados. En tres de estos frentes, las gradas se interrumpían dejando lugar a pequeños ámbitos escénicos; en uno de los extremos, las gradas se bifurcaban y entre ellas se ubicaba un piano desvencijado rodeado de velas, mientras que en los otros dos lados enfrentados, se interrumpían por la presencia de escaleras, balcones y ventanas, unidos a su vez por una escalera que cruzaba el espacio escénico. En el lado restante, los espectadores se ubicaban tras una cama semienterrada en la arena. Así la acción se desarrollaba tanto frente como al lado, entre medio y por encima de los espectadores. Como ocurría en *La oscuridad de la razón* la cercanía del público con el espacio escénico, y la posibilidad de observar a otros espectadores percibiendo la puesta en frente de ellos, rompía absolutamente la ilusión realista de la "cuarta pared" evidenciando la situación teatral. Pero además, al obligar al espectador a movilizarse para poder observar lo que acontecía por encima o casi detrás suyo, buscaba romper el proceso perceptivo tradicional. Al necesitar efectuar una actividad física para poder percibir el espectáculo en forma continua, el espectador tomaba conciencia de su rol activo en el espectáculo, superando su presencia como pura mirada pasiva. Esta imbricación de ambos espacios, esta integración del espectador al espacio escénico y esta actividad de focalización que debía ejercer para seguir el espectáculo, se correspondían con la actitud del "lector cómplice" que reclamaba Julio Cortázar para su novela, que incluía tres posibles alternativas de lectura.

En las puestas en que no modificó la planta escénica, como *Sacco y Vanzetti*, *Mariana Pineda* y *Aquellos gauchos judíos*, también se advirtió un trabajo de espacialización semejante, basado en la

numbra en la que se desarrolla la obra era abruptamente interrumpida por una escena de gran luminosidad y claridad, la de la última aparición de la Mujer, su epifanía. Esta iluminación adquiría una significación simbólica, apoyada en la oposición planteada desde el texto entre luz y oscuridad, entre razón e instinto.

síntesis de elementos que, al desplazarse, transformaban y segmentaban el espacio, creando diferentes ámbitos escénicos, y en la fundamental relevancia asignada a la iluminación, trabajada generalmente con un profuso uso del claroscuro⁹. En estas tres puestas predominaba la austeridad cromática, basada en la escala de grises hasta el negro y apoyada en el trabajo de claroscuro de la iluminación, así como la economía en el uso de objetos escenográficos y el predominio de las formas geométricas de la escenografía, lo que la llevaba hacia la abstracción. Las referencias plásticas de la escenografía evocaban estampas goyescas en *Mariana Pineda* y la obra de Marc Chagall en *Aquellos gauchos judíos*.

Este cuidado trabajo de la espacialización que caracterizó a todas las puestas de Kogan, conjugaba con el resto de los sistemas de signos de la puesta, estableciendo una lograda armonización. Esta integración de elementos pertenecientes a diversos sistemas de signos, en ocasiones provocaba una redundancia entre ellos de connotaciones

⁹ Para la puesta en escena de *Sacco y Vanzetti*, el espacio teatral de gran "caja a la italiana" del Teatro Metropolitano no se modificó, sólo se redujo la sala al inutilizar un cierto número de butacas, con el fin reducir la distancia entre la escena y el espacio del espectador. La escenografía se organizaba en torno a un dispositivo escénico (Pavis, 1998, 140), conformado por una estructura de andamios de caño negro, móvil. Los movimientos del dispositivo, realizados a la vista del espectador, modificaban el espacio escénico, cerrándolo en las escenas ubicadas en la cárcel, y abriéndolo, por ejemplo, en la escena desarrollada ante la casa del juez, en la que presentaba su máxima apertura. Este dispositivo escénico permitía, además, la segmentación del espacio en diversos ámbitos de funcionamiento simultáneo. El espacio se estratifica en tres niveles: el nivel del escenario, el nivel inferior del dispositivo escénico y el nivel superior del mismo. Esta estructura, según su diferente disposición, construía en escena un espacio urbano, abigarrado de edificios que no permitían ver el cielo, o una ciudad poblada de balcones de conventillo, o remitía a la sala del tribunal, utilizando los espacios laterales inferiores del dispositivo para la ubicación de acusados y testigos, o connotaba encierro, al utilizar solamente el espacio superior del dispositivo como celda. El mismo tratamiento del espacio se produjo en *Mariana Pineda*, en la que el dispositivo escénico, compuesto en este caso por una serie de columnas móviles, también se desplazaban según los requerimientos de la acción. En *Aquellos gauchos judíos*, la escenografía segmentaba el escenario en tres ámbitos, que correspondían a planos temporales y espaciales diferentes: hacia el proscenio avanzaba el presente, donde el ámbito de la casa de David Kaplan se concretaba a partir de escasos muebles gastados; en el fondo del escenario transcurrían las escenas del pasado en la colonia agrícola santafesina, y en el lateral derecho los recuerdos emotivos de David con su tía Edith.

simbólicas. Esta utilización de signos simbólicos reclamaba para las puestas de Kogan espectadores activos que pudieran, mediante la utilización de su imaginación, decodificar estos signos y atribuirles significado. Por ejemplo, poseía carácter simbólico la arena que cubría todo el espacio en *Rayuela*, que se abría a un cúmulo de posibles interpretaciones. Las gasas rojas que representaban la sangre derramada en *La oscuridad de la razón* (también en *Aquellos gauchos judíos*), aunque mantenían un funcionamiento icónico dado por la semejanza del color, su utilización excedía ese nivel al ser usadas por María para cubrirse el cuerpo, como si lo hiciera con la sangre de su marido fallecido y excitarse sexualmente con ella, en actitud erotizada y frenética. En forma redundante, esta escena era acompañada por una iluminación en tonos rojos, que remitían también a la sangre, lo que también ocurría en la posterior escena del suicidio de María.

