



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

VILLA DOLOROSA O TRES CUMPLEAÑOS FRACASADOS DE REBEKKA
KRICHELDORF COMO UNA PARODIA CONTEMPORÁNEA DE *TRES HERMANAS*
DE ANTÓN CHÉJOV: LA REFLEXIÓN SOBRE LA UTILIDAD DEL ARTE Y DEL
TRABAJO EN TIEMPOS DE CRISIS

Informe final para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura

ALISON LARA TRONCI

Profesora guía
Carolina Brncic B.

SANTIAGO DE CHILE

2023

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a las amistades que estuvieron acompañándome en el camino, sobre todo a mi querida amiga Hildegard con quien nos estuvimos conteniendo mutuamente. Muchas gracias por los momentos, las risas, el cariño, por nuestros días Viernes o nuestros Lunes tomando café después de clases. Te estaré eternamente agradecida por estar ahí siempre en este año tan difícil.

También me gustaría agradecer a las profesoras y a los profesores que han sido claves para mi formación. A la profesora Brenda López por todos los conocimientos que he adquirido en sus asignaturas y por despertar mi interés por la literatura clásica. A mi profesora guía Carolina Brncic, muchas gracias por siempre impulsarme a sacar mi máximo potencial durante todo este proceso.

Quiero agradecer también a mi familia. A mi madre, aunque estés lejos siempre te siento cerca mío y te tengo presente. A mi hermana y a mi hermano, aunque nuestra relación sea complicada, los quiero mucho. A mi abuela, pese a que hemos perdido el contacto. Y a mi padre, gracias por todo el sacrificio que has hecho durante toda mi vida por nuestra familia, hemos tenido altos y bajos, pero valoro mucho que estés aquí conmigo y te amo demasiado, aunque nunca lo digo.

Por último me gustaría agradecer a Martin, aunque no estemos juntos me recordaste que todavía existe amor en mí para dar. Estar a tu lado fue de las cosas más lindas que me pasaron este año y te quiero demasiado. Nunca olvides que puedes contar conmigo para lo que necesites.

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	4
I. <i>TRES HERMANAS</i> DE ANTÓN CHÉJOV.....	10
II. <i>VILLA DOLOROSA O TRES CUMPLEAÑOS FRACASADOS</i> DE REBEKKA KRICHELDORF.....	29
CONCLUSIONES.....	52
OBRAS CITADAS.....	55

INTRODUCCIÓN

Rebekka Kricheldorf (1974) es una dramaturga alemana nacida en Friburgo de Brisgovia y que vive actualmente en Berlín. Estudió Filología Románica en la Humboldt-Universität zu Berlin entre 1995 y 1996 y Escritura creativa para el escenario en la Universität der Künste Berlin entre 1998 y 2002. De acuerdo al Centro cultural ecuatoriano-alemán participó en una pasantía en el teatro Lüneburg en 1999 y se desempeñó como autora en el Nationaltheater Manheim en 2004, mientras escribía obras por encargo para el Staatstheater Stuttgart y el Theater am Neumarkt de Zúrich. Además, fue directora artística y autora estable del Theaterhaus Jena entre 2009 y 2011 según Fabulamundi. Durante su carrera profesional y artística ha obtenido grandes reconocimientos por su trabajo: ganó el Premio del público por *Prinzessin Nicoletta* en 2002 en el Festival de Dramaturgia Heidelberger Stückemarkt; el Premio de Fomento Kleist para Jóvenes dramaturgos con *Kriegerfleisch* en 2003; el Schiller Prize por el Estado Federal de Baden-Württemberg; y el Kasseler Literaturpreis en 2010; entre otros (Berliner Festspiele). En relación con esto, Hellmut Hal Rennert señala que “The German theater festival scene is, of course, also an important incentive for young German writers writing for the stage” (15). Es decir, mediante la escena de los festivales se ofrecen incentivos para los jóvenes dramaturgos. Además, fue invitada al festival de Teatro Mülheim con *Die Ballade vom Nadelbaumkiller* en 2005 y al festival de escritura dramática en el Deutsches Theater Berlin en 2011 (Berliner Festspiele). Asimismo, de acuerdo al Centro cultural ecuatoriano alemán, sus obras son montadas regularmente en los teatros Staatstheater Kassel, Stadttheater Bern, Schauspielhaus Hamburg y Theater Osnabrück.

Según la divulgación realizada por el Goethe Institut, uno de los rasgos característicos de la propuesta dramática de la autora es la escritura de reversiones, aspecto que se enmarca en las tendencias del teatro contemporáneo. Ha adaptado novelas al género dramático, como *The great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald; ha reescrito obras dramáticas de la tradición clásica como *Lysistrata* de Aristófanes y *A Midsummer Night's Dream* de William Shakespeare; y ha creado obras a partir de cuentos de hadas, novelas gráficas y mitos populares (Goethe Institut). En la dramaturgia contemporánea la producción de reescrituras a partir de obras pertenecientes al canon tiene que ver con la búsqueda de

formas que den cuenta de la realidad, para ello, se le otorga un nuevo sentido al objeto. Esta búsqueda se enmarca dentro de la crisis del drama actual –heredera de la crisis del drama moderno– que es sintomática de la crisis sociocultural, histórica, identitaria y “mundial” que vivimos actualmente. El sistema capitalista, la instalación de la sociedad de consumo, la desigualdad social, la pérdida de los valores, la mecanización del trabajo, entre muchos otros aspectos, son las consecuencias de la crisis generalizada que experimentamos hoy en día. Frente a ello, el mundo del arte se cuestiona cómo representar esto. De este modo, la elaboración de reescrituras también da cuenta de la influencia de la obra de origen, así como de las posibilidades de dialogar con la actualidad a través de ella. Por otra parte, el humor negro también es un aspecto característico de la propuesta dramática de la autora. Massimo Salgaro plantea que el humor en *Homo Empathicus* –otra obra de Rebekka Kricheldorf– “(...) is frequently the result of exaggeration, producing the absurd and surrealistic situations that are characteristic of Kricheldorf’s theater” (556). Es decir, en su dramaturgia el humor tiende a la exageración y deviene en situaciones insólitas. Asimismo, mediante el humor negro se combina el tratamiento de temáticas serias con lo risible. Al respecto, Emmanuel Béhague en “Malaises dans la civilisation: Le théâtre de Rebekka Kricheldorf” plantea que la dramaturgia de la autora se caracteriza por la distorsión, la exageración y la ambigüedad, cuya escritura tiende a transgredir los límites, donde los distintos géneros o préstamos de ellos se suceden y a veces se superponen, como la incorporación que realiza del cuento (9). De este modo, su escritura rompe con los límites tradicionales, por ejemplo, mediante la utilización de diversos géneros o la adhesión de sus elementos dentro de sus obras.

Entre sus reescrituras se encuentra *Villa dolorosa o Tres cumpleaños fracasados* (2009) que fue comisionada por el Theaterhaus Jena como una versión de *Tres hermanas* (1901) del autor ruso Antón Chéjov. El argumento de la obra se resume en la celebración fallida de los cumpleaños de Irina y la progresiva apropiación de Janine sobre el control de la casa. Se centra en la convivencia familiar de los Freudenbach, compuesta por los siguientes miembros: Masha Freudenbach de Klepstedt, casada infelizmente a los 25 años; Irina Freudenbach de 28 años, quien no trabaja y estudia de forma irregular en la universidad; Olga Freudenbach de 37 años, la única que trabaja activamente en la familia como profesora; y Andréi Freudenbach de 38 años, cuya única ocupación es ser escritor. A

ellos se suman el amigo de Andréi, Georg de 45 años, quien está casado infelizmente y empieza a tener una relación paralela a su matrimonio con Masha; y Janine de 20 años, quien tiene una relación con Andréi y se muda a la casa rápidamente. Por otra parte, hay dos figuras que no aparecen en escena, sin embargo, son nombrados constantemente: el esposo de Masha llamado Martin y la esposa de Georg. La obra transcurre en tres actos que se corresponden con la celebración de los cumpleaños número 28, 29 y 30 de Irina, los que se celebran en el salón de la casa familiar, ubicado en una villa deteriorada. En el primer acto Georg y Janine conocen al resto de la familia Freudenbach, puesto que sólo tenían relación con Andréi. En el segundo acto vemos la evolución de las relaciones entre los personajes: Masha y Georg tienen una relación y están engañando a sus parejas; mientras que Janine está viviendo en la casa familiar y tiene un hijo con Andréi llamado Lukas. En el tercer acto continúa la relación entre Masha y Georg y Janine tiene una hija más con Andréi llamada Sophie. En la obra podemos ver la fragmentación de los vínculos entre los personajes y la falta de sentido existencial en ellos, quienes tienen continuas conversaciones sobre la insatisfacción que les producen sus vidas, sin embargo, no toman acción para modificarlas. En relación con esto, la divulgación realizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura da cuenta de que la obra muestra mediante el humor negro la decadencia de la clase social privilegiada y la búsqueda de su significado en el mundo moderno, en el que los personajes tienen una vida monótona que desearían cambiar sin poder conseguirlo. En este sentido, la familia Freudenbach pertenece a una clase media venida a menos, sin embargo, ha recibido como herencia de sus padres intelectuales una educación elevada y la casa que ha ido destruyéndose progresivamente, pese a ello, ninguno de los personajes asume esta situación, a excepción de Olga. Por ello, intentan buscar el propósito de sus vidas y su lugar en el mundo, mientras viven la monotonía del día a día.

Por otra parte, el argumento de *Tres hermanas* se define por la progresiva apropiación de la casa por parte de Natalia y por la convivencia de la familia aristocrática de los Prozórov con los militares. En *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*, Peter Szondi plantea que *Tres hermanas* muestra rudimentos de la acción tradicional: en el primer acto se celebra el santo de Irina; el segundo se nutre de las transformaciones experimentadas desde el primero –como la boda de Andréi y el

nacimiento de su hijo—; el tercero se desarrolla de noche cuando un incendio se propaga por la vecindad; y el cuarto muestra el duelo debido a la muerte del prometido de Irina el día en que el regimiento parte de la ciudad y los Prozórov terminan sumiéndose en el tedio de la vida provinciana (93). Asimismo, está compuesta por los personajes de la familia que mencioné anteriormente, sin embargo, aquí la esposa de Andréi es Natalia Ivanovna; el esposo de Masha es Kuliguin y el hombre con el que mantiene una relación fuera de su matrimonio es Alexandr Ignátievich Vershinin. Por otra parte, existen personajes que son suprimidos de la acción en *Villa dolorosa*: Tusenbach, Chebutikin, Fedótik, Rode, Ferapont y Anfisa. Podríamos decir que esto sucede porque pertenecen al mundo militar que no tiene relación con el contexto actual. Por otro lado, la supresión del personaje de Anfisa se explica por la clase socioeconómica a la que pertenece la familia, lo que provoca que no tengan dinero para pagar a una empleada doméstica. Además, en *Tres hermanas* la acción transcurre en la capital de una provincia en Rusia.

Con respecto a esto, la difusión realizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura da cuenta de que *Villa dolorosa* comparte los temas centrales de *Tres hermanas*: la soledad, la falta de iniciativa y el tedio de una clase acomodada, pero incorporando el tratamiento irónico. Ambas obras nos muestran la soledad de los personajes, las dificultades de establecer vínculos con los demás y la fragmentación de la familia; la pérdida de la capacidad de acción de los personajes para modificar sus realidades y perseguir sus deseos; y el aburrimiento en la monotonía de la vida y las constantes conversaciones que no llegan a nada. A su vez, el tratamiento irónico tiene relación con el humor presente en la dramaturgia de Rebekka Kricheldorf, humor que también está presente en Antón Chéjov. Asimismo, ambas obras presentan espacios dramáticos de los que emergen una serie de problemáticas, las que dialogan con sus contextos de producción, como veremos más adelante.

Villa dolorosa podría ser entendida como una reescritura de *Tres hermanas* si estuviéramos aplicando lo dicho por Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989). Este define la intertextualidad como una relación de copresencia entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro (10). Pese a que es evidente la relación hipertextual entre ambas obras, nuestra hipótesis es que Rebekka Kricheldorf elabora una parodia contemporánea de *Tres hermanas* en *Villa dolorosa*,

entendiéndola como Linda Hutcheon en *A Theory of Parody: The teachings of twentieth-century art forms* (1985). La teórica define la parodia como repetición con diferencia, la que posee una distancia irónica y crítica entre el texto parodiado y la nueva obra incorporada, siendo sus principales formas operativas las versiones irónicas de la “transcontextualización” y la inversión (32). La parodia contemporánea permite que la autora realice una reflexión metadramática en torno a la utilidad del teatro y del arte en la sociedad actual, mediante el cambio en el foco desde la reflexión sobre el trabajo en *Tres hermanas* hasta la reflexión sobre el arte en *Villa dolorosa*. Del mismo modo, ambas obras contienen aspectos que dan cuenta de la crisis del drama –moderno y contemporáneo– en el que están insertas: el estancamiento de la acción, la incomunicación en el diálogo y la condición existencial de los personajes.

Para el análisis de las obras utilizaremos una estructura paralela, dando cuenta de las similitudes y de las diferencias entre ellas, en el primer capítulo revisaremos *Tres hermanas* y en el segundo capítulo examinaremos *Villa dolorosa o Tres cumpleaños fracasados*. Esta estructura se resume de la siguiente forma: la ubicación de las obras dentro de sus contextos dramáticos –la crisis del drama moderno y la crisis del drama contemporáneo–; daremos cuenta de la crisis identitaria, social, cultural, histórica y de carácter generalizado en el que surgen las obras; la caracterización de las dramaturgias de los autores; y el análisis. En el análisis nos centraremos en: el estancamiento de la acción, la incomunicación en el diálogo, la condición existencial de los personajes, la reflexión en torno a la educación, el trabajo y el arte, y finalmente, el humor. Además, en el segundo capítulo veremos de qué forma *Villa dolorosa* se constituye como una parodia contemporánea de *Tres hermanas*, por lo que incorporaremos la proposición de Linda Hutcheon en *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-century Art Forms* como marco teórico central en nuestro análisis. Asimismo, veremos la incorporación de la reflexión metadramática en torno a la utilidad del teatro y del arte en la sociedad actual, lo que es posibilitado por el carácter autorreferencial de la parodia. Por otra parte, para el análisis de los elementos del drama moderno y del drama contemporáneo utilizaremos principalmente los siguientes textos teóricos: *La crisis del personaje en el teatro moderno* de Robert Abirached; el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, cuyos autores estaremos especificando en el desarrollo; *Nuevos territorios del diálogo*, cuyos teóricos estaremos especificando; *El personaje teatral contemporáneo*:

descomposición, recomposición de Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon; *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico* de Peter Szondi; y “El habla solitaria” de Anne Ubersfeld. Por otro lado, para dar cuenta del contexto de *Tres hermanas* utilizaremos los planteamientos de Raymond Williams en *Drama from Ibsen to Brecht* (1961) y de Robert Brustein en *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro* (1962).

I. TRES HERMANAS DE ANTÓN CHÉJOV

Peter Szondi (1929-1971) postula la idea del drama como una entidad absoluta en *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*, lo que explica de la siguiente manera:

El drama es una entidad absoluta (...) tiene que verse despojado de cuanto le sea ajeno. No conoce nada fuera de sí mismo. En el drama se encuentra ausente el dramaturgo (...) no se escribe, sino que se planta en escena. Los términos enunciados en él serán siempre “re-soluciones” que se profieren en el entorno de una situación, sin excederla (...) el drama es sólo en su conjunto propiedad del autor, sin que esa relación constituya un elemento esencial de su condición. Respecto al espectador el drama evidencia el mismo carácter absoluto (...) pero la pasividad absoluta ha de transmutarse (y de ahí radica la experiencia dramática) en actividad irracional: el espectador se verá arrastrado hacia el seno de la función convirtiéndose así en agonista (bien entendido que a través de los protagonistas). La relación entre espectador y drama conoce sólo la separación absoluta y la identidad absoluta, pero no injerencias por parte del espectador ni tampoco interpelaciones a éste desde el drama (...) el carácter absoluto del drama puede formularse aún desde otra perspectiva señalando que se trata de una entidad primigenia. No es la exposición (secundaria) de algo (primario), sino que se representa a sí mismo; es idéntico a sí mismo. La acción que expone, al igual que cada una de sus réplicas, es “original” y adquiere realismo a medida que brota sobre el escenario (74-76).

