

La poética de los débiles: Chéjov, Woody Allen y las estructuras no aristotélicas en el cine

The poetic of the weak: Chekhov, Woody Allen and the non-aristotelian structures in film

Recibido: 26 de octubre 2021 Aprobado: 28 de octubre de 2021

Pablo Mogrovejo Jaramillo

Independiente

Resumen

La poética de los débiles analiza y compara el teatro de Antón Chéjov con la obra cinematográfica de Woody Allen, con el propósito de describir una estructura no-aristotélica en el cine. Para este artículo, las obras de estudio son *Las tres hermanas*, *Interiores*, *Hannah y sus hermanas*, y entre las tres es posible descubrir una poética con características propias como el error, el equilibrio inestable y la multiplicidad de las unidades de acción. También descrita como mosaico o pintura de la vida, la poética chejoviana profundiza en la debilidad y en las posibilidades de compasión de sus personajes.

Palabras claves

Cine, teatro, Antón Chéjov, Woody Allen, guión, dramaturgia

Abstract

The Poetic of the Weak analyzes and compares the theater of Anton Chekhov with the cinematographic work of Woody Allen in order to describe a non-Aristotelian structure in cinema. For this article, the works of study are *The three sisters*, *Interiors* and *Hannah and her sisters*. And among the three, it is possible to discover a poetic with its own characteristics such as the error, the unstable balance and the multiplicity of action units. Also described as a mosaic or painting of life, Chekhovian poetics also delves into the weakness and compassionate possibilities of its characters.

Keywords

Film, cinema, theater, Anton Chekhov, Woody Allen, scriptwriting, playwright

La poética de los débiles: Chéjov, Woody Allen y las estructuras no aristotélicas en el cine

«Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth. I love your majesty
According to my bond; no more nor less.»

Cordelia, *Rey Lear*

Las relaciones entre el teatro y el cine han sido muy próximas, y entre esos intercambios, el cine ha salido fortalecido y enriquecido. La influencia del Teatro de Arte de Moscú llegó al cine en los años cincuenta para revolucionarlo, a través del desarrollo de las técnicas de actuación de Constantin Stanislavski. “El Método”, adaptado al cine de Estados Unidos por Lee Strasberg, tuvo un auge con las obras de Elia Kazan como *Al Este del Edén* y *Nido de ratas*. Esto mismo no sucedió desde la dramaturgia sino hasta veinte años después. Entre los años setenta y ochenta es notorio el interés de algunos cineastas, dentro y de fuera de Estados Unidos, por incursionar en nuevos tipos de estructuras dramáticas fuera del paradigma aristotélico. Una muestra de esto son los trabajos de los hermanos rusos Andrei Konchalovsky (con *Tío Vania*, en 1971), y Nikita Mijalkov (*Pieza inacabada para piano mecánico*, en 1977¹). La obra de Chéjov tendrá también una importante repercusión en el cineasta estadounidense Woody Allen, y en particular en la construcción de su estructura dramática como en otros aspectos comunes con la poética de Chéjov.

La hipótesis del presente artículo es proponer que el cine ha utilizado estructuras dramáticas no-aristotélicas venidas del teatro. En particular, se hace el análisis de la poética de Chéjov llevada al cine. Para el desarrollo de esta hipótesis, se ha seleccionado a *Las tres hermanas*, como texto de estudio en relación con dos obras del cineasta estadounidense Woody Allen: *Interiores* (1978), y *Hannah y sus*

¹ Si bien *Ojos negros*, de Nikita Mijalkov, también está inspirada en la obra de Chéjov, esta adaptación cinematográfica recurre únicamente a sus trabajos narrativos, como *La señora del perrito*, *Aniuta*, *Mi vida*, y *La esposa*.

hermanas (1986). La metodología de estudio para este artículo incluye las herramientas de análisis estructural del relato desarrolladas tanto por Roland Barthes como por Tzvetan Todorov. Las herramientas elaboradas por ambos formalistas —presentadas aquí por los subtítulos *El relato como historia*, *El relato como discurso* y *Los modos del relato*— son de valor para el presente análisis. A través de ellas es posible detectar varios elementos estructurales que pueden ser comparados entre la obra de Chéjov y la de Allen, en lo que podrían ser los rasgos distintivos de un lenguaje común. En términos de Todorov: «(...) Sentimos a través de cada obra que solo es *habla*, y que existe también una *lengua* de la que ella no es más que una de las realizaciones; (...) nuestra tarea es precisamente estudiar esta lengua»².

El relato como historia

Tanto Barthes como Todorov sostienen que el análisis del relato es posible desarrollarlo desde la *historia*, es decir desde la sucesión de los acontecimientos o desde el estilo creado por el autor (*inventio*). Alternativamente, el análisis del relato también podría ser abordado como una aproximación desde una especie de sintaxis o gramática, que agrupe estructuras o formas comunes entre varios relatos (*dispositio*).

Dentro el capítulo de la lógica de las acciones, Todorov hace un revisión de algunas figuras retóricas, como la gradación, la antítesis, y el paralelismo. Es precisamente una antítesis la que funciona como sello distintivo de la poética chejoviana: la búsqueda de la felicidad produce sufrimiento. Tanto Chéjov como Allen hacen uso de tres personajes femeninos y familiarmente emparentados entre sí (*hermanas*), y con ellos elaboran una serie de situaciones que proyectan el primer recurso de la poética chejoviana: el error amoroso³.