La puesta con mayor densidad simbólica fue sin duda *La oscuridad de la razón*. Las redes que cubrían el vestuario de la mayoría de los personajes tenían una connotación simbólica, así como la iluminación, el vestuario y el maquillaje trabajados según los opuestos claridad-oscuridad, simbolismo propuesto por el texto. Todos los personajes vestían colores oscuros (negros y grises), que remitían al ámbito de la oscuridad en el que se encontraban, y que contrastaban con los tonos claros (blanco y rosa pálido) del vestuario de Mariano, símbolo de la luz y la razón. Además, todos los personajes, salvo Mariano y La Mujer vestían redes sobre sus ropas, signo simbólico cuya significación se abría a un caudal de interpretaciones posibles, como la arena de *Rayuela*.

También en *Sacco y Vanzetti* y *Mariana Pineda* múltiples signos convergían hacia el señalamiento de la muerte inexorable de sus protagonistas, preanunciada al principio de la obra. En ambas obras se reiteraba el mismo tratamiento del vestuario que remitía al luto y la iluminación lúgubre, a lo que se sumaba, en *Mariana Pineda*, el signo simbólico de la reproducción escénica de una corrida de toros en una de las escenas en que Mariana era acosada, que también remitía a la muerte de la protagonista, mientras que en *Sacco y Vanzetti*, la reiteración a lo largo de toda la obra del chisporroteo de los soldados y su aumento en la escena final sustituía metafóricamente a la silla eléctrica, configurando también un signo simbólico que remitía a la

máquina utilizada para llevar a cabo la pena de muerte de los protagonistas.

En este proceso de armonización entre los elementos de una puesta en escena, en todos los casos se destacaba la utilización de la iluminación, el vestuario y de la música como índices ambientales (De Toro: 113), como reveladores de estados de ánimo de los personajes o como indicadores del paso de la realidad al plano onírico o de los recuerdos, sin ninguna mediación lingüística, como sucedía con la iluminación en *Sacco y Vanzetti* y *Aquellos gauchos judíos*. El papel de la música se destacaba fundamentalmente en *La oscuridad de la razón*, ya que los intérpretes en vivo acompañaban las acciones tanto con música como con ruidos incidentales que colaboraban con la creación de la densa atmósfera que caracterizaba a la puesta, acentuando los momentos de clímax y tensión con truenos y repercusiones. Además, la música también funcionaba como índice espacial latinoamericano, dado su matiz folklórico y la utilización de instrumentos autóctonos de viento y percusión; así como índice temporal, al reproducir los nocturnos cantos de grillos. En todas las puestas de Kogan la música tuvo un rol jerarquizado, que superaba la función de complemento del espectáculo. Fundamentalmente, estaba dirigida a crear un impacto emocional en el espectador, como las canciones de *Sacco y Vanzetti* y se constituía en índice espacial y temporal mediante la utilización de coplas españolas en *Mariana Pineda*, del folklore judío en *Aquellos gauchos judíos*, y de jazz y tango en *Rayuela*.

En cuanto a su trabajo de dirección de actores, a pesar de los procedimientos brechtianos que caracterizaron por ejemplo a la puesta de *Sacco y Vanzetti* (el narrador en "off" que brindaba información histórica sobre los hechos ocurridos, la falta de expectativa debido al final anticipado, y los pasajes narrativos y canciones que interrumpían la acción en boca del narrador o de los personajes), la actuación no seguía la norma brechtiana del distanciamiento, caracterizada por "mostrar" deícticamente al personaje, destacando su gesto social por encima de su personalidad individual. Por el contrario, constituía una actuación semántica (Pavis, 1994: 151), en la que el actor se identificaba con los sentimientos del personaje, buscando así repercutir emotivamente en el espectador. Para reafirmar esta identificación, el actor

Víctor Laplace recurrió a su memoria, trabajó con sus recuerdos como obrero metalúrgico en Tandil durante su juventud¹⁰.

Para lograr esta actuación semántica, durante los procesos de ensayos Kogan se centraba en propiciar la comprensión íntima del personaje por parte del intérprete y en el ajuste de sus movimientos a los textos que debía enunciar, para lo cual reclamaba de sus actores la elaboración de textos internos que pautasen las acciones del actor. Así, los actores entretejían una elaborada subpartitura preparatoria (Pavis, 1998: 330), de forma semejante al subtexto stanislavskiano, fundamentalmente en base a improvisaciones que luego eran fijadas por el director. Por ejemplo, en el proceso de ensayos de *Rayuela*, luego de una primera etapa de trabajo sobre la novela, se inició un período de improvisaciones que en el caso de una escena, se extendió hasta una fecha muy cercana al estreno. El comentario de Kogan destacando este hecho en las noticias previas¹¹, demuestra su carácter excepcional dentro de su trabajo, ya que en el común de sus puestas trabajaba con una marcación final estricta.

