

ESTATUTO Y FUNCIÓN CREADORA DEL ARTISTA EN *LA GAVIOTA* DE ANTÓN CHÉJOV

ELINA ADDUCI SPINA¹

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo estudiar el modo en el que en *La Gaviota* de Antón Chéjov circulan distintos discursos relacionados con el estatuto y la función creadora del artista, propios del contexto socio-cultural perteneciente a la transición de los siglos XIX y XX. En el plano de la ficción, Chéjov sienta las bases de un teatro del futuro que paradójicamente se identifica con el estilo de su propia dramaturgia del presente.

PALBRAS CLAVE

Antón Chéjov, Drama Moderno, Estatuto del artista, Función creadora, *La Gaviota*

INTRODUCCIÓN

La Gaviota (1896) es considerada la primera gran pieza teatral del dramaturgo ruso Antón Chéjov y junto a *Tío Vania* (1897), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904) compone una tetralogía indispensable que representa un hito para la historia del Teatro Universal.

La dramaturgia de Chéjov se ubica en momentos de álgidas transiciones: el cambio de centuria, la tensión del pasaje de una sociedad feudal campesina a una sociedad industrializada burguesa -que desembocará en la Revolución Rusa- y los fuertes debates acerca de los modos de concepción y representación del arte. El teatro chejoviano no está exento de estas transformaciones y, presentándose como un reflejo de las mismas, se ofrece como una alternativa teatral de tipo inédita difícil de encasillar en los esquemas de la época.

En paralelo a la producción de Chéjov, el teatro occidental se encontraba en plena metamorfosis y reformulación de paradigmas. Desde distintos enfoques, diversos realizadores y teóricos trabajaron en la búsqueda de un “nuevo teatro” que dejara de

¹ Estudiante avanzada de la carrera de Artes (UBA, Buenos Aires, Argentina). Se desarrolla en el área de las artes combinadas.

lado la artificialidad de antaño (nociones como puesta en escena, dirección y técnica actoral comenzaban a gestarse por entonces).

Ahora bien, este “nuevo teatro” no significaba lo mismo para todos. Es así como en simultáneo se consolidaron dos archi-poéticas o poéticas abstractas como el Drama Moderno y el Teatro Simbolista, cuyos estatutos distaban entre sí.

El Drama Moderno continuó en el teatro la evolución que se venía llevando a cabo en la novela. Con una base epistemológica objetivista, esta archi-poética le otorgó al teatro una función utilitaria, ya que cada una de las obras apuntaba a un valor didáctico articulador de una tesis transformadora de la sociedad. Los artistas -operando casi como científicos- observaron su medio en pos de hacer del teatro un “espejo” de la realidad y, valiéndose del modelo mimético-discursivo-expositivo, fundaron los primeros matrices del “efecto de realidad teatral”. En una corriente opuesta, el Teatro Simbolista -con sus postulados de autonomía y soberanía- descubrió una función neo-utilitaria en el arte: su instrumentalidad espiritual. Considerando, además de la realidad objetiva, una dimensión metafísica, este teatro se transfiguró en un dispositivo que expresó el misterio y la presencia de la alteridad, cuyas vías de conocimiento sólo se alcanzaban en términos poéticos.

El teatro de Chéjov actuó como una caja de resonancia de su época y expresó las crisis y tensiones socio-culturales a través del plano temático-argumental y del nivel formal de las obras. Las conversaciones banales, los silencios, las situaciones monótonas, la inactividad o poca acción externa de los personajes, el salto inmediato de una situación dramática a otra farsesca, una fábula no identificable en una primera lectura y una fuerte carga simbólica son tal vez los rasgos propios de un estilo chejoviano que combina de un modo *sui generis* elementos de distintas poéticas en pos de retratar el estancamiento de la clase media rural, pero siempre con miras a un futuro de prosperidad (aunque éste llegue dentro de doscientos o trescientos años...).