De acuerdo a lo planteado por el autor, el carácter absoluto del drama lo define y tiene su influencia desde el dramaturgo hasta los espectadores. Además, el contenido representado debe ser original. Asimismo, Szondi plantea que el tiempo del drama “(...) será siempre el presente (...) confiriéndole de su propio tiempo (...) debe contener en su seno el germen del futuro (...) lo cual será viable gracias a la estructura dialéctica fundada en la relación interpersonal” (76-77). Es decir, el drama sucede en el momento y debe interactuar con su propio tiempo, sin embargo, también tiene que contener algo del futuro. Por otra parte, señala que el carácter absoluto del drama se muestra en el precepto de la motivación:

(...) el precepto de la motivación y la consiguiente exclusión de la casualidad. La casualidad constituye una incidencia de origen externo, mientras que la motivación supone una causalidad interna, arraigada en los fundamentos del drama (...) se deriva, en suma, de su origen dialéctico (...)

También en este sentido el diálogo es el soporte del drama. Que el drama existe dependerá de si el diálogo es posible (78).

De este modo, la casualidad se anula porque supone una influencia externa que actúa sobre el drama, lo que se opone a su carácter absoluto. En cambio, la motivación tiene su origen en la dialéctica, como el elemento en el que se sostiene el drama. Sin embargo, frente a esta concepción, Helène Kuntz y David Lescot señalan en “Drama absoluto” que “(...) en el curso del período histórico –1880-1950– observado por Szondi, la adecuación del enunciado formal y del enunciado del contenido se hizo problemática, inaugurando una “crisis del drama” (...)” (82). Ésta es sintomática de la crisis de la experiencia que se estaba atravesando en el nivel social, cultural, histórico e identitario, lo que revisaremos específicamente en la sociedad rusa habitada por Antón Chéjov. Por ejemplo, en *Tres hermanas* se expresa en la relación entre el espacio dramático y los personajes: es una ciudad provinciana alejada de la cultura –representada por Moscú– donde los vicios se han apoderado de sus habitantes y han contaminado a los integrantes de la familia Prozórov, quienes se consideran a sí mismos superiores a los demás por su clase socioeconómica y por el nivel de educación que han recibido, por lo que solamente comparten con los militares.

Por otra parte, la crisis identitaria se expresa en el plano individual: los personajes entran en conflicto consigo mismos porque lo que quieren ser no se corresponde con lo que son debido a que han perdido los aspectos que definen sus identidades. Sin embargo, también se muestra en el plano colectivo, ya que la familia –como la base de la sociedad– se encuentra desintegrada: los Prózorov han perdido a su padre; Andréi se vuelve la cabeza de la familia al ser el hermano mayor y el hombre de la casa; Natalia, la novia de Andréi, se “integra” y empieza a tomar el control y la posesión de la casa gradualmente; Masha engaña a su esposo Kuliguin con Vershinin; Vershinin engaña a su esposa con Masha, esposa que intenta suicidarse constantemente porque éste sale de su casa; y Natalia le es infiel a Andréi. En suma, las relaciones entre los integrantes de una misma familia están completamente dañadas.

Por otro lado, la crisis histórica se plasma en las transformaciones que se están viviendo y que son referidas por los personajes. Esta “crisis” se ha mantenido y exacerbado en nuestro siglo –por ejemplo, debido al sistema capitalista, la sociedad de consumo, la

guerra, el aumento de la desigualdad, entre otros factores– lo que provoca que se sigan elaborando nuevas formas dramáticas que respondan y den cuenta de la realidad actual. De este modo, la “crisis del drama” se expresa, fundamentalmente, en la transformación que sufren sus elementos centrales: la fábula, los personajes y el discurso.

Antón Chéjov (1860-1940) fue uno de los dramaturgos más destacados de su época y continúa siendo influyente hasta el día de hoy, en parte, porque su dramaturgia contiene elementos que son antecedentes del teatro contemporáneo –como la “inacción” o lo “conversacional”–, por ende, dan cuenta de la crisis del drama. En *De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro* Robert Brustein caracteriza la dramaturgia de Chéjov diciendo que la realidad se vuelve la esencia y sustancia de su arte, por ello, con el propósito de lograr la verosimilitud dramática realiza una disposición aparentemente arbitraria del paisaje, los rasgos de los personajes, el diálogo sin objeto, los ritmos cambiantes y el estilo poético (155). Sin embargo, plantea Brustein, Chéjov no logra por entero suprimir sus actitudes personales o abstenerse de juzgar a sus personajes: sus obras reflejan tanto su simpatía por el que sufre, como su rebelión frente a la absurdidad humana, alternando entre sentimientos de insatisfacción y pinceladas de irónico humor (156-157). Es decir, el compromiso de Chéjov con la representación de la realidad no impide la existencia simultánea de su empatía con las “víctimas”, la elaboración de una perspectiva crítica y la utilización del humor. En relación con esto encontramos la noción del tono, el que permite elaborar una crítica, del mismo modo que el humor. En la dramaturgia de Antón Chéjov la utilización del humor es un rasgo importante. De hecho, el humor como un medio para mostrar la insatisfacción frente a la realidad es una característica que comparte con Rebekka Kricheldorf: la autora utiliza el distanciamiento crítico e irónico de la parodia contemporánea y el humor negro para elaborar su perspectiva. En relación con esto, en *Drama from Ibsen to Brecht* Raymond Williams señala que Chéjov veía en el modo social de vida la frustración, el estancamiento, la pérdida del sentido, la desilusión y la apatía dentro de una atmósfera que se caracteriza por la incapacidad de hablar (104-106). En este sentido, el autor busca representar las problemáticas de la realidad social y la poca capacidad de comunicación.

Por otra parte, Brustein señala que todas las obras de Chéjov están construidas sobre el mismo modelo temático, este es, el conflicto entre un explotador y sus víctimas, mientras

la acción sigue el mismo desarrollo: el gradual despojamiento de sus legítimas herencias; por ejemplo, en *Tres hermanas* Natalia desaloja gradualmente a la familia Prozórov de su casa provinciana, lo que muestra la degeneración de la cultura en el mundo moderno (171-172). Por medio de este modelo se problematiza el concepto de la acción: no progresa con un ritmo perteneciente a una forma dramática clásica, por ello, no avanza hacia la resolución final del conflicto. De hecho, Natalia Ivanovna logra cumplir con su propósito de tomar posesión de la casa familiar, mientras que los demás integrantes se mantienen en la incertidumbre de lo que les depara el futuro. En relación con esto, Jean-Pierre Sarrazac plantea en “Fábula (crisis de la)” que se afecta la lógica clásica de la fábula que está “(...) fundada en la progresión constante de la acción hasta la resolución final del conflicto (...) cede el paso a una nueva organización, a una nueva “división” más estática, o estático-dinámica (...) la noción de *situación* tiende a dominar a la de acción” (94). Es decir, la resolución del conflicto no es lo central en la obra, pese a que el conflicto genera un efecto sobre los personajes.

En relación con el concepto de fábula, Joseph Danan en “Acción (es)” señala que “La crisis de la acción está, por naturaleza, en el corazón de la crisis del drama (...) por ejemplo, con su descentramiento e, incluso, su fragmentación en la escritura de Chéjov” (37). Siguiendo su planteamiento, en *Tres hermanas* lo más relevante no serán las acciones realizadas por los personajes, sino más bien el diálogo sostenido entre ellos, la inacción es muestra de la pérdida de la capacidad de acción y de la monotonía en la que viven. Al mismo tiempo, en “Mímesis (crisis de la)” Mireille Losco y Catherine Naugrette plantean que “El problema de la representación en el arte se origina en el siglo XX dentro de una crisis de la mimesis, que es un replanteamiento de la relación mimética de la obra de arte con lo real” (128). En este sentido, la transformación del mundo –entendido como lo “real”– tuvo sus consecuencias sobre el mundo del arte: la forma dramática tradicional agotó su capacidad para dar cuenta de la realidad, lo que se ha exacerbado en nuestro contexto actual. Asimismo, Danan señala que “Actuar es primero que todo querer actuar. La crisis de la acción encuentra su origen (...) en la crisis del sujeto, en las fallas del yo y de su capacidad de desear (...) de Chéjov a Beckett, han hecho de esta capacidad, convertida en problemática, el tema mismo de sus obras” (38). Es decir, el sujeto se encuentra en un estado de inacción, de estatismo y de resignación frente a su realidad personal y el mundo

que lo rodea, lo que provoca que desee muchas cosas, pero que no emprenda acción para que ninguna se concrete. Es más, aunque la acción se ejecute, la realidad tampoco coincide con la perspectiva idealizada que se tiene de las cosas.

A propósito del vínculo del sujeto con su realidad y con el mundo, Jean-Pierre Sarrazac plantea en “Diálogo (crisis del)” que:

(...) en un cuestionamiento de la relación interindividual entre los personajes (...) su relación problemática con el mundo –la sociedad, el cosmos– (...) se nos presenta en un estado de soledad, casi de aislamiento, en todo caso de separación en relación con los otros personajes y, muy a menudo, respecto de sí mismo (...) el diálogo se diluye frente al monólogo (74).

De acuerdo a Sarrazac, la relación entre los personajes y el vínculo que tienen con el mundo se define por la fragmentación y se extiende hasta ellos mismos –con ello, la identidad se vuelve problemática– lo que ocasiona que el monólogo adquiera una mayor vigencia. Sin embargo, ocurren dos cosas al mismo tiempo: se produce un debilitamiento y una apertura dentro del diálogo que da espacio al monólogo; además de la progresiva sustitución por el monólogo. En *Tres hermanas* la utilización del monólogo da cuenta del fracaso de la comunicación: muestran la necesidad de expresión de los personajes, sin embargo, cuando han terminado de ejecutarse, no reciben una respuesta satisfactoria –la mayoría de las veces– por parte de quien ha escuchado este discurso. Del mismo modo, vemos el fracaso del diálogo como un medio para obtener entendimiento y generar un vínculo con el otro. En el segundo acto tenemos un ejemplo muy significativo en el diálogo sostenido entre Andréi y Ferapont:

Andréi: (...) Mañana, viernes; no tenemos sesión, pero de todos modos iré... ya encontraré qué hacer. En casa me aburro... (*Pausa.*) ¡Mi viejo amigo, de qué manera más extraña cambia la vida y cómo engaña! Hoy, por matar el tedio, por no saber que hacer, he echado mano de este libro, un viejo curso de lecciones universitarias, y me han dado ganas de reír... Dios mío, yo secretario de la Administración del *zemstvo*, de la Administración en que es presidente Protopófov; (...) yo, que sueño todas las noches con que soy profesor de la Universidad de Moscú, un profesor famoso del que se enorgullecerá Rusia entera!

Ferapont: No sé... Oigo mal.

Andréi: Si oyeras bien, quizá no hablaría contigo de este modo. Necesito hablar con alguien, pero mi mujer no me comprende, y temo hablar con mis hermanas, temo que se rían de mí, que me

avergüencen... No bebo, no soy amigo de restaurantes pero, con qué satisfacción, caro viejo, estaría ahora sentado en algunos de los de Moscú (...) (43-44).

Andréi comienza su discurso hablando del trabajo que debe realizar el día de mañana y manifiesta que no quiere estar en su casa por el aburrimiento que siente en la misma. El aburrimiento es uno de los motivos más importantes dentro de la obra y se muestra, por ejemplo, en la inacción: la monotonía en la que viven los personajes y la pérdida de la capacidad de acción frente a su propia realidad; el vínculo del aburrimiento con el trabajo; entre otros. Luego Andréi comienza a reflexionar acerca de los cambios y la condición ilusoria de la vida que lo reduce a la posición de espectador. El sueño y el deseo real de Andréi de ser profesor universitario no se ha materializado en su realidad, al contrario, la grandeza de su sueño queda eclipsada con la posición que ocupa dentro de la administración y en una capital de provincias. Sin embargo, se produce el fracaso del intercambio verbal, puesto que Ferapont no puede oír bien lo que Andréi le está contando, aún así, este le confiesa que si oyera bien, probablemente no hablaría con él de ese modo. En la gran mayoría de la obra, Andréi está aislado del resto o tiende a desaparecer de escena repentinamente. El único personaje con el que se atreve a hablar es externo a su familia, lo que nos muestra el debilitamiento de su relación con ella y con su esposa. Esto se vincula a la noción de lo íntimo. Catherine Treillhou-Balaudé plantea que el teatro íntimo “(...) abrirá el terreno de la puesta al descubierto, en la palabra y los silencios que la perforan, de lo más escondido, de lo inexpresivo, de lo irrepresentable (...) o de los cimientos implícitos de las relaciones íntimas, familiares o conyugales (en la estela de Chéjov) (...)” (“Íntimo” 112). Lo íntimo se vincula a la posibilidad de Andréi de expresar lo que no confesaría a nadie más, esto es, cómo se siente frente a su propia vida. Asimismo, este señala que ir a Moscú le daría la satisfacción que necesita. A lo largo de la obra se construye la imagen de Moscú como un lugar utópico donde se solucionarían todos los padecimientos de los personajes que integran la familia, ya que también es el sitio donde nacieron. Es más, Moscú es la antítesis del medio provinciano en el que habitan. En relación con esto, Szondi plantea que el monólogo de Andréi “(...) no brota del diálogo, sino de su negación. La expresividad de esta manera de hablar ignorando al otro estriba en el contraste virulento y paródico que supone respecto al diálogo auténtico, que queda así relegado a la mera utopía” (97). Siguiendo este planteamiento, pese a que los personajes se

encuentren interactuando entre sí constantemente, el diálogo auténtico no se produce, puesto que no existe comunicación o interés por parte de los interlocutores de entenderse mutuamente.

A lo largo de la obra está muy presente la reflexión en torno al trabajo. Brustein señala que una de las opiniones reiteradas en Chéjov es “(...) la idea del poder terapéutico del trabajo (...) el conflicto entre el trabajo y el ocio es, por supuesto, uno de los temas centrales de sus obras” (163). En *Tres hermanas* existe una tensión entre dos perspectivas acerca del trabajo: por un lado, el potencial que tiene sobre el sujeto para mejorar su vida y la revolución que podría generar en la sociedad; por otro lado, las consecuencias dañinas que tiene sobre el sujeto. Por ejemplo, en el primer acto Olga realiza una reflexión acerca de los últimos cuatro años en que ha estado trabajando activamente:

Olga: (...) (*Pausa.*) La verdad es que, en estos cuatro años, desde que enseñé en el gimnasio, siento que cada día voy perdiendo, gota a gota, las fuerzas y la juventud. Y sólo crece y se hace más fuerte un sueño...

Irina: Ir a Moscú. Vender la casa, liquidar todo lo de aquí y a Moscú...

Olga: ¡Sí! A Moscú, cuanto antes.

Chebutikin y Tusenbach se ríen (6-7).

Olga expresa que su trabajo como profesora ha provocado su deterioro físico y su agotamiento, lo que provoca que crezca su sueño de ir a Moscú cuanto antes. Ella encuentra entendimiento en su hermana Irina, puesto que comparte el mismo deseo de abandonar el lugar donde están e irse a Moscú. Frente a sus palabras, Chebutikin y Tusenbach se ríen, ya que no entienden el deseo de las hermanas de volver a su lugar natal. En relación con esto, Williams plantea que en la obra de Chéjov la relación entre lo que sienten y lo que pueden decir los personajes es decisiva, ya que están constantemente haciendo revelaciones explícitas de sí mismos: existe un deseo y una necesidad de decir la verdad sobre sí mismos (105). Siguiendo su planteamiento: Olga expresa abiertamente la verdad sobre su situación actual por la necesidad que siente de comunicarlo, pese a que solamente encuentra entendimiento en su hermana. Por otra parte, Brustein señala cómo la familia permanece incómodamente suspendida entre su idealización del pasado –Moscú como una ciudad soleada, llena de flores, refinada, sensible, culta– y su resentimiento frente a la depresiva

existencia provinciana –la frialdad, la estupidez y la monotonía– (181). De este modo, Moscú es el lugar donde se materializa la felicidad, la cultura y la concreción de los deseos de los integrantes de la familia, en contraste con lo que representa para ellos la provincia en la que habitan. El deseo de ir a Moscú los mantiene en un estado de inacción en el presente, mientras concentran sus deseos en el futuro lejano en el que irán, aunque esto no se concretará. Con ello, se muestra cómo los deseos de los personajes no logran hacerse realidad.