Ahora bien, esta lograda armonización entre todos los elementos de la puesta en escena que caracterizaba al trabajo de Kogan, no siempre se producía en el plano de la actuación. En algunas de sus puestas, el desempeño actoral no era homogéneo, como en *La oscuridad de la razón* y *Aquellos gauchos judíos*, mientras que en otras no se integraba ajustadamente al elaborado desarrollo escénico y visual, como fue el caso de *Mariana Pineda*.

Además, en *Mariana Pineda* y *La oscuridad de la razón* debió enfrentar la dificultad del lenguaje poético del texto, lo que provocaba una tensión entre el ritmo y el tono declamatorio que el verso imprime y la naturalidad buscada en la entonación. Esto también provocaba, en *La oscuridad de la razón*, una alternancia entre la claridad y nitidez de la emisión del texto y su ininteligibilidad, lo que sucedía en algunos fragmentos en los que la confusa dicción o la superposición de voces corales no permitían su completa comprensión.

¹⁰ Con respecto a la construcción de personaje de Víctor Laplace, véanse sus declaraciones en *La Nación* (10/10/91) y *La Prensa* (10/10/91).

¹¹ Véanse las declaraciones de Kogan en *La Nación* (13/8/94).

Quizás esta falta de armonización se debía a que Kogan brindaba a los actores una mayor libertad en el proceso de caracterización de sus personajes¹², dedicándose más a la marcación de sus desplazamientos espaciales, elemento sumamente trabajado en todas sus puestas. Sus indicaciones consistían en lineamientos generales cuya resolución final dejaba en manos de cada actor. Esto tenía como consecuencia, frente a elencos heterogéneos en su conformación, un diferente trabajo escénico por parte de los actores, que se relacionaba con su particular formación actoral. Así, en *Mariana Pineda* se producía un gran desnivel entre la actriz protagónica, Virginia Lago, y el resto del elenco, mientras que en *La oscuridad de la razón* contrastaban el tono y la gestualidad declamatoria de Leonardo Sbaraglia, (Mariano) y la excesiva crispación de Virginia Innocenti (María) con la actuación mimética de Aldo Braga (Dalmacio) y éstos a su vez con la gestualidad más convencional (Pavis, 1994: 161) de Felisa Yeni (La Mujer). Además, en esta última obra los diferentes matices actorales también estaban trabajados con el fin de indicar distintos estatutos ficcionales dentro de los personajes, lo que se evidenciaba en la nítida diferencia entre la actuación de los personajes individualizados y los grupos corales, cuya gestualidad exacerbada se integraba a la deformación otorgada por el maquillaje y vestuario.

Esta priorización de la proxémica y del funcionamiento de los actores en el espacio en la dirección de actores de los trabajos de Kogan, se veía complementada con el trabajo plástico de los cuerpos de los actores, que en ocasiones conformaban imágenes de reminiscencias escultóricas o pictóricas. Estas poses estatuarias, estáticas o dinámicas, podían ser individuales (como las de Mariano en *La oscuridad de la razón*), grupales, surgidas de la particular colocación de los cuerpos (las ya citadas debido a su connotación religiosa de Mariano con su madre y con María en esa misma obra), o corales, generadas por los coros presentes en *Mariana Pineda*, *La oscuridad de la razón*

¹² Podríamos basarnos para esta conclusión en las declaraciones de Kogan, con respecto al proceso de ensayos de *Aquellos gauchos judíos*: "Creo que hay una autonomía creadora del actor, el director es un gran inductor, pero yo no los puedo suplantar (a los actores) porque son ellos los que están transitando orgánicamente al personaje. El director genera una estructura, un modo de contar la historia, a partir de las imágenes significantes que encuentra en su lectura de la obra. Pero, sin la libertad del actor, no surge la vitalidad, sería un cuento muerto". (*Clarín* 25/9/95)

y *Aquellos gauchos judíos*, las que estaban trabajadas con criterio coreográfico.

Por último, cabe señalar que en sus obras, Kogan no eludía el compromiso de referirse a la situación política contemporánea, configurando puestas en escena ideotextuales (Pavis, 1994: 83). El caso más claro fue *Galileo Galilei*, y durante esta década se observa esta intención especialmente en *Sacco y Vanzetti* y en menor medida en *Mariana Pineda*, mientras que *Aquellos gauchos judíos* constituyó ya de por sí un hecho político, en tanto fue concebida por la Dirección Nacional de Teatro como una respuesta al atentado terrorista a la mutual judía AMIA, perpetrado en Buenos Aires en 1994, y su función fue la de recaudar fondos para la reconstrucción del edificio derruido por la explosión de la bomba terrorista.

Tanto las puestas de *Sacco y Vanzetti* como la de *Mariana Pineda* cumplían con la intención política de crear una conciencia crítica en el espectador, tenía como objetivo provocar su reflexión política. Planteaban conflictos sociales e ideológicos ubicados en tiempos y espacios diferentes al nuestro, que movían al espectador a la reflexión sobre el funcionamiento del sistema judicial y a la no aceptación de la pena de muerte el primero y a la libertad de pensamiento el segundo. Ahora bien, el tratamiento de la puesta, especialmente de la escenografía y el vestuario, que limitaba los índices espaciales y temporales a la época en que se situaba la acción, integrándolos con otros que remitían a la contemporaneidad, dotaban de actualidad al conflicto planteado y llevaban al espectador a reflexionar sobre la realidad argentina contemporánea. Esto sucedió con mucha fuerza en el caso de *Sacco y Vanzetti*, especialmente por los intentos gubernamentales del menemismo de aplicar la pena de muerte. En las críticas periodísticas que dieron cuenta del estreno¹³ se evidenció cómo la recepción de esta pieza fue altamente politizada, destacándose la intención claramente política del espectáculo, su función didáctica, así como su referencia y búsqueda de reflexión sobre la situación política de la Argentina contemporánea. Además, otros hechos extratextuales le imprimieron a esta puesta un plus de significación política: el estreno y la primera función