Caracterizar una pieza chejoviana implica considerarla dentro del Drama Moderno pero siempre en una versión ampliada o fusionada con el Teatro Simbolista. De esta manera, combinando procedimientos de ambas archi-poéticas, Chéjov creó un estilo propio que estaba en consonancia con las transformaciones de su contexto.

En *La Gaviota*, Chéjov incluye una serie de reflexiones en torno al arte que dan cuenta de las discusiones entre dos generaciones bien diferenciadas que vienen a encarnar la lucha entre un viejo y un nuevo mundo.

Como es de esperar, los personajes adultos representan las posturas más conservadoras, y los jóvenes adoptan una conjunción de “formas nuevas y viejas” que construye y deconstruye un discurso que, aunque en su presente fracase, sienta las bases de un futuro mundo nuevo.

Es importante destacar que (a diferencia de lo que haría una pieza canónica del Drama Moderno) lejos de exponer o sugerir de forma didáctica una solución unívoca que ponga fin a estas discusiones, Chéjov opta por mostrar a los representantes de estos dos mundos en una estrecha interdependencia inserta en una compleja red simbólica (que dista de la carga de la simbología del Teatro Simbolista).

OBJETIVO

El siguiente artículo tiene como objetivo estudiar el modo en el que en *La Gaviota* circulan distintos discursos relacionados al estatuto y función creadora del artista, con el propósito de vincularlos a los momentos de transición propios de la época y a la visión que Chéjov proponía de la sociedad del presente y del futuro.

HIPÓTESIS

En el plano de la ficción de *La Gaviota*, Chéjov sienta las bases de un teatro del futuro que se identifica con el estilo de su propia dramaturgia del presente.

DESARROLLO

La creación de un estilo propio

Si bien no es el propósito de este artículo realizar un análisis formal, esbozaremos algunas consideraciones al respecto. Tal como señalamos anteriormente, Chéjov es un dramaturgo creador de un estilo propio que combina procedimientos extraídos de dos archipoéticas: el Drama Moderno y el Teatro Simbolista.

La Gaviota es un caso de Drama Moderno en versión fusionada con el Simbolismo ya que “ambas archipoéticas se imponen como formalizadoras de la organización del

nuevo modelo” (Dubatti 2011:135). Así como los procedimientos del Drama Moderno no vienen a representar un mundo de base epistemológica objetivista bajo un modelo mimético-expositivo discursivo, los procedimientos del Teatro Simbolista no están en función de completar el mundo a partir de una dimensión metafísica.

La obra juega con la ambigüedad de ciertos aspectos propios del Drama Moderno trabajados desde una fuerte simbología. Por ejemplo, la articulación de una tesis sobre el mundo lejos de estar expresada de manera redundante, adquiere un alto valor poético como infrasciencia. Por otro lado, la fuerte evocación realista lejos de estar elaborada desde la lógica de la fluidez y de la transparencia de la palabra, es trabajada a partir de la mimesis del “hablar cotidiano” a partir de procedimientos propios del simbolismo tales como el silencio, los diálogos entrecortados y un extrañamiento de la palabra que exige la búsqueda de un sentido -o subtexto- no expresado de manera explícita.

Las didascalias descriptivas son escuetas e imprecisas y la escena realista, en vez de reproducir el efecto sensorial del mundo real, acompaña simbólicamente el opresivo estado de ánimo de los personajes. Es así como del primer al cuarto acto se produce un encierro del espacio escénico, ya que éste pasa de la amplitud del jardín al ahogo del salón de escritura, en el que las ruinas del “viejo teatro” actuarán como telón de fondo.

La “gaviota”, como el elemento simbólico por excelencia de esta pieza, es trabajada desde la infrasciencia a partir de la modalidad de la opacidad, ya que según la ocasión funciona como símbolo premonitorio de Nina o de Tréplev. La “gaviota embalsamada” por Trigorin representaría la perpetuación de la muerte en vida de Nina y la “gaviota muerta” el suicidio de Tréplev. No inocentemente, Chéjov trabaja con la figura de un ave extraído del imaginario de la “libertad”.