En relación con los deseos, Masha tiene una relación fuera de su matrimonio con Vershinin y desearía poder estar con él, el amor que siente por él mismo se lo confiesa a sus hermanas en el tercer acto:

Masha: Quiero confesaros una cosa, queridas hermanas. Tengo el alma atormentada. Os lo confesaré a vosotras y no lo diré a nadie más, nunca... Os lo diré todo en seguida (*En voz baja.*) Es mi secreto, pero vosotras debéis saberlo todo... No puedo callar. (*Pausa.*) Amo, amo... Amo a este hombre... Acabáis de verle... (...) En una palabra, amo a Vershinin...

Olga: (*se va a su cama detrás del biombo*) Deja esto. De todos modos no te oigo (...)

Masha: Queridas hermanas mías... Os lo he confesado todo, ahora callaré... Ahora seré como el loco descrito por Gógol... silencio... silencio... (93-94).

Olga probablemente ya sabía de los sentimientos de Masha hacia Vershinin –puesto que la gran mayoría sabía que estaban teniendo una relación–, sin embargo, la confesión provoca que la situación se exteriorice y lo vuelve un problema mayor, ya que ambos están casados. Masha sentía la necesidad de comunicar lo que sentía, aún sabiendo que esto no provocará que su situación cambie.

A propósito de la confesión, en el tercer acto Chebutikin realiza un monólogo acerca de su propia situación:

Chebutikin: (*sombrío*) ¡Que se vayan todos al diablo...! ¡Al diablo...! Creen que soy un doctor, que sé curar todas las enfermedades, y no sé absolutamente nada, he olvidado todo lo que sabía, no recuerdo nada, absolutamente nada (...) El miércoles pasado, en Zásip, cuidé una mujer: ha muerto y yo soy el culpable de su muerte (...) quizá ni siquiera existo y sólo me parece que ando, como y duermo. (*Llora.*) ¡Oh, si pudiera no existir! (*Deja de llorar, sombrío.*) (...) Ayer hablábamos en el club de Shakespeare, de Voltaire... Yo no los he leído, no he leído nada, y me daba aires de entenderlo. Otros hacían como yo. ¡Qué vulgaridad! ¡Qué bajeza! Entonces me acordé de aquella

mujer del miércoles a la que mandé al otro mundo... lo recordé todo y se me quedó el alma rota, me sentí asqueroso, abominable... entonces bebí y me emborraché... (80-81).

Chebutikin comienza su monólogo diciendo que la percepción que tiene la gente de él no coincide con la realidad, ya que ha olvidado todo lo que sabía y por ello murió una mujer que tenía a su cargo. Se cuestiona acerca de su propia existencia puesto que solamente realiza las actividades básicas de cualquier ser humano. Esto entra en relación con la inacción: Chebutikin vive una existencia vacía y monótona en la que no existe la felicidad, sin embargo, tampoco toma alguna acción para cambiar su realidad, aunque tiene consciencia de su situación. Después habla del club de Shakespeare, de cómo no ha leído nada del autor pero fingía entenderlo y veía que otros hacían lo mismo que él. Existe un intento por aparentar algo que realmente no se es con la finalidad de encajar dentro de cierto grupo debido a la presión social que existe. En soledad y a través del monólogo Chebutikin puede expresar el sufrimiento que siente frente a su existencia.

En relación con esto, podemos incorporar la noción de lo conversacional, Arnaud Rykner y Jean-Loup Rivière plantean en “Conversación” que:

Para Szondi la conversación (...) tiende a vaciar la palabra de su contenido, a volverla extranjera en cuanto al estatus y el devenir de los personajes (...) pone en peligro las estructuras mismas del drama (...) no tiene origen subjetivo, no se prolonga en ninguna “acción” (...) Chéjov es uno de los autores que más trabajó en esta revolución de la palabra teatral (62-63).

Es decir, la noción de la conversación entra en conflicto con la estructura dramática tradicional puesto que no se prolonga en ninguna acción que permita avance. Frecuentemente la conversación no lleva a nada, sino que se repiten una y otra vez las mismas ideas sin llegar a ninguna resolución concreta o no se ejecuta ningún cambio sobre la realidad.

En el primer acto, Irina tiene una revelación acerca de cómo tiene que empezar a vivir su vida:

Irina: (...) de pronto, he tenido la impresión de que para mí todo está claro en este mundo y que sé cómo se ha de vivir (...) 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

(...) Dios mío, no es cuestión de ser criatura humana, mejor es ser buey, mejor es ser un simple caballo y trabajar, que ser una mujer joven y levantarse al mediodía, tomar luego el café en la cama, pasarse después dos horas vistiéndose... ¡Qué horror! Tengo tantas ganas de trabajar como sed se tiene a veces, cuando hace mucho calor. (9-10).

Irina tiene la certeza de que en el trabajo reside el sentido y el fin de la vida, donde se encuentra la felicidad y el entusiasmo, por lo que se convierte en su aspiración. Al mismo tiempo, rechaza la vida de las mujeres jóvenes que permanecen ociosas y no trabajan, es decir, la vida que ha llevado hasta el momento. En relación con esto, Brustein señala que gran parte del humor en Chéjov procede del contraste irónico entre las opiniones de un personaje y su conducta (164). Siguiendo lo planteado por el autor que Irina idealice la idea del trabajo provoca la risa porque es una realidad que no ha experimentado todavía por su clase socioeconómica.

Por ello, en el segundo acto vemos la transformación que ha sufrido su visión del trabajo después de experimentarlo: “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...” (50). Irina todavía no rompe del todo su idealización, puesto que piensa que la actividad específica que está realizando es el problema y no se da cuenta que la realidad del trabajo es dura y que lo que busca probablemente no lo podrá encontrar.

Asimismo, en el tercer acto la joven llega a un punto de quiebre después de estar trabajando por un tiempo:

Irina: (*sollozando*) ¿Dónde, dónde se ha perdido todo? ¿Dónde está? ¡Oh, Dios mío, Dios mío! Lo he olvidado todo, todo... se me ha confundido en la cabeza... No recuerdo cómo se dice “ventana” en italiano, o “techo”... Lo olvido todo, cada día olvido más, y la vida se va y no volverá nunca; nunca, nunca iremos a Moscú... Ya veo que no iremos (...) (*conteniéndose*) Oh, qué desgraciada soy... No puedo trabajar, no trabajaré más. ¡Basta, basta! Fui telegrafista, ahora estoy empleada en la administración municipal y siento odio y desprecio por todo lo que me dan a hacer... Voy ya para los veinticuatro años, trabajo hace tiempo y se me ha secado el cerebro, me he quedado delgada, fea, vieja, sin ninguna satisfacción, ninguna, ninguna, pero el tiempo pasa y me parece que cada vez me alejo más de la vida auténtica y hermosa, que avanzo cada vez más hacia un abismo. Estoy desesperada y no comprendo cómo todavía vivo, cómo no me he matado aún... (91).

Irina se encuentra en un momento de desesperación donde se cuestiona cómo se ha perdido todo, puesto que ha olvidado cómo se dicen unas palabras en italiano, es decir, ya no se acuerda de cosas que considera importantes por la educación que ha recibido de sus padres y que forman parte de su identidad. Además, se refiere al paso del tiempo y a la pérdida del mismo, debido a que está viviendo una existencia vacía. También tiene la constatación de que nunca irán a Moscú, puesto que es una ilusión que han elaborado para poder sobrellevar el presente con una promesa del futuro. Irina se refiere a lo desgraciada que se siente, a su incapacidad para trabajar y su deseo de no hacerlo más, debido a que en todos los trabajos que ha tenido odia lo que tiene que hacer. Es decir, ahora es consciente de que no es el trabajo en sí el problema, sino que la realidad de trabajar. Nuevamente, se refiere a cómo ha pasado el tiempo y cómo el trabajo la ha dañado intelectual y físicamente, le ha quitado la satisfacción, la ha hecho alejarse de la vida auténtica y hermosa hasta un abismo, por lo que se pregunta cómo todavía sigue viva. En suma, la visión sobre el trabajo que tenía ha sufrido una transformación radical en la medida en que ha experimentado la realidad de trabajar por un tiempo y ha caído en cuenta de que tenía una idealización del trabajo inicial.

Al final de la obra, en el cuarto acto, nuevamente reflexiona acerca de la condición existencial y el trabajo:

Las tres hermanas están de pie, abrazadas (...)

Irina (*apoya la cabeza en el pecho de Olga*) Día vendrá en el que todos sabrán el por qué de todo esto, el por qué de todos estos sufrimientos; entonces no habrá misterios de ninguna clase, pero mientras tanto, hay que vivir... hay que trabajar, ¡sólo trabajar! Mañana partiré sola, enseñaré en mi escuela y consagraré mi vida entera a quienes quizá sea necesaria. Ahora estamos en otoño, pronto llegará el invierno, la nieve lo cubrirá todo y yo trabajaré, trabajaré... (128-130).

Existe un momento de conexión y de unión entre las tres hermanas por la difícil situación que están atravesando. Irina tiene la esperanza de que en el futuro se descubrirá el por qué de las cosas y de los sufrimientos, sin embargo, piensa que hay que vivir y trabajar hasta que esto suceda. Es decir, la esperanza de encontrar certezas está en el futuro, sin embargo, es consciente de que hay que vivir en el presente. Asimismo, se refiere a la necesidad de consagrarse al trabajo porque puede ser un gran aporte para quienes lo necesitan y cómo

con el paso del tiempo continuará trabajando. Esto da cuenta de la perspectiva del trabajo que mencionamos anteriormente y la valoración que se le otorga a la educación dentro de la sociedad. El trabajo y la educación tienen un poder revolucionario en la transformación de los sujetos y de la sociedad. Con ello, la perspectiva sobre el trabajo de Irina ha cambiado: ahora es un fundamento para continuar con su vida. Anteriormente creía que el matrimonio le iba a entregar lo que buscaba, sin embargo, ya no será posible.

Por otro lado, en el primer acto el barón Tusenbach exhibe su visión sobre el trabajo:

Tusenbach: ¡Oh, dios mío, qué bien comprendo esa nostalgia por el trabajo! Yo no he trabajado ni una sola vez en mi vida. Nací en Petersburgo, ciudad fría y ociosa. Mi familia no supo nunca lo que es trabajar y tener preocupaciones (...) Procuraban evitarme todo trabajo. Sólo que difícilmente lo habrán logrado como creían, ¡difícilmente! Ha llegado la hora: una enorme mole avanza hacia nosotros, se está preparando una fuerte y saludable tempestad, ya está en marcha, ya se acerca, y pronto barrerá de nuestra sociedad la pereza, la indiferencia, la repugnancia por el trabajo, el podrido aburrimiento. Yo trabajaré, y dentro de unos veinticinco o treinta años, trabajarán todos los hombres. ¡Todos!

Chebutikin: Yo no trabajaré.

Tusenbach: Usted no cuenta (11).

La risa está en que Tusenbach siente nostalgia por algo que jamás ha experimentado –del mismo modo en que Irina creía que en el trabajo residía el sentido de la vida sin tampoco haber trabajado–. Sin embargo, señala que el trabajo provocará una revolución dentro de la sociedad porque tiene la capacidad de extirpar todos los males que padece la sociedad rusa –la pereza, la indiferencia, la repugnancia por el trabajo y el aburrimiento– los que se exacerbaban en el medio que habitan. Esta revolución provocará que él y que todos trabajen con el paso del tiempo. Por otra parte, Chebutikin afirma que él no trabajará, sin embargo, Tusenbach dice que él no cuenta. En relación a este punto, Williams plantea que en Chéjov existe una paradoja entre lo que se dice y lo que se hace, lo creído y lo vivido, esto causa el humor, lo que llama “lloriqueo neurótico”, en la insuficiencia y en la persistencia de este tipo de heroísmo, el que resulta ambivalente (108). Siguiendo lo planteado por el autor: el humor está en que Tusenbach diga que siente nostalgia por el trabajo sin haber trabajado nunca; en que crea en la revolución que producirá el trabajo dentro de la sociedad y piense

en trabajar “a futuro” cuando esto suceda; y en pensar que sujetos como él formarán parte de esta revolución. Al contrario, Chebutikin asume que él no formará parte de esta aunque suceda. Más aún, el humor está en que los personajes se reúnan y tengan estas conversaciones sobre el trabajo y las transformaciones que sufrirá la sociedad en el futuro, sin embargo, permanecen en la inacción y no hacen nada para generar los cambios que realmente quieren, sino que confían en que la revolución sucederá. Es decir, los personajes son conscientes de que es necesario que las cosas cambien, sin embargo, no toman acción para que suceda, sino que conversan sobre ello. Al respecto, Williams plantea que “Virtually everyone wants change; virtually no-one believes it is possible. It is the sensibility of a generation which sits up all night talking about the need for revolution, and is then too tired next morning to do anything at all, even about its own immediate problems” (107). En la misma línea que Williams: todos los personajes son conscientes de que hay que hacer un cambio, sin embargo, nadie cree realmente en que es posible realizarlos, por ello, se mantienen hablando acerca de la revolución pero no tienen la fuerza para hacer algo ni siquiera frente a sus problemas inmediatos.

En relación con la utilidad del trabajo, también se habla mucho acerca de la educación. Los personajes reflexionan en torno a la utilidad de tener una educación elevada en el medio provinciano en el que habitan, donde ellos poseen un mayor nivel educacional que el de la mayoría de sus habitantes, en conjunto con los militares. Estos sienten que el nivel educacional que tienen y el nivel de sus aspiraciones –por ejemplo, Andréi quiere ser un reconocido profesor universitario de la Universidad de Moscú– no van de la mano con el lugar en el que habitan, en parte, ésta es una de las razones por la que quieren volver a Moscú. Por ejemplo, Masha se refiere a la educación que recibieron de sus padres:

Masha: Saber tres idiomas, en esta ciudad, constituye un lujo superfluo. Ni siquiera es lujo, sino una especie de apéndice inútil, algo así como un sexto dedo. ¡Sabemos muchas cosas inútiles!

Vershinin: ¡Esa sí que es buena! (*Se ríe.*) ¡Sabemos muchas cosas inútiles! Me parece que no hay ni puede haber una ciudad tan aburrida y triste en la cual resulte innecesaria una persona inteligente e instruida. Supongamos que entre los cien mil habitantes de esta ciudad, atrasada y poco culta, desde luego, no hay más que tres personas como ustedes. Es evidente que ustedes no van a poder vencer a la masa ignorante que las rodea (...) la vida las absorberá, pero no por esto van a desaparecer, a pasar sin dejar huella; cuando desaparezcan, personas como ustedes habrá, quizá seis; luego doce, y así sucesivamente hasta que, al final, la mayoría será como son ustedes. Dentro de doscientos o

trescientos años, la vida en la Tierra será inimaginablemente hermosa, sorprendente. El hombre necesita una vida así, y aunque todavía no se de, ha de presentirla, ha de esperarla, ha de soñar con ella, ha de prepararse para ella; por esto ha de ver y saber más de lo que veían y sabían su abuelo y su padre (25-27).

Masha considera que el conocimiento no tiene utilidad en el lugar en el que viven. En contraste, Vershinin considera que incluso en la ciudad atrasada y poco culta en la que habitan no resulta innecesaria una persona inteligente e instruida, pese a que no puedan vencer a la masa ignorante que los rodea. Es decir, existe un reconocimiento de que la mayoría de la gente no ha recibido la instrucción necesaria. Asimismo, señala que en el futuro habrá cada vez más gente como ellos y que el hombre tendrá la vida que necesita, aunque todavía no suceda, tiene que estar preparado para cuando llegue, haber visto y saber más de lo que sabían las generaciones anteriores. Vershinin plantea que se producirá una transformación dentro de la sociedad y que es importante estar más educado que las generaciones anteriores para vivir la vida que el hombre necesita. En relación con esto, Brustein señala que Chéjov se alinea al lado de sus personajes, puesto que ellos constituyen el último reducto de la cultura contra la mediocridad, la vulgaridad y la ignorancia generalizada de la vida rusa; por ello, desprecia la holgazanería y la indolencia de la clase alta debido a su poca voluntad, de este modo, el conflicto entre las clases superiores cultas y el ambiente embrutecedor proporciona la sustancia básica de la mayor parte de las obras (167-169). Siguiendo lo planteado por Brustein, Chéjov muestra los males de la sociedad rusa –la mediocridad, la vulgaridad y la ignorancia–, sin embargo, también hace una crítica hacia las clases superiores cultas que, pese a los conocimientos que tienen, no toman acción para cambiar la realidad.