En la obra de Chejov, *Las tres hermanas* -Olga, Irina y Masha- que viven en la casa familiar de los Prózorov, ubicada en una pequeña ciudad rusa, sufren varios tipos de insatisfacciones y engaños. En general se trata de muchos elementos

² Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”. En Juan Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferna, *Teorías literarias del siglo XX: una antología* (Madrid: Akal Editores, 2005), 199.

³ Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 1”, http://cartografos.blogspot.com/2008_08_29_archive.html Consulta: 25 de octubre de 2021.

externos poco controlables por ellas y por otros personajes, elementos que van perfilando un sentimiento de angustia y confusión. Los personajes muestran un hastío hacia la pareja, el oficio, el trabajo, y en general, hacia el lugar que ocupan en el mundo. La relación en pareja es uno de estos elementos poco controlables y de gran incidencia en la creación de una ilusión inasible. Sin estar muy convencida, Irina acepta al barón y militar retirado Túsenbach como prometido, aunque esta relación nunca llega a cristalizarse o consumarse de manera efectiva. En un momento, su hermana Olga aviva esta relación a partir de su propia imposibilidad de tener pareja. Masha, por su parte, siente una enorme insatisfacción con su esposo Kulyguin, el maestro de escuela, esto incluso le lleva a practicar una infidelidad con el teniente coronel Vershinin.

Esta misma antítesis —la búsqueda de la felicidad produce sufrimiento— es tomada por Woody Allen para su obra cinematográfica. En *Interiores*, las tres hermanas (Renata, Joey, y Flynn) también viven sus propias ilusiones y engaños. Estas se harán más evidentes con la separación y divorcio de sus padres, Eve y Arthur. Eve, la madre, es quizá el personaje que con mayor fuerza recae en el error. Hasta el final del relato ella nunca cierra su esperanza de volver con Arthur, lo que provocará una crisis entre toda la familia. Otro error del tipo amoroso está personificado por Frederick, el esposo de Renata. Durante la fiesta del segundo matrimonio de su suegro Arthur, se consuma un conato de infidelidad entre Frederick y Flynn, la hermana menor de Renata. A pesar de su brevedad, este episodio tiene una alta dosis de violencia. Durante esta secuencia, Frederick confiesa a Flynn: «¡Vamos! Hace tanto tiempo que no he hecho el amor con una mujer con la que no me he sentido inferior»⁴.

Con *Hannah y sus hermanas*, Allen recurre nuevamente a la figura de las tres hermanas (Hannah, Holly y Lee) y al recurso del error amoroso. Al estilo de las fincas de verano y de las casas de la rusa zarista de Chéjov, Allen reúne a las tres hermanas en una serie de fiestas familiares por la festividad de Acción de Gracias. Y todas ellas toman lugar en la casa de Hannah, la hermana anfitriona. En este encuentro temporal/familiar, el director hace uso de la figura retórica del paralelismo, y con ella, Allen marca los retrocesos y avances de cada personaje. Desde la secuencia inicial, el error se verá particularmente expresado en la relación entre Eliot y su cuñada Lee. Siguiendo con la tradición chejoviana del error

⁴ Woody Allen. *Interiores*, (California: United Artist, 1978).

amoroso, Eliot tratará de llevar a cabo una acción tan temeraria como equivocada, al embarcarse en la conquista amorosa de Lee, su cuñada, y la hermana menor de su esposa Hannah. A pesar de los constantes intentos de Eliot, y de una primera respuesta positiva por parte de Lee, la relación no madurará. A través del recurso del paralelismo, Allen cierra la película colocando de nuevo al personaje de Eliot en un montaje visual y sonoro exacto al de la secuencia de inicio. En la puesta en escena, Eliot está sonriente y parado bajo el umbral de una puerta, sosteniendo una copa de vino blanco. Mientras se escuchan sus pensamientos, hay un corte al punto de vista de Elliot. Así, la cámara hace un seguimiento a Lee, en medio de la algarabía y de los invitados de la fiesta:

ELLIOT (EN OFF)

Oh, Lee, tú sí que eres especial.

Te ves tan hermosa. El matrimonio te sienta bien. Todo lo que pasó entre nosotros se ve cada vez más brumoso.

Actué como un idiota. No sabía lo que se me venía encima. Esa convicción total de que no podía vivir sin ti.

¿Qué hizo que nos expusiera así, a tí y a mí?

Y Hannah... Tal como tú dijiste: la amo mucho, más de lo que puedo ser consciente.⁵

Siguiendo con el análisis del relato como historia, y tomando una de las herramientas propuestas por Todorov, se podrían elaborar algunas *reglas de acción* entre los personajes, en relación al error amoroso.