¹³ Véanse principalmente las críticas aparecidas en *Página 12*, *La Nación* (13/10/91), *La Prensa* (15/10/91), *Ámbito Financiero* (22/10/91), *Clarín* (15/10/91), *El Cronista* (16/10/91).

para público se realizaron con entrada libre y gratuita (10 y 11/10/91); la función del 30 de abril de 1992 se dedicó y contó con la asistencia de las Madres de Plaza de Mayo, en conmemoración del Día del Trabajador; y por último la productora comercial levantó la obra, y el equipo teatral formó una cooperativa (según sus propias palabras, "defendiendo la continuidad de su fuente de trabajo") y continuó las funciones de la obra bajando los precios de las localidades.

En suma, Jaime Kogan fue un director que concretó su propia escritura escénica, asumiendo el rol de autor del hecho teatral. Tomaba los textos como detonantes de imágenes escénicas y, aún sin modificarlos, les otorgaba una resonancia propia, que respondía a una identidad estética definida. Esta se caracterizaba especialmente por su creativo trabajo de la espacialización y por la jerarquización y cuidadosa elaboración de todos los sistemas de signos implicados en la puesta en escena, especialmente escenografía, música, iluminación, vestuario y desplazamiento de los actores. Debido a la utilización de metáforas escénicas y signos simbólicos, así como a la economía de elementos escenográficos, las puestas de Kogan se caracterizaron por su relativa opacidad (Ubersfeld, 1997: 90, 294). A este desafío a la imaginación del espectador se sumaba la constante búsqueda de cercanía entre escena y público, con el objeto de que éste se sienta inmerso y participe del hecho escénico, así como el trabajo de focalización del espectador en su percepción del espectáculo, basado en la fragmentación espacial y en el trabajo lumínico y que llegó a implicar hasta su movilidad física. La suma de todos estos elementos tenía como resultante una actitud activa del espectador frente al espectáculo, que concretaba una concepción relativista del hecho escénico.

Los clásicos desde la mirada de Augusto Fernandes

Augusto Fernandes inició su trayectoria teatral en el ámbito del teatro independiente hacia fines de la década del 50. Formó parte como actor de Nuevo Teatro y luego del Teatro Independiente Juan Cristóbal, escisión de Nuevo Teatro que en 1957 se unió a otra agrupación independiente: La Máscara. Esta unión provocó cambios en la agrupación, que pronto quedó bajo la conducción de los recién llegados, entre quienes además de Fernandes se encontraban Carlos Gandolfo y Agustín

Alezzo. A partir de 1959, La Máscara incorporó a la actriz y directora austriaca Hedy Crilla como pedagoga teatral y directora escénica, cuya formación –basada en su propia elaboración del sistema stanislavskiano– tuvo como resultado un cambio en la forma de actuación del grupo. Se generó así una nueva poética teatral, basada en la práctica y formación actoral de base stanislavskiana, tendiente a lograr la "verdad escénica". Esto tuvo como consecuencia una importante renovación en el campo teatral porteño, lo que provocó, con el estreno de *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac dirigida por Augusto Fernandes en 1961, el inicio de la tercera fase del teatro independiente, y el surgimiento del subsistema del realismo reflexivo, dramaturgia que permitía llevar ese naturalismo a escena (Pellettieri, 1997).

Fernandes continuó su camino de renovación como director¹⁴ hasta concretar en 1970 *La leyenda de Pedro*, adaptación propia de *Peer Gynt* de Ibsen realizada con el grupo ETEBA (Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires). Esta puesta en escena marcó un punto de inflexión en su carrera teatral por dos razones. En primer lugar, al realizar esta adaptación se alejó de la actitud realista de sus puestas anteriores, realizando una puesta estilizadora tanto del texto original como de la poética canónica del realismo. Fernandes fue el responsable tanto de la puesta que concretó el canon realista en la escena porteña, como de aquella que configuró un paradigma de esta corriente estética basada en su estilización (Pellettieri 1997: 240-244). En segundo lugar, porque al ser invitada a participar en el Festival de Nancy, inauguró la relación de Fernandes con el medio teatral europeo. A partir de esa gira, fue invitado a trabajar en Alemania, donde se radicó durante más de dos décadas. A partir de 1983, alternó sus trabajos de dirección en Alemania con cursos de formación de actores en Buenos Aires, hasta que en 1988 regresó a los escenarios porteños con *Fausto-Reflejos de una vieja leyenda*, adaptación de *Fausto* de Goethe, puesta realizada en el Teatro Nacional Cervantes nuevamente con el grupo ETEBA, luego presentada en el Teatro Schiller de Berlín.

Durante la primera mitad de la década del noventa, Augusto Fernandes continuó alternando su trabajo entre Alemania y Buenos

¹⁴ Esta evolución de Fernandes es gradual, ya que en sus puestas *El tiempo de los carozos* (1966), *Negro... azul, negro* (1966) *¡Hola!* (1967) y *El campo* (1968) de Griselda Gambaro se observa una transición hacia la puesta realista estilizada.