En síntesis, podemos afirmar que *“en su afán por insuflar al drama lo específico y esencial de la vida, Chéjov afina su realismo hasta aproximarlos al simbolismo”* (Tolmacheva 2009:10). Pero también nos interesa destacar que tal como sostiene Stanislavski, el estilo chejoviano no se basa en la atadura a una forma artística específica, ya que, todo lo contrario, su obra nace en *“la intuición creadora y el sentimiento artístico”* (Stanislavski 1981:229).

Dos generaciones

El mundo viejo y el mundo nuevo

La obra de Chéjov es el retrato vivo de un modelo de sociedad puesto en crisis. La alternancia de un mundo viejo y un mundo nuevo producen tensiones que generan contradicciones entre los personajes. Lo viejo aparece como lo caduco pero todavía vigente, y lo nuevo como un elemento vital que figura como promesa en el discurso de algunos personajes.

Como señalamos anteriormente, esta puesta en crisis se hace evidente a través de una trama que introduce, en boca de los personajes, distintos tipos de reflexiones acerca del estatuto y de la función creadora del artista. Cabe aclarar que la presencia de una infinidad de citas e intertextos contemporáneos a la obra hace mención explícita a los debates de la época.

La Gaviota desarrolla los conflictos artísticos y los cruces amorosos entre cuatro personajes burgueses centrales: Arkádina (actriz/diva), Tréplev (dramaturgo experimental), Nina (joven aspirante a actriz) y Trigorín (aclamado escritor de moda), acompañados por algunos familiares y empleados, en el contexto de una finca rural rusa, en las afueras de la gran ciudad.

Esquemáticamente podemos señalar que si los personajes adultos (Arkádina y Trigorin) representan en su conservadurismo el orden del mundo viejo, los personajes jóvenes (Tréplev y Nina) representan en su continua búsqueda y sufrimiento un futuro mundo nuevo que todavía parecería estar lejano.

Consideramos que, siendo fiel a su propio estilo, Chéjov no ubica a estos personajes ni en compartimentos estancos, ni bajo una lógica maniqueísta. Cada uno de los “mundos” se presenta en sus contradicciones e interdependencias y conocemos acerca de ellos a través de las observaciones que los personajes hacen de sí mismos y de los demás.

Irina Nikoláievna Arkádina es el vivo ejemplo de la típica actriz diva, representante de una tradición teatral que tanto Chéjov como Stanislavski pretendieron superar. Sin embargo, al mismo tiempo, Arkádina también representa los valores de un “teatro del presente”. Ciertos indicios como la comparación con la actriz Eleonora Duse o referencias a su trabajo en *La dama de las camelias* (de Alejandro Dumas -hijo-) así como en obras de autores como Nekrásov, nos permiten inferir una adscripción con el Drama Moderno. Es tal vez el siguiente parlamento de su hijo Tréplev una síntesis de esta situación: *“Ella quiere al teatro y le parece que está sirviendo a la humanidad, a un arte sagrado. (...) Cuando se levanta el telón y, a la luz artificial, en un cuarto de tres paredes, esos grandes talentos, esos sacerdotes del sagrado arte representan cómo*

la gente come, bebe, ama, camina, lleva sus chaquetas; cuando de cuadros y frases triviales tratan de deducir una moral pequeñita, muy comprensible, útil para el uso doméstico” (Chéjov 2009:94).

Por el contrario, Tréplev se presenta como un joven dramaturgo experimental que rechaza la tradición del teatro vigente encarnado por su madre, pretendiendo reformular las bases artísticas a través de la elaboración de nuevas formas: *“Hacen falta formas nuevas, y si no las hay, más vale que no haya nada”* (Chéjov 2009:94). Su búsqueda estética desemboca en la corriente del Teatro Simbolista emergente en su época (más adelante analizaremos en detalle la pieza teatral de Tréplev), pero el rotundo rechazo e incompreensión de sus pares lo lleva al fracaso.