La primera: *R1. Sean A, B y C tres agentes. Entre ellos habrá una relación idéntica entre A-B, y B-C, de tal manera que B por alcanzar el amor de C, obra de suerte que pone en riesgo/traición su relación con A.*

En el caso de *Las tres hermanas*, esta regla es aplicable a los personajes de Masha y Natasha. El maestro Kulygin (A) ama a Masha (B); la insatisfacción le llevará a Masha (B) a tener una infidelidad con Vershinin (C). En la misma obra, Andrei (A) siente un enorme deseo por su pareja, novia y luego esposa, Natasha (B). Al

⁵ Woody Allen. *Hannah y sus hermanas*, (California: Orion Pictures Corporation, 1986).

mismo tiempo, Natasha (B), establece una relación de infidelidad con el jefe de su esposo, Protopopov (C).

En las dos obras de Allen, esta misma regla estará presente con un agravante: en ambos casos, el agente C es una hermana de A. En *Interiores*, Renata (A) tiene una relación formal y de pareja con su esposo Frederik (B), que a su vez, busca tener sexo con Flynn (C), la hermana menor de Renata (A). En *Hannah y sus hermanas*, Hannah (A) es esposa de Elliot (B), y él, a su vez, inicia una relación de infidelidad con Lee (C), la hermana menor de Hannah (A).

Al error del deseo, la poética chejoviana añade el error vocacional. En *Las tres hermanas*, el error vocacional es más evidente en el personaje de Irina. La obra está estructurada en cuatro actos, y ya durante el primer acto, Irina sufre una especie de epifanía:

IRINA: Cuando hoy me he despertado, me he levantado y me he lavado, de pronto, he tenido la impresión de que para mí todo está claro en este mundo y que sé cómo se ha de vivir. Querido Iván Románich, lo sé todo. El hombre debe esforzarse, ha de trabajar con sudor, quienquiera que sea; en esto y nada más que en esto se encuentran el sentido y el fin de la vida, la felicidad, el entusiasmo. Qué bien ser obrero, levantarse al rayar el alba y picar piedra en la calle, o ser pastor, o maestro que enseña a los niños, o maquinista en una línea de ferrocarril (...) Tengo tantas ganas de trabajar como sed se tiene a veces, cuando hace mucho calor. Y si no comienzo a levantarme temprano y a trabajar, retíreme su amistad, Iván Románich⁶

Contradictoriamente, ya para el acto segundo, la propia Irina muestra su desazón frente al trabajo de telegrafista:

IRINA: He de buscarme otro empleo, ése no es para mí. Lo que yo tanto deseaba, aquello con que soñaba, es precisamente lo que no encuentro. El mío es un trabajo sin poesía, sin alma.⁷

⁶ Antón Chéjov. *Teatro completo*, (Buenos Aires: Losada, 2014), 649.

⁷ Antón Chéjov, *Teatro completo*, 668.

Y más allá del error amoroso y el error vocacional, la poética chejoviana trabaja en función de crear una sensación de felicidad inasible, externa y distante. La felicidad de Irina —y en cierta forma la de Olga— recae en la posibilidad de retornar y vivir en su natal Moscú, algo que nunca llegará a ocurrir. Otro tanto se puede decir de la visión del mundo de Vershinin, e incluso del propio Andrei: la imagen de una felicidad hipotecada en el futuro, en que otras generaciones la conseguirán en doscientos o trescientos años. De cierta manera, el destino de toda la ciudad sigue la misma dinámica de creación de expectativas y de vínculos externos de las hermanas Prózorov. La vida y alegría de sus vecinos, por ejemplo, dependen de la presencia del regimiento militar, ubicado dentro de la ciudad; de allí que el traslado del regimiento coincide con el desenlace de la obra. La vida está en otra parte.

En sus versiones libres de Chéjov, Allen logra combinar estos dos tipos de errores, para fusionarlos en varias unidades de acción: la vida profesional y de pareja se mezclarán una con otra. En *Interiores*, el relativo éxito de Renata ensombrece la inseguridad de la carrera de su esposo Frederik, y ni ella ni él están felices con este resultado. En otro momento de la película, Flyn lo resume de manera categórica. Alabada por tener el privilegio de desarrollar una carrera en la televisión, y preguntada sobre su participación en el rodaje de una teleserie en Colorado, Flyn responde: «Podría ser mejor, como rodar en algún lugar como Acapulco. Esa es mi idea de fantasía. Pasar el tiempo en la playa. Estar con manos y pies allí»⁸.

De nuevo la insatisfacción estará mayormente dada por una serie de vocaciones frustradas y por la inseguridad en las relaciones en pareja. Holly, por ejemplo, tiene un recurrente problema con su carrera como actriz, insatisfacción que además se vuelve más compleja si se añade sus inseguridades a nivel de pareja y a nivel financiero. Hannah resume este tipo de errores —de pareja y vocacionales— en la secuencia del departamento de sus padres, Evan y Norma:

HANNAH (en *off*)
Ella era tan hermosa y él tan apuesto.
Ambos llenos de talento y de esperanzas
que nunca se materializaron (...).

⁸ Woody Allen. *Interiores*.

Las peleas y las constantes infidelidades
para probarse a sí mismos...culpándose
el uno al otro. Es triste. Quisieron tener
hijos, pero no les interesó su crianza. Pero
es imposible ponerse en contra de ellos.
Ellos no conocían más que esto.⁹

En las tres obras es posible encontrar que frente al error hay una serie de estrategias auto-destructivas, que van desde el consumo de alcohol, pasando por las drogas, hasta la ludopatía.