Del mismo modo, Masha se refiere al nivel de educación de los habitantes en el segundo acto: “(...) Quizá en otros lugares no es así, pero en nuestra ciudad, las personas más formales, las más nobles y mejores educadas son los militares (...)” (46). A lo largo de la obra se expone una visión positiva de los militares por su comportamiento y el nivel de educación que han recibido. Por lo mismo, en el último acto resulta significativo cuando los militares abandonan la ciudad, puesto que implica que los últimos personajes cultos que quedan en la ciudad son la familia. De hecho, Brustein plantea que la atracción que Masha siente por el coronel Vershinin se explica por el superior refinamiento de este, el vínculo

que tiene con Moscú, el recuerdo de su padre, quien está identificado con la cultura, ya que vivió en la misma calle, fue oficial en la misma brigada y ahora tiene el comando de la vieja batería de su padre (184). Es decir, Vershinin cumple las expectativas de Masha en cuanto al grado de cultura, las que se ha forjado por la educación que ha recibido, mientras que su marido no las cumple pese a ser profesor.

En el último acto, Andréi reflexiona acerca de su existencia:

¡Oh, donde está mi pasado, dónde se ha perdido! Yo era joven, alegre, ingenioso, soñaba y pensaba con elegancia, el presente y el futuro me brillaban con el resplandor de la esperanza. ¿Por qué, apenas empezamos a vivir, nos volvemos aburridos, grises, vulgares, perezosos, indiferentes, inútiles, desdichados?... Nuestra ciudad existe desde hace doscientos años, viven en ella cien mil habitantes, y no hay uno solo que no sea parecido a los otros; no ha habido, ni en el presente ni en el pasado, un héroe, un hombre de ciencia, un artista, un hombre destacado, que despertara la envidia o el deseo ferviente de imitarle... Sólo comen, beben, duermen, luego se mueren... nacen otros y también comen, beben, duermen; luego se mueren... nacen otros y también comen, beben, duermen; para no entontecer de aburrimiento, procuran dar variedad a la vida con la repugnante maledicencia, el vodka, las cartas, los litigios; las mujeres engañan a los maridos y los maridos mienten, simulando que no ven nada, que no oyen nada; una putrefacta influencia oprime a los niños, se extingue en ellos la chispa divina y los jóvenes se convierten en cadáveres lamentables, tan parecidos unos a otros, las mujeres engañan a los maridos y los maridos mienten, simulando que no ven nada, que no oyen nada; una putrefacta influencia oprime a los niños, se extingue en ellos la chispa divina y los jóvenes se convierten en cadáveres tan lamentables, tan parecidos unos a otros, como sus padres... (A *Ferapont, irritado.*) ¿Qué quieres?

Ferapont: ¿Qué? Hay que firmar estos papeles.

Andréi: Me tienes hartos (117-118).

Andréi se refiere a las transformaciones que ha sufrido en relación al pasado: cómo ha perdido las características positivas que tenía como persona y ha adquirido rasgos negativos; y cómo veía el presente y el futuro con esperanza. Por otra parte, se refiere a cómo todos los habitantes de la ciudad son parecidos entre ellos y ninguno destaca, para sobrellevar el aburrimiento caen en vicios y esto provoca que las próximas generaciones también hagan lo mismo. Con su reflexión, Andréi también se refiere a sí mismo: sabe de la infidelidad de su esposa, sin embargo, no hace nada para frenar la situación o tomar una decisión para transformar su vida. No actúa porque está resignado frente a su vida y

deposita la esperanza de un futuro mejor en sus hijos por lo que quiere mantener la estabilidad dentro de la familia. De hecho, el esposo de Masha también se da cuenta de su infidelidad –al menos en el último acto ya demuestra saber lo que está pasando–, sin embargo, decide continuar con su matrimonio porque la ama. Los personajes reconocen la realidad, sin embargo, se niegan a tomar acciones para cambiarla y prefieren mantener la estabilidad de sus vidas, antes que perseguir lo que realmente desean. Frente al monólogo de Andréi, Ferapont no ha escuchado lo que dice y sólo insiste en que hay que firmar los papeles: esto muestra la incomunicación entre ambos interlocutores y la actitud displicente que toma frente a los otros. Sin embargo, en contraste con el discurso anterior, Andréi también exhibe una visión mucho más esperanzada acerca del futuro:

Andréi: El presente es repugnante; sin embargo, cuando pienso en el futuro, ¡qué agradable! Experimento una sensación de alivio, de holgura; a lo lejos veo brillar una lucecita, veo la libertad, veo que mis hijos y yo mismo nos liberamos de la inacción, de la cerveza casera, del ganso con coles, de la siestecita después del almuerzo, del parasitismo vil... (118-119).

Andréi reconoce que el presente está mal, sin embargo, ve en el futuro la esperanza y la libertad, debido a la posibilidad de que él y sus hijos se liberen de la inacción, de los vicios y de la monotonía presente en la sociedad.

En el final de la obra Olga se reúne con sus hermanas y ven cómo los militares se están yendo de la ciudad:

Olga: (*abrazando a las dos hermanas*) la música que toda es tan alegre, tan animosa, ¡se sienten deseos de vivir! ¡Oh, Dios mío! Pasará el tiempo y nos iremos para siempre. Se olvidarán de nosotras, olvidarán nuestros rostros, nuestras voces y cuántas éramos; pero nuestras penas se transformarán en alegrías para los que vivan después que nosotras, la felicidad y la paz reinarán en la tierra; los hombres encontrarán una palabra amistosa para los que vivimos ahora y nos bendecirán. Oh, mis queridas hermanas (...) Un poco más, y sabremos para qué vivimos, para qué sufrimos... ¡Si pudiéramos saberlo, si pudiéramos saberlo!

La música se va haciendo cada vez más débil; Kuliguin alegre, sonriente, trae el sombrero y la toquilla. Andréi empuja el cochecito en el que está sentado Bóbik.

Chebutikin: (*canturreando*) Ta-ra-rá... bumbón... sentado estoy en un mojón... (*Lee un periódico*) ¡Da lo mismo! ¡Da lo mismo!

Olga: ¡Si pudiéramos saberlo, si pudiéramos saberlo! (128-130).

Olga señala que pasará el tiempo y serán olvidadas, pero piensa que lo que están atravesando se transformará en la felicidad y la paz para las próximas generaciones, las que agradecerán a las antiguas. Es decir, ésta es consciente de que la vida que están llevando provocará que caigan en el olvido, sin embargo, espera que tenga algún sentido vivir cómo están viviendo para las futuras generaciones. Asimismo, piensa que en el futuro se descubrirá el sentido de la existencia y del sufrimiento. Además, la música se va haciendo cada vez más débil: vemos a Kuliguin alegre; Andréi está empujando el cochecito en el que está su hijo; y Chebutikin canta una canción y repite que da lo mismo. La acción que está realizando Andréi muestra su decisión de concentrarse en que sus hijos tengan una mejor vida en el futuro y su profunda resignación frente a su realidad. La obra finaliza con la exclamación de Olga acerca de lo que le gustaría saber, esto es, el sentido de la existencia. En relación con esto, Brustein plantea que Chéjov concluye la acción antes de la reversión melodramática convencional: los personajes derrotados, cansados de la vieja vida, comienzan a mirar hacia adelante en pos de una nueva existencia; las tres hermanas meditan sobre el futuro, tal como al comienzo de la obra meditaban sobre el pasado (172-187). Siguiendo lo dicho por Brustein, el paso del tiempo es importante dentro de la obra, puesto que los personajes miran hacia atrás o hacia adelante, sin embargo, no se concentran en tomar acción en el presente, sino que se mantienen en un estado de meditación. Ellos se vuelven los espectadores de cómo los militares abandonan la ciudad, cómo ellos se mueven; mientras que ellos se quedan en el mismo lugar y las mismas circunstancias, pese al deseo que sienten de irse de la ciudad y de avanzar.

Por último, resulta importante referirnos al humor como un elemento central de la dramaturgia de Chéjov. Florence Baillet y Clémence Bouzitat plantean en “Ironía / humorismo / grotesco” que son tres nociones ligadas a lo cómico, pero a un cómico “(...) atormentado por la duda y los contrastes, incluso inquietante, hasta suscitar una risa pálida, terminan generalmente en nada, en un signo de interrogación, dando una impresión de inacabado, o de atentado a la forma dramática tradicional” (114). En la misma línea que estos autores, esta noción de lo cómico no va de la mano con una risa fácil, sino que genera otro tipo de reacción en el espectador y rompe con la forma tradicional. Un aspecto en común entre *Tres hermanas* y *Villa dolorosa* es el humor. Sin embargo, en *Villa dolorosa* el

humor puede identificarse con el humor negro, lo que es una característica importante de la dramaturgia de Rebekka Kricheldorf y del contexto contemporáneo en que se enmarca la autora. Además, Baillet y Bouzitat señalan que en la ironía “(...) una sospecha se introduce en el seno de un lenguaje que sugiere lo contrario de lo que aparenta decir (...) sería incluso el solo medio posible de poner en relación “cuando hay todavía relación pero ya desajustada entre los dos objetos” (114). El uso de la ironía entra en relación con la parodia contemporánea, puesto que ésta se vale del distanciamiento crítico e irónico como recursos.

En el segundo capítulo veremos cómo *Villa dolorosa* se constituye como una parodia de *Tres hermanas*: ésta utiliza el argumento base de la obra –esto es, la progresiva apropiación de la casa por parte de la pareja de Andréi, Natalia Ivanovna– y la elaboración de un nuevo sentido en torno al mismo. Además, se conserva el argumento en otros elementos fundamentales: los personajes de la familia, Natalia y Vershinin; la relación entre Masha y Vershinin; el actuar de la esposa de Vershinin; entre otros elementos. Asimismo, revisaremos las dimensiones que vimos a lo largo de este primer capítulo y que se plasman en *Villa dolorosa* también, aunque con sus particularidades. La inacción, en su directa relación con la crisis de la fábula, de la acción y de la mímesis, así como el motivo del aburrimiento; el problema de la comunicación en su vínculo con la crisis del diálogo que impulsa la utilización del monólogo y el desarrollo de lo conversacional; el tema del trabajo que supone una reflexión en torno al progreso –por ello, la reflexión sobre el tiempo– y la realización del sujeto; y el tema de la educación. Todas estas dimensiones son muestra de la crisis social, histórica e identitaria que revisamos anteriormente en la obra y que se vinculan al tono, que se desarrolla a través del humor y la comicidad amarga, como característica de la dramaturgia de Antón Chéjov. El tono nos permite generar la relación con *Villa dolorosa*, puesto que es a través del distanciamiento crítico e irónico que Rebekka Kricheldorf elabora una parodia de *Tres hermanas* y genera una reflexión en torno al tema de la utilidad del arte y del trabajo dentro de la sociedad. En ésta, la reflexión en torno a la utilidad del arte ha desplazado en importancia a la del trabajo precisamente porque dentro de nuestro contexto contemporáneo y en medio de la crisis que se ha exacerbado, surge preguntarnos el por qué del arte y del teatro.

II. *VILLA DOLOROSA O TRES CUMPLEAÑOS FRACASADOS DE REBEKKA* KRICHELDORF

En el primer capítulo revisamos que *Tres hermanas* de Antón Chéjov se inscribe dentro de la crisis del drama moderno, de acuerdo a lo postulado por Szondi. Esta es sintomática de la crisis de la experiencia a nivel social, histórico e identitario en la sociedad rusa habitada por el autor. De manera similar, *Villa dolorosa o Tres cumpleaños fracasados* de Rebekka Kricheldorf se escribe en el marco de la crisis del drama actual. Por ello, un punto en común importante entre ambas obras es que surgen en contextos de crisis donde se producen transformaciones en el drama.

La crisis del drama contemporáneo supone también el cuestionamiento de la mimesis. En “Mimesis (crisis de la)” Mireille Losco y Catherine Naugrette plantean que ésta se engendra en el centro de las dramaturgias contemporáneas y genera una búsqueda rica y productiva de nuevas relaciones con lo real, por ejemplo, a través de matrices de escritura como el metadrama o la parábola (132-133). En esta línea, la reescritura y la parodia contemporánea también son formas para responder a esta crisis.

En este marco, la producción de reescrituras ha adquirido cada vez más vigencia. Resulta importante destacar que la dramaturgia de Rebekka Kricheldorf se define por este rasgo. La organización Goethe-Institut señala que la autora ha realizado la adaptación de novelas, como *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald o *Don Quijote* de Miguel de Cervantes; la reescritura de obras clásicas, como *Tres hermanas* de Antón Chéjov o *El Misántropo* de Molière; y la creación de obras basadas en cuentos de hadas, novelas gráficas y mitos populares. Sin perder de vista nuestra hipótesis, proponemos que *Villa dolorosa* es una parodia contemporánea de *Tres hermanas*, de acuerdo a lo planteado por Linda Hutcheon en *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Ésta define la parodia como una forma de repetición con distanciamiento crítico e irónico en la que se marca la diferencia más que la similitud y que posee una doble voz discursiva, por lo que las dos voces no se fusionan ni se cancelan entre sí, sino que trabajan juntas (XII-XIV). Por otra parte, la teórica se centra en la parodia como género porque tiene su propia identidad estructural y función hermenéutica, así como implicaciones culturales e incluso ideológicas, siendo una de las principales formas para la autorreflexión moderna a

través de la revisitación, repetición, inversión y “transcontextualización” de obras de arte anteriores (11-19). Siguiendo esta perspectiva, en *Villa dolorosa* la autorreflexión moderna implica la nueva revisión de la disputa entre el trabajo, el ocio y el arte, lo que vemos específicamente en la examinación de la concepción del arte y de su estudio, la condición del artista, la concepción del trabajo y las problemáticas sociales. En relación con estos aspectos, Hutcheon plantea que los artistas modernos nos han ofrecido un modelo para el proceso de transferir y reorganizar ese pasado y nos muestran su propio deseo de “refuncionalizar” las formas a sus propias necesidades (4). De este modo, la parodia permite otorgarle un nuevo sentido a la obra. Asimismo, el distanciamiento irónico y crítico –propios de la parodia contemporánea– permiten que el mundo del arte se vuelva objeto de la risa, con ello, se elabora una reflexión metadramática. En este punto, Hutcheon plantea que el rango de intención de la parodia va desde lo irónico y juguetón hasta lo desdeñoso y ridiculizante (6-8). De la mano con ello, Rebekka Kricheldorf utiliza el humor negro para mostrar su mirada crítica, lo que es característico de su dramaturgia. De hecho, Laurent Muhleisen plantea que “(...) lo que caracteriza la escritura de Kricheldorf es su uso del humor que da a todas sus piezas una dimensión tan cómica como terrible” (160). Este aspecto podemos enlazarlo con la dramaturgia de Antón Chéjov, donde el humor juega un rol importante. En relación con esto, Wolfgang Schlott plantea que:

Theater als Suchbewegung und als Erzeuger von Ambivalenz „in Zeiten einer großen Ambiguitätsintoleranz“ müsse seinen Zuschauer_innen „Mehrdeutigkeit“ und „Widersprüchlichkeit“ (S.165) offerieren. Die Umsetzung solcher Strategien erweist sich insofern als besondere Herausforderung für das heutige Theater, als Kricheldorf eine Reihe von Ideen verwirklichen würde, die seit über fünfzig Jahren vor allem auf den westeuropäischen Bühnen en vogue sind: „Rache am Leben“, „Feier des Absurden“, „Lachen über den Tod und das Leben“ (S.166). Diese manifestierten Ideen erläutert Birgfeld mit den Begriffen ‚Unterhaltungstheater‘, ‚Theaterlust‘ und ‚existentielles Lachen‘, um das Kricheldorf’sche Theater der Unterhaltung und der Komik zu charakterisieren. Gleichzeitig verweist er auf ihre spezifische Gebrauchsdramatik, „die im Kern vor keiner Position haltmacht, die eigene eingeschlossen“ (S.171). Es ist eine an sich tolerante Dramaturgie, die, unter Verweis auf Kricheldorf, „die innere Komik jedes Seriositätsversuchs“ entlarve und damit keinen Anspruch auf den „Ewigkeitswert“ ihrer Stücke erhebe (ebd.) (“Rebekka Kricheldorf: Dem Tod ins Gesicht lächeln: Ein Plädoyer für Komik und die Feier des Absurden im Theater” 172).

