

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

La Gaviota de Antón Chejov. El teatro en la política. .

Roa, María Luz.

Cita:

Roa, María Luz (2008). *La Gaviota de Antón Chejov. El teatro en la política. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/403>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edBm/zfV>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

PERTENENCIA INSTITUCIONAL: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Sociología.

AUTORA: María Luz Roa

CORREO ELECTRÓNICO DE LA AUTORA: chiluz_84@hotmail.com

MESA TEMÁTICA J25: Estética de lo político.

LA GAVIOTA DE ANTON CHEJOV. EL TEATRO EN LA POLÍTICA.

1. Introducción

En el presente ensayo me propongo analizar la obra teatral *La Gaviota* de Antón Chejov, intentando pensar a partir de ella posibles relaciones entre la teoría estética y la teoría política. Para tal fin, no sólo consideraré las particularidades de la obra, sino pretenderé encontrar posibles puntos de convergencia entre ésta y el *Hamlet* de Shakespeare.

El trabajo se dividirá en dos núcleos temáticos: en una primera parte analizaré las particularidades de *La Gaviota* en materia genérica, y en una segunda parte examinaré las continuidades y divergencias posibles entre los personajes de *Hamlet* y desde los aportes del psicoanálisis, de manera tal de pensar una política de la espectralidad.

Analizaré la obra no sólo en su literalidad escrita, sino también en la interpretación realizada en el año 2006 en la puesta en escena de la adaptación *El Vuelo* bajo la dirección de Marcelo Savignone en el teatro Belisario. A su vez tomaré como modo de ejemplificación similitudes con la obra *Tío Vania*, de autoría de Chejov también.

Por último vale aclarar que no pretendo dar una visión sistemática en materia política a partir del análisis de la obra, sino tomarla como una suerte de eje o hilo conductor que permita remitirme a distintos pensamientos y teorías políticas posiblemente contradictorios entre sí.

2. La Gaviota. Sus particularidades. Cruces con la teoría política y teoría estética.

2.1 El realismo chejoviano. La mimesis en La Gaviota.

Así como Erich Auerbach entiende que en la *Divina Comedia* se enuncia un realismo de tipo figural que se corresponde con la interpretación judío-cristiana del acaecer¹, en este apartado me pregunto cuál es el realismo que expresa *La Gaviota*. Para tal fin propongo dividir el análisis en 1) estilo y género y 2) temporalidad y 3) concepción histórica del mundo.

2.1.1 Estilo y género.

Para este análisis tomaré tanto la literalidad de la obra como la interpretación *El Vuelo*. La obra se desarrolla en dos planos superpuestos que implican distintos estilos y géneros a la vez.

SORIN.- Hermano, el campo no me convence, y como es natural, nunca me acostumbraré a vivir aquí. Ayer me acosté a las diez y hoy me he despertado a las nueve con la sensación de que, por el mucho dormir, el cerebro se me había pegado al cráneo, eso es. Después de comer, he vuelto a dormirme sin querer [...]

La Gaviota, acto I

Desde un plano más superficial, la vida se nos presenta como una serie de gestos triviales y conversaciones trilladas en una perpetua monotonía. En *El Vuelo* se nos muestra una superficie lúdica en la interpretación de estas líneas. Los personajes están jugando continuamente a las cartas, a hablar por el micrófono, a la lotería...

En este plano se desarrolla un estilo bajo que nos acerca a la comedia, género en el que el propio autor tituló su obra. Tal estilo parecería opuesto a la altura y claridad de la tragedia que caracteriza Aristóteles² y cercano a la mimesis que produce la comedia de la que habla Auerbach³ al caracterizar *La Divina Comedia*. En ésta se utilizan modos de expresión vulgares y bajos.

El incesante del juego ocioso se ve interrumpido por la tenaz acción psicológica de los personajes. Aquí se nos presenta un plano interior en donde se encuentra una realidad

¹ El realismo en su concepción figural en materia judío-cristiana implica que existe un más allá eterno que aparece de manera perenne e inmutable y que se carga de historia al convertirse en el teatro del hombre y sus pasiones. “*Y en este interés inmediato y admirativo por el hombre, la indestructibilidad del hombre íntegro, histórico e individual, fundada en el orden divino, vuélvese contra este orden, empleándolo para sus fines y opacándolo: la imagen del hombre se antepone a la imagen de Dios. La obra de Dante presta realidad a la esencia cristiano-figural del hombre y la destruye en esa realización; sólidos marcos se rompen por la fuerza de las imágenes que encierran [...]*” En pág. 192 en Auerbach, E. (1996), *Mimesis*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

² Según Aristóteles el estilo trágico debe ser claro y no bajo. Los poetas trágicos deben utilizar modos de hablar que ninguno usaría en una conversación corriente. En Aristóteles, *Poética*, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338308622026274866802>

³ En Auerbach, E. Op. Cit.

trágica en la interioridad de los mismos. Esta realidad se sitúa en diálogos escondidos o cortados en breves momentos que realientan el timing de la obra en la interpretación como:

MASHA.- Quiero decírselo otra vez. Deseo hablar... No amo a mi padre... pero mi corazón confía en usted. No sé por qué siento con toda el alma que usted me comprende... Ayúdeme. Ayúdeme, o haré una tontería, me burlaré de mi propia vida, la pisotearé... No puedo más...

DORN.- ¿Cómo? ¿En qué puedo ayudarlo?

MASHA.- Sufro. Nadie conoce mis sufrimientos, ¡nadie! Amo a Kostantín.

La Gaviota, final de acto I.

En estos breves momentos los personajes apenas muestran la tragedia que se desarrolla en sus propias vidas⁴, es como si pudieran mostrar la punta de un iceberg que está a por derrumbarse. *No puedo más*, dice Masha. Todos están a punto de estallar.

Pero el resto de los personajes hacen oídos sordos a estas confesiones, los secretos se vuelven a guardar y luego de tales pausas se retoma el ritmo lúdico y se hace “como si nada”⁵. De esta manera, la acción dramática queda fuera de escena: la muerte de Trepliov, el abandono de Trigorin a Nina, la muerte del hijo de Nina no se ven por el espectador.

Vemos cómo existe un trasfondo en la obra que se ubica en la psicología de los personajes –tragedias de cada uno- y fuera del espacio de la obra –acción dramática fuera de la obra –, de manera similar a la tradición judío-cristiana contenida en la épica de Abraham que caracteriza Auerbach.

Los sentimientos e ideas de los personajes tienen capas ocultas que apenas podemos percibirlos a través de sus quiebres. Este es el motivo por el que las acciones tardan en exteriorizarse: Trepliov no puede batirse a duelo con Trigorin, no puede matarse, no puede oponerse a su madre.

Aquí es donde se desarrolla la mimesis. Chejov imita la realidad en todas sus cualidades esenciales que implican no sólo lo trivial de la comedia, sino también la altura de la tragedia, rompiendo con la regla aristotélica en donde lo cotidiano (realista) no era compatible con lo sublime (tragedia).

Al respecto pude encontrar una gran similitud entre las tragedias de los personajes *La Gaviota* y las de los relatos bíblicos que analiza Auerbach. En ambos relatos, lo elevado,

⁴ Trepliov sufre el despojo de Arkadina y de Nina; Nina resulta abandonada por Trigorin tras haber muerto su hijo; Arkadina lucha constantemente contra la inevitabilidad de la pérdida de la belleza y juventud; Masha se resigna a una vida sin el amor del joven Trepliov de quien no es correspondida; Sorín en la inexcusable extinción de su vida ansía realizar en su vejez lo que no pudo de joven; Dorn intenta filosofar pero su vida resulta indiferente; Trigorin lucha en una batalla que siempre perderá: la de sus propias historias. Inevitabilidad es algo que se repite en las historias de estos personajes, cuyos destinos nunca pueden conformarlos.