El relato como discurso

Los otros dos elementos constitutivos de la poética chejoviana (la acción y el equilibrio inestables) pertenecen a lo que Todorov denomina "El relato como discurso"¹⁰.

Además del error, el segundo recurso de la poética chejoviana es *la acción*. Es en este punto donde hay una mayor ruptura con la poética aristotélica. Para Aristóteles, la obra debe tener una unidad de acción en la que todo esté subordinado, incluso los personajes: «(...) por ser una acción imitativa de una acción, debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales deben estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuarte o descomponga del todo, por que lo que pueda o no estar en el todo, sin que nada se eche a ver, no es parte del todo»¹¹.

En la poética de Chéjov no existe una sola acción, sino varias simultáneas, y algunas en superposición. A propósito de la acción en la obra de Chéjov, Levy-Daniel señala:

Podríamos decir por lo tanto que la dramaturgia de Chéjov es no aristotélica, aunque no en un sentido brechtiano (que se propone como objetivo el distanciamiento del espectador respecto de la acción por medio de recursos

⁹ Woody Allen. *Hannah y sus hermanas*.

¹⁰ Tzvetan Todorov. "Análisis estructural del relato", 188.

¹¹ Aristóteles. *Poética*, (Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1946), 1451a.

diversos) sino en el sentido de que en sus obras mayores el autor propone no una sino varias unidades de acción que se desarrollan de manera simultánea¹².

En términos del análisis del discurso de Barthes¹³, se tratan de varias *funciones cardinales* o núcleos del relato, que giran alrededor de las relaciones familiares “amorosas” y de trabajo, y que en la poética chejoviana son las que unen a varios personajes. En *Las tres hermanas*, una línea de acción transcurre entre la familia Prózorov y su entorno: no sólo entre las tres hermanas, sino también en Andréi, su esposa Natasha y sus dos hijos. En el personaje de Masha convergen no solo su esposo, Kulyguin, sino también sus pretendientes Solióny y Vershinin, este último luego se convertirá en amante. Las relaciones de trabajo se agrupan en cuatro de las actividades de la pequeña ciudad: el hogar, la escuela, el regimiento militar y el consejo político. Los distintos conflictos se darán entre estos tres ámbitos (familia, relaciones sociales y trabajo). Y aunque el error es casi común a todos, pequeñas diferencias marcan la visión del mundo de cada personaje. Una línea de acción que escapa a esta estructura, —y que es tan propia y singular de Chéjov— es la que se da como una reflexión común y coral de la vida y la felicidad, y que atraviesa por gran parte de los personajes, sobre todo tiene voz particular en el médico militar Chebutykin.

El tercer recurso de la poética chejoviana es *el equilibrio inestable*. Este también entra en ruptura con el modelo aristotélico y tiene relación con la *unidad de acción*, en donde la tragedia está estructurada en tres actos —principio, medio y fin¹⁴— separados por un nudo (entre el principio y medio) y en un desenlace (entre el medio y el fin): «Y llamé al **nudo** lo que va desde el principio hasta aquella parte última en que se trueca la suerte hacia buena o hacia malaventura; y **desenlace**, la parte que en la tragedia que va desde el comienzo de tal inversión hasta el final.»¹⁵.

¹² Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2”, <https://cartografos.blogspot.com/2008/09/la-potica-de-chejov-algunas-estrategias.html> Consulta. 25 de octubre de 2021.

¹³ Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*, (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974), 171.

¹⁴ Aristóteles. *Poética*, 1451a.

¹⁵ *Ibíd.*, 1455b.

En la estructura aristotélica, un evento o suceso rompe o invierte una situación de equilibrio y estabilidad, y por lo tanto, todas las fuerzas se encaminan a restablecer el orden para crear un nuevo equilibrio.

En el caso de las obras de Chéjov, no hay una sola unidad de acción, sino varias, y por lo tanto, existen varios nudos¹⁶. Al inicio de las obras ya existe un descentramiento entre los personajes, es decir, desde el inicio existe un equilibrio muy endeble que se irá profundizando con la maduración del error de cada personaje. Esta inestabilidad se hará más incontrolable en las partes avanzadas de la obra, creando una sensación de profunda inseguridad e incertidumbre.

Dado este efecto de creciente entropía, la simultaneidad de las acciones — alternancia en términos de Todorov¹⁷—, es más evidente en los dos episodios finales. En el Acto III de *Las tres hermanas*, durante el incendio, se darán varias acciones simultáneas, y todas en medio de un ambiente de caos e incertidumbre. Entre las acciones simultáneas están el remordimiento vocacional de Chebutykin como resultado de la emergencia, la destrucción de los bienes de Fedótik y el anuncio de la hipoteca de la casa familiar por parte de Andrei. Durante el incendio también se da lo que podríamos llamar el agón de la obra, entre Olga y Natasha, y sus visiones encontradas sobre las relaciones personales y familiares. De manera similar, en el Acto IV, durante el retiro de la brigada militar aparecen varias acciones simultáneas, como el duelo entre Soliony y Túsenbach, con la trágica muerte de este último.