Aires —donde puso en escena *Madera de Reyes* de Ibsen en 1994 en el Teatro Municipal General San Martín— hasta su radicación definitiva en nuestra ciudad a partir de 1996. En ese año puso en escena dos obras, *El Relámpago* adaptación de *El Camino de Damasco* de August Strindberg y *La Gaviota* de Anton Chejov, y desde ese entonces ha concentrado su labor en la formación de actores y directores.

A pesar de que *Fausto* queda fuera del período temporal a analizar en el presente trabajo, estas cuatro últimas puestas de Fernandes comparten una poética común, que continúa la línea de la estilización del realismo, aunque presente en menor medida en *La Gaviota*. En primer lugar, como ya dijimos de Jaime Kogan, Fernandes asume la autoría del hecho escénico de forma global, lo que se evidencia fundamentalmente en que en todos los casos realizó una adaptación propia del texto teatral que puso en escena y estuvo a cargo de la escenografía. En *Fausto* realizó el vestuario junto a Marta Albertinazzi y en *Madera de Reyes*, *El Relámpago* y *La Gaviota* se hizo responsable del diseño de luces junto a Elena Visnea. Además, también brindaba unidad a la labor directorial de Fernandes el trabajar regularmente con los mismos colaboradores, como es el caso de la mencionada Elena Visnea (a cargo de la asistencia de dramaturgia en *Madera de Reyes* y del vestuario en *El Relámpago* y *La Gaviota*), Marta Albertinazzi (responsable del vestuario y colaboradora en la escenografía de *Madera de Reyes*) y Edgardo Rudnitzky (autor de la música de las cuatro puestas).

En cuanto a su labor como adaptador, Augusto Fernandes eligió poner en escena textos clásicos, a los que aportó una nueva lectura, concretando puestas tradicionales no ortodoxas. Le imprimió a los textos diferentes grados de modificación, en un espectro que fue desde un menor nivel (*La Gaviota*) hasta un mayor nivel de transformación (*Fausto* y *El Relámpago*), en el que las puestas se acercan a la concepción que considera al texto base como una referencia o un guión para crear un texto nuevo. Las tres adaptaciones que Fernandes realizó durante los noventa en Buenos Aires constituyeron actualizaciones de trabajos anteriores, ya que había puesto estas obras con anterioridad en Alemania (*El Relámpago* en 1975, *La Gaviota* en 1984 y *Madera de Reyes* en 1992).

En esta opción por los textos clásicos, Fernandes buscó presentar temas y personajes arquetípicos, distanciados temporal y espa-

cialmente de nuestra realidad actual, para referirse a ella. De este modo, los textos base son recipientes en los que Fernandes vuelca su peculiar concepción estética, utilizándolos para expresar su preocupación filosófica sobre la cultura contemporánea. Para él, el teatro ya no puede ser vehículo de la denuncia social, puesto que esa función la cumplen actualmente los medios de comunicación con mayor eficacia y velocidad, sino que debe referirse a cuestionamientos existenciales que lleven al individuo a reflexionar sobre sí mismo, sobre por qué no es feliz, sobre su inserción en una sociedad caótica, en cambio vertiginoso, a la que no puede comprender y que se vuelve contra él. Los textos clásicos le permitieron repensar la condición humana y plantearse sus temas básicos: el amor, la muerte. A partir de los textos de Chejov y de Strindberg, Fernandes estableció una fusión de horizontes, en el sentido definido por Jauss (1976, 1986), entre los dos fines de siglo, ya que ambos comparten el enfrentamiento del hombre a una cultura en proceso de cambio, una crisis de valores que lleva al ocaso de una civilización y al surgimiento de una nueva, aún incomprensible para el individuo sumergido en esa acelerada transformación¹⁵.

Para realizar el trabajo de adaptación de *Madera de Reyes*, además de efectuar una síntesis de la obra (de una duración original de aproximadamente siete horas la redujo a tres horas y media), Fernandes acudió a la saga nórdica en la que Ibsen se basó para escribir la obra: la *Historia del pueblo noruego* de Munich. Esto le permitió verificar algunos temas históricos, así como comprender mejor la relación entre lo religioso y lo mundano en la cultura vikinga (Catena). Transformó al drama histórico ibseniano en un relato despojado, trabajando de forma semejante a como lo había hecho en la puesta de *Fausto*: el motor de la acción era el discurrir del relato que se presentaba al espectador de forma fragmentada, como "flashes" de una memoria colectiva. Así, Fernandes priorizó el relato por sobre la historia (elemento preponderante en el texto original), lo que significa que no es tan importante lo que se cuenta sino cómo se cuenta. En correlación

¹⁵ Para tener un panorama más amplio del ideario estético de Augusto Fernandes, véanse los diferentes reportajes publicados en *Clarín*, 11/9/94, 24/3/96 y 15/10/96; *La Maga*, 13/3/96 y 23/7/97; *Crónica, Ahora*, 17/3/96, y en *Teatro2*, así como lo expresado en la mesa redonda organizada por *Teatro XXI* (PELLETTIERI: 1995b), o el artículo de su autoría publicado en ese mismo medio.

con esto, y para proyectar a la actualidad la lucha por el poder que escenifica la obra, empleó una escenografía y un vestuario que remitian a una contemporaneidad ambigua, poco definida espacial y temporalmente (por ejemplo, los hombres estaban vestidos de smoking, con corbatas de moño).