El teatro como movimiento de búsqueda y como productor de ambivalencia "en tiempos de gran intolerancia a la ambigüedad" debe ofrecer a su público "ambigüedad" y "contradicción" (p. 165). La puesta en práctica de tales estrategias resulta ser un reto particular para el teatro actual, ya que Kricheldorf haría realidad una serie de ideas en boga desde hace más de cincuenta años, sobre todo en los escenarios de Europa Occidental: "venganza contra la vida", "celebración del absurdo", "reírse de la muerte y de la vida" (p. 166). Birgfeld explica estas ideas manifiestas con los términos "teatro de entretenimiento", "placer teatral" y "risa existencial" para caracterizar el teatro de entretenimiento y comedia de Kricheldorf. Al mismo tiempo, se refiere a que su dramaturgia utilitaria específica, "que en esencia no se detiene ante ninguna posición, incluida la propia" (p. 171). Se trata de una dramaturgia intrínsecamente tolerante que, en referencia a Kricheldorf, expone la "comedia interior de todo intento de seriedad" y, por tanto, no reivindica el "valor eterno" de sus obras (ibíd.) (172) (Traducción obtenida de deepl.com).

El autor se refiere al contexto contemporáneo del teatro y a las temáticas desarrolladas por la autora en sus obras. Asimismo, recoge las ideas de Birgfeld, quien enfatiza la importancia del humor y la reflexión en Rebekka Kricheldorf, así como la característica de no abanderarse por ninguna posición. Es decir, utiliza el humor para el tratamiento de temáticas serias.

Como mencionamos anteriormente, en *Villa dolorosa* se elabora una reflexión metadramática. Linda Hutcheon señala que el mundo "posmoderno" –como lo llama Lyotard (1979)– exhibe una falta de fe en sí mismo, por ello, las formas artísticas desconfían cada vez más de la crítica externa e incorporan comentarios críticos en sus propias estructuras como modo de autolegitimación (1). Esta idea de Hutcheon la podemos conectar con la crisis de la mimesis, el desarrollo de una reflexión metadramática y la parodia contemporánea. La pregunta por la representación en el arte se muestra a través de la reflexión metadramática en la obra, lo que es posibilitado por la parodia. Al respecto, Hutcheon plantea que:

Imitating art more than life, parody self-consciously and self-critically recognize its own nature (...) the mimetic, and ideological status of parody is more subtle than this: both the authority and transgression implied by parody textual opacity must be taken into account. All parody is overtly hybrid and double-voiced (...) is a form of auto-referentiality, but that does not mean that it has no ideological implications (27-28).

Es decir, la parodia tiene un carácter mimético e ideológico debido a la autoridad y a la transgresión que se realiza mediante la hibridez y la doble voz, siendo una forma de autorreferencialidad que puede tener implicaciones ideológicas. Siguiendo a la autora, la parodia contiene en sí misma un carácter meta al ser autorreferencial, puesto que supone una referencia a sí misma y a la obra que está parodiando. Asimismo, en relación con su carácter mimético e ideológico, la elección de realizar una parodia de una obra en específico tiene razones detrás, las que revisaremos más ampliamente. Propongo que una de las razones por la que Rebekka Kricheldorf realiza una parodia de *Tres hermanas* en *Villa dolorosa o Tres cumpleaños fracasados* es por el desplazamiento que le permite realizar desde el tema del trabajo hasta el tema del arte, lo que permite la elaboración de una reflexión metadramática en torno al arte y el teatro en la sociedad actual. A través de ella Kricheldorf exhibe su postura frente al arte, el teatro y el espectador, generando un diálogo con el mismo: crítica la visión del teatro como un producto de consumo sin mayor contenido mediante la utilización del humor.

Como en *Tres hermanas*, en *Villa dolorosa* la crisis de la acción propia de la crisis del drama se muestra en la inacción. La acción no avanza en función de la resolución del conflicto; los personajes han perdido su capacidad de actuar para modificar sus situaciones; existe una constante repetición de las acciones y de los discursos; y se muestra la monotonía y el aburrimiento de la cotidianidad; estas son características que comparte con *Tres hermanas*. En “Retórica y dialéctica del diálogo” Gilles Declerco señala que el drama moderno se define por una crisis triple: el abandono del principio de acción causal; la crisis del personaje, debido a la ruptura del vínculo entre la palabra y el enunciador; y la del diálogo que produce la aparición de la conversación familiar y el soliloquio íntimo (59-60). Por otro lado, la parodia contemporánea permite el desarrollo de la autorreflexión moderna –como revisamos anteriormente, de acuerdo a Linda Hutcheon–, por ello, la acción pasa a un segundo plano y la palabra se transforma en lo más importante. Como mencionamos anteriormente, en los tres actos se intenta celebrar el cumpleaños de Irina, sin embargo, no se logra. En el primer acto Irina desiste de ir a buscar los discos viejos y el tocadiscos para la celebración de su cumpleaños debido a su falta de ánimo:

IRINA: No tengo ganas. De todas formas, ya es tarde. El año que viene. Entonces sí bajaré unos días antes al sótano y buscaré los discos viejos y el tocadiscos y lo conectaré a unos parlantes enormes. Entonces sí que habrá una fiesta, una de verdad.

OLGA: El año que viene.

MASHA/IRINA/OLGA: No dejes para hoy lo que puedes hacer mañana.

IRINA: Vinieron diez personas. Diez personas y no bailó nadie. Todos se atiborraron con ensalada de pasta y papitas, se tomaron un par de cervezas, contaron anécdotas sosas de sus vidas sosas y se fueron temprano. El año que viene será diferente. Voy a invitar a cien personas y pondré buena música; cien personas menos las diez de hoy, que no sirven para nada (*Villa dolorosa* 7).

Masha, Irina y Olga dicen en coro que no hay que hacer hoy lo que se puede hacer mañana, lo que constituye la inversión y la parodia del refrán popular. Irina, como personaje, ha perdido su capacidad de actuar sobre el presente y prefiere mantener el anhelo de que el próximo año la celebración de su cumpleaños sea diferente, sin embargo, esto no se concretará en el futuro. Así como en *Tres hermanas* existe el deseo de ir a Moscú; aquí Irina conserva el anhelo de que la celebración de su cumpleaños sea diferente, lo que claramente engloba un deseo mayor: que su vida sea diferente. Es más, todos los personajes desean una vida distinta, sin embargo, ninguno realiza una acción real para que se concreten las cosas; lo mismo ocurría en *Tres hermanas*. Por otra parte, podemos establecer la relación entre la inacción con el metadrama y la parodia. Jean-Pierre Sarrazac plantea en “Metadrama” que es el conflicto puesto a distancia, el comentario de un drama más que drama vivido que conlleva una profunda mutación en la estructura del personaje: del tradicional que actúa pasamos a uno pasivo y espectador de sí mismo, de su propia existencia considerada como ya cumplida, siendo una dramaturgia de la retrospectiva y de la reviviscencia (126). En la misma línea que Sarrazac, a lo largo de la obra vemos cómo los personajes comentan acerca de sus vidas como si no tuvieran la capacidad de actuar. De este modo, el carácter metadramático se muestra cuando la obra admite su condición de obra, por ejemplo, cuando se reflexiona sobre la idea de acción y la capacidad de actuar del individuo, lo que lo transforma en un personaje pasivo y espectador de sí mismo. En este caso, Irina señala lo que hará el próximo año y no este, es decir, reflexiona sobre su capacidad de actuar.

Asimismo, el estancamiento de la acción se muestra en las repeticiones que ocurren en cada acto. Por ejemplo, cuando Irina abre uno de sus regalos y es *La crónica del colegio*

Schiller desde mil ochocientos setenta hasta el dos mil, escrito por el esposo de Masha, Martin Klepstedt (9). Se menciona que el libro ya se lo habían regalado anteriormente a Irina en cumpleaños previos. Por otro lado, es una referencia a *Tres hermanas*, puesto que Kuliguin le regala a Irina por la celebración de su santo el libro escrito por él mismo que es la historia del gimnasio durante los últimos cincuenta años, sin embargo, ya se lo había regalado anteriormente por la Pascua. Es decir, en *Villa dolorosa* se aumenta el número de años que abarca el libro de la historia del gimnasio, parodiando el mismo. Además, esto muestra el carácter metadramático, ya que se hace referencia a la obra que está siendo parodiada. Por otra parte, esto exhibe la monotonía que ocurre incluso durante la celebración de su cumpleaños. De igual manera, cuando Irina recibe como regalo un samovar por parte de Olga reacciona así: “¿Quién me regala esta porquería? Olga” (10). En *Tres hermanas* el regalo del samovar es apreciado como un objeto muy valioso; mientras que aquí ha perdido toda su valoración y utilidad; esto muestra la repetición con diferencia que define a la parodia.

Más adelante, en el tercer acto, Irina le dice a sus hermanas que no quiere celebrarlo junto a ellas:

OLGA: No te entiendo, Irina, podrías terminar los estudios y trabajar, hacer algo interesante, algo que te guste, no deberías abandonarte.

IRINA: (*Se revuelca de rabia en el suelo.*) ¡Pero es que no me gusta nada! ¿No entienden? ¡Nada, nada, nada! ¡Ni me gusta ni sé hacer nada! ¡Nada en absoluto!

MASHA: Bueno, nos vamos. (*Masha y Olga salen.*) (75).

Olga dice no entender a Irina por la posibilidad que tiene de hacer cosas, sin embargo, Irina dice que no le gusta y no sabe hacer nada. La inacción se muestra en la repetición constante del discurso, por ejemplo, lo dicho por Olga a Irina. En relación con esto, Massimo Salgaro plantea que en la dramaturgia de Rebekka Kricheldorf “The consequences of these choices is that language becomes redundant and is characterized by all manner of repetition” (551). Por otra parte, Irina prefiere mantenerse en su estado de comodidad de estudiante eterna antes que tomar una decisión y hacer algo con su vida, tomando acción en ella. En relación con esto, Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon plantean acerca de la temporalidad del personaje contemporáneo que: “Está signado por el presente, a menudo sin pasado y sin

proyectos, sin trayectoria. Llega a suceder que se instala permanentemente en un presente reiterativo; el pasado lo inmoviliza” (28). De este modo, Irina se mantiene en un estado de inacción que implica la repetición constante de su presente, sin tener en cuenta su futuro, al igual que la mayoría de los personajes, salvo Olga y Janine.

Hacia el final de la obra, Georg debe terminar la relación con Masha y la amistad que tenía con los demás miembros de la familia puesto que será trasladado en su trabajo. Esto también ocurre en *Tres hermanas*, aunque de manera distinta, puesto que aquí no se produce la despedida entre los personajes. Sin embargo, se muestra que Georg intentó tomar acciones concretas para estar con Masha pero esta no se decidió nunca:

GEORG: Debo irme. Nos queda mucho por empacar.

(*Silencio.*)

GEORG: No puedo irme.

IRINA: Entonces, quedate.

GEORG: No puedo. Nos queda mucho por empacar.

(*Silencio.*)

GEORG: No puedo irme.

IRINA: Entonces, quedate.

GEORG: No puedo.

(*Silencio.*)

GEORG: No puedo mover los pies. Me pesan como si fueran de plomo. Todo mi organismo se niega a abandonar esta casa.

(*Silencio.*)

GEORG: Yo me voy. Por favor, no quiero escenas de despedida. No las soporto. Simplemente saldré por esa puerta y, por favor, no se despidan. No prometan que me van a escribir. No me digan que hablaremos por teléfono. No digan nada. Ya me voy. (*Sale Georg.*) (83-84).

Georg batalla entre su deber de irse porque tiene que empacar y su incapacidad para hacerlo, puesto que su cuerpo se niega a abandonar el lugar. Sin embargo, termina realizando ésta acción e intenta evitar que se produzca una escena de despedida melodramática. Esto devela el carácter metadramático a través de una referencia a la obra parodiada: la descripción de las escenas de despedida que no le gustan a Georg se corresponde con la escena de despedida que ocurre entre Masha y Vershinin en *Tres hermanas*.

La tensión entre los deseos de los personajes y lo que terminan realizando es una constante dentro de la obra y nos muestra la inacción presente en la misma. En relación con esto, Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon plantean que “Aquel que habla se revela como un ser hablante, actúa menos en el mundo que en y por el discurso que tiene sobre ese mundo” (95). Siguiendo esta línea, los personajes han perdido su capacidad de acción sobre el mundo pese al discurso que elaboran sobre el mismo. De hecho, Massimo Salgaro señala que en la dramaturgia de Rebekka Kricheldorf “(...) it should be vividly clear that language itself is the true protagonist of Kricheldorf’s work” (549). De este modo, el lenguaje toma el foco dentro de la obra y la acción pasa a segundo plano. En relación con esto, Emmanuel Béhague plantea que:

Le drame conserve certes ici une partie de son unité: l'action, chez Kricheldorf, se déroule selon un principe linéaire, le dialogue fonctionne comme moteur principal de celle-ci. Les mondes proposés à la mise en scène n'en paraissent pas moins être des espaces souvent ambigus, des réalités paradoxales faisant se côtoyer le trivial et le poétique, le fantastique et le banal, le pathétique et le grotesque. Ils constituent autant (...) Ces écarts d'une pièce à l'autre n'entament pas la possibilité de dégager dans l'ensemble des textes une démarche d'exploration de l'inscription dans le monde du sujet contemporain, démarche qui peut servir de point de départ à une approche de cette dramaturgie dans ses spécificités (9-10).

Sin duda, el drama conserva aquí parte de su unidad: en Kricheldorf, la acción se desarrolla según un principio lineal, con el diálogo como principal motor. Sin embargo, los mundos presentados en la obra son a menudo espacios ambiguos, realidades paradójicas que reúnen lo trivial y lo poético, lo fantástico y lo banal, lo patético y lo grotesco (...) Estas diferencias de una obra a otra no merman la posibilidad de identificar en todos los textos un proceso de exploración del lugar del sujeto contemporáneo en el mundo, proceso que puede servir de punto de partida para una aproximación a esta dramaturgia en sus especificidades (9-10) (Traducción obtenida de DeepL).

El autor señala la importancia del diálogo y las tensiones que se presentan en los mundos elaborados por la autora. Sin embargo, un punto en común en sus obras es que muestran la búsqueda realizada por el sujeto contemporáneo dentro del mundo. Es decir, los sujetos se preguntan por el lugar que ocupan en él.

Por otro lado, al igual que en *Tres hermanas* el problema de la comunicación está muy presente. Mediante su monólogo Olga realiza una reflexión sobre su ocupación:

OLGA: Que finge hacer algo. ¿Y yo? ¿Acaso yo no hago nada? Soy la única en esta familia que trabaja, ¿o me equivoco? Decímelo si me equivoco. Y lo único que consigo es desmoralizarme. Todos los días esos rostros clavando sus miradas perdidas en un futuro mediocre, tratá de pararte delante de la clase y contar algo de Kafka, de Kleist, de Lenz, y formulá una pregunta fácil, algo muy sencillo, algo así como nombrá un motivo favorito, un motivo favorito de, por ejemplo, Borchert, y reina el silencio, un silencio seco, impasible, y uno levanta tímido la mano y te alegrás de que al menos alguien esté despierto, y le das permiso para hablar, y te dice ¿puedo ir al baño?, y preferirías decirle claro, Jonas, y ya que estás, podrías ahogarte en el mingitorio, total, a vos ya no te queda futuro mejor que el presente, mejor abandoná este mundo ahora mismo, así te ahorrarás miles de horas de esfuerzo desaprovechado, pero no podés, sos la autoridad que debe transmitir valores positivos; cómo no me casé con un dentista, le decoraría la casita y me iría de *shopping*, sin misión alguna que cumplir, pero mierda, ya es tarde, soy demasiado inteligente para esas cosas, y demasiado vieja, ya tengo treinta y siete años, mierda, ya me queda poco para los cuarenta, entonces sí voy a celebrar, pero yo sola, en la isla de La Gomera, y ustedes no están invitadas, de ninguna manera (9).