En *Interiores*, la acción está algo más concentrada en el divorcio de los padres Eve y Arthur. De todas maneras, las acciones simultáneas se van dando mucho más al final de la película, en donde algunos personajes se encuentran mutuamente en espacios y momentos distintos. Durante la fiesta de matrimonio entre Arthur y Pearl, se dan varios encuentros de alto nivel dramático. Uno de ellos es la caída y ruptura del jarrón por parte de Pearl, y el inmediato reproche de Joey, su hijastra. Otra acción simultánea, es el encuentro secreto y violento entre Frederick y su cuñada Flyn.

¹⁶ Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2”.

¹⁷ Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 201.

Con *Hannah y sus hermanas*, las líneas de acción son mucho más diversas y complejas, y se van distribuyendo a lo largo de toda la obra. Durante las escenas de la fiesta de Acción de Gracias son frecuentes los encuentros y desencuentros, no solo entre las tres hermanas, sino también entre sus parejas (Elliot) o invitados (Mickey). Es en una de estas fiestas donde se da el primer contacto entre Elliot y Lee, que luego irá evolucionando en una relación de infidelidad. Esta distribución de unidades de acción es un rasgo a considerar al momento de definir a *Interiores* como una obra más cercana a la poética chejoviana, y a *Hannah y sus hermanas* mucho más dentro de la poética de Allen.

En el capítulo “El relato como discurso”, cabe una distinción entre *deformación temporal* de la obra de teatro y la obra de cine, aspecto que es uno de los más estudiados por los formalistas. El interés parte por la ruptura entre el tiempo de la historia, y el tiempo del discurso: «la naturaleza de los acontecimientos cuenta poco, solo importa la relación que mantienen —en el caso presente, en una sucesión temporal—¹⁸». Si bien en la obra de Chéjov aparecen acciones simultáneas, el relato no da lugar a la analepsis. Tratando de respetar el sentido y la forma de la poética chejoviana, en sus adaptaciones cinematográficas, Allen hace un uso discrecional del recurso del *flashback*, la forma más común de analepsis. En *Interiores*, el *flashback* aparece únicamente para ilustrar las imágenes de infancia de las tres hermanas, y se tratan de eventos que únicamente ocurren en la casa de playa de la familia. Para *Hannah y sus hermanas*, Allen utiliza de manera exclusiva la analepsis, para poder enviar al personaje de Mickey de ida y vuelta al pasado, a través de varios encuentros con diversas religiones, como parte de su búsqueda del sentido de la vida, un tema típicamente chejoviano.

Todorov también analiza los aspectos del relato, comparando la visión y la cantidad de información presentada por el personaje, con aquella que dispone la narración. En estas tres obras (*Las tres hermanas*, *Interiores*, y *Hannah y sus hermanas*) hay una simultaneidad y superposición de acciones o de *funciones cardinales*. El efecto es la creación de una *pintura de la vida*¹⁹, en donde es posible ver varias texturas y relieves de la complejidad del ser humano. En el caso de las obras mayores de Chéjov, como *Las tres hermanas*, el relato es escénico, es decir,

¹⁸ Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 199.

¹⁹ Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2”.

hay una representación en donde la información que disponen los personajes, tiene una visión con ellos.

Allen, por su parte, hace el uso de la voz en *off*, que otorga otra dimensión a la información disponible sobre los personajes. La voz en *off* es más discreta en *Interiores*: la utiliza en las escenas de inicio (con la voz de Arthur) y final (con la voz de Joey), ambas en referencia a la figura de la madre, Eve. En *Hannah y sus hermanas*, el uso de la voz en *off* es mucho menos contenido, y es posible verlo en varios personajes, como en Elliot, Hannah y Mickey. En el caso de Mickey, la voz en *off* es todo un discurso sobre el sentido de la vida; de nuevo aquí hay una reminiscencia a la obra Chéjov, tal como lo hace el personaje de Chebutykin en *Las tres hermanas*.

Tanto *Interiores* como *Hannah y sus hermanas* son relatos panorámicos desde el ser: aquí el uso de la voz en *off* devela una *visión por detrás* (*narrador > personajes*). Desde la voz en *off*, cierta información está revelada al espectador, no desde las acciones de los personajes, sino desde sus pensamientos y emociones: «Por más que el relato sea narrado por un personaje, algunos de ellos pueden, como el autor, revelarnos lo que los otros piensan o sienten»²⁰.

Los modos del relato

En una tercera sección, el análisis estructural de Todorov examina los aspectos de *los modos del relato*.²¹ Tanto en el caso de Chéjov como en el de Allen, se trata de representaciones, y no de narraciones: «En cambio en el drama, la historia no es narrada sino que se desarrolla ante nuestros ojos (incluso si no hacemos sino leer la pieza); no hay narración, el relato está contenido en las réplicas de los personajes»²². Pero principalmente, en “Los modos del relato” podemos encontrar a la figura del autor y su relación con la obra y con su propia poética.

Por otra parte, la relación entre el autor y los espectadores contemporáneos se da gracias a una serie de condicionamientos que van más allá de la estructura de la obra, aquellos que impregnan la relación entre el autor y el lector de un enunciado, desde un contexto temporal e histórico²³. En la actualidad, las figuras

²⁰ Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 205.

²¹ *Ibíd.*, 205.

²² *Ibíd.*, 206.