En su versión, Fernandes resaltó el tema del poder y la crisis que él desata entre los tres pretendientes a la corona de Noruega. Cambió el punto de vista del texto original, no focalizó su puesta en el personaje central (el rey Haakon), sino en uno de sus rivales, el duque Skule. En Ibsen este personaje es dominado por una suerte de hechizo: debido a un sueño que lo ha aterrorizado, cree que la idea de la unidad de Noruega propiciada por Haakon es obra del demonio. En cambio, en esta versión Skule es un hombre dominado por un enfermizo apetito de poder, que lo carcome hasta terminar con él. Por lo tanto, este cambio implica una modificación a nivel del destinador de las acciones del personaje y, en consecuencia, un cambio semántico.

Para la elaboración de *El Relámpago*, Fernandes se basó en la tercera parte de la trilogía de Strindberg *Camino a Damasco*, sobre la que realizó, además de reducirla, una operación de alteración textual, estudiada pormenorizadamente por Dubatti. Según este investigador, mientras Strindberg describe en su obra el proceso de iniciación religiosa de El Desconocido, (concretado por el viaje iniciático desde la oscura base de una montaña hasta ascender el luminoso Monasterio ubicado en su cima), Fernandes desvió esta travesía de forma tal que el Desconocido nunca llega al Monasterio y por lo tanto no articula el periplo de su iniciación religiosa. Esto determinó la anulación del discurso didáctico y religioso que Strindberg coloca en boca del Padre Melchor en el Monasterio, a lo que se sumó que un fragmento fundamental de ese discurso fue incluido en los parlamentos de El Tentador, por lo que no sólo se relativiza el sentido original del mismo, sino que se lo contradice.

En vez de llegar al Monasterio, en el desenlace de esta versión se revela que el Desconocido se encuentra en un manicomio, sujeto con un chaleco de fuerza, por lo que todo el viaje iniciático cobra el sentido de un ensueño alucinatorio, de la pesadilla de un loco. Las imágenes vistas han constituido, entonces, la objetivación de los contenidos de conciencia del protagonista, recurso del teatro expresionista del que Strindberg fuera antecesor. Este cambio en el desenlace de la

obra tuvo como consecuencia la incorporación de textos nuevos, creados por el propio adaptador, relacionados con la introducción del tema de la locura en la obra. Esta introducción no sólo cambiaba el aspecto semántico del texto, sino que llevaba a que la acción sea dominada por una causalidad alucinatoria, propia de la lógica del sueño (cortes abruptos, apariciones fantasmagóricas, etc.). Los hechos y las escenas no se unían por la lógica directa de la causa-efecto, sino por las operaciones del sueño definidas por Freud. Para esta lectura de la obra desde el eje de la locura, Fernandes se apoyó en lo planteado por Freud en *El malestar de la cultura* y especialmente en la concepción de Karl Jaspers, quien postuló a la locura como un emergente de una sociedad en crisis, remitiendo su versión al cuestionamiento de la condición humana que signa su labor estética.

En esta adaptación, como en la anterior, Fernandes minimizó los índices espaciales y temporales que remitían a la ubicación original y resaltó la importancia de un personaje secundario: El Tentador, potenciado quizás también por la magnética actuación de Alejandro Urdapilleta, que atraía hacia sí ineludiblemente la atención del espectador.

El caso de *La Gaviota* es diferente a los anteriores, ya que Fernandes minimizó la alteración del texto chejoviano, limitándola a la depuración de la traducción y del tono coloquial del discurso de los personajes, sin modificar su intriga. Pero a pesar de esto, igualmente se apropió de la obra para presentar en escena su personal lectura de la misma, al acentuar los rasgos humorísticos y farsescos del texto original, especialmente en su trabajo de dirección de actores (Sikora). Esta acentuación radicaba especialmente en la exacerbación de los rasgos cínicos del personaje de Arkádina, representado por Betiana Blum, particularmente en la escena en que ésta asiste al espectáculo teatral representado por Nina y en la que se enfrenta con su hijo, lo que provocaba risas en los espectadores y que contrastaba con las puestas tradicionales de Chejov en Buenos Aires, caracterizadas por el tono melancólico.

La preocupación por la dirección de actores es uno de los rasgos más distintivos de Fernandes como director. En la mayoría de los casos, en sus puestas trabaja con actores formados por él o que han pasado por sus talleres (como Betiana Blum, Gabriela Toscano, etc.). Se ha dedicado a la formación de actores desde 1961, fecha en que

empezó a dictar clases de actuación en "La Máscara", transmitiendo en un principio la experiencia compartida con Heddy Crilla, basada en la teoría de la actuación teatral de Constantin Stanislavski, y que luego complejizará a partir del contacto con el método de la formación del actor de Lee Strasberg¹⁶, desarrollo y continuación de las teorías stanislavskianas (Mogliani). Fernandes reelabora ambas teorías y formula sus propios ejercicios para actores partiendo de los de Strasberg, como por ejemplo el del "yo afectado", con el fin de desarrollar la capacidad expresiva del actor, oculta e inhibida tras códigos culturales y sociales.