⁵ A estos dos planos se corresponden los intermedios de entre los actos de la interpretación *El Vuelo*. En los mismos, los personajes muestran su verdadero interior: se golpean, se besan, se ofenden, se vuelven a besar... Pero una vez que vuelve la luz de las apariencias y se reanuda con el acto, vuelven a ocupar “sus lugares”.

trágico y problemático se plasma en lo casero y cotidiano; en ambos, los motivos del conflicto resultan de la trabazón entre lo económico con lo espiritual. Un claro ejemplo al respecto es el conflicto entre Trepliov y su madre: ella no sólo lo rechaza en materia sentimental, sino que también le escatima en lo material.

El suicidio de Trepliov marca el final de la obra. Dicho final parecería corresponderse también con la tragedia que describe Aristóteles, en el sentido de llevar la trama de próspera – el amor de Trepliov se correspondía con el de Nina- a su opuesto- Trepliov ya no es correspondido por Nina y decide matarse.

Así como Auerbach aprecia la realidad de la vida sin previa selección y ordenación según módulos estéticos en *La Divina Comedia*, en *La Gaviota* podemos ver también como lo elevado choca con lo bajo en acciones con distintos tonos y ritmos en la interpretación: el tono y ritmo lúdico de lo vulgar, y los realentandos de los quiebres del conflicto acumulado de los personajes.

2.1.2 Temporalidad y concepción histórica del mundo:

Entender a la superposición entre comedia y tragedia como imitación de la realidad nos incita a analizar cómo Chejov describe las características esenciales de la experiencia sensible de la vida en términos de historicidad, cambio y desarrollo.

De manera similar al relato bíblico que analiza Auerbach, la temporalidad en los personajes en *La Gaviota* se percibe en un devenir que se refleja en el cambio de la edad de los personajes, el paso de el tiempo y las estaciones entre los actos y los cambios en la historia de la personalidad⁶.

La concepción histórica que refleja tal acaecer muestra un más allá que se sitúa en los sueños, los cuales a su vez se reflejan en el arte. Esto lo vemos particularmente en la obra dentro de la obra que representa Nina. Dicha obra tiene como origen los sueños de Trepliov, su escritor. La obra de Trepliov representa el espectro del más allá desde el cual se cuenta el futuro. El espectro habla de la fatalidad del destino en el que “*todas las vidas, todas las vidas, acabando su triste ciclo, se han extinguido*”⁷.

Dicha fatalidad se corresponde con el acaecer de todos los personajes a lo largo de la temporalidad de la obra los cuales son incapaces de luchar por sus propios deseos. Vemos

⁶ Un ejemplo puede ser las diferencias entre la Nina inocente y bella de la juventud en el primer acto, que deviene en la muchacha que camina entre las sobras que en el cuarto acto. La Nina adulta ya no tendrá talento actoral, ni sueños, ni esperanzas. Nina simboliza la gaviota que con el tiempo deja de tener su esplendor y es matada por un cazador. Este mismo desarrollo tienen todos los personajes, y el tema principal de la obra.

⁷ En Acto I escena 1 en *La Gaviota* de Chejov, Antón, *Obras (relatos y teatro)*, Op. Cit. Respecto a la espectralidad ver apartado II.

así cómo la concepción de la historia del realismo expresado en *La Gaviota* conecta a lo espectral de los sueños desde donde aparece la direccionalidad histórica con lo terrenal en donde acaece la misma.

2.2 Acerca de los... y la musicalidad.

Como vimos en el apartado anterior, resulta sumamente complejo adjudicar un género específico a *La Gaviota*. Propongo adentrarnos en esta cuestión a fin de poder pensar las posibles relaciones entre los géneros teatrales y la política.

Los aportes de la teoría estética pueden darnos una puerta de entrada a tal cuestión. Según Tzvetan Todorov “*que la obra desobedezca un género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. [...] En principio porque la trasgresión para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida [...]*”⁸. El autor entiende al género como un horizonte de expectativas para los espectadores y modelos de escritura para los autores, los cuales funcionan en perpetua mutación.

Esta ley exige una pureza de identidad genérica gracias a la repetición. Pero tal repetición produce impurezas, contaminación, corrupción “cancerización o degeneración”. Derrida plantea que el sistema de genérico proclama a través de su degeneración la *ley de la ley del género*. Esto implica que un texto no puede pertenecer a un género de modo exclusivo, sino que cada texto participa simultáneamente de uno o varios géneros. Entender a los géneros de esta manera nos permite caracterizarlos como “axiomas de no-clausura”⁹. A partir de esta premisa propongo adentrarnos un poco más a las particularidades genéricas de *La Gaviota*.

2.2.1 El piano de Trepliov y los ...

ARKADINA.- Yo llevaba un vestido maravilloso... En eso de vestir, sé lo que me hago.

POLINA ANDREIEVNA.- Kostia está tocando. Se siente triste, el pobre.

SHAMRAIEV.- En los periódicos le atacan mucho.

MASHA.- ¡Setenta y siete!

La Gaviota, acto IV

En el acto IV Trepliov toca el piano detrás de escena, mientras Polina Andreievna lamenta su tristeza. De ahí en más las idas de escena de Trepliov serán acompañadas por la música del piano. Si como vimos anteriormente, el conflicto de los personajes queda detrás de

⁸ Cita de Todorov, T. extraída en pág. 3 en Marzal Felici, José Javier, “Melodrama y géneros cinematográficos. Reconocimiento, Identidad y diferencia”, en material de materia Literatura de las artes combinadas, Cátedra: Capalgo, 2º cuatrimestre del 2006, Carrera Diseño imagen y Sonido, UBA.

⁹ En Marzal Felici, José Javier, Op. Cit.

escena, éste podrá filtrarse hacia el espacio escénico a través de la música en breves momentos. Tal recuso es típico del melodrama.

Las características principales del melodrama son: 1) la música interviene en los momentos más dramáticos para expresar la emoción de un personaje silencioso, 2) desde la 2º mitad del siglo XIX las situaciones se desarrollan en ámbitos domésticos, 3) los personajes atraviesan de una felicidad extrema que luego la perderán (paraíso perdido).

A pesar de que dicho género se aleja de la tragedia clásica ya que no hay una correspondencia entre el hombre y los dioses y se desarrolla en el ámbito vulgar, incorpora de ésta el principio de destino trágico que es presentado como fatalidad de la que es imposible luchar¹⁰. Estas características se expresan en los conflictos personales a lo largo de la temporalidad en *La Gaviota*¹¹.

Este origen melodramático y trágico en simultaneidad -paraíso perdido que nunca se recuperará y sobre el cual no vale la pena luchar- será puesto sobre el tapete en la interpretación *El Vuelo*. Así como dijimos que la tragedia se expresaba en los intermedios musicales, el melodrama se interpretará en los musicales protagonizados por Trepliov.

En la escena de la gaviota muerta, en donde Trepliov lamenta haber perdido el amor de Nina, éste aparece vestido en un traje de gaviota, con una gaviota muerta y una guitarra en mano, y canta sus penas a Nina llevando todo el drama al espacio escénico. Tal extremo convierte a Trepliov en un ridículo y la situación se torna cómica. Trepliov se intenta matar detrás y en escena numerosas veces sin poder lograrlo, llevando su situación al completo patetismo y al completo humor.

Situaciones tan trágicas como la imposibilidad de luchar contra el destino, y tan melodramáticas como la pérdida del amor de Nina se convierten en cómicas y triviales. Vemos así como la tragedia, el melodrama y la comedia están entrelazados.

Este espacio para el melodrama y la tragedia en la literalidad de la obra lo encontramos en los innumerables puntos suspensivos (...) que interrumpen los parlamentos de los personajes. Los mismos dan el tiempo a los personajes para cambiar de dirección de la acción, funcionando como pivote entre el relato superficial cómico y el íntimo trágico y melodramático.

2.3 ¿Qué hay de Chejov en la política?

¹⁰ En Gubern, R. (2002), "Teoría del melodrama" en Gubern, R., *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Ed. Lumen.

¹¹ El paraíso que tenía Trepliov con Nina será perdido una vez que ella se vaya con Trigorin, Arkadina sigue añorando aquel pasado de gloria y belleza como actriz que nunca volverá a repetirse, Nina regresa tras haber perdido a su hijo y a Trigorin, Sorin añora su juventud.

Llegamos entonces al quid de la cuestión. Retomo la propuesta de Eduardo Rinesi de analizar cuánto de tragedia y drama hay en la política. ¿Se puede pensar la política desde *La Gaviota*? La multiplicidad genérica de la obra, sus planos y trasfondos ¿se reflejan en la política?

Vimos que por un lado está la tragedia, el corazón de la obra, el que la conecta con la realidad histórica de su tiempo. Carl Schmitt¹², al analizar *Hamlet*, plantea que el origen del acontecer trágico se encuentra en la realidad histórica inalterable que escapa a la creación del autor y que se inmiscuye en la obra, quebrando el juego de la misma y haciéndola estallar en auténtica tragedia.

Acaso estos breves y fuertes estallidos conflictivos de los personajes que cortan con el juego ocioso a lo largo de la obra, en sentido rítmico y dramático ¿no la convierten en una tragedia? ¿No podríamos interpretar que tales estallidos son los de la Rusia del tiempo de Chejov? ¿Qué más real e histórico que el choque de los deseos de estos personajes con la realidad a la que se sienten sometidos, una realidad que resulta aburrida y monótona para una clase aristocrática que ha perdido sus motivaciones? ¿Qué más histórico que el llamado de Trepliov hacia las nuevas formas en el teatro, que el llamado del propio Chejov como autor que aún no había sido comprendido¹³?

Creo que así como según Schmitt el *Hamlet* de Shakespeare se convierte en tragedia a través de la hamletización del vengador y tabú de la reina, debido a que los mismos presentan la realidad de la sucesión de la reina Isabel y la figura de Jacobo I; *La Gaviota* parecería convertirse en tragedia a través de la realidad que presentan los conflictos de cada uno de los personajes. Éstos representan a la aristocracia rusa en decadencia (Arkadina)¹⁴, al campesinado (Masha)¹⁵ y a la intelectualidad rusa (Trepliov-Trigorin)¹⁶.

La tragedia en Chejov parecería remitir también a la condición trágica de la política de Maquiavelo que destaca Rinesi: el príncipe puede fallar ya que siempre una mitad de sus acciones se rigen por la fortuna, de esta manera, el príncipe debe desafiar a la fortuna y

¹² Schmitt, C. (1993), *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*, España, Ed. Universidad.

¹³ En 1896 se estrenó *La Gaviota* en el teatro de Aleksandrinski. El estreno fue un fracazo. Los artistas no encontraron apropiados sus papeles y no les gustó el drama (de manera similar a la crítica que hace Nina a Trepliov sobre los personajes en su obra) mientras que el director no pudo comprender el nuevo teatro chejoviano.

El 29 de diciembre de 1898 se presentó nuevamente *la Gaviota*, pero en la Compañía del Teatro de arte de Moscú dirigida por Stanislavski Dánchenko. Esta vez, la interpretación fue correcta: se encontraron nuevas inflexiones, una nueva dicción, un nuevo ritmo de actuación, en síntesis un nuevo lenguaje teatral que revolucionaría el teatro ruso. En Sonim, M. (1965), Op. Cit.

¹⁴ Arkadina simboliza el retrato del antiguo esplendor aristocrático de ciudad en su decadencia

¹⁵ Masha resulta el retrato de el/la campesina/o de provincia agobiado/a por la pobreza, la ignorancia y el alcoholismo.

¹⁶ Trepliov en su reflexión acerca de las nuevas formas, y la mediocridad de los escritos de Trigorin.

someterla¹⁷. Ésto parece asemejarse a lo azaroso de los triángulos amorosos en Chejov. Nina corresponde el amor con Trepliov en el principio de la obra pero al llegar Trigorin cambian sus sentimientos y su parecer. En este azar, Trepliov no actúa: no se bate a duelo con Trigorin, no se mata, no intenta recuperar el amor de Nina sino que le habla con símbolos que le resultan incomprensibles (escena de la gaviota acto I), es decir, no puede dominar al azar, terminando matándose.

Por otro lado, tenemos un primer plano que cubre como un velo la tragedia y que se acerca al realismo de la comedia ¿Este plano lúdico de banalidad que intenta tapar el conflicto a lo largo de la obra, no constituyen consensos provisorios que erige el grupo dominante hegemónico¹⁸?

El melodrama en el trasfondo de los personajes interrumpe constantemente el ocio lúdico. Los personajes parecen sumirse a la desgracia de la melancolía hacia el paraíso perdido, un paraíso que nunca volverá y sobre el cual no vale la pena luchar. Esta idea de de no necesidad de lucha ¿no se corresponde con las capas sociales frustradas y oprimidas que aceptan la realidad desde los intereses de la clase dominante, es decir, con el arraigo del poder en la propia subjetividad?

¿Qué pasa con los personajes que se atreven a encontrar el paraíso? Trigorin duda, encuentra un pequeño paraíso con Nina quien le dice “*Si alguna vez necesitas mi vida ven y tómala*”¹⁹ y siente tristeza al alejarse de ella, queriéndose quedar en la casa a pesar del deseo de Arkadina. El amor de Arkadina no es correspondido por Trigorin (se genera otro paraíso perdido en Arkadina), y ella sólo puede retenerlo a través del dominio del consenso embelezándolo con sus palabras:

“ARKADINA.- [...] Tú eres mío... eres mío... [...] Tú, con tanto talento, tan inteligente, el mejor de todos los escritores de Rusia... Es tanta tu sinceridad, tu sencillez, tu frescor, tu humor sano... De un solo trazo sabes expresar lo esencial, lo característico de un ser o de un paisaje, tus personajes son como seres vivos. ¡Oh, no es posible leerte sin arrobamiento! ¿Crees que es incienso? ¿Qué te adulo? Mirame a los ojos... mira... ¿Te parezco una mentirosa? Ya vez, sólo yo sé apreciarte; sólo yo te digo la verdad, querido mío, gloria mía... ¿te irás conmigo? ¿Sí? ¿No me abandonarás?...”

¹⁷ En Rinesi, E. (2006), “Introducción/ estudio preliminar a Hamlet”, En Shakespeare, W., *Hamlet*, Argentina, Ed. El Zorzal.

¹⁸ “*Ésta es la fase más claramente política que marca la transición neta de la estructura a la esfera de las superestructuras complejas; es la fase en que las ideologías que han germinado anteriormente se convierten en `partido, se enfrentan y luchan hasta que una sola de ellas o [...] una sola combinación de ellas tiende a prevalecer, a imponerse, a difundirse en toda el área social, determinando además de la unidad de los fines económicos y políticos la unidad intelectual y moral, planteando todas las cuestiones en torno a las cuales hierve la lucha [...] y creando de este modo la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados*” En pág. 113 en Gramsci, A. (1993), *La Política y el Estado Moderno*, España, Ed. Planeta-Agostini.

¹⁹ Escena Arkadina- Trigorin, Acto III.

TRIGORIN.- *No tengo voluntad propia... Nunca he tenido voluntad... Blando, flojo, siempre obediente, ¿es posible que esto pueda gustar a las mujeres? [...]*"

La Gaviota, acto III.

Esta situación parece corresponderse con una hegemonía que nunca es dominante de un modo total y exclusivo, ya que está sujeta a la lucha y la confrontación. Quien la ejerce debe renovarla, recrearla, defenderla y modificarla, intentando neutralizar a su adversario, incorporando sus reclamos, desgajándolos de toda su peligrosidad.

¿Podemos pensar este cuestionamiento al orden seguido por una postura no combativa y de derrota asumida como el intento fallido de una contrahegemonía? ¿Y las interrupciones o realentamientos de estos icebergs de conflicto a lo largo de toda la obra no muestran una fragilidad en la política hegemónica?

Al respecto creo sugerente la interpretación de Raymond Williams²⁰, quien propone agregar al concepto de hegemonía los respectivos conceptos de contrahegemonía y hegemonía alternativa. E aquí los constantes agujeros que punzan a través de los anhelos de estos personajes²¹.

Así como la comedia se construye desde el melodrama y éste desde la tragedia con sus mismos elementos, así como la misma hegemonía no es sólo consenso, sino que presupone también violencia y coerción sobre los enemigos.

Veamos específicamente esta cuestión en los intermedios de *El Vuelo*: el mismo Trepliov que besa a Nina, tiempo seguido la abofetea, para luego volver a abrazarla y besarla, estos hechos que son tan trágicos y melodramáticos (perderla inevitablemente luego del paraíso que encuentra en ese abrazo) en el acelere de velocidad en las acciones las convierten en cómicas.

Creo que ese es el aporte a la política que nos da *La Gaviota*. La política es tragedia, pero también melodrama y comedia.

20 En Willams al concepto de hegemonía de Gramsci, en Willams (1980), R., *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ed. Península.

21 De tomas maneras creo que es evidente que estos personajes no llegan a construir una contrahegemonía, sino que vivencian una crisis orgánica, del estado en su conjunto, que es el resultado de las contradicciones estructurales que se agravaron como consecuencia de la evolución de la estructura y la ausencia de una paralela evolución de la superestructura. "En la medida en que la clase dirigente deja de cumplir su función económica y cultural, [...] 'satisfaciendo no sólo sus exigencias existenciales, sino también la tendencia a la ampliación de sus cuadros para la toma de posesión de nuevas esferas de la actividad económico-productiva', el bloque ideológico que le da cohesión y hegemonía tiende a disgregarse[...]La desaparición del antiguo bloque histórico sólo se produce si la crisis de la estructura acarrea una crisis orgánica o crisis de hegemonía" en pág. 121-122 en Portelli, H. (2003), *Gramsci y el Bloque Histórico*, México, Ed. Siglo XXI.

3. La Gaviota y Hamlet. Acercamientos y divergencias desde lo estético y lo psicológico.

3.1 Trepliov y Hamlet. Duelo y melancolía.

ARKADINA.- “¡Hijo mío! ¡Me has vuelto los ojos hacia el interior del alma y la he visto cubierta de sangrientas y mortales heridas, ¡no hay salvación!”

TREPLIOV.- “¿Y por qué has cedido al vicio y has buscado el amor en el abismo del crimen?”

En La Gaviota, acto I.

En el presente apartado intentaré desentrañar el significado de este diálogo – que corresponde al II acto de *Hamlet* – en *La Gaviota*. ¿Podemos hallar alguna relación entre Hamlet y Trepliov? ¿Entre el espectro, Nina y Gertrudis? Los aportes de Freud y Lacan pueden ayudar a desentrañar la cuestión²².

3.1.1 Trepliov. La melancolía.

“TREPLIOV.- Nina, y la he maldecido a usted, la he odiado, he roto sus cartas y fotografías, pero a cada instante he tenido conciencia de que mi alma le pertenece para siempre. No tengo fuerzas para dejar de quererla, Nina. Desde que la perdí y empecé a publicar, la vida se me ha hecho insostenible, sufro... Es como si, de golpe, me hubieran arrancado la juventud, y tengo la impresión de haber vivido 90 años.”

En La Gaviota, acto IV.

Desde el comienzo de la obra Trepliov se presenta como un perfecto melancólico. Él no es amado por su madre por dos motivos: el primero es que su presencia como hijo le recuerda a ella constantemente el hecho del paso del tiempo y la irrevocabilidad de su vejez, y el segundo resulta por sus ideas contrarias al teatro que ella practica. Mas el auge de su desdicha vendrá cuando Nina se enamora de Trigorin y huya a la ciudad.

En el ensayo “*Duelo y melancolía*” Sigmund Freud²³ caracteriza los síntomas del melancólico, síntomas que son los mismos que sufre Trepliev. La melancolía, según el autor, es la reacción a la pérdida de un objeto amado. Es claro que tanto Nina como Arkadina constituyen el objeto de deseo de Trepliov, quien las pierde por la llegada de Trigorin. Esta situación está claramente planteada en la escena del acto II entre Trepliov y Arkadina en donde ella le deja en claro la alta estima y admiración que tiene hacia Trigorin, el cual es visto por Trepliov como el culpable de la separación entre él y su madre, y entre él y Nina.

Luego de la escena de la gaviota muerta (II acto) la melancolía de Trepliov va en aumento: éste intenta retarse a duelo con Trigorin, intenta suicidarse, en sus monólogos concibe a sus

²² Tomaré parcialmente los aportes de Lacan y profundizaré en los de Freud, ya que mi propósito no reside en las particularidades del análisis de *Hamlet*, sino en las posibles conexiones con *La Gaviota*.

²³ En Freud, S. (1998), *Duelo y Melancolía*, en Freud, S., *Obras completas*, Tomo XIV, Buenos Aires, Ed. Amorrortu.

relatos como banales y expresa su angustia a los demás tocando el piano fuera de escena. La interpretación *El Vuelo* retrata el extremo de la melancolía del personaje: 1) Trepliov sale de escena, se escucha un tiro, y vuelve ensangrentado sin haber conseguido matarse, demostrando a los demás su dolor; 2) en los intermedios golpea a los demás personajes buscando castigo; 3) carece de todo pudor haciendo sus deposiciones en escena y caminando sin ropa interior mientras que canta sus pesares; y 4) se nota desinteresado a cualquier situación del mundo exterior –como las atenciones de Masha para consigo –. En síntesis, realiza todas las acciones características de la melancolía²⁴.

Por este constante padecimiento percibe más claramente que todas las personas que lo rodean la decadencia a la que todos están sometidos. E aquí la creatividad de sus obras en donde escribe lo que “*fluye libremente de su alma*”²⁵. Las interrupciones que cortan la dinámica lúdica de las que hablábamos en el primer apartado refieren a la verdad que se encuentra bajo el aparente juego ocioso.

Según Freud, la particularidad de la melancolía es que a pesar de que se relaciona con la pérdida de un objeto de amor, la pérdida tiene lugar en el propio yo del sujeto. El proceso comienza con la ofensa real o desengaño por la persona amada que produce una conmoción en la relación objetal: Trepliov se ofende por la reacción crítica de su madre antes y durante la presentación de la obra de teatro, y con Nina por su admiración por Trigorin y la distancia hacia él.

En la melancolía, a diferencia del duelo, no está claro lo que se ha perdido, como tampoco es seguro de hablar de una pérdida. Veámoslo en *La Gaviota*: Trepliov se ofende con Nina antes de que ella se fuera con Trigorin. Sin haber visto nada concreto entre ellos, supone que ella lo dejó de amar debido a su fracaso como escritor. Es cierto que ella lo había besado una vez antes de la ejecución de la obra, más nunca le había declarado su amor. A su vez éste está ofendido con su madre antes de la falta que ella comete durante la obra.

Tras esta conmoción, según Freud, la libido que se descargada sobre este objeto –Nina y Arkadina– no se desplaza hacia otro objeto como sucede tras la labor de duelo, sino que es retraída hacia el yo narcicísticamente, de manera tal que una parte del yo se identifique con el objeto abandonado. Es por eso que la pérdida en el objeto significa una pérdida en el yo.

²⁴ Según Freud, el melancólico presente los siguientes síntomas: 1) deseo de comunicar al mundo todos sus defectos, 2) autoreproches, 3) se insulta y espera un castigo, 4) se humilla ante todos los demás y se compadece de los suyos por hallarse ligados a una persona despreciable. 5) extiende su crítica al pasado, 6) carece de todo pudor frente a los demás. En Freud, S. (1998), Op. Cit.

²⁵ En *La Gaviota*, acto IV.

El yo se escinde entre un yo modificado por tal identificación, el cual es atacado por la actividad crítica del yo o moral del yo.

Luego del supuesto rechazo de Nina, Trepliov intenta suicidarse sin éxito, para volver al refugio de los brazos de su madre:

“TREPLIOV.- [...] últimamente, estos días, te quiero con tanta ternura y tan sin reservas como cuando era niño. Fuera de ti, ahora no tengo a nadie [...]

En La Gaviota, acto III.

¿Acaso esta escena no refleja la regresión hacia el narcisismo primitivo que se gesta en el primer yo *hedónico*? En la primera etapa erógena oral por la que atraviesa el sujeto, se constituye un primer modelo corporal en donde lo fundamental es la relación del sujeto en el seno materno. El lactante no distingue su yo de un mundo exterior en una completa simbiosis con su madre. El contacto con el mundo exterior es aquello que provoca dolor o displacer, siendo necesario disociarse el yo a través de la introyección de lo bueno y la expulsión de lo malo. De esta manera, el displacer es expulsado de sí formándose un yo *hedónico* enfrentado a un no yo con un afuera ajeno y amenazante:

“TREPLIOV.- [...] Pero, ¿por qué te dejas influir por este hombre, por qué? [...] ¡Personalidad nobilísima! Ya vez, tú y yo por poco reñimos por su culpa y él estará ahora en el salón o en el jardín riéndose de nosotros... preocupándose del desarrollo de Nina, procurando convencerla definitivamente de que él es un genio.”

En La Gaviota, acto III.

Pero en su madre no encuentra refugio ya que ella demuestra su amor a Trigorin. El mecanismo narcisista de introyección se producirá entonces a través de la incorporación del objeto amado por identificación. Como vimos, una ambivalencia se producirá en el yo entre la parte identificada con el objeto y la moral del yo, que así como en el mecanismo de expulsión de lo malo encontraba su objeto en Trigorin, desde entonces lo encontrará en el propio yo. E aquí el extremo de la satisfacción sádica de la moral del yo en los sucesivos intentos suicidas en *El Vuelo*. Vemos así como el yo está dominado por el objeto.

A partir del aporte freudiano podemos entender por qué en el regreso de Trigorin a la casa, Trepliov no intenta retarse a duelo con él nuevamente o ni siquiera rechace su presencia, a pesar de que estaba al tanto de que éste había abandonado a Nina.

3.1.2 Hamlet y Trepliov. El yo dominado por el objeto.

A partir de esta interpretación puedo pensar una posible conexión entre Trepliov y Hamlet. La rápida muerte de su padre le generó a Hamlet los mismos síntomas melancólicos que a Trepliov. [He](#) aquí la extrema coincidencia en el padecer de ambos personajes. Hamlet deja de interesarse por el mundo exterior, que le parece sin sentido; su rechazo a Ofelia

demuestra que no puede elegir otro objeto amoroso que no sea el perdido; su propio destino no le interesa: no le interesa morir, ni pasar por loco; y se sucumbe en una profunda angustia ante la duda entre el ser o no ser de su padre.

Jacques Lacan²⁶ plantea que Hamlet no tuvo tiempo para elaborar el duelo de su padre: éste muere sin haber sido limpiado de pecados con los ritos correspondientes, y con los mismos zapatos y comida de su funeral su madre se casaría con su tío rápidamente.

Hamlet sufre un desorden en su psiquismo en razón de la insuficiencia de los elementos significantes para hacer frente al agujero en la existencia que produjo la muerte del objeto amado (padre). La labor de duelo implicaría que el examen de la realidad muestre al objeto como inexistente y demande que la libido abandone todas sus ligaduras con el mismo, mas la aparición del espectro del rey hace imposible concebirlo como muerto, como inexistente. Freud plantea que la oposición del hombre contra la demanda de la realidad –la muerte del padre de Hamlet –, puede ser tan intensa que logre conservar el objeto perdido por medio de una psicosis derivativa alucinatoria. Según Lacan, el mecanismo de psicosis por la cual bullen las imágenes por las que se revela el fenómeno de duelo que analiza Freud es el mismo que el de las locuras colectivas de los fantasmas. En este sentido Hamlet enlaza su libido con el fantasma de su padre, sin poder catectizar un nuevo objeto.

Hamlet y Trepliov sufren un mismo drama: el del objeto. Ninguno de los dos, está seguro acerca de la pérdida del objeto amado: a lo largo del primer acto no queda claro que Nina correspondiese el amor de Trepliov; el padre muerto de Hamlet se le aparece a manera de espectro. Hamlet no puede catectizar otro objeto digno que no sea su padre como Ofelia, debido a la imposibilidad de realizar su duelo; Trepliov no puede depositar su libido en otro objeto que no sea Nina o Arkadina debido a su melancolía.

3.2 Espectralidades.

Si como vimos en el apartado anterior, en *Hamlet* el drama del objeto indebido puede ser pensado como un posible origen de la constitución del fantasma; y si como dijimos, este drama es el que comparte Trepliov me pregunto ¿existe alguna espectralidad en *La Gaviota*? Y así como la espectralidad en *Hamlet* es rescatada por Derrida como posibilidad de pensar la política, en caso de que hubiese algún/os fantasma/s en *La Gaviota*, ¿esto/s nos permitiría/n pensar la política? ¿Sería la misma política de la que nos habla Derrida? ¿Tendría otras especificidades?

²⁶ En Lacan, J. (1983), *Hamlet, un caso clínico*, en Lacan, J., *Lacan oral, España*, Xavier Boveda Ediciones.

Sobre estas cuestiones intentaré reflexionar en el siguiente apartado a partir de los aportes de Derrida, Agamben y Rozitchner.

3.2.1 Nina como espectro. Las consideraciones de Derrida.

“NINA.- [...] todas las vidas, todas las vidas, todas las vidas, acabando su triste ciclo, se han extinguido... Hace ya miles de siglos que la tierra no lleva en sí ni un ser vivo y esta pobre luna en vano enciende su farol. [...] Los cuerpos de los seres vivos se han reducido a polvo [...] las almas de todos ellos se han fundido en una sola. El alma general del mundo soy yo... yo... En mí está el alma de Alejandro Magno, de César, de Shakespeare, de Napoleón y de la última sanguijuela. En mí las conciencias de los hombres se han fundido con los instintos de los animales y yo lo recuerdo todo, todo, todo y vuelvo a vivir en mí misma cada una de las vidas [...]”

En La Gaviota, acto I

Nina protagoniza la obra de Trepliov dentro de la obra representando el espectro del alma general del mundo que viene del futuro a contar lo que sucederá en el fin de la historia²⁷. La reflexión acerca del futuro del mundo, incluyendo humanos y reino animal y vegetal, se repite en otras obras y cuentos de Chejov. En *Tío Vania* el doctor Astrov reflexiona acerca del futuro de la región:

ASTROV.- [...] El cuadro, por tanto, presenta, en general, una paulatina pero real degeneración, a la que faltarán seguramente unos diez o quince años para ser completa. Me dirá usted que esto es influencia de la cultura, ya que la vieja vida ha de ceder el sitio a la nueva. Lo comprendo, sí..., pero [...] En la región siguen subsistiendo los mismos pantanos, los mismos mosquitos... Sigue habiendo la misma falta de caminos y hay, como antes, pobreza, tifus, difteria, incendios... Se trata, pues, de un caso de degeneración causado por una lucha por la existencia superior a las fuerzas. Degeneración por inercia, por ignorancia, por inconsciencia... El hombre enfermo, hambriento y con frío, para salvar los restos de su vida, para salvar a sus hijos, se ase instintivamente a cuanto puede ayudarle a calmar el hambre, a calentarse, y lo destruye todo sin pensar en el día de mañana... Ya ha sido destruida casi la totalidad, y en su lugar aún no se ha creado nada[...]”

En Tío Vania, acto III.

Una vez más la preocupación por el futuro, una vez más la lucha por la existencia superior a las fuerzas, pero la particularidad de *La Gaviota* es que la futura decadencia es predicha por el espectro.

Tal llamado a la conciencia acerca del futuro, un futuro en donde la tierra quedaría destruida y en donde ya no habría más vida ¿no se corresponde con la justicia que plantea

²⁷ Los cuerpos de los seres vivos se reducirían a polvo y sus almas se fundirían en una sola: la del propio espectro. A su vez, en la lucha del espíritu con el diablo, el principio de las fuerzas materiales vencería y materia y espíritu se fundirían en armonía y comenzaría el reinado de la voluntad universal. Pero hasta que la Luna y la Tierra se convirtieran en polvo el destino sería terrible.

Jacques Derrida²⁸? Una justicia para con el otro del futuro que todavía no ha nacido. En el caso de *Hamlet* es claro que la justicia refiere al espectro que viene del pasado, mientras que en *La Gaviota* parecería ser una justicia respecto al espectro del futuro.

Derrida habla de la justicia como de un don sin restitución, sin contabilidad, sin cálculo. Es un dar sin esperar recibir. Es una conjunción del acuerdo propio del otro, donada por quien no la tiene. La política justa o posible, según el autor, implica un respeto por los otros que no están ya, implica la presencia de aquellos que han muerto y aquellos que todavía no han nacido. La justicia, en este sentido, se corresponde con el momento espectral ya que se conduce a la vida más allá de la vida presente o del ser-ahí efectivo. Este sentido justicia es el *diké*, es decir la juntura, la conexión, la articulación con el otro que es un espectro.

Tras el fin abrupto de la representación de la obra de Trepliov –ésta resulta suspendida por su escritor que se siente ofendido por los comentarios de Arkadina– Nina no representará más al espectro, interviniendo en breves momentos en las conversaciones con los otros personajes.

Mas si profundizamos un poco más en la lectura de la obra, esta vez *La Gaviota* en su generalidad, podemos notar que la presencia de Nina parecería asumir la funcionalidad de un espectro. Sus apariciones en la obra son semejantes a las de un fantasma: su ir y venir en la casa es semejante a la lógica del asedio.

MEDVEDENKO.- [...] ¡Qué tiempo más horrible! Ya es el segundo día.

MASHA.- En el lago se forman olas. Enormes.

MEDVEDENKO.- El jardín está oscuro. Haría falta mandar que desmonten ese teatro del jardín. Ahí está, desnudo, horrible, como un esqueleto, y el viento hace batir el telón. Ayer, al pasar cerca de allí, de noche, me pareció que alguien estaba dentro, llorando.

MASHA.- Vaya hombre...”

La Gaviota, comienzo del acto IV.

Las personas de la casa se alejan del teatro ante tales ruidos, y hasta hablan de tirarlo abajo. Esta situación es similar a la primera escena de *Hamlet*, en donde se encuentran los guardias comentando la aparición de un fantasma.

De manera similar al espectro del padre muerto de Hamlet, la llegada de Nina es una reaparición. Desde su primera aparición en el acto I, hasta su última en el IV, ella es esperada e invocada explícitamente por Trepliov.

Vemos así como su aparición es similar a la de los espectros de Derrida. La llegada de Nina es un acontecimiento en el sentido de que siempre es repetición, primera y última vez

²⁸ Derrida, J. (1997), *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Tecnos, Madrid.

debido a su singularidad y a su lógica del asedio. Ella como espectro es una (re)aparecida, ya que su retorno esperado por Trepliov se repite una y otra vez sin poder éste controlar sus idas y venidas. Nina misma en la última escena se considera una gaviota, qué metáfora más precisa que ésta: la gaviota que se va y vuelve a lo largo de las estaciones.

“TREPLIOV.- ¡Nina! ¡Nina! Es usted... usted... Tenía como un presentimiento, he sentido una gran congoja todo el día. [...] Yo la invoco, beso la tierra por la que usted ha pasado, donde quiera que miro se me figura ver su rostro, esta dulce sonrisa que ha iluminado los mejores años de mi vida.”

La Gaviota, acto IV.

El parlamento ejemplifica el efecto visera espectral. Los fantasmas nos miran sin que nosotros los veamos, incluso cuando están-ahí. Ésta característica, según Derrida, es la enseña suprema del poder: ver sin ser visto.

Pero si como dije en un principio, Nina también representa el espectro que viene del futuro en la obra dentro de la obra durante el primer acto. Y si existe una realidad –espacio y tiempo– dentro en la obra que no es la misma que la realidad de la obra dentro de la obra, Nina en su funcionalidad como espectro y el espectro que representa ¿son el mismo espectro? ¿Por qué en su último parlamento en el acto IV recita nuevamente el texto de su actuación como espectro?

Para Derrida la espectralidad es un indecible entre la vida y la muerte, en un presente dislocado, en un tiempo dis-yunto, en un *time out of joint*²⁹, es decir, en una temporalidad del acontecimiento opuesta a la lineal que diferencia pasado, presente y futuro, su sola presencia rompe con la idea de ficción y realidad como dos espacios-tiempos separados, desgarrando por consiguiente con el marco o límite seguro del objeto estético.

Derrida entiende al marco o *parérgon* como un indecible que se encuentra entre la obra y el mundo exterior contingente. El marco, abierto hacia el interior y el exterior, mantiene unida la obra y es el punto donde ésta se desintegra y se destruye. Esta idea implica que no hay límites en la obra que señalen dónde ésta comienza y termina, y dónde hay que detener la atención³⁰.

Si tomamos tal idea de marco, podemos ver a Nina como un espectro tanto dentro como fuera de la obra que ella interpreta. ¿Acaso no es el mismo movimiento del drama que

²⁹ Derrida entiende esta frase en sus múltiples significaciones: “*time tan pronto es el tiempo mismo, la temporalidad del tiempo, tan pronto lo que la temporalidad hace posible (el tiempo como historia, los tiempos que corren, el tiempo en que vivimos, los días de hoy en día, la época), tan pronto, por consiguiente, el mundo tal como va, nuestro mundo de hoy en día, nuestro hoy, la actualidad misma: allí donde nos va bien (wither), y allí donde no nos va bien, allí donde esto se pudre (wither), donde todo marcha bien o no marcha bien, donde todo `va` sin ir como debería en los tiempos que corren. Time: es el tiempo, pero es también la historia, y es el mundo*”. En pág. 32 en Derrida, J. (1997), Op. Cit.

³⁰ El marco en Derrida se opone al *parérgon* kantiano. Según Kant el *parérgon* es aquello que está unido a la obra de arte sin ser parte de su forma o significado intrínseco, encerrando la obra y comunicándola con el exterior atrayendo la atención hacia ella como un foco. En Derrida, J. (2000), *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires.

analizábamos páginas atrás? Su drama – el haber sido seducida y abandonada por Trigorin y haber perdido a su hijo – se desarrolla fuera de la obra, pero afecta al interior, ya que la presencia o ausencia de Nina – o aquello que hay entre su presencia y ausencia – marcan dramáticamente los conflictos de los otros personajes.

Ahora las palabras de Nina adquieren sentido y podemos hallar en ella no a uno sino a varios espectros:

“NINA.- ¡Estoy tan fatigada! Si pudiera descansar... ¡Descansar! Soy una gaviota... no es esto. Soy una actriz ¡Oh sí! También él está aquí... Oh, sí... No importa... Sí... el no creía en el teatro, se burlaba siempre de mis sueños, y, poco a poco también yo dejé de creer y perdí el ánimo... [...] Soy una gaviota. No, no es esto... ¿Recuerda que mató una gaviota? Casualmente llegó un hombre, la vio y por no tener qué hacer la sacrificó... tema para un relato breve... No es esto ¿De qué estaba hablando?... Hablo de teatro... Ahora ya soy una actriz [...] ¡Qué bello era el pasado, Kostia! ¿recuerda? Qué vida clara, cálida, gozosa, pura, qué sentimientos parecidos a las bellas y delicadas flores... ¿Recuerda? “Los hombres, los leones, las águilas y las perdices, los astados venados [...]”

La Gaviota, acto IV.

Estos parlamentos muestran las distintas espectralidades de Nina: el fantasma del futuro que hablará sobre el fin de la historia, el del pasado que recuerda los tiempos felices, el de la actriz de la ciudad que perdió todo. Todos estos espectros aparecen en el parlamento con una forma de asedio de una gaviota: aparecen, desaparecen y siempre (re) aparecen.

3.2.2 Hacia un pensamiento de lo político

Recapitemos entonces: primeramente noté que Hamlet y Trepliov podrían corresponderse al tomar como eje de análisis el duelo y melancolía; a su vez, observé que no sólo en *Hamlet* se podría hallar una espectralidad, sino en *La Gaviota* de la mano de Nina en donde se juegan varias espectralidades. Distinguí que el espectro del futuro de la obra dentro de *La Gaviota* se corresponde con la idea de justicia de la que habla Derrida. *Hamlet* y *La Gaviota* asumen espectralidades semejantes. ¿A qué pensamiento político nos lleva?

Así como *Hamlet* hereda el espectro de su padre, los personajes de *La Gaviota* heredan el espectro del futuro, y Trepliov en particular hereda los varios espectros de Nina, Derrida habla de la espectralidad en el pensamiento de Marx.

Derrida reconoce en varios escritos de Marx como el *Manifiesto comunista*, o el fetichismo de la mercancía en *El Capital* el asedio de varios espectros: el del comunismo por-venir que refiere al por venir de la vieja Europa, y el dinero como fantasma y como producción de fantasmas. Y tal como Hamlet y Marx se enfrentaron a espectros que habrían de heredar Derrida se enfrenta a los espectros de Marx, los cuales son más de uno y se encuentran en los distintos discursos yuxtapuestos y contradictorios entre sí en sus escritos. En la herencia

de el/los espectros Derrida encuentra la repolitización de Marx. La herencia implica una heterogeneidad radical y necesaria entre varios espíritus, de los cuales hay que elegir entre los varios posibles que habitan en la inyucción. El legado de Marx no conlleva la reproducción teórica, filosófica y política de su obra, sino una interpretación no unívoca. Es por eso que herencia implica responsabilidad.

Derrida hereda y elige el discurso mesiánico de Marx, la llamada o inyucción política, compromiso o promesa “*cuya fuerza de ruptura produce la institución o constitución, la ley misma, es decir, también el sentido que parece, que debería, que parece deber garantizarlo en reciprocidad. Violencia de la ley antes de la ley y antes del sentido, violencia que interrumpe el tiempo, lo desarticula, lo desencaja, lo desplaza fuera de su alojamiento natural: aut of joint [...] En la incoercible différance se desencadena el aquí-ahora [...] es el precipitarse de una singularidad absoluta, singular porque siempre difiere-y-es-diferente [...] que se liga necesariamente a la forma del instante, en la inminencia y en la urgencia: incluso si se dirige hacia lo que queda por venir, está la prenda [...] responde a la exigencia de justicia*”³¹.

Esa es la política que propone Derrida: una política de la promesa, una política de la justicia con el otro, una política del don, una política que no brega por la identidad sino por la diferencia, por alianzas provisorias, por la alteridad, por la singularidad, por el aquí-ahora, una política del acontecimiento.

3.3 La materialidad de la espectralidad.

“TREPLIOV.- [...] ¡Oh, viejas sombras venerables que flotáis por la noche sobre este lago, adormecednos, haced que veamos en sueños lo que habrá dentro de doscientos mil años!”

En La Gaviota, acto I.

Vimos que Nina es un espectro, y que su espectralidad se corresponde con una política del acontecimiento. La espectralidad de la que nos habla Derrida implica la imposibilidad del trabajo de duelo, e aquí la duda de Hamlet respecto a quien estaba dentro de la tumba en la escena del cementerio. Pero los espectros en *La Gaviota* no son espectros de muertos ya que, como vimos en el primer apartado de la II parte, no hay un trabajo de duelo sino de melancolía. Los sueños de Trepliov son los que se transmiten a la obra y los espectros de su obra se pueden ver en los sueños. Su escritura fluye sin pensar directo de su alma. Es en su alma y en sus sueños donde parecerían residir los espectros.

³¹ En pág. 44 en Derrida, Jacques (2000), *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires.

Una de las características fundamentales de la melancolía, es que no se está seguro de lo que se ha perdido. Al respecto Giorgio Agamben³² plantea que el retraerse de la libido melancólica tiene como meta hacer posible una apropiación en una situación en la que ninguna posesión fue viable en la realidad. De esta manera, lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, permitiendo transformar en objeto de abrazo lo que hubiera debido ser sólo objeto de contemplación: Trepliov se crea un paraíso perdido que nunca existió ya que Nina en ningún momento le correspondió³³. Nina, un objeto que nunca fue real, ahora puede apropiarse en cuanto objeto perdido.

Esta voluntad de transformación, según el autor, confiere una realidad fantasmagórica de lo perdido, ya que en cuanto ésta es el luto por un objeto inapropiable se abre un espacio para la existencia de lo irreal. Y así como Lacan plantea una conexión entre el mecanismo de psicosis y la posibilidad de lo fantasmagórico en la no elaboración del duelo, Agamben habla del mismo movimiento al referirse al carácter fantasmático del proceso melancólico.

La psicosis alucinatoria del deseo tiene el mismo mecanismo que se desarrolla durante el sueño. En el sueño los fantasmas del deseo logran eludir la prueba de la realidad –y penetrar en la conciencia recibiendo ellos mismos el principio de realidad.

A su vez, Agamben destaca que este mecanismo es el mismo que el que se produce en la creación artística. Según Freud, la obra de arte sería una continuación del juego infantil y de la inconfesada pero nunca abandonada práctica fantasmática. No resulta extraño ahora ver cómo los espectros de Trepliov se originan en su sueño, cómo éstos se plasman en la obra de arte y cómo esta actividad fantasmática se relaciona con su melancolía por Nina como objeto perdido de manera fantasmática.

Agamben concluye que en la melancolía y la actividad artística tienen como rasgo común la práctica fantasmática. En ambas se producen las palabras y las formas simbólicas a través de las cuales el hombre logra gozar de sus propios fantasmas, tomando una topología de lo irreal que es al mismo tiempo una topología de la cultura.

¿Dónde surge la práctica fantasmática? La práctica fantasmática remite en el estadio inicial del sujeto: aquel *yo hedónico* que no diferencia las percepciones reales de las imaginarias. En este primer momento, la realidad del niño es una realidad ensoñada –puro *ello*, puro inconsciente, puro sueño- sin tiempo ni espacio objetivo. La madre es el continuo del

³² En Agamben, G. (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Ed. Pre-textos, España.

³³ Me resulta sumamente sugerente la noción de “abrazo” de Agamben, el abrazo es lo que representa el paraíso perdido en los intermedios de la interpretación *El Vuelo*.

lactante que a través de su palabra abre el mundo al niño, le otorga sentido, y es a partir de su estela ensoñada donde se originará todo pensamiento, toda conciencia, toda palabra.

La división entre lo real y lo no real, la palabra y la cosa, proviene de las percepciones y representaciones originarias en esta primera etapa del niño. Al respecto Freud plantea que para que algo sea real, el objeto debe reencontrarse con la representación primera que acredite la realidad de lo representado³⁴. ¿Y dónde más ha de encontrarse tal representación primera sino en la Palabra materna ensoñada?

Según León Rozitchner esta realidad ensoñada, esta lengua que es una con la Cosa³⁵ es la materia de todo materialismo, es la mater de la materialidad. Hablar de materialidad nos conduce al hombre, un hombre que es un ser histórico y un cuerpo erógeno. ¿Dónde comienza la historia del hombre? Qué más simple y más complejo que decir que desde el momento en que nace. Este comienzo implica que toda objetividad nace de una subjetividad.

Entonces si partimos de que los espectros de Trepliov surgen de sus sueños, y que Nina se constituye en objeto fantasmático apropiado por Trepliov como paraíso perdido mediante el mecanismo narcisista; sueño y melancolía remiten a la sustancia ensoñadora, al eter materno el primer *yo hedónico*. E aquí la materialidad de la espectralidad de la que nos habla Rozitchner.

¿De dónde surge el espectro del que nos habla Derrida? Sí, sabemos es un indecible que no tiene temporalidad lineal sino que es un acontecimiento, pero ¿qué materialidad tiene? ¿De qué está hecho? Derrida parece no responder a esta cuestión. Sus espectros son fantasmas en plural que reaparecen en una lógica del asedio.

La materialidad del espectro, la materialidad del materialismo de Marx, según Rozitchner reside en la Lengua materna, en ese eter de sentido. Según el autor, con el advenimiento de la tecnología cristiana se produce un Edipo de nuevo tipo en donde el ensueño es suplantado por el espectro patriarcal. El espectro paterno no es una cosa ya que no tiene materialidad, no tiene imagen³⁶, sino que es una lengua, una lengua paterna que nace del ensueño materno que se corresponde con el tiempo del acontecimiento³⁷. De esta manera la

³⁴ En Freud, S. (1986) *La negación*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu.

³⁵ Rozitchner destaca que el primer lenguaje del niño es el materno. En esta palabra única, el significante coincide con el significado, ya que sí, como dijimos, la voz materna sintetiza y ordena el caos de sensaciones del niño, es la misma Cosa en la cual la Lengua se confunde. En Rozitchner, León, *La mater del materialismo histórico*, en material de la materia La Construcción histórica de la subjetividad moderna, Cátedra Rozitchner, 2008.

³⁶ Hamlet sólo ve las armaduras de su padre y reconoce su voz. El padre de Hamlet es un padre sin rostro.

³⁷ Recordemos que en la ensoñación primera no existía un espacio-tiempo objetivo.

espectralidad supone un nivel arcaico actualizado que implica la presencia de la Cosa (como cosa materna) pero sin conciencia, es decir, negada³⁸.

Así como la espectralidad se constituye de materia onírica, la palabra poética, según el autor, habla prolongando en nosotros la lengua materna abriendo la materialidad humana ensoñada primera en un acontecimiento que transgrede al tiempo. Una vez más adquieren sentido las palabras de Trepliov. En el escribir su alma se abre, y de ella fluye lo espectral. Es claro que Nina como espectro no es la palabra paterna de la que habla Rozitchner, pero sí parecería serlo el espectro que se le aparece a Hamlet. De todas maneras mi intención no ha sido analizar la exacta correspondencia entre las obras y la teoría política, sino ver cuánto de literatura podemos hallar en la política, tomando a la literatura como un disparador para distintos pensamientos políticos.

Rozitchner rescatará a Marx y a Freud para elaborar una teoría de la constitución subjetiva de la materialidad. En *La Cosa y la Cruz* plantea que la constitución del capitalismo fue posible gracias a una previa reorganización imaginaria y simbólica operada en la subjetividad a partir de la tecnología cristiana. Esto significa que en la naturaleza del sujeto estaría el origen del capitalismo.

Según Rozitchner, el espíritu cristiano, productor de un hombre escindido, tiene las premisas metafísicas que son complementarias al Capital. Dicha cuestión implica buscar las consecuencias del racionalismo patriarcal en la construcción social del cuerpo afectivo y conciente del humano, conduciendo a inmiscuirnos en las formaciones psicológicas subjetivas precapitalistas.

4. Conclusiones

A lo largo del presente ensayo he intentado analizar cuánto hay de literatura en la política tomando como eje o hilo conductor a la obra *La Gaviota* de Chejov, tanto en su literalidad escrita como en su interpretación en *El Vuelo*.

Por un lado, desde un análisis genérico de no-clausura, *La Gaviota* atraviesa por una multiplicidad de géneros dramáticos: en un primer plano es una comedia, mientras que en el trasfondo se desarrolla como tragedia y melodrama. Esta multiplicidad genérica me permitió pensar a) el realismo en Chejov que mezcla comedia y tragedia se asemeja al judío-cristiano que caracteriza Auerbach, y b) distintos modos de política: 1) *La Gaviota*

³⁸ En Rozitchner, León (2007), *La Cosa y la Cruz. Cristianismo y Capitalismo (entorno a las Confesiones de san Agustín)*, Argentina, Ed. Lozada.

como tragedia se corresponde con el planteo de Schmitt quién sitúa el origen del acontecer trágico en la realidad histórica que escapa a la creación del autor y que se inmiscuye en la obra quebrando el juego de la misma y estallando en auténtica tragedia. Al respecto me es inevitable hacer estas preguntas que sólo puedo dejar inconclusas: ¿a partir de la realidad de su tiempo, Chejov dio origen a un mito? ¿La Gaviota se convierte en un mito político?

3) Por otro lado, lo azaroso de los triángulos amorosos en Chejov parecerían remitir a la condición trágica de la política de Maquiavelo que destaca Rinesi: el príncipe puede fallar ya que siempre una mitad de sus acciones se rigen por la fortuna.

2) Por último, el primer plano cómico y los trasfondos melodramáticos y trágicos parecerían, asemejarse a la fragilidad propia de la hegemonía del grupo dominante y el arraigo del poder en la propia subjetividad desde la teoría de Gramsci.

Por otro lado, desde los aportes de Freud y Lacan encontré similitudes entre los sufrimientos de Hamlet y Trepliov que se originan en los procesos de melancolía y duelo irresuelto. Hamlet y Trepliov sufren el drama del objeto indebido: ninguno de los dos, está seguro acerca de la pérdida del objeto amado.

Estas similitudes me permitieron analizar la espectralidad y su incumbencia en la política. Hice una lectura de la espectralidad de Derrida en *La Gaviota*, la cual me permitió pensar una repolitización de Marx a partir de la *differance*. A su vez tomé los aportes de Agamben y Rozitchner para analizar la materialidad de la espectralidad. Ésta residiría en el eter onírico de la Lengua materna. En este sentido se podría pensar a la materialidad del materialismo en la constitución de la propia subjetividad del hombre.

Ambas interpretaciones sobre la espectralidad mostraron dos políticas contrapuestas: una apunta al acontecimiento y a la justicia para con los otros; la otra apunta al interior de la subjetividad humana ya que si este otro que es el espectro residiría en la propia interioridad, su crítica como poder residiría en una completa crítica a uno mismo.

Bibliografía

- Aristóteles, *Poética*, en <http://www.cervantesvirtual.com>
- Agamben, Giorgio (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, España, Ed. Pre-textos.
- Auerbach, Erich (1996), *Mimesis*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Chejov, Antón, “La Gaviota” en Chejov, Antón, *Obras (relatos y teatro)*, Ed. Progreso Moscú, Moscú, 1980

- Chejov, Antón, *Tío Vania*, en Biblioteca Virtual Manuel D. Cervantes en <http://www.cervantesvirtual.com>
- Derrida, Jaques (1997), *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Ed. Tecnos.
- Derrida, Jacques (2000), *La verdad en pintura*, Buenos Aires, Ed. Paidós.
- Freud, Sigmund (1986) *La negación*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu.
- Freud, Sigmund (1998), *Duelo y Melancolía*, en Freud, S., *Obras completas*, Tomo XIV, Buenos Aires, Ed. Amorrortu.
- Gramsci, Antonio (1993), *La Política y el Estado Moderno*, ed. Planeta-Agostini, España.
- Gubern, Roman, “Teoría del melodrama” en Gubert, Roman, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Ed. Lumen, en material de materia: Historia analítica de los medios audiovisuales y latinoamericanos, Cátedra: Marino, 1º cuatrimestre 2006.
- Lacan, Jacques, *Hamlet, un caso clínico*, en Lacan, J., *Lacan oral, España*, Xavier Boveda Ediciones.
- Marzal Felici, José Javier, “Melodrama y géneros cinematográficos. Reconocimiento, Identidad y diferencia”, en material de materia Literatura de las artes combinadas, Cátedra: Capalgo, 2º cuatrimestre del 2006, Carrera Diseño imagen y Sonido, UBA.
- Portelli, Hugues (2003), *Gramsci y el Bloque Histórico*, Ed. Siglo XXI, México.
- Rozitchner, León (2007), *La Cosa y la Cruz. Cristianismo y Capitalismo (entorno a las Confesiones de san Agustín)*, Ed. Lozada, Argentina.
- Rozitchner, León , *La mater del materialismo histórico*, en material de la materia La Construcción histórica de la subjetividad moderna, Cátedra Rozitchner, 2008.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Ed. El Zorzal , Argentina, 2006.
- Sonim, Marc (1965), *El teatro ruso. Del imperio a los soviets*, Ed. Universitaria de Buenos Aires.
- Schmitt, Carl (1993), *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*, España, Ed. Universidad.
- Willams , Raymond (1980), *Marxismo y literatura*, Ed. Península, Barcelona.
- Zaernask, Heino (1986), *El otro jardín. Vida y obra de Antón Chejov*, Ed. Eudeba.

Puesta en escena analizada

El Vuelo, dirección: Marcelo Savignone, Teatro Belisario.