El personaje de Nina es particularmente interesante porque tanto en su ingenuidad como en su aspiración y transformación en actriz, construye y deconstruye concepciones artísticas de tradición romántica ligadas a la noción del artista sagrado y sufrido. Frente a un pensamiento que considera al artista como a un ser supremo, descubre que éste es en realidad un ser humano común y corriente: *“Yo pensaba que los hombres famosos eran orgullosos, inaccesibles, que despreciaban a la multitud, y que con su gloria, con el brillo de su nombre parecían vengarse de ella, por su tendencia a apreciar sobre todas las cosas el origen noble y la riqueza. Pero ellos lloran, pescan juegan a las cartas, ríen y se enojan como todo el mundo...”* (Chéjov 2009:111) Por otro lado, pone en primer plano la supuesta gloria del artista jugando con el estatuto del artista sufrido: *“Por la dicha de ser una escritora o una actriz yo soportaría el desamor de los míos, las penurias y las desilusiones, viviría solamente bajo un simple techado y no comería más que pan negro, sufriría por el descontento de mí misma, por la consciencia de mi imperfección; pero en pago por todo eso exigiría gloria, una gloria verdadera, ruidosa...”* (Chéjov 2009:116).

A su modo Trigorin se ubica en el lugar del artista romántico sufrido, ya que la obsesión que le produce la escritura y la competencia de su medio transforman su vida en un martirio en el que está constantemente a prueba. Por otra parte, este personaje también explica la desesperación que le produce el no poder cumplir con la demanda social de su época que le exigía una “escritura sobre el pueblo”: *“Siento que si ya soy un escritor, estoy entonces obligado a hablar del pueblo, de sus sufrimientos, de su futuro, de su ciencia, de los derechos del hombre, etc., etc. Yo hablo de todo eso, me doy prisa, me azuzan por todas partes, se enojan y yo corro de un lado para otro como zorro acosado*

por una jauría, veo que la vida y la ciencia siempre avanzan y avanzan, y yo siempre me rezago y me rezago como un aldeano que perdió el tren. Y al final, siento que sólo sé escribir de paisajes y que en todo lo demás soy falso, falso hasta la médula” (Chéjov 2009:115).

Como común denominador, podemos rastrear el profundo sufrimiento y descontento que invade el alma de estos personajes. Estancados en la inercia de una clase media burguesa, el accionar de cada uno de ellos pinta de cuerpo y alma su lugar y forma de estar en el mundo.

Como venimos sosteniendo, los personajes de Arkádina y Trigorin son representantes del viejo mundo porque se mantienen conservadores sin inmutarse frente a las transformaciones que se presentan ante sus ojos. Arkádina se afirma cada vez más en su condición de diva, desconociendo y burlándose de las innovaciones artísticas de su época. Para ella: *“Aquí no se trata de formas nuevas, sino sencillamente de mal carácter”* (Chéjov 2009:100). Por su parte, Trigorin continúa con su mediocre escritura ignorando el calibre y la implicancia de la transición con frases como: *“Hay lugar para todo, para lo nuevo y lo viejo, ¿para qué empujarse?”* (Chéjov 2009:118).

Contrariamente, los personajes de Tréplev y Nina -aunque bien diferenciados entre sí- representan una clase de espíritu que se mantiene activo, no conformándose y reformulando el medio en el que les toca vivir. Individualmente, ambos realizan una búsqueda interna que los lleva a enunciar una verdad artística que afirma el estatuto de un artista libre de toda atadura externa e impuesta por el medio. Así como Tréplev llega a la conclusión de que *“no es cuestión de formas nuevas ni viejas, sino que el hombre escribe sin pensar en ninguna forma, escribe porque eso fluye libremente de su alma”* (Chéjov 2009:138), Nina descubre que *“lo principal no es la gloria ni el brillo”* (Chéjov 2009:140) y que cuando piensa en su vocación ya no le teme a la vida. Sin embargo, aunque estas conclusiones podrían entenderse como la solución a sus problemas existenciales, en la práctica no representan otra cosa más que una nueva imposibilidad. Tal como reclama el espíritu chejoviano, los personajes están condenados al sufrimiento, ya que éste sería la condición de un mundo de prosperidad que tendrá lugar dentro de un futuro remoto.