Olga señala que Andréi sólo finge hacer algo y cómo el trabajo la ha desmoralizado como persona, sobre todo porque ninguno de sus estudiantes muestra interés acerca de lo que está enseñando y pese a ello, tiene que seguir haciéndolo. Esto genera una reflexión en torno a la devaluación de la educación en la sociedad: las nuevas generaciones han perdido el interés por aprender. En relación con esto, en *Tres hermanas* veíamos cómo la educación era poco valorada dentro del medio provinciano en el que habitaban los personajes, sin embargo, se creía que en el futuro la gran mayoría de las personas estarían más educadas; aquí podemos ver que existe una indiferencia generalizada frente al conocimiento recibido. Como en *Tres hermanas*, el monólogo permite que los personajes evalúen sus vidas, sin embargo, no son escuchados por los demás y se produce la incomunicación. Asimismo, la facultad terapéutica del trabajo que se desarrolla en Chéjov –de acuerdo a Brustein– se opone a la desmoralización que siente Olga (163). La risa está en que Olga cree que todos sus problemas estarían resueltos si se hubiera casado cuando tenía oportunidad, por ello, le sugiere a Irina casarse en distintas ocasiones. Asimismo, en *Tres hermanas* también el matrimonio era visto como una opción de vida para darle solución a los problemas.

El humor está presente en la repetición de los discursos, por ejemplo, el que revisamos anteriormente es repetido constantemente por Olga en *Villa dolorosa*. Ariane Martínez señala que la repetición es una figura literaria con múltiples variantes –de una palabra, una frase, una expresión o un fragmento textual completo– que puede funcionar

como una marca en el diálogo dramático; a veces, un personaje se caracteriza por sus repeticiones, lo que nos permite diferenciarlo de los demás y subrayar la insistencia de sus declaraciones (“Ritornelo y repetición-variación” 49). En la obra todos los personajes tienen discursos que repiten constantemente: estos los construyen como personajes, muestran la inacción y contribuyen al humor.

De forma similar a *Tres hermanas*, Georg evalúa la situación social contemporánea en la que están viviendo:

GEORG: Primero existió la formación social represiva, la gente no supo arreglárselas; después vino la disolución post-sesenta y ocho, la gente no supo arreglárselas; ahora tenemos una mezcla de neoburguesía e individualismo y la gente sigue sin saber arreglárselas; yo me pregunto cómo será dentro de doscientos años, bueno, ya no estaré aquí, lo malo de estar muerto, entre otras cosas, es que no se satisface la curiosidad de saber qué ocurrirá con la sociedad. Me encantaría saber si la gente dentro de doscientos años va a vivir mejor y más feliz que nosotros.

MASHA: ¡Y eso que hemos alcanzado un nivel muy alto! Superamos la esclavitud y conseguimos la proclamación de los Derechos Humanos. Tenemos democracia, el matrimonio igualitario y escolaridad universal obligatoria. Nadie tiene que pasar hambre gracias al sueldo mínimo. Supuestamente, debería estar yéndonos bien. No entiendo qué nos está pasando. Quizá el ser humano no esté dotado para la felicidad (26).

Este discurso es equivalente al que elaboraba su personaje en *Tres hermanas*, puesto que se preguntaba cómo sería la vida dentro de doscientos años. Con ello, se refuerza la parodia: el mundo se ha transformado, sin embargo nada ha cambiado, lo que se constituye como una paradoja. Se ironiza la idea del progreso en el siglo XX que veíamos en Chéjov. En el fondo, continúa bajo la misma lógica: se evalúa el presente sin tomar acción para cambiar la realidad, incluso la propia, pero se anhela que en el futuro todo sea mejor. A través de la autorreflexión de los personajes sobre la realidad que no se concreta en nada, posibilitada por la parodia contemporánea, se nos muestra la inacción. Asimismo, Masha señala que se ha alcanzado un nivel más alto de vida, sin embargo, el ser humano pareciera no estar dotado para la felicidad. En *Tres hermanas* veíamos el anhelo o la esperanza de un futuro mejor, sin embargo el final de la obra destruye esa posibilidad; aquí sabemos que pese a que se han producido cambios, los seres humanos siguen siendo infelices. En relación con esto, Emmanuel Béhague señala que:

Une des particularités de l'écriture de Rebekka Kricheldorf n'en réside pas moins dans une approche particulière du personnage et de sa relation au langage. Indéniablement, les parcours biographiques qu'elle ne fait qu'esquisser demeurent ancrés (certes diversement au fil des textes) dans une époque et dans ses coordonnées sociales et culturelles, sans pour autant que l'on puisse parler de recherche d'un réalisme dans la représentation. Aliénation, exclusion sociale, règlement de compte avec la génération des pères, désillusion des soixante-huitards, de la génération suivante prise entre l'insatisfaction vis-à-vis du monde et le constat de l'échec de la révolte sont autant de problématiques contemporaines qui nourrissent les textes. Par-delà le simple niveau de la thématisation, cet ancrage s'exprime avant tout à travers les références à des motifs, des objets, et surtout des langages contemporains: langage de la publicité, terminologies empruntées à l'audiovisuel, au marketing (23-24).

Uno de los rasgos distintivos de la escritura de Rebekka Kricheldorf es su particular enfoque del personaje y su relación con el lenguaje. Los recorridos biográficos que se limita a esbozar están innegablemente anclados (aunque de forma diferente de un texto a otro) en una época y sus coordenadas sociales y culturales, pero no por ello puede hablarse de una búsqueda de realismo en la representación. La alienación, la exclusión social, el ajuste de cuentas con la generación de los padres, la desilusión de los años sesenta y de la generación siguiente, atrapada entre la insatisfacción con el mundo y el fracaso de la revuelta, son temas contemporáneos que alimentan los textos. Más allá del simple nivel de tematización, este anclaje se expresa sobre todo a través de referencias a motivos, objetos y, sobre todo, lenguajes contemporáneos: el lenguaje de la publicidad, terminologías tomadas del audiovisual y del marketing (23-24) (Traducción obtenida de DeepL).

El autor señala que la dramaturgia de Rebekka Kricheldorf se define por el foco específico que realiza entre el personaje y su relación con el lenguaje, éste aparece definido por sus coordenadas sociales y culturales, sin embargo, no se busca la representación realista con ello. Asimismo, señala que los temas contemporáneos que trata son elaborados principalmente a través del lenguaje.

Por otra parte, además de la utilización del monólogo, podemos ver cómo los personajes reflexionan acerca de sus propias existencias por medio de la coralidad:

(En los siguientes pasajes hablan todos al mismo tiempo.)

IRINA: La felicidad la felicidad la felicidad está sobrevalorada el sentido el sentido el sentido es importante el sentido, que la vida tenga un sentido, bueno, la mía hasta ahora no lo tiene así que busco busco busco y no hay manera de encontrarle uno y esto todas las mañanas en la cama y medito sobre dónde dónde dónde está el sentido de mi existencia...

OLGA: Sólo cuando la reproducción se haya desacoplado del sexo como en una novela de Houellebecq habrá igualdad definitiva pero entonces el concepto de felicidad según la concepción actual quedará obsoleto y debería tenerse en cuenta si vale la pena el sacrificio...

ANDRÉI: Pero no podés comparar eso en ningún caso podés comparar eso no podés comparar una sociedad X con una sociedad Y no podés decir sí como acá nadie pasa hambre todos tienen que ser felices...

GEORG: Un nivel alto no sé Masha baja tasa de natalidad violencia juvenil corrupción guerras ofensivas desempleo pérdida de valores capitalismo salvaje idiotización de los medios alcohol decadencia informe Pisa...

MASHA: Nooo no todos juntos no gritan tanto no griten tanto carajo...

(De repente, como teletransportada, aparece Janine en la habitación. Fin de la verbosidad. Silencio.)

JANINE: Hola, hola. Espero no interrumpir nada.

TODOS *(al mismo tiempo)* No, no, de ninguna manera, en absoluto, no (27).

Los personajes hablan al mismo tiempo mientras pronuncian sus monólogos, sin embargo, no están comunicándose entre sí: sus discursos muestran discrepancias entre ellos y surgen de la necesidad de comunicar que no termina por concretarse, puesto que no existe un entendimiento mutuo. Además, la repetición de los discursos nos remite a lo dicho por Ariane Martinez:

Esta repetición-variación serial, que podríamos llamar ritornelo en referencia a la terminología de Gilles Deleuze y Félix Guattari (...) ancla el diálogo dramático a la enunciación en presente, a la palabra que se escucha en escena (...) la introducción del ritornelo en el diálogo dramático tiene como efecto el desarrollo de flujos temporales de tipo continuo (cuando las palabras se repiten en bucle), y fragmentario (cuando se producen en intervalos). Ambos flujos temporales tienen en común el rechazo a la apertura y el cierre de los diálogos (...) la progresión dramática no se efectúa ya sobre el plano de la acción sino sobre el de la enunciación, reformulación y órdenes distintos acentúan la polisemia de los discursos (50-51).

De acuerdo a lo planteado por Martinez, la acción queda relegada frente a la palabra: los discursos que reflexionan sobre la condición existencial del ser humano toman una importancia mayor; como también sucedía en *Tres hermanas* mediante la crítica hacia los vicios dentro de la sociedad rusa. En relación con esto, Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon plantean que los “intercambios” de los personajes están: “(...) como influenciados por la

tensión monologal, o más exacta de formas corales en las que las réplicas que se suceden apuntan a retomar la palabra del otro, a modificarla en parte, a hacerle eco, en un juego perpetuo de repeticiones y variaciones” (101). Siguiendo lo dicho por estos autores en relación con el drama contemporáneo, los personajes de Kricheldorf entran en un “diálogo” que se aleja de lo tradicional y se ve influenciado por el monólogo y por la coralidad.

Por otra parte, la problemática de la comunicación se muestra en el poco interés de los personajes por escucharse mutuamente, lo que sucedía también en Chéjov. Por ejemplo, Irina intenta conectar con sus hermanas mediante un recuerdo en común acerca del jardín de su casa:

IRINA: Me gustaba el jardín tal como estaba. Agreste y frondoso. Antes siempre jugábamos a los tres mosqueteros debajo del sauce llorón, ¿se acuerdan?

MASHA/OLGA: Cerrá el pico.

(*Silencio.*) (68).

El esfuerzo de Irina por generar un momento de conexión entre las hermanas mediante la rememoración del pasado fracasa. En relación con este tipo de réplica, Anne Ubersfeld plantea que:

(...) mostrar la yuxtaposición de las réplicas en la que los locutores no tienen nada que decirse, y simplemente hablan en el mismo espacio. Estado máximo de la incomunicación (...) su imposibilidad de relacionarse se hace sensible en la medida en que cada uno (con su pareja) aporta sus propias dificultades interiores de comunicación, al tiempo que se muestra la imposibilidad de construir nuevas relaciones mediante el intercambio oral (14-15).

Siguiendo lo planteado por la autora, vemos continuamente a los personajes reunidos, sin embargo, esto no asegura que en sus interacciones se produzca la comunicación o se obtenga entendimiento. De forma similar, Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon señalan que en el panorama contemporáneo: “(...) muchas evoluciones de la dimensión del discurso van en el sentido de la desmesura. Hemos podido notar un exceso de laconismo cuando la réplica adelgazada o casi anémica, no ofrece sino un habla exigua” (88-89). De este modo, vemos la desmesura de dos modos en la obra: por medio de los largos monólogos

articulados por los personajes; y por las réplicas anémicas entre ellos mismos; esto coincide con lo que sucede en *Tres hermanas*. Ambas son formas que muestran la incomunicación.

Asimismo, en el final de la obra culmina la incomunicación mediante la repetición de una escena:

IRINA: (*Se pone de pie y levanta la copa.*) Con motivo de mi cumpleaños, no he querido dejar escapar la ocasión de hacer unas pequeñas reflexiones acerca de mi vida. Y he llegado a la siguiente conclusión...

(*Olga y Masha y Andréi se quejan.*)

IRINA: (*Se sienta.*) Pues entonces, nada (89-90).

La familia está cansada del estado de reflexión constante en el que se encuentran, por ello, se niegan a escuchar lo que Irina tiene para decir.

Como mencionamos anteriormente, en *Tres hermanas* la reflexión sobre el trabajo es sumamente importante; mientras que en *Villa dolorosa* la reflexión acerca del arte alcanza mayor relevancia. Esta es una reflexión metadramática que se vincula con la parodia contemporánea como una forma para plasmar una autorreflexión moderna. La reflexión se elabora, por ejemplo, mediante la construcción que se realiza del personaje de Andréi a través de su propio discurso y el de los demás personajes sobre él:

IRINA: ¡Andréi!

(*Entra Andréi.*)

IRINA: Gracias, lo colgaré ahora mismo junto a los demás.

(*Se levanta y clava el marco junto a los demás en la pared.*)

ANDRÉI: Lo tallé yo mismo.

OLGA/MASHA/IRINA: ¡Ya lo sabemos!

IRINA: Quedate, quedate. Tomá algo con nosotras.

ANDRÉI: ¡Mi novela! (*Sale.*)

MASHA: Su novela. ¿Cuánto tiempo lleva escribiendo esa novela?

OLGA: Pero si ni siquiera la ha comenzado. Todavía está trabajando en el concepto.

IRINA: El genio de la familia. Al menos uno que hace algo (7-8).

De forma similar a *Tres hermanas*, aunque mucho más exagerado, Andréi entra y sale rápidamente de escena, lo que muestra la fragmentación del núcleo familiar, ya que se

mantiene aislado. Además, la repetición de las acciones y de los discursos es risible: aunque no lo habíamos visto en escena previamente se da a entender que Andréi ya le había regalado marcos tallados a Irina anteriormente, por ello, las hermanas responden en coro que ya lo sabían. Asimismo, éste se niega a quedarse tomando algo con sus hermanas por la escritura de su novela, sin embargo, Olga señala que ni siquiera ha comenzado a escribirla, sino que está trabajando en el concepto. Frente a esto, la respuesta de Irina se entiende por la posición que toma frente a su vida, ya que también permanece en un estado de reflexión, al igual que su hermano. En relación con esto, Hutcheon recoge lo dicho por Poirier (p. 339) y Stackelberg (p. 162) y señala que la parodia es un modo de autorreferencialidad que puede ser usado para satirizar la recepción o incluso la creación de ciertos tipos de arte, sobre todo si se cuestiona su propia identidad (10-20). De este modo, se cuestiona el tipo de arte practicado por Andréi, ya que sólo descansa en la reflexión de su concepto sin llegar a materializarse, sin embargo, es autolegitimado por el mismo. Esto se vincula a la noción de diletantismo. En “Formación o diletantismo. Las novelas de Karl Philipp Moritz” Gabriel Pascansky señala que se consolida como problema estético hacia 1970 y adquiere una connotación peyorativa que denota superficialidad, falta de seriedad y de conocimiento específico en relación con la práctica artística, donde el diletante cae en sobreestimar su receptividad artística y considerarse poseedor de verdadero talento, así como confundir el sentimiento para lo bello con la capacidad productiva (213-216). En este sentido, Andréi es la representación del artista diletante dentro de la obra: se considera a sí mismo –y es considerado por los demás– como poseedor de verdadero talento, sin embargo, no tiene la capacidad productiva para llevar sus ideas a la materialización, por ello, se mantiene reflexionando el concepto de la novela sin escribirla. Asimismo, Pascansky plantea que la frustración y la tristeza del diletante es que gasta su tiempo y sus esfuerzos en proyectos artísticos que no logra llevar a cabo: proyecta escribir una obra monumental que excede sus posibilidades; se gasta tiempo y esfuerzo; siente frustración; y se vuelve más melancólico, solitario y apático (221). Lo último mencionado es lo que vemos en Andréi: el tiempo y el esfuerzo que invierte en su proyecto artístico lo mantiene en un estado de aislamiento de su familia y lo vuelve indiferente frente a ellos y sus problemas.