²³ En *¿Qué es un autor?*, Michel Foucault amplía muchas de las dimensiones posibles de la figura “autor”.

de Chéjov y Allen tienen una diversidad de *niveles apreciativos*, sobre todo por ser figuras fundantes del teatro y del cine moderno, respectivamente. De allí que algunos de esos *niveles* podrían ser contradictorios entre sí.

De manera similar, en el análisis estructural de Todorov estas diferencias serán incluso más distantes en la figura del autor Chéjov. Todorov señala: «Tenemos, pues, una cantidad de información sobre él que deberían permitirnos captarlo y situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo desde la de un autor de carne y hueso, hasta la de un personaje cualquiera»²⁴. En *Las tres hermanas* es difícil reconocer al autor en alguno de sus personajes. Si de alguna manera pudiéramos situar al autor Chéjov, éste podría estar en el *agón* de la obra en el Acto III. Allí, las contradicciones y oposiciones entre los personajes y el mundo chejoviano pudieran estar resumidos en la conversación entre Natasha y Olga. Tal como lo define Todorov, en “El relato como discurso”, entre estos personajes siempre hay una disputa de las relaciones entre el ser y el parecer. Natasha obra a conciencia, y se vale de la hipocresía para conseguir sus objetivos, como sacar a Afasia de la casa de los Prózorov. Se le opone Olga, que no es un personaje cándido, pero *toma conciencia* de su verdadera relación con Natasha, y por lo tanto estará en resistencia a dejar a Afasia en el abandono: «Compréndelo, querida... Nosotras quizás hemos sido educadas de una manera extraña, pero esto no puedo soportarlo. Semejante trato me oprime, me pone enferma... ¡se me cae el alma a los pies, sencillamente!» (Acto IV)²⁵ Por lo que sabemos de Chéjov, se puede decir que su compasión deviene de una *toma de conciencia* de las verdaderas motivaciones de sus personajes y de los resultados que en ellos ha obrado la ansiosa búsqueda de la felicidad.

A la poética de Chéjov también se le atribuye la creación del *mosaico de la vida* o de un *fragmento de la vida*, un término que tiene distintas interpretaciones. Algunos estudiosos atribuyen a esta imagen, el diseño del mosaico como la forma en que Chéjov usa elementos de sus narrativas para trasplantarlos a su dramaturgia: «De esta manera Egri (1986) incorpora elementos y motivos de sus cuentos a sus obras de teatro, en particular en *Platónov* y en *Las tres hermanas*.

²⁴ Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 209.

²⁵ Antón Chéjov. *Teatro completo*, 685.

A esto, él denomina el mosaico de vida.»²⁶ Otros han utilizado este concepto como la complejidad de la construcción dramática de las acciones y de los personajes, al punto de crear la complejidad de la vida cotidiana en su mayor extensión. Como ya se ha señalado anteriormente, Levy-Daniel habla de la *pintura de la vida* como el resultado del uso de las acciones simultáneas, en las que la sutil creación de capas y relieves suponen un valioso recurso para el montaje y la interpretación en el teatro de Chéjov²⁷. Peter Brook hace una reflexión muy similar:

Cualquier página de *Las tres hermanas* nos produce la sensación de asistir al despliegue de la vida, como si se tratara de una cinta magnetofónica que hubiéramos dejado en funcionamiento (...) Pincelada a pincelada, estos detalles crean por medio del lenguaje de ilusiones, la total ilusión de un fragmento de la vida.²⁸

Y más recientemente, ha surgido una fascinación por la ética de la compasión de Chéjov, por su preocupación —casi didáctica— de crear una ética de la felicidad, una ética no prescriptiva, en donde es fácil encontrar el error y el sufrimiento. Esta re-lectura ha sido fundamental para las versiones más contemporáneas de sus obras, como *Penas sin importancia* de Griselda Gambaro. Al respecto, Vladi Konciancich comenta: «Tuvo una grandeza rara en todo tiempo: la de no admirar a los fuertes. Admiración cobarde que llevamos dentro sin sospechas hasta que Chéjov nos descubre que mientras creemos estar del lado de los débiles, les pedimos que triunfen en su debilidad»²⁹. Sobre el mismo tema, Leopoldo Brizuela afirma: «(...) el sentimiento más hondo de Chéjov es el de la felicidad tan profunda para convivir con el dolor y la enfermedad y para ponerlos a trabajar en el beneficio de la poesía. La felicidad: base de su fabulosa capacidad de amor, de compasión, por la criatura humana.»³⁰

²⁶ R. Deltcheva, y E. Vlasov, “Back to the house: on the transformation of spatial forms in screening Čechov”. En *Russian Literature*, 42-1 (julio 1ro, 1997), 13.

²⁷ Héctor Levy-Daniel. “La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2”.

²⁸ Peter Brook. *El espacio vacío*, (México D.F.: Octaedro editores, 2003), 94.

²⁹ Antón Chéjov. *Teatro completo*, 10.

³⁰ Antón Chéjov. *Teatro completo*, 11.