Luego de haber tenido un rol protagónico en el surgimiento del canon realista de actuación a partir de su trabajo en *Soledad para cuatro*, Fernandes se alejó y cuestionó esta postura, ya que consideró que esta praxis ha llevado al actor argentino a estar demasiado pendiente de los estados de ánimo internos de su personaje, de su verosimilitud escénica (de ser "creíble" y natural en el escenario), perdiendo de vista el lugar que ocupa su personaje y su relación con el conjunto de la puesta¹⁷. Esta práctica de la "verdad escénica" ha acostumbrado también al actor a utilizar una dicción verosímil, mimética, imitativa de la cotidiana. Por esto, al abordar textos clásicos o en verso, el actor argentino se enfrenta a una grave dificultad, puesto que no se encuentra preparado para trabajar con un discurso y una dicción no coloquial. Fernandes buscó afrontar este desafío en *Madera de Reyes* (Catena), en la que sobresalía la actuación de Jorge Petraglia¹⁸, quien expresaba al respecto: "Es una obra de una exigencia terrible, a la cual no estamos habituados últimamente. No obstante, pertenezco a la generación que se formó diciendo texto. Para los jóvenes actores es muy difícil acceder a este tipo de obra, porque se ha perdido la costumbre. Sin embargo, es fundamental que un actor

¹⁶ Véase el testimonio de Augusto Fernandes con respecto a la conmoción que le provoca la visita que realizó Strasberg en 1970 a Buenos Aires (TIRRI, 1973:83).

¹⁷ Véanse al respecto sus declaraciones en *La Prensa* (4/12/83), *¿Qué hacemos?* (septiembre 1987), *El Día* (26/09/87).

¹⁸ La crítica periodística destacó la labor de Petraglia en esa puesta, como por ejemplo Ernesto Schóo en *Noticias* (3/7/94), y ésta le valió para ser nominado al premio ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculo) como mejor actor.

sea capaz de hacer teatro en verso o abordar largos parlamentos" (*La Razón*, 25/8/94).

En cambio, para Fernandes el actor argentino no tiene dificultades para escenificar a Chejov, porque "ha aprendido mucho a conversar en el escenario" (*La Maga*, 23/7/97). Ahora bien, en sus puestas Fernandes no armoniza los criterios de actuación de todos sus personajes, sino que trabaja diferentes modalidades que contrastan entre sí. Esto se hizo evidente tanto en *El Relámpago* —en la que el despliegue actoral y la desmesura de Alejandro Urdapilleta contrastaba con la actuación más contenida e introspectiva de Alberto Segado y Héctor Bidonde— y en *La Gaviota*, donde la composición de Jorge Marrale, trabajada en base a la interioridad del personaje y marcada por un tono mesurado se contraponía al tono melodramático de Jorge Chávez y a los ademanes ampulosos, el tono exagerado y la composición exterior de Betiana Blum (Sikora).

En cuanto al trabajo de espacialización, como ya dijimos, Augusto Fernandes asumió en todos los casos analizados la elaboración de la escenografía, para lo que se apoyaba en sus estudios plásticos, en especial sus conocimientos de pintura y sus investigaciones sobre el tema de la visión, la arquitectura y la estética, entre las que se destacan sus lecturas de las teorías de Bachelard y la fenomenología.

En *El Relámpago* —como había hecho con anterioridad con *Fausto*— trabajó cada escena como si fuese un cuadro, equilibrando los valores plásticos de la imagen, los conceptos de visión de figura y fondo a través de la utilización de la luz y del claroscuro, y utilizando el escenario en su totalidad, tanto en profundidad como en altura, valorizando el espacio aéreo. La acentuación de la dimensión onírica que la adaptación de Fernandes había realizado del texto de Strindberg se evidenciaba especialmente en la espacialización de la puesta, ya que las imágenes remitían al ensueño, apoyadas en efectos visuales y "trucos" que la infraestructura del Teatro Nacional Cervantes permitía realizar, creando temblores que quebraban la tierra, un cielo estrellado, un rayo que desintegraba un árbol, etc.

Además, los objetos escenográficos adquirirían en esta puesta una significación simbólica, como la mesa que se quebraba, la montaña mágica o el puente colgante, que aludía a una situación de pasaje de estado, situación base de la intriga de la obra. En algunos casos, estos símbolos remitían a contenidos míticos y religiosos relacionados

con la semántica del texto, como el barco, que remitía al mito de Caronte, barquero que cruzaba a las almas al mundo de los muertos; el río, que refería al río Leteo, en el que los muertos bebían para olvidar sus vidas terrestres; y el árbol, que refería al bíblico Árbol del Bien y del Mal, cuyo fruto tienta a Adán y Eva a cometer el pecado original.

En *La Gaviota* el trabajo de espacialización fue sumamente diferente, ya que se acercó a una construcción realista mimética del espacio, en especial en los actos tercero y cuarto acto del texto original, en los que la escena transcurre en espacios interiores. En el acto cuarto, el escritorio de Tréplev estaba construido detalladamente mediante una gran cantidad de objetos, y la acentuación de la mimesis escénica hacía que se escuchasen veladamente las voces de los que jugaban a las cartas en el cuarto contiguo. Todos los signos escénicos de este espacio eran índices tanto espaciales y temporales de la época en que transcurría el texto original, como del estado de ánimo del personaje que lo habitaba: su oscuridad y su desorden remitían a la tristeza de Tréplev. En la espacialización de los dos primeros actos, que se sitúan en el exterior, si bien se observaba un mayor grado de síntesis de elementos dado la escenografía metonímica (hojas dispersas en el suelo que sugerían la presencia del bosque), la construcción mimética del espacio se apoyó fundamentalmente en el plano sonoro, mediante ladridos, canto de grillos y cigarras. El plano simbólico se reducía a la escenificación del símbolo planteado por el texto chejoviano: la asimilación entre Nina y la gaviota cazada a la que alude el título.