Asimismo, el encuentro entre Andréi y Georg, quienes son supuestamente amigos, muestra el debilitamiento del diálogo, puesto que Andréi toma la palabra para plantear la

reflexión sobre su obra y no permite una verdadera comunicación entre ambos. Podemos establecer la comparación con *Tres hermanas*: Andréi utilizaba un personaje externo a su familia que sufría de sordera para hablar con él; mientras que aquí usa a Georg para transmitirle su monólogo acerca de su novela y este lo escucha ampliamente, sin embargo, no se le permite hablar. En ambos casos se busca a alguien que los escuche y que no interactúe con ellos en la conversación. En el monólogo de Andréi la reflexión metadramática gira en torno al objeto artístico, su utilidad y la mimesis, lo que entra en relación con el carácter paródico a través de la distancia crítica e irónica:

ANDRÉI: Qué bueno verte aquí. Escuchá, cambié el título. Ahora es *Auténtico*. Es decir, no es que sea un título auténtico, sino que se titula *Auténtico*. ¿Entendés? El título es *Auténtico*.

GEORG: Entiendo.

ANDRÉI: (*desenfrenado, entusiasmado, sin aliento, espídico, se dirige sólo a Georg*) Entonces, lo que ya habíamos hablado, el abismo cada vez más grande entre ricos y pobres, todo está mecanizado, los trabajadores ya no son necesarios, la nueva elite es una elite mediática que hace (*dibuja comillas en el aire*) algo con arte y sólo le interesa una actividad: la autorreflexión. Interfaz entre lo real y lo escenificado, la elite artística necesita constantemente sangre fresca para sus obras, que deben ser (*dibuja comillas en el aire*) lo más auténticas posible, para retratar (*dibuja comillas en el aire*) la vida real (*dibuja comillas en el aire*) de las pequeñas personas, por ello está en constante lucha por el material humano en estado puro, también en el plano sexual. Porque, aunque aquellos que reflexionan sobre sí mismos suelen emparejarse celebrando una gran proximidad intelectual, ya no tienen sexo, al menos no entre sí, ¡ja!, para eso están los pobres, los lindos, los tontos, cuya única posibilidad de supervivencia económica es venderse. El gran anhelo de la elite es (*dibuja comillas en el aire*) el momento, algo que se experimenta sin provocar de inmediato el extrañamiento a través de la reflexión (...). Se fomenta la no reflexión entre los (*dibuja comillas en el aire*) pobres, no por temor a una posible revolución, sino porque entonces lo (*dibuja comillas en el aire*) auténtico se volatiliza y el pobre ya es inútil como objeto artístico y de deseo. Y como los pobres ya les han descubierto el juego y saben que exhibir su (*dibuja comillas en el aire*) pureza es la única oportunidad que tienen de acceder a lo que anhelan: el dinero y, con él, la mejora de estatus, (*dibuja comillas en el aire*) representan lo que se desea de ellos. El mundo como un gran burdel de juego de roles, ¿me entendés?

GEORG: Entiendo. Suena interesante. Lo que yo...

(*Suena el celular de Andréi. Ringtone de Kalinka. Atiende y sale de la habitación.*)

MASHA: Finge ser tu amigo, pero sólo te está utilizando como si fueras un fantasma, como un canal a través del cual pronunciar sus monólogos.

GEORG: No importa. Me alegra oír a alguien que esté diciendo algo más o menos interesante, da igual si se está dirigiendo a mí o soy un mero títere con el que ensaya su discurso (18-19).

Por un lado, se da cuenta de las problemáticas que se están experimentando en la sociedad; por otro lado, se muestra la postura que asume la nueva élite frente a esto. Con ello, se realiza una crítica hacia la indiferencia frente a la realidad y a este encierro en el mundo del arte que se centra en la autorreflexión, lo que no genera ninguna transformación. Además, esto también genera un diálogo con el espectador del teatro que asume esta postura frente al mundo. Esto supone la pregunta por la utilidad del arte dentro de la sociedad. Como mencionamos anteriormente, la parodia contemporánea utiliza la distancia irónica y crítica para posibilitar la reflexión metadramática: Andréi forma parte de la élite que sólo se interesa por la autorreflexión, como vemos en el hecho de que únicamente reflexione sobre el concepto de su novela sin escribirla. El discurso que realiza aplicado al terreno de la ficción dentro de su novela se espejea con su propia realidad y con su visión del arte. Sin embargo, la situación descrita por Andréi también es aplicable a los demás integrantes de la familia: han perdido su fortuna, sin embargo, han heredado todo el conocimiento que adquirieron por su educación, esto deviene en la constante reflexión que realizan sobre el arte, el trabajo y la existencia. Quizá podemos ver en ello el planteamiento autorial: se crítica a la élite artística y a su concepción del arte. El planteamiento autorial se muestra irónicamente a través del discurso de Andréi, quien está ensimismado y refiere a la crisis de la mimesis: la élite artística busca la innovación, mostrar lo auténtico y retratar la vida real de las pequeñas personas que se distancian de ellos. El humor reside en que Andréi tiene esta intención, de hecho, ese es el título de su novela. Además, se muestra cómo el pobre solamente es utilizado como objeto artístico y de deseo, más no existe un interés real hacia él, por ello, asume que su propia explotación es la única forma de vivir. Por otro lado, cuando Georg intenta darle su opinión, el celular de Andréi suena y sale de la habitación. El ringtone que utiliza Andréi es una canción rusa, por ende, entra en relación con el contexto de Chéjov y se constituye como un elemento metadramático. Ante esto, Masha explicita la situación y genera una reflexión metadramática con ello, puesto que se exhibe la condición de la obra como obra: Andréi no tiene realmente un vínculo de amistad con Georg, sino que sólo lo utiliza para transmitirle sus monólogos. Es decir, Georg se vuelve un espectador de los monólogos de Andréi. Con ello, se reflexiona acerca de la condición del espectador real puesto que asume una actitud pasiva frente al teatro que se le ofrece.

En relación con la incomunicación, Anne Ubersfeld señala que:

(...) cuando el diálogo existe, se presenta como incomunicación (...) sino la pura evidencia de una relación de fuerzas (...) pero que exhiben las nuevas relaciones entre el habla y el mundo, los nuevos intercambios (...) el otro no es el yo con sus problemas y contradicciones, el otro es verdaderamente el otro, de quien no se tiene conocimiento, con quien no se puede establecer comunicación (...) aquí la incomunicación es sólo aparente, justamente “teatral”; lo que se expone no es un bloqueo de la comunicación sino sus dificultades contingentes, “históricas” si así puede decirse (11-14).

Siguiendo lo planteado por Ubersfeld, en el diálogo entre Andréi y Georg no existe intención comunicativa ni tampoco ganas de conocer al otro. Existe una situación comunicativa aparente: Andréi se muestra entusiasmado cuando aparece Georg y se dirige únicamente a él, sin embargo, es sólo porque quiere contarle acerca de su novela, no porque sienta una genuina conexión o le interese saber del mismo, lo que muestra las dificultades de comunicación en el contexto contemporáneo.

Continuando con la reflexión sobre el arte, también se desarrolla la reflexión sobre el trabajo y el trabajo intelectual:

IRINA: Eso se llama trabajo intelectual. ¿Te suena de algo?

MASHA: El trabajo intelectual no es trabajo. Trabajo es sudar amasando pan. Sólo el trabajo físico es trabajo real, y quien pierde contacto con el trabajo se enferma. Por eso somos tan autocompasivos, sensibleros y emocionalmente inestables, porque perdimos el contacto con la sal de la tierra.

IRINA: Amasar pan, el contacto con la sal de la tierra. (*Se toca la sien.*)

MASHA: Vos mejor terminá tu trabajo sobre Horkheimer, o abandonalo (...) Yo quiero trabajar. Nunca en mi vida tuve un trabajo de verdad. Lo de la fiambrería no cuenta.

OLGA: (*a Georg*) La señora Freudbach de Klepstedt laboró tres semanas en una fiambrería en el año 2005. Después lo largó todo aduciendo que la actividad carecía de poesía.

MASHA: Sólo quería entretenerme con algo, cualquier cosa. Estar en contacto con gente. Agarré lo primero que se me cruzó.

ANDRÉI: Un disparate.

MASHA: Fue un infierno. Pero bueno, como hay que trabajar... (24-25).

Irina considera que lo realizado por ella es trabajo intelectual, sin embargo, Masha plantea que sólo el trabajo físico es trabajo real, por lo que al perder contacto con este se cae en la enfermedad y se llega a la condición existencial que tienen. Con ello, el trabajo adquiere

una función terapéutica como en *Tres hermanas*, puesto que se creía que podía mejorar la vida de los seres humanos. Sin embargo, la distancia irónica y crítica está presente: Masha tiene una concepción del trabajo que sólo se basa en la teoría, puesto que pese a su deseo de trabajar, solamente lo hizo tres semanas en una fiambrería hace años y lo abandonó porque la actividad carecía de poesía, sin embargo, agarró su primera opción porque buscaba entretenerse con algo y estar en contacto con la gente. Esto también lo vemos ampliamente en *Tres hermanas*: los personajes hacen una gran valoración de la idea que tienen del trabajo, sin embargo, no lo han experimentado todavía y cuando lo hacen, viven la desmoralización que les provoca el mismo.

Asimismo, podemos ver la reflexión sobre el arte en el diálogo entre Andréi y Olga. Andréi gana una beca para irse a otro país a trabajar en su literatura porque Olga envió sus ideas de su novela sin que él se diera cuenta. Sin embargo, pese al entusiasmo que siente por la oportunidad, es persuadido por Janine de no ir porque es una opción inestable para su familia:

ANDRÉI: Puede que el concepto sea el concepto. Lo que quiero decir es que la (*dibuja comillas en el aire*) esencia del concepto es precisamente que es (*dibuja comillas en el aire*) conceptual. No me gusta que se inmiscuyan en mis cosas, que anden revolviendo mis papeles. Cómo podés forzar a alguien así, a sus espaldas, eso es condenarlo. Tal vez aún no esté listo. Puede que el proceso no esté concluido aún, dado que es algo muy personal que podría contaminarse por intromisiones externas.

OLGA: Pero si desde que trabajás en la Secretaría de Cultura, hace ya medio año, no haz vuelto a cambiar ni una coma del concepto. A la noche llegás a casa y te tirás delante de la tele. ¿De qué proceso me estás hablando?

ANDRÉI: (...) Dentro de mí hay algo fermentándose, en mi interior se gesta algo. Soy un durmiente, un agua quieta en la que ocurren cosas. Tené paciencia y verás cómo estalla en el momento menos pensado, pero todavía no estoy listo.

OLGA: Todavía no estás listo. Ya tenés casi cuarenta años y todavía no estás listo...

ANDRÉI: No tenés ni idea porque como no sos artista, sino que sos docente... Desde siempre los docentes, han envidiado a los artistas, y vos proyectás tu envidia y tus frustraciones en mí; querés arruinar mi talento obligándome a trabajar en una producción contra reloj. Así son las cosas.

OLGA: ¿Eso significa que no irás a Sylt?

ANDRÉI: (*Grita.*) ¡Todavía no estoy preparado! Buenas noches.

(*Sale Andréi.*) (68-69).

En el diálogo entre la productividad y la idea del arte como dos polos opuestos, allí radica la ironía. Andréi tiene una idea del arte que reside en estar pensando en su concepto, más no materializarlo en algo concreto, por ello, no se ajusta a la lógica de la productividad. Esto se relaciona con lo que revisamos anteriormente acerca del artista diletante, puesto que su “idea” del arte hace que se mantenga pensando en ella, más no la ejecuta. Podríamos relacionarlo con lo que sucede en *Tres hermanas*: los personajes discuten sobre el trabajo pero jamás han trabajado en sus vidas, sólo son “ideas”, lo que nos muestra la desconexión que tienen con la realidad.

Por otro lado, en un momento, Georg le pregunta a Masha por qué los integrantes de la familia tienen nombres rusos, lo que genera una referencia directa a *Tres hermanas* de Antón Chéjov:

MASHA: Porque nuestros padres eran unos intelectuales muy *snoobs*. Estaban especializados en literatura rusa y su autor predilecto era Dostoievski. A Andréi casi le ponen Mitia, por los hermanos Karamázov, sería fantástico, se dijeron, si tuviéramos dos varones más, les podríamos poner Iván y Aliosha, pero también querían tener hijas y se dijeron, imagínate, si tenemos tres hijas podemos ponerles nombres de Chéjov, así que comencemos con Andréi, y así fue, qué estúpidos, nuestros inteligentes padres (17).

Los nombres que les pusieron están dados por el gusto de sus padres por el autor. Con ello, se genera una alusión explícita al referente parodiado. En otra escena con una referencia directa a la dramaturgia del autor parodiado, esto es, cuando Masha intenta suicidarse después de que Georg se va porque será trasladado:

ANDRÉI: No te asustes. (*Toma aire.*) No te asustes, se cortó las venas. No te asustes, no es tan grave, no es tan grave, no es tan grave, se va a poner bien, no es tan grave. Ha sido sólo un gesto, un gesto ostentoso, a lo Emma Bovary. No te preocupes, se va a poner bien, es una pequeña escenita histriónica a lo Chéjov, no vale la pena ni mencionarlo, se va a poner bien. Fue sólo un impulso, un amago, ya la conocés. Anda mirando esas películas viejas de Greta Garbo en el canal ARTE, Anna Magnani, esas cosas, esas dichosas cursilerías. Fue sólo una ocurrencia, un capricho. En fin, así es nuestra hermana. Mañana se reirá de esto. Fue sólo un capricho. (*Sale.*)

IRINA: ¡Masha! (*Sale corriendo detrás. Chocan contra Olga. Riña*)

OLGA: Déjenla, déjenla tranquila, ha dicho que quiere que la dejen en paz. Está todo bien. Está todo bien. Fue sólo un gesto. Ahora déjenla tranquila. Siéntese. ¡Siéntense de una vez carajo! (*Se sientan. Silencio.*) (85-86).

Andréi cuenta que Masha se cortó las venas, pero intenta restarle gravedad y dice que se mejorará, para ello, compara lo realizado por su hermana con actos performativos representativos del mundo del arte, esto instala una reflexión de carácter metadramática, puesto que realiza referencias hacia otras obras y hacia la dramaturgia del autor parodiado. Asimismo, se muestra la capacidad de actuar del personaje –es decir, “actuar” dentro de la obra– sin tener realmente el propósito de cometer ese acto. La referencia que se realiza al histrionismo de Chéjov tiene que ver con la inadecuación que existe entre lo que los personajes dicen y creen ser y lo que realmente son, esto se puede vincular con el humor en su dramaturgia. Del mismo modo está presente en la producción de Rebekka Kricheldorf. En esta escena lo vemos, específicamente, en que Masha ha criticado a lo largo de la obra lo que hacía la esposa de Georg, sin embargo, ha hecho lo mismo que ella, lo que no se condice con lo que ha dicho. Asimismo, lo vemos en algunos personajes a lo largo de la obra: Andréi con su idea del arte y de sí mismo como artista que no se corresponde con la realidad, puesto que cuando se le presenta la oportunidad de dedicarse a la literatura –lo que supone la materialización de su arte– toma la decisión de no hacerlo; o Irina que dice y cree ser una persona que se está dedicando a crecer intelectualmente, sin embargo, el mantenerse estudiando y cambiando de carrera universitaria sólo es una forma de no afrontar el mundo del trabajo y de no asumir la búsqueda de lo que verdaderamente le gusta y quiere hacer en su vida; o la idea que Masha tenía de su esposo antes de casarse con él. De modo similar vemos esta inadecuación en *Tres hermanas*: en Andréi por su aspiración de ser profesor universitario en Moscú que contrasta con su realidad; en Natalia por su perspectiva de sí misma como una persona de gran cultura cuando sólo es aspiracional; en Irina por su “idea” del trabajo sin haberlo experimentado todavía; en Kuliguin, el esposo de Masha, por su intento de mostrarse como una persona de gran sabiduría y cultura; y en Chebutikin, que aparenta tener conocimientos que no posee ante los demás.