El Teatro Simbolista de Tréplev

Utilizando el recurso de la puesta en abismo, en el primer acto de *La Gaviota*, Chéjov introduce el fragmento de una pieza teatral escrita y dirigida por Tréplev e interpretada por Nina.

En su búsqueda de nuevas formas, Tréplev parte de unos presupuestos que enuncian que “*hay que pintar la vida, no tal como es ni tal como tiene que ser, sino como la vemos en nuestros sueños*” (Chéjov 2009:96). Tomando distancia de una perspectiva objetivista y aristotélica, el personaje se alinea dentro del Teatro Simbolista adoptando un punto de vista que amplía la realidad con el plano onírico. A través de un extenso y poético monólogo, la obra representa un mundo que dentro de doscientos mil años estará desprovisto de vida y únicamente habitado por dos entidades en conflicto: el “Alma Universal” (que es la suma de todas las vidas) y el “Diablo” (principio de las fuerzas materiales). Aunque la victoria del Alma Universal está predestinada -a través de una unión de materia y espíritu que instaurará “el reinado de la voluntad única”-, ésta está prevista para dentro de otro tanto de miles de años más, razón por la cual no queda otro remedio que aguardarla en medio de un clima de horror.

En este pequeño fragmento se encuentran condensados algunos procedimientos del Teatro Simbolista. En el nivel sensorial, la imagen escénica apela a lo extra-cotidiano presentándonos un mundo “otro” cuya lógica es inaccesible por medio del sentido común, y la escenografía natural-no-realista recrea un ambiente arcaico de fuerzas sobrenaturales. Además, diversos recursos (como los efectos de los ojos rojos del diablo o el olor a azufre) dan cuenta de la intencionalidad de un “teatro total”.

En la caracterización que Nina hace de la obra, podemos encontrar las críticas de los “supuestos defectos” de esta corriente teatral: “*Es difícil actuar en la obra de usted. Carece de personajes vivos (...) Su obra carece de acción, sólo parlamentos. En mi opinión en una obra siempre debe figurar el amor...*” (Chéjov 2009:96). Pero contrariamente a las pretensiones de Nina, siguiendo la tradición del Teatro Simbolista “*la estructura narrativa del drama de acción es desplazada por la del drama estático. Se recurre a una forma ceremonial, que evita la linealidad expositiva racionalista y la gradación de conflictos, y la estructura sintáctica de la acción remite a situaciones míticas arquetípicas*” (Dubatti 2009:166). El “Alma Universal” funciona como un “personaje sublime” representando de forma explícita el “alma de las cosas” que busca establecer lazos entre lo temporal y lo eterno. Pero también es un personaje “jeroglífico” ya que construye un vínculo de opacidad con la sociedad actual.