Sin duda otra de las diferencias principales entre *Interiores* y *Hannah y sus hermanas* es la presencia del propio Woody Allen, como autor y como intérprete/personaje (Mickey). Esta diferencia se profundiza, estructuralmente, tanto por el uso de la voz en *off* como por el *flashback*. Estos dos recursos se funden en una de la escena en donde está contenido el *agón* de la película: en ella los personajes de Holly y Mickey vuelven a encontrarse luego de varios años. En esta secuencia, Mickey relata a Holly sobre su fallido —y cómico— intento de suicidio, que luego remata con su presencia en una sala de cine del barrio de West Side, durante la proyección de una de las películas de los hermanos Marx, *Sopa de gansos*:

MICKEY (en *off*)

Y me dije para mí: “Diablos, no dejaré arruinar mi vida...buscando preguntas que nunca podré responder, y tan solo queda disfrutar hasta donde sea posible...”
¿Y qué viene después? Nadie lo sabe.

Probablemente exista algo.

Sí, es probable: hay un “tal vez” muy muy angosto que queda ahí suspendido en el aire, pero es todo lo que tenemos.

Y entonces,...me recosté, y por fin empecé a disfrutar de mí mismo.³¹

Por tratarse de una representación, es el personaje de Mickey —y no Woody Allen— el que realiza estas acciones y reflexiones. Sin embargo, la particular presencia de Allen en *Hannah y sus hermanas* —tanto como su intérprete y como su guionista— da un giro en la lectura que parte desde la objetividad y subjetividad del lenguaje del relato: «(...) pero en el caso de una comparación (como cualquier otra figura retórica) o de una reflexión general, el sujeto de enunciación se torna aparente, y el narrador se aproxima a los personajes»³². De nuevo, esto podría ser mucho más aplicable a *Hannah y sus hermanas*, ya que en *Interiores* la distancia entre el autor y sus personajes está mucho más marcada.

³¹ Woody Allen. *Hannah y sus hermanas*.

³² Tzvetan Todorov. “Análisis estructural del relato”, 208.

Woody Allen ha sido considerado como un autor neo-chejoviano. De nuevo, con *Interiores* Woody Allen parece acercarse a esa ética de la felicidad, no solo como un homenaje a Chéjov, pero también para el Bergman de *Gritos y susurros*³³, y hasta para el *Rey Lear*³⁴ de Shakespeare³⁵. Pero además Allen ensaya un ejercicio de exploración y apropiación de una estructura dramática para la construcción de su propia poética. De allí que en *Hannah y sus hermanas*, Allen ha asimilado completamente esta estructura y está en la capacidad de desarrollar plenamente su propia poética. Para Douglas Stenberg:

Annie Hall, *Manhattan*, y *Hannah y sus hermanas* se asemejan a las historias y personajes de Chéjov. De hecho, Vincent Canby ya denominó al *Septiembre* de Allen como neo-chejoviana. Y así como Chéjov creó sus historias alrededor de la vida de gente educada, Allen ha preferido complicar las situaciones y colocarlas entre los intelectuales de Nueva York.³⁶

El término neo-chejoviano también ha sido aplicado a otros cineastas más jóvenes —como Wes Anderson y Noah Baumbach—, aquellos que han seguido el legado de Allen. En ellos es posible encontrar esos rasgos, como el retrato de los intelectuales de Nueva York y el uso de una estructura dramática no-aristotélica³⁷.

En general, este artículo también tiene el propósito de repensar y redefinir la convención de “estructura dramática” en el cine, que mayormente ha estado ceñida y encapsulada por una aparente “linealidad” de la estructura aristotélica. La amplia difusión de la obra de Syd Field y de Robert McKee, a más de su uso didáctico a nivel académico, han cimentado esta convención. Sin embargo, el uso de otros modelos de estructuras dramáticas en el cine no es nuevo ni excepcional.

³³ Annette Wemblad. *Brooklyn Is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*, (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1992), 113.

³⁴ Existen varias similitudes entre *Rey Lear*, *Las tres hermanas*, *Gritos y susurros*, *Interiores*, y *Hannah y sus hermanas*. En todas estas obras existe una estructura familiar de tres hermanas, así como las tensiones y relaciones de poder en relación a sus padres y a sus parejas.

³⁵ R. Deltcheva, y E. Vlasov, “Back to the house: on the transformation of spatial forms in screening Čechov”, 13.

³⁶ Douglas G. Stenberg, “Common Themes in Gogol's “Nos” and Woody Allen's Purple Rose of Cairo”, En *Literature /Film Quarterly*, Vol. 19, No. 2 (1991), 109.

³⁷ David Friend. *Christian Camargo's Days and Nights Channels Chekhov Through a Topflight Cast*, <http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/09/days-and-nights-cast-photo-christian-camargo> Consulta: 25 de octubre de 2021.

Basta con observar las obras mayores de David Lynch —como *Lost highway* y *Mulholland Drive*— para descubrir en ellas la particular tipología de cinta de Moebius, estructura totalmente inaprensible para la convención aristotélica.