En relación con lo anteriormente mencionado, Georg vive la situación de que su esposa está constantemente intentando suicidarse porque él sale de la casa. Sin embargo,

aquí esta acción se muestra a través del humor negro –no así en el ejemplo que revisamos anteriormente–:

OLGA: Su mujer volvió a (*hace el gesto de cortarse las venas.*)

JANINE: Eso yo ya te lo podría haber dicho antes, que es un problema no resolver los problemas a tiempo y seguir arrastrándolos. ¿Por qué no hace terapia? Hoy en día no es grave pedirle ayuda a un tercero (62).

El gesto realizado por Olga para referirse al acto de intentar suicidarse muestra el humor negro característico de Rebekka Kricheldorf. Linda Hutcheon recoge lo dicho por Dooley acerca del humor negro en la parodia contemporánea: “Black humor”, today’s most common form of satire, seems to many to be a defensive humor of shock, a humor of lost norms, of disorientation, of lost confidence” (1971) (79). De acuerdo a lo planteado por Hutcheon, Olga muestra una falta de sensibilidad hacia un asunto de carácter serio, puesto que se ve como una acción performativa. Al mismo tiempo, Janine también demuestra su falta de tacto, puesto que observa los problemas de los demás como cosas fácilmente solucionables mediante la terapia. Este discurso es repetido por ella varias veces en la obra, lo que contribuye a su caracterización como personaje.

Por último, después del supuesto intento de Masha, se genera una conversación muy incómoda entre los personajes que está repleta de silencios:

ANDRÉI: ¿Por qué lo habrá hecho?

OLGA: Qué pregunta estúpida. Si te esforzaras un poco y miraras más allá de tu ombligo y te preocuparas por los demás, descubrirías que cualquiera puede tener un buen motivo para suicidarse. Incluso vos mismo. (*Silencio.*) Y yo también.

IRINA: Yo también.

(*Silencio.*)

MASHA: (*Entra con las muñecas vendadas. Se sirve un vodka y se sienta en el suelo. Lloro de rabia.*) ¡Qué penoso, por Dios! ¡Qué penoso!

IRINA: Pero si eso no es nada grave, Masha. Todos somos penosos.

MASHA: Y encima tengo que seguir viviendo.

IRINA: Pero si eso no es nada grave, Masha. Nosotros también.

MASHA: Pero yo soy la más joven. Y me queda el camino más largo hasta la muerte serena en un sillón. ¿Qué pasa? No me miren con esa cara. Si pudieran verse la cara... sus caras de consternación, su lamentable aspecto.

OLGA: ¡Prometeme que no lo volverás a hacer nunca más!

MASHA: (*Grita.*) ¡No, Olga, pienso hacerlo todos los días para que por fin puedan mandarme al manicomio!

(*Silencio.*) (86-87).

Se revela la condición patética o penosa de la vida que produce la risa negra o el humor amargo, ya que se combina el tratamiento de una temática seria con lo risible, lo que está presente en ambas obras. Ésta condición cruza toda la obra y tiene relación con la idea del fracaso, lo que se vincula al título. El fracaso de la celebración de los tres cumpleaños se maximiza al fracaso presente en la existencia de los personajes. Ambas obras nos muestran cómo los personajes están imposibilitados de realizar sus deseos, lo que supone el fracaso. Sin embargo, la vida continúa, por mucho que las cosas no sean como uno desearía.

CONCLUSIONES

Como hemos revisado anteriormente, la reescritura de obras se enmarca en las tendencias del drama contemporáneo, puesto que existe una búsqueda de formas nuevas que den cuenta de la realidad. Esta búsqueda tiene relación con la crisis del drama moderno y la crisis del drama actual en la que se instala *Tres hermanas* de Antón Chéjov y *Villa dolorosa* o *Tres cumpleaños fracasados*, respectivamente, lo que revisamos en el primer y en el segundo capítulo.

A su vez, revisamos que la crisis del drama –ya sea del drama moderno o del contemporáneo– es sintomática de un contexto en crisis –identitario, social, cultural, histórico, de carácter generalizado– en el que se inscriben las obras. La crisis identitaria se expresa en el ámbito individual y en el ámbito colectivo. En el plano individual se exhibe en que los personajes entran en conflicto consigo mismos porque lo que quieren ser no se corresponde con lo que son por su poca capacidad de actuar. Mientras que en el plano colectivo se muestra en la desintegración de la familia y la complejidad de generar vínculos con otros. Asimismo, la crisis se expresa en la relación que tienen los personajes con el espacio dramático. En *Tres hermanas* estos viven en una ciudad en la provincia alejada de la cultura –representada por Moscú– donde los vicios se han apoderado de sus habitantes y han contaminado a la familia, quienes se consideran a sí mismos superiores por la educación que han recibido. De forma similar, en *Villa dolorosa* los personajes viven en una casa dentro de una villa, la que se ha deteriorado con el paso del tiempo, sin embargo, mantienen una fachada de bienestar hacia el exterior para intentar ocultarlo. Por otro lado, la crisis histórica se plasma en las transformaciones que se están viviendo y que son referidas por los personajes. Esta crisis se ha mantenido y exacerbado en nuestro siglo, lo que vemos en: el sistema capitalista, la sociedad de consumo, el aumento progresivo de la desigualdad, la mecanización del trabajo, entre otros factores, los que son referidos por los personajes.

Asimismo, revisamos cómo la crisis del drama engloba la puesta en crisis de sus elementos centrales: la acción, el diálogo y los personajes. Por ello, nos centramos en la revisión de los aspectos que compartían ambas obras: el estancamiento de la acción; la incomunicación en el diálogo, así como la noción de la repetición, la coralidad y lo

conversacional; la condición existencial problemática en los personajes; la reflexión sobre el trabajo; sobre la educación; y el humor. Además, en el segundo capítulo se analiza la reflexión sobre el arte, así como se muestra la tensión que existe entre el trabajo y el trabajo intelectual.

Nuestra lectura mostró a *Villa dolorosa o Tres cumpleaños fracasados* como una parodia contemporánea de *Tres hermanas*. La utilización de la parodia da cuenta de tres aspectos fundamentales: primero, la vigencia de las problemáticas tratadas en *Tres hermanas* en un contexto contemporáneo; segundo, las reescrituras, reversiones o parodias de obras pertenecientes al canon literario como una tendencia del teatro contemporáneo visto en la propuesta dramática de Rebekka Kricheldorf; tercero, la parodia se vale de la distancia irónica y crítica para generar una reflexión en el lector y el espectador, elaborando una reflexión metadramática en torno a los alcances del teatro y del arte en la sociedad actual.

En el segundo capítulo desarrollamos algunas reflexiones en torno a la siguiente pregunta: ¿por qué elige Rebekka Kricheldorf *Tres hermanas* de Antón Chéjov para realizar una parodia? Propusimos que una de las razones es debido a que le permite realizar el desplazamiento desde la reflexión sobre el trabajo hasta la reflexión sobre el arte. En *Tres hermanas* la reflexión sobre el trabajo es uno de los aspectos centrales en la obra, esto debido a la clase socioeconómica a la que pertenece la familia Prozórov; el espacio dramático que habitan los personajes; y las consecuencias del trabajo. Estos factores generan que los personajes estén en una posición privilegiada, lo que les permite lidiar con el aburrimiento que sienten viviendo en la provincia a través de las constantes conversaciones sobre su “idea” del trabajo, sin haberlo experimentado todavía. Por esta razón, el traslado desde la reflexión sobre el trabajo hasta la reflexión sobre el arte tiene que ver con la posición del arte en el mundo contemporáneo. La reflexión sobre este se desarrolla fundamentalmente en torno a la concepción del arte y de su estudio, así como la condición del artista. De todos modos, en *Villa dolorosa* la reflexión sobre el trabajo está presente, sobre todo en la tensión que existe entre la productividad y el arte. De hecho, la utilización de la parodia contemporánea permite desarrollar un nuevo sentido en el tratamiento de una temática anterior, como sería la tensión entre la productividad y el arte. Esta temática tiene directa relación con el diletantismo que revisamos anteriormente. En

este sentido, este desplazamiento permite la elaboración de una reflexión metadramática en torno a la utilidad del arte y del teatro en la sociedad actual. A través de esta reflexión –posibilitada por el carácter autorreferencial de la parodia– la autora exhibe su postura sobre el arte y el teatro, generando un diálogo con el espectador. Además, también muestra su posición frente a un tipo específico de espectador para generar una reflexión en el mismo. En relación con esto, Linda Hutcheon señala que la metaficción moderna “Exists on the self-conscious borderline between art and life, making little formal distinction between actor and spectator, between author and co-creating reader” (72). Es decir, la reflexión metadramática borra la línea entre el arte y la vida, lo que permite la reflexión en el espectador y en el lector. En mi lectura, la autora realiza una crítica hacia el teatro actual como un producto instantáneo que carece de mayor contenido y que no posee una perspectiva cuestionadora de la realidad, el que se presenta ante un espectador pasivo. Esta misma visión se extiende al arte contemporáneo. Sin embargo, realiza su crítica mediante el humor, sobre todo el humor negro, generando una reflexión y un choque al mismo tiempo. Asimismo, se crítica la perspectiva que se tiene del arte y de su estudio en la sociedad contemporánea, a través del discurso de Andréi sobre la élite artística que se autolegitima como las únicas personas capaces de entender el arte y que sólo se enfrascan en la autorreflexión y mediante la caracterización de Andréi a través de su propio discurso y el de los demás sobre él como un artista diletante. En este sentido, esta crítica realizada por la autora también tiene un carácter polémico, sin embargo, no se constituye como un abanderamiento por una causa específica, sino que se mezcla con el humor mordaz y genera la reflexión.

OBRAS CITADAS

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. Serie: Teoría y práctica del teatro, 1994.
- À propos de Rebekka Kricheldorf”. *Maison Antoine Vitez*, 2015, <https://www.maisonantoinevitez.com/fr/auteurs-traducteurs/rebekka-kricheldorf-481.html>
- Baillet, Florence y Clémence Bouzitat. “Ironía / humorismo / grotesco”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 114-116.
- Béhague, Emmanuel. “Malaises dans la civilisation: Le théâtre de Rebekka Kricheldorf”. *Die Ballade vom Nadelbaumkiller*. Théâtre de la Digue, 2006, pp. 9-27.
- Ben, Rashid. “Kricheldorf, Rebekka: *Homo empathicus*”. *Kindlers Literatur Lexikon (KLL)*, 2021.
- Boschiero, M. et al. “Inclusive theater-making on the stage: The case of Rebekka Kricheldorf’s *Homo Empathicus* (2014)”. *InTRAlinea*, 2022, pp. 1-5.
- Brod, Anna. “Dramenautorschaft”. *Erzähltheater*. Lit, 2020, pp. 127-150.
- Brustein, Robert. “Anton Chéjov”. *De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro*. Troquel, Buenos Aires, 1970.
- Bujeiro, Verónica. “El jardín de los desprecios”. *ContraRéplica*, 2019.
- Chéjov, Antón. *Las tres hermanas*. Ediciones elaleph, 2000.
- Danan, Joseph. “Acción (es)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 37-41.
- Dubois, Patrice y Claude Poissant. “Une direction artistique a deux têtes au Théâtre PáP: extraits de correspondance”. *Jeu*, 138, 2011, pp. 127-132.
- D. Pascansky, Gabriel. “Formación o diletantismo. Las novelas de Karl Philipp Moritz”. *Badebec*, vol. 12, 24, 2023, pp. 212-229.
- Faucher, Martin. “Un chantier théâtral”. *Jeu*, 150, 2014, pp. 36-40.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Hal Rennert, Hellmut. “Preface”. *Essays on Twentieth-Century German Drama and Theater: An American Reception 1977-1999*. New German-American studies v.19, Peter Lang, 2004, p. 15.

Henderson, Heike. "German studies: Literature, 1990 to the Present Day". *The Year's Work in Modern Language Studies*, 80(1), 2020, pp. 730-747.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-century art forms*. Methuen, 1985.

Inderwildi, Hilda y Catherine Lajarrige. "Rebekka Kricheldorf, *Die Ballade vom Nadelbaumkiller / La ballade du tueur de conifères*". *Collection nouvelles scènes allemand*, 2017.

"Intervención de Rebekka Kricheldorf (Vídeo Teatro)". *Centro cultural ecuatoriano-alemán*, 18 de septiembre de 2020, <https://centroaleman.org/intervencion-rebekka-kricheldorf/>

Kricheldorf, Rebekka. *Villa dolor osa o Tres cumpleaños fracasados*. Traducción de Micaela van Muylem y Julio Grande, *Goethe Institut*, 2011.

Kuntz, Hélène y David Lescot. "Drama absoluto". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 82-83.

Losco, Mireille y Catherine Naugrette. "Mímesis (crisis de la)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 128-133.

Losco, Mireille y Martin Mégevard. "Coro / coral / coralidad". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 65-67.

Martinez, Ariane. "Ritornelo y repetición-variación". *Nuevos territorios del diálogo*. Paso de Gato, 2013, pp. 49-52.

Mégevand, Martin. "Coralidad". *Nuevos territorios del diálogo*. Paso de Gato, 2013, pp. 39-43.

Mei, Silvia. "Cechoviana. Riscritture di un classico nella scena contemporanea". *Altro*, 2016.

Muhleisen, Laurent. "Dynamisme et diversité: Petit panorama des écritures dramatiques contemporaines de langue allemande". *Jeu*, 147 (2), 2013, pp. 158-164.

"Rebekka Kricheldorf". *Berliner Festspiele*, 2013, https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_58017.html

"Rebekka Kricheldorf". *Fabulamundi*, 2014, <https://www.fabulamundi.eu/en/rebekka-kricheldorf/>

- “Rebekka Kricheldorf”. *Goethe-Institut*, 2017, <https://www.goethe.de/ins/es/es/sta/bcn/ueb/kul/vth/20984520.html>
- “Rebekka Kricheldorf (2010)”. *Stiftung Brückner-Kühner*, 2019, <https://brueckner-kuehner.de/rebekka-kricheldorf-2010/>
- “Rebekka Kricheldorf’s *The Ballad of the Pine Tree Killer: A generational battleground*”. *LMDA Review. Review: The Newsletter and Journal of Dramaturgy*, volume 18, issue 2º, 2008.
- Rietschel, Anne. “Openword.doc: *TogetherText* und die Institution”. *TogetherText: Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*. Theater der Zeit, 2020, p. 48.
- Rykner, Arnaud y Jean-Loup Rivière. “Conversación”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 62-64.
- Ryngaert, Jean-Pierre. “Diálogo y conversación”. *Nuevos territorios del diálogo*. Paso de Gato, 2013, pp. 23-26.
- Ryngaert, Jean Pierre y Julie Sermon. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. Traducción de Beatriz Luna y Édgar Chías. México: Paso de Gato, 2013.
- Salgaro, Massimo. “Natural Selection in a Worldwide Economic Crisis: The Extinction of *Homo Oeconomicus* in Rebekka Kricheldorf’s *Homo Empathicus*”. *Oxford German Studies*, 47.4, 541-560, 2018, pp. 541-560.
- Sarrazac, Jean-Pierre. “Diálogo (crisis del)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 74-78.
- Sarrazac, Jean-Pierre. “Fábula (crisis de la)”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 92-97.
- Sarrazac, Jean-Pierre. “Metadrama”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 124-127.
- Schlott, Wolfgang. “Rebekka Kricheldorf: Dem Tod ins Gesicht lächeln: Ein Plädoyer für Komik und die Feier des Absurden im Theater”. *MEDIEN wissenschaft* 02, 2023, pp. 172-174.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Eds. Destino, 2011.

Treilhou-Balaudé, Catherine. “Íntimo”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013, pp. 111-113.

Ubersfeld, Anne. “El habla solitaria”. *Acta poética*, vol. 24, nº 1, 2015, pp. 9-26.

Valera, Mayelit. “*Villa dolorosa o tres cumpleaños fracasados por la desidia*”. *TodosalTeatro*, 2020.

Williams, Raymond. “Anton Chekhov”. *Drama from Ibsen to Brecht*. Oxford University Press, 1969.

Wolfgang, Schlott. “Rebekka Kricheldorf: Dem Tod ins Gesicht lächeln: Ein Plädoyer für Komik und die Feier des Absurden im Theater”. *Szenische Medien*, 2023, pp. 172-174.