Tréplev interrumpe la función tras sentirse ofendido por los comentarios de su madre, quien no “entiende” la obra al ser incapaz de poner en suspenso su sentido común y dejarse llevar por una poética que propone recuperar un vínculo no racionalista con el mundo. Al igual que Arkádina y Nina, los otros asistentes tampoco comprenden la obra. Chéjov se encarga de anticipar esta situación introduciendo en la previa de la representación una serie de diálogos en los que los personajes recuerdan viejos actores, vanagloriando el pasado de un teatro que en la actualidad “ha caído”. Dorn es tal vez el único personaje preparado para apreciar el espíritu de la obra, ya que la recepciona desde un lugar sensorial: *“No sé, a lo mejor yo no entiendo nada o estoy loco, pero la obra me gustó. Tiene algo. Cuando esa niña hablaba de soledad, y después cuando aparecieron los ojos rojos del diablo, me temblaron las manos de emoción (...) Usted ha tomado un argumento de la esfera de las ideas abstractas. Así debía ser, porque una obra de arte obligatoriamente debe expresar alguna idea grande. Solo es bello lo que es serio”* (Chéjov 2009:104). Y más tarde cuando caracteriza a Tréplev como artista señala que éste: *“piensa con imágenes, sus cuentos son pintorescos, fuertes; los siento intensamente”* (Chéjov 2009:137).

Además de representar simbólicamente el estancamiento de un mundo cuya lejana redención es aguardada en un clima de sufrimiento, esta obra teatral forma parte de la búsqueda artística interior de Tréplev. Finalmente, antes de su trágico suicidio, este personaje reflexiona que lo esencial no radica en una búsqueda meramente formal sino en un arte que brote del alma del artista.

CONCLUSIÓN

La Gaviota de Antón Chéjov es una pieza teatral que pone en primer plano las reflexiones en boga concernientes al estatuto y a la función creadora del artista. Desde el plano argumental, podemos identificar un contrapunto producto de fuerzas opuestas que simbolizan la puja entre un viejo y un nuevo mundo. Si los personajes adultos se alinean, por su conservadurismo, al mundo viejo, los personajes jóvenes, en su continua búsqueda y reformulación del medio que los oprime, son los representantes y la esperanza de un mundo nuevo que se hará presente dentro de unos doscientos o trescientos años, y por el cual habrá que aguardar en un clima de sufrimiento.

Desde sus procesos personales, tanto Nina como Tréplev acceden a una verdad artística que proclama dejar de lado factores e imposiciones externas -tales como la importancia

del éxito o el trabajo con formas nuevas o viejas- en pos de afirmarse bajo el estatuto de un artista cuya única preocupación radique en la concentración de lo que fluye libremente del alma. Sin embargo, aunque ambos personajes lleguen a esta valiosa verdad, oprimidos por una sociedad en descomposición, están destinados a un rotundo fracaso.

Si bien desde el plano de la ficción el argumento sienta las bases de un nuevo teatro sólo realizable en el futuro, en el plano de la realidad podemos observar cómo paradójicamente aquellos postulados se hacen presentes en el estilo propio de Chéjov.

Como señalamos anteriormente, el estilo personal chejoviano se fundó sobre la base de una conjunción de elementos provenientes de distintas formas artísticas bajo una “intuición creadora” y un “sentimiento artístico”; o bien como diría la conclusión de Trépnev: “prescindiendo totalmente de las preocupaciones formales y detenido en lo que brota libremente del alma”.

Lejos de ofrecer una visión pesimista de la realidad, Chéjov fue uno de los primeros artistas revolucionarios que se encargó de retratar la decadencia de la sociedad rusa haciendo una fuerte denuncia al modo de vida burgués, a través de un estilo inédito que liberó al arte de las viejas ataduras de los convencionalismos de la época.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- . **Brustein, Robert**, “Antón Chéjov”. En: *De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro*. Troquel, Buenos Aires, 1970
- . **Chéjov, Antón**, “La Gaviota”. En: Antón Chéjov. Teatro completo. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009
- . **Dubatti, Jorge**, “El drama moderno como poética abstracta” y “El simbolismo como poética abstracta”. En: *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue, Buenos Aires, 2009
- . **Dubatti, Jorge**, “Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas”. En: *Introducción a los estudios teatrales. Diez puntos de partida*. Libros de Godot, México, 2011
- . **Stanislavski, Costantín**, *Mi vida en el arte*. Quetzal, Buenos Aires, 1981
- . **Tolmacheva, Galina**, “Prólogo”. En: *Antón Chejov. Teatro Completo*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009