Incluso la propia estructura aristotélica —venida del teatro ático y desde la tragedia, específicamente de *Edipo Rey* de Sófocles, para luego ser adaptada al cine— no puede estar resumida en la linealidad del nudo y del desenlace, o por sus “puntos de giro”. Ricoeur analiza otros aspectos del modelo aristotélico desde un punto de vista emocional, y en él encuentra varios dispositivos a los que denomina *incidentes discordantes*, y que según él son considerados necesarios para producir un efecto de verosimilitud: «se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble»³⁸. Entre estos dispositivos están la peripecia, la anagnórisis (agnición), el error, el silogismo y el lance patético, todos encaminados a producir sorpresa —cumbre de lo discordante—, el centro mismo de la acción trágica y de la trama. Al mismo tiempo, Ricoeur acude al término *catarsis*, al que asocia con la compasión y el miedo que el poeta crea en el espectador —a manera de una purgación— y que es el resultado directo de la composición de la trama. De allí que para Aristóteles, la *catarsis* es una combinación entre emoción e instrucción: la *catarsis* es todo el proceso regido por la estructura que culmina en la agnición. El efecto catártico o de purificación sería un producto directo de la elaboración de la trama: es un estado que «une cognición, imaginación y sentimiento»³⁹. Ese conjunto de dispositivos de información, emoción e imaginación van complejizando y agregando dimensiones a la composición de la trama, hasta hacer de una estructura dramática una poética completa, verosímil y catártica.

Desde la perspectiva del personaje, una poética es todo un universo principalmente definido por un arquetipo. Mientras la poética de Aristóteles está definida por el héroe —como *Edipo Rey*—, la de Lynch tiene al loco o al alucinado como núcleo de su universo. De la misma manera, la poética de Chéjov parte de los débiles y de su poder interno de compasión.

El universo teatral y del cine ha sido generoso en crear personajes y poéticas que cruzan los tiempos y las generaciones. Precisamente uno de los personajes más chejovianos podría salir del *Rey Lear* de Shakespeare, en donde los vínculos

³⁸ Aristóteles. *Poética*, 1451 b

³⁹ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, (Siglo XXI Editores: Ciudad de México, 1995), 111.

amorosos —entre el padre y sus hijas— se dan entre el ser y el parecer. Cordelia, por ejemplo, elige el ser por encima del parecer: «Te amo majestad, conforme a nuestro vínculo. Nada más ni nada menos que eso».

Bibliografía

- Aristóteles. *Poética*, (Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1946).
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*, (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974).
- Brook, Peter. *El espacio vacío*, (Ciudad de México: Octaedro editores, 2003).
- Chéjov, Antón. *Teatro completo*, (Buenos Aires: Losada, 2014).
- Deltcheva, R. y Vlasov, E. "Back to the house: on the transformation of spatial forms in screening Čechov".
En *Russian Literature*, 42-1 (julio 1ro, 1997): 1-16.
- Friend, David. *Christian Camargo's Days and Nights Channels Chekhov Through a Topflight Cast*,
<http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/09/days-and-nights-cast-photo-christian-camargo> Consulta:
25 de octubre de 2021
- Gambaro, Griselda. *Teatro 5*, (Buenos Aires: De La Flor, 2005).
- Levy-Daniel, Héctor. "La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 1",
http://cartografos.blogspot.com/2008_08_29_archive.html Consulta: 25 de octubre de 2021.
- Levy-Daniel, Héctor. "La poética de Chéjov: algunas estrategias textuales 2",
<https://cartografos.blogspot.com/2008/09/la-potica-de-chejov-algunas-estrategias.html> Consulta. 25 de octubre de 2021.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, (Siglo XXI Editores: Ciudad de México, 1995), 111
- Shakespeare, William. *Rey Lear*, (Buenos Aires: Losada, 2004).
- Stenberg, Douglas G. "Common Themes in Gogol's "Nos" and Woody Allen's Purple Rose of Cairo", En
Literature /Film Quarterly, Vol. 19, No. 2 (1991): 109-113.
- Todorov, Tzvetan. "Análisis estructural del relato". En Juan Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferna.
Teorías literarias del siglo XX: una antología (Madrid: Akal Editores, 2005): 183-210.
- Wemblad, Annette. *Brooklyn Is Not Expanding: Woody Allen's Comic Universe*, (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1992).

Filmografía

Allen, Woody. *Annie Hall* (California: United Artist, 1977).

Allen, Woody. *Interiores* (California: United Artist, 1978).

Allen, Woody. *Manhattan* (California: United Artist, 1979).

Allen, Woody. *Hannah y sus hermanas* (California: Orion Pictures Corporation, 1986).

Allen, Woody. *Septiembre* (California: Orion Pictures Corporation, 1987).

Bergman, Ingmar. *Gritos y susurros* (Estocolmo: Svensk Filmindustri, 1972).

Kazan, Elia. *Al este del edén* (California: Warner Bros, 1954).

Kazan, Elia. *Nido de ratas* (California: Horizon Pictures, 1955).

Konchalovski, Andrei. *Tío Vania* (Moscú: Mosfilms, 1971).

Lynch, David. *Lost highway* (California: Ciby2000, Asymmetrical Productions, 1997).

Lynch, David. *Mulholland Drive* (California: Asymmetrical Productions, Canal+, 2001).

McCarey, Leo. *Sopa de ganso* (California: Paramount Pictures, 1933).

Mijalkov, Nikita. *Pieza inacabada para piano mecánico* (Moscú: Mosfilms, 1977).

Mijalkov, Nikita. *Ojos negros* (Toscana, San Petesburgo: Excelsior Film Tv, RAI Radiotelevisione Italiana, Sovinfilm, 1987)