Lo que también diferenció la espacialización de *La Gaviota* fue que los signos escénicos remitían espacial y temporalmente a la época original de escritura del texto chejoviano, mientras que en los casos anteriores los índices "de época" se unían a otros que aludían a la contemporaneidad, configurando entre ambos una ambigüedad espacio-temporal que buscaba actualizar los textos, acercándolos a nuestra época.

Como podemos observar, Jaime Kogan y Augusto Fernandes compartieron el poseer un discurso directorial propio, una escritura escénica peculiar que unifica estéticamente su obra. A pesar de sus diferencias —Kogan priorizaba la espacialización, mientras que Fernandes se destaca por su dedicación a la formación y dirección de actores— ambos quiebran la mimesis escénica, apelando a la imaginación

y la reflexión del espectador que debe completar con su interpretación el significado propuesto por los hechos escénicos.

Las puestas realistas estilizadas se ubicaron en una posición central dentro del campo teatral porteño durante la década de los noventa y sus directores eran considerados como los más destacados y significativos del medio. Esto tuvo como consecuencia que el horizonte de expectativas tanto de la crítica como del público frente a la reposición de un texto clásico fuera la concreción de una puesta tradicional no ortodoxa, en la que el director presentase una nueva escritura escénica de la misma, y no una versión tradicional. Un ejemplo de esto fue la nota que publicó Dubatti ante el anuncio del estreno de *Madera de Reyes*, en la que cuestionaba la elección del texto dentro de la producción de Ibsen, postulando la no vigencia de la obra y de su poética romántica, que concluía así: "Sin duda habrá que esperar hasta que Augusto Fernandes dé a conocer su versión. Algo que puede adelantarse con certeza: que si quiere despertar alguna complicidad en los espectadores de hoy, *Madera de Reyes* deberá sufrir una fuerte adaptación tanto de su estética como de su propuesta ideológica" (*El Cronista*, 7/3/94).

Creemos que en la década que se inicia esta tendencia irá en aumento, y que se valorará cada vez más el discurso propio del director de escena y su rol de autor global del hecho artístico de la puesta en escena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M., 1986, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CATENA, A., 1994, "Con Augusto Fernandes. Volver a los clásicos", en *Teatro 2*, IV, nº 5:14-19.
- DE MARINIS, M., 1986, "Problemas de semiótica teatral. La relación espectador-espectáculo", en *Gestos*, I, 1 (abril): 11-24.
- DE TORO, F., 1987, *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires: Galerna.
- DUBATTI, J. 1996, "Augusto Fernandes y su adaptación de *Camino a Damasco* de August Strindberg", en *Teatro XXI*, II, nº 3: 28-29.
- FERNANDES, A., 1997, "Respuestas a preguntas", en *Teatro XXI*, III, nº 4: 23-26.
- JAUSS, H. R., 1976, *La literatura como provocación*, Barcelona: Península.
- MOGLIANI, L., 1996, "El 'Método' de Strasberg y su productividad en la enseñanza y la puesta en escena porteña", en O. Pellettieri y G. Woodyard (eds.), *De Eugene O'Neill al happening. Teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990*, Cuadernos del GETEA nº 6, Buenos Aires: Galerna: 61-70.
- PAVIS, P., 1994, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana: Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- _____, 1998, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.

- PELLETTIERI, O., 1989a, "Un microcosmos del país", en *La escena latinoamericana*, 2 (agosto): 12-13.
- _____, 1989b, "Un teatro de reflexión", en *La escena latinoamericana*, 2 (agosto): 75-78.
- _____, 1992, "La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia", en *Teatro Argentino de los '90*, Cuadernos del GETEA n° 2, Buenos Aires: Galerna/Revista Espacio: 13-28.
- _____, 1993, "Relevamiento de la puesta en escena del sistema teatral del '60. (1960-1989)" en *Boletín del Instituto del Artes del Espectáculo*, n° IX, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 25-28.
- _____, 1995a, "La puesta en escena actual en Buenos Aires", en O. Pellettieri y E. Rovner (eds.), *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y Práctica Teatral*, Buenos Aires, Galerna/GETEA /CITI: 65-78.
- _____, (coord.) 1995b, "La puesta en escena en Buenos Aires" en *Teatro XXI*, n° 1: 77-88: Mesa redonda con Augusto Fernandes, Jaime Kogan, Rubén Szuchmacher y Hugo Urquijo.
- _____, 1997, "La concepción de la puesta en escena en la subfase de intercambio de procedimientos (1967-1976)" en *El teatro y su mundo*, O.Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras-UBA: 257-270.
- _____, 1997, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- _____, 1999, "Teatro del siglo XX: ¿teatro del siglo XXI?", en *Teatro XXI*, V, n° 9, (primavera): 12-16.

SIKORA, M., 1997, "La Gaviota de Anton Chejov: un exceso de interpretación", en *Teatro XXI*, III, nº 4: 46-48.

TIRRI, N., 1973, *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires: La Bastilla.

UBERSFELD, A., 1989, *Semiótica Teatral*, Madrid: Cátedra.

_____, 1997, *La escuela del espectador*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

ZAYAS DE LIMA, P., 1990, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna.