

DIVAGACIONES A PROPOSITO DE "TIO VANIA"

Alvaro Quesada Soto

"Los mejores (escritores) son reales y escriben la vida tal como es; pero debido a que la conciencia de una meta o finalidad impregna, como un juego, cada una de sus frases, además de ver la vida como es uno presente también lo que la vida debiera ser"

A.P. CHEJOV. Carta a A.S. Suvorin. 1892⁽¹⁾

Extraño caso el de Antón Pávlovich Chejov (1860-1904), quien llegó a convertirse en uno de los pilares del teatro moderno y en uno de los más sorprendentes renovadores del texto dramático, con sólo cuatro obras importantes escritas en los últimos ocho años de su corta vida: *La gaviota* (1896), *Tío Vania* (1897), *Las tres hermanas*, (1901), *El jardín de los cerezos* (1904). El estruendoso fracaso de *La gaviota* en su estreno peterburgés de 1896, y su rotundo éxito dos años más tarde en la versión moscovita del Teatro de Arte de Moscú, iniciaron una de las más asombrosas etapas del teatro moderno, cuando el talento renovador de un joven dramaturgo y el de un grupo de jóvenes actores dirigido por Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko, crearon una nueva manera de escribir y representar en escena los conflictos dramáticos. A partir de entonces el teatro ya no fue el mismo.

Chejov escribió *Tío Vania* -radical reelaboración de una pieza anterior, *El espíritu del bosque*- en 1897, cuando los fracasos de sus primeros intentos dramáticos serios (*Ivanov*, 1888; *El espíritu del bosque*, 1889) y el reciente descalabro peterburgés de *La gaviota*, hacían dudar al ya célebre narrador de sus aptitudes como dramaturgo. *Tío Vania* fue la única obra dramática de Chejov que apareció publicada antes de ser llevada a escena, y se montó en teatros de provincia antes de que su autor se decidiera a probar su suerte en Moscú o Peterburgo. El éxito inicial de la pieza en provin-

cias causó perplejidad -según relatan algunos testimonios contemporáneos- en el desengañado escritor, que en 1898 había comunicado a su joven colega Máximo Gorki el deseo de no volver a escribir para el teatro. Gorki, que observó el montaje de *Tío Vania* en su ciudad natal de Nizhni-Nóvgorod escribió entusiasmado a Chejov a finales de 1898:

"Su *Tío Vania* es un tipo completamente nuevo de arte dramático; un mazo, con el que Ud. golpea en las vacías molleras del público... En el último acto de *Vania* cuando el doctor, tras una larga pausa, habla sobre el calor que hace en Africa, yo temblé de admiración ante su talento, y de terror ante nuestra vida descolorida y pobre (...) Al escuchar su pieza, pensé yo en una vida que se entrega en sacrificio a un ídolo, en la irrupción de la belleza en la vida miserable de los hombres, y en muchas otras cosas sustanciales e importantes"⁽²⁾.

El éxito de *La gaviota* ese mismo año, en su reposición moscovita por parte del Teatro de Arte, terminó de dispar las dudas del joven dramaturgo sobre la validez de su nuevo arte dramático. Al año siguiente Chejov continuaba su fecunda colaboración con el Teatro de Arte de Moscú, y el nuevo montaje de *Tío Vania* por parte del grupo moscovita repetiría el éxito que obtuviera *La gaviota* en esa ciudad del año anterior.

1) En: *Russkie pisateli o literaturnom trude*, Leningrado, 1955, tomo III, p. 337. La traducción en este y todos los demás casos es nuestra.

2) cit. en: Chejov, *Sobranie sochinenij*, Moscú, 1961, t. IX, p. 690.

I

Han pasado cien años desde el estreno del primer intento dramático serio de Chejov, y sin embargo la factura de su arte dramático no deja de desconcertar. La crítica se ha preocupado por señalar más que nada los aspectos formales que distinguen el nuevo arte dramático de Chejov. A nuestro juicio, lo que Chejov propone en sus dramas no es únicamente una nueva forma de hacer teatro, sino un nuevo modelo de comunicación humana y de relación entre el hombre y la realidad. Divaguemos sobre ese tema.

Mijaíl Bajtín establecía una diferencia entre "cosa y persona (sujeto) como límites del conocimiento". El conocimiento de una "cosa" genera según ese autor un tipo de discurso "monológico":

"Bajo un enfoque monológico (en su aspecto límite o puro) 'el otro' permanece siendo por completo sólo un *objeto* para la conciencia, y no es otra conciencia... El monólogo está concluido en sí mismo y es sordo a la respuesta ajena... El monólogo no necesita de otro y por eso en cierta medida cosifica toda la realidad" (3).

El reconocimiento en "el otro" de un *sujeto*, genera un tipo distinto de relación *dialógica*: "un sujeto como tal no puede ser percibido ni estudiado como cosa, puesto que siendo sujeto no puede, si sigue siéndolo, permanecer sin voz... Su conocimiento sólo puede tener carácter *dialógico*" (4). El conocimiento dialógico se extiende al objeto, cuando éste es considerado no en su inmediatez empírica, sino como objeto de otros enunciados:

"El enunciado no está dirigido únicamente a su objeto, sino también a discursos ajenos acerca de este último. Pero la alusión más ligera a un enunciado ajeno confiere al discurso un carácter dialógico que no le puede dar ningún tema puramente objetual. La actitud hacia el discurso ajeno difiere por principio de la actitud hacia el objeto, pero siempre aparece acompañando a este último" (5).

En el "racionalismo europeo" (6) y en la cultura de la moderna "civilización occidental" ha

3) Bajtín M.M., "Plan dorabotki knigui o dostoyevskom", en *Kontekst* 1976, Moscú, 1977, p. 293.

4) Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1985, p. 3833.

5) *Idem*. p. 284-285.

6) Bajtín, *Problemy poetiki Dostoyevskogo*, Moscú, 1972, p. 136.

predominado un modelo monológico, que funge como garantía de unidad ideológica; mientras el modelo dialógico, reprimido y clandestino, ha funcionado sólo como "contracultura" opuesta a la cultura "oficial".

El modelo ideológico occidental parte de la afirmación de una única voz: un sujeto, una conciencia y una verdad únicas y absolutas, que se imponen sobre los sujetos individuales cortados a imagen y semejanza de aquella voz abstracta. Para tener conciencia y para acceder a la verdad, todo sujeto individual debe enajenar su propia voz e identificarse con aquella voz ajena, que -por ser poseedora de la verdad y la moral- debe considerarse como *propia*. La voz *propia* a su vez se identifica, a través de la historia, con los intereses de las clases dominantes, cuya voz se convierte en la voz de "la civilización" y de "la moral".

De esa manera, mediante un subterfugio ideológico se justifica en nombre de la civilización y la moral (con sus diversas variantes: la religión, el estado, la familia, la razón, el progreso, la "selección natural", etc). la sujeción y la represión de toda voz que no se identifique con los intereses de los grupos dominantes. Toda voz que se rebele contra la voz dominante debe ser reprimida o destruida, para conservar la voz "propia": para preservar la unidad y el dominio de la civilización monológica. En nombre de la ciencia, del progreso y de la empresa privada, la "civilización occidental" destruye, contamina o degrada la naturaleza; en nombre del progreso, la religión o la democracia somete, explota o destruye a los pueblos "bárbaros" o "paganos", a las razas "inferiores", a los grupos "débiles" o "subversivos"; en nombre de la unidad excluyente de la verdad, la razón y la conciencia moral, reprime en su propia voz toda contaminación dialógica, toda palabra ajena que interrumpa o replique a su monólogo. El modelo de la "civilización occidental" es el mercado, o la imagen darwiniana de la naturaleza: la competencia, la explotación y la depredación -la conservación de lo *propio* mediante la destrucción de lo *ajeno*- es ley de la "naturaleza" o de la "sociedad": la competencia y la guerra entre los individuos-no la colaboración y el diálogo-generan el equilibrio y el orden de la naturaleza o de la sociedad.

El discurso monológico reduce la realidad a un minúsculo fragmento de existencia empírica: al presente inmediato. Eso permite convertir al modelo de la conciencia unitaria y cerrada sobre sí misma, en centro y núcleo de toda actividad humana; a los intereses de un grupo reducido de individuos, en intereses de toda la "civilización".

humana; al mecanismo utilitario que garantiza a ese grupo reducido la explotación, y el dominio pragmático, del escaso fragmento de vida que reconoce como "realidad", en un mecanismo de la "razón pura"; y, finalmente, excluir como una voz ajena a la "realidad" y la "ley" -como utópica, absurda o subversiva- toda voz que pretenda asentar las bases de la comunicación y de las relaciones humanas, sobre un proceso histórico-social, sobre la producción de una realidad más amplia y compleja que aquella que podía reconocer como "propia" la conciencia y la racionalidad monológicas.

Al mismo tiempo, reprimido y oculto bajo el dominio monológico se desarrolla un inmenso diálogo. Un modelo dialógico, basado en la asimilación dialéctica de la voz ajena, en la relación sujeto-sujeto, donde el diálogo con "el otro", la existencia de una voz ajena, no anula sino más bien enriquece y complementa los límites de la propia voz, funciona como verdadero mecanismo socio-histórico al servicio de la comunicación y la transformación de la cultura. El modelo dialógico no se orienta hacia la destrucción o la exclusión del otro, sino hacia la realización de un proceso de comunicación y solidaridad, de transformación sin aniquilación.

Desde esa trinchera clandestina ha llevado la conciencia dialógica una existencia reprimida, a la que sólo esporádicamente y casi siempre disfrazada, se le permite adquirir una existencia manifiesta. Bajtín ha seguido la trayectoria latente o subversiva de esa tendencia, como cultura popular del carnaval, oculta dentro de la envoltura monológica de la literatura occidental, hasta desembocar en la obra de Dostoyevski. Aquí, a su juicio, el diálogo aparece por primera vez como principio estructurante de un nuevo tipo de novela que él denomina "polifónica", y que representa a su vez "un nuevo modelo artístico del mundo" (7).

Ya desde la segunda mitad del siglo pasado los presupuestos históricos que habían permitido el dominio de la ideología monológica comenzaban a desmoronarse. Marx formuló los lineamientos del inmenso diálogo que, como práctica histórico-social, se ocultaba reprimido bajo el monólogo ideológico de la "civilización" capitalista. Al mismo tiempo que descubría en la ideología de la propiedad privada, uno de los pilares de la civilización monológica, y en el trabajo alienado su contraparte real. La propiedad privada convierte a un individuo en dueño del producto del



trabajo ajeno y a un grupo o clase social en beneficiario del esfuerzo de toda la sociedad, al mismo tiempo que el discurso monológico justifica el despojo y la explotación del trabajo ajeno como Ley de la Naturaleza o designio de la Providencia. El modelo monológico de civilización garantiza un dominio utilitario sobre el mundo, seguridad y "orden", a aquellas pocas voces individuales que se benefician con su dominio, aquellas que aceptan como ley de la civilización o de la naturaleza afirmarse como *sujetos* convirtiendo a los otros en *objeto* de explotación o represión. Al mismo tiempo la civilización monológica trae malestar, enajenación o destrucción para toda aquella voz que pretenda afirmarse como sujeto dialógico y se niega a someterse al dominio monológico (ya sea como *sujeto* o como *objeto* de explotación).

Por otra parte Freud, al iniciarse el siglo, inauguraba la exploración de los vastos dominios reprimidos -ontogenéticos y filogenéticos- del deseo inconsciente, cuya censura y ocultamiento garantizaba la ilusoria unidad y autonomía de la conciencia y la voluntad individuales, núcleo de la civilización monológica.

7) Idem., p. 3 y sig.

II

Si Dostoyevski es a juicio de Bajtín el creador de la "novela polifónica", Chejov es a nuestro juicio el creador de un nuevo tipo de "drama polifónico". Aquí el diálogo directo entre los personajes como voces (conciencias y voluntades) individuales, no es más que la expresión externa (aparente, manifiesta) de otro diálogo oculto, un "microdiálogo" al interior de sus propias voces. En su propia voz se cuelan inadvertidas palabras, o alusiones a otras palabras y voces ajenas; palabras y referencias que se tornan dentro del discurso dialógico, ambiguas, ambivalentes o plurivalentes, pues conservan dentro de la voz y el contexto inmediato en que se enuncian, alusiones más o menos lejanas, más o menos directas, a otras voces o enunciados encubiertos, pasados o posibles. En cada voz individual parecen alojarse y llevar una vida inconsciente otras múltiples voces: una misma palabra puede tener varias orientaciones y varios sentidos, según funcione como réplica a la voz individual de otro personaje, o como réplica indirecta a una o varias de esas voces clandestinas. La dificultad para desentrañar el complejo tejido "polifónico" del drama chejoviano es la misma que según Bajtín surgía al interpretar la "novela plifónica" de Dostoyevski: es la tendencia monológica a identificar la voz del autor con una voz individual independizada del conjunto, a reducir el sentido de la obra al "mensaje" ideológico de esa voz, y a buscar el desarrollo del conflicto y la acción dramáticas en el choque de voces individuales antagónicas. Esa parece haber sido la posición de Brustein, cuando afirmaba en su estudio sobre el teatro de Chejov:

"Todas sus obras maduras están construidas sobre el mismo modelo dramático: el conflicto entre un explotador y sus víctimas, al par que la acción sigue el mismo desarrollo dramático: el gradual despojamiento de las víctimas de sus legítimas herencias... En Tío Vania, Helena le roba a Sonia su amor secreto, Astrov; mientras Serebriakov despoja a Sonia de sus posesiones y produce en Vania una desilusión mortal para su espíritu... En todos los casos el acto del despojo está simbolizado por medio de una imagen central, que representa lo que despoja, hurta o destruye... En Tío Vania, es el bosque, "un cuadro de degeneración gradual e inequívoca", asociado con las vidas de la familia, que se degeneran por su terrible inercia" (8).

Esta observación, indudablemente justa, no ve sin embargo más que el aspecto externo y superficial de la construcción dramática chejoviana. Si nos atuviéramos a ese único aspecto, la obra de Chejov no se diferenciaría mucho de cualquier melodrama. En realidad, la imagen del bosque no sólo representa "lo que despoja, hurta o destruye"; según la voz y la circunstancia en que se enuncie, adquiere diversos significados. En algunos casos aparece como símbolo de la aspiración y el deseo por una vida plena y satisfactoria, como una especie de utopía dialógica orientada hacia una nueva relación entre el hombre y la realidad. En ese caso la voz de la naturaleza aparece como una voz aliada a la voz de la humanidad, en un diálogo en que ambas se enriquecen y complementan para crear una forma de vida nueva; la relación dialógica con la naturaleza crea también una nueva relación dialógica entre los hombres, una relación entre sujetos basada en la solidaridad y el respeto mutuos. Esta nueva relación implica a su vez la alternativa de establecer un diálogo entre la voz individual y la voz genérica de la humanidad, entre el presente inmediato y el futuro de la humanidad. Cada una de estas voces matiza la orientación y el sentido de la palabra en el enunciado; de manera que su sentido no está determinado unívocamente por la voz individual que lo enuncia, ni es una réplica directa a las voces individuales con las que conversa, sino que es al mismo tiempo una voz en cuyo interior dialogan y replican múltiples voces. Significativamente, esa aspiración dialógica aparece formulada inicialmente, en el primer acto, en la voz de Sonia, pero es a su vez la reformulación de palabras de Astrov; adquiere una refutación irónica en la voz del Tío Vania; es recogida, reformulada y complementada en la voz de Astrov; finalmente, se interrumpe con brusquedad como producto de la autocensura en la propia voz de Astrov, al considerarla éste, recogiendo el sentido de las palabras de Vania, una "necedad" o "una locura".

SONIA: ...El (Astrov) asegura que los bosques adornan la tierra, que enseñan al hombre a comprender lo bello y le inspiran un sentimiento majestuoso. Los bosques mitigan la severidad del clima. Y en los países con clima benigno se pierden menos fuerzas en la lucha con la naturaleza; eso hace a los hombres más delicados y puros. Allí los hombres son más hermosos y dóciles, más vivos; su lenguaje es más delicado y sus movimientos más armoniosos. Allí florecen el arte y la ciencia; su filosofía es alegre y en su relación con las mujeres son delicados y nobles...

8) Brustein R. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Troquel, Buenos Aires, 1970, p. 171.

VOINITSKI (VANIA): ¡Bravo! ¡Bravo! Todo esto es muy lindo, pero poco convincente; así que (a Astrov) permíteme, amigo mío, seguir quemando leña en la estufa y seguir construyendo cobertizos de madera.

ASTROV: Puedes encender la estufa con carbón vegetal y construir cobertizos de piedra... En fin, yo acepto que se talen los bosques por necesidad, pero ¿por qué arrasar con ellos?... (A Voinitski) Tú me miras con ironía, y todo lo que digo te parece poco serio y... y puede que todo esto sea una necesidad. Pero cuando paso cerca de un bosque campesino que yo salvé de ser talado, o bien, cuando escucho el ruido del viento en los jóvenes bosques que yo sembré con mis propias manos; entonces adquiere conciencia de que el clima depende un poco de mí, y si dentro de mil años el hombre es feliz, yo seré un poco el culpable. Cuando siembro un abedul y lo veo luego reverdecer y mecerse en el viento, mi alma se llena de orgullo y yo... (Ve al sirviente que trae una copa de vodka en una bandeja) Pero en fin... (bebe el vodka) Debo irme. Todas estas cosas a fin de cuentas, deben ser una locura" (9).

Pero la imagen del bosque puede ser también símbolo de un mundo de enajenación y destrucción, cuando la voz monológica convierte en objeto de explotación, o reprime como ajeno a la voz de "la realidad", todo aquello que escapa al dominio de su propia voz. En aras de la codicia, el ocio y la comodidad de unos, se condena al despojo y la frustración a otros; en aras de la "civilización" y el "progreso" se destruye la naturaleza; en aras del dominio sobre un presente de hambre, enajenación y destrucción, se niega la posibilidad de un futuro diferente.

ASTROV: ...Los bosques rusos crujen bajo el hacha, perecen millones de árboles, se quedan sin nido los animales y los pájaros, se arralan y se secan los ríos, desaparecen sin remedio paisajes maravillosos, y todo porque el hombre, perezoso, no puede pensar en inclinarse para recoger el combustible de la tierra... Hay que ser un bárbaro inconsciente para quemar en la estufa toda esta belleza, para destruir lo que no somos capaces de crear. El hombre goza de razón y espíritu creador para multiplicar lo que le fue dado; pero hasta ahora no se ha ocupado de crear, sólo de destruir. Cada vez hay menos y menos bosques, se secan los ríos, desaparecen los animales salvajes, se estropea el clima y cada día la tierra es más pobre y más fea

(...) "Este es el cuadro de una paulatina pero inexorable degeneración; sólo resta esperar, por lo visto, unos diez o quince años para que esa degeneración sea total. Dirá usted que es la influencia de la civilización; que la vieja vida, obligatoriamente, ha de ceder su campo a la nueva. Eso yo lo podría comprender, si en lugar de los bosques arrasados se construyeran carreteras, ferrocarriles, si se crearan fábricas, plantas, escuelas, para que el pueblo fuera más sano, más rico, más educado. ¡Pero aquí no hay nada de eso!... Esta degeneración es el fruto de una lucha desesperada por la existencia; es una degeneración producida por la inercia, la ignorancia, la falta absoluta de conciencia, en hombres ateridos, hambrientos, enfermos, que para conservar un rescoldo de vida, para mantener vivos a sus hijos, en forma instintiva e inconsciente, se agarran de cualquier cosa que les ayude a mitigar el hambre y el frío, y lo destruyen todo, sin pensar en el mañana... Casi todo está ya destruido y nada se ha creado en su lugar".

El verdadero conflicto dramático en las obras de Chejov consiste, a nuestro parecer, en el enfrentamiento entre estas dos tendencias: la tendencia monológica a la afirmación y la conservación de "la vida tal como es", y la tendencia dialógica a crear una vida como "debiera" ser. Las dos tendencias, sin embargo -merced al mecanismo de la dominación monológica- no aparecen en igualdad de condiciones: no se les reconoce en la conciencia el mismo estatuto de "realidad". La primera tiende a ser reconocida como la voz *propia* de la realidad, y como tal tiende a imponerse también como voz *propia* de la conciencia en los personajes. La segunda sólo aparece como una realidad oculta e indiscernible, como necesidad latente, como deseo inconsciente y reprimido, al que la voz monológica procura expulsar y negar como una voz *ajena* a la realidad. El drama polifónico de Chejov tiende a liberar a la realidad del dominio de la conciencia monológica, al mostrar los indicios que muestran y ocultan, a un mismo tiempo, la existencia subterránea e inconsciente del deseo dialógico, y las resistencias de la censura monológica a aceptar su existencia. Más que los manuales de arte dramático, son los estudios de Freud sobre la elaboración e interpretación de los sueños, los que mejor podrían arrojar luz acerca del desarrollo del conflicto y de la acción en el drama polifónico de Chejov.

Freud reconocía en el sueño "una realización *disfrazada* de deseos *reprimidos*... Los deseos de estos sueños deformados son deseos prohibidos y reprimidos por la censura" (10). Censurados por la conciencia, reclusos en el inconsciente y

9) Todas las citas de *Tío Vania* corresponden a la edición: Chejov A.P., *Sobranie Sochinenij*, Moscú, 1961, T. IX, p. 482-532. La traducción es nuestra.

10) Freud S., *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1948, t. II, p. 176

prohibido su acceso a la realidad, estos deseos no pueden expresar su objeto de manera directa e inequívoca, sino sólo en forma disfrazada e indirecta, mediante enigmáticas y oscuras alusiones, condensaciones y desplazamientos. El texto o contenido manifiesto del sueño no es más que el disfraz impuesto por la censura a las ideas latentes y a los deseos del inconsciente, que así se vuelven irreconocibles e "irreales". El contenido manifiesto del sueño, al mismo tiempo que un indicio, es también un disfraz del deseo; muestra, y al mismo tiempo oculta, el poder de la represión y la fuerza subversiva del deseo. La interpretación del sueño exige recorrer el camino inverso que siguió su elaboración, e inferir de los elementos que muestra el texto, el deseo reprimido y las ideas latentes que lo motivaron. De aquí la plurivalencia y la movilidad de sentido de los elementos del texto: "no sabemos nunca si un elemento dado del sueño debe ser comprendido en su sentido estricto o en su sentido simbólico, pues los objetos empleados a título de símbolos no por ello pierden su significación propia" (11).

La construcción dramática tradicional -clásica, romántica o naturalista- partía de una premisa oculta: la existencia de una relación mecánica y unívoca, de causa-efecto, que va de los deseos, la conciencia y la voluntad de los personajes, al sentido de sus palabras y sus actos. Estos últimos son la expresión más o menos inequívoca de los primeros, y el desarrollo del conflicto guarda una estrecha homología con el desarrollo de la acción: esta última no es más que la expresión transparente en actos, de las intenciones de los personajes.

Las obras de Chejov destruyen la ilusión del personaje como una voz íntegra y unitaria, que traduce de manera transparente y unívoca los deseos en palabras y las palabras en actos. La crítica había reconocido, casi con la misma vaguedad que unanimidad, la existencia en los dramas de Chejov de una "corriente subterránea" (Nemiróvich-Dánchenko) o de un "subtexto" clandestino, cuyo sentido debía complementar y reorientar el sentido inmediato y directo del "texto". Como el intérprete onírico, el espectador chejoviano debía reconocer, tras el contenido manifiesto de las palabras y los hechos que aparecen en escena -"la vida tal como es"-, las ideas latentes que, como deseo, realidad o necesidad inconsciente -"lo que la vida debiera ser"- matiza y reorienta el sentido "textual" de las palabras en la voz de los persona-

jes. Es esto lo que otorga su desconcertante factura al drama chejoviano, pues traslada los conflictos humanos, del antiguo choque monológico entre voluntades y conciencias individuales, a la sorda lucha dialógica en la propia voz del personaje contra la enajenación y la dominación de la "realidad" monológica.

El dominio monológico convierte la voz dominante en "voz de la realidad", y la introyecta como la voz propia de toda conciencia, con lo cual convertía a la voz dialógica en una voz ajena a la realidad y la conciencia. La experiencia fundamental de los personajes chejovianos es la de un múltiple despojo, que la conciencia ideológica oculta o disfraza: despoja de realidad al objeto histórico-social del deseo humano, y lo restringe a los límites utilitarios de la dominación; al mismo tiempo la censura y la represión se encargan de convertir ese despojo en ley de la "realidad". La voz de la "realidad" monológica introyecta como voz propia del sujeto una voz enajenada, que responde a un deseo ajeno y le asigna como propio un objeto ajeno a sus deseos.

Este es el verdadero conflicto del drama chejoviano: conflicto constantemente enunciado, y constantemente negado en todas las manifestaciones de la vida cotidiana, y no por inconsciente e inadvertido menos trágico. "En escena -afirmaba Chejov- todo debe ser tan complejo y al mismo tiempo tan sencillo como en la vida. Mientras la gente come, simplemente come, y al mismo tiempo se conforma su suerte y se destruyen sus vidas" (12). Es esto también lo que determina el complejo sistema de significaciones del drama "polifónico", pues esta lucha sorda, inconsciente y reprimida sólo se refracta, disfrazada y deformada, en la voz de los personajes, sujeta a la misma represión que niega la realidad y el acceso a la conciencia del deseo y de su objeto. De aquí que al igual que en los sueños, la realidad manifiesta, las palabras y actos conscientes que se enuncian en escena, deben interpretarse también como expresión de una realidad latente, expresión a su vez de un deseo inconsciente y reprimido, que al no poder aludir directamente su objeto, sólo puede hacerlo indirectamente, por medio de alusiones y desplazamientos de sus cargas emocionales a otros objetos o situaciones. En el complejo tejido dramático de Chejov las reflexiones trágicas o líricas sobre el futuro de la humanidad, la felicidad, o la aspiración por una vida distinta, aparecen en medio de observaciones aparentemente banales e insignificantes: la hora de las comidas,

11) Freud S., *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid 1948, t. II, p. 176

12) *Russkie pisateli...* t. III, p. 368.

la temperatura del samovar, el sabor de los fideos, la cojera de un caballo, el calor que hace en Africa . Es esto lo que no parece haber percibido Brustein en sus apreciaciones sobre el conflicto y la acción dramáticas en Chejov; es, en cambio, lo que sí parece haber comprendido Gorki, cuando señalaba cómo la observación de Astrov sobre el calor que hace en Africa lo había hecho temblar "de terror ante nuestra vida descolorida y pobre". Todos los elementos significantes son signos ambivalentes o plurivalentes, que expresan, además de la realidad "tal como es" -además de su significado textual manifiesto- la sorda lucha entre el deseo y la censura: el reconocimiento de, y la resistencia a, la posibilidad de que la vida pudiera ser otra. Pero nada de esto aparece enunciado de manera directa o desarrollado como tesis ideológica explícita: como en una composición musical aparece en forma de temas o motivos que se aluden a medias, se ligan a otros, se sugieren o se hurtan, y varían su sentido según la voz y el contexto de la enunciación.

En *Tío Vania*, la imagen del bosque como utopía dialógica aparece ligada a la práctica histórico-social, a la posibilidad de desarrollar las fuerzas creadoras del hombre más allá de los límites impuestos por la pragmática individualista de la dominación monológica; a la posibilidad de enlazar el presente individual con el futuro de la humanidad, de orientar el trabajo personal a objetivos que vayan más allá de la satisfacción de sus necesidades inmediatas. Así aparecía en los parlamentos ya citados de Astrov; es esa cualidad de su voz la que ejerce su atracción sobre Sonia -ya escuchamos anteriormente sus palabras- y sobre Elena:

ELENA: Date cuenta querida, ¡es un hombre con talento! ¿Y sabes lo que significa tener talento? Es tener fuerza de ánimo, una mente libre, con amplias miras... Al sembrar un arbolito, él ya adivina el significado que eso tendrá dentro de mil años, y sueña con el futuro de la humanidad. Hombres como él son raros y hay que amarlos..."

Pero esa utopía aparece perennemente negada por la voz monológica de la "realidad" que, in-troyectada como voz propia en la conciencia de los personajes, los lleva a censurar o autocensurar sus propias voces, para terminar reconociendo -con voz desgarrada por la resignación, la desesperación o cierto desolado cinismo- la imposibilidad de sustraer su propia voz al dominio de la voz monológica. Ya escuchamos cómo Astrov, al mismo tiempo que enuncia su utopía dialógica, la niega como "necedad" o "absurdo"; el mismo Astrov

que "al sembrar un arbolito sueña con el futuro de la humanidad", reconoce ante Sonia:

ASTROV: ¿Sabe? Cuando se debe cruzar un bosque en medio de la noche, si a lo lejos brilla una lucecita, no se repara en el cansancio, ni en la oscuridad, ni en las ramas que golpean el rostro... Yo trabajo -y usted lo sabe- como nadie en esta región... Pero no veo a lo lejos ninguna lucecita. Ni espero nada para mí, ni quiero a nadie... Hace tiempo ya que no amo a nadie.

La imagen utópica del bosque, orientada al futuro, contrasta con la imagen del bosque en la realidad presente, ligada a un mundo de hambre y destrucción, en las alusiones a la vida de los campesinos; o a un mundo donde medra el egoísmo, el ocio y la rutina de los Serebriakov sobre la negación de los sentimientos y los deseos de los otros, sobre el despojo y la apropiación del esfuerzo ajeno. Un mundo donde en aras de la conservación de una realidad fragmentaria, frustrante e insatisfactoria, se destruye o se reprime todo deseo dialógico de una vida plena, y se reduce la actividad humana a la sucesión inerte y rutinaria de actos y palabras sin sentido pleno, emitidos por sujetos convertidos en objeto de un deseo ajeno: voces obligadas a reproducir palabras ajenas, voluntades que ejecutan designios ajenos, trabajadores que engendran productos ajenos.

El tema del bosque como símbolo de destrucción se liga a todo un modo de vida, enajenante y represivo, que caracteriza la "realidad" establecida: la vida en la hacienda, la vida en el distrito, la vida rusa:

ASTROV: Yo amo la vida en general. Pero esta vida nuestra, la de esta región, la vida rusa, esta vida mezquina que llevamos, no la puedo soportar... Los campesinos son tediosos, ignorantes, sucios; con los hombres educados es difícil entenderse: agotan... Se lamentan, aborrecen, lanzan insultos enfermizos, abordan al hombre de lado, le miran de soslayo y luego deciden: "es un sicópata", o bien: "es un charlatán". Y cuando no saben qué etiqueta pegarme en la frente, entonces dicen: "Es una persona rara, extraña"... Ya no se puede mantener una relación espontánea, pura, libre, con la naturaleza y con los hombres; no es posible ya... ¡No yno!"

"ELENA: ...Tenía razón Astrov; ustedes arrasan insensatamente los bosques y pronto no habrá nada sobre la tierra. De la misma forma insensata destruyen al ser humano y pronto, gracias a ustedes, no quedará sobre la tie-

rra, ni fidelidad, ni pureza, ni espíritu de sacrificio... El doctor tenía razón: todos ustedes llevan dentro el demonio de la destrucción. ¡Ustedes no se apiadan de los bosques, ni de los pájaros, ni de las mujeres, ni los unos de los otros!"

Vania identifica con Serebriakov ese oculto "demonio" del despojo y la destrucción, cuyo dominio inconsciente y solapado enajena su propia voz, sus deseos y sus actos:

VOINITSKI: ¡Qué engaño! ¡Yo adoraba a ese profesor, a ese gotoso lamentable, y trabajé para él como un buey! Sonia y yo exprimimos de esta hacienda hasta el último jugo... Nos privábamos del último bocado para juntar centavos, hasta reunir miles, y enviárselos a él. ¡Me sentía orgulloso de él y de su ciencia, vivía y respiraba para él!... ¡Dios mío! ¿y ahora?... Ni una sola página de sus trabajos le sobrevivirá; es un desconocido, ¡una nulidad!... ¡Una pompa de jabón!... Y yo, ahora lo veo, he sido engañado, engañado como un tonto"

(...) "Para nosotros eras un ser superior, nos sabíamos de memoria tus artículos... Ahora se me han abierto los ojos... ¡Escribes sobre arte, pero no sabes nada de arte! ¡Todos tus trabajos que yo tanto admiraba, no valen un centavo! ¡Me has estafado!... ¡Tú has arruinado mi vida!... ¡Por tu culpa he destruido, he aniquilado los mejores años de mi vida! ¡Eres mi peor enemigo!"

Astrov y Sonia reconocen esa misma fuerza destructora en Elena, asociada aquí al ocio, la indiferencia y el parasitismo, que tornan su belleza y su atracción en una fuerza destructiva y alienante.

SONIA: Tú te aburres, no sabes qué hacer y el aburrimiento y el ocio son contagiosos. Mira: tío Vania no hace ya nada, más que caminar como una sombra detrás de tí; yo he abandonado todas mis ocupaciones para estar hablando contigo... El doctor Mijail Lvovich... ahora llega aquí todos los días, ha abandonado sus bosques y la medicina. ¡Tú debes ser hechicera!"

ASTROV: En el hombre todo debería ser hermoso: el rostro, el vestido, el alma y los pensamientos. Ella [Elena] es hermosa, no hay duda, pero ¿qué hace?... Sólo come, bebe, se pasea y embruja a todos con su belleza... nada más. No tiene ninguna ocupación; los demás trabajan para ella... ¡Pero una vida ociosa no puede ser pura!

Astrov extiende el poder dominante y destructor del parasitismo, el ocio y la rutina, al matrimonio Serebriakov:

ASTROV: ...Llegó usted [Elena] aquí con su marido, y todos los que antes trabajaban, y se esforzaban por construir algo, abandonaron lo que hacían para ocuparse, durante todo el verano, exclusivamente de la gota de su marido y de usted. Ambos -usted y él- nos contaminaron a todos con su ocio. Yo también me he dejado atraer; durante un mes entero no he hecho nada; y mientras tanto había gente enferma, y los campesinos llevaban su ganado a pastar en el bosque cuando crecían nuevos retoños... Y así, por donde vayan, usted y su marido llevan consigo la destrucción... Estoy seguro que de permanecer aquí más tiempo, la devastación hubiera sido enorme".

El parlamento final de Tío Vania es un ejemplo antológico de la compleja escritura "polifónica" de Chejov. Aquí, en la voz desgarrada de Sonia replican -enunciados, aludidos, disfrazados, entremezclados- múltiples temas y voces que se formularon a lo largo de la obra: aquí se entremezclan el deseo dialógico y la censura monológica; la resignación y la protesta; la aceptación de un presente de frustración y despojo como ley del "destino" o de la "realidad", y la fe en "otra vida", relegada por la censura y la represión a una existencia ilusoria "después de muertos":

SONIA: ¿Qué hacemos? ¡Hay que vivir! (Pausa) Y nosotros, tío Vania, vamos a vivir. Vamos a vivir, a través de una larga, larga hilera de días y de lentas noches, vamos a soportar con paciencia las pruebas que nos mande el destino, y vamos a trabajar para otros, ahora y cuando ya estemos viejos, sin descansar jamás. Y cuando llegue la hora, moriremos obedientes, y allá, después de muertos, vamos a contar cuánto sufrimos, cuánto lloramos, cuán amarga fue nuestra vida. Y Dios se apiadará de nosotros, y entonces tú y yo, tío, mi querido tío, vamos a descubrir otra vida, diáfana, hermosa, encantadora. Entonces vamos a ser felices, vamos a ver con una sonrisa de lástima nuestras dedichas presentes... y ¡descansaremos!. Así lo creo, tío; creo ardientemente, apasionadamente... (Se arrodilla ante el tío y coloca la cabeza en los brazos de él; con voz agotada) ¡al fin descansaremos!"